

GASTON BACHELARD

LA POETICA DELLO SPAZIO

EDIZIONI DEDALO

© 1957 Presses Universitaires de France

Titolo originale: *La poétique de l'espace*

Traduzione di Ettore Catalano

Revisione per questa nuova edizione di Mariachiara Giovannini

© 1975 Edizioni Dedalo srl
Viale Luigi Jacobini 5, 70123 Bari
www.edizionidedalo.it

Nuova edizione: 2006
Prima ristampa: febbraio 2011

Tutti i diritti sono riservati.

Riproduzione vietata ai sensi di legge (art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

I

Un filosofo che lega tutta la formazione del suo pensiero ai temi fondamentali della filosofia delle scienze e si è sforzato, per quanto gli è stato possibile, di seguire l'asse del razionalismo attivo, l'asse del crescente razionalismo della scienza contemporanea, è obbligato a dimenticare il suo sapere e a rompere con tutte le sue consuetudini di ricerca filosofica, se desidera studiare i problemi posti dall'immaginazione poetica. Il passato culturale, in questo caso, non ha valore, così come risulta inefficace il prolungato sforzo di legare e costruire pensieri, sforzo di settimane e di mesi. È indispensabile essere presenti, presenti all'immagine nell'istante dell'immagine: se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione a un'immagine isolata, precisamente nell'estasi stessa provocata dalla novità dell'immagine. L'immagine poetica è un improvviso picco dello psichismo, picco mal studiato nelle causalità psicologiche subalterne. Nulla di generale e di coordinato potrebbe servire da base ad una filosofia della poesia. La nozione di massima, la nozione di «base» sarebbe, in questa occasione, disastrosa, in quanto impedirebbe l'essenziale attualità, l'essenziale novità psichica del poema. Mentre la riflessione filosofica che si esercita su un pensiero scientifico lungamente

elaborato necessariamente richiede che la nuova idea si integri in un *corpus* di idee collaudate, anche nel caso che tale *corpus* di idee sia costretto dalla nuova idea a un profondo rimaneggiamento (ed è quanto accade in tutte le rivoluzioni della scienza contemporanea), la filosofia della poesia deve riconoscere che l'atto poetico non ha passato, almeno non ha un passato recente, lungo il quale sia possibile seguire ciò che lo prepara, la sua stessa epifania.

Quando dovremo parlare, in seguito, del rapporto tra un'immagine poetica nuova ed un archetipo assopito nelle profondità dell'inconscio, bisognerà far capire come tale rapporto non sia propriamente *causale*. L'immagine poetica non è sottomessa ad alcun impulso, essa non è l'eco di un passato ma è piuttosto il contrario: attraverso una folgorante immagine, il passato lontano risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno. Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una *ontologia diretta*: ed è precisamente su questa ontologia che desideriamo concentrare il nostro lavoro di ricerca.

Molto spesso, proprio in una direzione contraria rispetto a quella della causalità, nel *retentissement** studiato con tanta finezza da Minkowski¹, ci sembra di poter ritrovare le vere misure dell'essenza di un'immagine poetica. In tale *retentissement*, l'immagine poetica acquisterà una sonorità di essenza. Il poeta parla stando ai limiti dell'essere e, perciò, per determinare l'essenza di un'immagine, ci occorrerà avvertire il *retentissement*, secondo lo stile della fenomenologia di Minkowski.

* Preferiamo lasciare al francese *retentissement* la suggestiva carica empatico-immedesimativa che il vocabolo intrinsecamente possiede. Un equivalente italiano (che, in ogni caso, non potrebbe sinteticamente esprimere il processo complesso presente nel francese *retentissement*) correrebbe facilmente il rischio di occultarne, in parte o del tutto, proprio la ricchezza fenomenologica (per altro verso, ambigua). Del resto, lo stesso Bachelard chiarisce (cfr. pp. 12 sgg.) la distinzione tra risonanza e *retentissement* [N.d.T.].

¹ Cfr. E. MINKOWSKI, *Verso una cosmologia: frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 2005, capitolo nono.

Affermare che l'immagine poetica sfugge alla causalità significa, probabilmente, dichiarare qualcosa di grave: tuttavia, le cause attribuite dalla psicologia e dalla psicoanalisi non riescono mai del tutto ad esplicitare il carattere veramente inatteso di una nuova immagine e neppure l'adesione da essa suscitata in un'anima estranea al suo processo creativo. Il poeta non mi fornisce il passato della sua immagine, eppure essa affonda immediatamente le proprie radici in me. La comunicabilità di un'immagine singolare è un fatto che riveste un grande significato ontologico e ci toccherà ritornare su una simile comunione attraverso atti brevi, isolati ed attivi. Le immagini trascinano – a cose fatte – ma esse non sono i fenomeni di un simile processo. È certo possibile nel corso di ricerche psicologiche, prestare attenzione ai metodi psicoanalitici per determinare la personalità di un poeta e poter comprendere in tal modo quante pressioni – soprattutto quanta oppressione – un poeta sia stato costretto a subire durante la sua vita, ma l'atto poetico, l'immagine improvvisa, la fiammata dell'essere nell'immaginazione sfuggono a inchieste di questo tipo. È necessario pervenire ad una fenomenologia dell'immaginazione, per poter gettare luce filosofica sul problema dell'immagine poetica: intendiamo con ciò uno studio del fenomeno dell'immagine poetica, quando l'immagine emerge alla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere dell'uomo colto nella sua attualità.

II

Ci potrà forse essere chiesto perché, modificando il nostro precedente punto di vista, cerchiamo ora una determinazione *fenomenologica* delle immagini. Nelle nostre ricerche precedenti sull'immaginazione, avevamo in effetti preferito collocarci, con la maggiore obiettività possibile, davanti alle immagini dei quattro elementi della materia, dei quattro principi delle cosmogonie intuitive. Fedeli alle nostre abitudini di filosofi delle scienze, avevamo tentato di considerare le immagini al di fuori di ogni

ricerca di interpretazione personale. A poco a poco, tale metodo, che ha dalla sua parte la prudenza scientifica, mi è parso insufficiente alla fondazione di una metafisica dell'immaginazione. Presa singolarmente, l'attitudine «prudente» non potrebbe forse costituire un rifiuto ad obbedire alla dinamica immediata dell'immagine? D'altra parte, ci siamo pure resi conto di quanto sia difficile liberarsi di tale «prudenza»: è facile dichiarare di voler abbandonare abitudini intellettuali, ma come è possibile mantenere questa promessa? Per un razionalista sorge subito un piccolo dramma quotidiano, una sorta di sdoppiamento del pensiero che, per quanto parziale sia l'oggetto – una semplice immagine –, provoca tuttavia un notevole *retentissement* psichico. Tale piccolo dramma culturale, dramma al semplice livello di un'immagine nuova, contiene tutto il paradosso di una fenomenologia dell'immaginazione: come può succedere che un'immagine, talvolta molto singolare, appaia come un concentrato di tutto lo psichismo? Come un avvenimento singolare ed effimero, quale l'apparizione di un'immagine poetica singolare, può reagire – senza alcuna preparazione – su altre anime, in altri cuori, e ciò malgrado tutti gli sbarramenti innalzati dal senso comune, malgrado tutti i saggi pensieri, felici nella loro immobilità?

Ci è sembrato, allora, che tale trans-oggettività dell'immagine non potesse essere compresa, nella sua essenza, con le sole abitudini dei riferimenti oggettivi: soltanto la fenomenologia – cioè la considerazione dello *scaturire dell'immagine* in una coscienza individuale – può aiutarci a restituire la soggettività delle immagini e a misurare l'ampiezza, la forza, il senso della trans-oggettività dell'immagine. Tutte queste soggettività, trans-oggettività, non possono essere determinate una volta per tutte. L'immagine poetica è in effetti essenzialmente *variazionale*: non è, come il concetto, *costitutiva*. Non c'è dubbio che sia un compito duro – ancorché monotono – quello di trarre l'azione *mutante* dell'immaginazione poetica nel dettaglio delle variazioni delle immagini. L'appello a una dottrina che porta il nome, tanto spesso mal compreso, di fenomenologia, rischia pertanto di non essere inteso da un lettore di poemi. Eppure, al di fuori

di ogni dottrina, l'appello è chiaro: al lettore di poemi si chiede di non considerare un'immagine come un oggetto, ancora meno come un sostituto di oggetto, ma gli si domanda di coglierne la realtà specifica. A tale fine, è necessario associare sistematicamente l'atto della coscienza donatrice al prodotto più fugace della coscienza: l'immagine poetica. Al livello dell'immagine poetica, la dualità del soggetto e dell'oggetto è iridescente, scintillante, incessantemente attiva nelle sue inversioni. Nel campo della creazione dell'immagine poetica da parte del poeta, la fenomenologia potrebbe audacemente definirsi una fenomenologia microscopica. Di conseguenza, una simile fenomenologia ha probabilità di essere strettamente elementare: nell'unione, attraverso l'immagine, di una soggettività pura ma effimera e di una realtà che non giunge necessariamente fino alla sua completa costituzione, il fenomenologo trova un campo di molteplici esperienze; egli beneficia di osservazioni che possono essere precise perché sono semplici, «non portano a conseguenze», come avviene per i pensieri scientifici che sono sempre pensieri concatenati. L'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane. Il poeta, nella novità delle sue immagini, dà sempre origine al linguaggio. Per specificare adeguatamente il possibile significato di una fenomenologia dell'immagine, per specificare che l'immagine viene *prima* del pensiero, occorrerebbe dire che la poesia è una fenomenologia dell'anima, piuttosto che una fenomenologia dello spirito. Bisognerebbe allora trovare documenti sulla *coscienza sognatrice*.

La filosofia francese contemporanea e, *a fortiori*, la psicologia, non si servono affatto della dualità delle parole anima e spirito. Perciò esse sono ambedue un po' sorde rispetto ai temi, così presenti nella filosofia tedesca, nei quali la distinzione tra lo spirito e l'anima (*der Geist* e *die Seele*) è tanto netta e definita. Tuttavia, dal momento che una filosofia della poesia deve essere in grado di recepire tutte le potenzialità del vocabolario, essa non deve procedere ad alcuna semplificazione o ad alcun irrigidimento. Per una filosofia simile, spirito e anima non sono

sinonimi: prendendoli per tali, ci si priva della traduzione di testi preziosi, si deformano documenti affidatici dall'archeologia delle immagini. La parola anima è una parola immortale, in certi poemi è incancellabile, è una parola del respiro². L'importanza vocale di una parola deve di per se stessa attirare l'attenzione di un fenomenologo della poesia. La parola anima può essere espressa poeticamente con tale convinzione da influenzare tutta un'opera. Il registro poetico che corrisponde all'anima deve, dunque, rimanere aperto e disponibile alle nostre ricerche fenomenologiche.

Nel campo stesso della pittura, in cui la realizzazione sembra implicare decisioni dipendenti dallo spirito gravide di un rapporto col mondo della percezione, la fenomenologia dell'anima può rivelare il primo *engagement* di un'opera. René Huyghe, nella bella prefazione scritta per l'esposizione delle opere di Georges Rouault ad Albi, dice: «Se dovessimo cercare in che modo Rouault fa esplodere le definizioni..., dovremmo forse evocare una parola, caduta alquanto in disuso, che si chiama anima». E René Huyghe mostra che per comprendere, per sentire ed amare l'opera di Rouault «bisogna gettarsi nel centro, nel cuore, nel nucleo centrale da cui tutto acquista significato e trae la sua origine: ed eccoci ancora a ritrovare la parola dimenticata o condannata, l'anima». L'anima possiede dunque — ne è prova la pittura di Rouault — una luce interiore, quella che una «visione interiore» conosce e traduce nel mondo dei colori splendenti, nel mondo di luce del sole. In tal modo, chi desidera comprendere, amandola, la pittura di Rouault, deve attuare un vero e proprio capovolgimento delle prospettive psicologiche: gli sarà indispensabile partecipare ad una luce interiore che non è il riflesso di una luce del mondo esterno. Non v'è dubbio che le espressioni come «visione interiore» sono spesso rivendicate, assieme a quella di «luce interiore», con eccessiva

² C. NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Delangle Frères éditeurs, Paris 1828, p. 46: «I differenti nomi dell'anima, presso quasi tutti i popoli, sono altrettante modificazioni del soffio ed onomatopee della respirazione».

facilità, ma qui è un pittore a parlare, un produttore di luci. Egli sa bene da quale fuoco parte l'illuminazione e vive il senso intimo della passione del rosso. All'origine di un simile modo di dipingere c'è un'anima in lotta. Il fauvismo è all'interno: una simile pittura è dunque un fenomeno dell'anima. L'opera deve redimere un'anima appassionata.

Le pagine di René Huyghe ci confermano nell'idea secondo cui ha un senso parlare di una fenomenologia dell'anima. Bisogna riconoscere, in molte circostanze, che la poesia è un impegno dell'anima. La coscienza associata all'anima è più serena, meno carica di intenzionalità rispetto alla coscienza associata ai fenomeni dello spirito. Nei poemi si manifestano forze che non passano attraverso i circuiti di un sapere. Le dialettiche dell'ispirazione e del talento si chiariscono una volta che se ne considerano i due poli: l'anima e lo spirito. A nostro avviso, anima e spirito sono indispensabili per studiare i fenomeni dell'immagine poetica, nelle loro differenti sfumature, per seguire soprattutto l'evoluzione delle immagini poetiche, dalla *rêverie* fino all'esecuzione. In particolare, proprio in quanto fenomenologia dell'anima, studieremo, in un altro lavoro, la *rêverie* poetica. Considerata soltanto di per sé, la *rêverie* è un'istanza psichica che troppo spesso viene confusa con il sogno. Ma quando si tratta di una *rêverie* poetica, di una *rêverie* che non gode solo di se stessa, ma prepara per altre anime godimenti poetici, allora ci accorgiamo subito che non ci si trova più nel campo del sogno. Lo spirito può distendersi, ma nella *rêverie* poetica l'anima veglia, senza tensione, serena e attiva. Per fare un poema completo, ben strutturato, occorrerà che lo spirito lo prefiguri in progetti: ma per una semplice immagine poetica non vi sono progetti, non v'è che un moto dell'anima. In un'immagine poetica l'anima dichiara la sua presenza.

Ed è proprio in questi termini che il poeta Pierre-Jean Jouve pone chiaramente il problema fenomenologico dell'anima; egli scrive: «La poesia è un'anima che inaugura una forma»³. L'a-

³ P.-J. JOUVE, *En miroir*, Mercure de France, Paris 1954, p. 11.

nima inaugura: è qui potenza prima, è dignità umana. Anche se la «forma» fosse conosciuta, percepita, tratta da «luoghi comuni», se essa fosse prima della luce poetica interiore un semplice oggetto per lo spirito, è comunque l'anima che inaugura la forma, la abita, vi si compiace. Le parole di Pierre-Jean Jouve possono perciò essere lette come una chiara massima di una fenomenologia dell'anima.

III

Dal momento che pretende di andare tanto lontano e di scendere a tali profondità, una ricerca fenomenologica sulla poesia deve oltrepassare, per necessità imperative di metodi, le risonanze sentimentali con cui noi, più o meno riccamente (non importa se tale ricchezza si trova poi in noi o nel poema), recepiamo l'opera d'arte. A questo punto è necessario essere sensibili al doppiene fenomenologico delle risonanze e del *retentissement*. Le risonanze si disperdono sui differenti piani della nostra vita nel mondo, il *retentissement* ci invita ad un approfondimento della nostra esistenza. Nella risonanza sentiamo il poema, nel *retentissement* lo parliamo, è nostro. Il *retentissement* opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra diventare il nostro. La molteplicità delle risonanze nasce allora dall'unità d'essere nel *retentissement*. Detto in parole più semplici, ci imbattiamo in un'impressione ben conosciuta da tutti i lettori appassionati di poesia: la poesia si impadronisce completamente di noi e tale processo di cattura dell'essere da parte della poesia ha un carattere fenomenologico che non può trarre in inganno. L'esuberanza e la profonda ricchezza di una poesia sono sempre fenomeni del doppiene risonanza-*retentissement*: la poesia pare ridestare in noi echi profondi in virtù della sua esuberanza. Per rendere conto dell'azione psicologica di una poesia sarà dunque necessario procedere lungo due assi di analisi fenomenologica, verso le esuberanze dello spirito e verso le profondità dell'anima.

Forse non sarebbe neppure il caso di ricordare che il *retentissement*, malgrado il suo nome derivato, vanta un carattere fenomenologico semplice nel campo dell'immaginazione poetica in cui ci proponiamo di studiarlo. Il problema, infatti, sta nel determinare, attraverso il *retentissement* di una sola immagine poetica, un vero e proprio risveglio della creazione poetica fin nell'anima del lettore. Per mezzo della sua novità, un'immagine poetica mette in moto tutta l'attività linguistica: l'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante.

Attraverso tale *retentissement*, andando *subito* al di là di ogni psicologia o psicoanalisi, avvertiamo un potere poetico che si leva spontaneamente in noi: soltanto dopo il *retentissement* potremo provare risonanze, ripercussioni sentimentali, richiami del nostro passato. L'immagine è giunta in profondità prima di smuovere la superficie, e ciò è vero anche in una semplice esperienza di lettore. L'immagine che la lettura del poema ci offre, eccola diventare veramente nostra: essa si radica in noi stessi e, sebbene noi non abbiamo fatto che accoglierla, abbiamo l'impressione che avremmo potuto crearla noi, che avremmo dovuto crearla noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l'espressione crea dall'essere.

Quest'ultima osservazione definisce il livello dell'ontologia che stiamo affrontando. Come tesi generale, noi pensiamo che tutto quello che è specificamente umano nell'uomo è *logos* e non arriviamo a meditare su una regione che esisterebbe prima del linguaggio. Anche se tale tesi sembra rifiutare una profondità ontologica, sarebbe necessario tuttavia accettarla, almeno come ipotesi di lavoro del tutto appropriata al tipo di ricerca da noi perseguita sull'immagine poetica.

In tal modo, l'immagine poetica, esito del *logos*, per noi risulta personalmente innovatrice. Noi non la consideriamo più come un «oggetto», ma sentiamo che l'atteggiamento «obiettivo» del critico spegne il *retentissement*, rifiuta per principio la profondità da cui deve partire il fenomeno poetico primitivo. Per quanto riguarda poi lo psicologo, questi è assordato dalle

risonanze e non vuole altro che incessantemente *descrivere* i propri sentimenti. Lo psicoanalista, da parte sua, perde il *re-tentissement*, dal momento che è tutto preso dal tentativo di sbrogliare la matassa delle sue interpretazioni. Una fatalità di metodo vuole che lo psicoanalista intellettualizzi l'immagine, la comprenda con maggiore profondità dello psicologo, ma, appunto, la «comprenda». Per lo psicoanalista, l'immagine poetica ha sempre un contesto ed egli, interpretando l'immagine, la traduce in un linguaggio diverso dal *logos* poetico. Risulterebbe allora quanto mai appropriato dire: «traduttore, traditore».

Nel recepire un'immagine poetica nuova noi proviamo il suo valore di intersoggettività e sappiamo di doverla ridire per comunicare il nostro entusiasmo. Se la consideriamo nel passaggio da un'anima all'altra, ci accorgiamo che un'immagine poetica sfugge alle ricerche di causalità. Le dottrine timidamente causali, come la psicologia, o fortemente causali, come la psicoanalisi, non sono assolutamente in grado di determinare l'ontologia del poetico: un'immagine poetica non è preparata da nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo il punto di vista letterario, soprattutto non dalla percezione, secondo il punto di vista psicologico.

Ci troviamo allora a giungere alla medesima conclusione: la novità essenziale dell'immagine poetica pone il problema della creatività dell'essere parlante. Attraverso tale creatività la coscienza immaginante si trova ad essere, con estrema semplicità ma anche con estrema purezza, un'origine. Una fenomenologia dell'immaginazione poetica, in uno studio dell'immaginazione, deve sforzarsi di trarre questo valore originario dalle differenti immagini poetiche.

IV

Limitando in tal modo la nostra ricerca all'immagine poetica nella sua origine a partire dall'immaginazione pura, lasciamo da parte il problema della *composizione* del poema in quanto agglomerato di molteplici immagini. Nel processo di

composizione intervengono elementi psicologicamente complessi che associano la cultura più o meno lontana e l'ideale letterario di un tempo, tutte componenti che una fenomenologia completa dovrebbe certo considerare. Un programma tanto vasto potrebbe tuttavia nuocere alla purezza delle osservazioni fenomenologiche, decisamente elementari, che noi desideriamo presentare. Il vero fenomenologo ha il dovere di essere sistematicamente modesto e pertanto ci sembra che il semplice riferimento a poteri fenomenologici di lettura, capaci di fare del lettore un poeta al livello dell'immagine letta, sia già carico di una sfumatura di orgoglio. Ci riterremo immodesti se ci assumessimo personalmente un potere di lettura in grado di ritrovare e rivivere il potere creativo organizzato e completo riguardante l'intero poema. Ancor meno possiamo sperare di giungere a una fenomenologia sintetica capace di dominare, come credono di poter fare certi psicoanalisti, l'insieme di un'opera. È dunque al livello delle immagini singole che possiamo fenomenologicamente provare il *retentissement*.

Ed è proprio questa *punta di orgoglio*, questo orgoglio minore, questo orgoglio di semplice lettura, orgoglio che si alimenta nella solitudine della lettura, a testimoniare un'innegabile impronta fenomenologica, se si riesce a conservarne la semplicità. Il fenomenologo non ha niente a che vedere col critico letterario che, come si è spesso osservato, giudica un'opera che non sarebbe in grado di creare, oppure, sulla base di frettolose condanne, che non vorrebbe creare. Il critico letterario è un lettore necessariamente severo: capovolgendo un'idea così consunta da diventare luogo comune, si potrebbe dire che il critico letterario o il professore di retorica, sempre superiore, sempre in atto di giudicare, sono spesso affetti da un *simplesso* di superiorità. Quanto a noi, dediti alla lettura serena, non leggiamo e non rileggiamo se non quanto ci piace, con una piccola dose di orgoglio per tale lettura mescolata a tanto entusiasmo. Mentre l'orgoglio abitualmente si sviluppa in un massiccio sentimento che pesa su tutto lo psichismo, la punta di orgoglio che nasce dall'adesione a un piacere proveniente dall'immagine si conserva discreta, segreta. Essa giace in noi, semplici lettori,

per noi, soltanto per noi. È un orgoglio privato, nessuno sa che, leggendo, riviviamo la tentazione di essere poeti. Ogni lettore, appassionato anche in piccola misura alla lettura, alimenta e rimuove, attraverso la lettura, il desiderio di essere uno scrittore. Quando la pagina letta è troppo bella, la modestia rimuove il desiderio, ma il desiderio si ripresenta: ad ogni modo, tutti i lettori che rileggono un'opera che essi amano, sanno che le pagine amate li *riguardano*. Jean-Pierre Richard, nel suo bel libro *Poésie et profondeur*, ha scritto, tra gli altri, due saggi, uno su Baudelaire e l'altro su Verlaine. Baudelaire è messo in risalto proprio perché la sua opera, dice Jean-Pierre Richard, «ci riguarda». Da un saggio all'altro, la differenza di tono è notevole. Verlaine, a differenza di Baudelaire, non riceve un'adesione fenomenologica totale: succede sempre così in certe letture che si fondano sulla simpatia, nella loro stessa espressione noi siamo «parte in causa». Nel suo *Titan*, Jean-Paul Richter scrive del suo eroe: «Leggeva le lodi dei grandi uomini con lo stesso piacere che avrebbe provato se fosse stato lui l'oggetto di quei panegirici»⁴. La simpatia di lettura è, comunque, inseparabile dall'ammirazione. Si può ammirare in maggiore o minor misura, ma sempre uno slancio sincero, un piccolo slancio di ammirazione è necessario per poter ricevere il premio fenomenologico di un'immagine poetica. Una riflessione critica, per minima che sia, arresta un simile slancio collocando lo spirito in una posizione secondaria e distruggendo la primitività dell'immaginazione. In tale ammirazione che oltrepassa la passività degli atteggiamenti contemplativi, la gioia di leggere sembra essere il riflesso della gioia di scrivere, come se il lettore fosse il fantasma dello scrittore. Almeno il lettore partecipa alla gioia creativa che, secondo Bergson, è il segno della creazione⁵. La creazione avviene sopra il filo teso della frase, nella vita effimera di un'espressione. Eppure l'espressione poetica, pur non

⁴ J.-P. RICHTER, *Titan*, Charpentier, Paris 1878, t. I, p. 22.

⁵ H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Alcan, Paris 1919, p. 23; trad. it., *L'energia spirituale*, Il tripode, Napoli 1991.

possedendo una necessità vitale, è ugualmente una tonificazione della vita. Dire bene fa parte del vivere bene. L'immagine poetica è un'emersione del linguaggio, è sempre un po' al di sopra del linguaggio significante. Vivendo la poesia, si ha dunque l'esperienza salutare dell'emersione. Si tratta, senza dubbio, di un'emersione di piccola portata, ma tali fuoriuscite si rinnovano: la poesia mette il linguaggio in stato di emersione. La vita vi si designa con la sua vivacità, gli slanci linguistici che abbandonano la linea comune del linguaggio pragmatico sono miniature dello slancio vitale. Un micro-bergsonismo che abbandonasse le tesi del linguaggio-strumento per accettare la tesi del linguaggio-realtà troverebbe certo nella poesia molti documenti sulla vita reale del linguaggio.

Così, insieme alle considerazioni sulla vita delle parole così come essa appare nell'evoluzione di una lingua attraverso i secoli, l'immagine poetica ci presenta, nello stile matematico, una sorta di differenziale di questa evoluzione. Un verso notevole può avere una grande influenza sull'anima di una lingua. Esso risveglia immagini cancellate e sancisce, allo stesso tempo, l'imprevedibilità della parola. Rendere imprevedibile la parola non vuol forse dire imparare ad essere liberi? Quale piacere prova l'immaginazione poetica a prendersi gioco delle censure! Un tempo, le Arti poetiche codificavano la licenza. La poesia contemporanea è invece riuscita a porre la libertà nel corpo stesso del linguaggio e la poesia finisce con l'apparire allora un fenomeno della libertà.

V

In tal modo, anche al livello di un'immagine poetica isolata, nel solo divenire espressivo costituito dal verso, può manifestarsi il *retentissement* fenomenologico e, nella sua estrema semplicità, ci offre il controllo della nostra lingua. Ci troviamo certo di fronte a un minuscolo fenomeno della coscienza luccicante. L'immagine poetica è certo l'evento psichico di minore responsabilità e cercarle una giustificazione nell'ordine della

realtà sensibile, così come determinare il suo posto e il suo ruolo nella composizione della poesia, sono due obiettivi cui pensare in un secondo momento. Non appena si ponga mano a una ricerca fenomenologica sull'immaginazione poetica, l'immagine isolata, la frase che la sviluppa, il verso o talvolta la strofa in cui risplende l'immagine poetica, formano *spazi di linguaggio* che sarebbe compito di una topo-analisi studiare. Per questo Pontalis ci presenta Michel Leiris come un «prospettore solitario in gallerie di parole»⁶. Pontalis designa in tal modo con grande chiarezza lo spazio fibroso percorso dal semplice impulso delle parole vissute. L'atomismo del linguaggio concettuale invoca ragioni di fissazione, forze centralizzanti, ma il verso ha sempre un moto, l'immagine si infila nei versi e porta con sé l'immaginazione, come se l'immaginazione creasse una fibra nervosa. Pontalis aggiunge anche una formula che merita di essere ricordata come un sicuro indice per una fenomenologia dell'espressione: «Il soggetto parlante è tutto il soggetto». Non sa più di paradosso affermare che il soggetto parlante sta nella sua completezza in un'immagine poetica, dal momento che esso non riesce a penetrare nello spazio poetico dell'immagine se non vi si abbandona senza riserve. L'immagine poetica è, con estrema evidenza, il veicolo di una delle esperienze più semplici di linguaggio vissuto e, se la si considera, secondo la proposta che avanziamo, in quanto origine di coscienza, dipende certo da una fenomenologia.

Allo stesso modo, se il problema fosse quello di una «scuola» fenomenologica, senza dubbio nel fenomeno poetico potrebbero rinvenirsi le lezioni più chiare, le lezioni elementari. In un recente libro, van der Berg scrive: «I poeti e i pittori sono fenomenologi nati»⁷. Notando poi che le cose ci «parlano» e che

⁶ J.-B. PONTALIS, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable*, «Les temps modernes», dicembre 1955, p. 931.

⁷ J.H. VAN DER BERG, *The phenomenological approach to psychiatry. An introduction to recent phenomenological psychopathology*, Thomas, Springfield 1955, p. 61; trad. it., *Fenomenologia e psichiatria. Introduzione alla moderna psicopatologia fenomenologica*, Bompiani, Milano 1971.

con questo possiamo stabilire un contatto con le cose, se diamo pieno valore a un simile linguaggio, van der Berg aggiunge: «Noi viviamo continuamente una soluzione di quei problemi che la riflessione non può sperare di risolvere». Le parole di questo fenomenologo olandese possono forse costituire un incoraggiamento per il filosofo che incentri i suoi studi sull'essere parlante.

VI

La situazione fenomenologica potrebbe forse ricevere ulteriori precisazioni rispetto alle ricerche psicoanalitiche se fossimo in grado di derivare, a proposito delle immagini poetiche, una sfera di *sublimazione pura*, una sublimazione che non sublima nulla, alleggerita del carico delle passioni, liberata dall'impulso dei desideri. Certo, attribuendo all'immagine poetica di punta un assoluto di sublimazione, investiamo molto su una semplice sfumatura, eppure ci sembra che la poesia offra in abbondanza prove di tale sublimazione assoluta. Nel corso di questa ricerca incontreremo spesso tali prove: quando esse vengono presentate allo psicologo e allo psicoanalista, costoro non vedono nell'immagine poetica niente più che un semplice gioco, gioco effimero, gioco totalmente vano. Le immagini sono per loro, in tal caso, senza significato passionale, senza significato psicologico, senza significato psicoanalitico. Non passa loro per la mente che tali immagini hanno precisamente un *significato poetico*: eppure la poesia è lì, con le sue innumerevoli immagini di getto, immagini attraverso cui l'immaginazione creatrice si installa nel proprio territorio.

Cercare antecedenti a un'immagine mentre si è immersi nell'esistenza stessa dell'immagine, è, per un fenomenologo, un sogno inveterato di *psicologismo*. Prendiamo, al contrario, l'immagine poetica nel suo essere: la coscienza poetica è così totalmente assorbita dall'immagine che appare sul linguaggio, al di sopra del linguaggio abituale, parla, con l'immagine poetica, un linguaggio nuovo al punto che non è più possibile conside-

rare utilmente correlazioni tra il passato e il presente. Daremo più avanti esempi di tali rotture di significato, di sensazione e di sentimento in modo che bisognerà concordare con noi nell'opinione che l'immagine poetica si trova sotto il segno di un essere nuovo.

Tale essere nuovo è l'uomo felice. Felice a parole e dunque infelice nei fatti, obietterà subito lo psicoanalista. Secondo lui, la sublimazione non è che una forma di compensazione verticale, una fuga verso l'alto, esattamente come la compensazione è una fuga laterale. Allora, immediatamente, lo psicoanalista abbandona lo studio ontologico dell'immagine, si mette a scavare nella storia di un uomo e scorge e mostra le sofferenze segrete del poeta: spiega il fiore attraverso il concime.

Il fenomenologo non va tanto lontano: per lui, l'immagine è lì, la parola parla, la parola del poeta gli parla. Non v'è alcun bisogno di aver vissuto le sofferenze del poeta per accogliere la felicità offerta dalla parola del poeta, piacere della parola che domina il dramma stesso. La sublimazione, in poesia, sovrasta la psicologia dell'anima terrestremente infelice. È un fatto: la poesia contiene una felicità che le è propria, qualunque sia il dramma che essa deve illuminare.

La sublimazione pura, così come noi la consideriamo, pone un dramma di metodo, dal momento che il fenomenologo non potrebbe certo cancellare la realtà psicologica profonda dei processi di sublimazione così attentamente studiati dalla psicoanalisi. La questione consiste, invece, nel passare, fenomenologicamente, a immagini non vissute, a immagini che la vita non prepara e che il poeta crea. Si tratta di vivere il non-vissuto e di aprirsi ad un'apertura di linguaggio. Poche sono le composizioni poetiche in cui potremo trovare tali esperienze: tra di esse, certe poesie di Pierre-Jean Jouve. Non esistono opere tanto nutrite di meditazioni psicoanalitiche quanto i libri di Pierre-Jean Jouve, ma, a tratti, la poesia conosce in lui tali fiammate che impediscono di fermarsi allo stadio precedente. Egli afferma: «La poesia supera costantemente la sua origine e, soffrendo più a fondo nell'estasi o nel dolore, essa risulta più libera». E: «Quanto più mi inoltravo nel tempo, tanto più riu-

scivo a dominare l'immersione, ad allontanarla dalla causa occasionale, ricondurla alla pura forma di linguaggio»⁸. Accetterebbe Pierre-Jean Jouve di considerare le «cause» svelate dalla psicoanalisi come cause «occasionalità»? Non so, ma nella regione della «pura forma di linguaggio» le cause dello psicoanalista non consentono di predire l'immagine poetica nella sua novità. Esse sono, al massimo, «occasioni» di liberazione, ed in questo la poesia – nell'era poetica in cui viviamo – è specificamente «sorprendente», dunque le sue immagini sono imprevedibili. I critici letterari, nel loro complesso, non hanno precisa coscienza di questa imprevedibilità che sconvolge i piani della spiegazione psicologica tradizionale. Eppure il poeta è assai chiaro: «La poesia, nei suoi sorprendenti procedimenti attuali soprattutto (non può) corrispondere che a pensieri attenti, coinvolti in qualcosa di sconosciuto ed essenzialmente aperti al divenire». E poi, ancora: «Può darsi che all'orizzonte venga profilandosi una nuova definizione del poeta: colui che conosce, vale a dire colui che trascende e che nomina ciò che conosce». Infine: «Non esiste poesia se non vi è assoluta creazione».

Una simile poesia è rara⁹: nella maggior parte dei casi, la poesia è più mescolata alle passioni, più *psicologizzata*. In questo caso, tuttavia, la rarità, l'eccezione non confermano la regola ma la contraddicono e instaurano un regime nuovo. Non è possibile cogliere l'esatta polarità della poesia senza tener conto della sublimazione assoluta – per quanto limitata ed elevata –, pur essendo essa fuori della portata di psicologi e psicoanalisti, il cui compito, del resto, non è quello di esaminare la poesia pura.

Sarà possibile esitare nella determinazione esatta del piano di rottura o soffermarsi a lungo sul terreno delle confuse passioni che turbano la poesia, e inoltre l'altezza a partire da cui si può raggiungere la sublimazione pura non si trova forse allo

⁸ P.-J. JOUVE, *En miroir*, cit., p. 109 e 112. Andrée Chédid scrive a sua volta: «Il poema rimane libero. Non riusciremo mai ad imprigionare il suo destino nel nostro». Il poeta sa bene che «il suo respiro lo condurrà più lontano del suo desiderio» (*Terre et poésie*, ed. GLM, Paris 1956, §§ 14 e 15).

⁹ P.-J. JOUVE, *En miroir*, cit., p. 9: «La poesia è rara».

stesso livello per tutte le anime: tuttavia, la necessità di separare la sublimazione studiata dalla psicoanalisi e quella di cui si occupa la fenomenologia della poesia è almeno una necessità di metodo. Lo psicoanalista può certo studiare l'umana natura dei poeti, ma non è preparato, a motivo del suo soggiornare nella regione delle passioni, a studiare le immagini poetiche nella loro realtà di vertice. Jung lo ha d'altra parte dichiarato con estrema decisione:

Seguendo le abitudini di giudizio della psicoanalisi, l'interesse viene distolto dall'opera d'arte per smarrirsi nell'inestricabile caos degli antecedenti psicologici, e il poeta diventa un caso clinico, un esempio da annoverare fra i casi affetti da *psychopatia sexualis*. In tale maniera, la psicoanalisi dell'opera d'arte ha perso di vista il suo oggetto, ha trasferito il discorso su un terreno generalmente umano, nient'affatto specifico per l'artista e in particolare privo di importanza per la sua arte¹⁰.

Ci sia consentita una sola battuta polemica, benché la polemica non rientri assolutamente nelle nostre abitudini, soltanto nella prospettiva di riassumere il discorso fin qui fatto.

Nell'Antica Roma, si diceva ai calzolai che guardavano troppo in alto:

*Sutor, ne ultra crepidam!*¹¹.

Nelle occasioni in cui ci si muove sul terreno della sublimazione pura, in cui è necessario determinare l'essenza propria della poesia, il fenomenologo forse dovrebbe dire allo psicoanalista:

*Psu chor, ne ultra uterum!*¹².

¹⁰ C.G. JUNG, *Psicologia analitica e arte poetica*, in *Dizionario di psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

¹¹ *Ciabattino, non [andare] oltre le scarpe!* è una locuzione latina utilizzata per richiamare all'ordine coloro che si intromettono in materie di cui nulla sanno [N.d.T.].

¹² *Strizzacervelli, non [andare] oltre l'utero!*

VII

Riassumendo, non appena un'arte acquista una sua autonomia, è come se ripartisse nuovamente da zero, ed è allora interessante considerare tale partenza nello spirito di una fenomenologia. Il fenomenologo, per principio, liquida un passato e fa fronte alla novità. Perfino in un'arte come la pittura, che reca la traccia di un mestiere, i grandi successi sono al di là del mestiere. Jean Lescure, studiando l'opera del pittore Lapicque, giustamente scrive:

Anche se la sua opera testimonia una grande cultura e una conoscenza di tutte le espressioni dinamiche dello spazio, essa tuttavia non le applica e non ne trae formule [...]. Bisogna dunque che il sapere si accompagni ad un uguale oblio del sapere stesso. Il non sapere non è ignoranza ma un atto difficile di superamento della conoscenza. Solo a tale prezzo un'opera è in ogni istante quella sorta di inizio puro che fa della sua creazione un esercizio di libertà¹³.

Testo di fondamentale importanza per noi, per la sua immediata trasposizione in una fenomenologia del poetico. In poesia, il non-sapere è una condizione primaria; se vi è mestiere nel poeta, questo risiede nel compito secondario di associare immagini, ma la vita dell'immagine sta tutta nella sua luce splendente, nel fatto che un'immagine è un superamento di tutti i dati della sensibilità.

Da questo punto di vista, ci si rende conto come l'opera acquisti un tale rilievo al di sopra della vita che la vita stessa non è in grado di spiegarla più. Jean Lescure più avanti afferma: «Lapicque reclama dall'atto creatore tanta sorpresa quanta gliene offre la vita»¹⁴. L'arte è dunque un raddoppiamento di vita, una sorta di emulazione delle sorprese che eccitano la nostra coscienza; essa impedisce così a ques'ultima di assopirsi. Lapicque scrive:

¹³ J. LESCURE, *Lapicque*, Galanis, Paris 1956, p. 78.

¹⁴ Ivi, p. 132.

Ad esempio, se dipingo il passaggio del fiume ad Auteuil, attendo che la mia pittura mi dia, sebbene di un diverso genere, lo stesso grado di imprevedibilità che mi fu offerto dal fluire che veramente vidi. Il problema non può mai essere quello di rifare esattamente uno spettacolo che appartiene già al passato, ma è necessario riviverlo completamente, in modo nuovo e questa volta pittorico e, nel fare ciò, darmi la possibilità di un nuovo *choc*¹⁵.

Lescure conclude: «L'artista non crea come vive, vive come crea».

Il pittore contemporaneo non considera dunque più l'immagine in quanto semplice sostituto di una realtà sensibile. Proust diceva già, parlando delle rose dipinte da Elstir, che esse erano una «varietà nuova di cui quel pittore, come un ingegnoso orticoltore, aveva arricchito la famiglia delle Rose»¹⁶.

VIII

La psicologia classica non si occupa dell'immagine poetica, spesso confusa con la semplice metafora. D'altra parte, in generale, la parola *immagine* è gravida di confusione nei lavori degli psicologi: si vedono immagini, si riproducono immagini, si conservano immagini nella memoria. L'immagine è tutto, tranne un prodotto diretto dell'immaginazione. Nell'opera di Bergson, *Materia e memoria*, in cui la nozione di immagine ha una rilevante estensione, si fa soltanto un riferimento all'immaginazione *produttrice*¹⁷. Tale produzione resta allora un'attività di libertà minore, senza alcun rapporto con i grandi atti

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, t. V: *Sodome et Gomorre*, Gallimard, Paris 1966; trad. it., *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 1995.

¹⁷ H. BERGSON, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Alcan, Paris 1921; trad. it., *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1996.

liberi illuminati dalla filosofia bergsoniana. In quel breve passaggio, il filosofo si riferisce ai «giochi della fantasia». Le differenti immagini si configurano come «le libertà che lo spirito si prende nei confronti della natura». Queste libertà al plurale non impegnano tuttavia l'essere, non accrescono il linguaggio, non sottraggono il linguaggio al suo ruolo utilitario, sono davvero «giochi». L'immaginazione riesce a malapena a rendere iridescenti i ricordi. Sul terreno della poeticizzazione della memoria, Bergson si trova certo al di qua di Proust: le libertà che lo spirito si prende nei confronti della natura non designano davvero la natura dello spirito.

La nostra proposta, al contrario, è quella di considerare l'immaginazione come potenza principale della natura umana. Non cambia nulla dire che l'immaginazione è la facoltà di produrre immagini, ma tale tautologia ha almeno il potere di bloccare il processo che assimila le immagini ai ricordi.

L'immaginazione, nei suoi vivi atti, ci distacca allo stesso tempo dal passato e dalla realtà, aprendo nella direzione dell'avvenire. Alla *funzione del reale*, indotta dal passato, secondo le indicazioni della psicologia classica, è necessario congiungere una *funzione dell'irreale* anch'essa positiva, come ci siamo sforzati di stabilire nei nostri precedenti lavori. Se qualcosa non va nell'ambito della funzione dell'irreale, allora può bloccarsi lo psichismo produttore. Come prevedere senza immaginare?

Se ci volgiamo tuttavia più semplicemente ai problemi dell'immaginazione poetica, diremo che è impossibile cogliere il guadagno psichico della poesia senza far cooperare le due funzioni dello psichismo umano: la funzione del reale e la funzione dell'irreale. Una vera e propria cura di ritmanalisi ci è offerta dalla poesia che intreccia il reale e l'irreale e rende dinamico il linguaggio con la duplice attività del significato e della poesia. In poesia, poi, l'impegno dell'essere immaginante è tale per cui esso non è più il semplice soggetto del verbo adattarsi. Le condizioni reali cessano di essere determinanti. Attraverso la poesia, l'immaginazione si colloca sul terreno su cui precisamente la funzione dell'irreale giunge a sedurre o a rendere in-

quieto – sempre a risvegliare – l'essere assopito nei suoi automatismi. Il più insidioso tra questi, l'automatismo del linguaggio, non funziona più quando ci si trova nel campo della sublimazione pura: vista dalla vetta della sublimazione pura, l'immaginazione produttrice non è più gran cosa. Jean-Paul Richter scrive: «L'immaginazione riproduttrice è la prosa dell'immaginazione produttrice»¹⁸.

IX

Abbiamo tentato di riassumere, in un'introduzione filosofica senza dubbio troppo lunga, le tesi generali che vorremmo mettere alla prova nel presente studio ed in altri che speriamo di scrivere in seguito. Per ora, il nostro campo di esame gode del vantaggio di essere ben delimitato: il nostro proposito, in effetti, è quello di esaminare immagini molto semplici, le immagini dello *spazio felice*. Da tale punto di vista, le nostre ricerche meriterebbero il nome di *topofilia*, in quanto esse intendono determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati. Per ragioni spesso molto diverse e con le differenze che comportano le sfumature poetiche, si tratta di *spazi lodati*. Al loro valore protettivo, che può essere di segno positivo, si ricollegano anche valori immaginati e questi ultimi diventano ben presto valori dominanti. Lo spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua positività, ma con tutte le parzialità dell'immaginazione. In particolare, quasi sempre è dotato di poteri di attrazione, concentra dall'essere al suo interno limiti protettivi. Il gioco dell'esterno e dell'intimità non è certo, nel regno delle immagini, un gioco equilibrato. D'altra parte, gli spazi di ostilità sono

¹⁸ J.-P. RICHTER, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, Auguste Durand, Paris 1862, t. I, p. 145.

appena evocati nelle pagine che seguono. Gli spazi dell'odio e della lotta non possono essere studiati se non in riferimento a materie ardenti, a immagini apocalittiche. Per ora, ci poniamo davanti alle immagini che *attirano*. Per quanto concerne le immagini, ci appare ben presto chiaro che attirare e respingere non portano a esperienze contrarie. I termini sono contrari. Studiando l'elettricità o il magnetismo è possibile senza dubbio parlare simmetricamente di repulsione e di attrazione (è sufficiente un mutamento di segno algebrico), ma le immagini non si accontentano affatto di idee tranquille né soprattutto di idee definitive. L'immaginazione incessantemente immagina e si arricchisce di nuove immagini: è proprio tale ricchezza di essere immaginato che noi vorremmo esplorare.

Ecco allora una rapida descrizione dei capitoli del presente lavoro.

In primo luogo, come è dovere in una ricerca sulle immagini dell'intimità, poniamo il problema della poetica della casa. Sorgono numerose domande: come accade che camere segrete, camere scomparse divengano dimore in un passato indimenticabile? Dove e come il riposo incontra e produce situazioni privilegiate? Come è possibile che i rifugi effimeri e i ripari occasionali siano investiti talora dalle nostre intime *rêveries* di valori senza alcuna base obiettiva? Con l'immagine della casa ci avviciniamo ad un vero e proprio principio di integrazione psicologica. Psicologia descrittiva, psicologia del profondo, psicoanalisi e fenomenologia potrebbero costituire, con la casa, quell'insieme di dottrine da noi designato col nome di topo-analisi. Esaminata negli orizzonti teorici più disparati, l'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo. Per fornire un'idea della complessità del compito dello psicologo applicato a studiare l'anima umana nel suo profondo, Jung chiede al suo lettore di considerare questo paragone:

Dobbiamo porci di fronte allo spaccato di un edificio e fornirne una spiegazione: il piano superiore è stato costruito nel XIX secolo, il pianterreno è del XVI secolo ed un esame più minuzioso della costruzione mostra che essa è stata innalzata su una torre del II secolo. Nella can-

tina scopriamo fondamenta romane e sotto la cantina si trova una grotta sul cui suolo si scoprono, nello strato superiore, utensili di selce e, negli strati più profondi, resti di fauna glaciale. Questa potrebbe essere, all'incirca, la struttura della nostra anima¹⁹.

Naturalmente, a Jung non sfugge l'insufficienza di un simile paragone, ma, considerando quanto agevolmente esso si sviluppi, dobbiamo dire che ha senso assumere la casa come uno *strumento di analisi* per l'anima umana. Aiutati da un simile «strumento» riusciremo a ritrovare in noi stessi, sognando nella nostra semplice casa, le comodità della grotta? E la torre della nostra anima è stata mai del tutto rasa al suolo? Non siamo sempre, secondo il famoso emistichio, esseri «à la tour abolie»? Non solo i nostri ricordi, ma anche le nostre dimenticanze sono «alloggiate», il nostro inconscio è «alloggiato», la nostra anima è una dimora e, ricordandoci delle «case» e delle «camere», noi impariamo a «dimorare» in noi stessi. Le immagini della casa (ce ne accorgiamo fin da questo momento) procedono nei due sensi: esse sono in noi così come noi siamo in esse. Tale gioco è così complesso che abbiamo dovuto ricorrere a due lunghi capitoli per abbozzare i valori immaginativi della casa.

Dopo i due capitoli sulla casa degli uomini, abbiamo studiato una serie di immagini che possiamo assumere come appartenenti alla casa delle cose: i cassetti, le cassapanche e gli armadi. Quanta psicologia si cela dietro le loro serrature! Racchiudono una sorta di estetica del nascosto. Per iniziare fin da questo istante la fenomenologia del nascosto, sarà sufficiente una preliminare osservazione: un cassetto chiuso è *inimmaginabile*. Esso può solamente essere *pensato*. E per noi, il cui compito è descrivere ciò che si immagina prima che sia conosciuto, ciò che si sogna prima di verificarlo, tutti gli armadi sono pieni.

¹⁹ C.G. JUNG, *Psicologia analitica*, cit. Il passaggio è tratto dal saggio intitolato: *Il condizionamento terrestre dell'anima*.

Pur credendo talvolta di studiare cose, ci si apre soltanto ad un tipo di *rêveries*. I due capitoli da noi dedicati ai Nidi ed ai Gusci – i due rifugi dei vertebrati e degli invertebrati – testimoniano un'attività immaginativa a stento frenata dalla realtà degli oggetti. Noi che abbiamo meditato così lungamente sull'immaginazione degli elementi, abbiamo rivissuto mille *rêveries* aeree o acquatiche, nella misura in cui seguivamo rispettivamente i poeti nel nido degli alberi o nel guscio dell'animale. Talvolta si ha un bel toccare le cose, si sognano sempre *elementi*.

Dopo aver seguito la *rêverie* sull'abitare tali luoghi inabitabili, siamo ritornati a immagini le quali, perché noi le viviamo, esigono che, come nei nidi e nei gusci, ci facciamo più piccoli. Nelle nostre stesse case, in effetti, non troviamo forse luoghi appartati ed angoli in cui ci piace andarci a rannicchiare? Rannicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare. Soltanto chi ha saputo rannicchiarsi sa abitare con intensità. A questo proposito, abbiamo in noi stessi tutto un apparato di immagini e di ricordi che non confidiamo volentieri. Non c'è dubbio che lo psicoanalista, se volesse sistematizzare le immagini del rannicchiamento, sarebbe in grado di fornirci numerosi documenti. Noi non avevamo a nostra disposizione che documenti letterari ed abbiamo perciò scritto un breve capitolo sugli Angoli, sorpresi noi stessi quando grandi scrittori davano a quei documenti psicologici dignità letteraria.

Dopo i capitoli dedicati agli spazi dell'intimità, abbiamo voluto vedere come si presentava, per una poetica dello spazio, la dialettica del grande e del piccolo, come nello spazio esterno l'immaginazione godeva, senza l'aiuto delle idee, quasi naturalmente, del relativismo della grandezza. La dialettica del piccolo e del grande è stata da noi distribuita sotto il segno della Miniatura e dell'Immensità. Questi due capitoli non sono poi così antitetici come si potrebbe pensare: nell'uno e nell'altro caso il piccolo e il grande non vanno colti nella loro oggettività. Scrivendo questo libro noi li abbiamo considerati come i due poli di una proiezione di immagini. In altri libri, particolarmente per quanto concerne l'Immensità, abbiamo tentato di

caratterizzare le meditazioni dei poeti di fronte agli spettacoli grandiosi della natura²⁰. Qui si tratta invece di una partecipazione più intima al movimento dell'immagine: ad esempio, dovremo provare, seguendo certe poesie, che l'impressione dell'immensità si trova in noi e non è legata necessariamente a un oggetto.

A questo punto, avevamo riunito nel nostro libro immagini abbastanza numerose da permetterci di porre, a nostro modo, dando alle immagini il loro valore ontologico, la dialettica del dentro e del fuori, dialettica che si ripercuote in una dialettica dell'aperto e del chiuso.

Molto legato al capitolo sulla dialettica del fuori e del dentro è il capitolo successivo sulla fenomenologia del rotondo. La difficoltà che abbiamo dovuto superare nello scrivere questo capitolo stava nella necessità di tenerci lontani da ogni evidenza geometrica. In altre parole, siamo stati costretti a partire da una sorta di intimità del rotondo. Nei pensatori e nei poeti abbiamo riscontrato immagini di questa rotondità diretta, immagini – per noi è essenziale – che non sono semplici metafore. Potremo così approfittare di una nuova occasione per denunciare l'intellettualismo della metafora e per evidenziare, conseguentemente, una volta di più, l'attività propria dell'immaginazione pura. Gli ultimi due capitoli dovrebbero legarsi, nella nostra intenzione, carichi come sono di metafisica implicita, con un altro libro che vorremmo scrivere, libro destinato a condensare i numerosi corsi pubblici tenuti alla Sorbona negli ultimi tre anni del nostro insegnamento. Avremo la forza di scrivere un libro simile? Certo è grande la distanza che separa le parole che si affidano liberamente ad un simpatico uditorio e la disciplina necessaria a scrivere un libro. Nell'insegnamento orale, animato dalla gioia di insegnare, talvolta la parola pensa; scrivendo un libro è necessario, comunque, riflettere.

²⁰ Cfr. G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1962, pp. 378 sgg.; trad. it., *La terra e le forze: le immagini della volontà*, Red, Como 1989.

Capitolo primo

La casa. Dalla cantina alla soffitta

Il significato della capanna

A la porte de la maison qui viendra frapper?

Une porte ouverte on entre.

Une porte fermée un antre.

Le monde bat de l'autre côté de ma porte.

Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*¹

I

È di estrema evidenza, per uno studio fenomenologico dei valori di intimità dello spazio interiore, il fatto che la casa costituisca un essere privilegiato, a condizione, tuttavia, che essa venga considerata nella sua unità e insieme nella sua complessità, cercando di integrarne tutti i valori particolari in uno fondamentale. La casa ci fornirà, a un tempo, immagini disperse e un *corpus* di immagini: nell'uno e nell'altro caso, proveremo che l'immaginazione aumenta i valori della realtà. Una sorta di attrazione di immagini concentra queste ultime attorno alla casa. Il problema centrale consiste nel chiedersi se, attraverso i ricordi di tutte le case in cui abbiamo trovato riparo, al di là di tutte le case in cui abbiamo sognato di abitare, sia possibile individuare un'essenza intima e concreta che possa essere una giustificazione del valore singolare di tutte le nostre immagini di intimità protetta.

Per rispondervi, non basta considerare la casa come un «oggetto» su cui far reagire giudizi e *rêveries*. Per un fenomeno-

¹ P. ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, Denoël, Paris 1945 [Alla porta di casa chi verrà a bussare? / Una porta aperta si entra. / Una porta chiusa un antro. / Il mondo batte dall'altra parte della mia porta].

logo, per uno psicoanalista, per uno psicologo (dispongo i tre punti di vista secondo l'ordine di pregnanza decrescente), non si tratta di descrivere case, di coglierne in modo particolareggiato gli aspetti pittoreschi e analizzarne le ragioni che le rendono confortevoli. Al contrario, bisogna superare i problemi della descrizione – sia essa oggettiva, o soggettiva, riferisca cioè fatti o impressioni – per cogliere le virtù prime, quelle in cui si rivela un'adesione in qualche modo originaria alla funzione prima dell'abitare. Il geografo, l'etnografo, sono certo in grado di descriverci tipi estremamente diversi di abitazione: su tale varietà il fenomenologo compie lo sforzo necessario per cogliere il germe della felicità centrale, sicura ed immediata. In ogni dimora, perfino in un castello, il compito primario del fenomenologo è quello di trovare il guscio iniziale.

Quale complessità e quanti problemi fra loro correlati, se vogliamo determinare la realtà profonda di ogni sfumatura del nostro attaccamento a un luogo di elezione! Un fenomenologo deve considerare la sfumatura come un fenomeno psicologico di primo getto. La sfumatura non è una colorazione superficiale supplementare, perciò è necessario dire come abitiamo il nostro spazio vitale in accordo con tutte le dialettiche della vita, come mettiamo radici, giorno per giorno, in un «angolo del mondo».

La casa è infatti il nostro angolo di mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella piena accezione del termine. Non è forse bella la casa più modesta, se la guardiamo dal punto di vista dell'intimità? Gli scrittori della «umile casa» evocano spesso questo elemento della poetica dello spazio. La loro evocazione, tuttavia, è troppo scarna, dal momento che, avendo poco da descrivere nell'umile casa, essi non vi si soffermano affatto. Si limitano a caratterizzarla nella sua attualità, senza viverne davvero la primitività, una primitività che appartiene a tutti, ricchi o poveri, a patto che accettino di sognare.

La nostra vita adulta è a tal punto spossessata dei primi beni, i legami antropocosmici vi si sono talmente allentati da non avvertire il loro primo radicarsi nell'universo della casa. Certo, non mancano i filosofi che «mondificano» astrattamente o rin-

vengono un universo nel gioco dialettico dell'io e del non-io: precisamente, essi conoscono l'universo prima della casa, l'orizzonte prima del riparo. I veri e propri punti di partenza delle immagini, al contrario, se li studiamo fenomenologicamente, ci porteranno concretamente ai valori dello spazio abitato, al non-io che protegge l'io.

Consideriamo qui una reciprocità di cui dovremo esplorare le immagini: ogni spazio veramente abitato reca l'essenza della nozione di casa. Nel corso del presente lavoro, cercheremo di vedere come lavora l'immaginazione quando l'essere ha trovato il minimo riparo; vedremo l'immaginazione costruire «muri» con ombre impalpabili, confortarsi con illusioni di protezione, – o inversamente tremare dietro muri spessi, dubitare dei più solidi bastioni. Per dirla in breve, l'essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; nella più interminabile delle dialettiche vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni.

Tutti i ripari, tutti i rifugi, tutte le camere possiedono dunque valori consonanti di onirismo. La casa non è allora più «visuta» davvero nella sua positività, non ne riconosciamo i benefici soltanto nell'ora che suona. Le vere felicità hanno un passato e tutto un passato vive, attraverso il sogno, in una casa nuova. Ha mille varianti il vecchio detto: «Trasferirvi i propri Lari»: la *rêverie* si approfondisce al punto da dischiudere una dimensione immemoriale al sognatore del focolare, al di là della più antica memoria. La casa, al pari del fuoco o dell'acqua, ci permetterà di evocare, nel corso della nostra ricerca, bagliori di *rêverie* che rischiarano la sintesi dell'immemoriale e del ricordo. In quella remota regione, memoria e immaginazione non si lasciano dissociare, l'una e l'altra lavorano al loro reciproco approfondimento, l'una e l'altra compongono, nell'ordine dei valori, una comunanza del ricordo e dell'immagine. La casa non si vive dunque solamente giorno per giorno, sul filo di una storia, nel racconto della nostra storia: attraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi. Quando, in una nuova casa, ritornano i ricordi delle antiche dimore, ci trasferiamo nel paese dell'Infan-

zia Immobile, immobile come l'Immemoriale. Viviamo delle fissazioni, delle fissazioni della felicità², facciamo in modo di trarre motivi di conforto dal rivivere ricordi protettivi. Qualcosa di chiuso deve conservare i ricordi, lasciando loro il valore di immagini. I ricordi del mondo esterno non potranno mai vantare la stessa tonalità dei ricordi della casa. Evocando questi ultimi, aggiungiamo valori di sogno. Non siamo mai veri storici, siamo sempre un po' poeti e può forse darsi che la nostra emozione non faccia che tradurre poesia perduta.

In tal modo, affrontando le immagini della casa con la cura di non rompere la solidarietà della memoria e dell'immaginazione, possiamo nutrire la speranza di comunicare tutta l'elasticità psicologica di un'immagine che ci commuove fino a gradi di insospettabile profondità. Attraverso i poemi, forse più che attraverso i ricordi, raggiungiamo il fondo poetico dello spazio della casa.

In tali termini, se ci venisse chiesto quale sia il più prezioso effetto benefico della casa, risponderemmo che essa fornisce un riparo alla *rêverie*, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace. Soltanto attraverso i pensieri e le esperienze, i valori umani possono essere sanciti: alla *rêverie* pertengono valori che contraddistinguono l'uomo nel suo profondo. La *rêverie* vanta anche un privilegio di autovalorizzazione: essa gode direttamente del suo essere. Allora, i luoghi in cui abbiamo *vissuto la rêverie* si consegnano spontaneamente ad una nuova *rêverie*. Le dimore del passato acquistano per noi un valore imperituro proprio perché i ricordi delle antiche dimore vengono rivissuti come *rêveries*.

Il nostro obiettivo è ora chiaro: dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo. Il fattore coesivo, in tale integrazione, è rappresentato dalla *rêverie*. Il passato, il presente e il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono tra loro, talvolta opponendosi, talora

² Non è forse necessario restituire alla «fissazione» le sue virtù, in margine alla letteratura psicoanalitica costretta, dalla sua stessa funzione terapeutica, a registrare soprattutto processi di defissazione?

stimolandosi reciprocamente. La casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso. Essa sostiene l'uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere «gettato nel mondo» come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla. Una metafisica concreta non può trascurare tale fatto, tale semplice fatto, proprio in quanto esso è un valore, un grande valore a cui ritorniamo nelle nostre *rêveries*. L'essere è immediatamente un valore. La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, al calduccio nel grembo della casa.

Dal nostro punto di vista, dal punto di vista del fenomenologo che si alimenta alle origini, la metafisica cosciente che si colloca nell'istante in cui l'essere è «gettato nel mondo» è una metafisica di second'ordine, in quanto essa trascura i momenti preliminari in cui l'essere è l'essere-bene, in cui l'essere umano è deposto in un essere-bene, nel benessere associato primitivamente all'essere. Per illustrare la metafisica della coscienza, sarà necessario attendere le esperienze in cui l'essere è gettato al di fuori, cioè, nello stile delle immagini che sono oggetto del nostro studio, messo alla porta, fuori dell'essere della casa, circostanza nella quale si sommano l'ostilità degli uomini e l'ostilità dell'universo. Ma una metafisica completa, capace di inglobare il conscio e l'inconscio, deve lasciare al *di dentro* il privilegio dei suoi valori. Al di dentro dell'essere, nell'essere del dentro, un calore avvolge ed accoglie l'essere. L'essere regna in una sorta di paradiso terrestre della materia, fuso nella dolcezza di una materia adeguata. L'essere, in un simile paradiso materiale, pare immergersi nel cibo, ricolmo di tutti i beni essenziali.

Quando si sogna la casa natale, nell'estrema profondità della *rêverie*, si partecipa a quel calore originario, alla materia temperata del paradiso materiale. In questa atmosfera vivono gli esseri protettori. Torneremo sul tema della maternità della casa, per ora vogliamo limitarci ad indicare la pienezza originaria dell'essere della casa. Le nostre *rêveries* vanno in quella direzione.

Il poeta sa bene che la casa tiene l'infanzia immobile «tra le sue braccia»:

*Maison, pan de prairie, o lumière du soir.
Soudain vous acquérez presque une face humaine.
Vous êtes près de nous, embrassants, embrassés³.*

II

In virtù della casa, s'intende, un gran numero dei nostri ricordi trova un alloggio e se la casa si complica un po', se ha cantina e soffitta, angoli e corridoi, i nostri ricordi hanno rifugi sempre meglio caratterizzati. Nelle nostre *rêveries*, vi torniamo per tutta la vita. Uno psicoanalista dovrebbe dunque accordare la sua attenzione a tale semplice localizzazione dei ricordi. Come abbiamo già indicato nella *Introduzione*, daremo volentieri a questa analisi ausiliaria della psicoanalisi il nome di topoanalisi. Nel teatro del passato che è la nostra memoria, lo scenario mantiene i personaggi nel loro ruolo dominante. Si crede talvolta di conoscersi nel tempo e non si conosce che una sequela di fissazioni negli spazi della stabilità dell'essere, di un essere che non vuole passare, che, nello stesso passato, quando va alla ricerca del tempo perduto, vuole «sospendere» il volo del tempo. Lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo: lo spazio serve a questo scopo.

Se vogliamo oltrepassare la storia o, anche restando nella storia, distaccare dalla nostra storia quella sempre troppo contingente degli esseri che l'hanno affollata, ci rendiamo conto che il calendario della nostra vita può stabilirsi solamente nel suo complesso di immagini. Per analizzare il nostro essere nella gerarchia di un'ontologia, per psicoanalizzare il nostro inconscio

³ R.M. RILKE, *Poème*, tradotto da Claude Vigée, pubblicato sulla rivista «Les Lettres», vol. IV, nn. 14-15-16, p. 11 [Casa, lembo di prato, luce della sera, improvvisamente acquistate quasi volto umano, siete accanto a noi, abbracciate, abbracciando].

rintanato nelle dimore primitive, è indispensabile, in margine alla psicoanalisi normale, desocializzare i nostri grandi ricordi e attingere al piano delle *rêveries* che conducevano negli *spazi delle nostre solitudini*. In ricerche simili, le *rêveries* sono più utili dei sogni, senza contare che ricerche di questo tipo dimostrano che le *rêveries* possono essere molto diverse dai sogni⁴.

Trovandosi allora di fronte a tali solitudini, il topo-analista si chiede: era grande la camera? La soffitta era ingombra? Quell'angolo era caldo? Da dove proveniva la luce? Come riusciva l'essere, in quegli spazi, a conoscere il silenzio? Come assaporava i silenzi così particolari dei vari rifugi della *rêverie* solitaria?

Qui lo spazio è tutto, perché il tempo non anima più la memoria. La memoria – è strano! – non registra la durata concreta, la durata nel senso bergsoniano. Non è possibile rivivere le durate abolite, si può solo pensarle, pensarle sulla linea di un tempo astratto privo di ogni spessore. Attraverso lo spazio, nello spazio, rinveniamo i bei fossili della durata, concretizzati da lunghi soggiorni. L'inconscio soggiorna, i ricordi sono immobili, tanto più solidi quanto più e meglio vengono spazializzati. Localizzare un ricordo nel tempo è una preoccupazione da biografo, corrispondente soltanto ad una sorta di storia esterna, una storia per uso esterno, da comunicare agli altri. Tesa più della biografia all'approfondimento, l'ermeneutica deve determinare i centri del destino sbarazzando la storia del suo tessuto temporale congiuntivo senza azione sul nostro destino. Per la conoscenza dell'intimità, più urgente della determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità.

La psicoanalisi troppo spesso relega le passioni «nel secolo»: in effetti, le passioni bruciano e ribruciano nella solitudine. Chiuso nella propria solitudine, l'essere in preda a passione prepara le sue esplosioni o i suoi *exploits*.

Dobbiamo aggiungere che tutti gli spazi delle nostre passate solitudini, gli spazi in cui abbiamo sofferto la solitudine, goduto della solitudine, desiderato la solitudine, sono incancellabili in

⁴ Studieremo in un prossimo libro le differenze esistenti tra il sogno e la *rêverie*.

noi, precisamente perché l'essere non vuole affatto cancellarli, sa istintivamente che gli spazi della sua solitudine sono costitutivi. Anche quando tali spazi sono per sempre aboliti dal presente, resi estranei ormai a ogni promessa d'avvenire, anche quando non c'è più soffitta e si è perduta la mansarda, rimarrà sempre il fatto che si è amata una soffitta e si è vissuto in una mansarda. Vi ritorniamo nei sogni notturni: tali luoghi hanno valore di guscio. Quando ci addentriamo in fondo ai labirinti del sonno, quando ci avviciniamo alle regioni del sonno profondo, incontriamo forse riposi pre-umani. Il pre-umano raggiunge qui l'immemoriale, ma nella stessa *rêverie* del giorno, i ricordi delle solitudini anguste, semplici, ristrette sono per noi esperienze dello spazio corroborante, di uno spazio che non desidera estendersi, ma vorrebbe soprattutto essere ancora posseduto. Un tempo, potevamo forse trovare la mansarda troppo stretta, fredda d'inverno o calda d'estate, ora, tuttavia, nel ricordo ritrovato dalla *rêverie*, non sappiamo per mezzo di quale sincretismo, la mansarda è piccola e grande, calda e fresca, sempre confortante.

III

Di conseguenza, alla base stessa della topo-analisi, è necessario introdurre una sfumatura. Facevamo prima notare che l'inconscio è alloggiato: bisogna aggiungere che l'inconscio è alloggiato bene, felicemente. Esso è alloggiato nello spazio della sua felicità. L'inconscio normale riesce sempre a mettersi a proprio agio. La psicoanalisi viene in aiuto degli inconsci sfrattati, degli inconsci brutalmente o insidiosamente sfrattati, ma essa mobilita l'essere piuttosto che quietarlo, chiama l'essere a vivere all'esterno del riparo dell'inconscio, ad entrare nelle avventure della vita, ad uscire da sé. Naturalmente, la sua è un'azione salutare, dal momento che è anche necessario dare un destino di fuori all'essere del dentro. Per accompagnare la psicoanalisi nella sua salutare azione, occorrerebbe intraprendere una topo-analisi di tutti gli spazi che ci chiamano fuori da noi stessi. Pur centrando le nostre ricerche sulle *rêveries* del riposo,

non dobbiamo dimenticare che esiste una *rêverie* dell'uomo che cammina, una *rêverie* del cammino.

Emmenez-moi, chemins!...

dice Marceline Desbordes Valmore, pensando alla Fiandra natale⁵. Che bell'oggetto dinamico è un sentiero! Come rimangono impressi nella coscienza muscolare i familiari sentieri della collina! Un poeta evoca in un sol verso tutto questo dinamismo:

*O mes chemins et leur cadence*⁶.

Quando rivivo dinamicamente il cammino che «saliva» alla collina, sono sicurissimo che il cammino stesso aveva muscoli e contro-muscoli. Nel mio appartamento parigino, costituisce per me un buon esercizio ricordarmi così del cammino. Scrivendo questa pagina, mi sento liberato dal mio dovere di passeggiare: sono certo di essere uscito di casa.

Si potrebbero certo reperire mille intermediazioni tra la realtà e i simboli, se si concedessero alle cose tutti i movimenti da esse suggeriti. George Sand, sognando vicino ad un sentiero di sabbia gialla, vede scorrere la vita e scrive: «Che cosa c'è di più bello di un sentiero? È il simbolo e l'immagine dell'attività e della varietà della vita»⁷.

Ciascuno dovrebbe allora dichiarare le sue strade, i crocicchi, e le panchine, ciascuno dovrebbe stendere il catasto delle sue campagne perdute. Thoreau possiede la pianta delle campagne scolpita nella sua anima. Jean Wahl scrive:

*Le moutonnement des haies.
C'est en moi que je l'ai*⁸.

⁵ M. DESBORDES VALMORE, *Un ruisseau de la Scarpe*, in *Poésies inédites*, Revilliod, Genève 1860 [Portatemi via, sentieri!...].

⁶ J. CAUBÈRE, *Déserts*, Debresse, Paris s.d. [Oh, i miei sentieri e la loro cadenza...].

⁷ G. SAND, *Consuelo*, UTET, Torino 1958, vol. II.

⁸ J. WAHL, *Poèmes*, Editions de l'Arbre, Montreal 1945 [L'agitarsi delle siepi, ce l'ho in me].

Copiamo in tal modo l'universo con i nostri disegni vissuti. Tali disegni non devono essere esatti, basta soltanto che siano intonati al nostro spazio interiore. Quale libro però bisognerebbe scrivere per poter affrontare tutti questi problemi! Lo spazio richiama l'azione e, prima dell'azione, l'immaginazione lavora. Essa falcia e ara. Certo, sarebbe necessario descrivere l'effetto benefico di tutte queste azioni immaginarie. La psicoanalisi ha moltiplicato le proprie osservazioni sul comportamento proiettivo, sui caratteri estroversi sempre pronti ad esteriorizzare le loro intime impressioni. Una topo-analisi volta all'esterno preciserebbe forse il comportamento proiettivo definendo la *rêverie* di oggetti, ma, nel corso di questa ricerca, non possiamo attuare, come sarebbe il caso, la doppia geometria, la doppia fisica immaginaria dell'estroversione e dell'introversione. Non siamo d'altra parte convinti che queste due fisiche abbiano lo stesso peso psichico, perciò dedicheremo alla regione dell'intimità, alla regione il cui peso psichico è dominante, le nostre ricerche.

Ci affideremo dunque al potere attrattivo di tutte le regioni dell'intimità. Non esiste intimità vera che respinga: tutti gli spazi di intimità vengono designati dall'attrazione. Ripetiamo ancora che il loro essere è benessere. A queste condizioni, la topo-analisi si fa topo-filia: nella direzione di una tale valorizzazione dobbiamo accingerci allo studio dei ripari e delle camere.

IV

I valori di riparo sono talmente semplici, così profondamente radicati nell'inconscio, che li si ritrova piuttosto evocandoli che minuziosamente descrivendoli. La sfumatura, in questo caso, dice il colore, mentre la parola di un poeta scuote gli strati profondi del nostro essere proprio perché coglie nel segno.

Il carattere eccessivamente pittoresco di una dimora può celare la sua intimità. Ciò è vero nella vita ed è ancora più vero nella *rêverie*. Le vere case del ricordo, le case cui ci conducono i nostri sogni, le case ricche di un fedele onirismo, respingono

ogni descrizione. Descriverle vorrebbe dire *farle visitare*. Del presente si può forse dire tutto, ma del passato! La casa originaria e oniricamente definitiva deve conservare la sua penombra. Essa è un'immagine propria della letteratura che scruta nel profondo, vale a dire della poesia, e non della letteratura eloquente che ha bisogno del romanzo per analizzare l'intimità. Quando parlo della casa della mia infanzia, mi metto io stesso in situazione di onirismo, mi pongo alle soglie di una *rêverie* in cui mi *riposo* nel mio passato. Allora posso sperare che la mia pagina riporterà alcune sonorità autentiche, voglio dire una voce così lontana in me da essere la voce che tutti intendono quando ascoltano al fondo della memoria, al limite della memoria, al di là forse della memoria, nel campo dell'immemorabile. Comuniciamo agli altri soltanto un *orientamento* verso il segreto, senza mai poterlo dire oggettivamente. Il segreto non ha mai una totale oggettività. In tale direzione, si può orientare l'onirismo ma non lo si esaurisce⁹.

Servirebbe a poco, ad esempio, dare la pianta della camera che fu la *mia* camera, descrivere la cameretta sul *fondo* della soffitta, dire che dalla finestra si scorgeva la collina attraverso l'incavo dei tetti. Soltanto io, nei miei ricordi di un altro secolo, posso aprire il profondo armadio che conserva ancora, soltanto per me, l'odore unico, l'odore dell'uva che secca sul graticcio, L'odore dell'uva! Odore limite, bisogna immaginare molto per sentirlo. Io ho già detto troppo e, se dicessi di più, il lettore non aprirebbe più, nella sua camera ritrovata, l'armadio unico, l'armadio dall'odore unico che designa un'intimità. Per evocare i valori di intimità, è necessario, paradossalmente, indurre il lettore in uno stato di lettura sospesa. Solo nel momento

⁹ Dovendo descrivere il territorio di Canaen, Sainte-Beuve aggiunge: «Spero che non sia poco per voi, amico mio, che non avete mai visto questi luoghi, o che, pur avendoli visitati, non siete in grado ora di sentire le mie impressioni e i miei colori, la circostanza che mi fa percorrere tali luoghi con tanti dettagli da provare il bisogno di scusarmene. Non cercate assolutamente di rappresentarveli dopo ciò, lasciate che l'immagine ondeggi leggermente in voi, la minima idea vi basterà». Cfr. CH.A. SAINTE-BEUVE, *Volupté*, Charpentier, Paris 1872.

in cui gli occhi del lettore abbandonano il libro, l'evocazione della mia camera può diventare il limite onirico per altri. Allora, quando a parlare è un poeta, l'anima del lettore avverte quel *retentissement* che, secondo le tesi di Minkowski, porta all'essere l'energia di una origine.

Ha dunque un senso, a livello di filosofia della letteratura e di poesia, livello a cui noi ci poniamo, dire che si «scrive una camera», si «legge una camera», si «legge una casa». In tal modo, con estrema rapidità, fin dalla prime parole, alla prima apertura poetica, il lettore che «legge una camera» sospende la sua lettura e incomincia a pensare a qualche antica dimora. Vorreste dire tutto sulla vostra camera, vorreste interessare a voi il lettore, visto che avete dischiuso una porta della *rêverie*. I valori di intimità sono talmente possessivi che il lettore non legge più la vostra camera, ma rivede la sua, si è già volto ad ascoltare i ricordi di un padre, di una nonna, di una madre, di una serva, della «serva dal gran cuore», in breve dell'essere dominante l'angolo dei suoi ricordi più preziosi.

La casa del ricordo diventa psicologicamente complessa. Ai suoi nascondigli di solitudine si associano la camera, la stanza in cui hanno regnato gli esseri dominanti. La casa natale è una casa abitata. I valori di intimità vi si disperdono, si stabilizzano male, subiscono processi dialettici. Sono tanti i racconti di infanzia – se i racconti di infanzia fossero sinceri – in cui sentiamo che il bambino, senza camera, va a tenere il broncio nel suo angolo!

Al di là dei ricordi, tuttavia, la casa natale è fisicamente dentro di noi, è un insieme di abitudini organiche. Dopo vent'anni, malgrado tutte le scale anonime, ritroveremo il riflesso della «prima scala», non inciamberemo su quel gradino un po' alto. Tutto l'essere della casa si dispiegherebbe, fedele al nostro essere. Spingeremo la porta dall'identico cigolio, andremo senza luce nella lontana soffitta. È rimasto impresso nelle nostre mani anche il semplice gesto di aprire il saliscendi.

Le case in cui più tardi abbiamo abitato hanno senza dubbio banalizzato i nostri gesti, ma, se rientriamo nella vecchia casa dopo una lunga odissea, restiamo stupiti nel constatare come gesti anche minimi, i gesti originari, tornino immediata-

mente, sempre perfetti. La casa natale, insomma, ha inciso in noi la gerarchia delle diverse funzioni di abitare. Abbiamo in noi il diagramma delle funzioni di abitare quella casa e tutte le altre case non sono che variazioni di un tema fondamentale. La parola abitudine è una parola abusata e non riesce ad indicare il legame appassionato del nostro corpo che non dimentica la casa indimenticabile.

Il luogo dei ricordi ben dettagliati, agevolmente protetti dai nomi delle cose e degli esseri che hanno vissuto nella casa natale, può tuttavia essere studiato dalla psicologia corrente. Più confusi, meno ben profilati sono invece i ricordi dei sogni che soltanto la meditazione poetica può aiutarci a ritrovare. La poesia svolge la grande funzione di restituirci le situazioni del sogno: la casa natale è qualcosa di più di un insieme di camere, è un *corpus* di sogni. Ciascuna delle sue stanze è stato un riparo di *rêverie*, e questo ha spesso caratterizzato la *rêverie* stessa. Vi abbiamo preso l'abitudine ad una particolare *rêverie*. La casa, la camera, la soffitta in cui si è stati soli, forniscono gli scenari di una interminabile *rêverie* che soltanto la poesia, con un'opera, potrebbe portare a termine, compiere. Se diamo a tutti questi rifugi la loro propria funzione, che è quella di dar riposo ai sogni, si può affermare, come già indicavo in un mio precedente libro¹⁰, che esiste per ciascuno di noi una casa onirica, una casa del ricordo-sogno, perduta nell'ombra di un aldilà rispetto al passato vero. Questa casa onirica è, come dicevo, la cripta della casa natale. Ci troviamo, a questo punto, di fronte al cardine intorno al quale girano le interpretazioni reciproche del sogno da parte del pensiero e del pensiero da parte del sogno. La parola *interpretazione* irrigidisce forse troppo tale voltafaccia. In effetti, ci imbattiamo qui nell'unità dell'immagine e del ricordo, nella funzionale mescolanza dell'immaginazione e della memoria. La concretezza della storia e della geografia psicolo-

¹⁰ Cfr. G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1965, p. 98; trad. it., *La terra e il riposo: le immagini dell'intimità*, Red, Como 1994.

giche non può servire da cartina di tornasole per determinare l'essere vero della nostra infanzia. Quest'ultima è certamente più grande della realtà e per provare, lungo tutta la nostra vita, il profondo legame con la casa natale, il sogno è più utile e produttivo dei pensieri. Sono infatti le potenti forze dell'inconscio a fissare i più remoti ricordi. Se le *rêveries* del riposo non trovassero un loro centro compatto nella casa natale, le circostanze tanto differenti che circondano la vera vita avrebbero ingarbugliato i ricordi. Tranne qualche medaglia con i ritratti degli antenati, la nostra memoria infantile non contiene che monete usate. Sul piano della *rêverie*, e non su quello dei fatti, l'infanzia resta viva in noi e poeticamente utile. Attraverso tale infanzia permanente, manteniamo in noi la poesia del passato. Abitare oniricamente la casa natale è più che abitarla attraverso il ricordo, significa vivere nella casa scomparsa come noi abbiamo sognato.

Quale privilegiata profondità c'è nelle *rêveries* del bambino! Felice il bambino che ha posseduto, veramente posseduto, le sue solitudini! È bene ed è salutare che un bambino abbia le sue ore di tedio e conosca la dialettica del gioco sfrenato e dei fastidi senza causa, del tedio puro. Nelle sue *Memorie*, Alexandre Dumas dice che egli era un bambino annoiato, annoiato fino alle lacrime. Quando la madre lo trovava a piangere per il tedio, gli chiedeva: «Perché Dumas piange?». «Dumas piange, perché Dumas ha le lacrime, rispondeva il bambino di sei anni»¹¹. Senza dubbio questo è un aneddoto del genere raccontato nelle *Memorie*, ma sottolinea bene il tedio assoluto, il tedio che non è il correlativo di una mancanza di compagni di gioco! Proprio come i bambini che lasciano il gioco per andare ad annoiarsi in un angolo della soffitta. Soffitta dei miei tedi, quante volte ti ho rimpianta quando la molteplicità della vita mi faceva smarrire il germe di ogni libertà!

¹¹ A. DUMAS, *Mes mémoires*, Cadot, Paris 1852; trad. it., *Le mie memorie: episodi e aneddoti*, Bemporad & F., Firenze 1931.

In tal modo, al di là di tutti i valori positivi di protezione, nella casa natale si stabiliscono valori di sogno, ultimi valori a rimanere quando la casa non c'è più. Centri di tedio, centri di solitudine, centri di *rêveries* si raggruppano per costituire la casa onirica, più duratura dei ricordi dispersi nella casa natale. Sarebbero necessarie lunghe ricerche fenomenologiche per determinare tutti i valori di sogno, per dire la profondità del terreno dei sogni in cui hanno messo radici i ricordi.

E non dimentichiamoci che sono i valori di sogno a comunicarsi poeticamente da anima ad anima. La lettura dei poeti è essenzialmente *rêverie*.

V

La casa è un *corpus* di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità: distinguere tutte queste immagini, dal momento che incessantemente si reimmagina la propria realtà, vorrebbe dire svelare l'anima della casa, sviluppare una vera e propria psicologia della casa.

Per riuscire a dare un ordine a tali immagini, è necessario, secondo noi, avere presenti due temi principali di collegamento:

1) La casa è immaginata come un essere verticale. Si innalza, si differenzia nel senso della sua verticalità, è un richiamo alla nostra coscienza di verticalità;

2) La casa è immaginata come un essere concentrato. Ci richiama ad una coscienza di centralità¹².

Una simile enunciazione di temi è certamente molto astratta, ma non è difficile riconoscerne il carattere psicologicamente concreto facendo alcuni esempi.

La verticalità è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta. I segni di una simile polarità sono talmente profondi da aprire, in qualche modo, due direttrici assai diverse per una fenomenologia dell'immaginazione. In effetti, è possibile opporre,

¹² Per questa seconda parte, si veda più avanti.

quasi senza bisogno di commento, la razionalità del tetto all'irrazionalità della cantina. Il tetto dichiara immediatamente la propria ragione d'essere: esso mette al coperto l'uomo che teme la pioggia e il sole. I geografi ricordano continuamente che, in ogni paese, lo spiovente del tetto è uno dei segni più sicuri del clima. Si «comprende» l'inclinazione del tetto. Lo stesso sognatore sogna razionalmente: per lui, il tetto acuto taglia le nuvole. Verso il tetto tutti i pensieri si fanno chiari. Nella soffitta è piacevolmente messa a nudo la forte ossatura della carpenteria, si partecipa alla solida geometria del carpentiere.

Anche in cantina si troveranno senza dubbio dei vantaggi, la si razionalizzerà enumerandone le comodità, tuttavia essa è innanzi tutto l'*essere oscuro* della casa, l'essere che partecipa alle potenze sotterranee. Sognando, ci si accorda con l'irrazionalità del profondo.

Ci si sensibilizzerà alla doppia polarità verticale della casa se ci si sensibilizza alla funzione di abitare al punto di farne una replica immaginaria della funzione di costruire. Il sognatore «edifica» i piani elevati, la soffitta, li riedifica ben edificati. Con i sogni nella chiara altezza ci troviamo, ripetiamo, nella zona razionale dei progetti intellettualizzati. Ma per quanto riguarda la cantina, l'appassionato abitatore la scava ancora, ne rende attiva la profondità: il fatto non basta, la *rêverie* lavora. Dalla parte della terra scavata, i sogni non hanno limite. Daremo in seguito *rêveries* di ultra-cantina, per ora restiamo nello spazio polarizzato dalla cantina e dalla soffitta e vediamo come tale spazio polarizzato può servire ad illustrare le più fini sfumature psicologiche.

Ecco come lo psicoanalista Jung si serve della doppia immagine della cantina e della soffitta per analizzare le paure che abitano la casa. Troveremo in effetti in un libro di Jung un paragone che deve far capire la speranza che nutre l'essere cosciente «di annientare l'autonomia dei complessi sbattezzandoli». L'immagine è la seguente:

La coscienza si comporta allora come un uomo che, sentendo un rumore sospetto in cantina, si precipita in soffitta per constatarvi che non ci sono

ladri e che, conseguentemente, il rumore era pura immaginazione. In realtà quell'uomo prudente non ha osato avventurarsi in cantina¹³.

Nella stessa misura in cui l'immagine esplicativa impiegata da Jung ci convince, convince noi lettori, noi riviviamo fenomenologicamente le due paure: la paura nella soffitta e la paura nella cantina. Invece di affrontare la cantina (l'inconscio), «l'uomo prudente» di Jung cerca per il suo coraggio gli alibi della soffitta. Nella soffitta, topi e ratti possono imperversare: se ritorna il padrone, rientreranno nel silenzio delle loro tane. Nella cantina si muovono esseri più lenti, meno trotterellanti, più misteriosi. Nella soffitta, le paure si «razionalizzano» agevolmente, nelle cantine, anche per un essere più coraggioso dell'uomo invocato da Jung, la «razionalizzazione» è meno rapida e meno chiara, non è mai *definitiva*. Nella soffitta, l'esperienza del giorno può sempre cancellare le paure della notte, nella cantina le tenebre dimorano giorno e notte. Anche col candeliere in mano, l'uomo nella cantina vede danzare le ombre sul nero muro.

Se seguiamo l'ispirazione dell'esempio *esplicativo* di Jung fino alla totale cattura della realtà psicologica, ci imbattiamo in una cooperazione della psicoanalisi e della fenomenologia, cooperazione che bisognerà sempre accentuare da parte di chi voglia dominare il fenomeno umano. Bisogna infatti comprendere fenomenologicamente l'immagine per darle un'efficacia psicoanalitica. Il fenomenologo accetterà allora l'immagine dello psicoanalista in una simpatia del tremito, ravviverà la primitività e la specificità delle paure. Nella nostra civiltà che porta dappertutto la luce, che mette l'elettricità in cantina, non è più possibile scendere in cantina col candeliere in mano. L'inconscio invece non si sottopone ad alcun processo di incivilimento, prende il candeliere per scendere nel sotterraneo. Lo psicoanalista non può arrestarsi alla superficialità delle metafore e dei paragoni e al fenomenologo tocca una estrema penetrazione delle immagini. In questo caso, lungi dal ridurre e dallo spie-

¹³ C.G. JUNG, *L'homme à la découverte de son âme*, Ed. du Mont-Blanc, Genève 1950, p. 203.

gare, lungi dal paragonare, il fenomenologo esagererà l'esagerazione. Allora, leggendo i *Racconti* di Edgar Allan Poe, il fenomenologo e lo psicoanalista insieme ne comprenderanno il valore di compimento. I racconti sono paure infantili che si compiono. Il lettore che si «dà» alla lettura di questi, sentirà miagolare dietro il muro¹⁴ il gatto nero, segno dei peccati inespiati. Il sognatore di cantina sa che i muri della cantina sono muri interrati, muri pieni, muri che hanno tutta la terra dietro. Il dramma si alimenta e la paura cresce esageratamente. Ma che cos'è una paura che cessa di crescere esageratamente?

In una tale simpatia di tremito, il fenomenologo tende l'orecchio «*rasente la tua follia*», come scrive il poeta Thoby Marcelin. La cantina è allora follia sotterrata, drammi murati. I racconti di cantine in cui si svolgono crimini lasciano nella memoria tracce incancellabili, tracce che non piace accentuare. Chi vorrebbe rileggere *Il barile di Amontillado* di Poe? Il dramma è qui fin troppo facile, ma sfrutta timori naturali, timori che risiedono nella doppia natura dell'uomo e della casa.

Senza stare ad aprire un *dossier* di drammi umani, studieremo alcune ultra-cantine che ci dimostrano con estrema semplicità che il sogno di cantina aumenta invincibilmente la realtà.

Se la casa del sognatore è situata in città, non è raro che il sogno sia di dominare, con la profondità, le cantine circostanti. Per sua dimora vuole i sotterranei di leggendarie roccaforti, in cui misteriosi passaggi facevano comunicare il centro del castello con la lontana foresta, al di sotto della cinta di mura, di bastioni o fossati. Il castello piantato sulla collina aveva radici fascicolate di sotterranei. Quale potere aveva una semplice casa costruita su un intrico di sotterranei!

Nei romanzi di Henri Bosco, gran sognatore di case, si incontrano simili ultra-cantine. Sotto la casa de *L'antiquaire* si trova «una rotonda coperta a volta nella quale si aprono quattro porte»¹⁵. Dalle quattro porte partono corridoi che *dominano*

¹⁴ Cfr. E.A. POE, *The black cat and other stories*, Rhomus, Paris-Vienna 1921; trad. it., *Il gatto nero*, Typis, Genova 1951.

¹⁵ H. Bosco, *L'antiquaire*, Gallimard, Paris 1979, p. 60.

in qualche modo i quattro punti cardinali di un orizzonte sotterraneo. La porta dell'est si apre e allora «sotterraneamente andiamo molto lontano, sotto le case del quartiere...». Le pagine portano tracce di sogni labirintici, ma ai labirinti dall'«aria pesante» si associano rotonde e cappelle, i santuari del segreto. Così la cantina de *L'antiquaire* è oniricamente complessa, osiamo dire. Il lettore deve esplorarla con sogni che sfiorano, gli uni, la sofferenza dei corridoi, gli altri, lo stupore dei palazzi sotterranei. Il lettore può allora perdervisi (in senso proprio ed in senso figurato). Egli non riesce in un primo tempo a vedere chiaramente la necessità letteraria di una geometria tanto complicata. È a questo punto che lo studio fenomenologico rivelerà la sua efficacia. Quali consigli ci fornisce l'atteggiamento fenomenologico? Esso ci richiede di istituire in noi un orgoglio di lettura capace di darci l'illusione di partecipare al lavoro stesso del creatore di libri. Un simile atteggiamento non si può certo assumere alla prima lettura, lettura che conserva ancora troppa passività, in quanto il lettore è ancora un po' bambino, un bambino che la lettura distrae. Ma ogni buon libro, appena terminato, deve essere immediatamente riletto: dopo l'abbozzo costituito dalla prima lettura, viene l'opera di lettura. È allora necessario conoscere il *problema* dell'autore. La seconda, la terza lettura..., a poco a poco ci portano alla soluzione del problema. Insensibilmente, arriviamo ad illuderci che problema e soluzioni ci appartengono. È tale sfumatura psicologica («Avrei dovuto scrivere io questo libro») a porci nella condizione di fenomenologi della lettura. Finché non giungiamo a cogliere questa sfumatura, rimaniamo psicologi o psicoanalisti.

Qual è allora il problema letterario di Henri Bosco nella descrizione dell'ultra-cantina? Consiste nel concretizzare in un'immagine centrale un romanzo che, nelle sue linee generali, è un romanzo degli *intrighi sotterranei*. La metafora adoperata è qui illustrata dalle numerose cantine, da una rete di gallerie, da un gruppo di cellette dalle porte spesso chiuse ermeticamente. Vi si meditano segreti, vi si preparano progetti e l'azione, sotto terra, procede. Ci troviamo veramente nello spazio intimo di intrighi sotterranei.

Proprio in un simile sottosuolo gli antiquari che conducono il romanzo pretendono di legare i destini. La cantina di Henri Bosco, dalle ramificazioni squadrate, è un telaio per tessere il destino. L'eroe che racconta le sue avventure possiede egli stesso un anello, un gioiello sulla cui pietra sono incisi i segni di un'era antica. Il lavoro sotterraneo, infernale, degli antiquari fallirà. Nello stesso momento in cui si intrecceranno due grandi destini d'amore, morirà nel cervello della casa maledetta una delle più belle silfidi del romanziere, un essere del giardino e della torre, l'essere che doveva donare la felicità. Il lettore attento all'aura di poesia cosmica sempre attiva sotto il racconto psicologico nei romanzi di Bosco, un simile lettore troverà in molte pagine del libro testimonianze del dramma dell'aereo e del terrestre. Per vivere tali drammi è tuttavia necessario rileggere, è necessario poter spostare l'interesse o condurre la lettura nella duplice direzione dell'uomo e delle cose, non trascurando alcun aspetto del tessuto antropo-cosmico di una vita umana.

In un'altra dimora in cui ci conduce il romanziere, l'ultra-cantina non si trova più sotto il segno dei tenebrosi progetti degli uomini infernali: essa è veramente naturale, inserita nella natura di un mondo sotterraneo. Seguendo Henri Bosco, andremo a vivere in una casa dalle radici cosmiche.

La casa dalle radici cosmiche ci apparirà come una pianta di pietra che si innalza dalla roccia fino all'azzurro di una torre.

L'eroe del romanzo *L'antiquaire*, sorpreso durante una visita indiscreta, è stato costretto a cacciarsi nel sottosuolo di una casa. Improvvisamente, tuttavia, l'interesse dal racconto reale passa al racconto cosmico. Le realtà servono in questo caso ad esporre i sogni. In un primo momento, ci troviamo ancora nel labirinto dei corridoi tagliati nella roccia, poi, subito ci imbattiamo in un'acqua notturna. Allora, si blocca per noi la descrizione degli avvenimenti del romanzo e non coglieremo il senso profondo della pagina se non vi partecipiamo con i nostri sogni notturni. Si insinua, infatti, nel racconto, un grande sogno che possiede la sincerità degli elementi. Leggiamo il poema della cantina cosmica.

Proprio ai miei piedi l'acqua esce dalle tenebre. L'acqua!... un immenso bacino!... E che acqua!... Un'acqua nera, addormentata, così perfettamente calma che la sua superficie non era turbata da nessuna increspatura, da nessuna bolla d'aria. Nessuna sorgente, nessuna origine. Si trovava là da millenni e vi restava sorpresa dalla roccia, si stendeva in un solo specchio insensibile ed era diventata, nella sua ganga di pietra, essa stessa una pietra nera, immobile, prigioniera del mondo minerale. Di quel mondo oppressivo aveva subito la schiacciante massa e l'enorme cumulo. Sotto quel peso, si sarebbe detto che avesse mutato natura, infiltrandosi attraverso lo spessore delle lastre di calcare che ne trattenevano il segreto. Era così diventata l'elemento fluido più denso della montagna sotterranea: la sua opacità e la sua insolita¹⁶ consistenza ne facevano una materia sconosciuta e carica di fosforescenze di cui alla superficie affioravano solo fuggevoli lampeggiamenti. Segni di potenze oscure a riposo nel profondo, tali colorazioni elettriche manifestavano la vita latente e il temibile potere dell'elemento ancora assopito. Rabbrivido¹⁷.

Tale brivido, lo capiamo bene, non è più una paura umana, è una paura cosmica, una paura antropo-cosmica che fa eco alla grande leggenda dell'uomo restituito alle situazioni primitive. Dalla cantina scavata nella roccia al sotterraneo, dal sotterraneo all'acqua addormentata, siamo passati dal mondo costruito al mondo sognato, siamo passati dal romanzo alla poesia. Ma il reale e il sogno si trovano ora in un'unità: la casa, la cantina e la terra profonda incontrano una totalità attraverso la profondità. La casa è diventata un essere della natura, è solidale con la montagna e con le acque che scavano la terra. La grande pianta di pietra della casa crescerebbe male se non avesse alla base l'acqua dei sotterranei: così procedono i sogni nella loro grandezza senza limite.

La pagina di Bosco apporta al lettore, attraverso la sua *rêverie* cosmica, un gran riposo di lettura, chiedendogli di parteci-

¹⁶ In uno studio sull'immaginazione materiale (G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, J. Corti, Paris 1942; trad. it., *Psicanalisi delle acque*, Red, Como 1987), abbiamo incontrato un'acqua densa e consistente, un'acqua pesante: era quella di un grande poeta, Edgar Allan Poe (cfr. capitolo secondo).

¹⁷ H. BOSCO, *L'antiquaire*, cit., p. 154.

pare al riposo che ogni onirismo profondo produce. Il racconto allora si muove in un tempo sospeso propizio all'approfondimento psicologico. A questo punto, può riprendere il racconto degli avvenimenti reali, dopo aver ricevuto il suo rifornimento di cosmicità e di *rêverie*. Al di là dell'acqua sotterranea, infatti, la cantina di Bosco ritrova le scale. Dopo la pausa poetica, la descrizione può coprire nuovamente il suo itinerario: «Una scala era scavata nella roccia e nel salire girava. Era stretta e ripida. La presi». Con un simile avviamento il lettore si tira fuori dalle profondità della terra ed entra nel campo delle avventure dell'altezza. Il lettore, infatti, al termine di gole tortuose e strette, sbuca in una torre. Questa torre è la torre ideale che incanta ogni sognatore di antiche dimore: essa è «perfettamente rotonda», circondata da una «piccola luce» che proviene «da una stretta finestra». E il soffitto è a volta. Quale grande principio di sogno di intimità è un soffitto a volta! Esso riflette senza fine l'intimità nel suo centro. Non ci si stupirà se la camera della torre è la dimora di una dolce fanciulla ed è abitata dai ricordi di un'antennata appassionata. La camera, rotonda e a volta, è isolata nella sua altezza, conserva il passato così come domina lo spazio.

Sul messale della fanciulla, messale che proviene dall'antennata, si può leggere il motto:

Il fiore è sempre nella mandorla.

Con questo mirabile motto, ecco segnate la casa e la camera da un'indimenticabile intimità. Esiste forse immagine di intimità più condensata, più sicura del suo centro del sogno di avvenire di un fiore ancora chiuso e ripiegato nel suo seme? Quanto si vorrà che, non la felicità, ma ciò che la precede resti chiuso nella camera rotonda!

La casa evocata da Bosco va dunque dalla terra al cielo, ha la verticalità della torre che si innalza dalle più terrestri ed acquatiche profondità fino alla dimora di un'anima credente nel cielo. Una simile casa, costruita da uno scrittore, illustra la verticalità dell'umano, è oniricamente completa, drammatizza i due poli dei sogni della casa, fa la carità di una torre a quanti forse

non hanno conosciuto neppure una colombaia. La torre è l'opera di un altro secolo, senza passato essa non è niente. Come sarebbe grottesca una torre nuova! I libri, tuttavia, sono là a dare alle nostre *rêveries* mille dimore. Nella torre dei libri, chi non ha vissuto le sue ore romantiche? Sono ore che ritornano, la *rêverie* ne ha bisogno. Sull'estensione di una vasta lettura che gira attorno alla funzione di abitare, la torre è una nota dai grandi sogni. Quante volte, dopo aver letto *L'antiquaire*, sono andato ad abitare nella torre di Henri Bosco!

La torre e i sotterranei ultraprofondi distendono nei due sensi la casa da noi studiata. Essa è per noi un ingrandimento della verticalità delle case più modeste che immediatamente, per poter soddisfare le nostre *rêveries*, hanno bisogno di differenziarsi in altezza. Se dovessimo essere architetti della casa onirica, esiteremmo tra la casa a tre o quattro livelli. La casa a tre livelli, la più semplice rispetto all'altezza essenziale, ha una cantina, un pianterreno e una soffitta, quella a quattro ha un piano tra il pianterreno e la soffitta. Un piano in più, un secondo piano, e i sogni si imbrogliano. Nella casa onirica, la topo-analisi sa contare solo fino a tre o quattro.

Le scale portano ai vari livelli. Tutte sono differenziate. La scala che va nella cantina la si *scende* sempre: la sua discesa passa nei ricordi, la discesa caratterizza l'onirismo. La scala che sale alla camera la si sale o la si scende, è una via più banale, è familiare. Il bambino di dodici anni vi fa le sue *gamme di salita*, salendo al terzo, al quarto, tentando di raggiungere il quinto, amando soprattutto fare quattro gradini per volta. Che piacere crurale nel salire le scale a quattro a quattro!

Infine, la scala della soffitta, più ripida, più consumata, si *sale* sempre. Essa è caratterizzata dall'ascensione verso la più tranquilla solitudine. Quando torno a sognare nelle soffitte di un tempo, non ridiscendo mai.

La psicoanalisi ha incontrato il sogno della scala, ma, dal momento che ha bisogno di un simbolismo globalizzante per fissare la sua interpretazione, la psicoanalisi ha concesso poca attenzione alla complessità della mescolanza della *rêverie* e del ricordo. Ecco perché, in questo caso come in altri, la psicoanalisi

è più adatta a studiare i sogni che la *rêverie*. La fenomenologia della *rêverie* può districare il complesso di memoria e di immaginazione, rendendosi necessariamente sensibile alle differenziazioni del simbolo. La *rêverie* poetica, creatrice di simboli, dà alla nostra intimità un'attività polisimbolica. I ricordi si affinano, la casa onirica, nella *rêverie*, acquista una sensibilità estrema. Talvolta, alcuni gradini della casa natale hanno inciso nella memoria un lieve dislivello¹⁸: una camera non è più soltanto una porta, è una porta e tre gradini. Quando ci si mette a pensare alla vecchia casa e dettagliatamente alla sua altezza, tutto ciò che sale e scende ricomincia a vivere dinamicamente. Non è possibile rimanere uomini ad un solo piano, come diceva Joë Bousquet: «È un uomo a un solo piano: ha la cantina nella soffitta»¹⁹.

In antitesi, facciamo alcune osservazioni sulle case oniricamente incomplete.

A Parigi non esistono case, gli abitanti della grande città vivono in scatole sovrapposte. Scrive Paul Claudel: «La mia camera parigina, nelle sue quattro mura è una specie di luogo geometrico, un buco convenzionale che ammobilia con immagini, gingilli e armadi in un armadio»²⁰. Il numero della via, quello del piano, fissano la localizzazione del nostro «buco convenzionale», ma la nostra dimora non ha né spazio attorno a sé, né verticalità in sé. «Sul suolo, le case si fissano con l'asfalto per non sprofondare nella terra»²¹. La casa non possiede radici. Elemento inimmaginabile per un sognatore di case: i grattacieli non hanno cantine. Dal selciato fino al tetto, gli appartamenti si accumulano e la tenda di un cielo senza orizzonti chiude l'intera città. Gli edifici non hanno in città che un'altezza *esteriore*: gli ascensori distruggono gli eroismi della scala, non c'è più merito ad abitare vicino al cielo. Lo *stare a casa* è soltanto una semplice orizzontalità. Ai diversi appartamenti di un palazzo di-

¹⁸ Cfr. G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, cit., pp. 105-106.

¹⁹ J. BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, Albin Michel, Paris 1979, p. 100.

²⁰ P. CLAUDEL, *Oiseau noir dans le soleil levant*, Gallimard, Paris 1948, p. 144; trad. it., *L'uccello nero nel sol levante*, Galleria Schwarz, Milano 1965.

²¹ M. PICARD, *La fuga davanti a Dio*, Edizioni di Comunità, Milano 1948.

slocati allo stesso piano manca uno dei principi fondamentali per distinguere e classificare i valori di intimità.

Alla mancanza dei valori intimi di verticalità, occorre aggiungere la mancanza di cosmicità della casa delle grandi città. Le case non vi si trovano più nella natura, i rapporti della dimora e dello spazio vi diventano fittizi, tutto è meccanico e la vita vi sfugge da ogni parte. «Le vie sono come tubi in cui vengono aspirati gli uomini»²².

La casa non conosce più i drammi cosmici. Talvolta il vento spezza una tegola del tetto per uccidere un passante nella via: tale delitto riguarda, però, soltanto il passante che si è attardato. Il lampo, per un istante, fa balenare il fuoco nei vetri della finestra, ma la casa non trema sotto i colpi del tuono. Essa non trema con noi e attraverso noi; nelle nostre case, serrate le une contro le altre, abbiamo meno paura. La tempesta su Parigi non ha, contro il sognatore, lo stesso potenziale offensivo personale che scaglia contro la casa isolata. Lo capiremo meglio quando avremo studiato, nei paragrafi successivi, la *situazione della casa nel mondo*, situazione che ci offre, in maniera concreta, una varietà di situazioni, spesso così metafisicamente riassunte, dell'uomo nel mondo.

A questo punto, tuttavia, rimane aperto un problema per il filosofo che crede al carattere salutare delle vaste *rêveries*: come è possibile aiutare il processo di cosmizzazione dello spazio esterno nella camera di città. Come esempio, diamo la soluzione di un sognatore al problema dei rumori di Parigi.

Quando l'insonnia, male dei filosofi, viene accresciuta dal nervosismo dovuto ai rumori della città, quando, a piazza Maubert, nel cuore della notte, le automobili rombano e il procedere fragoroso degli autocarri mi fa maledire il mio destino di cittadino, riesco ad acquietarmi vivendo le metafore dell'oceano. È noto che la città è un mare rumoreggiante, si è detto spessissimo che Parigi fa sentire, nel pieno della notte, il mormorio incessante dei flutti e delle maree. Da tali luoghi comuni, ricavo allora un'immagine sincera, un'immagine che mi appartiene, pro-

²² M. PICARD, *La fuga davanti a Dio*, cit.

prio come se la inventassi io stesso, seguendo la dolce mania di credere di essere sempre il soggetto di quanto penso. Se il rumore delle automobili diventa più insostenibile, mi ingegno a ritrovarvi la voce del tuono, di un tuono che mi parla, mi sgrida. E ho pietà di me. Eccoti dunque, povero filosofo, nuovamente nella tempesta, nelle tempeste della vita! Faccio della *rêverie* astratta-concreta. Il mio divano è una barca perduta sui flutti, questo sibilo improvviso è il vento tra le vele. L'aria infuriata risuona da tutte le parti. E io parlo per confortarmi: vedi, il tuo scafo rimane saldo, sei al sicuro nella tua nave di pietra. Dormi malgrado la tempesta. Dormi nella tempesta. Dormi nel tuo coraggio, felice di essere un uomo assalito dai flutti.

Così mi addormento, cullato dai rumori di Parigi²³.

D'altra parte, tutto mi conferma che l'immagine dei rumori oceanici della città è nella «natura delle cose», è un'immagine vera, e che è salutare naturalizzare i rumori per renderli meno ostili. Di sfuggita, nella giovane poesia del nostro tempo, trovo la sfumatura delicata dell'immagine benefica. Yvonne Caroutch ascolta l'alba cittadina quando la città reca in sé «i rumori di guscio vuoto»²⁴. Questa immagine mi aiuta, essere mattiniero come sono, a risvegliarmi dolcemente, naturalmente. Tutte le immagini sono buone, a patto di sapersene servire.

Si potrebbero trovare molte altre immagini sulla città-oceano. Notiamo quella che si impone ad un pittore: Courbet, rinchiuso a Sainte-Pélagie, aveva avuto l'idea di rappresentare Parigi vista dai tetti della prigione, come ci dice Pierre Courthion²⁵. Courbet scrive ad un suo amico: «L'avrei dipinta sul genere delle mie marine, con un cielo di una profondità immensa, con

²³ Avevo già scritto questa pagina, quando lessi, nell'opera di Balzac, *Petites misères de la vie conjugale* (in *L'Œuvre de Balzac, Formes et Reflets*, Paris 1950-53, t. XII, p. 302; trad. it., *Piccole miserie della vita coniugale*, Rizzoli, Milano 1956): «Quando la vostra casa trema nelle sue membra e si agita sulla sua chiglia, pensate di essere un marinaio cullato da zefiro».

²⁴ Y. CAROUTCH, *Veilleurs endormis*, Debresse, Paris 1955, p. 30.

²⁵ P. COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, ed. Cailler, Paris 1948, t. I, p. 278. Il generale Valentin non permise a Courbet di dipingere Parigi-oceano. Gli fece sapere che «non si trovava in prigione per divertirsi».

i suoi movimenti, le case, le cupole simulanti le onde tumultuose dell'oceano...».

Secondo il nostro metodo, abbiamo voluto conservare la coalescenza delle immagini che rifiuta un'anatomia assoluta. Abbiamo dovuto evocare incidentalmente la cosmicità della casa, ma dovremo tornare a rifletterci. Il nostro studio si volge ora, dopo aver esaminato la verticalità della casa onirica, verso i centri di condensazione di intimità, dove la *rêverie* si accumula, come nelle pagine precedenti annunciavamo.

VI

In primo luogo, è necessario cercare nella casa molteplice i centri di semplicità. Come dice Baudelaire: in un palazzo, «non vi sono angoli per l'intimità».

Eppure la semplicità, talvolta troppo razionalmente esaltata, non è una fonte di onirismo di grande potenza. Bisogna arrivare alla primitività del rifugio, e al di là delle situazioni visute, scoprire situazioni sognate. Al di là dei ricorsi concreti, materiali per una psicologia positiva, è necessario riaprire il campo delle immagini primitive che sono state forse centri di fissazione dei ricordi rimasti nella memoria.

Possiamo tentare la dimostrazione delle primitività immaginarie anche su quell'essere, solido nella memoria, che è la casa natale.

Ad esempio, nella casa stessa, nella sala di famiglia, un sognatore di rifugi sogna la capanna, il nido, angoli in cui vorrebbe rannicchiarsi come un animale nella sua tana. Egli si trova in tal modo a vivere in un aldilà rispetto alle immagini umane. Se il fenomenologo arrivasse a vivere la primitività di quelle immagini, rimuoverebbe forse i problemi riguardanti la poesia della casa. Incontreremo un chiarissimo esempio della concentrazione della gioia di abitare, leggendo una mirabile pagina del libro in cui Henri Bachelin racconta la vita di suo padre.

La casa d'infanzia di Henri Bachelin è la più semplice di tutte. È la casa rustica di un borgo del Morvan. Essa è tuttavia,

con i suoi annessi e connessi contadini e grazie al lavoro e all'economia del padre, una dimora in cui la vita della famiglia ha trovato sicurezza e felicità. Nella camera illuminata dalla lampada, vicina a quella in cui il padre, bracciante e sacrestano, legge la sera le vite dei santi, in quella stanza il bambino conduce la sua *rêverie* di primitività, una *rêverie* che accentua la solitudine fino a immaginare di vivere in una capanna sperduta nella foresta. Per un fenomenologo alla ricerca delle radici della funzione di abitare, le pagine di Henri Bachelin sono un documento di particolare purezza. Ecco il passaggio essenziale:

Erano ore in cui con forza, lo giuro, ci sentivo come tagliati fuori dalla piccola città, dalla Francia e dal mondo. Mi piaceva immaginarci a vivere – conservavo in me le mie sensazioni – in mezzo ai boschi in una capanna di carbonai ben riscaldata: avrei voluto sentire i lupi affilare i loro artigli sul granito non logorabile della nostra porta. La nostra casa era per me una capanna. Mi ci vedevo al riparo dalla fame e dal freddo. Se tremavo, era solo di benessere²⁶.

Evocando, poi, suo padre, in un romanzo completamente scritto in seconda persona, Henri Bachelin aggiunge: «Ben sistemato sulla mia sedia, mi immergevo nel sentimento della tua forza».

In tal modo, lo scrittore ci richiama al centro della casa come in un centro di forza, in una zona di protezione assoluta. Egli porta fino in fondo quel «sogno di capanna» ben noto a quanti amano le immagini leggendarie delle case primitive. Nella maggior parte dei nostri sogni di capanna, ci auguriamo di vivere altrove, lontano dalla casa affollata, lontano dalle preoccupazioni cittadine. Fuggiamo con il pensiero per cercare un vero rifugio. Più felice dei sognatori di lontane evasioni, Bachelin trova nella casa stessa la radice della *rêverie* della capanna. Egli non ha che da lavorare un po' intorno allo spettacolo della camera di famiglia; da ascoltare, nel silenzio della veglia, la stufa

²⁶ H. BACHELIN, *Le serviteur*, Mercure de France, Paris 1944, sesta ed., p. 97, con una bella prefazione di René Dumesnil, che racconta la vita e l'opera del romanziere dimenticato.

che ronfa, mentre il vento assedia la casa, per sapere che al centro della casa, sotto il cerchio di luce della lampada, egli vive in una casa rotonda, nella capanna primitiva. Quanti alloggi incastrati gli uni dentro gli altri se realizzassimo, nei loro dettagli e nella loro gerarchia, tutte le immagini attraverso cui viviamo le nostre *rêveries* di intimità! Quanti valori sparsi saremmo in grado di concentrare, se vivessimo, in piena sincerità, le immagini delle nostre *rêveries*!

Nella pagina di Bachelin, la capanna appare come la radice a fittone della funzione d'abitare. Essa è la pianta umana più semplice, quella che non ha bisogno di ramificazioni per vivere. È tanto semplice da non appartenere più ai ricordi, talvolta troppo immaginati. Appartiene alle leggende, è un centro di leggende. Davanti ad una luce lontana, perduta nella notte, chi non ha pensato alla casupola, chi non ha pensato, ancora più impegnato nelle leggende, alla capanna dell'eremita?

La *capanna dell'eremita*, ecco un'incisione principe! Le vere immagini sono *incisioni*. L'immaginazione le incide nella nostra memoria. Esse approfondiscono ricordi vissuti, spostano ricordi vissuti per farli diventare ricordi dell'immaginazione. La capanna dell'eremita è un tema che non ha bisogno di variazioni. Fin dalla più semplice evocazione, il «*retentissement fenomenologico*» cancella le mediocri risonanze. La capanna dell'eremita è un'incisione che soffrirebbe di un eccesso di pittoresco, essa deve ricevere la sua verità dall'intensità della sua essenza, l'essenza del verbo abitare. Subito, la capanna è la solitudine concentrata: nel paese delle leggende non esistono capanne contigue. Il geografo può certo portarci dai suoi lontani viaggi le fotografie di villaggi di capanne, ma il nostro passato di leggende trascende tutto ciò che è stato visto, tutto ciò che noi abbiamo personalmente vissuto. L'immagine ci conduce e noi procediamo verso l'estrema solitudine. L'eremita è *solo* davanti a Dio e la sua capanna è l'antitipo del monastero. Intorno ad una simile solitudine concentrata, si irradia un universo che medita e che prega, un universo fuori dell'universo. La capanna non può ricevere alcuna ricchezza «da questo mondo», essa gode di una felice intensità derivante dalla povertà. La capanna

dell'eremita è una gloria di povertà: di rinuncia in rinuncia, essa ci fa accedere all'assoluto del rifugio.

La valorizzazione di un centro di solitudine concentrata è tanto forte, primitiva e indiscussa che l'immagine della lontana luce serve da riferimento per immagini meno nettamente localizzate. Henry-David Thoreau non sente il «corno in fondo ai boschi»? Tale «immagine» dal centro mal determinato, questa immagine sonora che riempie la natura notturna, gli suggerisce un'immagine di riposo e di fiducia: «Quel suono, dice, è amichevole quanto la candela lontana dell'eremita»²⁷. Nel nostro ricordo, da quale intima valle risuonano ancora i corni di un tempo e per quale motivo accettiamo immediatamente la comune amicizia del mondo sonoro, risvegliato dal corno, e del mondo dell'eremita, illuminato dalla luce lontana? Come accade che immagini tanto rare nella vita abbiano un simile potere sull'immaginazione?

Le grandi immagini hanno insieme una storia ed una preistoria, sono sempre allo stesso tempo ricordo e leggenda. Non si riesce mai a vivere l'immagine in prima istanza, in quanto ogni grande immagine ha un fondo onirico insondabile ed è su un simile fondo onirico che il passato personale dipinge colori particolari. È così estremamente remoto nel corso della vita il fatto che si vengano davvero un'immagine scoprendone le radici al di là della storia fissata nella memoria. Nel regno dell'immaginazione assoluta, si è giovani molto tardi. Bisogna perdere il paradiso terrestre per viverci veramente, per viverlo nella realtà delle sue immagini, nella sublimazione assoluta che trascende ogni passione. Il poeta Victor-Emile Michelet, meditando sull'opera di Villiers de l'Isle-Adam, altro grande poeta, scrive: «Purtroppo è necessario essere avanti negli anni per conquistare la giovinezza, per liberarla dagli ostacoli, per vivere secondo il suo slancio iniziale».

La poesia non ci arreca tanto la nostalgia della giovinezza (sarebbe volgare), ma la nostalgia delle espressioni della giovi-

²⁷ H.D. THOREAU, *Walden, or Life in the Woods*, Houghton Mifflin Company, Boston 1906; trad. it., *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 1996.

nezza. Essa ci offre le immagini come avremmo dovuto immaginarle nello «slancio iniziale» della giovinezza. Le immagini principi, le incisioni semplici, le *rêveries* della capanna rappresentano altrettanti inviti a ricominciare a immaginare. Esse ci restituiscono soggiorni dell'essere, case dell'essere, nelle quali si concentra la certezza di essere. Sembra quasi di poter ricominciare un'altra vita, una vita nostra, nelle profondità dell'essere, abitando immagini così stabilizzanti. *Si rumina primitività* contemplando tali immagini o leggendo le immagini del libro di Bachelin. Proprio per una simile primitività restituita, desiderata, vissuta nelle immagini semplici, un album di capanne sarebbe un manuale di esercizi semplici per la fenomenologia dell'immaginazione.

Nella scia della lontana luce della capanna dell'eremita, simbolo dell'uomo che veglia, un considerevole insieme di documenti letterari relativi alla poesia della casa potrebbe essere ricavato dal solo segno della lampada che brilla alla finestra. Bisognerebbe porre tale immagine alle dipendenze di uno dei più grandi teoremi dell'immaginazione del mondo della luce: *Tutto ciò che brilla vede*. Rimbaud ha enunciato in tre sillabe questo teorema cosmico: «*Nacre voit*»²⁸. La lampada veglia, dunque sorveglia: quanto più sottile è il filo di luce, tanto più penetrante è la sorveglianza.

La lampada alla finestra è l'occhio della casa, essa, nel regno dell'immaginazione, non viene mai accesa al di fuori. È luce chiusa che può soltanto filtrare al di fuori. Così comincia il suo poema intitolato *Emmuré*:

*Une lampe allumée derrière la fenêtre.
Veille au cœur secret de la nuit*²⁹.

²⁸ J.-A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Editions du Grand-Chêne, Lausanne 1948, p. 321; trad. it., *Opere complete*, Einaudi, Torino 1992 [Madreperla vede].

²⁹ J.A. RIMBAUD, *Emmuré*, in *Œuvres complètes*, cit. [Una lampada accesa dietro la finestra / veglia al cuore segreto della notte].

In precedenza, il poeta parla

*Du regard emprisonné.
Entre ses quatre murs de pierre*³⁰.

Nel racconto di Henri Bosco, *Hyacinthe*, che forma, insieme ad un altro racconto, *Le jardin de Hyacinthe*, uno dei più stupefacenti romanzi psichici del nostro tempo, una lampada *attende* alla finestra, attraverso essa la casa attende: la lampada è il segno di una grande attesa.

Quando mi abbandono all'ebrezza delle inversioni tra la *rêverie* e la realtà, mi si presenta questa immagine: la casa lontana e la sua luce, è per me, davanti a me la casa che guarda fuori – tocca a lei ora! – attraverso il buco della serratura. Certo, qualcuno nella casa veglia, un uomo vi lavora mentre io sto sognando, egli è un'ostinata esistenza mentre io non faccio che inseguire futili sogni. Con la sua sola luce, la casa è umana, vede come un uomo, è un occhio aperto sulla notte.

Altre immagini instancabilmente vengono ad ornare la poesia della casa nella notte. Talvolta essa brilla come un verme lucente nell'erba, l'essere dalla luce solitaria:

*Je verrai vos maisons comme des vers luisants
au creux des collines*³¹.

Un altro poeta chiama «stelle d'erba» le case che brillano sulla terra. Christiane Burucoa dice ancora della lampada nella casa umana:

*Étoile prisonnière prise au gel de l'instant*³².

³⁰ J.A. RIMBAUD, *Emmuré*, cit. [Dello sguardo imprigionato tra le sue quattro mura di pietra].

³¹ H. MORANGE, *Asphodèles et pervenches*, Seghers, Paris 1953, p. 29 [Vedrò le vostre case come vermi lucenti al fondo delle colline].

³² Ch. BURUCOA, *Antiée*, Cahiers de Rochefort, p. 5 [Stella prigioniera imprigionata nel gelo dell'istante].

In tali immagini pare che le stelle del cielo scendano ad abitare la terra. Le case degli uomini formano costellazioni in terra. Clancier, con dieci villaggi e la loro luce, inchioda sulla terra una costellazione del Leviatano:

*Une nuit, dix villages, une montagne.
Un léviathan noir clouté d'or*³³.

Erich Neumann ha studiato il sogno di un paziente che, guardando dall'alto di una torre, vedeva le stelle spuntare e brillare nella terra. Esse venivano fuori dal seno della terra, la quale, in una simile ossessione, non era una semplice immagine del cielo stellato, ma la grande madre produttrice del mondo, produttrice della notte e delle stelle³⁴. Nel sogno del suo paziente, Neumann mostra la forza dell'archetipo della terra-madre, della *Mutter-Erde*. La poesia sgorga naturalmente da una *rêverie* che insiste meno del sogno notturno. Si tratta del «gelo di un istante». Tuttavia, il documento poetico non è meno indicativo: un segno terrestre è posto su un essere del cielo. L'archeologia delle immagini riceve dunque luce dall'immagine rapida, dall'immagine istantanea del poeta.

Abbiamo sviluppato tanto a lungo un'immagine che potrebbe sembrare banale, per mostrare come le immagini non possono rimanere tranquille. La *rêverie* poetica, al contrario della *rêverie* di sonnolenza, non dorme mai. Essa irradia sempre onde di immaginazione, a partire dall'immagine più semplice, ma per quanto cosmica possa diventare la casa isolata illuminata dalla stella della sua lampada, essa finisce sempre con l'imporsi come una solitudine: forniamo un ultimo riscontro testuale capace di porre l'accento su questa solitudine.

³³ G.-E. CLANCIER, *Une voix: poèmes*, Gallimard, Paris 1956, p. 172 [Una notte, dieci villaggi, una montagna. Un Leviatano nero chiodato d'oro].

³⁴ E. NEUMANN, *Eranos-Jahrbuch*, XXIV, 1955, Rhein-Verlag, Zürich 1956 pp. 40-41.

Nei *Fragments d'un journal intime* riprodotti all'inizio di una scelta di lettere di Rilke³⁵, ci imbattiamo nella scena seguente: Rilke e due suoi amici scorgono nella notte profonda «la finestra illuminata di una lontana capanna, l'ultima capanna, quella tutta sola all'orizzonte davanti ai campi e alle paludi». L'immagine di una solitudine simboleggiata da una sola luce, emoziona il cuore del poeta, lo emoziona al punto da spingerlo a isolarsi dai suoi amici. Rilke aggiunge, parlando del gruppo dei tre amici: «Era inutile cercare forza stando gli uni vicini agli altri, in quanto rimanevamo tre, isolati, a guardare la notte per la prima volta». Espressione su cui non si mediterà mai abbastanza, perché la più banale delle immagini, un'immagine che il poeta ha certamente visto centinaia di volte, riceve improvvisamente il segno della «prima volta» e trasmette tale segno alla notte familiare. Si può forse dire che la luce, provenendo da una veglia ostinata e solitaria, acquisti un potere ipnotico. Siamo ipnotizzati dalla solitudine, ipnotizzati dallo sguardo della casa solitaria. Il legame tra quella casa e noi è talmente forte da non farci pensare ad altro che a una casa solitaria nella notte:

*O Licht im schlafenden Haus!*³⁶.

Con la capanna, con la luce che veglia all'orizzonte lontano, abbiamo indicato, nella sua forma più semplificata, la condensazione di intimità del rifugio. All'inizio di questo capitolo, al contrario, avevamo dapprima tentato di differenziare la casa nel senso della sua verticalità. Valendoci di documenti letterari circostanziati, è necessario ora enunciare meglio i valori di protezione della casa contro le forze che la assediano. Dopo aver esaminato la dialettica dinamica della casa e dell'universo, esamineremo poemi nei quali la casa rappresenta tutto un mondo.

³⁵ R.M. RILKE, *Lettres 1900-1911*, Stock, Paris 1934, p. 15.

³⁶ R. VON SCHAUKAL, in *Anthologie de la poésie allemande*, Stock, Paris 1943, p. 125 [Oh, luce nella casa dormiente!].

Nei *Fragments d'un journal intime* riprodotti all'inizio di una scelta di lettere di Rilke³⁵, ci imbattiamo nella scena seguente: Rilke e due suoi amici scorgono nella notte profonda «la finestra illuminata di una lontana capanna, l'ultima capanna, quella tutta sola all'orizzonte davanti ai campi e alle paludi». L'immagine di una solitudine simboleggiata da una sola luce, emoziona il cuore del poeta, lo emoziona al punto da spingerlo a isolarsi dai suoi amici. Rilke aggiunge, parlando del gruppo dei tre amici: «Era inutile cercare forza stando gli uni vicini agli altri, in quanto rimanevamo tre, isolati, a guardare la notte per la prima volta». Espressione su cui non si mediterà mai abbastanza, perché la più banale delle immagini, un'immagine che il poeta ha certamente visto centinaia di volte, riceve improvvisamente il segno della «prima volta» e trasmette tale segno alla notte familiare. Si può forse dire che la luce, provenendo da una veglia ostinata e solitaria, acquisti un potere ipnotico. Siamo ipnotizzati dalla solitudine, ipnotizzati dallo sguardo della casa solitaria. Il legame tra quella casa e noi è talmente forte da non farci pensare ad altro che a una casa solitaria nella notte:

*O Licht im schlafenden Haus!*³⁶.

Con la capanna, con la luce che veglia all'orizzonte lontano, abbiamo indicato, nella sua forma più semplificata, la condensazione di intimità del rifugio. All'inizio di questo capitolo, al contrario, avevamo dapprima tentato di differenziare la casa nel senso della sua verticalità. Valendoci di documenti letterari circostanziati, è necessario ora enunciare meglio i valori di protezione della casa contro le forze che la assediano. Dopo aver esaminato la dialettica dinamica della casa e dell'universo, esamineremo poemi nei quali la casa rappresenta tutto un mondo.

³⁵ R.M. RILKE, *Lettres 1900-1911*, Stock, Paris 1934, p. 15.

³⁶ R. VON SCHAUKAL, in *Anthologie de la poésie allemande*, Stock, Paris 1943, p. 125 [Oh, luce nella casa dormiente!].

Capitolo secondo

Casa e universo

*Quand les cimes de notre ciel se rejoindront
Ma maison aura un toit.*

Paul Éluard, *Dignes de vivre*¹

Secondo le indicazioni fornite nel precedente capitolo, ha un senso dire che si «legge una casa», si «legge una camera», poiché camera e casa sono diagrammi psicologici che guidano gli scrittori e i poeti nell'analisi dell'intimità. Noi intraprenderemo ora una lettura ravvicinata e minuziosa di alcune case e di alcune camere «scritte» da grandi scrittori.

I

Per quanto sia, nel profondo del suo essere, un cittadino, Baudelaire sente quanto si accresce il valore di intimità di una casa quando essa è attaccata dall'inverno. Ne *I paradisi artificiali*, egli parla della felicità di Thomas de Quincey, avvolto dall'inverno, intento a leggere Kant, aiutato dall'idealismo dell'oppio. La scena si svolge in un «cottage»² del Galles.

Una graziosa abitazione non rende forse l'inverno più poetico e l'inverno non accresce forse la poesia dell'abitazione? Il bianco *cottage*

¹ P. ÉLUARD, *Dignes de vivre*, Julliard, Paris 1941, p. 115. [Quando le vette del nostro cielo si congiungeranno / La mia casa avrà un tetto].

² Tale parola, dolce alla vista, quanto stona pronunciata all'inglese in un testo francese!

era seduto in fondo ad una piccola valle chiusa da montagne sufficientemente alte; era come fasciato da arbusti³.

Abbiamo sottolineato, in queste brevi espressioni, le parole che appartengono all'immaginazione del riposo. Quale cornice, quale incorniciatura di tranquillità per un masticatore di oppio che, leggendo Kant, lega la solitudine del sogno e la solitudine del pensiero! Certo, possiamo leggere la pagina di Baudelaire come si legge una pagina facile, troppo facile. Un critico letterario potrebbe stupirsi del fatto che un poeta tanto grande abbia adoperato così agevolmente immagini banali, ma, se proviamo a leggere questa pagina troppo semplice accettando le *rêveries* del riposo che essa ci suggerisce, se ci fermiamo un po' sulle parole sottolineate, ecco che essa finisce col metterci, corpo e anima, nella tranquillità. Ci sentiamo collocati nel centro protettivo della casa della valle, «fasciati», anche noi, nei tessuti dell'inverno.

E abbiamo caldo *perché* fuori fa freddo. Nel seguito di questo «paradiso artificiale» immerso nell'inverno, Baudelaire scrive che il sognatore invoca un inverno rigido. «Egli invoca annualmente dal cielo tanta neve, grandine e gelo quanta esso ne può contenere. Vuole un inverno canadese, un inverno russo, così il suo nido risulterà più caldo, più dolce, più amato...»⁴. Come Edgar Allan Poe, grande sognatore di tende, Baudelaire, per tappare le fessure della casa circondata dall'inverno, chiede ancora «pesanti tende ondegianti fino al soffitto». Dietro le scure tende, sembra che la neve sia più bianca. Tutto si pone in attività quando si accumulano le contraddizioni.

Baudelaire ci ha affidato un quadro concentrato, ci ha condotti fino al centro di una *rêverie* che noi possiamo allora tenere per noi, apportandovi certamente tratti personali. Nel *cottage* di Thomas de Quincey evocato da Baudelaire, collochere-

³ Ch. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, Gallimard, Paris 1961; trad. it., *Paradisi artificiali*, Garzanti, Milano 1988.

⁴ H. Bosco esprime bene una simile *rêverie* in una breve formula: «Quando il riparo è sicuro, la tempesta è buona».

mo gli esseri del nostro passato, ricevendo in tal modo il beneficio di una evocazione non ulteriormente aggravata. I nostri ricordi più personali possono venire ad abitarci. Attraverso non so quale simpatia, la descrizione di Baudelaire ha perduto la sua banalità. Ed è sempre così: i centri di *rêverie* ben determinati sono mezzi di comunicazione tra gli uomini del sogno, così come i concetti ben definiti sono i mezzi di comunicazione tra gli uomini di pensiero.

Nelle *Curiosità estetiche*, Baudelaire parla anche di una tela di Lavieille che rappresenta «una casupola sul confine del bosco» in inverno, «la stagione triste». E tuttavia: «Alcuni degli effetti resi da Lavieille mi sembrano estratti, dice Baudelaire, della felicità invernale di abitare. Nel regno della sola immaginazione, l'inverno evocato aumenta il valore di abitazione della casa»⁵.

Se ci si chiedesse di condurre una perizia di onirismo sul *cottage* di Thomas de Quincey rivissuto da Baudelaire, diremmo che vi languisce un insipido odore di oppio, un'atmosfera di assopimento. Niente ci testimonia il coraggio dei muri, il valore del tetto. La casa non lotta: si direbbe che Baudelaire non sapia che rinchiudersi nelle tende.

Tale mancanza di lotta è spesso presente nelle case immerse nell'inverno che si incontrano in letteratura. La dialettica della casa e dell'universo è presente in modo troppo semplice. In particolare, la neve annulla il mondo esterno in modo troppo affrettato, universalizza l'universo in una sola tonalità. Con una parola, la parola neve, l'universo viene espresso e soppresso dall'essere al riparo. Ne *Les déserts de l'amour*, lo stesso Rimbaud dice: «Era come una notte d'inverno, con la neve a spegnere decisamente il mondo»⁶.

Ad ogni modo, al di là della casa abitata, il cosmo invernale è un cosmo semplificato. Esso è una non-casa nello stile in cui il metafisico parla di un non-io. Dalla casa alla non-casa, si or-

⁵ CH. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Calmann Levy, Paris 1921; trad. it., *Curiosità estetiche*, Bottega di poesia, Milano 1923.

⁶ A. RIMBAUD, *Les déserts de l'amour*, Flammarion, Paris 1959; trad. it., *I deserti dell'amore*, Dall'Oglio, Milano 1963.

dinano facilmente tutte le contraddizioni. Nella casa, tutto si differenzia, si moltiplica, dall'inverno essa riceve riserve di intimità, finezze di intimità. Nel mondo fuori della casa, la neve cancella i passi, confonde i sentieri, spegne i rumori, maschera i colori; si ha la sensazione che si stia mettendo in moto una negazione cosmica a partire dall'universale biancore. Il sognatore di case sa bene tutto ciò, sente tutto ciò e, attraverso la diminuzione d'essere del mondo esterno, conosce un aumento di intensità di tutti i valori di intimità.

II

L'inverno è la più vecchia di tutte le stagioni, esso introduce l'età nei ricordi, rinvia ad un lungo passato. Sotto la neve, la casa è vecchia e sembra che essa viva indietro nei secoli lontani. Un simile sentimento è ben evocato da Bachelin nelle pagine in cui l'inverno mette in mostra tutta la sua ostilità.

Vi sono certe sere in cui, nelle vecchie case circondate da neve e vento, le grandi storie, le belle leggende che gli uomini si trasmettono, acquistano un senso concreto e diventano suscettibili di un'applicazione immediata, per chi le approfondisca. È forse stato così che un nostro antenato, spirando nell'anno mille, ha potuto credere alla fine del mondo⁷.

In questo caso, le storie non sono racconti della veglia, storie di fate raccontate dalle nonne: sono storie di uomini, storie che covano forze e segni. In quegli inverni, dice in un'altra pagina Bachelin, «le vecchie leggende (sotto la cappa del grande camino) mi sembrava dovessero essere allora molto più vecchie di quanto non lo siano oggi». Esse vantavano precisamente l'antichità del dramma dei cataclismi, dei cataclismi che possono annunciare la fine del mondo.

⁷ H. BACHELIN, *Le serviteur*, Mercure de France, Paris 1944, sesta ed., p. 102.

Evocando le veglie d'inverno drammatico nella casa paterna, Bachelin scrive:

Quando i nostri compagni di veglia partirono, i piedi nella neve e la testa nella bufera, mi pareva che se ne andassero lontanissimo, in paesi sconosciuti di civette e di lupi. Ero assalito dalla tentazione di gridar loro dietro, come avevo letto nei miei primi libri di storia: sia fatta la volontà di Dio!⁸.

Non colpisce dunque la circostanza che, nell'anima di un bambino, la semplice immagine della casa familiare sotto la neve ammonticchiata possa contenere le immagini dell'anno mille?

III

Prendiamo ora un caso più complesso, un caso che può sembrare paradossale, traendolo da una pagina di Rilke.

Per Rilke, contrariamente alla tesi generale da noi sostenuta nel capitolo precedente, è soprattutto in città che la tempesta è temibile, è lì che il cielo ci mostra il suo volto corrucciato nel modo più esplicito. In campagna, la tempesta ci sarebbe meno ostile. Vi è in ciò, dal nostro punto di vista, un paradosso di comicità, ma, s'intende, la pagina rilkeana è bella e troveremo interesse nel commentarla.

Leggiamo quanto scrive Rilke alla «musicista»:

Lo sai il terrore che mi coglie in città quando scoppiano tempeste notturne? Si direbbe che esse non ci scorgano neppure, nella loro furezza di elementi. Esse scorgono invece una casa solitaria, in campagna, la prendono tra le loro possenti braccia e così la abitano: laggiù, ci si vorrebbe trovare fuori, nel giardino mugghiante, e almeno si sta alla finestra e si approvano i vecchi alberi incolleriti che si agitano come se lo spirito dei profeti fosse in loro⁹.

⁸ H. BACHELIN, *Le serviteur*, cit., p. 104.

⁹ R.M. RILKE, *Lettres à une musicienne*, Falaize, Paris 1952, p. 112.

La pagina di Rilke, nello stile fotografico, mi sembra un «negativo» della casa, un'inversione della funzione di abitare. La tempesta rumoreggia e torce gli alberi e Rilke, al riparo nella casa, vorrebbe trovarsi fuori, non per il bisogno di godere del vento e della pioggia, ma per una ricerca di *rêverie*: Rilke partecipa allora, lo si avverte, alla contro-collera dell'albero attaccato dalla collera del vento, ma non partecipa alla resistenza della casa perché ha fiducia nella saggezza della tempesta, nella chiaroveggenza del lampo, in tutti gli elementi che, nella loro stessa furia, vedono la dimora dell'uomo e decidono concordemente di risparmiarla.

Tale «negativo» d'immagine non è tuttavia meno rivelatore, in quanto testimonia un dinamismo di lotta cosmica. Rilke conosce il dramma delle dimore umane – ne ha fornite molte prove e ad esse spesso dovremo riferirci. Qualunque sia il polo della dialettica in cui viene a collocarsi il sognatore, si tratti della casa o dell'universo, la dialettica diviene dinamica. La casa e l'universo non sono semplicemente due spazi giustapposti, nel regno dell'immaginazione, essi si animano reciprocamente in *rêveries* contrarie. Rilke già ammette che le prove «abitano» la vecchia casa. La casa capitalizza le sue vittorie contro le intemperie e, poiché in una ricerca sull'immaginazione dobbiamo oltrepassare il regno dei fatti, sappiamo bene di essere più tranquilli e più sicuri nella vecchia casa, nella casa natale che non nella casa delle vie che abitiamo soltanto di passaggio.

IV

Diamo ora, in opposizione al «negativo» appena esaminato, l'esempio di una positività di adesione totale al dramma della casa attaccata dalla tempesta.

La casa di Malicroix si chiama La Redousse ed è costruita su un'isola della Camargue, non lontano dal fiume mugghiante. È umile, sembra fragile: andiamo a verificare il suo coraggio.

Lo scrittore, per pagine e pagine, prepara la tempesta, una meteorologia poetica si spinge fino alle sorgenti da cui nasceranno

il moto e il rumore. Con quale arte lo scrittore parla subito dell'assoluto del silenzio, dell'immensità degli spazi del silenzio!

Nulla suggerisce, come il silenzio, il sentimento degli spazi illimitati. Entrai in quegli spazi. I rumori colorano la distesa e le conferiscono una sorta di corpo sonoro. La loro assenza la lascia completamente pura ed allora la sensazione del vasto, del profondo, dell'illimitato, ci coglie nel silenzio. Essa mi invase ed io mi confusi, per qualche minuto, con la grandezza della pace notturna.

Si imponeva come un essere. La pace aveva un corpo. Preso nella notte. Fatto di notte. Un corpo reale, un corpo immobile¹⁰.

In tale vasto poema in prosa, ci si presentano, allora, pagine che ostentano lo stesso progredire di rumori e di timori delle stanze dei *Djinn*s in Victor Hugo, con la differenza che, nel caso di Bachelin, lo scrittore riesce a cogliere il tempo per mostrare il restringersi dello spazio al cui centro la casa vivrà come un cuore angosciato. Una sorta di angoscia cosmica fa da preludio alla tempesta, poi tutte le gole del vento si spalancano e ben presto tutti gli animali dell'uragano fanno sentire la loro voce. Si potrebbe stabilire un interessante bestiario del vento, se avessimo l'opportunità di analizzare la dinamica delle tempeste, non soltanto nelle pagine da noi richiamate, ma in tutta l'opera di Henri Bosco. D'istinto, lo scrittore conosce il carattere animale di ogni aggressione, provenga essa dall'uomo o dal mondo. Per quanto possa essere sottile, indiretta, camuffata o costruita, un'aggressione proveniente dall'uomo rivela origini inespiate: un piccolo filamento animale vive nel più sottile odio. Il poeta psicologo – o lo psicologo poeta, se ne esiste qualcuno – non può ingannarsi quando attribuisce un grido animale ai vari tipi di aggressione: ed è uno dei tratti più terribili dell'uomo l'incapacità di comprendere intuitivamente le forze dell'universo se non tramite una psicologia del corrucchio.

¹⁰ H. Bosco, *Malicroix*, Gallimard, Paris 1948, pp. 105 sgg.

La casa, contro una simile muta scatenata, diventa il vero e proprio essere di un'umanità pura, l'essere che si difende senza mai avere la responsabilità di attaccare. La Redousse è la Resistenza dell'uomo, è *valore umano*, grandezza dell'Uomo.

Leggiamo la pagina centrale della resistenza umana della casa al culmine della tempesta.

La casa lottava coraggiosamente. Improvvisamente si lamentò: poderosissimi soffi la attaccarono da ogni lato con odio distinto e con tali ululati rabbiosi che, a tratti, rabbrivivo di paura. Ma essa tenne duro. Fin dall'inizio della tempesta, venti ringhiosi se l'erano presa con il tetto, tentando di strapparla, di rompergli la schiena, di farlo a pezzi, di aspirarlo. Esso invece incurvò la schiena e si aggrappò alla vecchia ossatura. Allora sopraggiunsero altri venti e, avventandosi rasente il suolo, piombarono contro i muri. Sotto l'urto impetuoso tutto sembrò cedere, ma la casa flessibile, dopo essersi piegata, riuscì a resistere alla belva. Essa era certamente collegata al suolo dell'isola con radici resistenti, donde proveniva una forza soprannaturale alle sue sottili pareti di canne arricciate e di tavole. Fu inutile insultare gli scuri e le porte, pronunciare inaudite minacce, strepitare nel camino: l'essere già umano in cui riparavo il mio corpo non cedette in nulla alla tempesta. La casa si strinse a me, come una lupa, ed a tratti io sentivo il suo odore scendermi maternamente fino al cuore. Essa fu davvero mia madre, quella notte. Fu soltanto lei a salvarmi e ad aiutarmi. Eravamo soli¹¹.

Parlando della maternità della casa nel nostro libro *La terre et les rêveries du repos*, avevamo citato due versi immensi di Milosz, nei quali si uniscono le immagini della Madre e della Casa:

*Je dis ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison!
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance*¹² (*Mélancolie*).

Una simile immagine si impone alla commossa riconoscenza dell'abitante di La Redousse, ma l'immagine non proviene dal-

¹¹ H. BOSCO, *Malicroix*, cit., p. 115.

¹² G. BACHELARD, *La terre et la rêveries du repos*, Corti, Paris 1965; trad. it., *La terra e il riposo*, Red, Como 1994 [Dico Madre mia. Ed è a voi che penso, Casa! / Casa delle belle estati oscure della mia infanzia].

la nostalgia di un'infanzia, è data invece nella sua attualità protettiva. Al di là, dunque, di una comunanza di tenerezze, ci troviamo qui di fronte a una comunanza della forza, concentrazione di due coraggi, di due resistenze. Quale immagine di concentrazione di essere è la casa che si «stringe» contro il suo abitante, diventando la cellula di un corpo con i suoi muri vicini. Il rifugio si è contratto. Più protettore, è diventato esteriormente più forte: da rifugio si è trasformato in fortino, la casupola è diventata un castello forte del coraggio per il solitario che deve impararvi a vincere la paura. Una simile dimora è educatrice e si leggono le pagine di Bosco come una riserva di forza nei castelli interiori del coraggio. Nella casa diventata, attraverso l'immaginazione, il centro stesso di un ciclone, è necessario superare le semplici impressioni di conforto che si provano in ogni riparo: tutto il dramma di Malicroix è una prova di solitudine, l'abitante di La Redousse deve dominare la solitudine, nella casa in un'isola senza villaggi. Egli deve acquistarvi quella dignità di solitudine raggiunta da un antenato che un grande dramma della vita ha reso solitario, egli deve essere solo, solo in un cosmo che non è quello dell'infanzia. Egli deve, uomo di una razza dolce e felice, accrescere il suo coraggio, imparare il coraggio di fronte ad un cosmo rude, povero, freddo. La casa isolata giunge a dargli immagini forti, vale a dire inviti alla resistenza.

In tal modo, contrapposti all'ostilità, alle forme animali della tempesta e dell'uragano, i valori protettivi e di resistenza della casa sono trasposti in valori umani. La casa acquista le energie fisiche e morali di un corpo umano, incurva la schiena sotto i rovesci, tende le reni. Sotto le raffiche, si piega quando occorre piegarsi, sicura di risollevarsi in tempo, negando sempre le sconfitte provvisorie. Una tale casa chiama l'uomo a un eroismo cosmico, è strumento per affrontare il cosmo. I metafisici «dell'uomo gettato nel mondo» potrebbero concretamente meditare sulla casa gettata attraverso l'uragano, che sfida la collera del cielo. A dispetto di tutti, la casa ci aiuta a dire: sarò un abitante del mondo, malgrado il mondo. Il problema non è soltanto un problema d'essere, è un problema di energia e, di conseguenza, di controenergia.

In tale comunanza dinamica dell'uomo e della casa, nella rivalità dinamica della casa e dell'universo, è lontano ogni riferimento alle semplici forme geometriche. La casa vissuta non è una scatola inerte: lo spazio abitato trascende lo spazio geometrico.

La trasposizione dell'essere della casa in valori umani può forse considerarsi un'attività di metafore? Non si tratta che di linguaggio immaginato? In quanto metafore, un critico letterario le giudicherebbe facilmente eccessive, d'altra parte uno psicologo positivo ridurrebbe immediatamente il linguaggio immaginato alla realtà psicologica della paura di un uomo murato nella sua solitudine, lontano da ogni soccorso umano. La fenomenologia dell'immaginazione non si può tuttavia accontentare di una riduzione che rende le immagini mezzi subalterni di espressione: la fenomenologia dell'immaginazione richiede che si vivano direttamente le immagini, che le si consideri avvenimenti improvvisi della vita. Quando l'immagine è nuova, il mondo è nuovo.

Nella lettura immessa nella vita, ogni passività scompare, se proviamo a prendere coscienza degli atti creatori del poeta che esprime il mondo, un mondo che si apre alle nostre *rêveries*. Nel romanzo di Henri Bosco, *Malicroix*¹³, il mondo tormenta l'uomo solitario più di quanto i personaggi non possano fare. Se sottraessimo al romanzo tutti i poemi in prosa in esso contenuti, rimarrebbe soltanto una questione di eredità, un duello tra notaio ed erede. Quanto sarebbe produttivo per uno psicologo dell'immaginazione se alla lettura «sociale» egli sommasse la lettura «cosmica»! Potrebbe concretamente rendersi conto così che il cosmo forma l'uomo, trasforma un uomo delle colline in un uomo dell'isola e del fiume. Potrebbe rendersi conto che la casa rimodella l'uomo.

Con la casa vissuta dal poeta siamo così arrivati ad un punto rilevante dell'antro-cosmologia. La casa è senz'altro uno strumento di topo-analisi ed è uno strumento molto efficace preci-

¹³ H. BOSCO, *Malicroix*, cit.

samente perché è di difficile uso. La discussione delle nostre tesi è, insomma, collocata su un terreno a noi sfavorevole. La casa è, in effetti, in primo luogo, un oggetto dalla rilevante geometria, per cui si è tentati di analizzarla razionalmente. La sua realtà originaria è visibile e tangibile, fatta di solidi ben definiti e di strutture ben collegate, vi domina la linea retta, il filo a piombo vi ha lasciato il segno della sua saggezza e del suo equilibrio¹⁴. Un simile oggetto geometrico dovrebbe resistere a metafore che accolgono il corpo umano, l'anima umana, ma la trasposizione all'umano avviene immediatamente, non appena si assume la casa in quanto spazio di consolazione e di intimità, in quanto spazio che deve condensare e difendere l'intimità. Allora si apre il campo dell'onirismo, al di fuori di ogni razionalità. Leggendo e rileggendo *Malicroix*, sento passare sul tetto de La Redousse, come dice Pierre-Jean Jouve, «lo zoccolo ferato del sogno».

Il complesso intreccio realtà-sogno non può mai essere definitivamente sciolto. La casa stessa, non appena incomincia a vivere umanamente, non perde con ciò tutta la sua «oggettività»: è necessario, da parte nostra, esaminare in modo più ravvicinato come si presentino, nella geometria del sogno, le case del passato, le case in cui ritroveremo, nelle nostre *rêveries*, l'intimità del passato. Bisogna continuamente studiare come la dolce materia dell'intimità ritrovi, attraverso la casa, la propria forma, la forma che aveva quando racchiudeva un calore originario:

*Et l'ancienne maison
Je sens sa rousse tiédeur
Vient des sens à l'esprit*¹⁵.

¹⁴ È infatti da notare che la parola *casa* non figura nell'indice assai minuzioso del libro di C.G. JUNG, *Simboli della trasformazione: analisi dei pro-dromi di un caso di schizofrenia*, Boringhieri, Torino 1970.

¹⁵ J. WAHL, *Poèmes*, Editions de l'Arbre, Montreal 1945, p. 23 [E la vecchia casa / Avverto il suo fulvo tepore / Viene dai sensi allo spirito].

Noi possiamo, innanzi tutto, disegnare le antiche case, dandone, in conseguenza, una *rappresentazione* con tutti i caratteri di una copia del reale. Un tale disegno obiettivo, staccato da ogni *rêverie*, costituisce un documento complesso e stabile che segna una biografia.

Tale rappresentazione volta all'esterno, se manifesta un'arte grafica, un talento di rappresentazione, diventa subito insistente, invitante ed il semplice giudizio del bene reso e del beneficio continua in contemplazione e in *rêverie*, che torna ad animare il disegno, abitandolo. La rappresentazione di una casa non lascia indifferente a lungo un sognatore.

Spesso mi sono detto, assai prima che mi decidessi a leggere ogni giorno i poeti, che mi sarebbe piaciuto abitare una casa come quelle che si vedono nelle stampe. La casa dai tratti marcati, la casa di un bosco inciso mi parlava ancora di più: i boschi incisi esigono la semplicità, mi sembra. Per loro tramite, la mia *rêverie* abitava la casa essenziale.

Le ingenua *rêveries* che credevo mie le trovai poi con stupore nelle mie letture.

André Lafon aveva scritto nel 1913:

*Je rêve d'un logis, maison basse à fenêtres
Hautes, aux trois degrés usés, plats et verdis
[...].*

*Logis pauvre et secret à l'air d'antique estampe
Qui ne vit qu'en moi-même, où je rentre parfois
M'asseoir pour oublier le jour gris et la pluie¹⁶.*

¹⁶ A. LAFON, *Poésies*, «Le rêve d'un logis», 1913 [Sogno di un'abitazione, casa bassa dalle alte finestre / dai tre gradini consumati, piatti ed invertiti [...]. / Abitazione povera e segreta dall'aria di un'antica stampa / Che vive solamente in me, dove rientro a volte / A sedermi per dimenticare la giornata grigia e la pioggia].

Tanti altri poemi di André Lafon sono scritti sotto il segno de «la casa povera»! La casa, nelle «stampe» letterarie da lui tracciate, accoglie il lettore come un ospite: un tocco di audacia in più e il lettore prenderebbe in mano lo scalpello per incidere la sua lettura.

Tipi particolari di stampe vengono a precisare tipi di case. Scrive a tale proposito Annie Duthil: «Mi trovo in una casa di stampe giapponesi. Il sole è dappertutto, perché tutto è trasparente»¹⁷.

Questo capita dappertutto nelle case chiare in cui abita, in tutte le stagioni, l'estate. Esse non sono che finestre.

Forse è un abitante di stampe il poeta che ci dice:

*Qui n'a pas au fond de son cœur
Un sombre château d'Elseneur [...]
A l'instar des gens du passé
On construit en soi-même pierre
Par pierre un grand château hanté*¹⁸.

Mi consolo così nei disegni delle mie letture e vado ad abitare le «stampe letterarie» offertemi dai poeti. Quanto più è semplice la casa incisa, tanto più essa affatica la mia immaginazione di abitante. Essa non resta una «rappresentazione», le linee sono forti, il riparo è fortificato. Esso richiede di essere abitato semplicemente, con la grande sicurezza che dà la semplicità. La casa incisa ridesta in me il senso della capanna, vi rivivo la forza dello sguardo che possiede la piccola finestra. Ebbene, se devo riferire sinceramente l'immagine, ecco che sento il bisogno di sottolineare. Sottolineare non vuol forse dire incidere scrivendo?

¹⁷ A. DUTHIL, *La pêcheuse d'absolu*, Seghers, Paris 1953, p. 20.

¹⁸ V. MONTEIRO, *Vers sur verre*, Seghers, Paris 1953, p. 15 [Chi non ha in fondo al proprio cuore / Un cupo castello di Elsinore [...] / Come gli uomini del passato / Si costruisce in se stesso pietra / Su pietra un grande castello ossessionato].

Talvolta la casa subisce un processo di ingrandimento, di estensione. Per abitarla, occorre avere una grande elasticità di *rêverie*, una *rêverie* meno disegnata. Scrive Georges Spyridaki:

La mia casa è diafana, ma non di vetro. Apparterrebbe piuttosto alla natura del vapore. I suoi muri si condensano e si allentano secondo il mio desiderio. Talvolta, li stringo attorno a me, come un'armatura isolante... Ma, talvolta, lascio allargarsi i muri della mia casa nel loro spazio proprio, quello della infinita estensibilità¹⁹.

La casa di Spyridaki respira, essa è un abito fatto da un'armatura e si estende all'infinito, il che equivale a dire che noi viviamo, volta a volta, nella sicurezza e nell'avventura. Essa è cellula e mondo. La geometria è trascesa.

Dare l'irrealtà all'immagine legata ad una forte realtà vuol dire collocarci nel soffio della poesia. Alcuni testi di René Cazeselles ci illumineranno su tale espansione, a patto di andare ad abitare le immagini del poeta. Questi scrive, dal cuore della sua Provenza, paese dai contorni netti:

Quando cesserò di cercare l'introvabile casa in cui respira il fiore di lava, in cui nascono le tempeste, l'estenuante felicità? [...]. Distrutta la simmetria, essere cibo per i venti [...].

La mia casa la vorrei simile a quella del vento marino, tutta palpitante di gabbiani²⁰.

In tal modo, un'immensa casa cosmica si trova in potenza in ogni sogno di casa. Dal suo centro si irradiano i venti, dalle sue finestre volano via i gabbiani. Una casa a tal punto dinamica permette al poeta di abitare l'universo o, per dirla in altro modo, l'universo viene ad abitare la sua casa.

Talvolta, riposandosi, il poeta ritorna al centro della sua dimora:

¹⁹ G. SPYRIDAKI, *Mort lucide*, Seghers, Paris 1953, p. 35.

²⁰ R. CAZELLES, *De terre et d'envolée*, ed. GLM, Paris 1953, pp. 23 e 36.

*...Tout respire à nouveau
La nappe est blanche*²¹.

La tovaglia, un pugno di candore, è sufficiente per ancorare la casa al suo centro.

Le case letterarie di Georges Spyridaki e di René Cazelles sono dimore di immensità. I muri non esistono più, in quelle case si cura la claustrofobia: vi sono ore in cui è salutare andare ad abitarle.

L'immagine delle case che integrano il vento, che aspirano ad una aerea leggerezza, che portano sull'albero della loro inverosimile crescita un nido subito pronto ad involarsi, una simile immagine può essere rifiutata da uno spirito positivo, realista. Tuttavia, per una tesi generale sull'immaginazione, essa è preziosa, in quanto è toccata, senza che verosimilmente il poeta lo sappia, dall'appello dei contrari che rendono dinamica la vita dei grandi archetipi. Erich Neumann, in un articolo dei «Quaderni di Eranos»²², ha dimostrato che ogni essere fortemente terrestre – e la casa è appunto un essere simile – registra comunque gli appelli di un mondo aereo, di un mondo celeste. La casa ben radicata ama avere un ramo sensibile al vento, una soffitta nella quale vi sono rumori di fronde. Proprio pensando ad una soffitta, il poeta Hartmann scrive:

*L'escalier des arbres
On y monte*²³.

Se di una casa si fa un poema, non è raro allora che le più intense contraddizioni giungano a risvegliarci, come direbbe il filosofo, dai nostri sonni nei concetti, e a liberarci dalle geometrie utilitarie. Nelle pagine di René Cazelles, la solidità è intaccata dalla dialettica immaginaria. Vi si respira l'impossibile odore di lava, il granito ha le ali. E, all'inverso, il vento im-

²¹ Ivi, p. 29 [Tutto respira nuovamente / La tovaglia è bianca].

²² E. NEUMANN, *Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit*, in «Eranos Jahrbuch», 22, 1953; trad. it., *Il significato dell'archetipo della terra nell'era moderna*, in NEUMANN et al., *La terra madre e Dea*, Red, Como 1989.

²³ [La scala degli alberi / si sale].

provviso è rigido come una trave. La casa conquista la sua parte di cielo, ha tutto il cielo come terrazza.

Il nostro commento rischia, a questo punto, di essere troppo preciso, perché accoglie facilmente dialettiche parziali sui differenti caratteri della casa. Spezzeremmo l'unità dell'archetipo, se lo proseguiamo. Succede sempre così: è meglio lasciare le ambivalenze degli archetipi avvolte nel loro valore dominante. Questa è la ragione per cui il poeta sarà sempre più suggestivo del filosofo, dal momento che ha proprio il diritto di esserlo. Allora, seguendo il dinamismo pertinente alla suggestione, il lettore può andare più lontano, troppo lontano. Leggendo e rileggendo il poema di René Cazelles, dopo aver accettato lo sgorgare dell'immagine, sappiamo che è possibile soggiornare non solo nell'altezza della casa, ma in una super-altezza. Mi piace fare così, in numerose immagini, della «*super-altezza*». L'altezza dell'immagine della casa è ripiegata nella rappresentazione solida. Quando il poeta la dispiega, la estende, essa si offre in un aspetto fenomenologico purissimo. La coscienza «si eleva» di fronte a un'immagine che di solito «riposa»: l'immagine non è più descrittiva, ma risolutamente ispirativa.

Strana situazione, gli spazi amati non si possono sempre rinchiodere! Essi si dispiegano e si direbbe che facilmente essi riescano a trasferirsi altrove, in altri tempi, in piani differenti di sogni e di ricordi.

Ogni lettore certo approfitterebbe dell'ubiquità di un poema come questo:

*Une maison dressée au cœur
Ma cathédrale de silence
Chaque matin reprise en rêve
Et chaque soir abandonnée
Une maison couverte d'aube
Ouvrte au vent de ma jeunesse²⁴.*

²⁴ J. LAROCHE, *Mémoire d'été*, Cahiers de Rochefort, p. 9 [Una casa innalzata nel cuore / La mia cattedrale di silenzio / Ogni mattina ripresa in sogno / Ed ogni sera abbandonata / Una casa coperta di alba / Aperta al vento della mia giovinezza].

Una simile «casa» è una sorta di casa leggera che si sposta, per me, al soffiare del tempo ed è veramente aperta al vento di un altro tempo. Si direbbe che essa possa accoglierci tutte le mattine della nostra vita per darci fiducia nella vita. Ai versi di Jean Laroche io accosto, nelle mie *rêveries*, la pagina in cui René Char sogna, «nella camera diventata leggera e che, poco a poco, sviluppava i grandi spazi del viaggio»²⁵. Se il Creatore ascoltasse il Poeta, creerebbe la grande testuggine volante capace di portare nel cielo azzurro le grandi sicurezze della terra.

C'è ancora bisogno di una prova a proposito delle case leggere? In un poema che si intitola *Maison de vent*, Louis Guillaume sogna così:

*Longtemps je t'ai construite, ô maison!
A chaque souvenir je transportais des pierres.
Du rivage au sommet de tes murs.
Et je voyais, chaume couvé par les saisons.
Ton toit changeant comme la mer.
Danser sur le fond des nuages.
Auxquels il mêlait ses fumées.*

*Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait*²⁶.

Ci si può forse stupire del fatto che stiamo accumulando tanti esempi. Uno spirito realista è rigido: «Questo non si regge in piedi! Non è che vana ed inconsistente poesia, una poesia che non considera nemmeno più la realtà». Per l'uomo positivista, tutto ciò che è irrealista si rassomiglia, dal momento che le forme sono sommerse ed annegate nell'irrealità. Solamente le case reali potrebbero avere un'individualità.

²⁵ R. CHAR, *Fureur et mystère*, Gallimard, Paris 1948, p. 41.

²⁶ L. GUILLAUME, *Noir comme ta mer*, Lib. Les Lettres, Paris 1951, p. 60 [Lungamente ti ho costruita, casa! / Ad ogni ricordo trasportavo pietre / Dalla riva alla sommità dei muri / E vedevo, capanna covata dalle stagioni / Il tuo tetto cangiante come il mare / Danzare sullo sfondo delle nubi / Alle quali mescolava il suo fumo / Casa di vento dimora che un soffio cancellava].

Eppure, un sognatore di case, vede case dappertutto, per lui tutto lo stimola a coltivare sogni di alloggi. Dice Jean Laroche:

*Cette pivoine est une maison vague
Où chacun retrouve la nuit*²⁷.

La peonia racchiude nella sua notte rossa un insetto addormentato.

*Tout calice est demeure*²⁸.

Jean Bourdeillette fa di questa dimora un soggiorno di eternità:

*Pivoines et pavots paradis taciturnes*²⁹.

Quando si è sognato tanto in seno ad un fiore, ci si ricorda diversamente nella casa perduta, dissolta nelle acque del passato. È impossibile leggere questi quattro versi senza entrare in un sogno senza fine:

*La chambre meurt miel et tilleul
Où les tiroirs s'ouvrirent en deuil
La maison se mêle à la mort
Dans un miroir qui se ternit*³⁰.

Se siamo in grado di passare da tali immagini in piena luce ad immagini che insistentemente ci obbligano ad andare ancora più indietro, nei ricordi, al nostro passato, è perché i poeti sono i nostri maestri. Con quale forza ci provano che le case perdute

²⁷ J. LAROCHE, *op. cit.* [Questa peonia è una casa incerta / In cui ciascuno ritrova la notte].

²⁸ *Ibidem* [Ogni calice è dimora].

²⁹ J. BOURDEILLETTE, *Les étoiles dans la main*, Seghers, Paris 1954, p. 48 [Peonie e papaveri paradisi silenziosi].

³⁰ *Ivi*, p. 28 [La camera muore miele e taglio / Dove i cassetti si aprirono in lutto / La casa si mescola alla morte / In uno specchio che si offusca]. Si veda anche, a pagina 64, l'evocazione della casa perduta.

per sempre vivono in noi. In noi, esse insistono per rivivere, come se aspettassero da noi un'ulteriore possibilità di essere. Come abiteremmo meglio la casa e come i nostri vecchi ricordi acquistano improvvisamente una vivente possibilità di essere! Giudichiamo il passato: una sorta di rimorso di non aver vissuto abbastanza profondamente nella vecchia casa ci pervade l'anima, sale dal passato, sommergendoci. Rilke enuncia un tale pungente rimpianto in versi indimenticabili, in versi che facciamo dolorosamente nostri, non tanto nella loro espressione, quanto nel dramma del sentimento profondo:

*O nostalgie des lieux qui n'étaient point
Assez aimés à l'heure passagère
Que je voudrais leur rendre de loin
Le geste oublié, l'action supplémentaire*³¹.

Perché ci si è saziati così presto della felicità di abitare la dimora? Perché non si è tentato di prolungare le ore sfuggenti? Qualcosa di più della realtà è venuta a mancare alla realtà. Nella casa non abbiamo sognato abbastanza, e, poiché è attraverso la *rêverie* che possiamo ritrovarlo, il legame è venuto meno, la nostra memoria è affollata da fatti. Noi vorremmo rivivere, al di là dei ricordi rivisitati, le impressioni cancellate ed i sogni che ci facevano credere alla felicità. Dice De Richaud:

*Où vous ai-je perdue, mon imagerie piétinée?*³².

Allora, se manteniamo il sogno nella memoria, se oltrepassiamo la collezione di precisi ricordi, la casa perduta nella notte dei tempi esce dall'ombra, a poco a poco.

³¹ R.M. RILKE, *Vergers: les Quatrains valaisans*, con traduzione italiana a fronte, Cederna, Milano 1948 [Nostalgia dei luoghi che non erano / Abbastanza amati nell'ora passeggera / Come vorrei rendere loro da lontano / Il gesto dimenticato, l'atto supplementare].

³² A. DE RICHAUD, *Le droit d'asile*, Seghers, Paris 1954, p. 26 [Dove ti ho smarrita, mia calpestata imagerie?].

Non facciamo nulla per riorganizzarla: il suo essere si ricostituisce a partire dalla sua intimità, nella dolcezza e nella imprecisione della vita interiore. Sembra che qualcosa di fluido riunisca i nostri ricordi e noi ci fondiamo nel fluido del passato. Rilke ha conosciuto l'intimità di fusione e dice della fusione dell'essere nella casa:

Non ho mai sognato in seguito quella strana dimora. Così come la ritrovo nel mio ricordo nello sviluppo infantile, essa non è una costruzione, ma è tutta fusa e ripartita in me: qui una stanza, lì un'altra, e qui un pezzo di corridoio che non serve ad unire le due stanze ma è conservato in me come un frammento. In tal modo, tutto è ripartito in me, le camere, le scale che scendevano con lentezza così cerimoniosa, altre scale, gabbie strette che salivano a spirale, nella cui oscurità si avanzava come il sangue nelle vene³³.

I sogni discendono, talvolta, così profondamente in un passato indefinito, in un passato liberato dalle date, che i ricordi precisi della casa natale sembrano distaccarsi da noi. Questi sogni stupiscono la nostra *rêverie* ed arriviamo a dubitare di aver vissuto dove abbiamo vissuto: il nostro passato è in un altrove e una irrealtà giunge ad impregnare i luoghi ed i tempi. Sembra di soggiornare nel limbo dell'essere e il poeta e il sognatore si trovano a scrivere pagine su cui un metafisico dell'essere proficuamente potrebbe meditare. Ecco, ad esempio, una pagina di metafisica concreta che, coprendo di *rêveries* il ricordo di una casa natale, ci introduce nei luoghi mal definiti, mal situati, dell'essere, in cui ci coglie uno stupore di essere. William Goyen scrive:

Pensare che si possa venire al mondo in un luogo che all'inizio non saremmo stati neppure in grado di nominare, che si vede per la prima volta e che, in tale luogo anonimo, sconosciuto, si possa crescere, circolare fino a che non si riesca a conoscerne il nome e a pronunciarlo con amore, che si invochi un focolare in cui sprofondare le proprie

³³ R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974.

radici, mettervi al sicuro i propri amori, *al punto che*, ogni volta che se ne parla, è alla maniera degli amanti, in canti pieni di nostalgia, in poemi traboccanti di desiderio³⁴.

Il terreno su cui il caso ha seminato la pianta umana non era niente e su tale terreno di niente crescono valori umani! Inversamente, se, al di là dei ricordi, ci si spinge fino alla profondità dei sogni, in tale pre-memoria, pare che il niente accarezzi l'essere, lo penetri, lo liberi dolcemente dai legami. Ci si domanda allora: ciò che fu è stato? I fatti hanno il *valore* loro conferito dalla memoria? La memoria remota non se ne ricorda se non dando loro un valore, una aureola di felicità. Cancellato il valore, i fatti non esistono più. Ma essi sono stati? Una irrealtà si infiltra nella realtà dei ricordi che stanno alla frontiera della nostra storia personale e di una preistoria indefinita, al punto che la casa natale, dopo di noi, viene a nascere in noi prima di noi, come ci fa notare Goyen, essa era del tutto anonima, era un luogo perduto nel mondo. In tal modo, alle soglie del nostro spazio, prima dell'avvento del nostro tempo, regna un'alternanza di prese e di perdite di essere: tutta la realtà del ricordo diventa fantomatica.

Ma l'irrealtà formulata nei sogni del ricordo non coglie poi il sognatore davanti alle cose più solide, davanti alla casa di pietra verso cui, sognando il mondo, il sognatore ritorna la sera? William Goyen conosce questa irrealtà del reale:

Ecco dunque perché così spesso, quando tu tornavi solo, seguendo il sentiero in un velo di pioggia, la casa sembrava elevarsi sul più diafano velo, un velo tessuto di un respiro da te soffiato. E tu pensavi allora che la casa nata dal lavoro dei carpentieri forse non esisteva, non era forse mai esistita, non era che una immaginazione creata dal tuo fiato che tu, che l'avevi soffiata, potevi con un fiato simile annientare³⁵.

³⁴ W. GOYEN, *La maison d'haleine*, Gallimard, Paris 1954, p. 67; trad. it., *La casa in un soffio*, Einaudi, Torino 1963.

³⁵ Ivi, p. 88.

In una simile pagina, l'immaginazione, la memoria, la percezione si scambiano di funzione: l'immagine si stabilisce in una cooperazione del reale e dell'irreale. Per studiare non l'alternativa dei contrari, ma la fusione dei contrari, gli strumenti della dialettica logica sarebbero scarsamente operanti, in quanto studierebbero l'anatomia di una cosa vivente. Ma, se la casa è un valore vivente, è necessario che essa integri una irrealtà, è necessario che tutti i valori tremino: un valore che non trema è un valore morto.

Quando due immagini singole, opere di due poeti che conducono separatamente le loro *rêveries*, giungono ad incontrarsi, sembrano rafforzarsi a vicenda. La convergenza di due immagini eccezionali in qualche modo offre un rilevamento alla ricerca fenomenologica. L'immagine perde la sua gratuità, il libero gioco dell'immaginazione non è più un'anarchia. All'immagine de *La maison d'haleine* di William Goyen avviciniamo ora un'immagine da noi già citata nel libro *La terre et les rêveries du repos*³⁶, immagine che non eravamo stati in grado di avvicinare ad altre.

Pierre Seghers scrive:

*Une maison où je vais seul en appelant
Un nom que le silence et les murs me renvoient
Une étrange maison qui se tient dans ma voix
Et qu'habite le vent
Je l'invente, mes mains dessinent un nuage
Un bateau de grand ciel au-dessus des forêts
Une brume qui se dissipe et disparaît
Comme au jeu des images*³⁷.

³⁶ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1948; trad. it., *La terra e il riposo*, Red, Como 1994.

³⁷ P. SEGHERS, *Le domaine public*, Seghers, Paris 1945, p. 70 [Una casa in cui procedo da solo invocando / Un nome che il silenzio e i muri mi rimandano / Una strana casa che si radica nella mia voce / E che abita il vento]. Spingiamo ancora oltre l'interpretazione che davamo nel 1948, poiché la nostra immaginazione di lettori è incoraggiata dalle *rêveries* ricevute dal libro di William Goyen.

Per poter meglio costruire la casa nella bruma, nel respiro, occorrerebbe, dice ancora il poeta:

...*Une voix plus forte et l'encens
Bleu du cœur et des mots*³⁸.

Come la casa di soffio, la casa del respiro e della voce è un valore che oscilla al limite del reale e dell'irreale. Senza dubbio, uno spirito realista rimarrà al di qua della regione dell'oscillazione, ma chi legge i poemi nella gioia di immaginare segnerà con pietra bianca il giorno in cui potrà ascoltare su due registri gli echi della casa perduta. Per chi sa ascoltare la casa del passato, questa non è forse una geometria di echi? Le voci, la voce del passato, risuonano diversamente nella grande stanza e nella piccola camera. Diversamente ancora si ripercuotono appelli nella scala. Nell'ordine dei ricordi difficili, ben al di là delle geometrie del disegno, è necessario ritrovare la tonalità della luce, poi vengono i dolci odori che permangono nelle camere vuote, conferendo un aereo scenario a ciascuna delle camere della casa del ricordo. Andando ancora oltre, è possibile restituire non semplicemente il timbro delle voci, «l'inflessione delle voci care che ora tacciono», ma anche la risonanza di tutte le camere della casa sonora? In tale estrema tenuità dei ricordi, ai soli poeti si possono chiedere documenti di psicologia raffinata.

VII

La casa dell'avvenire, talvolta, è più solida, più chiara, più vasta di tutte le case del passato. All'opposto della casa natale, si muove l'immagine della *casa sognata*. Tardi nella vita, con coraggio invincibile, si dice ancora: ciò che non si è fatto, si farà. Si costruirà la casa. La casa sognata può essere un semplice sogno del proprietario, un concentrato di tutto quanto è giudicato comodo, confortevole, sano, solido, cioè desiderabile

³⁸ *Ibidem* [... Una voce più forte e l'incenso / Blu del cuore e delle parole].

da parte degli altri. Essa deve allora soddisfare l'orgoglio e la ragione, termini inconciliabili. La realizzazione di un tale sogno non rientra nel campo della nostra ricerca, ma piuttosto nel settore della psicologia dei progetti. Abbiamo parlato a sufficienza del progetto, dicendo che esso è per noi onirismo a scarsa proiezione. Lo spirito vi si dispiega, ma l'anima non vi trova la sua vasta vita. Forse è bene conservare una riserva di sogni nei confronti di una casa che abiteremo più tardi, sempre più tardi, tanto tardi che non avremo il tempo per realizzarla. Una casa *finale*, simmetrica rispetto alla casa *natale*, preparerebbe pensieri e non più sogni, pensieri gravi, pensieri tristi. È meglio vivere nel provvisorio che vivere nel definitivo.

Ecco un aneddoto che può servire da buon consiglio. Esso viene raccontato da Campenon che discorreva di poesia col poeta Ducis:

Quando arrivammo ai poemetti che rivolge alla sua *casa*, alle sue *aiuole*, al *suo orto*, al *suo boschetto*, alla sua *cantina*..., non potei evitare di fargli notare ridendo che, fra cent'anni, correva il rischio di mettere alla tortura lo spirito dei suoi commentatori. Si mise a ridere e mi raccontò come, avendo inutilmente desiderato nella giovinezza di possedere una casa di campagna con un piccolo giardino, aveva deciso, a settant'anni, di prendersela con la sua autorità di poeta, senza spendere un soldo. Prima aveva iniziato col possedere la casa, poi, con l'aumentare del gusto del possesso, aveva aggiunto il *giardino* e poi il *boschetto*, ecc. Tutto questo non esisteva che nella sua immaginazione, ma ciò era sufficiente perché queste piccole proprietà chimeriche acquistassero ai suoi occhi realtà. Ne parlava, godendone come di cose vere e la sua immaginazione aveva una tale forza che non mi sarei stupito di poter sorprendere in lui, al tempo delle gelate dei mesi di aprile o di maggio, un senso di inquietudine per il suo vigneto di Marly.

A questo proposito, mi raccontò che un onesto e buon provinciale, dopo aver letto sui giornali qualcuno dei suoi componimenti in cui egli cantava i suoi piccoli possedimenti, gli aveva scritto offrendogli i suoi servizi in qualità di amministratore, non domandandogli che l'alloggio e l'onorario ritenuto conveniente.

La caratteristica del sognatore di dimore è quella di essere alloggiato dappertutto, senza essere mai rinchiuso da nessuna

parte. Nella casa finale come nella mia casa reale, la *rêverie* di abitare è maltrattata: bisogna sempre lasciare aperta una *rêverie* dell'altrove.

Che bell'esercizio della funzione di abitare la casa sognata sarebbe un viaggio in treno! Un viaggio simile proietta un film di case sognate, accettate, rifiutate... Senza che mai si sia tentati, come quando si viaggia in automobile, di arrestarsi. Ci si trova in piena *rêverie* col salutare divieto di *verificare*. Poiché non vorrei che questa maniera di viaggiare fosse solo una dolce mania personale, ecco un testo di Henry-David Thoreau:

Davanti a tutte le case solitarie che incontro nella campagna, mi dico che potrei passare soddisfatto lì la mia vita, perché esse mi sembrano prive di inconvenienti, a loro piacimento. Non vi ho ancora trasferito i miei tediosi pensieri e le prosaiche abitudini e così non ho alterato il paesaggio³⁹.

E più innanzi, Thoreau dice, rivolgendo il pensiero ai felici proprietari delle case incontrate: «Non chiedo che occhi per poter vedere ciò che possedete».

Georges Sand dice che è possibile classificare gli uomini secondo la loro aspirazione a vivere in una capanna o in un palazzo. La questione, invero, è più complessa: chi ha il castello sogna la capanna, chi ha la capanna sogna il castello, o meglio, abbiamo ciascuno le nostre ore di capanna e quelle di palazzo. Scendiamo ad abitare vicino alla terra, sul suolo della capanna e poi vorremmo dominare l'orizzonte, in qualche castello in Spagna. Quando poi la lettura ci ha dato tanti luoghi abitati, sappiamo far echeggiare in noi la capanna e il castello. Un grande poeta l'ha vissuto: ne *Les féeries intérieures* di Saint-Pol Roux, incontreremo due racconti che sarà sufficiente accostare per avere due Bretagne, per raddoppiare il mondo. Dall'uno all'altro mondo, dall'una all'altra dimora, vanno e vengono i sogni. Il primo racconto si intitola *Adieux à la chaumière*; il secondo *Le Châtelain et le paysan*.

³⁹ H.D. THOREAU, *Walden, or Life in the Woods*, Houghton Mifflin Company, Boston 1906; trad. it., *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 1996.

Ecco l'arrivo nella capanna, che apre subito il suo cuore e la sua anima: «All'alba, il tuo essere fresco imbiancato di calce si apre a noi: i bambini credettero di penetrare nel seno di una colomba e d'improvviso amammo la scala – la tua scala». In altre pagine il poeta ci dice come la capanna irradi l'umanità, la fraternità contadine: una simile casa-colomba è un'arca accogliente.

Ma un giorno, Saint-Pol Roux abbandona la capanna per il «Maniero»: «Prima di partire alla volta del “lusso e dell'orgoglio”, ci racconta Théophile Briant, gemeva nella sua anima francescana e si attardava una volta ancora sotto l'architrave di Roscanvel» e Théophile Briant cita il poeta: «Un'ultima volta, capanna, lascia che baci i tuoi muri modesti e fino alla loro ombra colore della mia pena...»⁴⁰. Il maniero di Camaret, dove andrà a vivere il poeta, è senza dubbio, in tutta la forza del termine, un'opera di poesia, la realizzazione del *castello sognato* da un poeta. Proprio contro i flutti, sulla cima della duna chiamata dagli abitanti della penisola bretone il Leone del Toulinguet, Saint-Pol Roux acquistò la casa di un pescatore. Insieme a un amico, ufficiale di artiglieria, elaborò la pianta di un maniero a otto torrette, di cui la casa appena acquistata costituiva il centro. Un architetto adeguò i progetti del poeta e il castello dal cuore di capanna fu costruito. Racconta ancora Théophile Briant:

Un giorno, per darmi la sintesi della «penisoletta» di Camaret, Saint-Pol disegnò su un foglio volante una piramide di pietre, con i tratteggi del vento e le ondulazioni del mare, con la formula: Camaret è una pietra nel vento su una lira⁴¹.

In precedenza, parlavamo di poemi che cantano le case dei respiri e del vento, convinti di trovarci *all'estremità* delle metafore: ed ecco che il poeta segue il disegno di tali metafore per costruire la sua dimora.

Condurremmo ancora simili *rêveries*, se andassimo a sognare sotto il cono rozzo del mulino a vento: sentiremmo il suo ca-

⁴⁰ TH. BRIANT, *Saint-Pol Roux*, Seghers, Paris 1952, p. 42.

⁴¹ Ivi, p. 37.

rattere terrestre, l'immagineremmo come una capanna primitiva tutta impastata di terra, ben posta sulla terra per resistere al vento. E poi, sintesi immensa, sogneremmo allo stesso tempo la casa alata che geme alla minima brezza e porta via l'energia del vento. Il mugnaio, ladro di vento, dalla tempesta ricava buona farina.

Nel secondo racconto delle *Féeries intérieures*, a cui alludevamo, Saint-Pol Roux ci dice come ha vissuto una vita di capanna, pur essendo castellano del maniero di Camaret. Mai forse con uguale semplicità ed energia è stata capovolta la dialettica della capanna e del castello. «Legato saldamente, dice il poeta, al primo gradino della scala grazie ai miei zoccoli ferrati, esito a scaturire signore dalla mia crisalide di cafone»⁴². E più avanti:

La mia docile natura si adatta a questo benessere come aquila sulla città e sull'oceano, benessere in cui la bussola della casa non tarda a conferirmi una supremazia sugli elementi e sugli esseri. Ben presto, avvinto dall'egoismo, dimentico, contadino *parvenu*, che la prima ragione del castello è stata di pormi in antitesi rispetto alla capanna⁴³.

La sola parola *crisalide* è una scelta che non inganna. Due sogni vi si congiungono e indicano il riposo dell'essere ed il suo slancio, la cristallizzazione della sera e le ali che si aprono al giorno. Nel corpo del castello alato che domina la città e l'oceano, gli uomini e l'universo, egli ha conservato una crisalide di capanna per rannicchiarsi da solo nel più grande dei riposi.

Riferendoci all'opera del filosofo brasiliano Lucio Alberto Pinheiro dos Santos⁴⁴, affermavamo un tempo che, attraverso l'esame dei ritmi della vita nel loro dettaglio, scendendo dai grandi ritmi imposti dall'universo ai ritmi più sottili che mettono in gioco le sensibilità estreme dell'uomo, si poteva stabilire una ritmanalisi potenzialmente capace di rendere felici e leggere le ambivalenze che gli psicoanalisti scoprono negli psi-

⁴² SAINT-POL ROUX, *Les féeries intérieures* (1907), Rougerie, Montemart 1981, p. 361.

⁴³ Ivi, p. 362.

⁴⁴ Cfr. G. BACHELARD, *La dialectique de la durée*, PUF, Paris 1950, p. 129.

chismi turbati. Se tuttavia si ascolta il poeta, le *rêveries* alter-nate perdono la loro rivalità. Le due realtà estreme della ca-panna e del castello, con Saint-Pol Roux, abbracciano i nostri bisogni di appartarci e di espanderci, di semplicità e di magni-ficienza. Vi viviamo una ritmanalisi della funzione di abitare: per dormire bene, non è necessario dormire in una grande ca-mera e per lavorare bene, non è necessario lavorare in un ri-dotto. Per sognare il poema e scriverlo, occorrono le due cose. Perciò la ritmanalisi è utile per gli psichismi all'opera.

Così, la casa sognata deve avere tutto: deve essere, per largo che sia lo spazio, una capanna, un corpo di colomba, un nido, una crisalide. L'intimità ha bisogno del cuore di un nido. Erasmo, ci dice il suo biografo, ci mise un pezzo «per trovare nella sua bella casa un nido in cui poter collocare al sicuro il suo *piccolo corpo*, finendo col confinarsi in una camera per respirare quell'aria *cotta* di cui aveva bisogno»⁴⁵.

Molti sognatori, poi, vogliono trovare nella casa, nella ca-mera, un vestito della loro taglia.

Ancora una volta, tuttavia, nido, crisalide e vestito non sono che un momento della dimora. Più condensato è il riposo, più chiusa è la crisalide, più l'essere che ne esce è l'essere di un altrove, più grande è la sua espansione, e il lettore, crediamo, andando da un poeta all'altro, è dinamicizzato dall'immagina-zione di lettura quando ascolta Supervielle, nel momento in cui questi fa rientrare l'universo nella casa da tutte le porte, da tutte le grandi finestre spalancate.

*Tout ce qui fait les bois, les rivières ou l'air
A place entre ces murs qui croient fermer une chambre
Accourrez, cavaliers qui traversez les mers
Je n'ai qu'un toit du ciel, vous aurez de la place*⁴⁶.

⁴⁵ A. SAGLIO, *Maisons d'hommes célèbres*, Hachette, Paris 1893, p. 82.

⁴⁶ J. SUPERVIELLE, *Les amis inconnus*, Gallimard, Paris 1934, p. 93 [Tutto ciò che costituisce i boschi, i fiumi o l'aria / Trova posto tra questi muri che credono di racchiudere una camera / Accorrete, cavalieri che traversate i mari / Io non ho che un tetto del cielo, voi avrete posto].

L'accoglienza della casa è allora così totale che quanto si vede dalla finestra appartiene alla casa.

*Le corps de la montagne hésite à ma fenêtre:
«Comment peut-on entrer si l'on est la montagne,
Si l'on est en hauteur, avec roches, cailloux,
Un morceau de la Terre, altéré par le Ciel?»⁴⁷.*

Quando ci si sensibilizza ad una ritmanalisi, procedendo dalla casa concentrata alla casa in espansione, le oscillazioni si ripercuotono, si amplificano. I grandi sognatori professano, come Supervielle, l'intimità del mondo, ma hanno appreso tale intimità meditando sulla casa.

VIII

La casa di Supervielle è una casa desiderosa, per essa vedere significa possedere. Se vede il mondo, essa possiede il mondo, ma come un bambino goloso, ha gli occhi più grandi del ventre. Essa ci ha dato uno di quegli eccessi di immagine che un filosofo dell'immaginazione deve notare sorridendo, prima di una critica ragionevole.

Occorre tuttavia avvicinarsi ora alla realtà, dopo tali vacanze dell'immaginazione. Bisogna parlare delle *rêveries* che accompagnano le azioni di *ménage*.

Ciò che conserva attivamente la casa, ciò che lega nella casa il passato più vicino e l'avvenire più vicino, ciò che la mantiene in una sicurezza di essere, è l'azione del *ménage*. Come dare tuttavia al *ménage* un'attività creatrice?

Non appena diamo un bagliore di coscienza al gesto meccanico, non appena facciamo della fenomenologia strofinando un vecchio mobile, sentiamo nascere, al di sotto della dolce abi-

⁴⁷ Ivi, p. 96 [Il corpo della montagna esita alla mia finestra: / «Come si può entrare se si è la montagna / Se ci si trova in alto, con rocce, sassi / Un pezzo della Terra, alterato dal Cielo?»].

tudine domestica, impressioni nuove. La coscienza ringiovanisce tutto. Essa conferisce agli atti più familiari un valore di inizio, domina la memoria. Quanto è meraviglioso ridiventare veramente l'autore dell'atto meccanico! Così, quando un poeta strofina un mobile – anche per interposta persona – quando, con lo strofinaccio di lana che riscalda tutto quello che tocca, egli mette un po' di cera profumata sulla tavola, crea un nuovo oggetto, accresce la dignità umana di un oggetto, inserisce l'oggetto nello stato civile della casa umana. Henri Bosco scrive:

La cera penetrava dolcemente nella materia levigata sotto la pressione delle mani e grazie all'utile calore della lana. Lentamente, il piano acquistava uno splendore sordo: sembrava salire dall'alburno centenario, dal cuore stesso dell'albero morto quello sfavillio attirato dallo sfregamento magnetico che si diffondeva a poco a poco, allo stato di luce, sul piano. Le vecchie dita cariche di virtù, le generose palme estraevano dal blocco massiccio e dalle fibre inanimate le potenze latenti della vita. Era la creazione di un oggetto, l'opera stessa della fede, davanti ai miei occhi meravigliati⁴⁸.

Gli oggetti così accarezzati nascono davvero da una luce intima e si portano ad un livello di realtà più elevato degli oggetti indifferenti, degli oggetti definiti dalla realtà geometrica. Essi propagano una nuova realtà d'essere, prendono non soltanto il loro posto in un ordine, ma stabiliscono una comunione di ordine. Da un oggetto all'altro, nella camera, le cure domestiche tessono legami che uniscono un antichissimo passato al giorno nuovo. La donna di casa risveglia i mobili addormentati.

Se ci spingiamo fino al limite in cui il sogno tocca l'esagerazione, avvertiamo quasi la coscienza di costruire la casa nelle cure stesse che si hanno per mantenerla in vita, per darle tutta la sua chiarezza di essere. La casa luminosa di cure sembra ricostruita dall'interno, rinnovata dall'interno. Nell'equilibrio intimo dei muri e dei mobili, si può dire di prendere co-

⁴⁸ H. Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, Gallimard, Paris 1946, p. 192.

scienza di una casa costruita dalle donne: gli uomini sanno costruire le case soltanto dall'esterno e non conoscono affatto la civiltà della cera.

Come esprimere meglio l'integrazione dalla *rêverie* al lavoro, dai sogni più grandi ai lavori più umili, di quanto fa Henri Bosco parlando di Sidoine, una domestica dal grande cuore?

Tale vocazione alla felicità, lungi dal nuocere alla sua vita pratica, ne nutriva gli atti. Ogni qualvolta lavava a bucato un panno o lucidava con cura il pannello della credenza o puliva un candeliere di rame, le salivano dal profondo dell'anima quei piccoli moti di gioia che animavano le sue fatiche domestiche. Ella non attendeva di aver espletato i suoi compiti per ridiscendere in sé e contemplarvi a suo agio le immagini soprannaturali che la abitavano: proprio mentre lavorava alla fatica più banale, le figure di quel paese le apparivano familiari. Senza aver l'aria di sognare neppure lontanamente, lavava, spolverava, spazzava, in compagnia degli angeli⁴⁹.

Ho letto in un romanzo italiano la storia di uno spazzino delle strade che bilanciava la scopa col gesto maestoso del falciatore. Nella sua *rêverie*, egli falciava sull'asfalto un prato immaginario, il grande prato della vera natura in cui ritrovava la sua giovinezza, ed esercitava il grande mestiere del falciatore al levar del sole.

Occorrono anche «reagenti» più puri di quelli della psicoanalisi per determinare la «composizione» di un'immagine poetica. Con le determinazioni sottili che esige la poesia, ci troviamo in micro-chimica. Un reagente alterato dalle interpretazioni sempre già date del psicoanalista può turbare la soluzione. Nessun fenomeno può rivivendo l'invito rivolto da Supervielle alle montagne di entrare attraverso la finestra, vi vedrà certo una mostruosità sessuale: ci troviamo, piuttosto, di fronte al fenomeno poetico di liberazione pura, di sublimazione assoluta. L'immagine non è più dominata dalla concretezza, e neppure dalla spinta del-

⁴⁹ Ivi, p. 173.

l'inconscio: essa fluttua, vola, immensa, nell'atmosfera di libertà di un grande poema. Attraverso la finestra del poeta, la casa intreccia col mondo un rapporto di immensità: anche la casa degli uomini, come piace dire al metafisico, si apre al mondo.

Allo stesso modo, il fenomenologo che segue la costruzione della casa delle donne nel quotidiano rinnovarsi dello splendore, deve oltrepassare le interpretazioni psicoanalitiche. Tali interpretazioni avevano impacciato anche i nostri precedenti lavori⁵⁰, ma siamo convinti che si possa procedere ancora oltre e si possa sentire come un essere umano si dà alle cose e le cose si diano a lui perfezionando la loro bellezza e distinguendosi in base ad essa.

Tocchiamo qui il paradosso di un carattere iniziale di un atto molto abituale. Attraverso le cure del *ménage*, viene resa alla casa non tanto la sua originalità, quanto la sua origine. Che bella vita sarebbe se ogni mattina, nella casa, potessimo rifare tutti gli oggetti con le nostre mani, «farli uscire» dalle nostre mani! In una lettera a Théo, Vincent Van Gogh gli dice che è necessario «conservare qualcosa del carattere originale di un Robinson Crusoe». Fare tutto, rifare tutto, dare ad ogni oggetto un «gesto supplementare», una facciata in più allo specchio della cera, tanti benefici quanti ce ne dà l'immaginazione facendoci sentire la crescita interna della casa. Per essere attivo durante il giorno, mi ridico: «Ogni mattino, pensa un po' a San Robinson».

Quando un sognatore ricostruisce il mondo a partire da un oggetto che egli incanta con le sue cure, ci si convince che tutto è seme nella vita di un poeta. Ecco una lunga pagina di Rilke che ci mette in uno stato di semplicità, malgrado un certo imbarazzo (guanti e costumi).

Nelle *Lettres à une musicienne*, Rilke scrive a Benvenuta di aver strofinato i mobili, in assenza della domestica:

⁵⁰ Cfr. G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1949; trad. it., *L'intuizione dell'istante; La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973.

Ero dunque magnificamente solo... quando fui ripreso all'improvviso da quella vecchia passione. È necessario che tu sappia: quella è stata la mia più grande passione, senza dubbio, dell'infanzia ed anche il mio primo contatto con la musica, dal momento che il nostro pianino ricadeva sotto la mia giurisdizione di spolveratore, essendo uno dei pochi oggetti che si prestavano di buon grado a tale operazione senza manifestare alcun fastidio. Sotto lo zelo dello strofinaccio, al contrario, esso si metteva subito a fare le fusa metallicamente... ed il suo bel nero profondo diventava sempre più bello. Che cosa non si è conosciuto, se non si è vissuto questo! Fieri soltanto dell'indispensabile costume: il grande grembiule ed anche i piccoli guanti lavabili in pelle scamosciata per proteggere le sue delicate mani, occorreva un garbo tinto di malizia per rispondere all'amicizia delle cose così felici di essere trattate bene, rese serene con tanta cura. Ed ancora oggi, devo confessartelo, mentre tutto diventava chiaro intorno a me e l'immensa superficie nera del mio tavolo di lavoro che tutto guarda all'intorno... acquistava, in qualche modo, una nuova coscienza del volume della stanza, riflettendola sempre meglio (grigio chiaro, quasi cubico)..., devo dire che mi sentivo commosso come se lì stesse accadendo qualcosa non solo, a dire il vero, di superficiale, ma qualcosa di grandioso che si rivolgeva all'anima: un imperatore che lava i piedi ai vecchi o San Bonaventura che lava le stoviglie del suo convento.

Di tali episodi Benvenuta fornisce un commento che irrigidisce il testo⁵¹, quando dice che la madre di Rilke «fin dalla più tenera infanzia, lo aveva costretto a spolverare i mobili e a fare i servizi domestici». Come non avvertire la *nostalgia del lavoro* che traspare nella pagina rilkeana! Come non capire che vi si accumulano documenti psicologici di età mentali differenti, poiché alla gioia di aiutare la madre si aggiunge la gloria di essere un grande della terra che lava i piedi dei poveri! Il testo è un complesso di sentimenti, associa il garbo e la malizia, l'umiltà e l'azione. E poi, c'è la grande parola che apre la pagina: «Ero magnificamente solo!». Solo come all'origine di ogni vera azione, di un'azione che non si è «costretti» a fare: il fatto che

⁵¹ M. VON HATTINGBERG, *Rilke e Benvenuta*, Sansoni, Firenze 1949.

ci meraviglia nelle azioni facili è che proprio esse ci portano all'origine dell'azione.

Estrapolata e isolata dal suo contesto, la lunga pagina appena citata ci sembra un buon test dell'interesse di lettura. Essa può certo essere rifiutata, ci si può stupire che essa desti interesse, si può invece prestarvi un inconfessato interesse, essa può, infine apparire vivente, utile, confortante. Non ci fornisce forse essa il mezzo per prendere coscienza della nostra camera, sintetizzando fortemente tutto ciò che vive nella camera, tutti i mobili che ci offrono la loro amicizia?

E non vi è anche, in questa pagina, il coraggio dello scrittore intento a vincere la censura che vieta le confidenze «insignificanti»? Eppure, quale gioia nel leggere, quando giungiamo a riconoscere l'importanza delle cose insignificanti! Quando completiamo con *rêveries* personali il ricordo «insignificante» confidatoci dallo scrittore! L'insignificante diventa allora il segno di un'estrema sensibilità per i significati intimi che stabiliscono una comunione di anime tra lo scrittore e il proprio lettore.

Quale dolcezza nei ricordi quando possiamo dire che, a parte i guanti in pelle scamosciata, abbiamo vissuto ore rilkiane!

IX

Ogni grande immagine semplice è rivelatrice di uno stato d'animo. La casa, ancora più del paesaggio, è «uno stato d'animo»; anche riprodotta nel suo aspetto esterno, essa rivela un'intimità. Alcuni psicologi, in particolare Françoise Minkowska e i ricercatori da lei guidati, hanno studiato i disegni di case fatti dai bambini, divenuti poi materia di un test. Il test della casa ha anche il vantaggio di essere aperto alla spontaneità, perché molti bambini disegnano spontaneamente sognando, con una matita in mano, una casa. D'altra parte, dice Madame Balif:

Chiedere al bambino di disegnare la casa vuol dire chiedergli di rivelare il sogno più profondo in cui egli vuole collocare la sua felicità;

se è felice, egli saprà trovare la casa chiusa e protetta, la casa solida e dalle profonde radici⁵².

Essa è disegnata nella sua forma, ma quasi sempre qualche tratto designa un'intima forza. In certi disegni, con ogni evidenza, dice Madame Balif, «c'è caldo all'interno, c'è il fuoco, un fuoco tanto vivo che lo si vede sfuggire dal camino». Quando la casa è felice, il fumo indugia dolcemente al di sopra del tetto.

Se il bambino è infelice, la casa reca traccia delle angosce del disegnatore. Françoise Minkowska ha esposto una collezione particolarmente commovente di disegni di bambini polacchi ed ebrei che hanno subito le torture e le sevizie dell'occupazione tedesca durante l'ultima guerra. Una bambina che ha vissuto nascosta, al minimo allarme, in un armadio, disegna per lungo tempo, dopo quelle ore maledette, case strette, fredde, chiuse. Ed è per questo che Françoise Minkowska parla di «case immobili», di case immobilizzate nella loro rigidità: «La rigidità e l'immobilità si ritrovano tanto nel fumo che nelle tende delle finestre. Gli alberi intorno ad essa sono *diritti*, sembrano sorvegliarla». Françoise Minkowska sa che una casa vivente non è davvero «immobile», in quanto essa integra in particolare i movimenti attraverso i quali si accede alla porta. Il *sentiero* che conduce alla casa è spesso una salita, talvolta invita; vi sono sempre elementi cinestetici. La casa ha del K, direbbe il seguace di Rorschach.

Da un dettaglio, la grande psicologa Françoise Minkowska riconosce il moto della casa. Nella casa disegnata da un bambino di otto anni, Françoise Minkowska nota che sulla porta si trova «una maniglia, vi si entra, vi si abita». Non si tratta semplicemente di una casa-costruzione, «è una casa-abitazione». La maniglia della porta indica evidentemente una funzionalità. La cinestesia è sottolineata da quel segno, tanto spesso dimenticato nei disegni dei bambini «rigidi».

⁵² F. MINKOWSKA, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Beresniak, Paris 1949; trad. it. in D. WIDLOCHER, *L'interpretazione dei disegni infantili*, Armando, Roma 1968. Si veda, in particolare, l'articolo di Madame Balif.

Notiamo poi che la «maniglia» della porta non potrebbe assolutamente essere disegnata proporzionata alla casa. È la sua funzione ad oltrepassare ogni preoccupazione di grandezza. Essa traduce una funzione di apertura; solo uno spirito logico potrebbe obiettare che essa serve tanto a chiudere quanto ad aprire. Nel regno dei valori, la chiave, più che aprire, chiude. La maniglia, più che chiudere, apre. Il gesto che chiude è sempre più netto, più forte, più veloce del gesto che apre. Proprio misurando tali sottigliezze si diventa, come Françoise Minkowska, psicologi della casa.

Capitolo terzo

Il cassetto, le cassapanche e gli armadi

I

Mi coglie sempre un leggero *shock*, una leggera sofferenza di linguaggio quando un grande scrittore assume una parola in un senso peggiorativo. In primo luogo, tutte le parole fanno onestamente il loro mestiere nel linguaggio della vita quotidiana, e poi le parole più usuali, quelle legate alle realtà più comuni non perdono per questo le loro possibilità poetiche. Che disdegno, quando Bergson parla di un cassetto! La parola giunge sempre come una metafora polemica. Essa comanda e giudica, giudica sempre nello stesso modo. Il filosofo non ama gli argomenti in cassetti.

L'esempio ci sembrava buono per mostrare la radicale differenza tra l'immagine e la metafora. Insisteremo un po' su tale differenza prima di tornare alle nostre ricerche sulle immagini di intimità relative ai cassetti e alle cassapanche, relative a tutti i nascondigli in cui l'uomo, grande sognatore di serrature, chiude o nasconde i suoi segreti.

In Bergson, le metafore si trovano in sovrabbondanza e, tutto sommato, le immagini sono molto rare. L'immaginazione sembra essere, per lui, tutta metaforica. La metafora viene a dare un corpo concreto a una impressione difficilmente esprimibile. La metafora è relativa a un essere psichico da essa differente, l'immagine, opera dell'immaginazione assoluta, deriva, al contrario, tutto il proprio essere dall'immaginazione. Sviluppando in seguito il nostro paragone tra la metafora e l'immaginazione, capiremo che la metafora non può sostenere uno studio feno-

menologico: non ne vale la pena, in quanto essa non ha un valore fenomenologico, ma è, al massimo, una *immagine fabbricata* priva di radici profonde, vere reali, una espressione effimera (o che tale dovrebbe essere) impiegata una volta *en passant*. Bisogna fare attenzione a non pensarla troppo e temere che quanti la leggano non la pensino. Quale successo ha ottenuto la metafora del cassetto presso i bergsoniani!

Al contrario della metafora, a una immagine è possibile dare il suo essere di lettore: essa è donatrice di essere. L'immagine, opera pura dell'immaginazione assoluta, è un fenomeno d'essere, uno dei fenomeni specifici dell'essere parlante.

II

Come si sa, la metafora del *cassetto*, al pari di alcune altre, come «l'abito di confezione», è utilizzata da Bergson per affermare l'insufficienza di una filosofia del concetto. I concetti sono *cassetti* che servono a classificare le conoscenze; i concetti sono abiti di confezione che disindividualizzano conoscenze vissute. Ogni concetto possiede un suo cassetto nel mobile delle categorie. Il concetto è pensiero morto, poiché è, per definizione, pensiero classificato.

Indichiamo alcuni testi che sottolineano con evidenza il carattere polemico della metafora del cassetto nella filosofia bergsoniana.

Si legge ne *L'evolution créatrice* del 1907: «La memoria, come abbiamo cercato di provare, non è la facoltà di classificare ricordi in un cassetto o di iscriverli su un registro. Non c'è registro, non c'è cassetto...»¹.

La ragione, davanti a qualsiasi oggetto nuovo, si chiede quale tra le vecchie categorie risulti conveniente all'oggetto

¹ H. BERGSON, *L'evolution créatrice*, PUF, Paris 1941, p. 5; trad. it., *L'evolution creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002. Bergson rinvia qui al suo *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1946, capitoli II e III; trad. it., *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996.

nuovo². In quale cassetto pronto ad aprirsi lo faremo entrare? Con quali abiti già confezionati lo vestiremo? Un abito fatto in serie è certo quanto basta per rinchiudere in un abito un povero razionalista. Nella seconda conferenza a Oxford, il 27 maggio 1911 (riprodotta ne *Il pensiero e il movente*), Bergson mostra la povertà dell'immagine che vorrebbe «qua e là, nel cervello, scatole di ricordi capaci di conservare frammenti del passato»³.

Nell'introduzione alla *Metafisica*, Bergson dice che per Kant la scienza «non gli mostra che quadri incastrati in quadri»⁴.

La metafora ossessiona ancora lo spirito del filosofo quando scrive *Il pensiero e il movente*, saggio che, per molti versi, riassume la sua filosofia. Egli torna a dire che le parole nella memoria non sono state riposte «in un cassetto cerebrale o altro»⁵.

Se fosse questo il luogo, si potrebbe mostrare⁶ che, nella scienza contemporanea, l'attività nell'invenzione dei concetti, resa necessaria dall'evoluzione del pensiero scientifico, supera i concetti che si determinano attraverso semplici classificazioni, «incastrandosi gli uni negli altri», secondo l'espressione del filosofo. Contro una filosofia che vuole istruirsi sulla concettualizzazione nelle scienze contemporanee, la metafora dei cassette resta uno strumento polemico rudimentale, ma, per il problema che ci interessa attualmente, quello cioè di distinguere metafora e immagine, abbiamo qui un esempio di metafora che si irrigidisce, perdendo perfino la sua spontaneità di immagine. Ciò si rende oltremodo percepibile nel bergsonismo, almeno nella semplificazione dell'insegnamento. La metafora polemica del cassetto classificatore ritorna spesso nelle esposizioni divulgative

² H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, cit., p. 52.

³ H. BERGSON, *Le pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1955, p. 172; trad. it., *Il pensiero e il movente: saggi e conferenze*, Celschki, Firenze 2001.

⁴ Ivi, p. 221.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ G. BACHELARD, *Le rationalisme appliqué*, PUF, Paris 1969; trad. it., *Il razionalismo applicato*, Dedalo, Bari 1975.

per denunciare le idee stereotipate. È perfino possibile prevedere la comparsa della metafora del cassetto, ascoltando certe lezioni. Ora, quando si presenta una metafora, l'immaginazione è fuori causa: una simile metafora – strumento polemico rudimentale – e alcune altre della quale non sono che una piccola variazione, hanno reso meccanica la polemica dei bergsoniani contro le filosofie della conoscenza. In particolare contro ciò che Bergson, con una formula giudicante e affrettata, chiamava «il razionalismo arido».

III

Tali rapide osservazioni tendono solo a mostrare che una metafora non dovrebbe essere che un accidente dell'espressione e che è pericoloso farne un pensiero. La metafora è una falsa immagine, in quanto non ha la virtù diretta di un'immagine produttrice di espressione, formata nella *rêverie* parlata.

Un grande romanziere si è imbattuto nella metafora bergsoniana, ma se ne è servito per caratterizzare non la psicologia di un razionalista kantiano, ma la psicologia di un maestro sciocco. Essa è contenuta in un romanzo di Henri Bosco⁷ e capovolge in realtà la metafora del filosofo, dal momento che non è l'intelligenza ad essere un mobile a cassetti, ma il mobile a cassetti ad essere una intelligenza. Di tutti i mobili di Carre-Benoît, uno solo lo inteneriva, il suo classificatore di quercia. Tutte le volte che passava davanti al mobile massiccio, lo guardava con compiacimento. Lì, almeno, tutto rimaneva solido, fedele. Si vedeva ciò che si vedeva e si toccava quel che si toccava. La larghezza non entrava nell'altezza e il pieno nel vuoto. Niente che non fosse previsto, calcolato, per l'utile, da uno spirito meticoloso. Quale meraviglioso strumento! Esso svolgeva ogni funzione: era una memoria e una intelligenza. Nulla di

⁷ H. Bosco, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, Gallimard, Paris 1952, p. 90.

vago o di sfuggente in un cubo così ben costruito! Ciò che vi si riponeva una volta, cento volte, diecimila volte, lo si poteva ritrovare in un batter d'occhio, oso dire. Quarantotto cassetti! C'era di che contenere tutto un mondo classificato di conoscenze concrete. Carre-Benoît annetteva ai cassetti una sorta di potenza magica. «Il cassetto, diceva talvolta, è il fondamento dello spirito umano»⁸.

Nel romanzo, lo ripetiamo, a parlare è un uomo mediocre, ma, a farlo parlare, è un romanziere di genio, il quale col mobile a cassetti, concretizza lo spirito di stupida amministrazione. E, poiché è necessario che la derisione si leghi alla stupidità, non appena l'eroe di Henri Bosco enuncia il suo aforismo, apre i cassetti «del mobile augusto» e scopre che la serva vi ha messo in ordine la mostarda e il sale, i piselli e le lenticchie. Il mobile pensante era diventato una dispensa!

Forse è questa, dopotutto, un'immagine che potrebbe illustrare una «filosofia dell'avere», in senso proprio e in senso figurato. È proprio degli eruditi accumulare provviste: si vedrà poi, si dicono, se di esse vorranno nutrirsi.

IV

Come preambolo al nostro studio positivo delle immagini del segreto, abbiamo considerato una metafora che pensa in fretta e che non riunisce davvero tutte le realtà esterne alla realtà intima. Poi, nella pagina di Henri Bosco, abbiamo trovato una presa diretta di caratterologia, a partire da una realtà ben disegnata. Dobbiamo tornare ai nostri studi positivi sull'immaginazione creatrice e, col tema dei cassetti, delle cassapanche, delle serrature e degli armadi, riprenderemo contatto con l'insondabile riserva delle *rêveries* di intimità.

L'armadio e i suoi ripiani, il *secrétaire* e i suoi cassetti, la cassapanca e il suo doppio fondo sono veri e propri organi della

⁸ Ivi, p. 126.

vita psicologica segreta. Senza questi «oggetti» e alcuni altri così valorizzati, la nostra vita intima mancherebbe di modello di intimità. Sono oggetti misti, oggetti-soggetti, hanno, come noi, attraverso noi, per noi, una intimità.

Esiste un solo sognatore di parole che non sentirà risuonare dentro di sé la parola *armoire* (armadio)? *Armoire*, una delle grandi parole della lingua francese, insieme maestosa e familiare. Quale volume di respiro, bello e grande insieme! Apre il respiro con la *a* della prima sillaba e lo chiude dolcemente, lentamente con la sillaba che espira. Non si è mai costretti, quando si conferisce alle parole il loro essere poetico. E la *e* di *armoire* è muta al punto che non troveremmo poeta disposto a farla sonora. Questa è forse la ragione per cui, in poesia, la parola è sempre impiegata al singolare: al plurale, il minimo legamento la renderebbe trisillabica, mentre in francese le grandi parole, quelle poeticamente dominanti, hanno soltanto due sillabe.

Ad una bella parola corrisponde un bell'oggetto, alla parola dal suono grave, l'essere del profondo. Ogni poeta dei mobili – anche un poeta in una mansarda, un poeta senza mobili – sa d'istinto che lo spazio all'interno del vecchio armadio è profondo. Lo spazio interno dell'armadio è uno *spazio di intimità*, uno spazio che non si apre davanti a chiunque.

Le parole, poi, obbligano: in un armadio, solo un povero di spirito potrebbe riporre un oggetto qualsiasi. Riporre un oggetto qualsiasi, in un modo qualsiasi, in un mobile qualsiasi, vuol dire sottolineare una debolezza notevole della funzione di abitare. Nell'armadio vive un centro di ordine che protegge tutta la casa contro un disordine senza limite. Lì regna l'ordine o, piuttosto, lì l'ordine è un regno. Esso non è poi semplicemente geometrico, ma si richiama spesso alla storia della famiglia. Lo sa Colette Wartz che in un suo poema scrive:

Ordonnance. Harmonie.
Piles de draps de l'armoire.
*Lavande dans le linge*⁹.

⁹ [Ordine. Armonia. Pile di lenzuoli dell'armadio. Lavanda nella biancheria].

Con la lavanda entra nell'armadio la storia delle stagioni. Da sé sola, la lavanda introduce una durata bergsoniana nella gerarchia dei panni. Prima di servirsene, non bisogna forse attendere che essi siano, come si diceva da noi, sufficientemente «lavandati»? Avremo una grande riserva di sogni se ricorderemo, se torneremo al paese della vita serena! Tornano in folla i ricordi, se rivediamo nella memoria il ripiano su cui riposavano i merletti, i tessuti di batista, le mussole collocate su stoffe più robuste. Scrive Milosz: «L'armadio (è) tutto pieno del tumulto muto dei ricordi»¹⁰.

Il filosofo non voleva che si assumesse la memoria come un armadio a cassetti, ma le immagini sono più imperiose delle idee, sicché il più bergsoniano dei discepoli, nel momento in cui è poeta, riconosce che la memoria è un armadio. Questo grande verso è scritto da Péguy:

*Aux rayons de mémoire et aux temples de l'armoire*¹¹.

Ma il vero armadio non è un mobile quotidiano, non lo si apre tutti i giorni. Come per un'anima che non si confida, la chiave non si trova sulla porta.

*L'armoire était sans clefs!... Sans clefs la grande armoire
On regardait souvent sa porte brune et noire
Sans clefs!... C'était étrange! – On rêvait bien des fois
Aux mystères dormant entre ses flancs de bois
Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure*¹².

¹⁰ O.V. MIŁOZ, *Amoureuse initiation*, Egloff, Paris 1944, p. 217; trad. it., *L'amo-rosa iniziazione*, Città armoniosa, Reggio Emilia 1979.

¹¹ Citato da A. BÉGUIN, *L'ève de Péguy*, Seuil, Paris 1948, p. 49 [Dai raggi di memoria e dai templi dell'armadio].

¹² A. RIMBAUD, *Les étrennes des orphelins*, in «Revue pour tous», 2 gennaio 1870; trad. it. in *Opere*, a cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano 1964 [L'armadio senza chiave!... senza chiave l'armadio / Guardavano sovente la porta bruna e nera / Senza chiave... che strano – Spesso fantasticavano / Sui misteri assopiti in quei fianchi legnosi / E credevan di udire, nel fondo della toppa / Vuota, un lontan rumore, vago e lieto sussurro].

Rimbaud designa in tal modo un asse della speranza: il mobile chiuso riserva beneficio. L'armadio contiene promesse, questa volta non è solo una storia.

Con una parola, André Breton aprirà le meraviglie dell'irreale, aggiungendo all'enigma dell'armadio una beata impossibilità. Ne *Le revolver aux cheveux blancs*, egli scrive, con la serenità del surrealismo:

*L'armoire est pleine de linge
Il y a même des rayons de lune que je peux déplier*¹³.

Con i versi di André Breton troviamo l'immagine condotta al punto di eccesso, non certamente raggiungibile da parte di uno spirito ragionevole. Un eccesso si colloca sempre, tuttavia, al culmine di un'immagine vivente. Aggiungere biancheria di fata vuol forse dire disegnare, in una voluta parlata, tutti i sovrabbondanti beni, piegati, accatastati, ammicchiati nei fianchi dell'armadio di un altro tempo. Quanto è grande e quanto ingrandisce un vecchio panno che si spiega! Come era bianca la tovaglia antica, bianca come la luna d'inverno sul prato! Sognando un po', finiamo col trovare del tutto naturale l'immagine di Breton.

Non ci si deve stupire se un essere che possiede una così grande ricchezza intima è l'oggetto delle più tenere cure da parte della domestica. Anne de Tourville dice della povera boscaiola: «Si era rimessa a strofinare e i riflessi che giocavano sull'armadio le rallegravano il cuore»¹⁴. L'armadio irradia nella camera una luce dolcissima, una luce comunicativa. A buon diritto, Claude Vigée vede danzare sull'armadio la luce di ottobre:

¹³ A. BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, Cahiers Libres, Paris 1932, p. 110 [L'armadio è colmo di biancheria / Vi sono anche raggi di luna che posso spiegare].

¹⁴ A. DE TOURVILLE, *Jabadao*, Librairie Stock, Paris 1952, p. 51; trad. it., *Jabadao*, Nuvoletti, Milano 1953.

*Le reflet de l'armoire ancienne sous
La braise du crépuscule d'octobre*¹⁵.

Quando offriamo agli oggetti l'amicizia adeguata, non si riesce ad aprire l'armadio senza sussultare leggermente: sotto il suo legno rossiccio, l'armadio è una bianchissima mandorla. Aprirlo significa vivere un evento del candore.

V

Un importante capitolo di psicologia sarebbe costituito da un'antologia del «cofanetto». I mobili complessi realizzati da raffinati ebanisti sono una sensibilissima testimonianza di un *bisogno di segretezza*, di una intelligenza del nascondiglio. Non si tratta semplicemente di sorvegliare accortamente un bene, non vi è serratura capace di resistere alla totale violenza: ogni serratura è un richiamo per lo scassinatore. Una serratura è una frontiera psicologica, una sfida per il curioso quando viene coperta da ornamenti! Quanti «complessi» in una serratura adornata! Presso i Bambara, scrive Denise Paulme, la parte centrale della serratura è scolpita «in forma di essere umano, di caimano, di lucertola, di tartaruga...»¹⁶. È necessario che l'energia che apre e chiude abbia una potenza vitale, la potenza umana, la potenza di un animale sacro. «Le serrature dei dogon sono decorate da due personaggi (la coppia ancestrale)»¹⁷.

Tuttavia, piuttosto che diffidare il curioso e atterrirlo con segni di potenza, è meglio ingannarlo: ed ecco i cofanetti multipli. Si collocano i primi segreti nella prima scatola: se vengono scoperti, la curiosità sarà saziata. In tal modo, è possibile alimentarla con falsi segreti. Per dirla in breve, esiste una ebanisteria «complessuale».

¹⁵ [Il riflesso dell'armadio antico sotto / la brace del crepuscolo di ottobre].

¹⁶ D. PAULME, *Les sculptures de l'Afrique noire*, PUF, Paris 1956, p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 35.

Non vi è bisogno di molte parole per affermare, crediamo, che vi è omologia tra la geometria del cofanetto e la psicologia del segreto. I romanzieri notano, talvolta, in alcune frasi, tale omologia. Un personaggio di Franz Hellens, volendo offrire un regalo alla figlia, esita tra uno scialle di seta e una scatolina in lacca del Giappone. Sceglie poi il cofanetto «perché mi sembra adeguarsi meglio al suo carattere chiuso»¹⁸. Una osservazione tanto rapida e semplice sfuggirà forse al lettore frettoloso, tuttavia essa si trova al centro di uno strano racconto in cui padre e figlia nascondono lo stesso mistero, mistero che prepara loro un identico destino. Il romanziere deve sfoderare tutto il suo talento per far avvertire l'identità delle ombre intime. È necessario, allora, iscrivere il libro, caratterizzato dal cofanetto, nel *dossier* della psicologia dell'anima chiusa. Si capirà allora che non si affronta la psicologia dell'esser chiuso totalizzando i suoi rifiuti e catalogando le sue freddezze o la storia dei suoi silenzi! Osservatelo, piuttosto, nella positività della sua gioia quando apre un nuovo cofanetto, come la fanciulla che riceve da suo padre il permesso implicito di nascondere i propri segreti, cioè di dissimulare il suo mistero. Nel racconto di Franz Hellens, due esseri si «comprendono» senza dirselo, senza dirlo, senza saperlo. Due esseri chiusi comunicano per mezzo dello stesso simbolo.

VI

In un precedente capitolo, affermavamo che ha un senso dire che si legge una casa, che si legge una camera. Allo stesso modo, si potrebbe dire che alcuni scrittori ci affidano la lettura del loro cofanetto. Naturalmente, non è solo in una descrizione geometrica ben precisa che può consistere l'operazione di scrivere «un cofanetto»: già Rilke, tuttavia, ci dichiara la sua gioia nel con-

¹⁸ F. HELLENS, *Fantômes vivants*, Albin Michel, Paris 1955, p. 126. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, Corti, Paris 1969, p. 32; trad. it., *Piccoli poemi in prosa*, Rizzoli, Milano 1990, dove Baudelaire parla dell'«egoista, chiuso come uno scrigno».

templare una scatola che chiude bene. Nei *Quaderni di Malte Laurids Brigg*, possiamo leggere: «Il coperchio di una scatola in buone condizioni, dal bordo non ammaccato, un simile coperchio non dovrebbe avere altri desideri se non quello di trovarsi sulla sua scatola». Un critico letterario potrebbe forse chiedersi come mai, in un testo tanto travagliato come i *Quaderni*, Rilke abbia lasciato una simile «banalità». Una tale obiezione non ci sarà di ostacolo, se accettiamo il seme di *rêverie* della dolce chiusura. Quanto va lontano la parola *desiderio*! Penso all'ottimistico proverbio del mio paese: «Non c'è pentola senza il suo coperchio». Certo, tutto andrebbe bene nel mondo se pentola e coperchio si adeguassero sempre bene l'una all'altro.

A una chiusura dolce corrisponde un'apertura dolce e si vorrebbe che la vita fosse sempre ben oliata.

«Leggiamo» un cofanetto rilkiano e vediamo come, fatalmente, un pensiero segreto si imbatta nell'immagine del cofanetto. In una lettera a Liliane si può leggere:

Tutto quel che riguarda una simile esperienza indicibile deve ancora rimanere distante o dare luogo soltanto a relazioni molto discrete, presto o tardi. Certo, se devo confessarlo, immagino che questo dovrebbe accadere un giorno come con le serrature forti ed imponenti del XVII secolo, le quali riempivano tutto il coperchio di un baule con ogni specie di catenacci, ganci, spranghe e leve, mentre una sola chiave dolcemente rimuoveva tutto questo apparato di difesa e di impedimento dal suo più segreto centro. Ma la chiave non agisce da sola. Tu sai anche che i buchi delle serrature di cofanetti simili sono nascosti sotto un bottone o sotto una linguetta che, a loro volta, obbediscono a una segreta pressione¹⁹.

Queste immagini si materializzano con la formula «Apriti Sesamo!» Occorrono una segreta pressione, una tenera parola per far dischiudere un'anima, per distendere un cuore rilkiano.

Rilke, senza dubbio alcuno, ha amato le serrature: ma chi non ama chiavi e serrature? La letteratura psicoanalitica, a tale

¹⁹ C. GOLL, *Rilke et les femmes*, Falaize, Paris 1955, p. 70.

proposito, è sovrabbondante, e perciò sarebbe particolarmente agevole costituire un *dossier*, ma, visto il fine che ci proponiamo, mettendo in evidenza simboli sessuali, maschereremmo la profondità delle *rêveries* dell'intimità. In nessun altro caso sarà forse possibile rilevare, con maggiore evidenza, la monotonia del simbolismo mantenuta dalla psicoanalisi. Se compare in un sogno notturno un conflitto tra la chiave e la serratura, per uno psicoanalista questo è il più chiaro tra i segni, chiaro fino al punto da compendiarne la storia. Non vi è più niente da confessare, quando si sognano chiave e serratura, ma la poesia oltrepassa da ogni parte la psicoanalisi, perché di un sogno esso fa sempre una *rêverie*, e quest'ultima non può accontentarsi di un rudimento di storia, non può annodarsi intorno ad un nodo complessuale. Il poeta vive una *rêverie* che veglia e soprattutto la sua *rêverie* resta nel mondo, davanti agli oggetti del mondo. Essa raduna l'universo intorno a un oggetto, in un oggetto. Eccola aprire scrigni che condensano ricchezze cosmiche in un minuscolo cofanetto. Se nel cofanetto vi sono gioielli e pietre, il poeta romanzerà un passato, un lungo passato che attraversa le generazioni. Le pietre parleranno d'amore, certo, ma anche di potere, anche di destino e tutto questo supera di gran lunga una chiave e la sua serratura!

Nel cofanetto si trovano le cose *indimenticabili*, indimenticabili per noi, ma indimenticabili anche per coloro cui doneremo i nostri tesori. Il passato, il presente, un avvenire sono condensati lì: il cofanetto diventa in tal modo la memoria dell'immemoriale.

Se approfittiamo delle immagini per fare della psicologia, ci accorgeremo che ogni gran ricordo – il ricordo puro bergsoniano – è incastonato nel suo piccolo cofanetto. Non si *vuole* comunicare il ricordo puro, immagine che appartiene soltanto a noi. Si confidano soltanto dettagli pittoreschi, ma il suo essere stesso ci appartiene e noi non vorremmo mai parlarne esaustivamente. In questo, non c'è nulla di simile a una rimozione: la rimozione è un dinamismo maldestro, per tale motivo esso ha sintomi così evidenti. Ogni segreto, tuttavia, ha il suo cofanetto, e tale segreto assoluto, ben celato, sfugge ad ogni dinamismo.

La vita intima si imbatte a questo punto in una sintesi della Memoria e della Volontà. Qui si tratta della *Volontà di Ferro*, non rivolta contro l'esterno, contro gli altri, ma al di là di ogni psicologia del contrasto. Intorno a certi ricordi del nostro essere, noi abbiamo la sicurezza di un *cofanetto assoluto*²⁰.

Con il cofanetto assoluto ecco che anche noi parliamo per metafore. Torniamo alle nostre immagini.

VII

Lo scrigno, il cofanetto soprattutto, di cui si ha un più completo controllo, sono *oggetti che si aprono*. Quando il cofanetto si chiude, viene restituito alla comunità degli oggetti e prende il suo posto nello spazio esterno. Ma esso si apre! Allora, l'oggetto che si apre è, direbbe un filosofo matematico, la prima differenziale della scoperta. In un successivo capitolo, studieremo la dialettica del dentro e del fuori, ma, nel momento in cui il cofanetto si apre, la dialettica cessa. Il fuori è cancellato d'un tratto e tutto è preda della novità, della sorpresa, dello sconosciuto. Il fuori non significa più niente e perfino le dimensioni del volume, supremo paradosso, non hanno più senso, perché si è appena aperta una dimensione: la dimensione dell'intimità.

Una simile dimensione può rivelarsi infinita per chi valorizzi molto e per chi si collochi nella prospettiva dei valori di intimità.

Una pagina meravigliosamente lucida ce lo proverà, dandoci un vero e proprio teorema di topo-analisi degli spazi dell'intimità. Essa è tratta dall'opera di uno scrittore che analizza i testi

²⁰ In una lettera ad Aubanel, Mallarmé scrive: «Ogni uomo reca in sé un segreto, molti uomini muoiono senza averlo trovato e non lo troveranno perché sono morti, esso non esiste più e nemmeno loro. Io sono morto e resuscitato con la chiave ingemmata della mia ultima cassetta spirituale. A me ora aprirla in assenza di ogni artificiosa impressione e il suo mistero si espanderà in un bellissimo cielo» (Lettera del 16 luglio 1866).

letterari in funzione delle immagini dominanti²¹. Jean-Pierre Richard ci fa rivivere l'apertura del cofanetto con lo scarabeo d'oro nel racconto di Edgar Allan Poe. Dapprima, i gioielli trovati hanno un valore incalcolabile! Essi non potrebbero essere gioielli «ordinari». Il tesoro non è inventariato da un notaio, ma da un poeta. Esso è carico «di sconosciuto e di possibile, il tesoro ridiventa oggetto immaginario, generatore di ipotesi e di sogni, sprofonda e sfugge a se stesso verso un'infinità di altri tesori». Sembra così che nel momento in cui il racconto giunge alla conclusione, una conclusione fredda come quella di una storia poliziesca, esso non voglia perdere assolutamente nulla della sua ricchezza di onirismo. L'immaginazione non può mai dire: non c'è che questo. C'è sempre qualcosa più di questo. Come abbiamo più volte ripetuto, l'immagine di immaginazione non è sottoposta a verifica alcuna da parte della realtà.

Portando poi a termine la valorizzazione del contenuto attraverso la valorizzazione del contenente, Jean-Pierre Richard inventa questa pregnante formula: «Non giungiamo mai al fondo del cofanetto». Come esprimere meglio l'infinità della dimensione intima?

Talvolta, un mobile amorosamente lavorato possiede prospettive interiori incessantemente modificate dalla *rêverie*; si apre il mobile e lo si scopre dimora. Una casa è nascosta in un cofanetto. Così, in un poema in prosa di Charles Cros, il poeta continua meravigliosamente l'opera dell'ebanista. Gli stupendi oggetti realizzati da una mano felice sono in piena naturalezza «continuati» dalla *rêverie* del poeta. Per Charles Cros, esseri immaginari nascono dal «segreto» del mobile intarsiato.

«Per scoprire il mistero del mobile, per penetrare dietro le intarsiate prospettive, per raggiungere il mondo immaginario attraverso i piccoli vetri», è stato necessario lo «sguardo molto rapido, l'orecchio molto fine, l'attenzione ben vigile». L'imma-

²¹ J.-P. RICHARD, *Le vertige de Baudelaire*, in «Critique», nn. 100-101, p. 777.

ginazione, in effetti, acuisce tutti i nostri sensi e l'attenzione immaginante prepara i sensi all'istantaneità. Il poeta continua:

Ma infine sono riuscito a intravedere la festa clandestina, ho ascoltato i minuscoli minuetti, ho sorpreso gli intrighi complicati che si tramano nel mobile. Si aprono i battenti e si scorge come un salone per insetti, si notano le piastrelature bianche, brune e nere in prospettiva esagerata²².

Una volta chiuso il cofanetto, il poeta crea una vita notturna nell'intimità del mobile.

Quando il mobile è chiuso, quando l'orecchio degli importuni è rinchiuso dal sonno o riempito da rumori esterni, quando il pensiero degli uomini si appesantisce su qualche oggetto positivo, allora strane cose avvengono nel salone del mobile, alcuni personaggi di taglia e di aspetto insoliti vengono fuori dai piccoli vetri²³.

Questa volta, nella notte del mobile, sono i riflessi rinchiusi a riprodurre gli oggetti. L'inversione dell'interno e dell'esterno è vissuta dal poeta con tale intensità da ripercuotersi in un'inversione degli oggetti e dei riflessi.

Ancora una volta, dopo aver sognato il salone minuscolo in cui infervora un ballo di personaggi antiquati, il poeta apre il mobile: «Le luci e i fuochi si spengono, gli invitati, eleganti, civette e vecchi parenti scompaiono confusamente, senza curarsi della loro dignità, nei vetri, corridoi e colonnati; le poltrone, i tavoli e le tende evaporano»²⁴.

«Il salone resta vuoto, silenzioso e pulito». Le persone serie possono allora dire, col poeta: «si tratta di un mobile intarsiato e basta». Riprendendo tale ragionevole giudizio, il lettore che non vorrà avere a che fare con le inversioni del grande e del

²² C. CROS, *Poèmes et proses*, Gallimard, Paris 1944, p. 87; trad. it., *Poèmes et proses*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1972. Il poema *Le meuble*, in «Le coffret de Santal» è dedicato a Madame Mauté de Fleurville.

²³ Ivi, p. 88.

²⁴ Ivi, p. 90.

piccolo, dell'esterno e dell'intimità, potrà, a sua volta, dire: «È un poema e basta». «And nothing more».

Il poeta, infatti, ha tradotto in concreto un tema psicologico generalissimo: vi saranno sempre più cose in un cofanetto chiuso di quante se ne potranno trovare in un cofanetto aperto. La verifica condanna a morte le immagini. *Immaginare* sarà sempre più che *vivere*.

Il lavoro del segreto procede senza fine, dall'essere che nasconde all'essere che si nasconde. Il cofanetto è una prigione di oggetti ed ecco che il sognatore si sente nella prigione del proprio segreto. Lo si vorrebbe aprire e ci si vorrebbe aprire. Nei due sensi è possibile forse leggere questi versi di Jules Supervielle.

*Je cherche dans des coffres qui m'entourent brutalement
Mettant des ténèbres sens dessus dessous
Dans des caisses profondes, profondes
Comme si elles n'étaient plus de ce monde*²⁵.

Chi seppellisce un tesoro si seppellisce con esso. Il segreto è una tomba e non a caso l'uomo discreto si vanta di essere la tomba dei segreti.

Ogni intimità si nasconde. Joë Bousquet scrive: «Nessuno mi vede cambiare. Ma chi mi vede? Io sono il *mio nascondiglio*»²⁶.

Non è nostra intenzione, nel presente lavoro, richiamarci al problema dell'intimità delle sostanze, da noi abbozzato in altri libri²⁷. Bisogna almeno notare «l'omodromia» dei due sognatori

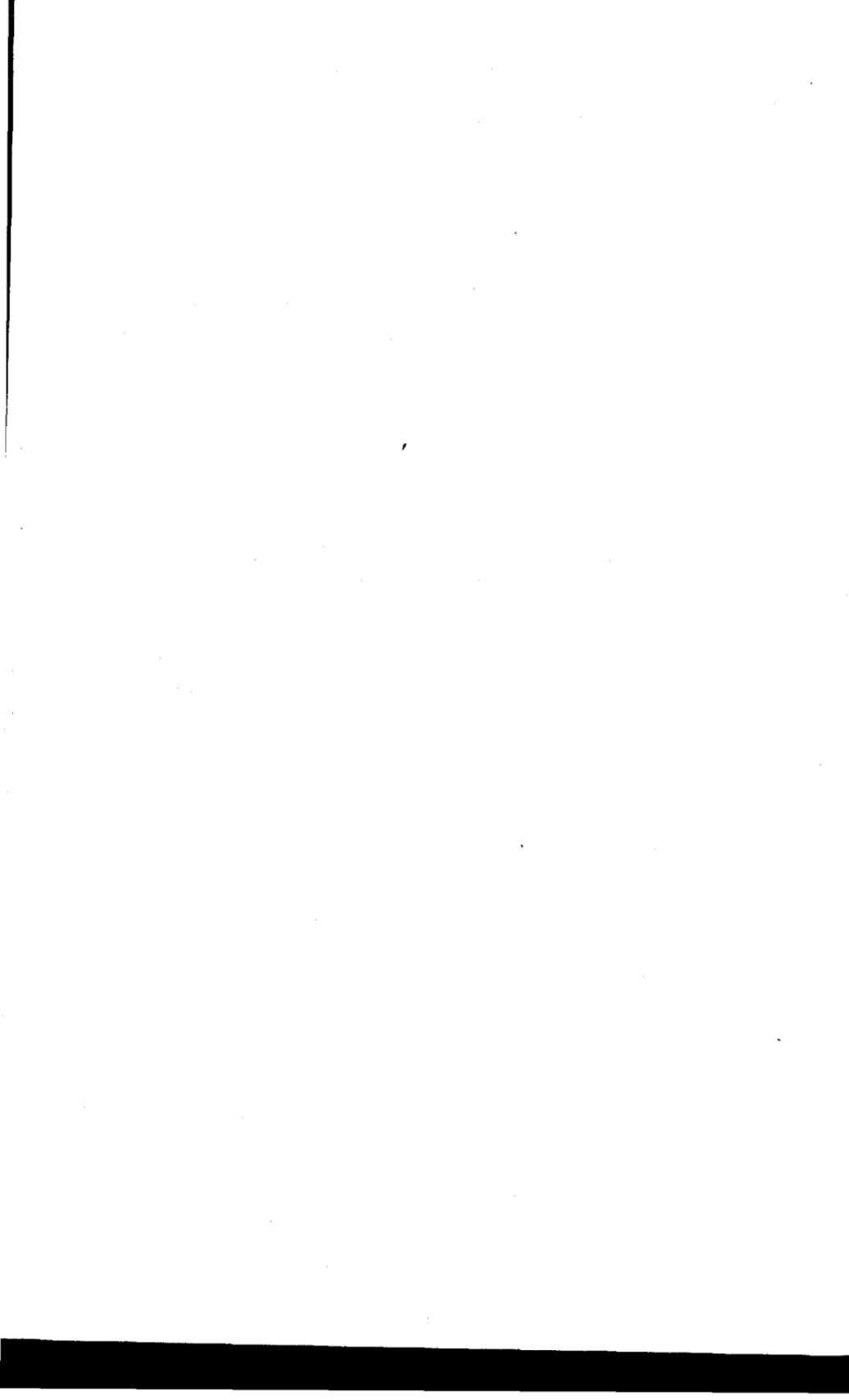
²⁵ J. SUPERVIELLE, *Gravitations: poèmes*, Gallimard, Paris 1925, p. 17 [Io cerco negli scrigni che brutalmente mi circondano / Mettendo tenebre sotto sopra / In casse profonde, profonde / Come se non appartenessero più a questo mondo].

²⁶ J. BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, Le Cercle, Paris 1952, p. 90.

²⁷ Cfr. G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1965, capitolo I; trad. it., *La terra e il riposo: le immagini dell'intimità*, Red, Como 1994. IDEM, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, Paris 1967, capitolo VI; trad. it., *La formazione dello spirito scientifico*, Cortina, Milano 1955.

che cercano l'intimità dell'uomo e l'intimità della materia. Jung ha ben messo in luce la corrispondenza dei sognatori alchemici²⁸. In altri termini, non vi è che un *luogo* per ciò che è il *superlativo* del *nascosto*. Il nascosto nell'uomo e il nascosto nelle cose pertengono alla medesima topo-analisi, non appena si penetri nella strana regione del *superlativo*, regione appena studiata dalla psicologia. A dire il vero, ogni positività fa ricadere il superlativo nel comparativo: per entrare nel campo del superlativo, è necessario abbandonare il concreto per l'immaginario. Bisogna ascoltare i poeti.

²⁸ C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino 1981.



Capitolo quarto

Il nido

*Je cueillis dans le squelette du lierre
Un nid doux de mousse champêtre et d'herbe de songe.
Yvan Goll, Tombeau du père¹*

*Nids blancs, vos oiseaux vont fleurir [...]
Vous volerez, sentiers de plume.
Robert Ganzo, L'œuvre poétique²*

I

Con poche parole, Victor Hugo associa le immagini e gli esseri della funzione di abitare. Per Quasimodo, dice, la cattedrale era stata successivamente

l'uovo, il nido, la casa, la patria, l'universo. Si potrebbe quasi dire che ne avesse assunta la forma come la chiocciola prende la forma del suo guscio. Era la sua dimora, il suo buco, il suo involucro... Egli vi aderiva in qualche modo come la tartaruga alle sue scaglie. La rugosa cattedrale era il suo carapace³.

Erano necessarie tutte queste immagini per dire come un essere disgraziato prende la forma tormentata di tutti i suoi nascondigli negli angoli del complesso edificio. In tal modo, il poeta, attraverso la molteplicità delle immagini, ci sensibilizza rispetto al potere dei diversi rifugi. Ma aggiunge, poi, imme-

¹ Y. GOLL, *Tombeau du père*, nella collana «Poètes d'aujourd'hui», n. 50, Seghers, Paris s.d., p. 156.

² R. GANZO, *L'œuvre poétique*, Grasset, Paris 1956, p. 63.

³ V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Garnier, Paris 1967, vol. IV, 3; trad. it., *Nostra Signora di Parigi*, UTET, Torino 1970.

diatamente all'incalzare delle immagini, un segno di moderazione. Prosegue Hugo:

È inutile avvertire il lettore di non prendere alla lettera le figure che siamo costretti a utilizzare qui per esprimere l'adeguamento singolare, simmetrico, immediato, quasi consustanziale di un uomo e di un edificio.

D'altra parte, colpisce molto il fatto che anche nella casa luminosa la coscienza del benessere richiami il paragone dell'animale nei suoi rifugi. Il pittore Vlaminck, che viveva in una casa tranquilla, scrive: «Il benessere che provo davanti al fuoco, quando infuria il cattivo tempo, è completamente animale. Il topo nel suo buco, il coniglio nella sua tana, la vacca nella stalla devono essere felici come lo sono io»⁴. In tal modo, lo stare bene ci restituisce alla primitività del rifugio. Fisicamente, l'essere che prova il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela. Cercando nelle ricchezze del vocabolario tutti i verbi in grado di indicare ogni dinamica dell'appartarsi, si troverebbero immagini del moto animale, dei moti di ripiegamento insiti nei muscoli. Quanto sarebbe più approfondita la psicologia, se potessimo ricostruire la psicologia di ogni muscolo! Quale somma di esseri animali vi è nell'essere dell'uomo! Le nostre ricerche non si spingono tanto lontano: sarebbe già un buon risultato poter dare immagini valorizzate del rifugio, mostrando che, comprendendo le sue immagini, lo viviamo un po'.

Con il nido, con il guscio soprattutto, incontreremo tutto un insieme di immagini che tenteremo di caratterizzare come immagini prime, come immagini che sollecitano in noi una primitività. Mostreremo poi come, in una fisica felicità, l'essere ama «ritirarsi nel proprio angolo».

⁴ M. VLAMINCK, *Poliment*, Stock, Paris 1931, p. 52.

II

Nel mondo degli oggetti inerti, già il nido subisce una valorizzazione straordinaria. Si vuole che sia *perfetto*, che porti l'impronta di un istinto sicurissimo. Di questo istinto ci si meraviglia e il nido facilmente passa per una meraviglia della vita animale. Dall'opera di Ambroise Paré, prendiamo un esempio di tale vantata perfezione:

L'industria e l'artificio con cui tutti gli animali costruiscono i loro nidi sono fatti in modo tale che non è possibile fare meglio, al punto da superare tutti i muratori, carpentieri ed edificatori, perché non vi è uomo capace di costruire un edificio più adatto a sé e ai propri figli, al pari di quanto per se stessi fanno questi piccoli animali, al punto che un nostro proverbio dice che gli uomini sanno fare tutto tranne i nidi degli uccelli⁵.

La lettura di un libro che si limiti ai fatti riduce assai velocemente un simile entusiasmo. Ad esempio, nell'opera di Landsborough-Thomson, apprendiamo che i nidi sono spesso appena abbozzati, talvolta abborracciati: «Quando l'Aquila dorata fa il nido su un albero, essa innalza talvolta un'enorme pila di ramaglia, cui ne aggiunge altra ogni anno, fino a che tutta l'impalcatura crolla un giorno sotto il suo stesso peso»⁶. Tra l'entusiasmo e la critica scientifica potremmo scoprire mille sfumature, seguendo la storia dell'ornitologia, cosa che non facciamo. Notiamo soltanto che rischiamo di imbatterci qui in una polemica dei valori che deforma molto spesso, dalle due parti, i fatti. Ci si può chiedere se la caduta non dell'aquila, ma del nido dell'aquila, non dia all'autore che la riferisce la piccola gioia dell'irriverenza.

⁵ A. PARÉ, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*, in *Œuvres complètes*, a cura di J.F. Malgaigne, Editions Interuniversitaires, Mont 1990, t. III, p. 740.

⁶ A. LANDBOROUGH-THOMSON, *Les oiseaux*, Cluny, Paris 1934, p. 104.

III

Nulla di più assurdo, positivamente parlando, delle valorizzazioni *umane* delle immagini del nido. Il nido, per *l'uccello*, è senza dubbio una calda e dolce dimora, una casa di vita: esso protegge l'uccello anche fuori dall'uovo. Il nido è una peluria che protegge l'uccello appena nato, prima che le piume ricoprano il suo corpo. Ma quanto è affrettato fare di una cosa tanto povera un'immagine umana, un'immagine per l'uomo! Si potrebbe avvertire il carattere ridicolo dell'immagine, se accostassimo veramente il «nido» ben chiuso, il «nido» ben caldo che si promettono gli innamorati al nido reale sperduto tra le foglie. Gli uccelli, occorre dire, conoscono soltanto gli amori tra i cespugli e il nido si costruisce più tardi, dopo la follia amorosa nei campi. Se dovessimo pensare a tutto ciò e trarne lezioni umane, bisognerebbe tracciare ancora una dialettica dell'amore nei boschi e dell'amore in una camera di città. Neppure questo, tuttavia, è il nostro oggetto di studio: bisogna essere André Theuriot per paragonare la mansarda a un nido, accompagnando il suo paragone con questa sola osservazione: «Il sogno non ama appollaiarsi in alto?»⁷. Per dirla in breve, in letteratura, in linea generale, l'immagine del nido è una puerilità.

Il «nido vissuto» è dunque un'immagine male assortita. Tale immagine possiede però virtù iniziali che il fenomenologo amante dei piccoli problemi può scoprire. Rappresenta un'occasione nuova per cancellare un malinteso sulla funzione principale della fenomenologia filosofica. Il compito di tale fenomenologia non consiste nel descrivere i nidi incontrati nella natura, compito del tutto concreto riservato all'ornitologo: la fenomenologia filosofica del nido incomincerebbe se potessimo delucidare l'interesse che ci coglie sfogliando un album di nidi, o, ancora più radicalmente, se potessimo ritrovare la nostra ingenua meraviglia quando un tempo scoprivamo un nido. Una simile meraviglia non si logora. Scoprire un nido ci rinvia alla

⁷ A. THEURIOT, *Colette*, ed. Alphonse Lemerre, Paris 1908, p. 209.

nostra infanzia, a una infanzia, a infanzie che avremmo dovuto avere: pochi sono tra noi coloro a cui la vita ha dato la piena misura della sua cosmicità.

Quante volte, nel mio giardino, ho provato la delusione di scoprire un nido *troppo tardi*: l'autunno era giunto, il fogliame già si diradava. All'angolo di due rami, ecco un nido abbandonato. Dunque erano là, padre, madre e piccoli ed io non li avevo visti!

Tardivamente scoperto nel bosco invernale, il nido vuoto si fa beffe del cercatore di nidi. Il nido è un nascondiglio della vita alata. Come gli è stato possibile essere invisibile? Invisibile al cielo, lontano dai solidi nascondigli della terra? Ma dal momento che, per poter ben determinare le sfumature essenziali di un'immagine, è necessario congiungervi una sovrimpresione, ecco una leggenda che spinge all'estremo l'immaginazione del nido invisibile. La citiamo dal bel libro di Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*.

Si riteneva che l'upupa potesse dissimularsi completamente alla vista di ogni essere vivente, donde il fatto che alla fine del Medioevo si credeva ancora che nel nido dell'upupa si trovasse un'erba di diversi colori capace di render invisibile l'uomo che la portava su di sé⁸.

Ecco forse «l'essere di sogno» di Yvan Goll.

Ma i sogni odierni non vanno tanto lontano e il nido abbandonato non contiene più l'erba dell'invisibilità. Raccolto nella siepe come un fiore morto, il nido non è più che una «cosa»: posso prenderlo in mano e sfogliarlo, divenendo ancora malinconicamente uomo dei campi e dei cespugli, un po' vanitoso del sapere da trasmettere a un bambino dicendo: «È un nido di cincia».

In tal modo, il vecchio nido entra in una categoria di oggetti: quanto più diversi saranno gli oggetti, tanto più semplice diven-

⁸ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ: mysterieuse emblematicque de Jesus Christ*, Desclees, Bruges 1940, p. 489; trad. it., *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù*, Arkeios, Roma 1994.

terà il concetto. Collezionando nidi, si finisce col lasciare tranquilla l'immaginazione, perdendo così il contatto col nido vivente.

È tuttavia il nido vivente ad avere la possibilità di introdurre una fenomenologia del nido reale, del nido trovato nella natura, che diventa in un istante – la parola non è eccessiva – il centro di un universo, il dato di una situazione cosmica. Se sollevo cautamente un ramo, ecco che scorgo un uccello che sta covando le uova: è un uccello che non vola via, freme soltanto un po' ed io tremo nel timore di farlo tremare, ho paura che l'uccello alla cova sappia che sono un uomo, l'essere che ha perduto la fiducia degli uccelli. Resto immobile. Dolcemente si placano – lo immagino! – la paura dell'uccello e la mia paura di far paura. Lascio ricadere il ramo, tornerò domani, oggi sono felice: gli uccelli hanno fatto il nido nel mio giardino.

Quando l'indomani ritorno, camminando nel viale più cautamente del giorno, prima, vedo in fondo al nido otto uova di un color bianco rosato. Dio mio, come sono piccole, come sono piccole le uova dei cespugli!

Ecco il nido vivente, il nido abitato. Il nido è la casa dell'uccello. Da un pezzo lo so, da un pezzo me lo hanno detto. Si tratta di una storia tanto vecchia che esito a ripeterla, a ripetermela. Tuttavia, ho appena finito di riviverla e mi ricordo, con la grande semplicità della memoria, dei giorni in cui, nella mia vita, ho scoperto un nido vivente. Quanto sono rari, in una vita, questi ricordi veri!

Riesco allora a capire bene la pagina di Toussenel che scrive:

Il ricordo del primo nido di uccelli trovato da solo è rimasto impresso nella mia memoria più profondamente di quello del primo premio vinto in collegio per una versione. Era un piccolo nido di verdone con quattro uova grigio-rosa, ornate di linee rosse come una carta geografica. Fui colpito subito da un sentimento di indicibile piacere che immobilizzò per più di un'ora il mio sguardo e le mie gambe. Era la mia vocazione che quel giorno il caso mi indicava⁹.

⁹ A. TOUSSENEL, *Le monde des oiseaux: ornithologie passionnelle*, Librairie Phalansterienne, Paris 1853, p. 32.

Testo notevole per noi che andiamo alla ricerca degli interessi originari! Provando un *retentissement*, in partenza, di fronte a un simile sentimento, si comprende meglio come Toussenel sia riuscito a integrare nella sua vita, come nella sua opera, tutta la filosofia armonica di un Fourier, ad aggiungere alla vita dell'uccello una vita emblematica della dimensione di un universo.

Tuttavia, nella vita più comune, in un uomo che vive nei boschi e nei campi, la scoperta di un nido è sempre un'emozione nuova. Fernand Lequenne, l'amico delle piante, passeggiando con la moglie Mathilde, scorge un nido di capinere in un cespuglio di pruno nero:

Matilde si inginocchia, avanza un dito, sfiora il fine muschio, lascia il dito sospeso... Improvvisamente, sono scosso da un brivido.

Il significato femminile del nido appollaiato alla biforcazione di due rami, ecco che cosa ho appena scoperto. Il cespuglio acquista un tale valore umano da farmi esclamare: – Non toccarlo, mi raccomando, non toccarlo¹⁰.

IV

Il sentimento di Toussenel, il «brivido» di Lequenne sono sinceri. Lo abbiamo rievocato nella nostra lettura, poiché è nei libri che godiamo della sorpresa di «scoprire un nido». Proseguiamo dunque la nostra ricerca dei nidi in letteratura. Forniremo, ora, un esempio in cui lo scrittore aumenta di un tono il valore domiciliare del nido, prendendolo da Henry-David Thoreau. Nella pagina di Thoreau, l'intero albero è, per l'uccello, il vestibolo del nido. Già l'albero che ha l'onore di procurare un rifugio a un nido partecipa al mistero del nido. L'albero è già, per l'uccello, un rifugio. Thoreau ci mostra il picchio verde, che prende per dimora tutto un albero, mettendo in parallelo

¹⁰ F. LEQUENNE, *Plantes sauvages*, Julliard, Paris 1944, p. 269.

tale presa di possesso con la gioia di una famiglia che torna ad abitare la casa a lungo abbandonata.

Così quando una famiglia vicina, dopo una lunga assenza, rientra nella casa vuota, sento il rumore allegro delle voci, le risa dei bambini, vedo il fumo della cucina. Le porte sono tutte spalancate, i bambini corrono gridando nell'atrio. In tal modo, il picchio verde si precipita nel dedalo dei rami, scava qui una finestra, ne esce cicalando, si getta altrove, ventila la casa. Fa risuonare la voce in alto, in basso, prepara la propria dimora... e ne prende possesso¹¹.

Thoreau ci ha dato sia il nido che la casa in espansione. Colpisce la circostanza che il testo di Thoreau si animi nelle due direzioni della metafora: la casa allegra è un nido vigoroso – la fiducia del picchio verde nel riparo dell'albero in cui nasconde il nido è una presa di possesso di una dimora. Oltrepassiamo qui la portata dei paragoni e delle allegorie. Il picchio verde «proprietario» che si affaccia alla finestra dell'albero, che canta al balcone, corrisponde, dirà certamente la critica ragionevole, a una «esagerazione», ma l'anima poetica sarà grata a Thoreau, perché questi le dona un surplus di immagine, con il nido della dimensione dell'albero. L'albero è un nido non appena un grande sognatore vi si nasconde. Nelle *Memorie d'oltretomba*, leggiamo questa confidenza-ricordo di Chateaubriand: «Avevo stabilito una sorta di sedile, come un nido, su uno di quei salici: lì, isolato tra il cielo e la terra, passavo ore con le capinere»¹².

Nei giardini, infatti, l'albero abitato dall'uccello ci diventa più caro. Per quanto sia misterioso e spesso invisibile, il picchio, tutto vestito di verde, tra le foglie, ci diventa familiare. Il picchio non è un abitante silenzioso e non pensiamo a lui quando canta, ma quando lavora. Lungo tutto il tronco dell'albero, il suo becco, con colpi riecheggianti, colpisce il legno. Spesso esso scompare, ma lo si sente sempre: è un operaio del giardino.

¹¹ H.D. THOREAU, *Un philosophe dans le bois*, Vent d'Ouest, Paris 1967.

¹² F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Memorie d'oltretomba*, Einaudi/Gallimard, Torino 1995.

In tal modo, il picchio è entrato nel mio universo sonoro. Ne faccio per me un'immagine salvifica. Quando un vicino, nella mia casa parigina, pianta troppo tardi chiodi nel muro, io «naturalizzo» il rumore: fedele al mio metodo di tranquillizzarmi nei confronti di tutto ciò che mi infastidisce, mi immagino di stare nella mia casa a Digione e mi dico, trovando naturale quello che ascolto: «È il mio picchio che lavora sulla mia acacia».

V

Il nido, come ogni immagine di riposo, di tranquillità, si associa immediatamente all'immagine della casa semplice. Dall'immagine del nido all'immagine della casa o viceversa, i passaggi non possono che avvenire sotto il segno della *semplicità*. Van Gogh, pittore di molti nidi e capanne, scrive a suo fratello: «La capanna dal tetto di canne mi ha fatto pensare al nido di uno scricciolo»¹³. All'occhio del pittore, si verifica forse un *raddoppiamento* di interesse se, dipingendo un nido, pensa a una capanna e se, dipingendo una capanna, pensa a un nido. Davanti a tali intrecci di immagini, sembra di sognare due volte, di sognare su due registri: l'immagine più semplice si raddoppia, è se stessa e altro da sé. Le capanne di Van Gogh sono sovraccariche di stoppia. Una paglia spessa, grossolanamente intrecciata, sottolinea la volontà di fungere da riparo ancor più dei muri. Il tetto è qui il testimone dominante di tutte le virtù di riparo. Sotto la copertura del tetto, i muri sono terra lavorata, le aperture sono basse, la capanna è posta sulla terra come un nido sui campi.

Il nido dello scricciolo è certo una capanna, perché è un nido coperto, un nido rotondo. L'abate Vincelot lo descrive in questi termini:

¹³ V. VAN GOGH, *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris 1937; trad. it., *Lettere a Theo*, Pironti, Napoli 2003.

Lo scricciolo dà al suo nido la forma di una palla molto rotonda, in cui è praticato un piccolo buco collocato al di sotto, affinché l'acqua non vi possa penetrare. Una simile apertura è di solito dissimulata sotto un ramo. Mi è capitato spesso di esaminare il nido in ogni senso, prima di scorgere l'apertura che fornisce il passaggio alla femmina¹⁴.

Vivendo nella sua manifesta relazione la capanna-nido di Van Gogh, improvvisamente in me le parole scherzano e mi piace ripetermi che è un piccolo re ad abitare la capanna: ecco certo un'immagine-racconto, un'immagine che suggerisce storie.

VI

La casa-nido non è mai giovane. Si potrebbe dire, in modo pedante, che essa è il luogo naturale della funzione di abitare. Vi si *ritorna*, si sogna di tornarvi come l'uccello ritorna al nido, come l'agnello ritorna all'ovile. Il segno del *ritorno* evoca infinite *rêveries*, dal momento che i ritorni umani avvengono sul grande ritmo della vita umana, ritmo che supera gli anni, che lotta attraverso il sogno contro tutte le assenze. Sulle immagini accostate del nido e della casa si riversa il *retentissement* di una componente intima di fedeltà.

Tutto avviene, in questo territorio, in tocchi semplici e delicati. L'anima è talmente sensibile a simili semplici immagini da intendere ogni risonanza in una lettura armonica. La lettura al livello dei concetti risulterebbe insipida, fredda, lineare. Essa ci chiede di comprendere le immagini, le une dopo le altre. Nel campo dell'immagine del nido, i tratti sono tanto semplici che ci si stupisce che il poeta possa restarne incantato, ma la semplicità porta l'oblio e improvvisamente si prova gratitudine per il poeta che riesce, con raro tocco, a possedere il talento di rin-

¹⁴ VINCELOT (ABBÉ), *Lés noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais éthimologiques sur l'ornithologie*, Imprimerie Lachèse, Angers 1867, p. 233.

novarla. Come potrebbe il fenomenologo non cadere nel *retentissement* al rinnovarsi di un'immagine semplice? Leggiamo allora con cuore commosso il semplice poema che Jean Caubère scrive, intitolato: *Le nid tiède*. Il poema acquista ampiezza ancora maggiore se si considera che esso appare all'interno di un austero libro sul deserto.

Le nid tiède et calme
Où chante l'oiseau [...]
Rappelle les chansons, les charmes
Le seuil pur
*De la vieille maison*¹⁵.

La soglia è qui, la soglia accogliente, la soglia che non incute rispetto per la sua maestà. Le due immagini, il nido calmo e la vecchia casa, sul telaio dei sogni, tessono la salda tela dell'intimità. Le immagini sono tutte semplici, non aspirano al pittoresco. Il poeta ha giustamente sentito che una sorta di accordo musicale provocava il *retentissement* nell'anima del suo lettore attraverso l'evocazione del nido, di un canto di uccello, del fascino che ci richiama verso la vecchia casa, verso la prima dimora. Non è necessario, tuttavia, per paragonare con tanta dolcezza la casa e il nido, aver perduto la casa della felicità? C'è un rimpianto in un simile canto di tenerezza: se si ritorna nella vecchia casa come si ritorna al nido, ciò avviene perché i ricordi sono sogni, perché la casa del passato è diventata una grande immagine, la grande immagine delle intimità perdute.

VII

I valori attuano così uno spostamento dei fatti: non appena si ama un'immagine, essa non può più essere la copia di un

¹⁵ J. CAUBÈRE, *Déserts*, Debresse, Paris s.d., p. 25 [Il nido tiepido e calmo / Nel quale canta l'uccello [...] / Richiama le canzoni, gli incanti / La soglia pura / Della vecchia casa].

fatto. Uno dei più grandi sognatori della vita alata, Michelet, ce ne fornirà un'ulteriore prova. Egli non dedica che poche pagine alla «architettura degli uccelli», ma, al tempo stesso, si tratta di pagine che pensano e sognano.

L'uccello, dice Michelet, è un operaio sprovvisto di utensili. Egli non possiede «né la mano dello scoiattolo, né il dente del castoro». «L'utensile, realmente, è il corpo dell'uccello stesso, il petto con cui comprime e serra i materiali fino a renderli assolutamente docili, li mescola, li assoggetta all'opera generale»¹⁶. Michelet ci suggerisce la casa costruita dal corpo, per il corpo, suscettibile di prendere dall'interno la propria forma, come un guscio, in un'intimità che lavora fisicamente. È l'interno del nido a imporre la sua forma. «All'interno, lo strumento che impone al nido la forma circolare altro non è se non il corpo dell'uccello: girandosi costantemente e comprimendo il muro da ogni parte, l'uccello arriva a formare quel cerchio». La femmina, torre vivente, scava la propria casa, mentre il maschio porta dall'esterno materiali eteroclitici, fuscilli solidi, dai quali la femmina, con attiva pressione, ricava un feltro.

Continua Michelet:

La casa è la persona stessa, la sua forma e il suo sforzo più immediato, quasi la sua sofferenza. Il risultato viene ottenuto con la pressione costantemente ripetuta del petto. Non uno solo di quei fili d'erba che non sia stato, per assumere e conservare la forma ricurva, spinto mille e mille volte col petto, col cuore, causando disturbi alla respirazione, certamente, e forse palpitazione¹⁷.

Che inverosimile inversione delle immagini! Il seno è creato forse in questo caso dall'embrione? Tutto è spinta interna, intimità fisicamente dominatrice. Il nido è un frutto che si gonfia ed esercita pressione sui suoi limiti.

¹⁶ J. MICHELET, *L'oiseau*, Hachette, Paris 1858, pp. 208 sgg. Cfr. anche J. JOUBERT, *Pensées*, Didier, Paris 1883, II, p. 167; Joubert scrive: «Sarebbe utile verificare se le forme che un uccello, che non ha mai visto nidi, dà al suo nido non abbiano qualche analogia con la sua costituzione interna».

¹⁷ J. MICHELET, *L'oiseau*, cit.

Dal fondo di quali *rêveries* salgono tali immagini? Non provengono forse dal sogno della protezione più vicina, della protezione adatta al nostro corpo? I sogni della casa-vestito non sono sconosciuti a quanti si compiacciono dell'esercizio immaginario della funzione di abitare. Se l'abitazione venisse lavorata alla maniera in cui Michelet pensa al suo nido, non si indosserebbe un vestito fatto in serie (tanto spesso negativamente connotato da Bergson), ma si avrebbe la casa personale, il nido del nostro corpo rivestito a nostra misura. Quando, dopo le prove della vita, viene offerta a Colas Breugnon, l'eroe di Romain Rolland, una casa più grande e più comoda, egli la rifiuta come un vestito non adatto alla sua misura: «Essa mi andrebbe troppo larga o sarei io a sentirmela troppo stretta»¹⁸.

In tal modo, allargando all'uomo le immagini del nido raccolte da Michelet, ci si rende conto che, fin dalla loro origine, tali immagini erano umane. È sospetto il fatto che nessun ornitologo descriva, al modo di Michelet, la costruzione di un nido. Bisognerebbe chiamare il nido così costruito il nido Michelet. Il fenomenologo vi sperimenterà i dinamismi di uno strano rannicchiamento, di un rannicchiamento attivo, incessantemente ripreso dall'inizio. Non si tratta di una dinamica dell'insonnia in cui l'essere si gira e si rigira nel suo giaciglio. Michelet ci richiama al modellamento dell'abitazione, al modellamento che, con leggeri tocchi, rende levigata e dolce una superficie primitivamente accidentata e composita. Incidentalmente, la pagina di Michelet ci fornisce un documento raro, ma con ciò stesso, prezioso, di immaginazione materiale. Chi ama le immagini della materia non può dimenticare la pagina di Michelet, perché essa ci descrive il *modellamento a secco*: è il modellamento e il matrimonio nell'aria secca e nel sole d'estate del muschio e della lanugine. Il nido di Michelet è costruito a gloria del feltro.

Rammentiamo che vi sono pochi sognatori di nidi che ammirano i nidi di rondine, fatti, dicono, di saliva e di fango. Ci

¹⁸ R. ROLLAND, *Colas Breugnon*, Albin Michel, Paris 1926, p. 107.

si è chiesti dove potessero trovare una buona abitazione le rondini, prima che vi fossero case e città. La rondine non è dunque un uccello «regolare». Charbonneau-Lassay scrive: «Ho sentito dire dai contadini vandeani che un nido di rondine fa paura, anche d'inverno, ai diavoli della notte»¹⁹.

VIII

Se si approfondiscono un po' le *rêveries* nelle quali veniamo a trovarci davanti ad un nido, ci scontriamo presto con una sorta di paradosso della sensibilità. Il nido – lo *capiamo* subito – è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*. Come è possibile che una tanto evidente precarietà non giunga ad arrestare una simile *rêverie*? La risposta a tale paradosso è semplice: noi sogniamo da fenomenologi che si ignorano. In una sorta di ingenuità, riviviamo l'istinto dell'uccello e ci compiaciamo di accentuare il mimetismo del nido tutto verde nel fogliame verde. Decisamente lo abbiamo visto, ma diciamo che era ben nascosto: il centro della vita animale è dissimulato nell'immenso volume della vita vegetale. Il nido è un mazzo di foglie che canta: partecipa alla pace vegetale, è un punto nell'atmosfera di felicità dei grandi alberi.

Il poeta Adolphe Shedrow scrive:

*J'ai rêvé d'un nid où les arbres repoussaient la mort*²⁰.

Così, contemplando il nido, giungiamo all'origine di una fiducia nel mondo, riceviamo un assaggio di fiducia, un appello alla fiducia cosmica. Costruirebbe l'uccello il proprio nido se non possedesse l'istinto di fiducia nel mondo? Se comprendiamo tale appello, se facciamo del riparo precario che è il nido

¹⁹ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, cit., p. 572.

²⁰ A. SHEDROW, *Berceau sans promesses*, Seghers, Paris s.d., p. 33 [Ho sognato di un nido in cui gli alberi respingevano la morte]. Shedrow dice ancora: «Ho sognato di un nido in cui le età non dormivano più».

– paradossalmente, senz'altro, ma nello slancio stesso dell'immaginazione – un rifugio assoluto, torniamo alle sorgenti della casa onirica. La nostra casa, assunta nel suo potere onirico, è un nido nel mondo. Ci vivremmo in una nativa fiducia, se veramente partecipassimo, nei nostri sogni, alla sicurezza della prima dimora. Non abbiamo bisogno, per vivere tale fiducia, così profondamente incisa nel nostro sonno, di enumerare ragioni materiali di fiducia: il nido, così come la casa onirica e la casa onirica così come il nido, non conoscono l'ostilità del mondo – se ci troviamo davvero all'origine dei nostri sogni. Per l'uomo la vita incomincia con un buon sonno e tutte le uova dei nidi sono ben covate. L'esperienza dell'ostilità del mondo – e conseguentemente i nostri sogni di difesa e di aggressività – vengono più tardi. Nel suo germe, la vita, ogni vita è benessere, l'essere incomincia col benessere. Nella sua contemplazione del nido, il filosofo si tranquillizza perseguendo una meditazione del suo essere nell'essere tranquillo del mondo. Traducendo allora nel linguaggio dei metafisici odierni l'assoluta ingenuità della sua *rêverie* il sognatore può dire: il mondo è il nido dell'uomo.

Il mondo è un nido e un immenso potere protegge gli esseri del mondo nel nido. Nella *Histoire de la poésie des Hébreux*, Herder offre un'immagine del cielo immenso appoggiato sulla terra immensa: «L'aria, egli dice, è una colomba che, appoggiata al suo nido, riscalda i suoi piccoli»²¹.

Pensavo a queste cose e avevo tali sogni quando leggo nei «Cahiers GLM» dell'autunno 1954, una pagina che mi aiuta a sostenere l'assioma che «modifica» il nido e fa di esso il centro di un mondo. Boris Pasternak parla dell'«istinto con il quale aiuto, come le rondini, costruiamo il mondo – un enorme nido, agglomerato di terra e di cielo, e di due tempi, uno che abbiamo a disposizione ed uno che ci fa difetto»²². Certo, due tempi: di

²¹ J.G. HERDER, *Histoire de la poésie des Hébreux*, Didier, Paris 1844, p. 269.

²² B. PASTERNAK, in «Cahiers GLM», autunno 1954, p. 7.

quale durata, infatti, avremmo bisogno perché possano propagarsi, a partire dal centro della nostra intimità, onde di tranquillità in grado di giungere fino ai limiti del mondo?

E quale concentrazione di immagini si trova nel mondo-nido di rondine di Boris Pasternak! Certo, perché dovremmo smettere di fabbricare, di agglomerare la materia del mondo intorno al nostro riparo? Il nido dell'uomo, il mondo dell'uomo non è mai terminato ed è l'immaginazione che ci aiuta a continuarlo. Il poeta non può trascurare un'immagine tanto potente, o, più esattamente, una simile immagine non può abbandonare il suo poeta. Boris Pasternak ha giustamente scritto: «L'uomo è muto, è l'immagine a parlare, perché è evidente che soltanto l'immagine può mantenersi al passo con la natura»²³.

²³ Ivi, p. 5.

Capitolo quinto

Il guscio

Al guscio corrisponde un concetto talmente netto, sicuro, duro che il poeta, ridotto a parlarne senza poter semplicemente disegnarlo, si trova a soffrire innanzi tutto di una mancanza di immagini. Egli viene fermato nella sua evasione verso i valori sognati dalla realtà geometrica delle forme e queste sono tanto numerose, spesso tanto nuove, che l'immaginazione è vinta dalla realtà, fin dall'esame concreto del mondo dei gusci. Qui la natura immagina ed è scienziata: sarà sufficiente scorrere un album di ammoniti per riconoscere che, fin dall'Era Mesozoica, i molluschi costruivano i loro gusci seguendo le lezioni della geometria trascendente. Le ammoniti costruivano la propria dimora sull'asse di una spirale logaritmica. Nel bel libro di Monod-Herzen si potrà trovare un'esposizione molto chiara di tale costruzione delle forme geometriche da parte della vita¹.

Naturalmente, il poeta può intendere tale categoria estetica della vita e il bel testo scritto da Paul Valéry, *Les coquillages*, è tutto illuminato di spirito geometrico. Per il poeta:

Un *cristallo*, un *fiore*, un *guscio* si distaccano dal disordine ordinario dell'insieme delle cose sensibili. Essi sono per noi oggetti privilegiati,

¹ E. MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, Gauthier-Villars, Paris 1927, t. I, p. 119: «I gusci presentano innumerevoli esempi di superfici a spirale, in cui le linee di sutura delle spire successive sono eliche a spirale». Più aerea è la geometria della coda del pavone: «Gli occhi della ruota del pavone sono situati nei punti di intersezione di una doppia fascia di spirali, che sembrano quasi spirali di Archimede» (t. I, p. 58).

più intelleggibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che noi scorgiamo indistintamente².

Per il poeta, grande cartesiano, sembra che il guscio sia una verità di geometria animale ben solidificata, dunque «chiara e distinta». L'oggetto realizzato è di alta intelleggibilità, è la *formazione* e non la forma a rimanere misteriosa, ma, sul piano di forma da prendere, quale decisione vitale esiste nella scelta iniziale dell'arrotolamento del guscio verso destra o verso sinistra? Che cosa non si è detto su tale *tourbillon* iniziale! La vita, in effetti, incomincia girandosi e non tanto slanciandosi. Uno slancio vitale che gira, quale meravigliosa insidia, quale fine immagine della vita! Quanti sogni si potrebbero fare sul guscio mancino, su un guscio che derogherebbe alla rotazione della sua specie!

Paul Valéry si ferma a lungo davanti all'ideale di un oggetto modellato, di un oggetto cesellato capace di giustificare il suo valore d'essere attraverso la bella e solida geometria della sua forma, separandosi dalla semplice preoccupazione di proteggere la propria materia. Il motto del mollusco sarebbe allora: bisogna vivere per costruire la propria casa e non costruire la propria casa per viverci.

In un secondo momento della sua meditazione, il poeta prende coscienza che un guscio cesellato da un uomo sarebbe ottenuto dall'esterno, in una serie di atti enumerabili che portano il segno di una bellezza ritoccata, mentre «il mollusco emana il proprio guscio»; «lascia trapelare» la materia da costruire, «distilla a misura la sua meravigliosa copertura»³. Fin dal primo trapelare, la casa è intera. In tal modo, Valéry tocca il mistero della vita formatrice, il mistero della formazione lenta e continua.

Tale riferimento al mistero, tuttavia, non è che un momento della meditazione del poeta. Il suo libro è un'introduzione ad

² P. VALÉRY, *Les merveilles de la mer: les coquillages*, Plon, Paris 1936, p. 5.

³ Ivi, p. 10.

un museo delle forme. Acquerelli di Paul Robert illustrano la raccolta. Prima di dipingere l'acquerello, si è preparato l'oggetto, si sono pulite le valve e tale delicata opera di pulitura ha messo a nudo il processo di radicamento dei colori: si partecipa allora ad una volontà di colore, alla storia stessa della colorazione. La casa si rivela talmente bella, tanto intensamente bella che parrebbe un sacrilegio sognare di abitarla.

II

Il fenomenologo che vuole vivere le immagini della funzione di abitare non deve seguire le seduzioni delle bellezze esteriori. In generale, la bellezza esteriorizza, disturba la meditazione dell'intimità. Il fenomenologo non può neppure seguire a lungo lo studioso di conchiglie che deve classificare l'immensa varietà dei carapaci e dei gusci. Questi è avido di diversità e il fenomenologo potrebbe trarre insegnamenti dalla sua vicinanza, se costui confidasse i suoi primi stupori.

Infatti, come per il nido, bisognerebbe, ancora una volta, far partire l'interesse durevole dell'osservatore ingenuo da un primo moto di stupore. Può avvenire che un essere viva nella pietra, viva in quel pezzo di pietra? Non si rivive affatto tale stupore. La vita logora in fretta i primi stupori; d'altra parte, per un guscio «vivente» quanti gusci morti! Per un guscio abitato, quanti gusci vuoti?

Il guscio vuoto, però, come il nido vuoto, richiama le *rêveries* di rifugio. Certo, vi è un raffinamento di *rêverie* seguendo immagini tanto semplici, ma il fenomenologo ha bisogno, crediamo, di arrivare al massimo della semplicità. Siamo dunque convinti che sia interessante proporre una fenomenologia del guscio abitato.

III

Il miglior segno della meraviglia è l'esagerazione: dal momento che l'abitante del guscio stupisce, l'immaginazione non

tarderà a far uscire dal guscio esseri stupefacenti, esseri più stupefacenti della realtà. Se sfogliamo, ad esempio, l'interessante album di Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, vedremo riproduzioni di gemme antiche in cui «gli animali più sorprendenti: una lepre, un uccello, un cervo, un cane escono da un guscio come dalla scatola di un prestigiatore»⁴. Il paragone con una scatola di prestigiatore risulterà del tutto inutile a chi si collochi lungo lo stesso asse dal quale si sviluppano le immagini: chi accetta i piccoli stupori, si prepara ad immaginarne di grandi. Nell'ordine immaginario, diventa normale che l'elefante, animale immenso, venga fuori da un guscio di chiocciola, ma è eccezionale chiedergli, nello stile dell'immaginazione, di rientrarvi. Avremo occasione di mostrare, in un altro capitolo, che mai, in immaginazione, entrare ed uscire sono immagini simmetriche. «Animali giganti e liberi sfuggono misteriosamente da un piccolo oggetto» dice Baltrusaitis, il quale aggiunge: «Afrodite è nata in tali circostanze»⁵. Ciò che è bello, ciò che è grande, dilata i semi: il fatto che il grande venga fuori dal piccolo è, come mostreremo più avanti, uno dei poteri della miniatura.

Tutto è dialettico nell'essere che esce da un guscio e, dal momento che esso non esce tutto intero, quanto esce contraddice ciò che resta racchiuso. Gli estremi dell'essere restano imprigionati in forme geometriche solide, ma uscendo la vita è talmente pressata da non assumere sempre una forma designata come quella del leprotto o del cammello. Incisioni mostrano l'uscita di strane mescolanze di esseri, come capita per la lumaca riprodotta nel libro di Jurgis Baltrusaitis «dalla testa barbata umana e dalle orecchie di lepre, coperte di mitra e con zampe da quadrupede»⁶. Il guscio è una marmitta di streghe in cui cuoce a fuoco lento l'animalità. Prosegue Baltrusaitis:

⁴ J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, Colin, Paris 1955, p. 57; trad. it., *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993.

⁵ Ivi, p. 56. «Sulle monete di Hatria, la testa di una donna, con i capelli al vento, forse la stessa Afrodite, viene fuori da un guscio rotondo».

⁶ Ivi, p. 58.

Il libro d'Ore di Marguerite de Beaujeu rigurgita di tali grotteschi. Molti di loro hanno rifiutato la corazza e ne conservano gli arrotolamenti. Teste di cane, di lupo, di uccello e teste umane si adattano direttamente a molluschi senza protezione⁷.

In tal modo, la *rêverie* animalesca sfrenata realizza lo schema di un'evoluzione animale condensata. Basta abbreviare un'evoluzione per generare il grottesco.

Infatti, l'essere che esce dal suo guscio ci suggerisce le *rêveries* dell'essere misto. Non si tratta soltanto dell'essere «metà carne e metà pesce», ma dell'essere metà morto e metà vivo, e, nei grandi eccessi, metà pietra e metà uomo, l'opposto stesso della *rêverie* pietrificante. L'uomo nasce dalla pietra. Si guardino più da vicino nel libro di Jung *Psicologia e alchimia*⁸ le figure rappresentate e si vedranno Melusine, non Melusine romantiche uscite dalle acque del lago, ma Melusine simboli alchemici che aiutano a formulare i sogni della pietra da cui devono uscire i principi della vita. Melusina viene davvero fuori dalla sua coda scagliosa e pietrosa, dalla sua coda fatta a spirale, remoto retaggio. Non si ha l'impressione che l'essere inferiore abbia conservato la sua energia. La coda-guscio non espelle il suo abitante, si tratta piuttosto di un annientamento della vita inferiore da parte di quella superiore. Lì, come dappertutto, la vita è energia dal suo vertice e questo trova il proprio dinamismo nel simbolo completo dell'essere umano. Ogni sognatore di evoluzione animale pensa all'uomo. Nel disegno delle Melusine alchemiche, la forma umana esce da una povera forma sottile cui il disegnatore ha prestato solo una minima cura. L'inerte non sollecita la *rêverie*, il guscio è un involucro che si abbandonerà. Le forze dell'uscita sono tali, le forze di produzione e di nascita sono così vive, che dal guscio informe possono venir fuori due esseri umani, l'uno e l'altro con in capo un diadema, come nella figura 11 del libro di Jung. È la *doppelköpfige Melusine*, la Melusina dalla doppia testa.

⁷ *Ibidem*.

⁸ C.-G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino 1981.

Tutta questa serie di esempi ci arricchisce di documenti fenomenologici per una fenomenologia del verbo uscire. Essi sono tanto più puramente fenomenologici quanto più corrispondono a «uscite» inventate. L'animale non è qui che un pretesto per moltiplicare le immagini dell'«uscire». L'uomo vive di immagini: come tutti i grandi verbi, *uscire da* richiederebbe numerose ricerche in cui riunire, accanto a istanze concrete, i moti appena sensibili di certe astrazioni. Non si avverte più un'azione nelle derivazioni grammaticali, nelle deduzioni, nelle induzioni. I verbi stessi si congelano come se fossero sostantivi. Soltanto le immagini possono rimettere i verbi in movimento.

IV

Sul tema del guscio, l'immaginazione elabora anche, oltre la dialettica del piccolo e del grande, la dialettica dell'essere libero e dell'essere incatenato: che cosa non ci si deve attendere da un essere scatenato!

Certo, nella realtà, il mollusco esce mollemente dal suo guscio. Se la nostra ricerca vertesse sui fenomeni reali del «comportamento» della chiocciola, tale comportamento si offrirebbe alle nostre osservazioni senza grandi difficoltà. Se tuttavia potessimo restaurare, nella stessa osservazione, una totale ingenuità, vale a dire rivivere veramente l'osservazione originaria, rimetteremmo in azione quel complesso di paura e di curiosità che accompagna ogni prima azione sul mondo. Si vorrebbe vedere e si ha paura di vedere. Si trova qui la soglia sensibile di ogni conoscenza e su di essa l'interesse ondeggia, si smarrisce, ritorna. L'esempio fatto per indicare il complesso paura e curiosità non è rilevante: la paura davanti alla chiocciola è immediatamente sopita, essa è logorata, è «insignificante». Eppure, in queste pagine, noi ci votiamo allo studio dell'insignificante, perché in esso vi si rivelano, a volte, strane finzze: per rivelarle, ci collochiamo sotto la lente d'ingrandimento dell'immaginazione.

Quanto si ampliano tali ondeggiamenti di paura e di curiosità, quando la realtà non è là a moderarli, quando si immagina. Qui tuttavia, non inventiamo nulla, diamo documenti relativi a immagini che sono state effettivamente immaginate, realmente disegnate e che rimangono incise nelle gemme e nelle pietre. Leggiamo ancora qualche pagina del libro di Jurgis Baltrusaitis. Esso ci ricorda l'azione di un disegnatore che ci mostra l'impresa di un cane che «balza fuori dal suo guscio» e che si getta su un coniglio. Un tocco di aggressività in più e il cane «inchiodato» attacca un uomo. Ci troviamo dunque in presenza dell'atto accrescitivo attraverso cui l'immaginazione supera la realtà. Qui l'immaginazione opera non soltanto sulle dimensioni geometriche, ma anche su forze, su velocità – non più in uno spazio aumentato ma su un tempo accelerato. Al cinema, quando si accelera la fioritura di un fiore, si ha una sublime immagine dell'offerta. Si direbbe che il fiore che si apre allora senza lentezza, senza reticenza, abbia il senso del dono, sia un dono del mondo. Se il cinema ci presentasse un'accelerazione della chiocciola che esce dal suo guscio, di una chiocciola che spinge con estrema velocità le sue corna contro il cielo, quale aggressione! Come parrebbero aggressive le sue corna! La paura bloccherebbe ogni curiosità. Il complesso paura-curiosità verrebbe fatto a pezzi.

Un segno di violenza è riscontrabile in tutte quelle figure in cui un essere sovraeccitato esce dal guscio inerte. Il disegnatore precipita le sue *rêveries* animalesche: ai gusci di chiocciola da cui vengono fuori quadrupedi, uccelli, esseri umani, occorre associare, come appartenenti allo stesso tipo di *rêveries*, quei compendi di animali in cui si trovano saldate insieme testa e coda. Il disegno dimentica la mediazione del corpo. Sopprimere le mediazioni è un ideale di rapidità: una sorta di accelerazione dello slancio vitale vuole che l'essere uscito dalla terra acquisti immediatamente una fisionomia.

Allora, donde proviene l'evidente dinamismo di tali immagini eccessive? Tali immagini si animano nella dialettica del nascosto e del manifesto. L'essere che si nasconde, l'essere che «rientra nel proprio guscio», prepara una «uscita». Questo è

vero lungo tutta la scala delle metafore, dalla resurrezione di un essere sepolto, fino all'improvviso esprimersi dell'uomo a lungo taciturno. Restando ancora al centro dell'immagine che studiamo, l'essere, conservandosi nell'immobilità del suo guscio, pare preparare esplosioni temporali dell'essere, *tourbillons* di essere. Le più dinamiche evasioni avvengono a partire dall'essere compresso e non nella molle pigrizia dell'essere fiacco che non può che desiderare di andare a oziare altrove. Se si immagina il paradosso del mollusco vigoroso – le incisioni che stiamo commentando ne danno chiare immagini – si giunge alla più decisiva delle aggressività, quella differita, l'aggressività che attende. I lupi «inchiocciolati» sono ancora più feroci dei lupi erranti.

V

Seguendo così un metodo che ci pare decisivo nella fenomenologia delle immagini, metodo che consiste nel designare l'immagine come un eccesso dell'immaginazione, abbiamo accentuato le dialettiche del grande e del piccolo, del nascosto e del manifesto, del placido e dell'offensivo, del molle e del vigoroso. Abbiamo seguito l'immaginazione nel suo compito di ingrandimento fino a oltrepassare la realtà: per oltrepassare, è necessario in primo luogo ingrandire. Abbiamo analizzato con quale libertà l'immaginazione lavora lo spazio, il tempo, le forie, ma non è soltanto sul piano delle immagini che l'immaginazione lavora. Sul piano delle idee essa spinge anche agli eccessi. Vi sono idee che sognano e certe teorie, ritenute scientifiche, sono grandi *rêveries*, *rêveries* senza limiti. Daremo ora un esempio di una simile idea-sogno, che assume il guscio in quanto testimonianza più chiara del potere della vita di costituire forme. Tutto ciò che ha forma ha dunque conosciuto una ontogenesi di guscio ed il primo sforzo della vita consiste nel creare gusci. Riteniamo che un grande sogno di gusci si trovi al centro del vasto quadro evolutivo degli esseri, presente nell'opera di Robinet. Già il titolo di uno dei suoi

libri esprime chiaramente l'orientamento dei suoi pensieri⁹. Il lettore che avrà la pazienza di leggere tutta l'opera ritroverà, in forma dogmatica, un vero e proprio commento delle immagini disegnate, da noi citate prima. *Animalità parziali* emergono da ogni parte. I fossili sono, per Robinet, brandelli di vita, abbozzi di organi che troveranno la loro vita coerente al culmine di una evoluzione che prepara l'uomo. Si potrebbe dire che internamente l'uomo sia un insieme di gusci: ogni organo ha una sua propria causalità formale, già sperimentata nel corso di lunghi secoli in cui la natura imparava a fare l'uomo, attraverso qualche mollusco. La funzione costruisce la sua forma su antichi modelli, la vita parziale fabbrica la sua dimora come il mollusco costruisce il proprio guscio.

Se si è capaci di rivivere tale vita parziale, nella precisione di una vita che si dà una forma, l'essere che ha una forma domina i millenni. Ogni forma conserva una vita. Il fossile non è più semplicemente un essere che ha vissuto, è un essere che vive ancora, addormentato nella sua forma: il guscio è l'esempio più manifesto di una vita universale che evolve secondo la sua forma a spirale.

Tutto ciò viene affermato energicamente da Robinet:

Sono persuaso che i fossili vivono, se non una vita esterna, in quanto mancano forse di membra e di sensi, cosa che non potrei tuttavia assicurare, almeno una vita interna, chiusa, ma estremamente reale nel suo genere, sebbene molto inferiore all'animale addormentato e alla pianta. Non arrivo a rifiutare loro gli organi necessari alle funzioni della loro economia vitale e, qualsiasi forma abbiano, li concepisco come un progresso verso la forma dei loro analoghi nei vegetali, negli insetti, nei grandi animali e infine nell'uomo¹⁰.

Seguono, nel libro di Robinet, descrizioni arricchite con bellissime incisioni, rappresentanti Litocarditi, pietre a forma di

⁹ J.B. ROBINET, *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, E. van Harrevelt, Amsterdam 1768.

¹⁰ Ivi, p. 17.

cuore, Encefaliti accennanti al cervello, pietre che imitano la mascella, il piede, il rene, l'orecchio, l'occhio, la mano, i muscoli – poi Orchiti, Diorchiti, Triorchiti, i Priapoliti, Coliti e Falloidi a imitazione degli organi maschili e l'Histerapetia ad imitazione degli organi femminili.

Ci si ingannerebbe se in ciò si vedesse soltanto un semplice riferimento alle abitudini linguistiche che nominano gli oggetti nuovi servendosi di paragoni con oggetti comuni. In questo caso, i nomi pensano e sognano, l'immaginazione è attiva. I Litocarditi sono gusci a forma di cuore, gli abbozzi di un cuore che batterà. Le collezioni mineralogiche di Robinet sono pezzi anatomici di quel che sarebbe stato l'uomo quando la Natura fosse stata in grado di crearlo: il naturalista del XVIII secolo osserverà uno spirito critico, è «vittima della sua immaginazione», ma il fenomenologo che, per principio, si vieta ogni atteggiamento critico, non può disconoscere che nell'eccesso stesso dell'essere riversato in parole, nello stesso carattere eccessivo delle immagini, si manifesta una *rêverie* profonda. In ogni occasione, Robinet pensa la forma dell'interno: per lui, la vita è causa di forme ed è assolutamente naturale che la vita, causa di forme, formi forme viventi. Ancora una volta, per simili *rêveries*, la forma è l'abitazione della vita.

I gusci, come i fossili, sono altrettanti tentativi della Natura di preparare le forme delle differenti parti del corpo umano, sono pezzi di uomo, pezzi di donne. Robinet fornisce una descrizione della Conca di Venere che rappresenta la vulva di una donna. Uno psicoanalista non esiterebbe a scorgervi una ossessione sessuale, nelle designazioni e nelle descrizioni che entrano nel dettaglio. Non si spenderebbe troppa fatica per trovare, nel museo dei gusci, rappresentazioni di fantasmi, come il fantasma della vagina dentata, uno dei temi principali dello studio che Marie Bonaparte ha dedicato a Edgar Allan Poe. Prestando ascolto a Robinet, ci si convincerebbe allora che la Natura è stata folle prima dell'uomo. E quale piacevole risposta darebbe Robinet alle osservazioni psicoanalitiche o psicologiche per difendere il suo sistema. Con semplicità, con serenità, scrive: «Non ci si deve sorprendere dell'attenzione della natura nel mol-

tiplicare i modelli delle parti della generazione, vista l'importanza di tali parti»¹¹.

Davanti a un sognatore di pensieri colti, quale fu Robinet, capace di organizzare le sue idee-visioni in sistema, uno psicoanalista, abituato a sciogliere complessi familiari, si troverebbe in una condizione di difficoltà operativa. Occorrerebbe una psicoanalisi cosmica, una psicoanalisi in grado di abbandonare per un istante le preoccupazioni umane per occuparsi delle contraddizioni del Cosmo. E ci vorrebbe anche una psicoanalisi della materia che, accettando l'accompagnamento umano dell'immaginazione della materia, fosse in grado di seguire da più ravvicinata distanza il gioco profondo delle immagini della materia. Nel campo assai circoscritto nel quale studiamo le immagini, bisognerebbe risolvere le contraddizioni del guscio, a volte così rude all'esterno e così dolce e madreperlaceo nella sua intimità. Come è possibile ottenere tale lucentezza attraverso lo sfregamento di un essere molle? Il dito che sogna sfiorando la madreperla intima non oltrepassa i sogni umani, troppo umani? Le cose più semplici sono a volte psicologicamente complesse.

Non ci fermeremmo più, se ci abbandonassimo a tutte le *rêveries* della pietra abitata: fatto curioso, queste *rêveries* sono lunghe e brevi. Le si può perseguire senza fine e tuttavia la riflessione le arresta recisamente. Al minimo segno il guscio si umanizza e tuttavia si sa immediatamente che esso non è umano. Col guscio, lo slancio vitale di abitazione procede troppo rapidamente verso il suo termine. La natura ottiene troppo in fretta la sicurezza della vita rinchiusa, ma il sognatore non può credere finito il lavoro quando i muri sono solidi e avviene così che i sogni costruttori di gusci danno vita e azione alle molecole tanto geometricamente associate. Per essi, il guscio è vivente nel tessuto stesso della sua materia. Ne troveremo una prova in una grande leggenda naturale.

¹¹ Ivi, p. 73.

Il Padre gesuita Kircher sostiene che sui litorali siciliani «i gusci di pesce ridotti in polvere rinascano e si riproducano se li si bagna con acqua salata». L'abate di Vallemont cita tale favola parallelamente a quella della Fenice che risorge dalle sue ceneri¹². Ecco dunque una fenice dell'acqua. L'abate di Vallemont non presta alcuna credibilità alla favola dell'una e dell'altra fenice, ma noi, che ci collochiamo nel regno dell'immaginazione, dobbiamo registrare il fatto che le due fenici sono state immaginate. Si tratta di *fatti dell'immaginazione*, fatti molto concreti del mondo immaginario.

Tali fatti di immaginazione si legano, d'altra parte, ad allegorie che attraversano i tempi. Jurgis Baltrusaitis ricorda che «fin dall'epoca carolingia, le sepolture contengono spesso gusci di chiocciola – allegoria di una tomba in cui l'uomo si riderà»¹³. Da parte sua, Charbonneau-Lassay scrive:

Preso nel suo insieme, test ed organismo sensibile, il mollusco fu per gli antichi un simbolo dell'essere umano completo, corpo e anima. La simbologia antica fece del guscio l'emblema del nostro corpo che racchiude in un involucro esterno l'anima che anima l'essere intero rappresentato dall'organismo del mollusco. Così dissero che il corpo diventa inerte quando l'anima ne è separata e allo stesso modo il guscio diventa incapace di muoversi quando è separato dalla parte che lo anima¹⁴.

Si potrebbe raccogliere un voluminoso dossier sui «gusci di resurrezione»¹⁵. Nelle semplici ricerche che ci occupano in tale

¹² P. LE LORRAINE DE VALLEMONT, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, J. Moreau, Paris 1709, p. 189.

¹³ J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, cit., p. 57.

¹⁴ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ: mystérieuse emblematic de Jesus Christ*, Desclee, Bruges 1940, p. 922; trad. it., *Il bestiario di Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù*, Arkeios, Roma 1994.

¹⁵ Charbonneau-Lassay cita Platone e Giamblico e rinvia al libro di V. MAGNIEN, *Les mystères d'Eleusis*, Payot, Paris 1929; trad. it., *I misteri di Eleusi*, AR, Padova 1996.

lavoro, non dobbiamo insistere sulle lontane tradizioni: il nostro compito, in tali ricerche, consiste nel domandarci come le immagini più semplici possano, in certe *rêveries* ingenuie, alimentare una tradizione. Charbonneau-Lassay dice queste cose con tutta la semplicità e l'ingenuità augurabili. Dopo aver citato il libro di Giobbe e l'invincibile speranza di resurrezione, l'autore del *Bestiaire du Christ* aggiunge:

Come è stato possibile scegliere la tranquilla chiocciola terrestre per simboleggiare tale impetuosa e invincibile speranza? Il fatto è che nel tempo triste in cui la morte dell'inverno attanaglia la terra, essa si sprofonda in se stessa, vi si chiude nel guscio come in una bara attraverso una solida epifragma calcarea fino a che la primavera giunga a cantare sulla sua tomba gli alleluia di Pasqua... allora, essa rompe la paratia e riappare alla luce del sole, piena di vita¹⁶.

Al lettore pronto a sorridere di un simile entusiasmo, chiederemmo di rivivere lo stupore vissuto dall'archeologo quando ha scoperto in una tomba di Indre-et-Loire «una bara contenente quasi trecento gusci di chioccioline disposte dai piedi fino alla vita dello scheletro». Un tale contatto con una credenza ci porta all'origine di essa. Un simbolismo perduto si riafferma al riunirsi dei sogni.

Dunque, tutte le prove del potere di rinnovare, far risorgere e risvegliare l'essere, che noi siamo costretti a esporre le une dopo le altre, debbono essere prese in una coalescenza di *rêveries*.

Se congiungiamo il carattere sintetizzante delle *rêveries* dei poteri della materia alle allegorie e ai simboli della resurrezione, si comprende come grandi sognatori non possano gettar via il sogno della fenice delle acque. Il guscio in cui si prepara una resurrezione, nel sogno sintetico, è esso stesso materia di resurrezione. Se la polvere nel guscio può conoscere la resurrezione, il guscio ridotto in polvere, come potrebbe non ritrovare la sua forza delle spirali?

¹⁶ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, cit., p. 927.

Certo lo spirito critico si beffa – è tale la sua funzione – delle immagini incondizionate. Forse individui realisti domanderebbero una verifica attraverso l'esperienza e confronterebbero le immagini con la realtà. Davanti a un mortaio pieno di gusci frantumati, ci direbbero: crea dunque una chiocciola! Ma i progetti di un fenomenologo sono *più* ambiziosi: egli vuole vivere *così* come i grandi sognatori di immagini hanno vissuto. E dal momento che sottolineiamo alcune parole, preghiamo il lettore di notare che la parola *così* supera la parola *come*, la quale dimenticherebbe semplicemente una sfumatura fenomenologica. La parola *come* imita, la parola *così* implica che si diventi il soggetto stesso che sogna la *rêverie*.

In tal modo, noi non accumuleremo mai sufficienti *rêveries* se vogliamo *comprendere fenomenologicamente* come la chiocciola fabbrica la propria casa, come l'essere più molle si costruisce il guscio più duro, come in tale essere rinchiuso avviene il *retentissement* del grande ritmo cosmico dell'inverno e della primavera. E non si tratta di un problema psicologicamente vano. Esso si pone nuovamente, da sé, non appena ritorna – come dicono i fenomenologi – alla cosa stessa, non appena si giunge a sognare una casa che si accresce nella misura stessa in cui si accresce il corpo che la abita. Come può ingrandirsi la piccola chiocciola nella sua prigione di pietra? Ecco una domanda *naturale*, una domanda che si pone naturalmente. Non ci piace farla, perché ci riporta alle nostre domande infantili. Essa è senza risposta per l'abate di Vallemont, che aggiunge: «Nella Natura ci si trova raramente in paesi di conoscenza. Ad ogni passo c'è materia per umiliare e mortificare gli Spiriti superbi». In altre parole, il guscio della chiocciola, la casa che si ingrandisce a misura di chi ospita, è una meraviglia dell'Universo. E, conclude l'abate di Vallemont, in modo generale i molluschi sono «sublimi soggetti di contemplazione per lo spirito»¹⁷.

¹⁷ P. LE LORRAINE DE VALLEMONT, *Curiosités de la nature*, cit., p. 255.

VII

Fa sempre piacere vedere un distruttore di favole vittima di una favola. L'abate di Vallemont, all'inizio del XVIII secolo, non crede alla fenice del fuoco più di quanto non creda alla fenice dell'acqua, ma crede alla palingenesi, a una sorta di misto della fenice del fuoco e della fenice dell'acqua. Riducete in cenere una felce, dissolvete queste ceneri in acqua pura, fate evaporare la soluzione. Rimarranno dei bei cristalli che hanno la forma di una foglia di felce; e molti altri esempi si potrebbero fare nei quali sognatori cercano di trovare quelli che si dovrebbero chiamare sali di crescita saturi di causalità formale¹⁸.

Tuttavia, attenendoci maggiormente ai problemi che attualmente ci preoccupano, nel libro dell'abate di Vallemont è possibile avvertire in atto una contaminazione delle immagini del nido e di quelle del guscio. L'abate di Vallemont parla della pianta anatifera o mollusco anatifero che cresce sul legno delle navi:

È un insieme di otto gusci che rassomigliano molto a un mazzo di tulipani... La materia è uguale a quella di cui sono formati i gusci dei mitili..., l'ingresso si trova in alto e si chiude con piccole porte che si congiungono in modo davvero ammirevole. Si tratta soltanto di sapere come si forma tale pianta marina e i minuscoli ospiti che alloggiano in appartamenti così artisticamente costruiti¹⁹.

Alcune pagine dopo, la contaminazione tra guscio e nido si presenta in piena chiarezza. I gusci sono nidi da cui sfuggono uccelli: «Io dico che i diversi gusci della mia pianta anatifera... sono nidi nei quali si formano e si schiudono uova di uccelli di una origine tanto oscura, chiamati da noi in Francia *Ma-creuses*»²⁰.

¹⁸ G. BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris 1967, p. 206; trad. it., *La formazione dello spirito scientifico*, Cortina, Milano 1995.

¹⁹ P. LE LORRAINE DE VALLEMONT, *Curiosités de la nature*, cit., p. 243.

²⁰ Ivi, p. 246.

Ci troviamo qui davanti ad una confusione di generi molto comune nelle *rêveries* delle epoche prescientifiche. I *Macreuses* [le melanitte] erano considerati uccelli a sangue freddo e, quando ci si chiedeva come questi uccelli covassero, si rispondeva spesso: perché dovrebbero covare, se per natura essi non possono riscaldare uova e piccoli? «Un'assemblea di teologi della Sorbona, aggiunge l'abate di Vallemont, ha deciso di cancellare i *Macreuses* dalla classe degli uccelli per includerli in quella dei pesci»²¹. Ecco dunque un cibo di Quaresima.

Prima di abbandonare il loro nido-mollusco, le melanitte, uccelli-pesci, vi rimangono legati da un becco-peduncolo: in tal modo, si accumulano in una *rêverie* colta i tratti di unione leggendari. Le grandi *rêveries* del nido e del guscio si presentano qui secondo due prospettive che potremmo definire di reciproca anamorfosi: nido e guscio, due grandi immagini che ripercuotono le loro *rêveries*. Le forme non bastano in questo caso a determinare tali accostamenti, il principio delle *rêveries* che accolgono tali leggende oltrepassa l'esperienza: il sognatore è entrato nella dimensione in cui si formano le convinzioni che nascono al di là di quanto si vede e si tocca. Se i nidi e i gusci non fossero valori, non si riuscirebbe a sintetizzare con tanta facilità e tanta imprudenza la loro immagine. A occhi chiusi, senza riguardi per le forme e i colori, il sognatore cade preda della convinzione del rifugio. In tale rifugio la vita si concentra, si prepara, si trasforma. Nido e gusci non possono unirsi con tanta forza se non attraverso il loro onirismo. Tutta una serie di «case oniriche» trova qui due radici lontane, due radici che si intersecano a vicenda, come tutto ciò che è «lontano» in una *rêverie* umana.

Non ci piace affatto esplicitare tali *rêveries*: nessun ricordo esplicito le spiega. Assumendole nel loro risorgere nei testi riportati, si è indotti a pensare che l'immaginazione sia anteriore alla memoria.

²¹ Ivi, p. 250.

VIII

Dopo questa lunga digressione nelle lontananze della *rêverie*, ritorniamo a immagini che appaiono più vicine alla realtà. Ci chiediamo ora – sia detto fra parentesi – se un'immagine dell'immaginazione sia mai vicina alla realtà. Molto spesso si immagina, mentre si pretende di descrivere. Si ottiene la descrizione che istruisce, si dice, divertendo. Questo inganno si accampa in una certa letteratura. In un libro del XVIII secolo, che si propone come opera di istruzione per un giovane cavaliere, l'autore «descrive» così il mitilo aperto attaccato ad un ciottolo: «Lo si prenderebbe per una tenda con corde e picchetti»²². Non omette poi di dire che con tali minuscole corde si sono fatti tessuti, ed effettivamente è stato ricavato del filo dalle sue amarre. L'autore tira poi una conclusione filosofica in un'immagine molto banale che noi, tuttavia, dobbiamo notare ancora: «Le chioccioline costruiscono una casetta che portano con sé». Così «la chiocciola è sempre a casa sua, in qualsiasi paese essa vada». Non diremmo certo una simile e banale cosa se non l'avessimo incontrata centinaia di volte nei testi. Qui essa è offerta alla meditazione di un cavaliere di sedici anni.

Vi risuona sempre anche un riferimento alla perfezione delle case naturali. Afferma infatti l'autore:

Esse sono tutte fabbricate su un medesimo disegno, che consente di porre l'animale al riparo. Quale verità, tuttavia, in un disegno tanto semplice! Esse vantano tutte una perfezione, bellezze e comodità che sono loro proprie²³.

Tutte queste immagini e riflessioni corrispondono a una meraviglia puerile, superficiale, confusa, ma una psicologia dell'immaginazione deve notare tutto: i più piccoli interessi preparano i grandi.

²² N.A. PLUCHE, *Le spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle, qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes-gens curieux*, Frères. Estienne, Paris 1752-1755, p. 231.

²³ Ivi, p. 256.

Giunge anche un tempo in cui si rimuovono le immagini troppo ingenua e si disdegnano quelle logorate. Non ve ne è una tanto consunta come quella del guscio-casa, troppo semplice perché la si possa complicare felicemente, troppo antica perché la si possa ringiovanire. Essa dice quel che ha da dire in una sola parola, ma ciò non toglie che essa sia un'*immagine iniziale* e un'*immagine indistruttibile*, appartenente all'*indistruttibile bazar delle antichità dell'immaginazione umana*.

Il folklore, infatti, è pieno di canzonette che si cantano alla chiocciola perché mostri le sue corna. Il bambino si diverte anche a far rientrare la chiocciola nel suo guscio stuzzicandola con un filo d'erba. I più inattesi paragoni spiegano tale ritirata. Un biologo scrive che la chiocciola si ritrae «di soppiatto nel suo chiosco come una bambina infastidita va a piangere nella sua camera»²⁴.

Immagini troppo chiare – ne scorgiamo qui un esempio – diventano idee generali, bloccando allora l'immaginazione. Dopo aver visto, compreso e detto, tutto è finito: è necessario allora incontrare un'*immagine particolare* per ridar vita all'*immagine generale*. Per rianimare questo paragrafo, eccone una che ci può far apparire vittime della banalità.

Robinet ha pensato che è rotolando su se stessa che la chiocciola ha fabbricato la sua «scala». Così, tutta la casa della chiocciola sarebbe una gabbia di scale. Ad ogni contorsione, il molle animale cerca un gradino della sua scala a chiocciola. Esso si contorce per avanzare e crescere. L'uccello, per fare il proprio nido, si limitava a girare. Sarà possibile allora accostare l'*immagine dinamica del guscio Robinet* all'*immagine dinamica del nido Michelet*.

IX

La natura ci stupisce in un modo estremamente semplice: essa ingrandisce. Col mollusco chiamato comunemente il *Grand*

²⁴ L. BINET, *Secrets de la vie des animaux. Essai de physiologie animale*, PUF, Paris 1956, p. 19.

Bénitier (tridacna), vediamo la natura portare avanti un immenso sogno di protezione, un delirio di protezione, e sfociare in una mostruosità della protezione. Il mollusco «non pesa che 14 libbre, ma il peso di ciascuna delle sue valve è di 250 o 300 chilogrammi ed esse misurano da un metro a un metro e mezzo di lunghezza»²⁵. L'autore di questo libro, che fa parte della celebre Biblioteca delle meraviglie, aggiunge: «In Cina... ricchi Mandarini possiedono vasche da bagno ricavate da uno di tali gusci»²⁶. Quale bagno ammolliente nella dimora di un simile mollusco e quale potere distensivo poteva provare un animale di 14 libbre occupando tanto spazio! Io non sono che un sognatore di libri, ma con la lettura del libro di Armand Landrin sono condotto a un grande sogno di cosmicità. Chi non si sentirebbe cosmicamente confortato immaginando di fare il bagno nel guscio della tridacna?

La forza della tridacna procede di pari passo con la grandezza e la massa delle sue pareti. È necessario attaccare due cavalli a ogni valva per obbligarlo, dice un autore, «a socchiudersi suo malgrado».

Mi piacerebbe vedere un'incisione che fissi tale impresa. Me la immagino servendomi della vecchia raffigurazione, tante volte contemplata da me, dei cavalli attaccati a due emisferi tra i quali è stato fatto il vuoto nell'«esperimento di Magdeburgo». Quest'immagine, leggendaria nella cultura scientifica elementare, avrebbe un'applicazione biologica: quattro cavalli per vincere sette chili di molle carne!

Ma la natura può ulteriormente ingrandire. L'uomo immagina facilmente ancora più in grande. In un'incisione edita da Cock, di Pieter van der Heyden, ispirata a un'opera di Hieronymus Bosch, *L'écaille naviguant*, si può scorgere un enorme guscio di mitilo in cui hanno preso posto una decina di personaggi, quattro bambini, un cane. Sarà possibile vedere una bella riproduzione del mitilo abitato dagli uomini nel libro di Lafon su Hieronymus Bosch.

²⁵ A. LANDRIN, *Les monstres marins*, Hachette, Paris 1879, p. 16.

²⁶ *Ibidem*.

L'ipertrofia del sogno di abitare tutti gli oggetti incavati del mondo si accompagna a scene grottesche proprie all'immaginazione di Bosch. Nel mitilo, i naviganti gozzovigliano. Il sogno di tranquillità che vogliamo condurre quando «rientriamo nel nostro guscio» si perde nella volontà delirante che contrassegna il genio del pittore.

Dopo la *rêverie* ipertrofica, bisogna sempre tornare alla *rêverie* che si designa attraverso la sua semplicità originaria. Si sa bene che bisogna essere soli per poter abitare un guscio: vivendo l'immagine, si sa di acconsentire alla solitudine.

Abitare solo, gran sogno! L'immagine più inerte, più fisicamente assurda quale quella di vivere nel guscio può servire da seme per un simile sogno, sogno che fanno tutti, i deboli e i forti, nelle grandi tristezze della vita, contro le ingiustizie degli uomini e del destino, come Salavin, l'essere dalla molle tristezza, che si riconforta nella sua stretta camera, proprio perché è stretta e può dirsi: «Non possedevo quella cameretta, quella camera profonda e segreta come un guscio? Ah! Le chiocciole non conoscono la loro felicità»²⁷.

A volte, l'immagine è molto discreta, appena intuibile, ma agisce. Essa testimonia l'isolamento dell'essere ripiegato su se stesso. Un poeta, proprio quando ha pensato a qualche casa d'infanzia, magnificata nel ricordo, a

*La vieille maison où vont et viennent
L'étoile et la rose*

scrive:

*Mon ombre forme un coquillage sonore
Et le poète écoute son passé
Dans la coquille de l'ombre de son corps*²⁸.

²⁷ G. DUHAMEL, *Confession de minuit*, Fayard, Paris 1920, capitolo VII.

²⁸ M. ALEXANDRE, *La peau et les os*, Gallimard, Paris 1956, p. 18 [La vecchia casa in cui vanno e vengono / La stella e la rosa... La mia ombra forma un guscio sonoro / E il poeta ascolta il suo passato / Nel guscio dell'ombra del suo corpo].

Talvolta, poi, l'immagine trae la propria forza dall'effetto di un isomorfismo di tutti gli spazi del riposo. Allora tutte le cavità accoglienti sono gusci tranquilli. Gaston Puel scrive:

Questa mattina, io dirò la semplice felicità di un uomo disteso sul fondo di una barca. L'oblungo guscio di un canotto si è richiuso su di lui. Dorme. È una mandorla. La barca come un letto sposa il sonno²⁹.

L'uomo, l'animale, la mandorla, tutti trovano il massimo riposo in un guscio. I valori del riposo comandano tutte queste immagini.

X

Dal momento che operiamo uno sforzo per moltiplicare tutte le sfumature dialettiche attraverso cui l'immaginazione dà vita alle immagini più semplici, notiamo qualche riferimento all'aggressività del mollusco. Come vi sono case-tranello, così vi sono gusci-trappole. L'immaginazione ne fa delle reti per pesci perfezionate con esche e scatti. Plinio racconta che la pinna delle pinnotere trova così il suo modo per sopravvivere:

Il mollusco cieco si apre, mostrando il corpo ai pesciolini che danzano attorno ad esso. Resi arditi dall'impunità, essi riempiono il guscio. In quel momento, le pinnotere che stanno in agguato, avvertono la pinna con un leggero morso: questa si richiude, schiaccia tutto ciò che si trova preso tra le valve e divide la preda con il suo alleato³⁰.

²⁹ G. PUEL, *Le chant entre deux astres*, La Fenêtre Ardente, Paris 1962, p. 10.

³⁰ A. LANDRIN, *Les monstres*, cit., p. 15. Le stesse parole sono riportate da A. PARÈ, *Œuvres complètes*, Slatkine, Geneve 1970, t. III, p. 776. Il piccolo granchio alleato sta «seduto come un portiere all'apertura del guscio». Quando un pesce è entrato nel guscio, il mollusco, morso, chiude il guscio, «poi, tutti e due, rosicchiano e mangiano la preda insieme».

Sulla scia dei racconti animali, non si può davvero procedere oltre. Senza moltiplicare gli esempi, accenniamo ancora semplicemente a una favola il cui autore è un grande nome. Nei *Quaderni* di Leonardo da Vinci: «L'ostrica si apre completamente con la luna piena e il granchio, quando la scorge, le getta una piccola pietra o un ramicello per impedirle di richiudersi e se ne ciba». Leonardo aggiunge poi, come si conviene, a tale favola una morale: «Così accade alla bocca che, rivelando un segreto, si rende prigioniera dell'indiscreto ascoltatore».

Lunghe ricerche psicologiche dovrebbero essere condotte al fine di determinare il valore dell'esempio morale sempre trovato nella vita animale. Noi tocchiamo solo incidentalmente tale problema e lo nominiamo velocemente. D'altra parte, esistono nomi che da sé incominciano a raccontare e il nome di *paguro bernardo* è fra quelli. Il mollusco non fa il suo guscio, ma, ci piace ripeterlo, va ad abitare un guscio vuoto e lo cambia quando lo sente troppo stretto.

All'immagine del *paguro bernardo* che va ad abitare i gusci abbandonati, si associano talvolta le abitudini del cuculo che va a deporre le uova nel nido degli altri uccelli. Nell'uno e nell'altro caso, sembra che la natura si diverta a contraddire la morale naturale. L'immaginazione si accende davanti a ogni eccezione e si compiace ad aggiungere astuzie, ingegnosità alle abitudini dell'uccello «abusivo». Il cuculo, si dice, rompe un uovo nel nido in cui va a deporre il suo, dopo aver atteso che la madre alla cova sia partita. Se ne depone due, ne rompe due. Questo animale che canta «cucu» conosce certo l'arte di nascondersi, è un burlone nel gioco del nascondino. Ma chi lo ha visto? Come tanti esseri del mondo vivente, se ne conosce più il nome che l'essere. Chi potrà distinguere tra il cuculo rossiccio e il cuculo cinerino? Non è stato forse sostenuto, dice l'abate Vincelot, che il cuculo rossiccio è quello grigio nei suoi primi anni di vita, che gli uni «emigrano verso il nord, gli altri verso il sud e che non si trovano gli uni e gli altri nella stessa località, secondo la regola degli uccelli viaggiatori, in base alla quale i vecchi e i giovani non visitano che raramente lo stesso

paese?»³¹. Ci si stupirà allora del fatto che l'uccello che sa nascondersi si sia visto attribuire un tal potere di metamorfosi, che per secoli «gli antichi abbiano pensato che il cuculo si trasformasse in sparviero», a detta dell'abate Vincelot?³². Almanacando su una simile leggenda, tenendo presente che il cuculo è un ladro di uova, trovo che la storia del cuculo che si trasforma in sparviero potrebbe riassumersi nel proverbio appena deformato: «Chi ruba un uovo, porta via un bue».

XI

Vi sono spiriti per i quali certe immagini conservano un inalterabile privilegio. Bernard Palissy è uno spirito simile e le immagini del guscio sono per lui immagini contenenti un destino. Se dovessimo designare Bernard Palissy con l'elemento dominante della sua immaginazione materiale, lo classificheremmo naturalmente fra i «terrestri», ma, poiché tutto è sfumatura nell'immaginazione materiale, sarebbe necessario definire meglio l'immaginazione di Palissy come quella di un terrestre alla ricerca della terra dura, della terra che occorre indurire col fuoco, ma che può anche trovare un divenire di durezza naturale attraverso l'azione di un sale congelante, di un sale intimo. I gusci manifestano proprio un tale divenire. L'essere molle, vischioso, «bavoso» diventa, in tal modo, l'attore della consistenza dura del proprio guscio e il principio di solidificazione è tanto forte, la conquista della durezza è spinta tanto avanti che il guscio acquista la sua bellezza smaltata come se avesse ricevuto l'aiuto del fuoco: alla bellezza delle forme geometriche è andata a unirsi una bellezza di sostanza. Il guscio costituisce certo un grande oggetto di meditazione per un

³¹ VINCELOT (ABBÉ), *Les noms des oiseaux expliqués par leurs mœurs ou essais éthimologiques sur l'ornithologie*, Imprimerie Lachèse, Angers 1867, p. 101.

³² Ivi, p. 102.

vasaio e per uno smaltatore! Nei piatti del geniale vasaio quanti animali, lucidi per lo smalto, hanno fatto della loro pelle il più duro dei gusci! Se si rivive la passione di Bernard Palissy nel dramma cosmico delle materie, nelle lotte della materia e del fuoco, si capirà perché la più piccola chiocciola, discernendo il proprio guscio, gli ha dato, come vedremo, sogni infiniti. Di tutte queste *rêveries* noi vogliamo qui sottolineare soltanto quelle che cercano le più curiose immagini della casa. Una ha per titolo: *De la ville de forteresse* nell'opera *Recepte véritable*³³. Nel riassumerla, cercheremo di non tradire l'ampiezza della narrazione.

Bernard Palissy, davanti «agli orribili pericoli della guerra» pensa di elaborare la pianta di una «città fortezza». Non nutre più alcuna speranza di trovarne «un esemplare nelle città edificate oggi». Vitruvio, egli spiega, non gli può più fornire aiuto nel secolo del cannone. Se ne va «attraverso boschi, montagne e valli per vedere di incontrare qualche ingegnoso animale in grado di costruirsi case ingegnose». Dopo molte ricerche, Bernard Palissy medita su «una giovane chiocciola che fabbricava la sua casa e fortezza con la propria saliva». Una *rêverie* della costruzione portata avanti *dall'interno* occupa per più mesi Palissy. In tutto il suo tempo libero, egli passeggia lungo la riva dell'oceano, dove vede «tante diverse specie di case e di fortezze che alcuni piccoli pesci avevano costruito con i propri succhi e saliva, tanto che da allora incominciai a pensare di poter trovare lì qualcosa di buono per il mio problema». Essendo «le battaglie e le briconate del mare» più grandi di quelle della terra, agli esseri più disarmati, agli esseri molli, Dio «ha concesso a ciascuno di essi industria per saper farsi una casa costruita e livellata da una tale geometria e architettura che mai Salomone in tutta la sua sapienza seppe fare cosa simile».

³³ B. PALISSY, *Recepte véritable* [1563], Droz, Geneve 1988, pp. 151 sgg.

E per quanto riguarda i gusci a spirale, ciò non serve

soltanto per la bellezza, c'è ben altro. Tu devi capire che vi sono molti pesci che hanno il muso così affilato che mangerebbero la maggior parte dei loro simili se la loro casa fosse diritta, ma, quando sono assaliti dai loro nemici sulla porta, ritirandosi all'interno, essi si ritirano girando e seguono il tragitto della linea a spirale e con tale espediente i loro nemici non possono nuocere³⁴.

Nel frattempo, vengono donati a Bernard Palissy due grossi gusci provenienti dalla Guinea: «Una falsa litorina e un *buxine*». Essendo la falsa litorina più debole, dovrebbe anche essere, seguendo la filosofia di Bernard Palissy, quella difesa meglio. In effetti, comportando il guscio «un numero di punte abbastanza grosse che si trovano tutt'intorno, mi assicurai allora che le corna fossero state formate con una ragione precisa e che esse costituissero altrettanti parabordi per la fortezza».

Abbiamo ritenuto necessario fornire tutti questi dettagli preliminari perché essi mostrano con chiarezza che Bernard Palissy vuole trovare l'*ispirazione naturale*. Non cerca niente di meglio per edificare la sua «città fortezza che prendere esempio dalla fortezza della falsa litorina. Reso edotto da tali esperienze, si arma di compasso e di regolo e comincia a disegnare la sua pianta. Al centro stesso della città fortezza, vi sarà una piazza quadrata, nella quale si troverà la dimora del governatore. A partire da essa inizia una strada *unica* che farà quattro volte il giro della piazza, dapprima in due circuiti seguenti la forma del quadrato, poi in due altri di forma ottagonale. In questa strada, arrotolata quattro volte, tutte le porte e finestre si affacciano sull'interno della fortezza, in modo tale che il lato delle case costituisca una muraglia continua. L'ultima muraglia delle case si accosta alle mura della città, formando così una gigantesca chiocciola.

A lungo, Bernard Palissy sviluppa i vantaggi di una simile fortezza *naturale*. Il nemico ne prenderebbe una parte, lasciando sempre disponibile il nucleo della ritirata ed è proprio tale movimento

³⁴ Ivi, p. 78.

di ritirata a spirale che ha dato la linea generale dell'immagine. Il cannone dell'avversario si dimostrerà incapace di seguire la ritirata e prendere senza ostacoli le vie della città arrotolata. I cannonieri nemici si troveranno disorientati, così come lo erano i predatori «dal muso affilato» davanti al guscio arrotolato.

Tale sintesi, che potrà sembrare troppo lunga al lettore, non è tuttavia entrata nella descrizione dettagliata delle prove e delle immagini ad esse mescolate. Seguendo il testo di Palissy riga per riga, uno psicologo troverebbe immagini che *provano* immagini, immagini che sono testimonianze di una immaginazione che ragiona. Pagine tanto semplici sono psicologicamente complesse. Per noi, nel secolo in cui viviamo, simili immagini non «ragionano» più. Non è più possibile credere alle fortezze naturali: quando i militari organizzano difese «a riccio», essi sanno di non trovarsi certo nel campo dell'immagine, ma in quello delle semplici metafore. Commetteremmo un grande errore se, confondendo i generi, prendessimo la chiocciola-fortezza di Palissy per una semplice metafora! Essa è un'immagine che ha vissuto in un grande spirito.

Per quanto ci concerne personalmente, in un libro piacevole come questo, nel quale ci divertiamo con ogni immagine, avevamo il dovere di arrestarci davanti a tale mostruosa chiocciola.

Per mostrare poi come la grandezza elabori ogni immagine con il semplice gioco dell'immaginazione, citiamo questo poema, in cui la chiocciola si ingrandisce fino alla dimensione di un villaggio:

*C'est un escargot énorme
Qui descend de la montagne
Et le ruisseau l'accompagne
De sa bave blanche
Très vieux, il n'a plus qu'une corne.
C'est son court clocher carré³⁵.*

³⁵ R. ROQUIER, *La boule de verre*, Seghers, Paris 1956, p. 12 [Una chiocciola enorme / Scende dalla montagna / E il ruscello la accompagna / Con la sua bianca bava / Vecchissima, non ha che un solo corno / È il suo basso campanile quadrato].

E il poeta aggiunge:

*Le château est sa coquille...*³⁶.

Altre pagine accentueranno poi nell'opera di Bernard Palissy il destino di immagine che è necessario riconoscere nel guscio-casa vissuto dall'autore. Effettivamente, il costruttore virtuale del guscio-fortezza è anche un architetto paesaggista di giardini. Per completare le piante dei giardini, vi aggiunge piante di «studi». Essi sono ritiri esteriormente pietrosi come un guscio di ostrica: «La parte esterna dello studio sarà fabbricata con grosse pietre, né levigate né incise, perché la parte esterna dello studio non abbia forma di edificio»³⁷. In compenso, egli vorrà l'interno levigato come l'interno di un guscio: «Quando lo studio sarà così fabbricato, lo coprirò con più strati di smalto, dall'alto delle volte fino a terra e al pavimento: dopo ciò vorrei accendervi un gran fuoco... finché gli smalti siano fusi o liquefatti sulla muratura»... In tal modo, lo studio sembrerà «essere all'interno un pezzo solo... talmente levigato e lucente che le lucertole che vi entreranno dentro, vi si vedranno come in uno specchio».

Con questo fuoco acceso nella casa per smaltare i mattoni, ci troviamo lontano dalle fiammate che «fanno asciugare gli intonaci». Palissy rivive così le sue visioni del forno del vasaio in cui il fuoco ha lasciato sulle pareti lacrime di mattoni. In ogni caso, a immagine straordinaria, mezzi straordinari. L'uomo vuole abitare un guscio e vuole che la parete che protegge il suo essere sia unita, levigata, compatta come se la sua carne sensibile dovesse toccare i muri della propria casa. La *rêverie* di Bernard Palissy traduce, nella dimensione del tatto, la funzione di abitare. Il guscio conferisce alla *rêverie* un'intimità tutta fisica.

Le immagini dominanti tendono ad associarsi. Il quarto studio di Bernard Palissy è una sintesi della casa, del guscio e della grotta:

³⁶ *Ibidem* [Il castello è il suo guscio].

³⁷ B. PALISSY, *Recepte véritable*, cit., p. 78.

Esso sarà fabbricato internamente con tale abilità da sembrare davvero una roccia scavata per estrarre da dentro la pietra. Tale studio sarà ritorto, gibboso con molte gobbe e concavità sghembe, senza alcuna apparenza o forma di scultura o lavoro di mani umane e le volte saranno ritorte in modo tale che sembreranno in qualche modo voler cadere, perché vi saranno molte gobbe pendenti³⁸.

Ben inteso, questa casa a spirale sarà all'interno coperta di smalto, sarà una grotta dalla forma di guscio arrotolato. A forza di lavoro umano, l'artificioso architetto ne farà una dimora *naturale*. Per accentuare il suo carattere naturale, la si ricoprirà di terra «e con molti alberi piantati sulla terra, ci sarà senz'altro una certa apparenza di edificio».

Così, la vera casa del grande terrestre che fu Palissy è sotterranea: egli vorrebbe vivere nel cuore di una roccia, nel guscio di una roccia. Grazie alle gobbe pendenti, la dimora rocciosa accoglie l'incubo dello schiacciamento. Attraverso la spirale che sprofonda nella roccia, essa accoglie una tormentata profondità, ma l'essere che *vuole* la dimora sotterranea sa dominare le comuni angosce. Bernard Palissy, nelle sue *rêveries*, è un eroe della vita sotterranea: gode, nella propria immaginazione, del terrore di un cane – egli dice – latrante all'ingresso della caverna, gode dell'esitazione di un visitatore nel proseguire il suo cammino nel contorto labirinto. La grotta-guscio è qui una «città fortezza» per un uomo solo, per un grande solitario che sa difendersi e proteggersi con semplici immagini. Non c'è bisogno di barriere o di porte ferrate: si avrà paura ad entrare...

Quante ricerche fenomenologiche potrebbero condursi sugli *ingressi neri*!

XII

Con i nidi, con i gusci, abbiamo moltiplicato, a rischio di logorare la pazienza del lettore, le immagini che illustrano in

³⁸ B. PALISSY, *Recept véritable*, cit., p. 82.

forme per noi elementari, forse troppo lontanamente immaginate, la funzione di abitare. Certo, si avverte che ci si trova davanti a un problema misto di immaginazione e di osservazione. Lo studio concreto degli spazi biologici non è, senza dubbio, il nostro problema. Noi vogliamo semplicemente mostrare che, non appena la vita si stabilisce, si protegge, si copre, si nasconde, l'immaginazione simpatizza con l'essere che abita lo spazio protetto. L'immaginazione vive la protezione, in tutte le sfumature di sicurezza, dalla vita nei più materiali gusci fino alle più sottili dissimulazioni nel semplice mimetismo delle superfici. Come sogna il poeta Noël Arnaud, l'essere si dissimula sotto la similitudine³⁹. Trovarsi al riparo sotto un colore vuol forse dire portare all'estremo, fino all'imprudenza, la tranquillità di abitare? Anche l'ombra è un'abitazione.

XIII

Dopo lo studio dei gusci, potremmo riportare narrazioni o racconti relativi ai carapaci. La tartaruga, l'animale con la casa che viaggia, da sola sarebbe fonte di facili commenti, i quali non farebbero che illustrare, con nuovi esempi, le tesi appena esposte. Risparmieremo, perciò, un capitolo sulla casa della tartaruga.

Tuttavia, poiché piccole contraddizioni alle immagini dominanti attivano a volte l'immaginazione, commenteremo una pagina di Giuseppe Ungaretti, estratta dalle note di viaggio del poeta italiano nelle Fiandre⁴⁰. In casa del poeta Franz Hellens – solo i poeti possiedono tali ricchezze – Ungaretti ha visto una incisione in cui «un artista aveva espresso la rabbia del lupo che, gettatosi su una tartaruga ritrattasi nella sua corazza ossea, diventa pazzo per non poter saziare la propria fame».

Queste tre righe non abbandonano la mia memoria e su di esse costruisco storie senza fine. Vedo il lupo venire da lontano,

³⁹ N. ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Messenger Boiteux de Paris, Paris 1950.

⁴⁰ In «Revue de culture européenne», quarto trimestre 1953, p. 259.

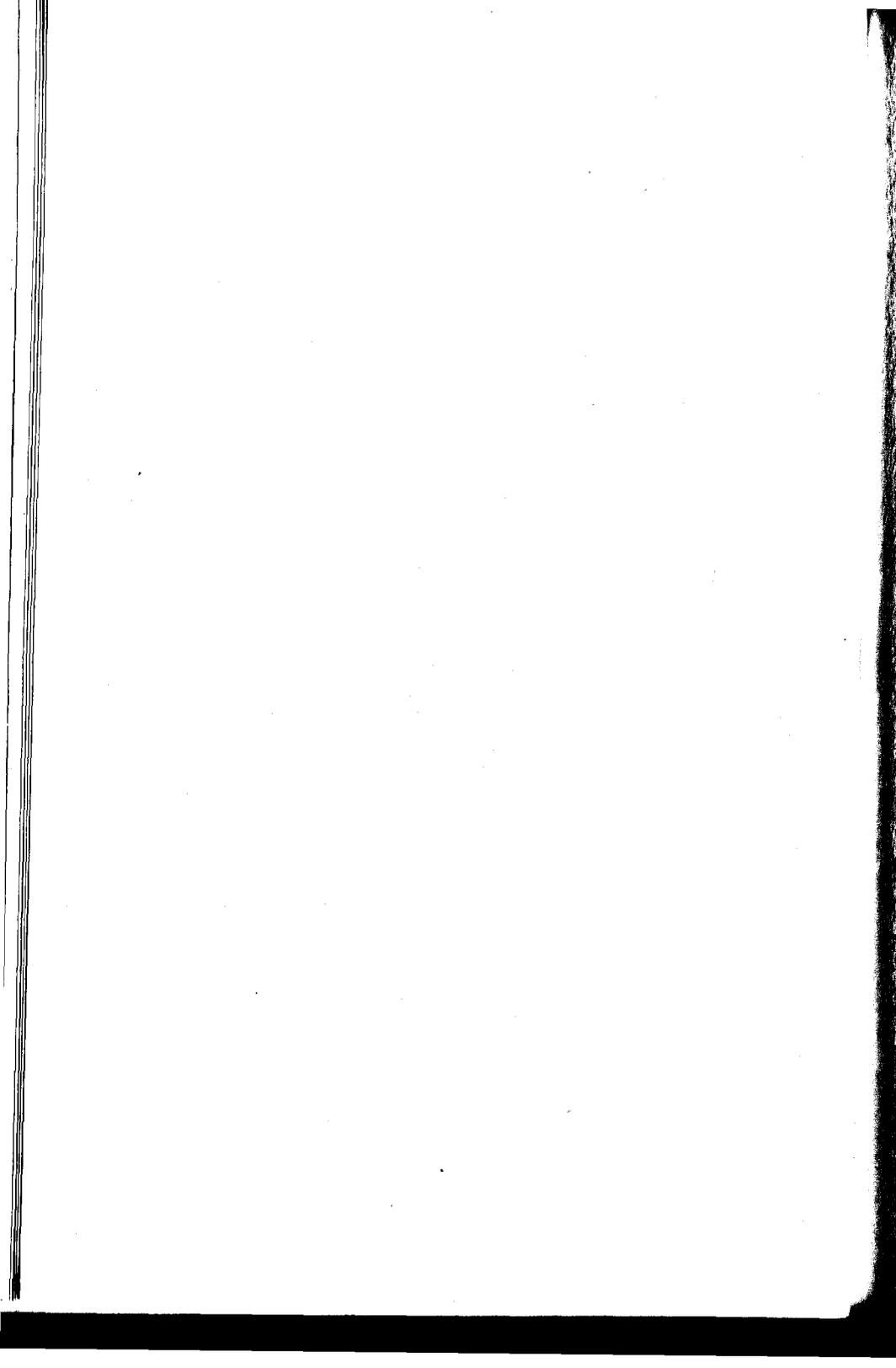
da un paese travolto dalla carestia: è tutto magro e la lingua pende di rossa febbre. Improvvisamente esce da un cespuglio la tartaruga, pietanza ricercata da tutti i ghiottoni della terra. Con un balzo, il lupo è sulla preda, ma la tartaruga, cui la natura ha concesso una singolare velocità nel far rientrare nella sua casa testa, zampe e coda, è più svelta del lupo. Per l'affamato lupo, essa è ormai solo una pietra sul sentiero.

Per chi parteggiare in questo dramma della fame? Ho cercato di essere imparziale, non mi piacciono i lupi, ma, per una volta, forse la tartaruga avrebbe dovuto lasciarlo fare. E Ungaretti, che ha sognato a lungo sull'antica incisione, dice assai esplicitamente che l'artista è riuscito a rendere il «lupo simpatico e odiosa la tartaruga».

Quanti commenti un fenomenologo può fare su tale osservazione! Ci si trova qui, in effetti, di fronte all'istanza *dell'incisione commentata*. L'interpretazione psicologica oltrepassa, certo, i fatti: non vi è tratto di disegno che traduca esplicitamente la tartaruga odiosa. La bestia, nel suo involucro, è sicura dei suoi segreti. Essa è diventata un mostro di impenetrabile fisionomia ed è allora necessario che il fenomenologo si racconti da sé la favola del lupo e della tartaruga, è necessario che egli innalzi il dramma al livello cosmico e mediti sulla-fame-nel-mondo (con i trattini che i fenomenologi si compiacciono di porre per descrivere la traiettoria del loro ingresso nel mondo). Occorre, più semplicemente, che il fenomenologo abbia, per un istante, viscere di lupo, davanti alla preda che diventa pietra.

Se avessi riproduzioni di una simile incisione, ne ricaverei un test per differenziare e misurare le prospettive e le profondità della partecipazione ai drammi della fame nel mondo. Tale partecipazione si rivelerebbe quasi sicuramente ambigua. Quelli che si abbandonano alla sonnolenza della funzione fabulatrice non sconvolgeranno il gioco delle vecchie immagini infantili, godranno senza dubbio del dispetto dell'animale malvagio e rideranno, di nascosto, con la tartaruga rientrata nel suo rifugio, ma altri, messi in guardia dall'interpretazione di Ungaretti, potranno capovolgere la situazione. In un simile capovolgimento di una favola assopita nelle sue tradizioni, vi è come un pro-

cesso di ringiovanimento della funzione fabulatrice. Vi è, in tali occasioni, un nuovo slancio dell'immaginazione, di cui un fenomenologo può approfittare. Tali capovolgimenti di situazione potranno sembrare documenti assai poco rilevanti per i fenomenologi che, in blocco, si pongono faccia a faccia col Mondo. Essi hanno immediatamente coscienza di essere nel Mondo, di essere al Mondo, ma il problema si complica per un fenomenologo dell'immaginazione. Incessantemente, egli si confronta con le *stranezze* del mondo. E ancora di più: nella sua freschezza, nella sua attività propria, l'immaginazione costruisce oggetti strani con materiali familiari. Con un dettaglio poetico, l'immaginazione si colloca davanti a un mondo nuovo. Allora il dettaglio incomincia ad avere il sopravvento sul panorama. Una semplice immagine, se è nuova, apre un mondo e, visto dalle mille finestre dell'immaginario, il mondo è mutevole. Esso rinnova il problema della fenomenologia: risolvendo i piccoli problemi, si impara a risolverne di grandi. Noi ci siamo limitati a proporre i nostri esercizi sul piano di una fenomenologia elementare, ma siamo d'altra parte convinti che non vi sia nulla di insignificante nella psiche umana.



Capitolo sesto

Gli angoli

Fermez l'espace! Fermez la poche du Kangourou! Il y fait chaud.

Maurice Blanchard¹

I

Con i nidi e i gusci, ci trovavamo evidentemente di fronte a trasposizioni della funzione di abitare. Il nostro compito era quello di studiare intimità chimeriche o rozze, aeree come il nido nell'albero o simboli di una vita duramente incrostata, come il mollusco, nella pietra. Ci proponiamo, ora, di affrontare impressioni di intimità che, pur essendo fuggitive o immaginarie, vantano tuttavia radici umane. Le impressioni che considereremo nel corso di questo capitolo non hanno bisogno di trasposizione: si può tentarne una psicologia diretta, anche se una mente concreta le considererebbe vane fantasticherie.

Ecco il punto di partenza delle nostre riflessioni: ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui è piacevole rannicchiarsi, raccogliersi in se stessi, è per l'immaginazione una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa.

I documenti che si possono raccogliere leggendo sono poco numerosi, in quanto tale rinserrarsi fisico in se stessi è già un segno negativo. Per molti aspetti, l'angolo «vissuto» rifiuta la vita, la restringe, la nasconde. L'angolo è allora una negazione

¹ In «Le temps de la poésie», ed. GLM, Paris, luglio 1948, vol. 1, p. 32 [Chiudete lo spazio! Chiudete la tasca del canguro! Vi fa troppo caldo].

dell'Universo. Nell'angolo non si parla a se stessi e, se si ripensa alle ore lì trascorse, ci si ricorda di un silenzio, di un silenzio dei pensieri. Perché allora descrivere la geometria di una tanto misera solitudine? Lo psicologo, e soprattutto il metafisico, troveranno assolutamente inutili tali circuiti topo-analitici: essi sanno osservare direttamente i caratteri «rinchiusi» e non hanno bisogno che si descriva loro l'essere accigliato come un essere rincantucciato in un angolo, eppure noi non riusciamo a cancellare tanto facilmente le condizioni del luogo. Ogni moto con cui l'anima si ritrae ha, secondo noi, immagini di rifugi. Il più sordido rifugio, l'angolo, merita un esame. Certo, ritirarsi in un angolo è una povera espressione, ma se essa è povera ciò accade perché ha numerose immagini, immagini molto antiche, forse anche immagini psicologicamente primitive. A volte, quanto più semplice è l'immagine, tanto più grandi sono i sogni.

In primo luogo, tuttavia, l'angolo è un rifugio che ci assicura un primo valore dell'essere: l'immobilità. Esso è il locale sicuro, il locale più prossimo alla mia immobilità. L'angolo è una sorta di mezza scatola, per metà muro e per metà porta: sarà un'illustrazione per la dialettica del dentro e del fuori di cui ci occuperemo in un prossimo capitolo.

La coscienza di essere in pace nel proprio angolo propaga, se così si può dire, un'immobilità. L'immobilità si irradia. Una camera immaginaria si costruisce intorno al nostro corpo che si ritiene ben nascosto quando ci rifugiamo in un angolo. Le ombre sono già muri, un mobile è una barriera, una tappezzeria è un tetto, ma tutte queste figure immaginano troppo. È necessario designare lo spazio dell'immobilità facendone lo spazio dell'essere. Noël Arnaud scrive questo breve verso:

Je suis l'espace où je suis

in un libro che si intitola *L'état d'ébauche*²: è un grande verso. Ma dove sentire meglio se non in un angolo?

² N. ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Messager Boiteux, Paris 1950 [Io sono lo spazio in cui sono].

In *Ma vie sans moi*, Robin cita Rilke: «D'improvviso, una camera, con la sua lampada, mi si fece incontro, quasi palpabile in me. Già io ero divenuto angolo, ma le imposte mi sentirono e si chiusero»³. Non si potrebbe dire più efficacemente che l'angolo è la casa dell'essere.

II.

Prendiamo ora un testo ambiguo in cui l'essere si rivela proprio nel momento in cui esce dal suo angolo.

Nel suo libro su Baudelaire, Sartre cita una frase che meriterebbe un lungo commento, ricavandola da un romanzo di Hughes: «Emily aveva giocato a farsi una casa in un angolino proprio nella parte anteriore dell'imbarcazione...»⁴. Non è questa la frase sfruttata da Sartre, ma la successiva: «Stanca di quel gioco, camminava senza meta all'indietro, quando le si presentò d'un tratto il folgorante pensiero che lei era *lei*...». Prima di girare e rigirare questi pensieri, osserviamo che, verosimilmente, essi corrispondono, nel romanzo di Hughes, a quella che occorre chiamare *l'infanzia inventata*. I romanzi ne abbondano. I romanzieri proiettano su un'infanzia inventata, non vissuta, gli avvenimenti di un'ingenuità inventata. Tale passato irrealizzato proiettato all'indietro in una narrazione dall'attività letteraria, maschera spesso l'attualità della *rêverie*, di una *rêverie* che avrebbe tutto il suo valore fenomenologico se ci venisse offerta in un'ingenuità veramente attuale. Purtroppo, *essere* e *scrivere* sono difficili da accostare.

Tuttavia, così come è, il testo riportato da Sartre è prezioso, in quanto designa topoanaliticamente, vale a dire in termini di spazio, in termini di esperienze del fuori e del dentro, le due direzioni che gli psicoanalisti indicano con i termini di introverso e di estroverso. Prima della vita, prima delle passioni, il roman-

³ A. ROBIN, *Ma vie sans moi*, Gallimard, Paris 1970.

⁴ R. HUGHES, *Un cyclone à la Jamaïque*, Plon, Paris 1931, p. 133; trad. it., *Un ciclone sulla Giamaica*, Guanda, Milano 2001.

ziere incontra questa dualità nello schema stesso dell'esistenza. Il pensiero folgorante della bambina del racconto, la scoperta di essere se stessa, si genera uscendo da «casa propria».

Si tratta di un *cogito* dell'uscita, senza che ci sia stato dato il *cogito* dell'essere ripiegato su di sé, del *cogito* più o meno tenebroso, dell'essere che gioca prima a diventare un «*poêle*» cartesiano, a costruirsi una dimora chimerica nell'angolino di un battello. La bambina giunge a scoprire di essere se stessa esplodendo verso l'esterno, in reazione, forse, a concentrazioni in un angolo dell'essere. L'angolino di un battello non è un angolo d'essere? Quando la bambina ha esplorato il vasto universo rappresentato dal battello in mezzo al mare, rientra nella sua casetta? Ora che sa che lei è *lei*, riprenderà il suo gioco di casa, rientrerà in casa, rientrerà cioè in se stessa? Si può certo acquistare la coscienza di esistere sfuggendo allo spazio, ma qui la favola dell'essere è solidale con un gioco della spazialità. Il romanziere ci doveva tutti i dettagli dell'inversione del sogno che va da sé all'universo per scoprire l'essere, ma, poiché si tratta di un'infanzia inventata, di una metafisica romanzata, lo scrittore tiene le chiavi del doppio territorio. Ne sente la correlazione e potrebbe forse illustrare altrimenti la cattura «dell'essere», ma, dal momento che lo stare in sé precedeva l'universo, le *rêveries* nella casetta dovevano esserci date. In tal modo, l'autore ha sacrificato – forse rimosso – le *rêveries* dell'angolo; le ha poste sotto il segno di un «gioco» di bambina, confessando così, in qualche modo, che la dimensione seria della vita si trova all'esterno.

Ma i poeti ci diranno di più sulla vita negli angoli, sull'universo stesso ripiegato in un angolo col sognatore ripiegato su di sé. I poeti non esiteranno a dare a tale *rêverie* tutta la sua attualità.

III

Nel romanzo *L'amoureuse initiation* del poeta Milosz, il personaggio centrale, cinicamente sincero, non dimentica nul-

la. Non si tratta di ricordi di giovinezza, tutto è posto sotto il segno di un'attualità vissuta. Nel suo palazzo, nel palazzo dove conduce una vita appassionata, egli ha angoli designati, angoli spesso riabitati. Come «quell'angolino oscuro tra il camino e il baule di quercia dove tu andavi a rannicchiarti» durante le assenze dell'amica. Egli non attendeva l'infedele nel vasto palazzo, ma nell'angolo delle attese cupe in cui poter digerire la propria collera. «Col culo sul marmo duro e freddo del pavimento, con gli occhi perduti nel falso cielo del soffitto, un libro intonso tra le mani, quali deliziose ore di tristezza e di attesa, vecchio imbecille, hai saputo vivere lì...»: non è rifugio per un'ambivalenza? Il sognatore è felice di essere triste, contento di essere solo e di attendere. In quell'angolo si medita sulla vita e sulla morte, come avviene di regola al culmine della passione: «Vivere e morire in quell'angolo sentimentale di stanza, dicevi a te stesso; eh sì, viverci e morire... perché no, Monsieur de Pinamonte, amico degli angolini oscuri e polverosi?»⁵.

Tutti gli abitanti degli angoli verranno a dar vita all'immagine, a moltiplicare tutte le sfumature d'essere dell'abitante degli angoli. Per i grandi sognatori di angoli, di buchi, niente è vuoto, la dialettica del pieno e del vuoto non corrisponde che a due irrealtà geometriche. La funzione di abitare congiunge il pieno e il vuoto: un essere vivente riempie un rifugio vuoto e le immagini abitano, tutti gli angoli sono affollati, se non abitati. Il sognatore di angoli creato da Milosz, Monsieur de Pinamonte, installato in un «antro», tutto sommato spazioso, tra il baule e il camino, continua:

Qui il meditativo ragno vive potente e felice; qui il passato si accartoccia e si fa piccino, vecchia coccinella colta da paura... Ironica ed astuta coccinella, qui il passato si ritrova e dimora introvabile per le dotte lenti dei collezionisti di ninnoli⁶.

⁵ O.V. MIŁOZ, *L'amoreuse initiation*, Egloff, Paris 1944, p. 201; trad. it., *L'amorosa iniziazione*, Città armoniosa, Reggio Emilia 1979.

⁶ *Ibidem*.

Come non farsi coccinella, sotto la bacchetta magica del poeta, come non radunare ricordi e sogni sotto le elitre dell'animale rotondo, del più rotondo degli animali? Come riusciva a celare bene il proprio potere aereo questa palla terrestre di rossa vita! Essa evade dalla sua sfera come da un buco. Forse nell'azzurro cielo, come la bambina del romanzo, la coglie il folgorante pensiero di essere se stessa! Come cessare di sognare davanti a tale piccolo guscio improvvisamente volante?

Nelle pagine di Milosz si moltiplicano gli scambi tra la vita animale e quella umana. Il suo cinico sognatore dice ancora che qui, nell'angolo tra il baule ed il camino,

tu trovi mille rimedi contro la noia e un'infinità di cose degne di occupare il tuo spirito durante l'eternità: l'odore ammuffito di tre secoli prima, il senso segreto dei geroglifici nelle cacature di mosca; l'arco trionfale di quella tana di topi; lo sfilacciamento della tappezzeria dove si crogiola la tua schiena arrotondata e ossuta; il rumore roditore dei tuoi talloni sul marmo; il suono del tuo polveroso starnuto... l'anima, infine, di tutta questa vecchia polvere da angolo di sala dimenticata dai piumini⁷.

Eppure, con l'eccezione dei «lettori di angolo», tra cui siamo noi, chi proseguirà la lettura di tali nidi di polvere? Michel Leiris, forse, il quale, armato di uno spillo, va a snidare la polvere nelle scanalature del pavimento⁸. Ma, ancora una volta, si tratta di cose che non tutti riconoscono.

Tuttavia, in tali *rêveries*, che connotazione antica ha il passato! Esse entrano nel grande terreno del passato senza data: lasciando errare l'immaginazione nelle cripte della memoria, si ritrova, senza accorgersene, la vita di sogno condotta nelle minuscole tane della casa, nell'abitazione quasi animale dei sogni.

Su questo fondo lontano, ecco ritornare l'infanzia. Nel suo *angolo di meditazione*, il sognatore di Milosz fa il suo esame

⁷ Ivi, p. 242.

⁸ M. LEIRIS, *Biffures*, Gallimard, Paris 1948, p. 9; trad. it., *Biffures*, Einaudi, Torino 1979.

di coscienza. Il passato risale per affiorare nel presente; il sognatore si sorprende a piangere:

Infatti, da bambino, tu avevi già il gusto dei sottotetti di castelli e degli angoli di librerie piene di fondi di magazzino e leggevi avidamente, senza capire una parola, i privilegi olandesi degli in-folio di Diafoirus... Ah! briccone, quante ore deliziose hai saputo vivere nella tua scelleratezza, nei rifugi cosparsi di nostalgia di palazzo Méroné! Come vi sciupavi le ore a penetrare l'anima delle cose che avevano fatto il loro tempo! Con quale felicità tu ti trasformavi in vecchia pantofola smarrita, sfuggita al ruscello, salvata dai rifiuti!⁹.

In questo caso bisogna bruscamente spezzare la *rêverie*, interrompere la lettura? Chi andrà oltre il ragno, la coccinella e il topo, giungendo fino all'identificazione con le cose dimenticate in un angolo? Ma che cosa significa arrestare una *rêverie*? Perché arrestarla? Per scrupolo o per buon gusto, per un rifiuto delle vecchie cose? Milosz non lo fa: sognando, con la guida del suo libro, al di là del suo libro, si pensa con lui a un angolo che sarebbe la tomba di una «bambola di legno dimenticata in quell'angolo della stanza da una fanciulla del secolo scorso...». Senza dubbio, bisogna arrivare al fondo della *rêverie* per commuoversi davanti al grande museo delle cose insignificanti. È possibile pensare a una vecchia casa che non sia l'asilo di vecchie cose, che non conservi le *sue* vecchie cose, che non si riempia di vecchie cose di esportazione per la semplice mania di collezionare ninnoli? Per recuperare l'anima degli angoli, vale di più la vecchia pantofola e la testa di bambola che catturano l'attenzione del sognatore di Milosz. Continua il poeta:

Mistero delle cose, piccoli sentimenti nel tempo, grande vuoto dell'eternità! Tutto l'infinito trova posto in quest'angolo di pietra, tra il camino e lo scrigno di quercia... Dove sono ora, dove sono – diamine! – le tue grandi felicità di ragno, le tue profonde meditazioni di piccola cosa guasta e morta?¹⁰.

⁹ O.V. MIŁOZ, *L'amoreuse initiation*, cit., p. 242.

¹⁰ Ivi, p. 243.

Allora, dal fondo del suo angolo, il sognatore si ricorda di tutti gli oggetti della solitudine, degli oggetti che sono ricordi di solitudine e che sono traditi dal solo oblio, abbandonati in un angolo. «Pensa alla lampada, alla lampada tanto vecchia che ti salutava lontano più che mai, alla finestra dei tuoi pensieri, alla finestra tutta arsa da soli antichi...»: dal fondo del suo angolo, il sognatore rivede una casa più vecchia, la casa di un altro paese, attuando così una sintesi tra la casa natale e la casa onirica. Gli oggetti, gli antichi oggetti, lo interrogano:

Che cosa penserà di te, durante le notti d'inverno e di abbandono, la vecchia lampada amica? Che cosa penseranno di te gli oggetti che ti furono dolci, così fraternamente dolci? Il loro oscuro destino non era strettamente legato al tuo?... Le cose immobili e mute non dimenticano mai: malinconiche e disprezzate, esse ricevono le confidenze di quanto noi portiamo di più umile e di più ignorato nel profondo di noi stessi¹¹.

Che appello all'umiltà ha ascoltato il sognatore nel suo angolo! L'angolo nega il palazzo e la polvere nega il marmo, gli oggetti logori negano lo splendore e il lusso. Il sognatore, nel suo angolo, ha cancellato il mondo in una *rêverie* minuziosa che distrugge, a uno a uno, tutti gli oggetti del mondo. L'angolo diventa un armadio di ricordi. Una volta oltrepassate le mille piccole soglie del disordine delle cose in polvere, gli oggetti-ricordi mettono in ordine il passato. All'immobilità condensata si associano i più lontani viaggi in un mondo scomparso. In Milosz, il sogno si spinge tanto lontano nel passato da arrivare quasi a oltrepassare la memoria: «Tutte queste cose sono lontano, molto lontano, non sono più, non sono mai state, il Passato non ha più memoria... Guarda, cerca e stupisciti, fremi... Tu stesso non hai più passato»¹². Meditando sulle pagine del libro, ci si sente trascinati in una sorta di antecedenza dell'essere, come in un aldilà dei sogni.

¹¹ Ivi, p. 244.

¹² Ivi, p. 254.

IV

Con le pagine di Milosz, abbiamo voluto offrire una delle esperienze più complete di una *rêverie* cupa, della *rêverie* dell'essere che si immobilizza in un angolo, ritrovandovi un mondo logorato. Velocemente, vogliamo sottolineare il potere di un aggettivo nel momento in cui questo si abbina alla vita. La vita cupa, l'essere cupo, segnano un universo: è qualcosa più di una colorazione quella che si estende sulle cose, sono le cose stesse a cristallizzarsi in tristezze, rimpianti, nostalgie. Quando il filosofo va a cercare nei poeti, in un grande poeta come Milosz, lezioni di individualizzazione del mondo, allora si convince rapidamente che il mondo non appartiene all'ordine del sostantivo, ma, piuttosto, a quello dell'aggettivo!

Se dessimo la parte che spetta all'immaginazione dei sistemi filosofici intorno all'universo, vedremmo apparire, in germe, un aggettivo. Potremmo dare questo consiglio: per trovare l'essenza di una filosofia del mondo, cercatene l'aggettivo.

V

Riprendiamo ora contatto con *rêveries* meno ampie, sollecitate dal dettaglio delle cose, da aspetti del reale a prima vista insignificanti. Quante volte è stato ricordato che Leonardo da Vinci consigliava ai pittori in difetto di ispirazione, davanti alla natura, di guardare con occhio sognatore le fessure di un vecchio muro! Non vi è forse una pianta universale nelle linee tracciate dal tempo sul vecchio muro? Chi non ha visto la carta del nuovo continente in qualche linea che appare su un soffitto? Il poeta sa tutto questo, ma, per dire a suo modo che cosa sono questi universi creati dal caso, ai confini di un disegno e di una *rêverie*, egli va ad abitarli trovando un angolo in cui fermarsi in quel mondo che è un soffitto screpolato.

È così che un poeta segue il percorso profondo di una modanatura per ritrovare la sua capanna nell'angolo di una cornice. Ascoltiamo Pierre Albert-Birot che, nei *Poèmes à l'autre moi*,

«sposa», come si dice, «la curva che dà calore». Il suo dolce calore ci ingiunge ben presto di arrotolarci, di avvolgerci.

Dapprima, Albert-Birot si infila nella modanatura:

*... Je suis tout droit les moulures
Qui suivent tout droit le plafond*¹³.

Ma, «ascoltando» il destino delle cose, ecco un angolo, ecco la trappola che trattiene il sognatore:

*Mais il y a des angles d'où l'on ne peut plus sortir*¹⁴.

In tale prigione giunge anche la pace. In tutti questi angoli e nicchie, sembra che il sognatore conosca il riposo che separa l'essere dal non-essere. Egli è l'essere di una irrealtà ed è necessario un avvenimento per gettarlo fuori. Precisamente il poeta aggiunge: «Ma il clacson mi ha fatto venir fuori dall'angolo in cui incominciavo a morire di un sogno angelico».

I critici retorici hanno buon gioco nei confronti di una pagina simile: lo spirito critico ha molte ragioni per disperdere e cancellare tali immagini e fantasticherie.

In primo luogo, perché esse non sono «ragionevoli», perché non si abitano «gli angoli del soffitto» mentre ci si crogiola in un comodo letto, perché la tela di ragno non è, come dice il poeta, una tappezzeria, e – critica più personalizzata – perché l'eccesso di immagine deve sembrare una derisione a un filosofo che cerca di raccogliere l'essere nel suo centro, che trova in un centro di essere una sorta di unità di luogo, di tempo e di azione.

Certo, ma anche quando le critiche della ragione e lo sdegno della filosofia e le tradizioni della poesia si accordano per allontanarci dai sogni labirintici del poeta, ciò non toglie tuttavia il fatto che il poeta abbia creato col suo poema una trappola per sognatori.

¹³ P. ALBERT-BIROT, *Poèmes à l'autre moi*, Librairie Jean Budry, Paris 1927 [Seguo in modo lineare le modanature / Che seguono in modo lineare il soffitto].

¹⁴ *Ibidem* [Ma vi sono angoli da cui non si può più uscire].

Per quel che mi riguarda, io mi sono lasciato catturare: ho seguito la modanatura.

In uno dei capitoli del nostro libro dedicati alla casa, dicevamo che la casa rappresentata in una stampa stimola facilmente il desiderio di abitarvi. Sentiamo che ci piacerebbe vivere lì, tra le linee stesse del disegno ben inciso. La chimera che ci spinge a vivere negli angoli nasce talvolta, anch'essa, dalla grazia di un semplice disegno: ma, allora, la grazia di una curva non è un semplice moto bergsoniano dalle inflessioni ben definite, non è soltanto un tempo che si dispiega, ma è anche uno spazio abitabile che si costituisce armoniosamente. È ancora Pierre Albert-Birot a darci questo «angolo-stampa», questa bella stampa letteraria:

Et voici que je suis devenu un dessin d'ornement

Volutes sentimentales

Enroulement des spirales

Surface organisée en noir et blanc

Et pourtant je viens de m'entendre respirer

Est-ce bien un dessin

*Est-ce bien moi*¹⁵.

Sembra che la spirale ci accolga a mani giunte. Il disegno è più attivo nei confronti di quanto racchiude, che nei confronti di quanto esso mette a nudo. E lo avverte il poeta che va ad abitare l'ansa di una volùta, nel ritrovare il calore e la vita tranquilla nel seno di una curva.

Il filosofo intellettualista, che vuole mantenere le parole nella precisione del loro senso e le assume come i mille piccoli utensili di un pensiero lucido, non può che stupirsi davanti alla temerarietà del poeta. Eppure un sincretismo della sensibilità im-

¹⁵ Ivi, p. 48 [Ed ecco che sono diventato un disegno ornamentale / Volùte sentimentali / Avvolgersi di spirali / Superficie organizzata in bianco e nero / E tuttavia mi sono sentito respirare / È un disegno, dunque / Sono io, dunque].

pedisce che le parole si cristallizzino in solidi perfetti. Nel senso centrale del sostantivo si radunano aggettivi inattesi: un'atmosfera nuova permette alla parola di entrare non solo nei pensieri, ma anche nelle *rêveries*. Il linguaggio sogna.

Lo spirito critico non può farci niente: è un fatto poetico poter scrivere, da parte di un sognatore, che una curva è *calda*. Si ritiene forse che Bergson, attribuendo alla curva la grazia e certamente alla linea retta la *durezza*, non abbia oltrepassato il *senso*? Che cos'altro facciamo noi, quando diciamo che un angolo è freddo e una curva è calda? O quando affermiamo che la curva ci accoglie e l'angolo ci espelle? O quando diciamo che l'angolo è maschile e la curva è femminile? Una piccola sfumatura di valore cambia tutto, la grazia di una curva è un invito a dimorare. Non è possibile sfuggirla senza sperare di tornarvi. La curva amata ha poteri di nido, è un appello al possesso, è un angolo curvo, è una geometria abitata. Ci troviamo qui di fronte a un rifugio minimo, nello schema ultra-semplificato di una *rêverie* del riposo. Soltanto il sognatore che si arrotonda contemplando riccioli, conosce le semplici gioie del riposo disegnato.

Per un autore è senza dubbio molto imprudente addensare nelle pagine finali di un capitolo le idee più slegate, le immagini che non vivono che in un dettaglio, le convinzioni, tuttavia così sincere, che durano soltanto un istante. Che cosa, tuttavia, può fare di più un fenomenologo di fronte all'immaginazione brulicante? Per lui, spesso, una sola parola è germe di sogno. Leggendo le opere di un grande sognatore di parole come Michel Leiris (in particolare, *Biffures*)¹⁶, ci si sorprende a vivere nelle parole, all'interno di una parola, moti intimi. Come un'amicizia, la parola a volte si gonfia, a piacere del sognatore, nei riccioli di una sillaba. In altre parole, tutto è tranquillo, serrato. Joubert, il saggio Joubert, non ha forse conosciuto il riposo intimo nella parola, quando parla curiosamente di nozioni che sono «capanne»? Le parole – così immagino spesso – sono

¹⁶ M. LEIRIS, *Biffures*, cit.

piccole case, con cantina e soffitta. Il senso comune abita al piano rialzato, sempre pronto al «commercio esterno», allo stesso livello degli altri, passante che non è mai un sognatore. Salir le scale nella casa della parola vuol dire, gradino per gradino, astrarre. Discendere nella cantina significa sognare, significa perdersi nei lontani corridoi di una incerta etimologia, vuol dire cercare, nelle stesse parole, tesori introvabili. Salire e discendere, nelle parole stesse: questa è la vita del poeta. Salire troppo in alto e scendere troppo in basso è permesso al poeta che congiunge il terrestre all'aereo. Solo il filosofo sarà condannato dai suoi simili a vivere sempre al piano rialzato?



Capitolo settimo

La miniatura

I

Lo psicologo – e *a fortiori* il filosofo – prestano poca attenzione ai giochi di miniature che intervengono spesso nei racconti di fate. In barba allo psicologo, lo scrittore si *diverte* a fabbricare case che si possono racchiudere in un cece. Ecco un'assurdità iniziale che colloca il racconto al livello della più semplice fantasia. In tale fantasia, lo scrittore non entra più davvero nel grande territorio del fantastico: egli stesso, quando sviluppa – in maniera spesso troppo pesante – la sua facile invenzione, non crede, così pare, ad una *realtà psicologica* corrispondente a tali miniature, gli manca quel pizzico di sogno che potrebbe passare dallo scrittore al suo lettore. Per far credere, bisogna credere. Vale la pena, per un filosofo, sollevare un problema fenomenologico partendo da tali miniature «letterarie», da tali oggetti così agevolmente ridotti da parte del letterato? La coscienza – quella dello scrittore e quella del lettore – può sinceramente essere in atto all'origine stessa di tali immagini?

A tali immagini bisogna, tuttavia, accordare una certa oggettività, per il solo fatto che esse ricevono l'adesione, cioè destano l'interesse, di numerosi sognatori. Si può dire che queste case in miniatura sono oggetti falsi provvisti di un'oggettività psicologica vera. Il processo immaginativo si fa qui tipico, ponendo un problema che è necessario distinguere dal problema generale

delle similitudini geometriche. Il geometra vede *esattamente la stessa cosa* in due figure simili disegnate a scale diverse. Due piante di case a scala ridotta non implicano alcun problema dipendente da una filosofia dell'immaginazione. Noi non dobbiamo affatto collocarci sul piano generale della rappresentazione, anche se sarebbe molto interessante, su tale piano, studiare la fenomenologia della similitudine. Il nostro studio deve specificarsi come strettamente attinente all'immaginazione.

Tutto sarà chiaro, ad esempio, se, per entrare nella dimensione in cui si immagina, dobbiamo valicare la soglia dell'assurdità. Seguiamo per un istante l'eroe di Charles Nodier, Tesoro delle fave, che entra nel calesse della fata. In tale calesse, che ha la dimensione di un fagiolo, il ragazzo entra con sei «litri» di fagioli sulle spalle. Il numero viene contraddetto, così come la misura di grandezza, il racconto parla infatti di seimila fagioli contenuti in uno. Allo stesso modo, quando il grosso Michel entrerà – con quale stupore! – nella dimora della Fata delle briciole, dimora nascosta sotto un ciuffo d'erba, vi si troverà bene. Egli si «sistema». Felice in un piccolo spazio, realizza un'esperienza di topofilia. Una volta all'interno della miniatura, egli visiterà i vasti appartamenti, scoprirà dall'interno una bellezza *interiore*. Vi è qui un'inversione di prospettiva, inversione fuggevole o più avvincente, dipendente dal talento del narratore e dal potere di sogno del lettore. Troppo desideroso spesso di raccontare «piacevolmente», troppo divertito per arrivare al fondo dell'immaginazione, Nodier lascia sussistere razionalizzazioni mal travestite. Per spiegare psicologicamente l'ingresso nella dimora in miniatura, Nodier evoca le piccole case di cartone dei giochi infantili: le «miniature» dell'immaginazione ci restituirebbero semplicemente a un'infanzia, alla partecipazione ai giocattoli, alla *realtà del giocattolo*.

L'immaginazione vale più di questo: l'immaginazione miniaturizzante è, in effetti, un'immaginazione naturale. Essa compare a ogni epoca nella *rêverie* dei sognatori nati. Bisogna, precisamente, essere in grado di allontanare ciò che diverte, per scoprire le radici psicologiche effettive. Ad esempio, si potrà leggere *seriamente* una pagina di Hermann Hesse, pubblicata sulla

rivista «Fontaine». Un prigioniero aveva dipinto sul muro della sua cella un paesaggio nel quale un trenino stava entrando in una galleria. Quando i suoi carcerieri andarono a prenderlo, egli disse:

«Potete gentilmente attendere un momento perché io possa entrare nel trenino del mio quadro per verificare una cosa?». Secondo il loro solito, si misero a ridere, guardandomi come un debole di spirito. Io mi feci piccino, entrai nel mio quadro, salii sul trenino che si mise in moto e scomparve nell'oscurità della piccola galleria. Per qualche istante, si scorse ancora un filo di fumo nevososo uscire dal buco rotondo, poi anch'esso si dissolse e con esso il quadro e col quadro la mia persona...¹.

Quante volte il poeta-pittore, nella sua prigione, ha perforato con una galleria i muri! Quante volte, accarezzando il suo sogno, è evaso attraverso una crepa nel muro! Per uscire di prigione, tutti i mezzi sono buoni. Nel bisogno, da sola, l'assurdità libera.

In tal modo, se seguiamo con partecipazione il poeta della miniatura, se prendiamo il trenino del pittore imprigionato, la contraddizione geometrica è risolta, la Rappresentazione è dominata dall'Immaginazione. La Rappresentazione non è più che un insieme di espressioni per comunicare agli altri le nostre immagini. Nell'asse di una filosofia che accetti l'immaginazione come facoltà di base, possiamo dire, come Schopenhauer, che «Il mondo è la mia immaginazione». Io possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità nel miniaturalizzarlo, ma, ciò facendo, è necessario comprendere che nella miniatura i valori si condensano e si arricchiscono. Non è sufficiente una dialettica platonica del grande e del piccolo per conoscere le virtù dinamiche della miniatura: bisogna superare la logica per vivere quanto vi è di grande nel piccolo.

Studiando alcuni esempi, mostreremo che la miniatura letteraria – vale a dire l'insieme delle immagini letterarie che presentano le inversioni nella prospettiva delle grandezze – mette in campo valori profondi.

¹ H. HESSE in «Fontaine», n. 57, 1946, p. 725.

II

Affrontiamo dapprima un testo di Cyrano de Bergerac citato in un bell'articolo di Pierre Maxime Schuhl. In tale articolo, l'autore accentua il carattere intellettualistico delle immagini divertite di Cyrano de Bergerac per accostare tali immagini alle idee dell'astronomo matematico.

Ecco il testo di Cyrano:

Questa mela è un piccolo universo in sé, nel quale il seme, più caldo delle altre parti, spande intorno a sé il calore conservativo del suo globo; e tale germe, in questa opinione, è il piccolo sole di questo piccolo mondo, che riscalda e nutre il sale vegetativo di questa piccola massa².

Nel testo da noi riportato, niente viene disegnato, tutto si immagina e la miniatura è proposta per racchiudere un valore immaginario. Al centro vi è il seme, che è *più caldo* di tutta la mela. Tale calore condensato, tale caldo benessere amato dagli uomini, trasforma l'immagine, la quale non è più vista, ma vissuta. L'immaginazione si sente confortata dal germe che nutre un sale vegetativo³. La mela, il frutto non è più il valore primo, il vero valore dinamico è il seme. È il seme che paradossalmente crea la mela, immettendo in essa i suoi succhi balsamici, le sue forze vitali. Il seme non nasce soltanto in una tenera culla, sotto la protezione della massa del frutto, esso è il produttore del calore vitale.

Tale immaginazione opera un'inversione totale rispetto allo spirito di osservazione. Lo spirito che immagina segue qui la via inversa rispetto allo spirito che osserva. L'immaginazione si rifiuta di sfociare in un diagramma che riassumerebbe le conoscenze, cerca un pretesto per moltiplicare le immagini e, non

² P.-M. SCHUHL, *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace*, in «Journal de Psychologie», aprile-giugno 1974, p. 169.

³ Vi sono molti che, dopo aver mangiato la mela, mordono il seme! In società ci si trattiene dall'innocente mania di spulciare i semi per poterli assaporare bene. Quanti pensieri e quante *rêveries*, nel mangiare i germi!

appena l'immaginazione si interessa ad un'immagine, ne aumenta il valore. Non appena Cyrano immaginava il Seme-Sole, nutriva la convinzione che il seme fosse il centro di vita e di fuoco, insomma un valore.

Ci troviamo, naturalmente, davanti ad un'immagine eccessiva. L'elemento del gioco in Cyrano, come in molti autori, come nel summenzionato Nodier, nuoce alla meditazione immaginaria: le immagini corrono troppo in fretta e troppo lontano, ma lo psicologo che legge lentamente, lo psicologo che esamina le immagini al rallentatore, fermandosi il tempo necessario su ogni immagine, vi avverte come una coalescenza di valori illimitati. I valori sprofondano nella miniatura, la miniatura fa sognare.

Pierre-Maxime Schuhl conclude il suo studio sottolineando, col privilegiare tale esempio, i pericoli dell'immaginazione, fautrice di errore e di falsità. La pensiamo come lui, ma noi sogniamo in modo diverso, o – per dirla con maggiore esattezza – accettiamo di reagire alle nostre letture da sognatori, ponendo, in tal caso, tutto il problema dell'accoglienza onirica dei valori onirici. Descrivere *obiettivamente* una *rêverie* significa già sminuirla e bloccarla. Quanti sogni raccontati obiettivamente non sono altro che onirismo in polvere! In presenza di un'immagine che sogna, è necessario prenderla come un invito a proseguire la *rêverie* da cui essa stessa è stata creata.

Lo psicologo dell'immaginazione che definisce la concretezza dell'immagine attraverso il dinamismo di *rêverie*, deve giustificare l'invenzione dell'immagine. Nell'esempio di cui ci occupiamo, il problema posto è assurdo: il seme è il sole della mela? Immettendovi abbastanza sogni – senza dubbio ne occorrono molti – si finisce col rendere tale domanda oniricamente valida. Cyrano de Bergerac non ha atteso il surrealismo per fronteggiare allegramente domande assurde. Sul piano dell'immaginazione, egli non si è «ingannato», poiché l'immaginazione non deve confrontare un'immagine con una realtà obiettiva. Bisogna andare ancora più oltre: Cyrano non ha sperato di ingannare il suo lettore, sapeva che il lettore non «si sarebbe sbagliato» e ha sempre sperato di trovare lettori all'altezza delle

sue immaginazioni. Una sorta di ottimismo di essere è in tutte le opere di immaginazione. Gérard de Nerval ha scritto: «Io credo che l'immaginazione umana non abbia inventato nulla che non sia vero, in questo mondo o negli altri»⁴.

Quando si è riusciti a vivere nella sua spontaneità un'immagine come l'immagine planetaria della mela di Cyrano, si capisce che tale immagine non è preparata da pensieri. Essa non ha niente in comune con le immagini che illustrano o sostengono le idee scientifiche. L'immagine planetaria dell'atomo di Bohr, ad esempio, è – nel pensiero scientifico, e in qualche misera e nefasta valorizzazione di una filosofia volgarizzante – un puro schema sintetico di pensieri matematici. Nell'atomo planetario di Bohr, il piccolo sole centrale *non è caldo*.

Facendo questa breve osservazione, vogliamo sottolineare l'essenziale differenza esistente tra un'immagine assoluta che si compie in se stessa ed un'immagine post-ideativa, che non vuole essere altro che un riassunto di pensieri.

III

Come secondo esempio di miniatura letteraria valorizzata, seguiremo la *rêverie* di un botanico. L'anima botanica si compiace nella miniatura d'essere rappresentata da un fiore. Il botanico utilizza ingenuamente le parole corrispondenti a cose di grandezza corrente per descrivere l'intimità floreale. Nel *Dizionario di botanica cristiana*, voluminoso tomo della *Nouvelle Encyclopédie théologique*⁵, edita nel 1851, alla voce *Stachide*, si legge la seguente descrizione del fiore *stachys* di Germania:

Questi fiori, allevati in culle di cotone, sono piccoli, delicati, color di rosa e bianchi [...] Sollevo il piccolo calice con la rete di lunga

⁴ G. DE NERVAL, *Aurelia*, Corti, Paris 1956; trad. it., *Aurelia*, Il melangolo, Genova 1983.

⁵ J.P. MIGNE, *Nouvelle encyclopédie théologique*, Petit-Montrouge, Paris 1851-1855.

seta che lo ricopre [...]. Il labbro inferiore del fiore è diritto ed un po' ricurvo, internamente di un rosa vivo e coperto all'esterno di una folta pelliccia. Tutta questa pianta riscalda, se la si tocca, e ha un abito molto iperboreo. I quattro piccoli stami sono come piccole spazzole gialle.

Fino a questo punto, il testo può passare per oggettivo, ma non tarda a psicologizzarsi e, progressivamente, una *rêverie* accompagna la descrizione:

I quattro stami stanno dritti e in buonissima intesa in quella sorta di nicchia formata dal labbro inferiore e si trovano lì ben caldi, in piccole casamatte ben imbottite. Il piccolo pistillo si trova rispettosamente ai loro piedi, ma, data la sua taglia molto piccola, per potergli parlare, è necessario che a turno gli stami si pieghino. Le piccole donne hanno certo importanza, e quelle il cui aspetto sembra umilissimo in casa sono spesso molto autoritarie. I quattro semi nudi rimangono in fondo al calice e vi crescono, come tra gli indiani i bambini si cullano in un'amaca. Ogni stame riconosce la sua opera e la gelosia non può esistere⁶.

In tal modo, nel fiore, lo scienziato botanico ha rinvenuto la miniatura di una vita coniugale, ha avvertito il dolce calore conservato da una pelliccia, ha scorto l'amaca che culla il seme. Dall'armonia delle forme è arrivato al benessere della dimora. Bisogna forse sottolineare che, come nel testo di Cyrano, il dolce calore degli spazi chiusi è il primo indizio di una intimità. Tale calda intimità è la radice di tutte le immagini. Le immagini – lo si vede del resto – non corrispondono più ad alcuna realtà. Sotto la lente di ingrandimento si poteva ancora riconoscere la piccola spazzola gialla degli stami, ma nessun *osservatore* sarebbe capace di individuare il minimo elemento reale per giustificare le immagini psicologiche accumulate dal narratore della Botanica cristiana. C'è da pensare che, se si fosse trattato di un oggetto di dimensione corrente, il narratore sa-

⁶ *Ibidem.*

rebbe stato più prudente, ma egli è *entrato* in una miniatura e subito le immagini hanno iniziato a crescere, a ingrandirsi, a evadere. Il grande viene fuori dal piccolo, non per la legge logica di una dialettica degli opposti, ma grazie alla liberazione da ogni obbligo di dimensioni, liberazione che è la caratteristica stessa dell'attività di immaginazione. Alla voce *Pervinca*, nello stesso dizionario di botanica cristiana, si legge: «Lettore, studia nei suoi dettagli la pervinca e vedrai come il dettaglio ingrandisca gli oggetti».

In poche parole, l'uomo alla lente esprime una grande legge psicologica, collocandosi in un punto sensibile dell'obiettività, nel momento in cui bisogna accogliere il dettaglio inosservato e dominarlo. La lente condiziona, in tale esperienza, un ingresso nel mondo. L'uomo con la lente non è qui il vecchio che vuole ancora leggere il suo giornale, sebbene i suoi occhi siano stanchi di vedere. L'uomo con la lente prende il Mondo come una novità e, se ci confidasse le sue scoperte vissute, ci darebbe documenti di fenomenologia pura, in cui la scoperta del mondo o l'ingresso nel mondo sarebbe qualcosa più di una parola logorata, di una parola logorata e offuscata dal suo troppo frequente impiego filosofico. Spesso, il filosofo descrive fenomenologicamente il suo «ingresso nel mondo», il suo «essere nel mondo» attraverso un oggetto familiare: descrive fenomenologicamente il suo calamaio. Un misero oggetto è allora il custode del vasto mondo.

L'uomo con la lente cancella – molto semplicemente – il mondo familiare: egli è sguardo fresco davanti ad oggetti nuovi. La lente di ingrandimento del botanico è l'infanzia ritrovata, infanzia che ridona al botanico lo sguardo che ingrandisce del bambino. Con essa, egli rientra in giardino, nel giardino «in cui i bambini guardano in grande».

Così la dimensione minuscola, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza.

La miniatura è una delle abitazioni della grandezza.

IV

Certo, abbozzando una fenomenologia dell'uomo con la lente di ingrandimento, non pensavamo al ricercatore del laboratorio. Il ricercatore scientifico vanta una disciplina di obiettività che blocca tutte le *rêveries* dell'immaginazione. Egli ha già visto quanto osserva nel suo microscopio. Si potrebbe dire, paradossalmente, che egli non vede mai per la prima volta. In ogni caso, nel regno dell'osservazione scientifica, nella sicura obiettività, la «prima volta» non conta nulla. L'osservazione, allora, riguarda il campo delle «più volte». In primo luogo, è necessario, nel lavoro scientifico, psicologicamente, digerire la sorpresa. Ciò che lo scienziato osserva è ben definito in un insieme di pensieri e di esperienze: perciò, non è al livello dei problemi dell'esperienza scientifica che possiamo e dobbiamo fare osservazioni quando studiamo l'immaginazione. Dimenticando, come abbiamo detto nell'*Introduzione*, i nostri atteggiamenti di obiettività scientifica, dobbiamo cercare le *immagini della prima volta*. Se prendessimo documenti psicologici dalla storia delle scienze, dal momento che si potrà benissimo obiettare che in tale storia vi è tutta una riserva di «prime volte», vedremo che le prime osservazioni microscopiche sono state leggende di piccoli oggetti e, quando l'oggetto era animato, leggende di vita. Un osservatore, ancora nel regno dell'ingenuità, ha scorto forme umane negli «animali spermatozoidi»⁷!

Ancora una volta, eccoci ricondotti a porre i problemi dell'Immaginazione in termini di «prima volta». Questo fatto giustifica il nostro prendere esempio dalle fantasie più estreme. Come variazione sorprendente del tema «l'uomo con la lente di ingrandimento», studieremo un poema in prosa di André Pieyre de Mandiargues che si intitola *L'œuf dans le paysage*.

Il poeta, come tanti altri, sogna dietro i vetri, ma, nel vetro stesso, egli scopre una piccola deformazione che si propagherà nell'universo. Pieyre de Mandiargues dice al suo lettore:

⁷ G. BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris 1967; trad. it., *La formazione dello spirito scientifico*, Cortina, Milano 1995.

Avvicinati alla finestra, sforzandoti di non lasciar attirare la tua attenzione da ciò che vi è fuori. Fino a che tu abbia sotto gli occhi uno di quei nuclei che sono come cisti del vetro, ossicini a volte trasparenti, ma più spesso opachi o anche vagamente translucidi, con una forma allungata che ricorda la pupilla dei gatti⁸.

Che cosa diventa il mondo esterno attraverso questo piccolo fuso di vetro, attraverso la pupilla del gatto?

La natura del mondo cambia? [...] o meglio, la vera natura trionfa sull'apparenza? In ogni caso, il fatto sperimentale è che l'introduzione del nucleo nel paesaggio basta a conferire a esso un carattere molle... Muri, rocce, tronchi d'albero, costruzioni metalliche hanno perduto ogni rigidezza intorno al nucleo mobile⁹.

Da ogni parte il poeta fa scaturire le immagini, ci regala un atomo di universo moltiplicandolo. Guidato dal poeta, il sognatore, spostando il suo sguardo, rinnova il suo mondo, e dalla miniatura della cisti di vetro fa venir fuori un mondo. Il sognatore obbliga il mondo «ai più insoliti serpeggiamenti»¹⁰ e fa correre onde di irrealtà su ciò che era il mondo reale.

Il mondo esterno, nella sua unanimità, si è trasformato in un ambiente malleabile a piacimento davanti all'unico oggetto duro e perforante, vero uovo filosofico che i tuoi minimi mutamenti nel volto sospingono attraverso lo spazio¹¹.

Il poeta non è dunque andato a cercare molto lontano i suoi strumenti per sognare. Tuttavia, con quale arte ha enucleato il paesaggio! Con quanta fantasia ha dotato lo spazio di molteplici curvature! Ecco allora lo spazio curvo della fantasia di Riemann! Ogni universo, infatti, si rinchiude in curve, ogni uni-

⁸ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *L'œuf dans le paysage*, in *Dans les annexes sordides*, Gallimard, Paris 1948, p. 105.

⁹ Ivi, p. 106.

¹⁰ Ivi, p. 107.

¹¹ *Ibidem*.

verso si concentra in un nucleo, in un seme, in un centro dinamicizzato. Tale centro è potente proprio perché è un centro immaginato. Se andiamo appena un passo più avanti nel mondo delle immagini offerteci da Pieyre de Mandiargues, viviamo il centro che immagina, e allora leggiamo il paesaggio nel nucleo di vetro, non lo guardiamo più attraverso. Questo nucleo che racchiude nuclei è un mondo, la miniatura si dispiega fino alle dimensioni di un universo: il grande, ancora una volta, è contenuto nel piccolo.

Prendere una lente di ingrandimento significa fare attenzione: ma fare attenzione non implica già avere una lente? L'attenzione è già da sé una lente di ingrandimento. In un'altra opera, Pieyre de Mandiargues, meditando sul fiore dell'Euforbia, scrive:

L'euforbia, sotto il suo sguardo troppo attento, come una sezione di pulce sotto il vetrino di un microscopio, si era ingrandita misteriosamente: ora, era una fortezza pentagonale, elevata ad altezze prodigiose davanti a lui, in un deserto di rocce bianche e di guglie rosa, che apparivano inaccessibili, di cinque torri che costellavano il castello posto all'avanguardia della flora sull'arida contrada¹².

Un filosofo ragionevole – e ce ne sono molti – potrà obiettarci forse che questi documenti sono esagerati, che troppo gratuitamente, a parole, fanno venir fuori il grande, l'immenso dal piccolo. Non si tratterebbe che di un gioco di prestigio verbale, estremamente povero davanti all'abilità di un prestigiatore che estrae una sveglia da un ditale per cucire. Tuttavia, noi difenderemmo la prestidigitazione «letteraria»: l'atto del prestigiatore stupisce, diverte, quello del poeta fa sognare. Io non posso vivere e rivivere l'atto del primo, ma la pagina del poeta mi appartiene, se soltanto amo la *rêverie*.

Il filosofo ragionevole scuserebbe le nostre immagini se esse potessero darsi come l'effetto di qualche droga, di qualche mesalina. Esse avrebbero allora per lui una realtà fisiologica, di

¹² A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Marbre*, Laffont, Paris 1953, p. 63.

cui il filosofo si servirebbe per chiarire i suoi problemi dell'unione tra anima e corpo. Quanto a noi, prendiamo i documenti letterari come *realtà dell'immaginazione*, come puri prodotti dell'immaginazione. Perché, infatti, gli atti dell'immaginazione non dovrebbero essere reali come gli atti della percezione?

E perché poi tali immagini «eccessive», che non sappiamo concepire da noi, ma che possiamo, come lettori, ricevere sinceramente dal poeta, non dovrebbero essere – se ci si attiene alla nozione – «droghe» virtuali capaci di procurarci semi di *rêverie*? Tale droga virtuale possiede un'efficacia purissima. Con un'immagine «esagerata», noi siamo sicuri di trovarci nell'asse di un'immaginazione autonoma.

V

Non senza scrupolo abbiamo riportato in precedenza la lunga descrizione del botanico della *Nouvelle Encyclopédie théologique*: la pagina abbandona troppo in fretta il seme della *rêverie*, chiacchiera. La si accoglie quando si ha il tempo di scherzare e la si congeda quando si vogliono ritrovare i semi viventi dell'immaginario: essa è, per così dire, una miniatura fatta con grossi pezzi. Nostro compito è trovare un miglior contatto con l'immaginazione miniaturizzante: non possiamo, filosofi da camera come siamo, beneficiare della contemplazione delle opere dipinte dai miniaturisti del Medioevo, il grande tempo della pazienza solitaria, eppure immaginiamo con estrema precisione tale pazienza. Essa ci pone la pace tra le mani, immaginandola soltanto, la pace invade l'anima. Tutte le piccole cose richiedono la lentezza e vi è stato bisogno di molto tempo libero nella tranquillità della camera per miniaturizzare il mondo. Bisogna amare lo spazio per descriverlo tanto minuziosamente come se vi fossero molecole di mondo, per racchiudere tutto uno spettacolo in una molecola di disegno. In tale prova, si stabilisce un rapporto dialettico tra l'intuizione che vede sempre grande e il lavoro ostile ai voli astratti. Gli intuizionisti, in effetti, abbracciano tutto con un solo sguardo,

mentre i dettagli si scoprono e si ordinano gli uni dopo gli altri, pazientemente, con la malizia discorsiva del fine miniaturista. Il miniaturista pare sfidare l'oziosa contemplazione del filosofo intuizionista. Gli dice: «Non avreste visto questo! Prendete il tempo necessario per vedere tutte quelle piccole cose che non possono contemplarsi nel loro insieme». Nella contemplazione della miniatura, è indispensabile un'attenzione rimbalzante per integrare il dettaglio.

Naturalmente, la miniatura è più facile a dirsi che a farsi, e potremo facilmente collezionare descrizioni letterarie che interpretano il mondo col diminutivo. Esse sono automaticamente prolisse, in quanto descrizioni che dicono le cose in piccolo. Ne è un esempio questa pagina di Victor Hugo (da noi abbreviata) di cui ci serviremo come autorizzazione per richiedere al lettore una certa attenzione su un tipo di *rêverie* che può sembrare insignificante.

Victor Hugo, che – come si dice – vede grande, sa anche descrivere miniature. Ne *Il Reno*, si legge:

A Freiberg, ho a lungo dimenticato l'immenso paesaggio che mi trovavo sotto gli occhi per quell'aiuola erbosa su cui ero seduto. Era su una piccola gobba selvaggia della collina. Anche là vi era un mondo. Gli scarabei procedevano lentamente sotto le fibre profonde della vegetazione; fiori di cicuta a forma di parasole imitavano i pini italiani... un povero calabrone di velluto giallo e nero risaliva penosamente lungo un ramo spinoso; nuvole spesse di moscerini gli nascondevano la luce; un'azzurra campanella tremava al vento e tutta una nazione di gorgoglioni si era riparata sotto questa enorme tenda... Vedevo uscire dalla fanghiglia e torcersi verso il cielo un verme di terra simile ai pitoni antidiluviani e che ha forse anche lui, nell'universo microscopico, un suo Ercole che lo uccide ed un suo Cuvier che lo descrive. Insomma, questo universo è grande come l'altro¹³.

¹³ V. HUGO, *Le Rhin*, Hetzel, Paris 1907, vol. III, p. 98; trad. it., *Il Reno: lettere ad un amico*, Barion, Milano 1934.

La pagina si allunga, il poeta si diverte, evoca Micromegas e segue allora una teoria facile, ma il lettore che non si affretta – il solo che noi possiamo sperare di incontrare – entra sicuramente nella *rêverie* miniaturizzante. Un simile lettore ozioso ha condotto spesso tali *rêveries*, ma non avrebbe mai osato riportarle su una pagina: è il poeta a dar loro dignità letteraria. Da parte nostra, noi ambiremmo – ed è grande ambizione! – a dar loro dignità filosofica. Il poeta, infine, non si inganna e ha appena scoperto un mondo. «Anche là c'era un mondo». Perché il metafisico non dovrebbe confrontarsi con quel mondo? Rinverrebbe, a ogni buon conto, le sue esperienze «di apertura al mondo». Troppo spesso il Mondo designato dal filosofo non è che un non-io. La sua enormità è un cumulo di negatività. Il filosofo si converte al positivo troppo in fretta e si attribuisce al Mondo, un Mondo unico. Le formule: essere al mondo, essere del Mondo, sono troppo maestose per me, non arrivo a viverle. Mi trovo, invece, più a mio agio nei mondi della miniatura, che sono, per me, mondi dominati. Vivendoli, sento propagarsi dal mio essere sognante onde modificatrici. L'enormità del mondo non è più per me che il mescolarsi caotico delle onde modificatrici. La miniatura sinceramente vissuta mi distacca dal mondo circostante, mi aiuta a resistere alla dissoluzione dell'ambiente.

La miniatura è un esercizio di freschezza metafisica: permette di modificare con rischi limitati. E quale riposo in un simile esercizio di mondo dominato! La miniatura riposa senza mai dormire. L'immaginazione è in essa vigilante e felice.

Per abbandonarci, tuttavia, in buona coscienza a tale metafisica miniaturizzata, abbiamo bisogno di rafforzare le prove e mettere insieme alcuni testi. Senza far questo, avremmo timore, confessando il nostro gusto per la miniatura, di rafforzare la diagnosi di cui Madame Favez-Boutonier mi parlava nei primi tempi della nostra buona e vecchia amicizia, un quarto di secolo fa: le allucinazioni lillipuziane sono caratteristiche dell'alcolismo.

Sono numerosi i testi in cui il prato è una foresta, in cui un ciuffo d'erba è un boschetto. In un romanzo di Thomas Hardy, una manciata di muschio è un bosco di abeti. In un romanzo di

passioni raffinate e molteplici (divenuto libro prediletto per Rilke), Jacobsen descrive così la Foresta della felicità: le foglie d'autunno, i sorbi piegati sotto «il peso dei rossi grappoli», e termina il suo quadro con il «muschio vigoroso e forte che rassomigliava ad abeti, a palme»¹⁴. E «c'era anche il muschio leggero che rivestiva i tronchi d'albero e faceva pensare ai campi di grano degli elfi». Il fatto che un autore, il cui compito consiste nel seguire un dramma umano di grande intensità, come nel caso di Jacobsen, interrompa la narrazione della passione per «scrivere una tale miniatura», è un paradosso da spiegare, se desideriamo avere una misura esatta degli interessi letterari. Vivendo un po' da vicino il testo, qualcosa di umano sembra affinarsi nello sforzo di vedere questa piccola foresta incastrata nella foresta dei grandi alberi. Da una foresta all'altra, dalla foresta in diastole alla foresta in sistole, respira una cosmicità. Paradossalmente, vivendo nella miniatura, pare di giungere a distendersi in un piccolo spazio.

È questa una delle mille *rêveries* che si collocano fuori del mondo, in un altro mondo, e il romanziere ne ha avuto bisogno per trasportarci in quell'aldilà rispetto al mondo, rappresentato dal mondo di un amore nuovo. Gli uomini, resi frettolosi dagli affari umani, non vi entrano. Il lettore di un libro che segue le oscillazioni di una grande passione può stupirsi di tale interruzione da parte della cosmicità. Egli non legge il libro che *linearmente*, seguendo il filo degli avvenimenti umani: per lui, gli avvenimenti non hanno bisogno di quadro. Di quante *rêveries*, tuttavia, ci priva la lettura lineare!

Tali *rêveries* sono appelli alla verticalità, sono pause narrative durante le quali il lettore è invitato a sognare, sono purissime in quanto non servono a nulla. È tuttavia necessario distinguerle da quelle abitudini di racconto in cui un nano si nasconde dietro una lattuga per tendere trappole all'eroe, come succede ne *Le nain Jaune* di Madame d'Aulnoy. La poesia cosmica è indipendente dagli intrighi della favola per bambini.

¹⁴ J.P. JACOBSEN, *Niels Lhyne*, Mondadori, Milano 1980.

Essa richiede, negli esempi riportati, una partecipazione a un vegetalismo veramente intimo, a un vegetalismo che sfugge al torpore a cui lo condannava la filosofia bergsoniana. Effettivamente, attraverso l'adesione alle forze miniaturizzate, il mondo vegetale è grande nel piccolo, vivo nella dolcezza, vivente nel suo atto verde.

A volte, il poeta coglie un dramma minuscolo, come Jacques Audiberti che, nel suo stupefacente *Abraxas*, ci fa sentire, nella lotta tra la parietaria e il muro di pietra, l'istante drammatico in cui «la parietaria solleva la grigia scaglia». Che Atlante vegetale! In *Abraxas*, Audiberti costruisce un tessuto fitto di sogni e di realtà: egli conosce le *rêveries* che portano l'intuizione al *punctum proximu*; si desidererebbe, allora, aiutare la radice della parietaria a costituire un appiglio di più sul vecchio muro.

Si ha il tempo, in questo mondo, per amare le cose, per vederle da vicino, quando godono della loro piccolezza? Una sola volta, nella mia vita, ho potuto vedere un giovane lichene nascere ed estendersi sul muro. Quale giovinezza, quale forza a gloria della superficie!

Certo, si perderebbe il senso dei valori reali, se si interpretassero le miniature nel semplice relativismo del grande e del piccolo. Il filo di muschio può ben essere abete, ma un abete non sarà mai un filo di muschio. L'immaginazione non lavora nei due sensi con la stessa convinzione.

Nei giardini del minuscolo, il poeta conosce il seme dei fiori. E io vorrei poter dire, come André Breton: «Ho mani per coglierti, timo minuscolo dei miei sogni, rosmarino del mio estremo pallore»¹⁵.

VI

Il racconto è un'immagine che ragiona e tende ad associare immagini straordinarie come se esse potessero essere coerenti.

¹⁵ A. BRETON, *Le revolver à cheveux blancs*, Cahiers libres, Paris 1932, p. 122.

Il racconto reca così la convinzione di un'immagine originaria rispetto all'insieme di immagini derivate. Il legame è tuttavia così facile e il ragionamento è tanto scorrevole che ben presto non si sa più dove si trovi il seme del racconto.

Nel caso di una miniatura raccontata, come nella narrazione di *Pollicino*, sembra di poter rinvenire senza fatica il principio dell'immagine originaria: la semplice piccolezza faciliterà tutte le prove, ma, esaminata in maniera più ravvicinata, la situazione fenomenologica di tale miniatura raccontata è instabile. Essa è, in effetti, sottoposta alla dialettica della meraviglia e dello scherzo. Un tratto in più è a volte sufficiente per bloccare la partecipazione alla meraviglia. In un disegno, si ammirerebbe ancora, ma il commento oltrepassa il limite: Pollicino, citato da Gaston Paris, è talmente piccolo «da perforare con la testa un granello di polvere e da passarvi interamente attraverso»¹⁶. In un altro caso, è ucciso dalla sfuriata di una formica. Nessun valore onirico in quest'ultimo tratto. Il nostro onirismo animalizzato, pur tanto sensibile nei riguardi degli animali di grande taglia, non ha registrato i fatti e i gesti degli animali minuscoli. Dalla parte del minuscolo, il nostro onirismo animalizzato non va lontano come il nostro onirismo vegetale¹⁷.

Gaston Paris nota accortamente che, nel momento in cui Pollicino è ucciso dalla sfuriata di una formica, il racconto si sposta verso l'epigramma, verso una sorta di ingiuria, da parte dell'immagine che esprime il suo disprezzo per l'essere diminuito. Ci troviamo di fronte a una contropartecipazione. «Presso i Romani, ritroviamo questi giochi o motti di spirito; un epigramma del periodo decadente, indirizzato a un nano [diceva]: "La pelle di una pulce sarebbe per te un vestito troppo largo"». Ai nostri giorni ancora, aggiunge Gaston Paris, gli stessi motti di spirito si ritrovano nella canzone del *Petit mari*. Gaston Paris, d'altra parte, ritiene «infantile» tale canzone, il che non mancherà di

¹⁶ G. PARIS, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, Franck, Paris 1875, p. 22.

¹⁷ Notiamo, tuttavia, che alcuni nevrotici sostengono di vedere i microbi rodere i loro organi.

stupire i nostri psicoanalisti. Da tre quarti di secolo, le modalità di analisi psicologica sono per fortuna migliorate.

Ad ogni modo, Gaston Paris indica chiaramente il punto cruciale della leggenda: le opere in cui ci si fa beffe della piccolezza deformano il racconto primitivo, la miniatura pura. Nel racconto primitivo, che il fenomenologo deve sempre rendere,

la piccolezza non è mai ridicola, ma meravigliosa; l'interesse del racconto sta nelle cose straordinarie che Pollicino compie grazie alla sua piccolezza; d'altra parte, in tutte le occasioni, egli è pieno di spirito e di malizia e riesce sempre a tirarsi fuori trionfalmente dalle brutte situazioni in cui gli capita di trovarsi¹⁸.

Allora, per partecipare veramente al racconto, è necessario rivestire la finezza di spirito con la finezza materiale. Il racconto ci invita a «scivolare» tra le difficoltà. In altre parole, oltre al disegno, bisogna impadronirsi del dinamismo della miniatura. Ecco un'istanza fenomenologica ulteriore. Che animazione ricaviamo allora dal racconto se seguiamo la causalità del piccolo, il moto nascente dell'essere minuscolo che agisce sull'essere massiccio! Il dinamismo della miniatura, ad esempio, è spesso rivelato dai racconti in cui Pollicino, introdotto nell'orecchio del cavallo, domina le forze che tirano l'aratro. Scrive Gaston Paris:

A mio avviso, si trova in ciò il fondo primitivo della sua storia; questo è un tratto che si ritrova in tutti i popoli, mentre le altre storie che gli sono attribuite, create dalla fantasia, che anima quel divertente piccolo essere, differiscono di solito a seconda dei differenti popoli¹⁹.

Naturalmente, nell'orecchio del cavallo, Pollicino dice all'animale: «A destra!... a sinistra!». Egli è il *centro decisionale* che le *rêveries* della nostra volontà ci invitano a costituire in un piccolo

¹⁸ G. PARIS, *Le petit Poucet*, cit., p. 23.

¹⁹ *Ibidem*.

spazio. In precedenza abbiamo affermato che il minuscolo è una dimora della grandezza: se si simpatizza dinamicamente con l'attivo Pollicino, ecco che il minuscolo appare come la dimora della forza primitiva. Un cartesiano direbbe – se un cartesiano potesse scherzare – che, in questa storia, Pollicino è la ghiandola pineale dell'aratro. In ogni caso, è l'infimo a dominare le forze, è il piccolo a comandare sul grande. Quando parla Pollicino, il cavallo, il vomere e l'uomo non hanno che da ubbidire: meglio questi tre esseri subalterni ubbidiranno, più il solco sarà diritto.

Pollicino è a casa sua nello spazio di un orecchio, all'entrata della cavità naturale del suono. Egli è un orecchio nell'orecchio. In tal modo, il racconto illustrato dalle immagini si raddoppia con quanto chiameremo, nel paragrafo successivo, la miniatura del suono. Siamo, in effetti, invitati, seguendo il racconto, a scendere al di sotto della soglia dell'udito, a intendere con la nostra immaginazione. Pollicino si è sistemato nell'orecchio del cavallo per parlare a bassa voce, cioè per comandare energicamente, con una voce che nessuno può intendere, tranne colui che deve «ascoltare». La parola «ascoltare» acquista qui il duplice senso di intendere e di ubbidire. D'altra parte, non è forse nella tonalità minima, in una miniatura del suono come quella illustrata dalla leggenda, che il doppio senso si muove con maggiore delicatezza?

Pollicino che guida con la sua intelligenza e la sua volontà il tiro dell'aratore ci sembra molto lontano dal Pollicino della nostra giovinezza, ma, ciononostante, si trova sulla linea delle favole che ci condurranno alla leggenda primitiva, seguendo Gaston Paris, grande rilevatore di primitività.

Per Gaston Paris, la chiave della leggenda di Pollicino – e di tante leggende! – sta nel cielo: è Pollicino a guidare la costellazione dell'Orsa Maggiore. Gaston Paris, in effetti, ha notato che, in numerosi paesi, si designa col nome di Pollicino una piccola stella che si trova al di sopra del Carro.

Non è nostro compito seguire tutte le prove convergenti che il lettore potrà trovare nell'opera di Paris: insistiamo soltanto su una leggenda svizzera che ci fornirà un bell'esempio di orecchio che sa sognare. Nella leggenda riportata da Gaston Paris,

il Carro si capovolge a mezzanotte, con grande fracasso²⁰. Una simile leggenda non ci insegna forse ad ascoltare la notte, il tempo della notte, il tempo del cielo stellato? Da qualche parte ho letto che un eremita, che guardava senza pregare la sua clessidra da preghiere, intese rumori che straziavano le orecchie. Nella clessidra egli aveva udito improvvisamente la catastrofe del tempo. Il tic-tac dei nostri orologi è così grossolano, così meccanicamente irregolare che non possediamo più orecchie abbastanza fini per poter sentire lo scorrere del tempo.

VII

Il racconto di Pollicino, tradotto nel cielo, mostra che le immagini passano senza fatica dal piccolo al grande e dal grande al piccolo: la *rêverie* gulliveriana è naturale. Un grande sognatore vive le sue immagini doppiamente, sulla terra e nel cielo, ma, nella vita poetica delle immagini, non vi è che un semplice gioco di dimensioni. La *rêverie* non è geometrica e il sognatore è profondamente coinvolto. In un lavoro di Cecil Arthur Hackett, intitolato *Rimbaud et Gulliver*, possiamo leggere pagine eccellenti, nelle quali Rimbaud è rappresentato piccolo accanto alla madre, ma grande nel mondo dominato²¹. Mentre accanto a sua madre egli non è che «un pezzo d'uomo nel paese di Brobdingnag», nella scuola il piccolo «Arthur immagina di essere Gulliver nel paese di Lilliput». E Hackett cita Victor Hugo, il quale, ne *Les contemplations*, mostra i bambini che ridono:

*De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit*²².

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ C.A. HACKETT, *Rimbaud et Gulliver*, in *Le lyrisme de Rimbaud*, Nizet et Bastard, Paris 1938.

²² V. HUGO, *Les contemplations (souvenirs paternels)*, Garnier, Paris 1969 [Nel vedere brutti giganti stupidissimi / Vinti da nani molto intelligenti].

Hackett ha indicato, in tale occasione, tutti gli elementi di una psicoanalisi di Arthur Rimbaud, ma se la psicoanalisi, come abbiamo ripetutamente sottolineato, ci fornisce preziosi contributi sulla natura profonda dello scrittore, essa può, a volte, allontanarci dallo studio sulla virtù diretta di un'immagine. Vi sono immagini di tale immensità che il loro potere comunicativo ci trascina tanto lontano dalla vita e i commenti psicoanalitici non possono che svilupparsi al limite dei valori. Quale immensa *rêverie* in questi due versi rimbaudiani:

*Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse*²³.

Si può certo ammettere che l'Orsa Maggiore era, per Rimbaud, «un'immagine di Madame Rimbaud»²⁴, ma un tale approfondimento psicologico non ci restituisce il dinamismo dello slancio di immaginazione che fa ritrovare al poeta la leggenda del Pollicino di Vallonia. È anche necessario che io metta fra parentesi il mio sapere psicoanalitico, se desidero ricevere la grazia fenomenologica dell'immagine del sognatore, del profeta di quindici anni. Se la locanda dell'Orsa Maggiore non è che la dura casa di un adolescente tormentato, essa non risveglia in me alcun ricordo positivo, alcuna *rêverie* attiva. Non posso sognare qui, se non nel cielo di Rimbaud. La causalità particolare che la psicoanalisi estrapola dalla vita dello scrittore, per quanto psicologicamente esatta, ha pochissime possibilità di funzionare dinamicamente su un lettore qualsiasi, eppure io ricevo la comunicazione di un'immagine tanto straordinaria. Essa fa di me per un istante, allontanandomi dalla mia via, un essere immaginante: proprio a proposito di tali occasioni di lettura, sono giunto, a poco a poco, a mettere in dubbio non soltanto la causalità psicoanalitica dell'immagine, ma anche ogni causalità psicologica dell'immagine poetica. La Poesia, nei suoi paradossi,

²³ [Pollicino sognatore, sgranavo correndo / Rime. La mia dimora era l'Orsa Maggiore].

²⁴ C.A. HACKETT, *Le lyrisme de Rimbaud*, cit., p. 69.

può essere contro-causale, il che è anche un modo di essere in questo mondo e di essere impegnata nella dialettica delle passioni. Quando la poesia, tuttavia, raggiunge la propria autonomia, si può certo dire che essa è acausale. Per ricevere *direttamente* la virtù di un'immagine isolata – e tutta la virtù di un'immagine sta nell'isolamento – la fenomenologia ci sembra oggi più adatta della psicoanalisi, in quanto la fenomenologia richiede precisamente che assumiamo noi stessi tale immagine, senza critica, con entusiasmo.

Allora, nel suo aspetto di *rêverie diretta*, la «Locanda dell'Orsa Maggiore» non è una prigione materna più di quanto non sia un'insegna di villaggio: è una «casa del cielo». Non appena si sogna intensamente vedendo un quadrato, se ne prova la solidità, si sa che esso è un rifugio di grande sicurezza. Tra le quattro stelle dell'Orsa, un grande sognatore può anche andare ad abitare: forse egli fugge la terra e lo psicoanalista enumera le ragioni che lo spingono a fuggire, ma il sognatore è innanzi tutto sicuro di trovare una dimora, una dimora a misura dei suoi sogni. Come gira questa casa del cielo! Le altre stelle perdute nelle maree del cielo girano male, ma l'Orsa Maggiore non perde la rotta. Vederla girare così bene significa già dominare il viaggio e il poeta sicuramente vive, sognando, una coalescenza delle leggende. Le leggende, tutte le leggende, sono rianimate dall'immagine, non sono un vecchio sapere. Il poeta non ripete racconti della nonna, non ha passato, è in un mondo nuovo, nei confronti del passato e delle cose di quel mondo egli ha realizzato la sublimazione assoluta. Al fenomenologo spetta di seguire il poeta, mentre lo psicoanalista si preoccupa solamente della negatività della sublimazione.

VIII

Sul tema di Pollicino, nel folklore come nella poesia, abbiamo assistito a trasposizioni di grandezza che fanno vivere di una duplice vita gli spazi poetici. A volte, bastano due versi per tale trasposizione, come questi di Noël Bureau:

*Il se couchait derrière le brin d'herbe
Pour agrandir le ciel*²⁵.

Succede, a volte, che le transizioni del piccolo e del grande si moltiplichino, si ripercuotano. Quando un'immagine familiare cresce fino alle dimensioni del cielo, si prende immediatamente consapevolezza che, correlativamente, gli oggetti familiari diventano le miniature di un mondo. Il macrocosmo e il microcosmo sono correlativi.

Su tale correlazione, suscettibile di svolgersi nei due sensi, sono fondati molti poemi di Jules Supervielle, in particolare i poemi riuniti sotto il titolo rivelatore di *Gravitations*. Ogni centro di interesse poetico, in cielo o sulla terra, è qui un centro di gravitazione attiva. Per il poeta, tale centro di gravitazione poetica si trova immediatamente, per così dire, allo stesso tempo in cielo e sulla terra. Notiamo, ad esempio, con quale scioltezza di immagini, la tavola familiare diventa una tavola aerea illuminata dal sole.

*L'homme, la femme, les enfants
A la table aérienne
Appuyée sur un miracle
Qui cherche à se définir*²⁶.

Poi, dopo tale «esplosione di irreale», ritorna in terra:

*Je me retrouve à ma table habituelle
Sur la terre cultivée
Celle qui donne le maïs et les troupeaux
[...] Je retrouvais les visages autour de moi
Avec les pleins et les creux de la vérité*²⁷.

²⁵ N. BUREAU, *Les mains tendues*, Editions de la Girafe, Paris 1950 [Si nascondeva dietro il filo d'erba / Per allargare il cielo].

²⁶ J. SUPERVIELLE, *Gravitations: poèmes*, Gallimard, Paris 1925, pp. 183-185 [L'uomo, la donna, i bambini / Alla tavola aerea / Appoggiata ad un miracolo / Che cerca di definirsi].

²⁷ *Ibidem* [Io mi ritrovo alla mia solita tavola / Sulla terra coltivata / Quella che dona il mais e le greggi [...] / Io ritrovavo i volti intorno a me / Con i pieni ed i vuoti della verità].

L'immagine che serve da perno a tale *rêverie* trasformata, terrestre e aerea, familiare e cosmica, è l'immagine della lampada-sole e del sole-lampada. Si potrebbero raccogliere a migliaia i documenti letterari relativi a questa immagine vecchia come il mondo, eppure Jules Supervielle vi apporta una variante importante, facendola vivere nei due sensi. In tal modo, egli rende all'immaginazione tutta la sua flessibilità, una flessibilità tanto miracolosa che si può affermare che l'immagine raccoglie per intero il senso che ingrandisce e il senso che concentra. Il poeta impedisce all'immagine di immobilizzarsi.

Se viviamo la cosmicità supervielliana, intitolata *Gravitations*, così densa di significato scientifico per uno spirito del nostro tempo, ritroviamo pensieri che vantano un grande passato. Quando non si sottopone a un processo di indebita modernizzazione la storia delle scienze, quando ad esempio si assume Copernico per quello che fu, con tutta la somma delle sue *rêveries* e dei suoi pensieri, ci si rende conto che gli astri gravitano intorno alla luce. Il Sole è innanzi tutto il grande Lume del Mondo. I matematici ne faranno in seguito una massa attrahente. La luce è in alto il principio della centralità. Essa ha un posto di grandissimo rilievo nella gerarchia delle immagini! Il mondo, per l'immaginazione, gravita intorno a un *valore*.

La lampada della sera, sulla tavola familiare, è anche il centro di un mondo. La tavola rischiarata dalla lampada è, da sola, un piccolo mondo. Un filosofo sognatore non deve forse temere che le nostre indirette illuminazioni ci facciano perdere il centro della camera di sera? La memoria conserverà allora i volti di un tempo

*avec les pleins et les creux de la vérité*²⁸.

Dopo aver seguito tutto il poema di Supervielle nelle sue ascese astrali e nei suoi ritorni al mondo umano, ci si accorge che il mondo familiare acquista il rilievo nuovo di una abba-

²⁸ *Ibidem* [Con i pieni ed i vuoti della verità].

gliante miniatura cosmica. Non si sospettava che il mondo familiare fosse tanto grande. Il poeta ci ha mostrato che il grande non è incompatibile con il piccolo, si pensi a Baudelaire che, a proposito delle litografie di Goya, parlava di «vasti quadri in miniatura»²⁹ e poteva dire di un pittore su smalto, Marc Baud³⁰, che «sa fare il grande nel piccolo».

Infatti, come vedremo ancora trattando più specificamente le immagini dell'immensità, il minuscolo e l'immenso sono consonanti. Il poeta è sempre pronto a leggere il grande nel piccolo: ad esempio, la cosmogonia di un Claudel ha assimilato in fretta, col beneficio dell'immagine, il vocabolario, se non il pensiero, della scienza contemporanea. Ne *Les cinq grandes odes*, Claudel scrive:

Così come vediamo i piccoli ragni o certe larve di insetti simili a pietre preziose ben nascoste nella loro borsa di bambagia e di raso [...] È allo stesso modo che mi è stata mostrata tutta una nidiata di soli ancora impacciati nelle fredde latebre della nebulosa³¹.

Un poeta vede sempre la stessa cosa, sia che guardi al microscopio sia che guardi al telescopio.

IX

La lontananza fabbrica, d'altra parte, miniature in tutti i punti dell'orizzonte. Il sognatore, davanti agli spettacoli della natura lontana, ritaglia le miniature come altrettanti nidi di solitudine nei quali egli sogna di vivere.

Scrivendo così Joë Bousquet: «Sprofondo nelle dimensioni minuscole concesse dall'allontanamento, inquieto di misurare su

²⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Calmann Levy, Paris 1921, p. 429; trad. it., *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze 1948.

³⁰ Ivi, p. 316.

³¹ P. CLAUDEL, *Les cinq grandes odes*, Gallimard, Paris 1963, p. 180; trad. it., *Cinque grandi odi*, Logos, Roma 1991.

quel rimpicciolimento l'immobilità in cui sono trattenuto»³². Inchiodato sul suo letto, il grande sognatore scavalca lo spazio intermedio per «sprofondare» nel minuscolo. I villaggi sperduti all'orizzonte sono allora patrie dello sguardo. La lontananza non disperde nulla, al contrario, raduna in una miniatura un paese in cui sarebbe bello vivere. Nelle miniature della lontananza, le cose disparate giungono a «comporsi» e si offrono allora al nostro «possesso», negando la lontananza che le ha create. Dominiamo, conosciamo a fondo da lontano e con tanta tranquillità!

A tali quadri-miniature sull'orizzonte, bisognerebbe accostare gli spettacoli presi dalle *rêveries* del campanile, tanto numerose da ritenersi banali. Gli scrittori le riportano di sfuggita e non ne offrono assolutamente variazioni. Eppure, ne traiamo una grande lezione di solitudine! L'uomo nella solitudine del campanile contempla gli uomini che «si agitano» sulla piazza resa bianca dal sole estivo. Gli uomini sono «grossi come mosche», si muovono senza criterio «come formiche». Tali paragoni, così logori che non si ha più il coraggio di scriverli, appaiono quasi inavvertitamente in molte pagine in cui si narra una *rêverie* di campanile. Ciò non significa che un fenomenologo dell'immagine non debba riportare l'estrema semplicità di questa meditazione, che distoglie con tanta facilità il sognatore dal mondo agitato. Il sognatore, ad ogni buon conto, si conferisce un'impressione di dominazione, ma, quando si è segnalata tutta la banalità di una simile *rêverie*, ci si accorge che essa specifica una solitudine dell'altezza. La solitudine rinchiusa avrebbe altri pensieri e negherebbe in altro modo il mondo, non avrebbe, per dominarlo, un'immagine concreta. Dall'alto della sua torre, il filosofo del dominio miniaturizza l'universo: tutto è piccolo perché egli sta in alto. Egli è alto, dunque egli è grande. L'altezza della sua dimora è una testimonianza della propria grandezza.

Per determinare tutto il lavoro dello spazio in noi, sarebbe necessario illustrare molti teoremi di topo-analisi. L'immagine

³² J. BOUSQUET, *Le meneur de lune*, J.B. Janin, Paris 1946, p. 162.

non vuole lasciarsi misurare. Non appena si parla di *spazio*, essa muta grandezza. Il minimo valore la distende, la eleva, la moltiplica e il sognatore diventa l'essere della sua immagine. Egli assorbe tutto lo spazio della sua immagine, cioè si confina nella miniatura delle sue immagini. Su ogni immagine bisognerebbe determinare, come dicono i metafisici, il nostro essere, lì, a rischio di non trovare, talvolta, in noi che una miniatura di essere. In un capitolo successivo, torneremo su tali aspetti del nostro problema.

X

Dal momento che noi incentriamo tutte le nostre riflessioni sui problemi dello spazio vissuto, la miniatura dipende per noi esclusivamente dalle immagini della visione. Ma la *causalità del piccolo* smuove tutti i sensi e per ogni senso ci sarebbe da studiare le sue «miniature». Per i sensi come il gusto, l'odorato, il problema sarebbe forse anche più interessante che per la vista. La vista accorcia i suoi drammi, ma una traccia di profumo, un odore lontano, può determinare una vera e propria atmosfera all'interno del mondo immaginario.

I problemi della causalità del piccolo sono stati esaminati, naturalmente, dalla psicologia delle sensazioni. In modo tutto concreto, lo psicologo determina, con la più scrupolosa cura, le differenti *soglie* che fissano il funzionamento dei diversi organi sensoriali. Tali soglie possono differenziarsi in individui diversi, ma la loro realtà è incontestabile. La nozione di soglia è una delle nozioni più chiaramente obiettive della psicologia moderna.

In questo paragrafo, ci proponiamo di esaminare se l'immaginazione non ci richiami al di sotto della soglia, se il poeta particolarmente attento alla parola interiore non intenda, in un aldilà rispetto al sensibile, facendo parlare i colori e le forme. Le metafore paradossali, a tale riguardo, sono troppo numerose per poterle esaminare sistematicamente. Esse devono ricoprire una certa realtà, una certa verità di immaginazione. Forniremo

alcuni esempi di quelle che potremmo definire, per brevità, miniature sonore.

In primo luogo, è necessario liberarsi degli usuali riferimenti ai problemi dell'allucinazione. Tali riferimenti a fenomeni oggettivi, rivelabili in un comportamento reale che si può fissare grazie alla fotografia di un volto angosciato da voci «immaginarie», ci impedirebbero di entrare veramente nel campo dell'immaginazione pura. Non è possibile cogliere, a nostro avviso, l'attività autonoma dell'immaginazione creatrice attraverso una mescolanza di sensazioni vere e di allucinazioni vere o false. Il problema per noi, lo ripetiamo, non consiste nell'esaminare uomini, ma nell'esaminare immagini. E possiamo esaminare fenomenologicamente soltanto immagini trasmissibili, immagini che noi riceviamo in una trasmissione felice. Anche se vi fosse allucinazione nel creatore di immagini, l'immagine può certo soddisfare il nostro desiderio di lettori non allucinati.

Bisogna riconoscere un vero e proprio mutamento ontologico quando, in racconti come quelli di Edgar Allan Poe, ciò che lo psichiatra definisce allucinazioni auditive riceve dignità letteraria dal grande scrittore. Le interpretazioni psicologiche o psicoanalitiche riguardanti l'autore dell'opera d'arte, possono, allora, spingere a porre in termini non corretti – o a non porre affatto – i problemi dell'immaginazione creatrice. Sul piano generale, i *fatti* non spiegano i *valori*: nelle opere dell'immaginazione poetica, i valori vantano una tale novità che tutto quanto appartiene al passato diventa inerte, al loro confronto. Ogni memoria deve essere reimmaginata: nella memoria noi conserviamo microfilm che non possono essere letti se non ricevono la luce viva dell'immaginazione.

Si potrà, naturalmente, affermare sempre che, se Edgar Allan Poe ha scritto il racconto *La rovina della casa degli Usher*, lo ha fatto perché ha «sofferto» di allucinazioni auditive; ma «soffrire» si oppone a «creare». Si può essere certi che Poe non scrisse il racconto mentre «soffriva». Nel racconto, le immagini sono genialmente associate, le ombre e i silenzi hanno delicate corrispondenze, gli oggetti, nella notte,

«irradiano dolcemente tenebre». Le parole mormorano, ogni orecchio sensibile sa che è un poeta a scrivere in prosa, sa che, a un certo punto, la poesia viene a dominare il significato. Insomma, sul piano dell'audizione, abbiamo un'immensa miniatura sonora, quella di tutto un cosmo che parla a bassa voce.

Davanti a una tale miniatura dei rumori del mondo, il fenomenologo deve sistematicamente segnalare ciò che oltrepassa l'ordine del sensibile, tanto organicamente quanto oggettivamente. Non è l'orecchio che risuona, né la crepa del muro che ingrandisce. C'è una morta in una tomba, una morta che non vuole morire. Su un ripiano della biblioteca, vi sono antichissimi libri che insegnano un passato diverso da quello che il sognatore ha conosciuto. Una memoria immemoriale lavora in un retromondo: i sogni, i pensieri, i ricordi, formano un tessuto unico. L'anima sogna e pensa, e poi immagina. Il poeta ci ha condotti a una *situazione-limite*, verso un limite che si teme di superare, tra pazzia e ragione, tra i vivi e una morta. Il minimo rumore prepara una catastrofe, i venti incoerenti preparano il caos delle cose, mormorii e fracasso sono vicini. Apprendiamo l'ontologia del presentimento, ci protendiamo nella pre-audizione. Ci si chiede di prendere coscienza dei più lievi indizi. Tutto è indizio, prima di essere fenomeno nel cosmo dei limiti: più è lieve l'indizio, più acquista senso, poiché indica un'origine. Assunti in quanto origini, tutti gli indizi sembrano dare inizio continuamente, instancabilmente, al racconto. Da esso riceviamo lezioni elementari di genio. Il racconto finisce col nascere nella nostra coscienza ed ecco perché esso diventa la ricchezza del fenomenologo.

La coscienza si sviluppa qui, non nelle relazioni interumane – relazioni che la psicoanalisi, nella maggior parte dei casi, pone alla base delle sue osservazioni. Come occuparsi dell'uomo quando si è davanti a un cosmo in pericolo? Tutto vive in un pre-tremore in una casa che crollerà, sotto muri che, crollando, finiranno di seppellire una morta.

Tale cosmo, tuttavia, non è *reale*: esso è, adoperando un termine di Edgar Allan Poe, di un'idealità «sulfurea». Il sognatore

lo ha creato a ogni oscillazione delle sue immagini. L'Uomo e il Mondo, l'uomo e il *suo* mondo sono allora sempre più vicini, perché il poeta sa definirli nei loro momenti di maggiore prossimità. L'uomo e il mondo si trovano in un comune pericolo, sono pericolosi l'uno per l'altro. Tutto questo si intende, si preintende nel mormorio scrosciante nelle profondità del poema.

XI

La nostra dimostrazione della realtà delle miniature poetiche, sonore, sarà senza dubbio più semplice se affrontiamo miniature meno composte. Scegliamo, dunque, esempi contenuti in alcuni versi.

I poeti ci fanno spesso entrare nel mondo dei rumori *impossibili*, di una tale impossibilità che li si può ben incolpare di fantasia scialba. Si sorride e si passa oltre, tuttavia; nella maggior parte dei casi, il poeta non ha considerato il suo poema un gioco, visto che una certa tenerezza guida tali immagini.

René Guy Cadou, vivendo nel villaggio della casa felice, scriveva:

*On entend gazouiller les fleurs du paravent*³³.

Tutti i fiori, infatti, parlano, cantano, anche quelli disegnati. Non è possibile disegnare un fiore o un uccello taciturni.

Bureau dirà:

*Son secret c'était [...]
D'écouter la fleur
User sa couleur*³⁴.

³³ R.G. CADOU, *Hélène ou le règne végétal*, Seghers, Paris 1952, p. 13 [Si sentono mormorare i fiori del paravento].

³⁴ N. BUREAU, *Les mains tendues*, cit. [Il suo segreto era... / Ascoltare il fiore / Consumare il suo colore].

Anche Claude Vigée, come tanti poeti, sente l'erba spuntare. Egli scrive:

J'écoute

Un jeune noisetier

*Verdir*³⁵.

Tali immagini devono almeno essere prese nella loro dimensione di *realtà espressive*. Dall'espressione poetica, infatti, esse ricavano tutto il loro essere, il quale risulterebbe diminuito se si volesse riferirle a una realtà, perfino a una realtà psicologica. Esse dominano la psicologia e non corrispondono ad alcuna pulsione psicologica, tranne che al puro bisogno di esprimere, in un riposo dell'essere, quando si ascolta, nella natura, tutto quanto non può parlare. È superfluo che tali immagini siano vere. Esse sono. Vantano l'assoluto dell'immagine e hanno oltrepassato il limite che separa la sublimazione condizionata dalla sublimazione assoluta.

Tuttavia, anche partendo dalla psicologia, il passaggio dalle impressioni psicologiche all'espressione poetica è talvolta così sottile che si è tentati di concedere una realtà psicologica di base a quanto è pura espressione. Moreau non «resiste al piacere di citare Théophile Gautier quando rende, da poeta, le sue impressioni di drogato»³⁶. «Il mio udito» scrive Théophile Gautier «si era prodigiosamente sviluppato; sentivo il rumore dei colori, suoni verdi, rossi, azzurri, gialli, mi giungevano in onde perfettamente distinte». Eppure Moreau non si lascia ingannare e fa notare che cita le parole del poeta «malgrado la poetica esagerazione di cui sono improntate e che non è utile rilevare». Ma allora, per chi è il documento? Per lo psicologo o per il filosofo che studia l'essere poetico? In altre parole: chi è qui ad «esagerare», l'hascish o il poeta? Da solo, l'hascish non potrebbe provocare tali reazioni e noi, tranquilli lettori, drogati

³⁵ [Sento / Un giovane nocciolo / Diventare verde].

³⁶ J.J. MOREAU, *Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques*, Fortin, Masson & Cie, Paris 1945.

soltanto per delega letteraria, non sentiremmo tremare i colori, se il poeta non fosse stato in grado di farci ascoltare, sovra-scoltare.

Come, dunque, vedere senza sentire? Ciò avviene nelle forme complicate che, pur nel silenzio, fanno rumore.

Ciò che è storto continua stridendo a contorcersi. Lo sapeva Rimbaud quando

*Il écoutait grouiller les galeux espaliers*³⁷.

La mandragola contiene la leggenda nella sua stessa forma. Quella radice dalla forma umana ha sicuramente gridato quando la si strappava. E quale rumore di sillabe, nel suo nome, per un orecchio che sogna! Le parole, le parole sono gusci di clamori. Nella miniatura di una sola parola, ve ne sono, di storie!

Grandi onde di silenzio vibrano nei poemi. In una piccola raccolta poetica pubblicata con una bella prefazione di Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentra in un verso il silenzio del mondo lontano:

*Au loin j'entendais prier les sources de la terre*³⁸.

Vi sono poemi che scivolano verso il silenzio come si discende nella memoria. Come questo grande poema di Milosz:

*Tandis que le grand vent glapit des noms de mortes
Ou bruit de vieille pluie aigre sur quelque route [...]
Ecoute – plus rien – seul le grand silence – écoute*³⁹.

³⁷ A. RIMBAUD, *Les poètes de sept ans*, ed. GLM, Paris 1939 [Ascoltava il brulicare delle spalliere putride].

³⁸ P. PATOCCHI, *Vingt poèmes*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1948 [Da lontano sentivo pregare le sorgenti della terra].

³⁹ O.V. MIŁOZ, *Poèmes*, Librairie Les Lettres, André Silvaire, Paris 1956 [Mentre il grande vento mugola nomi di morte / O rumore di vecchia pioggia pungente su qualche strada... / Ascolta – più niente – solo il grande silenzio – ascolta].

Nulla può considerarsi poesia imitativa quanto il componimento, tanto celebre e bello, di Victor Hugo, *Les Djinns*: è piuttosto il silenzio a obbligare il poeta all'ascolto. Il sogno è allora più intimo. Non si sa più dove sia il silenzio: nel vasto mondo oppure nell'immenso passato? Il silenzio proviene da regioni ancora più lontane di quelle da cui proviene un vento che si calma o una pioggia che si addolcisce. In un altro componimento, in un verso indimenticabile, Milosz dice:

*L'odeur du silence est si vieille...*⁴⁰.

Ah! quali silenzi bisogna dimenticare quando la vita invecchia!

XII

È molto difficile collocare i grandi valori di essere e di non-essere! Il silenzio, in cui si trova la radice, è una gloria del non-essere o un dominio dell'essere? Esso è «profondo»: ma dov'è la radice della sua profondità? Nell'universo nel quale pregano le fonti che nasceranno oppure nel cuore di un uomo che ha sofferto? E a quale altezza dell'essere si devono aprire le orecchie che ascoltano?

Noi, filosofi dell'aggettivo, dobbiamo confessare di essere presi dall'imbarazzo della dialettica del profondo e del grande, dell'infinitamente ridotto che approfondisce, oppure del grande che si estende senza limite.

A quale profondità dell'essere si cala il breve dialogo tra Violaine e Mara ne *L'annonce faite à Marie*! In poche parole esso intreccia l'ontologia dell'invisibile e dell'impercettibile.

VIOLAINE (*cieca*) – Io sento...

MARA – Che cosa senti?

VIOLAINE – Le cose esistere con me.

⁴⁰ *Ibidem* [L'odore del silenzio è così vecchio...].

L'effetto è qui talmente profondo che ci si dovrebbe fermare a meditare a lungo su un mondo che esiste in profondità tramite la propria sonorità, un mondo per cui tutta l'esistenza sarebbe l'esistenza delle voci. La voce, essere fragile ed effimero, può testimoniare più forti realtà. Nei dialoghi di Claudel, essa acquista – se ne possono agevolmente trovare numerose prove – la sicurezza di una realtà che unisce l'uomo e il mondo: ma, prima di parlare, è necessario sentire. Claudel è stato un grande ascoltatore.

XIII

Abbiamo appena trovato unite, nella grandezza d'essere, la trascendenza di quanto si vede e la trascendenza di quanto si sente. Per indicare in modo più semplice tale duplice trascendenza, possiamo fare nostra l'audacia del poeta che scrive:

*Je m'entendais fermer les yeux, les rouvrir*⁴¹.

Ogni sognatore solitario sa di sentire in modo diverso quando sta con gli occhi chiusi. Per riflettere, per ascoltare la voce interiore, per scrivere la frase centrale, condensata, che svela le «profondità» del pensiero, chi non ha serrato fortemente sulle palpebre il pollice e le prime due dita? Allora l'orecchio sa che gli occhi sono chiusi e sa che la responsabilità dell'essere che pensa, dell'essere che scrive, sta in lui. Il sollievo giungerà col riaprirsi delle palpebre.

Chi ci racconterà, tuttavia, le *rêveries* degli occhi chiusi, socchiusi o aperti e spalancati? Che cosa bisogna conservare del mondo per offrirsi alle trascendenze? Leggiamo nel libro di Moreau, libro scritto più di un secolo fa: «Basta semplicemente abbassare le palpebre, per certi malati, durante la veglia, perché si producano allucinazioni della vista». Moreau cita Baillarger

⁴¹ L. MASSON, *Icare, ou le Voyager*, Seghers, Paris 1950, p. 15 [Io sentivo me stesso chiudere gli occhi, riaprirli].

e aggiunge: «Abbassare le palpebre non comporta soltanto allucinazioni della vista, ma anche allucinazioni dell'udito»⁴².

Quante *rêveries* posso concedermi raccogliendo le osservazioni di buoni e vecchi medici e del dolce poeta che è Loys Masson! Quanto è fino l'orecchio del poeta! Quale padronanza ha per condurre il gioco degli apparati del sogno: vedere e sentire, vedere oltre, sentire oltre, sentirsi vedere.

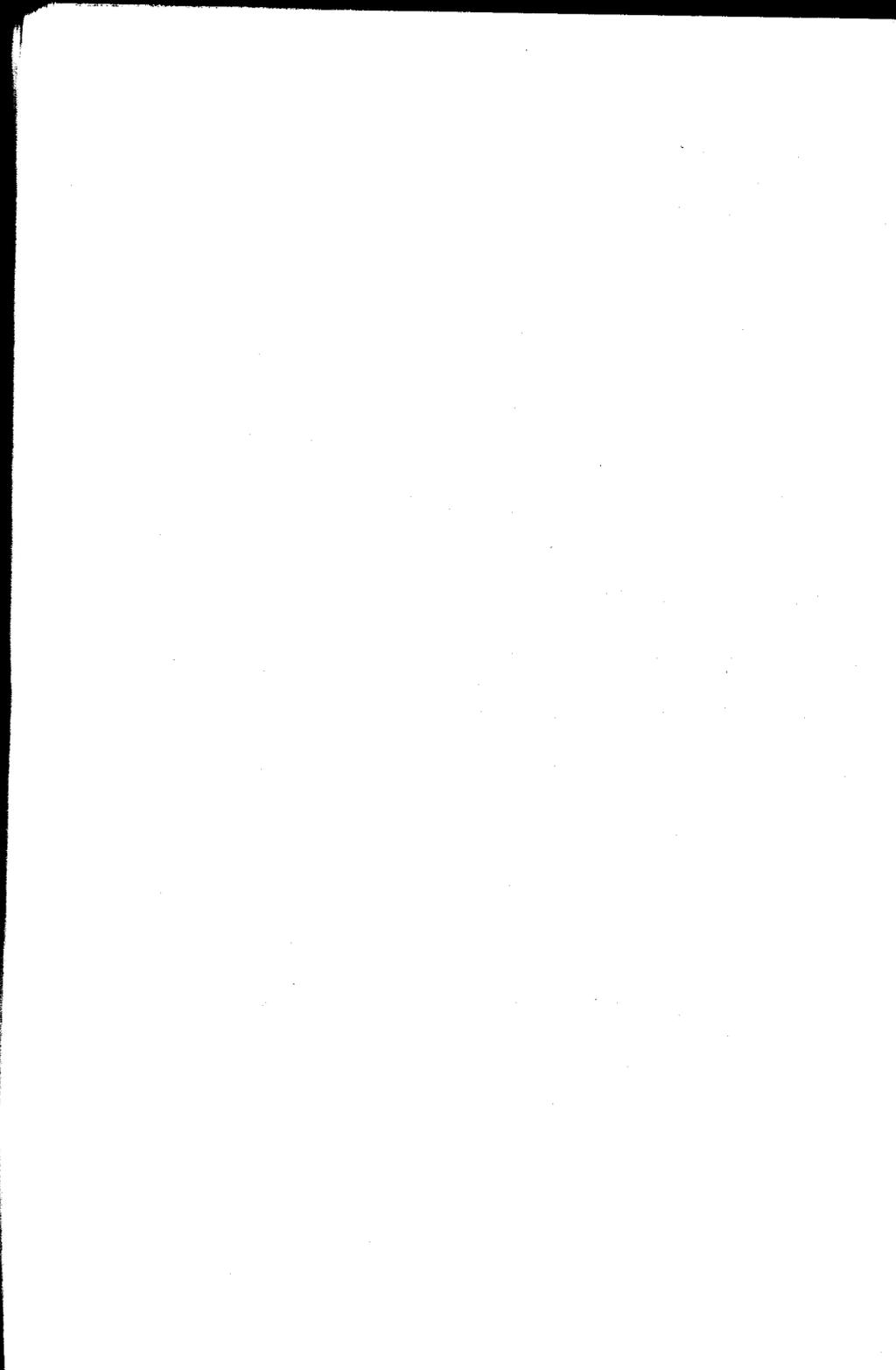
Un altro poeta ci insegna, se ci viene concessa tale audace immagine, a sentirci ascoltare: «Ascolta bene ora. Non le mie parole, ma il tumulto che scoppia nel tuo corpo quando ti ascolti». René Daumal coglie bene qui uno dei punti di partenza per una fenomenologia del verbo «ascoltare»⁴³.

Facendo nostri tutti i documenti della fantasia e delle *rêveries* che non disdegnano di giocare con le parole e con le impressioni più effimere, confessiamo, ancora una volta, la nostra volontà di restare superficiali, limitandoci a esplorare lo strato sottile delle immagini nascenti. Senza dubbio, l'immagine più fragile o inconsistente può rivelare vibrazioni profonde, ma occorrerebbe una ricerca di diverso stile per liberare la metafisica da tutti gli aldilà della nostra vita sensibile. In particolare, per dire come il silenzio elabori al tempo stesso il tempo, la parola e l'essere dell'uomo, ci vorrebbe un grande libro. Tale libro è stato scritto da Max Picard: *Il mondo del silenzio*⁴⁴.

⁴² J.J. MOREAU, *Du hachisch*, cit.

⁴³ R. DAUMAL, *Poésie noire, poésie blanche: poèmes*, Gallimard, Paris 1954, p. 42.

⁴⁴ M. PICARD, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, Zürich 1950; trad. it., *Il mondo del silenzio*, Edizioni di Comunità, Milano 1951.



Capitolo ottavo

L'immensità intima

*Le monde est grand,
mais en nous il est profond comme la mer.*

Rainer Maria Rilke¹

L'espace m'a toujours rendu silencieux.

Jules Vallès²

I

L'immensità si potrebbe definire come una categoria filosofica della *rêverie*. La *rêverie*, certo, si alimenta di spettacoli vari, ma, per una sorta di spontanea inclinazione, contempla la grandezza. Tale contemplazione della grandezza determina poi un atteggiamento tanto speciale, uno stato d'animo tanto particolare, che la *rêverie* colloca il sognatore fuori del mondo circostante, davanti a un mondo che reca il segno di un infinito.

Tramite il solo ricordo, lontano dalle immensità del mare e della pianura, ci è possibile, nella meditazione, rinnovare in noi stessi le risonanze di tale contemplazione della grandezza. Ma, allora, si tratta veramente di un ricordo? L'immaginazione, da sola, non può forse ingrandire senza limite le immagini dell'immensità? L'immaginazione non è già attiva dalla prima contemplazione? Effettivamente, la *rêverie* è uno stato interamente costituito fin dall'istante iniziale. Non la si vede affatto incominciare e tuttavia essa incomincia sempre allo stesso modo,

¹ [Il mondo è grande, ma in noi è profondo come il mare].

² J. VALLÈS, *L'enfant*, Les editeurs français reunis, Paris 1950; trad. it., *Il ragazzo*, Feltrinelli, Milano 1973 [Lo spazio mi ha sempre reso silenzioso].

fugge davanti all'oggetto vicino e improvvisamente si trova lontano, altrove, nello spazio dell'*altrove*³.

Quando tale *altrove* è *naturale*, quando non si trova collocato nelle case del passato, esso è immenso. La *rêverie* diventa allora – si potrebbe dire – *contemplazione originaria*.

Se potessimo esaminare le impressioni di immensità, le immagini dell'immensità o quanto apporti a un'immagine l'immensità, entreremmo subito in una regione della fenomenologia più pura – una fenomenologia che non deve attendere, per conoscere il flusso di produzione delle immagini, che i fenomeni dell'immaginazione si costituiscano e si stabilizzino in immagini compiute. In altre parole, dal momento che l'immenso non è un oggetto, una fenomenologia dell'immenso ci rinvierebbe certo alla nostra coscienza immaginante. Nell'analisi delle immagini d'immensità, realizzeremmo in noi l'essere puro dell'immaginazione pura. Risulterebbe allora chiaramente che le opere d'arte sono *sottoprodotti* dell'esistenzialismo dell'essere immaginante. Sulla strada della *rêverie* d'immensità, il vero *prodotto* è la coscienza di ingrandimento. Ci sentiamo promossi alla dignità di essere che ammira.

In tale meditazione, dunque, non siamo «gettati nel mondo», poiché apriamo in qualche modo il mondo, oltrepassando il mondo visto così come esso è, così come era prima che noi sognassimo. Anche se non ci è estranea la coscienza di essere meschini – attraverso l'azione stessa di una brutale dialettica – acquisiamo coscienza della grandezza, restituendoci così a una attività naturale del nostro essere immensificante.

L'immensità è in noi, è legata a una sorta di espansione di essere che la vita frena e la prudenza arresta, ma che riprende nella solitudine. Non appena ci immobilizziamo, ci troviamo altrove, sogniamo in un mondo immenso. L'immensità è il moto dell'essere immobile, l'immensità è uno dei caratteri dinamici della *rêverie* tranquilla. Dal momento che abbiamo affermato di trarre tutto il nostro insegnamento filosofico dai poeti, leggiamo ora Pierre Albert-Birot, il quale ci dice tutto in tre versi:

³ Cfr. J. SUPERVIELLE, *L'escalier*, Gallimard, Paris 1956, p. 124 [La distanza mi trascina nel suo mobile esilio].

*Et je me crée d'un trait de plume
Maître du Monde
Homme illimité⁴.*

II

Per quanto possa apparire paradossale, è spesso *l'immensità interiore* a conferire il vero significato a certe espressioni riguardanti il mondo che si offre ai nostri occhi. Per discutere su un esempio preciso, esaminiamo più dettagliatamente a che cosa corrisponda *l'immensità della Foresta*. Tale «immensità» nasce da un insieme di impressioni davvero indipendenti dalle informazioni del geografo. Non è necessario vivere a lungo nei boschi per conoscere l'impressione, sempre un po' angosciata di «sprofondare» in un mondo senza limiti. Ben presto, se non si sa dove si va, non si sa più dove si è. Ci sarà agevole fornire documenti letterari che rappresenteranno altrettante variazioni sul tema di un mondo illimitato, attributo primitivo delle immagini della foresta. Ma una breve pagina, di singolare profondità psicologica, estratta da *L'éducation de demain*, il libro così concreto di Marcault e Thérèse Brosse, ci consentirà di fissare esattamente il tema centrale. Essi scrivono: «Soprattutto la foresta, col mistero del suo spazio indefinitamente prolungato al di là del velo dei tronchi e delle foglie, spazio velato per gli occhi, ma trasparente all'azione, è un vero trascendente psicologico»⁵. Per parte nostra, esiteremmo davanti al termine di trascendente psicologico, comunque esso è un buon indice per dirigere la ricerca fenomenologica verso gli aldilà della corrente psicologica. Non si potrebbe dire meglio che le funzioni della descrizione – tanto della descrizione psicologica quanto di quel-

⁴ P. ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, Denoël, Paris 1945, p. 192 [Con un tratto di penna mi creo / Padrone del Mondo / Uomo illimitato].

⁵ J.E. MARCAULT e T. BROSSE, *L'éducation de demain*, Alcan, Paris 1939, p. 255. André Pieyre de Mandiargues scrive: «Il carattere silvestre consiste nell'essere chiusi e contemporaneamente aperti da ogni parte» (*Le lis de mer*, Laffont, Paris 1956; trad. it., *Vanina*, C.M. Lericci, Milano 1961).

la oggettiva – sono qui inoperanti. Sentiamo che vi è *altro* da esprimere da quanto si offre oggettivamente all'espressione. Bisognerebbe, infatti, esprimere la grandezza nascosta, una profondità. Lungi dal consegnarsi alla prolissità delle impressioni o dal perdersi nel dettaglio della luce e delle ombre, ci si sente davanti un'impressione «essenziale» che cerca la sua espressione, in una parola nella prospettiva che noi autori chiamiamo un «trascendente psicologico». Non è possibile dire meglio, se si vuole «vivere la foresta», affermando che ci si trova davanti ad una *immensité sur place*, davanti all'immensità *sur place* della sua profondità. Il poeta sente tale immensità *sur place* della foresta antica:

*Forêt pieuse, foret brisée où l'on n'enlève pas les morts
Infinitement fermée, serrée de vieilles tiges droites roses
Infinitement resserrée en plus vieux et gris fardés
Sur la couche de mousse énorme et profonde en cri de velours⁶.*

Qui il poeta non descrive, perché sa bene che il suo compito è più grande. La foresta pia è spezzata, chiusa, serrata, rinserrata. Essa accumula *sur place* la sua infinità. Il poeta dirà in seguito della sinfonia di un vento «eterno» che vive nel moto delle cime.

In tal modo, la «foresta» di Pierre Jean Jouve è *immediatamente sacra*, sacra per la tradizione della sua natura, lungi da ogni storia umana. Prima che vi giungessero gli dèi, i boschi erano sacri: gli dèi sono poi venuti ad abitare i boschi sacri e non hanno fatto altro che aggiungervi le singolarità umane, troppo umane per la grande legge della *rêverie* della foresta.

Anche quando un poeta evoca una dimensione geografica, sa istintivamente che tale dimensione si legge *sur place* proprio perché è radicata in un valore onirico particolare. Così, quando

⁶ P.J. JOUVE, *Lyrique*, Mercure de France, Paris 1956, p. 13 [Foresta pia, foresta spezzata da cui non si portano mai via i morti / Infinitamente chiusa, serrata con vecchi steli diritti rosa / Infinitamente rinserrata in più vecchi e grigi belletti / Sul giaciglio di muschio enorme e profondo in fruscio di velluto].

Pierre Gueguen (ne *La Bretagne*) evoca «la profonda Foresta» (la foresta di Broceliande), aggiunge certo una dimensione, ma non è quest'ultima a rivelare l'intensità d'immagine. Dicendo che la profonda Foresta si chiama anche «La Terra Tranquilla, per il [suo] prodigioso silenzio, rappreso in trenta leghe di vegetazione», Gueguen ci invita a una tranquillità «trascendente», a un silenzio «trascendente». La foresta, infatti, stormisce, la tranquillità «rappresa» si agita, trema, si anima di mille vite. Tali rumori e movimenti non sconvolgono, tuttavia, il silenzio e la tranquillità della foresta. Quando si vive la pagina di Gueguen, si sente che il poeta ha pacificato ogni angoscia: la pace della foresta è, per lui, una pace dell'anima. La foresta è uno stato d'animo.

I poeti sanno tutto ciò: alcuni lo indicano con un tratto, come Jules Supervielle, al quale non sfugge che, nelle ore quiete, noi siamo

*Habitants délicats des forêts de nous-mêmes*⁷.

Altri, più discorsivamente, come René Ménéard, che presenta un mirabile album di alberi, in cui a ogni albero è associato un poeta. Ecco la *foresta intima* di Ménéard:

Eccomi attraversato da raggi, suggellato di sole e d'ombra... Mi trovo in una fitta boscaglia... Il riparo mi invita. Ritiro il collo nelle sue spalle di fogliame. Nella foresta, mi sento nella mia integrità. Tutto è possibile nel mio cuore come nei nascondigli dei burroni. Una distanza fronzuta mi separa dalle morali e dalle città⁸.

Ma bisogna leggere tutto questo poema in prosa, animati, come dice il poeta, da un «timore reverenziale davanti all'Immaginazione della Creazione».

⁷ J. SUPERVIELLE, *L'escalier*, cit. [Abitanti delicati delle foreste di noi stessi].

⁸ R. MÉNARD, *Le livre des arbres*, Arts et métiers graphiques, Paris 1956, pp. 6-7.

Nei territori di fenomenologia poetica di cui ci occupiamo, vi è un aggettivo di cui il metafisico dell'immaginazione deve diffidare: l'aggettivo *ancestrale*. Ad esso corrisponde, in effetti, una valorizzazione troppo rapida, spesso solo verbale, mai ben controllata, che contrassegna il carattere diretto dell'immaginazione del profondo, anzi, in generale, della psicologia del profondo. La foresta «ancestrale» è allora un «trascendente psicologico» facile. La foresta ancestrale è un'immagine per libri per l'infanzia. Se vi è da porre, nei confronti di tale immagine, un problema fenomenologico, questo consisterà nel sapere per quale ragione *attuale*, in virtù di quale valore di immaginazione in atto, una simile immagine ci seduce, ci parla. Una lontana assimilazione proveniente da un passato infinitamente lontano è un'ipotesi psicologica gratuita e sarebbe un invito all'ozio, se fosse accettata da un fenomenologo. Per quanto ci concerne, ci riteniamo obbligati a stabilire l'attualità degli archetipi. Ad ogni modo, la parola ancestrale è una parola da spiegare nel regno dei valori di immaginazione e non una parola che spiega. Chi ci fornirà, allora, la dimensione temporale della Foresta? La storia non basta e occorrerebbe sapere come la foresta vive la sua età matura, poiché non vi sono foreste giovani nel regno dell'immaginazione. Quanto a me, so riflettere solo su ciò che riguarda i miei luoghi. Io so vivere (me lo ha insegnato l'indimenticabile amico Gaston Roupnel) la dialettica delle distese campestri e delle distese boschive⁹. Nel vasto mondo del non-io, il non-io dei campi non è uguale al non-io dei boschi. La foresta è un pre-io, un pre-noi. I miei sogni e i miei ricordi accolgono i campi e le praterie in tutti i tempi dell'aratura e della mietitura. Quando si allenta la dialettica dell'io e del non-io, io sento le praterie e i campi con me, nel pre-io, nel pre-noi, ma la foresta regna nell'antecedente. In un bosco che conosco si è perduto mio nonno, mi è stato raccontato, e io non l'ho di-

⁹ G. ROUPNEL, *Histoire de la campagne française*, capitolo «La forêt», Club des Libraires de France, Paris s.d., pp. 75 sgg.

menticato. Ciò avvenne in un'epoca in cui non ero ancora nato. I miei più antichi ricordi hanno cent'anni o poco più.

Ecco la mia foresta ancestrale: tutto il resto è letteratura.

III

In tali *rêveries* che si impadroniscono dell'uomo in meditazione, i dettagli si cancellano, il pittoresco perde il suo colore, l'ora non suona più e lo spazio si estende senza limite. A tali *rêveries* si può ben dare il nome di *rêveries* di infinito. Con le immagini della foresta «profonda», abbiamo dato un abbozzo di tale potere di immensità che si rivela in un valore: ma si può seguire il cammino inverso e, davanti a un'immensità evidente, come l'immensità della notte, il poeta può indicarci le vie dell'intima profondità. Una pagina di Milosz ci servirà da riferimento per sentire la consonanza dell'immensità del mondo e la profondità dell'essere intimo.

Ne *L'amoureuse initiation*, Milosz scrive:

Contemplavo il giardino di meraviglie dello spazio col sentimento di guardare nel più profondo, nel più segreto di me; e sorridevo, perché non mi era mai accaduto di sognarmi così puro, così grande, così bello! Nel mio cuore scoppiò il canto di grazia dell'universo. Tutte le costellazioni sono tue, sono in te, non hanno realtà al di fuori del tuo amore! Ah! Quanto appare terribile il mondo a chi non si conosce! Quando ti sentivi solo e abbandonato davanti al mare, pensa quale doveva essere la solitudine delle acque, nella notte, e la solitudine della notte nell'universo senza fine!¹⁰.

Il poeta continua poi questo duetto d'amore del sognatore e del mondo, facendo del mondo e dell'uomo due creature legate, paradossalmente unite nel dialogo della loro solitudine.

¹⁰ O.V. MILOSZ, *L'amoureuse initiation*, Egloff, Paris 1944, p. 64; trad. it., *L'amorosa iniziazione*, Città armoniosa, Reggio Emilia 1979.

In un'altra pagina, in una sorta di meditazione-esaltazione, che collega i due movimenti tendenti a concentrare e a dilatare, Milosz scrive: «Spazio, spazio che separi le acque; mio allegro amico, con quanto amore ti aspiro! Eccomi dunque come l'ortica in fiore nel sole dolce delle rovine, come il sassolino affilato della sorgente e come il serpente nel calore dell'erba! Ah, l'istante è davvero l'eternità? E l'eternità è davvero l'istante?»¹¹. La pagina poi continua legando l'infimo all'immenso, l'ortica bianca al cielo azzurro. Tutte le acute contraddizioni, come quella del sassolino tagliente e del chiaro flutto, eccole assimilate e annientate, non appena l'essere sognante ha superato la contraddizione del piccolo e del grande. Lo spazio dell'esaltazione oltrepassa ogni limite: «Crollate, confini senza amore degli orizzonti! Apparite, lontananze vere!»¹². E più avanti: «Tutto era luce, dolcezza, saggezza; e nell'aria irreale, la lontananza accennava da lontano. Il mio amore avvolgeva l'universo»¹³.

Certo, se il nostro compito, in queste pagine, fosse quello di studiare obiettivamente le immagini dell'immensità, dovremmo consultare un voluminoso *dossier*, poiché l'immensità è un tema poetico inesauribile. Abbiamo affrontato il problema in un libro precedente¹⁴, insistendo sulla volontà di sfida dell'uomo che medita davanti a un universo infinito. Abbiamo parlato di un complesso spettacolare in cui l'orgoglio di vedere è il nucleo della coscienza dell'essere contemplante, ma il problema di cui ci occupiamo nel corso di questa ricerca è quello di una partecipazione più distesa alle immagini dell'immensità, di un contatto più intimo tra il piccolo e il grande. Sarebbe nostro desiderio, in qualche modo, liquidare il complesso spettacolare che può causare l'irrigidimento di certi valori della contemplazione poetica.

¹¹ Ivi, p. 151.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 168.

¹⁴ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1948, capitolo XII, § VII, «La terre immense»; trad. it., *La terra e le forze: le immagini della volontà*, Red, Como 1989.

IV

Nell'anima distesa che medita e sogna, un'immensità pare attendere le immagini dell'immensità. Lo spirito vede e rivede oggetti, in un oggetto l'anima trova il nido di un'immensità. Ne avremo una serie di prove seguendo le *rêveries* che si aprono, nell'anima di Baudelaire, al solo presentarsi della parola *vasto*. *Vasto* è una delle parole più baudelairiane, la parola che – per il poeta – designa, nel modo più naturale possibile, l'infinità dello spazio intimo.

Certo, è possibile rinvenire pagine in cui la parola *vasto* non possiede che il suo modesto significato di geometria oggettiva: «Intorno ad una vasta tavola ovale...» si dice in una descrizione delle *Curiosités esthétiques*¹⁵. Quando, tuttavia, ci si sarà resi ipersensibili alla parola, si vedrà che essa è un'adesione a una felice ampiezza. Ancora più, se si facesse una statistica dei diversi usi della parola *vasto* in Baudelaire, si resterebbe colpiti dal fatto che l'impiego della parola nella sua accezione oggettiva concreta è raro in confronto ai casi in cui la parola vanta risonanze intime¹⁶.

Baudelaire, che mostra tanta avversione per le parole dettate dall'abitudine, Baudelaire che, in particolare, sceglie con cura i suoi aggettivi, evitando di assumerli come un seguito del sostantivo, non bada all'impiego della parola *vasto*. Tale parola gli si impone quando la grandezza tocca una cosa, un pensiero, una *rêverie*. Daremo alcune indicazioni, ora, su tale stupefacente varietà di impieghi.

Il mangiatore di oppio, per approfittare della *rêverie calmante*, deve avere «vasti ozi»¹⁷. La *rêverie* è favorita dai «vasti

¹⁵ Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Calmann Levy, Paris 1921, p. 390; trad. it., *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze 1948.

¹⁶ La parola *vasto* non si trova tuttavia inventariata nell'eccellente indice che completa l'opera baudelairiana, *Journaux intimes*, a cura di Jacques Crépet, Mercure de France, Paris 1938; trad. it., *Diari intimi*, Mondadori 1970.

¹⁷ Ch. BAUDELAIRE, *Un mangeur d'opium*, Neuchâtel, La Baconnière 1976, p. 181; trad. it., *Un mangiatore d'oppio*, Ten, Roma 1993.

silenzi della campagna»¹⁸. Allora «il mondo morale apre vaste prospettive, piene di nuove chiarezze»¹⁹. Certi sogni si adagiano «sulla vasta tela della memoria»²⁰. Baudelaire parla ancora di un «uomo, in preda a grandi progetti, oppresso da vasti pensieri»²¹.

Si deve definire una nazione? Baudelaire scrive: «Le nazioni... vasti animali la cui organizzazione è adeguata al loro proprio ambiente»²². E vi ritorna: «Le nazioni, vasti esseri collettivi»²³. Ecco dunque un testo in cui la parola *vasto* accresce la tonalità delle metafore; senza tale parola, valorizzata da lui, Baudelaire sarebbe forse indietreggiato davanti alla povertà del pensiero. Ma la parola *vasto* salva tutto e Baudelaire aggiunge che un tale paragone sarà compreso dal lettore, per quanto poco egli abbia familiarizzato «con tali vaste contemplazioni».

Non è eccessivo affermare che la parola *vasto*, in Baudelaire, è un vero e proprio argomento metafisico attraverso cui sono uniti il vasto mondo e i vasti pensieri. Ma non è forse dalla parte dello spazio intimo che la grandezza risulta più attiva? Tale grandezza non proviene dallo spettacolo, ma dalla profondità insondabile dei vasti pensieri. Nei *Diari intimi*, Baudelaire infatti scrive: «In certi stati d'animo, quasi soprannaturali, la profondità della vita si rivela interamente nello spettacolo che ci si trova sotto gli occhi, per quanto esso possa essere ordinario. Ne diviene il simbolo»²⁴. Ecco un testo che indica la direzione fenomenologica che ci sforziamo di seguire. Lo spettacolo esterno aiuta a dispiegare una grandezza intima.

La parola *vasto* è anche la parola, in Baudelaire, della suprema sintesi. Sarà possibile cogliere la differenza tra i procedimenti discorsivi dello spirito e i poteri dell'anima, meditando

¹⁸ Ch. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris 1860; trad. it., *Paradisi artificiali*, a cura di Cecilia Ghelli, Garzanti, Milano 2003.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ch. BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, cit., p. 29.

su questo pensiero: «L'anima lirica compie passi vasti come sintesi; lo spirito del romanziere si diletta nell'analisi»²⁵.

In tal modo, sotto il segno della parola *vasto*, l'anima rinviene il suo essere sintetico. La parola *vasto* riunisce i contrari: «Vasto come la notte e come il chiarore».

Nel poema dell'haschish, si trovano gli elementi del verso famoso, del verso che ossessiona la memoria di tutti i baudelairiani: «Il mondo morale apre vaste prospettive, piene di nuovi chiarori»²⁶. Ed è questa la natura «morale», il tempo «morale» che porta la grandezza nella sua virtù iniziale. Lungo tutta l'opera del poeta, è possibile seguire lo svolgersi attivo di una «vasta unità» sempre pronta a unire le ricchezze disordinate. Lo spirito filosofico discute senza posa sui rapporti tra l'unità e la molteplicità, mentre la meditazione baudelairiana, vero esempio di meditazione poetica, scopre un'unità profonda e tenebrosa nel potere stesso della sintesi attraverso cui le diverse impressioni dei sensi saranno poste in corrispondenza. Le «corrispondenze» sono state spesso oggetto di uno studio troppo empirico, come se fossero fatti della sensibilità. Ora, i tasti sensibili non coincidono affatto da un sognatore all'altro. Il benzoino, al di là della gioia auditiva che offre a ogni lettore, non è dato a tutti, ma, fin dai primi accordi del sonetto *Correspondances*, l'azione sintetica dell'anima lirica è all'opera. Anche se la sensibilità poetica svolge mille variazioni del tema, le «corrispondenze», bisogna riconoscere che il tema è in se stesso un godimento supremo. Baudelaire dice, precisamente, che in simili circostanze «il sentimento dell'esistenza si accresce immensamente»²⁷. Scopriamo qui che l'*immensità* dalla parte dell'intimo è un'*intensità*, un'intensità d'essere, l'intensità di un essere che si sviluppa in una vasta prospettiva di *immensità* intima. Nel loro principio, le «corrispondenze» accolgono l'*immensità* del mondo e la trasformano in un'intensità del nostro

²⁵ Ch. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, Calmann Levy, Paris 1925; trad. it., *L'arte romantica*, Gentile, Milano 1945.

²⁶ Ch. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, cit.

²⁷ Ch. BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, p. 28.

essere intimo. Esse istituiscono transazioni tra i due tipi di grandezza. Non si può dimenticare che Baudelaire ha vissuto tali transazioni.

Il movimento stesso ha, per così dire, un volume felice. Per Baudelaire, esso rientra, a motivo della sua armonia, nella categoria estetica del vasto. Del movimento di una nave, Baudelaire scrive:

L'idea poetica che scaturisce dall'operazione del movimento nelle linee è l'ipotesi di un essere vasto, immenso, complicato ma euritmico, di un animale pieno di genio, che soffre e sospira tutti i sospiri e tutte le ambizioni umane²⁸.

In tal modo, la nave, enorme massa poggiata sulle acque, contiene l'infinito della parola *vasto*, parola che non descrive, ma conferisce l'essere primo a tutto quanto deve essere descritto. Sotto la parola *vasto* giace, in Baudelaire, un complesso di immagini. Tali immagini si approfondiscono vicendevolmente in quanto crescono su un essere vasto.

Pur correndo il rischio di disperdere la nostra dimostrazione, abbiamo cercato di indicare tutti i punti in cui affiora, nell'opera di Baudelaire, tale strano aggettivo, strano perché conferisce grandezza a impressioni che fra loro non hanno niente in comune.

Tuttavia, perché la nostra dimostrazione abbia maggiore unità, seguiremo ancora una linea di immagini, una linea di valori che ci mostreranno come, in Baudelaire, l'immensità è una dimensione intima.

Niente esprime meglio il carattere intimo della nozione di immensità delle pagine dedicate da Baudelaire a Richard Wagner. Baudelaire traccia, si potrebbe dire, tre stati di tale impressione di immensità. Egli cita, innanzi tutto, il programma del concerto in cui fu eseguita l'ouverture di *Lohengrin*:

²⁸ Ivi, p. 33.

Fin dalle prime battute, l'anima del pio solitario che attende il vaso sacro *si tuffa negli spazi infiniti*. Egli vede formarsi, a poco a poco, un'apparizione strana che acquista un corpo, una figura; tale apparizione si precisa maggiormente e *il corteo miracoloso degli angeli*, che portano insieme la sacra coppa, passa davanti a lui. Il santo corteo si avvicina e il cuore dell'eletto di Dio a poco a poco si esalta; si allarga, si dilata, si risvegliano in lui ineffabili aspirazioni; egli *cede alla crescente beatitudine*, trovandosi sempre vicino alla *luminosa apparizione* e, quando infine il Santo Graal stesso appare in mezzo al corteo sacro, *egli sprofonda in una estatica adorazione, come se il mondo intero fosse repentinamente scomparso*²⁹.

Tutti i passaggi sono sottolineati dallo stesso Baudelaire e ci fanno ben cogliere la progressiva dilatazione della *rêverie* fino al punto supremo in cui l'immensità, nata intimamente in un sentimento di estasi, si dissolve e assorbe, in qualche modo, il mondo sensibile.

Il secondo stato di quanto possiamo definire un accrescimento di essere, è esemplificato da un testo di Liszt, testo che ci fa partecipare allo spazio mistico nato dalla meditazione musicale. Su «una larga tovaglia addormentata di melodia, un etere vaporoso... si distende». Nel seguito del testo di Liszt, le metafore della luce aiutano a cogliere l'estensione di un mondo musicale trasparente.

Tali testi, tuttavia, non fanno che preparare la pagina personale di Baudelaire, pagina in cui le «corrispondenze» appariranno come successivi incrementi dei sensi, poiché ogni ingrandimento di un'immagine ingrandisce la grandezza di un'altra immagine. L'immensità si sviluppa. Baudelaire, questa volta tutto versato nell'onirismo della musica, conosce, secondo le sue parole:

una delle impressioni felici che quasi tutti gli uomini immaginativi hanno conosciuto, attraverso il sogno, nel sonno. Mi sentivo liberato dai *legami della pesantezza* e ritrovavo, nel ricordo, la straordinaria *voluttà* che circola nei *luoghi alti*. Così, accarezzavo involontariamente

²⁹ Ch. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, cit., § X.

lo stato delizioso di un uomo in preda ad una grande *rêverie*, in una solitudine assoluta, ma una solitudine con un *immenso orizzonte* e una larga luce diffusa: l'*immensità* senza altra bellezza che se stessa³⁰.

Nel seguito del testo, troveremo molti elementi per una fenomenologia dell'*estensione*, dell'*espansione*, dell'*estasi* – in breve, per una fenomenologia del prefisso *es*. Ma ci siamo appena imbattuti nella formula, preparata a lungo da Baudelaire, che deve essere posta al centro delle nostre osservazioni fenomenologiche, un'*immensità* senz'altra bellezza che se stessa. Tale *immensità*, come ci ha detto dettagliatamente Baudelaire, è una conquista dell'*intimità*. La grandezza progredisce nel mondo nella misura in cui l'*intimità* si approfondisce. La *rêverie* di Baudelaire non si è formata davanti ad un universo contemplato. Il poeta – lo dice lui stesso – conduce la propria *rêverie* a occhi chiusi. Non vive di ricordi, la sua estasi poetica è diventata, a poco a poco, una vita senza avvenimenti. Gli angeli che spiegavano azzurre ali nel cielo, si sono dissolti in un azzurro universale. Lentamente, l'*immensità* si istituisce in quanto valore originale, in quanto valore intimo originario. Quando vive davvero la parola *immenso*, il sognatore si sente liberato dalle preoccupazioni, dai pensieri, liberato dai suoi sogni: egli non è più chiuso nel suo peso, non è più prigioniero del suo proprio essere.

Se dovessimo seguire le vie normali della psicologia per studiare testi baudelairiani, potremmo concludere che il poeta, abbandonando le bellezze del mondo per vivere la sola «bellezza» dell'*immensità*, non può che conoscere un'*astrazione*, ciò che gli antichi psicologi chiamavano una «*astrazione realizzata*». Lo spazio intimo così elaborato dal poeta non farebbe che accordarsi con lo spazio esterno dei geometri, i quali, anch'essi, vogliono lo spazio infinito senza altro segno che l'infinito stesso. Una simile conclusione, tuttavia, disconoscerebbe i procedimenti concreti della lunga *rêverie*. Ogni volta che la *rêverie* ab-

³⁰ *Ibidem*.

bandona qui un tratto troppo immaginato, essa guadagna una distesa ulteriore dell'essere intimo. Senza neppure avere il beneficio di ascoltare *Tannhauser*, il lettore che mediti le pagine baudelairiane, esaminando in dettaglio gli stati successivi della *rêverie* del poeta, non può non rendersi conto che, scartando troppo facili metafore, egli è chiamato ad un'ontologia della profondità umana. Per Baudelaire, il destino poetico dell'uomo, è quello di essere lo specchio dell'immensità o, con maggiore esattezza, l'immensità prende coscienza di sé nell'uomo. Per Baudelaire, l'uomo è un essere vasto.

In tal modo, siamo convinti di aver provato, in numerose direzioni, che, nella poetica di Baudelaire, la parola *vasto* non appartiene davvero al mondo oggettivo. Vorremmo aggiungere ancora una sfumatura fenomenologica, una sfumatura pertinente alla fenomenologia della parola.

A nostro parere, per Baudelaire, la parola *vasto* è un valore vocale. È una parola *pronunciata*, mai solamente letta, mai solamente vista negli oggetti cui è legata. È una di quelle parole che lo scrittore pronuncia sempre a voce molto bassa mentre la scrive. In poesia o in prosa, essa svolge un'azione poetica, un'azione di poesia vocale. Tale parola si pone immediatamente in risalto rispetto a quelle vicine, rispetto alle immagini, forse anche rispetto al pensiero. È «potere della parola»³¹. Non appena noi leggiamo la parola in Baudelaire, nella misura del verso o nell'ampiezza dei periodi del poema in prosa, sembra che il poeta ci obblighi a pronunciarla. La parola *vasto* è allora un vocabolo della respirazione, si situa sul nostro respiro e richiede che esso sia lento e calmo³². Sempre, in effetti, nella poetica di Baudelaire, la parola *vasto* richiama una calma, una pace, una serenità, traduce una convinzione vitale, una convinzione in-

³¹ Cfr. E. ALLAN POE, *The power of words* (1845); trad. it., *Il potere delle parole*, in *I racconti*, vol. terzo, Einaudi, Torino 1983.

³² Per Victor Hugo il vento è vasto. Il vento dice: *Je suis ce grand passant, vaste, invincible et vain* [Sono questo grande passante, vasto, invincibile e vano] (*Dieu*, J. Hetzel, Maison Quantin, Paris 1891). Nelle tre ultime parole, le labbra non si muovono pronunciando le *v*.

tima, portandoci l'eco delle camere segrete del nostro essere. È una parola grave, nemica delle turbolenze, ostile agli eccessi vocali della declamazione. La si infrangerebbe se la si sottoponesse a una dizione asservita alla misura. È necessario che la parola *vasto* regni sul silenzio tranquillo dell'essere.

Se io fossi psichiatra, al malato che soffre di angoscia consiglieri, fin dall'apparire della crisi, di leggere il poema di Baudelaire, di ripetere, con molta dolcezza, la parola baudelairiana dominatrice, quel *vasto* che dà calma e unità, che apre uno spazio, che apre lo spazio illimitato. Essa ci insegna a respirare con l'aria che riposa sull'orizzonte, lontano dai muri delle prigioni chimeriche che ci angosciano. Essa ha una virtù vocale che si muove sulla soglia stessa dei poteri della voce. Panzera, il cantante sensibile alla poesia, mi confidava una volta che, a detta di psicologi sperimentali, non si può *pensare* la vocale *a* senza innervare le corde vocali. La voce già vuole cantare quando ha sotto gli occhi la lettera *a*. La vocale *a*, corpo della parola *vasto*, si isola nella sua delicatezza, anacoluto della sensibilità che parla.

Sembra quasi che i numerosi commenti fatti sulle «corrispondenze» di Baudelaire abbiano dimenticato quel sesto senso che lavora, per modellare, per modulare la voce. E infatti, un sesto senso, venuto dopo gli altri, al di sopra degli altri, la piccola arpa eolica delicata, si sposta dalla natura alla porta del nostro respiro. Tale arpa freme, al semplice movimento delle metafore. Attraverso di essa, il pensiero umano canta. Quando coltivo così senza fine le mie *rêveries* di filosofo indocile, giungo a pensare che la vocale *a* è la vocale dell'immensità, è uno spazio sonoro che comincia con un sospiro e si estende illimitatamente.

Nella parola *vasto*, la vocale *a* conserva tutte le virtù di vocalità che ingrandisce. Considerata vocalmente, la parola *vasto* non è più semplicemente dotata di dimensioni, ma riceve, come una dolce materia, i poteri balsamici della calma illimitata. Con essa, l'illimitato entra nel nostro petto; attraverso di essa, respiriamo cosmicamente, lontano dalle angosce umane. Perché dovremmo trascurare il minimo fattore nella misura dei valori poetici? Tutto ciò che contribuisce a dare alla poesia la sua

azione psichica decisiva deve essere incluso in una filosofia dell'immaginazione dinamica. A volte, i valori sensibili più diversi si sostituiscono a vicenda per dinamicizzare e ingrandire il poema. Una lunga ricerca di corrispondenze baudelairiane dovrebbe mettere in luce la corrispondenza di ogni senso con la parola.

Talvolta, il suono di una vocale, la forza di una lettera apre o fissa il pensiero profondo della parola. Nel bel libro di Max Picard, *Der Mensch und das Wort*, leggiamo: «Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart»³³. Con tali osservazioni, il filosofo del *Monde du silence*³⁴ ci porta ai punti di sensibilità estrema in cui i fenomeni fonetici e i fenomeni del *logos* pervengono ad armonizzarsi, quando il linguaggio acquista tutta la sua nobiltà. Ma quale lentezza di meditazione bisognerebbe saper acquisire per vivere la poesia interiore della parola! Tutte le grandi parole chiamate alla grandezza da un poeta sono chiavi d'universo, del duplice universo del Cosmo e delle profondità dell'anima umana.

V

In tal modo, ci sembra provato che, in un grande poeta come Baudelaire, si può ascoltare più di un'eco venuta dall'esterno, un appello intimo dell'immensità. Noi possiamo dunque dire, nello stile filosofico, che l'immensità è una «categoria» dell'immaginazione poetica e non solo un'idea generale formata nella contemplazione di spettacoli grandiosi. Per fornire, come contrasto, un esempio di un'immensità «empirica», commente-

³³ M. PICARD, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1955, p. 14. Naturalmente, una simile frase non deve essere tradotta, in quanto essa richiede che si tenda l'orecchio alla vocalità della lingua tedesca. Ogni lingua vanta proprie parole di grande vocalità.

³⁴ M. PICARD, *Le monde du silence*, PUF, Paris 1954.

remo una pagina di Taine, nella quale vedremo in azione, invece della poesia, la cattiva letteratura, quella che vuole, a ogni costo, l'espressione pittoresca, anche a spese delle immagini fondamentali.

Nel *Voyage aux Pyrénées*, Taine scrive:

La prima volta che vidi il mare subii il disincantamento più sgradevole... Credetti di vedere una delle lunghe distese di barbabetole che si trovano nei dintorni di Parigi, interrotte da campi di cavoli verdi e da bande di rosso orzo. Le vele lontane rassomigliavano alle ali di piccioni che ritornano. La prospettiva mi pareva limitata, i quadri dei pittori mi avevano presentato il mare più grande. Mi ci vollero tre giorni per ritrovare il sentimento dell'immensità³⁵.

Barbabetole, orzo, cavoli e piccioni sono associati in modo molto artificiale! Riunirli in una «immagine» non potrebbe essere altro che un accidente di conversazione per qualcuno che vuol dire solo cose «originali». Come è possibile, davanti al mare, essere ossessionati dai campi di barbabetole delle pianure dell'Ardena?

Il fenomenologo sarebbe felice di sapere come, dopo tre giorni di privazione, il filosofo abbia ritrovato il suo «sentimento dell'immensità», attraverso quale ritorno al mare contemplato ingenuamente egli ne abbia scorto, infine, la grandezza.

Dopo un simile intermezzo, torniamo ai poeti.

VI

I poeti ci aiuteranno a scoprire in noi una gioia di contemplare così espansiva che riusciremo a vivere, talvolta, davanti a un oggetto vicino, l'ingrandimento del nostro spazio intimo. Ascoltiamo, ad esempio, Rilke, quando conferisce all'albero contemplato la sua esistenza di immensità:

³⁵ H.A. TAINE, *Voyage aux Pyrénées*, Hachette, Paris 1913, p. 96.

*L'espace hors de nous, gagne et traduit les choses:
Si tu veux réussir l'existence d'un arbre
Investis-le d'espace interne, cet espace
Qui a son être en toi. Cerne-le de contraintes
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre
Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement³⁶.*

Nei due ultimi versi, un'oscurità mallarmiana obbliga il lettore a meditare, poiché riceve dal poeta un notevole problema di immaginazione. Il consiglio «Circonda l'albero di costrizioni» sarebbe innanzi tutto un obbligo a disegnarlo, a investirlo di limiti nello spazio *esterno*. Si obbedirebbe, allora, alle regole semplici della percezione, si sarebbe «obiettivi», non si immaginerebbe più. L'albero, tuttavia, è, come ogni essere vero, colto nel suo essere «senza limite». I suoi limiti non sono che accidenti. Contro l'accidente dei limiti, l'albero ha bisogno che tu gli dia le tue immagini sovrabbondanti, nutrite del tuo spazio intimo, di «quello spazio che ha il suo essere in te». Allora, l'albero e il suo sognatore, insieme, si ordinano, si ingrandiscono. Mai l'albero, nel mondo del sogno, si pone come un essere finito. Esso cerca la sua anima, dice in un poema Jules Supervielle:

*Azur vivace d'un espace
Où chaque arbre se hausse au
dénouement des palmes
A la recherche de son âme³⁷.*

³⁶ R.M. RILKE, *Poème L'Arbre*, giugno 1924, tradotto da Claude Vigée, pubblicato sulla rivista «Les Lettres», vol. IV, nn. 14-15-16, p. 13 [Lo spazio, fuori di noi, vince e traduce le cose: Se tu vuoi indovinare l'esistenza di un albero / Investilo di spazio interno, quello spazio / Che ha in te il suo essere. Circondalo di costrizioni / Esso non ha limite e non diventa davvero un albero / Se non si ordina in seno alla tua rinuncia].

³⁷ J. SUPERVIELLE, *L'escalier*, Gallimard, Paris 1956, p. 106 [Azzurro vivo di uno spazio / Nel quale ogni albero si innalza a / sciogliere le palme / Alla ricerca della sua anima].

Ma, quando un poeta sa che un essere del mondo cerca la sua anima, allora è lui che sta cercando la propria. «Un lungo albero fremente tocca sempre l'anima»³⁸.

Restituito alle forze immaginarie, investito del nostro spazio interno, l'albero entra con noi in una emulazione della grandezza. In un altro poema dell'agosto 1914, Rilke aveva detto:

... *A travers nous s'envolent*
Les oiseaux en silence. O moi, qui veux grandir,
*Je regarde au dehors, et l'arbre en moi grandit*³⁹.

Così l'albero ha sempre un destino di grandezza e propaga tale destino. L'albero ingrandisce quanto lo circonda. In una lettera riprodotta nel libretto, pieno di tanta umanità, di Claire Goll, Rilke le aveva scritto: «Questi alberi sono magnifici, ma ancora più magnifico è lo spazio tra loro, sublime e patetico, come se al loro crescere aumentasse anch'esso»⁴⁰.

Incessantemente i due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, nella loro crescita. Designare lo spazio vissuto come uno spazio affettivo, come fanno giustamente gli psicologi, non significa, tuttavia, giungere alla radice dei sogni della spazialità. Il poeta va più a fondo, scoprendo con lo spazio poetico uno spazio che non ci rinchiede in un'affettività. Qualunque sia l'affettività che colora uno spazio, triste o pesante, non appena essa viene espressa poeticamente, la tristezza si stempera e la pesantezza si alleggerisce. Lo spazio poetico, poiché espresso, acquista valori di espansione, appartiene alla fenomenologia dell'*es*. Almeno, questa è la tesi che vogliamo richiamare in ogni occasione, tesi su cui ritorneremo in un successivo lavoro. Una dimostrazione *en passant*: quando il poeta mi dice «io conosco una tristezza dal-

³⁸ H. BOSCO, *Antonin: roman*, Gallimard, Paris 1952, p. 13; trad. it., *Tonino: romanzo*, SAIE, Torino 1955.

³⁹ R.M. RILKE, *Poème*, agosto 1914, pubblicato sulla rivista «Les Lettres», cit., p. 11 [... Attraverso noi volano via / Gli uccelli in silenzio. Io che voglio crescere / Guardo fuori, e l'albero in me cresce].

⁴⁰ C. GOLL, *Rilke et les femmes*, Falaize, Paris 1955, p. 63.

l'odore di ananas»⁴¹ io mi sento meno triste, sono più dolcemente triste.

Nel rapporto della spazialità poetica che va dall'intimità profonda alla distesa infinita riunite in una stessa espansione, si sente sorgere una grandezza. Lo ha detto Rilke: «Attraverso tutti gli esseri si dispiega lo spazio unico, spazio intimo al mondo...».

Lo spazio appare, allora al poeta come il soggetto del verbo *dispiegarsi*, del verbo *ingrandirsi*. Non appena lo spazio diventa un valore – vi è forse un valore più grande dell'intimità? – esso si ingrandisce. Lo spazio valorizzato è un verbo: mai, in noi o fuori di noi, la grandezza è un «oggetto».

Dare il proprio spazio poetico a un oggetto significa dargli più spazio di quanto non ne abbia oggettivamente o, per meglio dire, significa seguire l'espansione del suo spazio intimo. Per conservare l'omogeneità, ricordiamo ancora che Joë Bousquet esprime così lo spazio intimo dell'albero: «Lo spazio non è da nessuna parte. Lo spazio è in sé come il miele nell'alveare»⁴². Nel regno delle immagini, il miele nell'alveare non obbedisce all'elementare dialettica del contenuto e del contenitore. Il miele metaforico non si lascia rinchiudere. Qui, nello spazio intimo dell'albero, il miele è cosa ben diversa dal midollo. È il «miele dell'albero» a profumare il fiore, esso è il sole interiore dell'albero. Chi sogna il miele, sa bene come esso sia un potere che, a volta a volta, concentra e irradia. Se lo spazio interiore dell'albero è un miele, esso dà all'albero «l'espansione delle cose infinite».

Naturalmente, si può anche leggere la pagina di Joë Bousquet senza fermarsi sull'immagine. Però, se si ama andare in fondo all'immagine, quanti sogni essa suscita! Il filosofo dello spazio si mette lui stesso a sognare. Se piacciono le parole di metafisica composta, non si può forse dire che Joë Bousquet ci rivela uno spazio-sostanza, il miele-spazio o lo spazio-miele? Ogni materia ha una sua localizzazione, ogni *substance* la sua

⁴¹ J. SUPERVIELLE, *L'escalier*, cit., p. 123.

⁴² J. BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, Le Cercle du Livre, Paris 1952, p. 92.

exstance. A ogni materia spetta la conquista del suo spazio, il proprio potere di espansione al di là delle superfici attraverso cui un geometra vorrebbe definirla.

Sembra allora che, proprio attraverso la loro «immensità», i due spazi, lo spazio dell'intimità e lo spazio del mondo, diventino consonanti. Quando si approfondisce la grande solitudine dell'uomo, le due immensità si toccano e si confondono. In una lettera, Rilke tende, con tutta la sua anima, verso «quella solitudine illimitata che fa di ogni giorno una vita, verso quella comunione con l'universo, con lo spazio in una parola, lo spazio invisibile che all'uomo è tuttavia consentito abitare e che lo circonda con innumerevoli presenze».

Quanto è concreta la coesistenza delle cose in uno spazio che noi raddoppiamo con la coscienza della nostra esistenza. Il tema leibniziano dello spazio, luogo dei coesistenti, trova in Rilke il suo poeta. Ogni oggetto investito di spazio intimo diventa, in tale coesistenzialismo, centro di tutto lo spazio. Per ogni oggetto, il lontano è il presente, l'orizzonte esiste tanto quanto il centro.

VII

Nel regno delle immagini non potrebbe esserci contraddizione, e anime ugualmente sensibili possono sensibilizzarsi, in modi differenti, alla dialettica del centro e dell'orizzonte. A tale riguardo, si potrebbe proporre una sorta di *test della pianura* in cui echeggerebbero modi differenti di considerare l'infinito.

A una estremità del test si dovrebbe porre ciò che dice brevemente Rilke in un'immensa frase: «La pianura è il sentimento che ci ingrandisce». Questo teorema di antropologia estetica viene enunciato con tale nettezza che si sente spuntare un teorema correlativo, il quale si potrebbe esprimere in questi termini: ogni sentimento che ci ingrandisce pianifica la nostra situazione nel mondo.

All'altra estremità del test della pianura, si porrebbe una pagina di Henri Bosco. Nella pianura, «io sono sempre altrove, un

altrove fluttuante, fluido. Lungamente assente da me, presente da nessuna parte, accordo troppo facilmente l'inconsistenza delle mie *rêveries* con gli spazi illimitati che le favoriscono»⁴³.

Tra i due poli del dominio e della dispersione quante sfumature si potrebbero rinvenire, se tenessimo conto dell'umore del sognatore, delle stagioni e del vento! Sempre, si troverebbero sfumature tra i sognatori che la pianura tranquillizza e quelli che la pianura rende inquieti, sfumature tanto più interessanti da studiare, in quanto la pianura è spesso considerata come un mondo semplificato. È uno degli incanti della fenomenologia dell'immaginazione poetica poter vivere una sfumatura nuova davanti a uno spettacolo che richiama l'uniformità, che si riassume in un'idea. Se la sfumatura è sinceramente vissuta dal poeta, il fenomenologo è sicuro di cogliere un punto di partenza dell'immagine.

In tutte queste sfumature, in una ricerca più elaborata della nostra, si dovrebbe mostrare come esse si integrino nella grandezza della pianura o dell'altipiano, dire, ad esempio, perché la *rêverie* dell'altipiano non è mai una *rêverie* della pianura. Un simile studio presenta difficoltà in quanto, a volte, lo scrittore vuole descrivere, perché lo sa prima, in chilometri, la grandezza della sua solitudine. Così scrive Loti, all'ombra di un albero a Dakar, suo porto di immatricolazione: «Gli occhi volti verso l'interno del paese, interrogavamo l'immenso orizzonte delle sabbie»⁴⁴. L'immenso orizzonte di sabbia non è forse un deserto studiato a scuola, il Sahara degli atlanti scolastici?

Quanto risultano più preziose, per un fenomenologo, le immagini del Deserto nel bel libro di Philippe Diolé, *Le plus beau désert du monde!* L'immensità nel deserto vissuto diventa *re-tentissement* in un'intensità dell'essere intimo. Come dice Philippe Diolé, viaggiatore pieno di sogni, bisogna vivere il deserto «così come esso si riflette all'interno di chi vi erra»⁴⁵.

⁴³ H. BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, Gallimard, Paris 1946, p. 18.

⁴⁴ P. LOTI, *Un jeune officier pauvre*, Calmann Levy, Paris 1923, p. 85.

⁴⁵ Ph. DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel, Paris 1955, p. 178.

Diolé ci invita a una meditazione in cui noi potremmo – sintesi dei contrari – vivere una *concentrazione dell'errare*. Per Diolé, «queste montagne a brandelli, queste sabbie e fiumi morti, queste pietre e questo duro sole», tutto questo universo che porta il segno del deserto è «annesso allo spazio del dentro». Attraverso tale annessione, la diversità delle immagini è unificata nella profondità «dello spazio del dentro»⁴⁶. È una formula decisiva per la dimostrazione che volevamo dare della corrispondenza tra l'immensità dello spazio del mondo e la profondità dello «spazio del dentro».

Tale interiorizzazione del deserto, d'altra parte, non corrisponde, in Diolé, alla coscienza di un vuoto intimo: al contrario, Diolé ci fa vivere un dramma di immagini, il dramma fondamentale delle immagini materiali dell'acqua e della siccità. In effetti, «lo spazio del dentro» è, in Diolé, un'adesione a una sostanza intima. Egli ha lungamente vissuto, deliziosamente vissuto, le esperienze del tuffo in acque profonde. L'oceano è diventato, per lui, uno «spazio». Quaranta metri sotto la superficie dell'acqua, egli ha trovato «l'assoluto della profondità», una profondità che non è più misurabile, una profondità che non concederebbe più altri poteri di sogni e di pensieri se la si raddoppiasse o la si triplicasse. Attraverso le sue esperienze di tuffo, Diolé è *entrato veramente nel volume dell'acqua*. E quando si vive con Diolé la conquista dell'intimità dell'acqua, considerando i suoi libri precedenti, si giunge a conoscere, in tale spazio-sostanza, uno spazio a una dimensione. Una sostanza, una dimensione: e ci si trova tanto lontani dalla terra,

⁴⁶ Henri Bosco scrive anche (*L'antiquaire*, Gallimard, Paris 1979, p. 228): «Nel deserto nascosto che portiamo in noi, in cui è penetrato il deserto di sabbia e di pietra, la distesa dell'anima si perde attraverso la distesa infinitamente disabitata che rende desolate le solitudini della terra». Cfr. anche p. 227. Altrove, su un altipiano nudo, pianura che tocca il cielo, il grande sognatore, che ha scritto *Le jardin d'Hyacinthe*, traduce nella sua profondità il mimetismo del deserto nel mondo e del deserto nell'anima: «In me si stendeva nuovamente quel vuoto ed ero il deserto nel deserto». La stanza meditativa si conclude con questa nota: «Io non avevo più anima» (H. Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, cit., pp. 33-34).

dalla vita terrestre, che tale dimensione dell'acqua porta il segno dell'illimitato. Cercare l'alto e il basso, la destra o la sinistra in un mondo a tal punto unificato dalla sua sostanza, vuol dire pensare, non è affatto vivere – significa pensare come un tempo nella vita terrestre, non vivere nel mondo nuovo conquistato dal tuffo. Quanto a me, prima di leggere i libri di Diolé, non immaginavo che l'*illimitato* si trovasse così agevolmente alla nostra portata. Basta pensare alla pura profondità, alla profondità che non ha bisogno di misure per essere.

Ma allora, perché Diolé, psicologo e ontologo della vita umana sottomarina, se ne va nel Deserto? Attraverso quale crudele dialettica egli vuole passare dall'acqua illimitata alle sabbie infinite? A tali domande, Diolé risponde da poeta. Egli sa che ogni nuova cosmicità rinnova il nostro essere interiore e ogni nuovo cosmo è aperto quando ci si libera dai legami di una sensibilità precedente. Nelle prime pagine del suo libro, Diolé ci dice di aver voluto «perfezionare nel Deserto l'operazione magica che, nell'acqua profonda, permette al tuffatore di liberarsi dai legami ordinari del tempo e dello spazio e di far coincidere la vita con un oscuro poema interiore»⁴⁷.

Concludendo il libro, Diolé dirà: «Discendere nell'acqua o errare nel deserto significa cambiare spazio»⁴⁸ e, cambiando spazio, abbandonando lo spazio delle usuali sensibilità, si entra in comunicazione con uno spazio psichicamente rinnovatore. Non si riesce a conservare, nel Deserto non più che in fondo al mare, una piccola anima piombata e indivisibile. Tale cambiamento di spazio *concreto* non può più essere una semplice operazione dello spirito, come sarebbe la coscienza del relativismo delle geometrie. Non si cambia posto, ma si cambia natura.

Tuttavia, dal momento che questi problemi di fusione dell'essere in uno spazio concreto, in uno spazio altamente qualitativo, interessano una fenomenologia dell'immaginazione – bisogna, infatti, immaginare molto per «vivere» uno spazio

⁴⁷ Ph. DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, cit., p. 12.

⁴⁸ Ivi, p. 178.

nuovo –, vediamo l'influsso delle immagini fondamentali sul nostro autore. Nel Deserto, Diolé non si separa dall'oceano. Lo spazio del Deserto, lungi dal contraddire lo spazio dell'acqua profonda, si esprimerà, nei sogni di Diolé, nel linguaggio delle acque. Vi è in ciò un vero dramma dell'immaginazione materiale, dramma nato dal conflitto dell'immaginazione di due elementi tanto ostili come l'arida sabbia del deserto e l'acqua sicura della sua massa, senza compromesso tra pasta e fango. La pagina di Diolé possiede una tale *sincerità di immaginazione* per cui noi la riportiamo per intero.

Ho scritto una volta che colui che aveva conosciuto il mare profondo non poteva più ridiventare un uomo come gli altri. È in momenti come questi (in mezzo al deserto) che ne ho la prova, perché mi sono accorto che mentalmente, camminando, riempivo di acqua la bellezza del Deserto! Con immaginazione, inondavo lo spazio che mi circondava e al cui centro io camminavo.

Vivevo in un'immersione inventata. Mi spostavo al centro di una materia fluida, luminosa, caritatevole, densa, come è l'acqua di mare, il ricordo dell'acqua del mare. Tale artificio bastava a umanizzare per me un mondo di una deprimente siccità, conciliandomi con le rocce, il silenzio, la solitudine, le reti di oro solare che cadevano dal cielo. La mia stessa fatica risultava alleggerita. La mia pesantezza si appoggiava, in sogno, a tale acqua immaginaria.

Mi sono reso conto che non era la prima volta che inconsciamente facevo ricorso a tale difesa psicologica. Il silenzio e la lenta progressione della mia vita sahariana risvegliavano in me il ricordo del tuffo. Una sorta di dolcezza bagnava allora le mie immagini interiori e, nel passaggio così riflesso dal sogno, l'acqua affiorava in modo assolutamente naturale. Io camminavo, portando in me riflessi lucenti, uno spessore translucido, che non erano altro che i ricordi del mare profondo⁴⁹.

Philippe Diolé ci ha così fornito una tecnica psicologica per essere altrove, in un altrove assoluto che sbarra il passo alle forze che ci trattengono nella prigione del qui. Non si tratta sol-

⁴⁹ Ivi, p. 118.

tanto di un'evasione in uno spazio aperto da tutte le parti all'avventura. Senza l'apparato di schermi e di specchi riuniti nella cassa che porta Cyrano nell'impero del sole, Diolé ci trasporta nell'altrove di un altro mondo. Egli non si serve – si potrebbe dire – che di un apparato psicologico, mettendo in azione le leggi più sicure e più forti della psicologia. Egli non ricorre che a forti e stabili realtà, come le immagini materiali fondamentali, le immagini che stanno alla base di ogni immaginazione: non vi è in ciò nulla che sia chimera o illusione.

Il tempo e lo spazio sono qui sotto il dominio dell'immagine. L'altrove e lo ieri sono più forti dell'*hic et nunc*. L'essenzialità è sostenuto da un essere dell'altrove. Lo spazio, il grande spazio è l'amico dell'essere.

Ah! Quanto avrebbero da imparare i filosofi se si risolvesero a leggere i poeti!

VIII

Poiché abbiamo preso in considerazione due immagini eroiche, l'immagine del tuffo e l'immagine del deserto, due immagini che non possiamo vivere se non con immaginazione, senza poterle mai nutrire con qualche esperienza concreta, termineremo questo capitolo considerando un'immagine più alla nostra portata, un'immagine che possiamo alimentare con tutti i nostri ricordi della pianura. Vedremo allora come un'immagine molto particolare possa comandare lo spazio, dettare la propria legge allo spazio.

Davanti a un mondo tranquillo, nella rasserenante pianura, l'uomo può conoscere la calma e il riposo, ma nel mondo evocato, nel mondo che si immagina, gli spettacoli della pianura non hanno spesso che effetti logori. Per restituire loro il carattere attivo, occorre un'immagine nuova. Attraverso la grazia di un'immagine letteraria, di un'immagine inattesa, l'anima colpita segue l'induzione della tranquillità. L'immagine letteraria rende l'anima abbastanza sensibile per ricevere l'impressione di un'assurda finezza. È in tal modo che D'Annunzio, in una mi-

rabile pagina, ci presenta lo sguardo dell'animale tremante, lo sguardo di una lepre che, in un istante senza tormento, proietta pace sull'universo autunnale.

Avete mai vista una lepre, di mattina, uscire dai solchi freschi dell'aratro, correre per un tratto su l'argento della brina, poi arrestarsi nel silenzio, sedersi su le zampe di dietro, drizzare le orecchie, guardare l'orizzonte? Sembra che il suo sguardo pacifichi l'Universo. La lepre immobile che contempla i campi fumanti, in una tregua della sua perpetua inquietudine! Non si potrebbe immaginare un più certo indizio di perfetta pace all'intorno. In quell'istante, è un animale sacro che bisogna adorare...⁵⁰.

L'asse di proiezione della calma che si estenderà sulla pianura è nettamente indicato: «Sembra che il suo sguardo pacifichi l'Universo». Un sognatore che affiderà i suoi sogni a un simile moto di visione, vivrà in una più intensa tonalità l'immenità dei campi distesi.

Una simile pagina è di per se stessa un buon test di sensibilità retorica, offrendosi tranquillamente alla critica degli spiriti apoetici. Essa è veramente molto dannunziana e può servire a denunciare le ingombranti metafore dello scrittore italiano. Sarebbe così semplice – penseranno gli spiriti concreti – descrivere *direttamente* la pace dei campi! Perché scegliere la mediazione della lepre contemplativa? Ma il poeta non si cura delle buone ragioni e ambisce a rivelare tutti i gradi di crescita di una contemplazione, tutti gli istanti di un'immagine, e innanzi tutto l'istante in cui la pace animale va a collocarsi nella pace del mondo. Possiamo qui prendere coscienza della funzione di uno sguardo che non ha nulla da fare, di uno sguardo che non scruta più un oggetto particolare, ma *guarda il mondo*. Certo, se il poeta ci avesse confessato la sua propria contemplazione, non saremmo forse giunti a una così radicale primitività. Il poeta si limiterebbe a ripetere un tema filosofico, ma l'animale dan-

⁵⁰ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1978, p. 745.

nunziano è, per un istante, liberato dai suoi riflessi: l'occhio non spia più, non è più un ingranaggio della macchina animale, non comanda più la fuga. Sì, certamente, un tale sguardo, nell'animale simbolo della paura, è l'istante sacro della contemplazione.

Qualche riga prima, seguendo un'inversione che traduce il dualismo guardante-guardato, il poeta aveva scorto, nell'occhio così bello, grande, tranquillo della lepre, la natura acquatica degli sguardi dell'animale vegetariano: «Quei grandi occhi umidi..., e risplendenti come gli stagni nelle sere d'estate con le loro selve di giunchi che vi si bagnano e con tutto il cielo che vi si specchia dentro e vi si muta». Nel nostro libro *L'eau et les rêves*⁵¹, abbiamo riunito molte altre immagini letterarie che ci dicono che lo stagno è l'occhio stesso del paesaggio, che il riflesso sulle acque è la prima visione che l'universo ha di sé, che l'accresciuta bellezza di un paesaggio riflesso è la radice stessa del narcisismo cosmico. In *Walden*, anche Henry David Thoreau seguirà in modo del tutto naturale l'ingrandimento delle immagini. Egli scrive: «Un lago è il tratto più bello e più espressivo del paesaggio. È l'occhio della terra, nel quale lo spettatore, tuffandovi il suo, sonda la profondità della sua natura»⁵².

Ancora una volta, vediamo animarsi una dialettica dell'immensità e della profondità. Non si sa dove si trovi il punto di partenza delle due iperboli, quella dell'occhio troppo veggente e quella del paesaggio che si intravede confusamente sotto le pesanti palpebre delle sue acque assopite, ma ogni dottrina dell'immaginario è obbligatoriamente una filosofia dell'eccesso. Ogni immagine ha un destino di ingrandimento.

Un poeta contemporaneo, Jean Lescure, sarà più discreto, ma dirà ugualmente:

*J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit*⁵³

⁵¹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, J. Corti, Paris 1942; trad. it., *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Red, Como 1987.

⁵² H.D. THOREAU, *Walden, or Life in the Woods*, Houghton Mifflin Company, Boston 1906; trad. it., *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Rizzoli, Milano 1996.

⁵³ [Abito la tranquillità delle foglie, l'estate cresce].

Una foglia tranquilla veramente abitata, uno sguardo tranquillo sorpreso nella più umile delle visioni, sono operatori di immensità. Tali immagini fanno ingrandire il mondo, ingrandire l'estate. In certe ore, la poesia propaga onde di calma, la calma si stabilisce come un'emergenza dell'essere, come un valore che domina, malgrado stati subalterni dell'essere, malgrado un mondo sconvolto. L'immensità è stata ingigantita dalla contemplazione e l'atteggiamento contemplativo è un così grande valore umano da poter conferire un'immensità a un'impressione che uno psicologo a buon diritto potrebbe dichiarare effimera e particolare. Ma i poemi sono realtà umane e non è sufficiente riferirsi a «impressioni» per spiegarli: è necessario viverli nella loro immensità poetica.

Capitolo nono

La dialettica del fuori e del dentro

Les géographies solennelles des limites humaines...

Paul Eluard, *Les yeux fertiles*¹

Car nous sommes où nous ne sommes pas.

Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*²

*Une des maximes d'éducation pratique qui ont régi
mon enfance: «Ne mange pas la bouche ouverte»*

S.G. Colette, *Prisons et paradis*³

I

Il fuori e il dentro costituiscono una dialettica lacerante e la geometria evidente di tale dialettica ci acceca non appena l'applichiamo nel campo delle metafore. Essa possiede l'affilata nettezza della dialettica del *si* e del *no* che decide di tutto. Senza farci caso, ne facciamo una base di immagini che dominano tutti i pensieri del positivo e del negativo. I logici tracciano cerchi che si accavallano e si escludono, e subito tutte le loro regole sono chiare. Il filosofo, col dentro e il fuori, pensa l'essere e il non-essere. La metafisica più profonda si è così radicata in una geometria implicita, in una geometria che – lo si voglia o no – spazializza il pensiero; se il metafisico non disegnasse, penserebbe? L'aperto e il chiuso per lui sono pensieri. L'aperto e il chiuso sono metafore che egli collega a tutto, perfino ai suoi sistemi. In una conferenza in cui Jean Hyppolite ha studiato la sottile struttura del diniego, ben diversa dalla semplice struttura

¹ P. ELUARD, *Les yeux fertiles*, ed. GLM, Paris 1936, p. 42 [Le geografie solenni dei limiti umani].

² P.-J. JOUVE, *Lyrique*, Mercure de France, Paris 1956, p. 59 [Poiché noi siamo dove non siamo].

³ S.G. COLETTE, *Prisons et paradis*, Ferenczi, Paris 1932, p. 79 [Una delle massime di educazione pratica che hanno accompagnato la mia infanzia: «non mangiare con la bocca aperta»].

della negazione, egli ha potuto giustamente parlare di un «primo mito del fuori e del dentro»⁴. Jean Hyppolite aggiunge: «Voi capite quale portata abbia il mito della formazione del fuori e del dentro: è l'alienazione a fondarsi su questi due termini. Quanto si traduce nella loro opposizione formale diventa al di là alienazione e ostilità tra i due». In tal modo, la semplice opposizione geometrica acquista colori aggressivi. L'opposizione formale non può restare tranquilla. Il mito la travaglia, e tuttavia non bisogna studiare il lavoro del mito attraverso l'immenso campo dell'immaginazione e dell'espressione attribuendogli la luce falsa delle intuizioni geometriche⁵.

L'al-di-qua e l'al-di-là ripetono sordamente la dialettica del dentro e del fuori: tutto si disegna, anche l'infinito. Si vuole fissare l'essere e fissandolo si vogliono transcendere tutte le situazioni per arrivare a una situazione di tutte le situazioni. Si confronta allora l'essere dell'uomo con l'essere del mondo come se fosse agevole raggiungere lo stato primitivo. Si fa passare al livello di assoluto la dialettica del *qui* e del *là*, prestando a tali poveri avverbi di luogo poteri di determinazione ontologica mal considerati. Molti metafisici richiederebbero una cartografia ma, in filosofia, ogni facilitazione si paga e il sapere filosofico parte male se si appoggia inizialmente a esperienze schematizzate.

II

Studiamo un po' più in dettaglio la cancerizzazione geometrica del tessuto linguistico della filosofia contemporanea.

Effettivamente, bisogna dire che pare che una sintassi artificiale voglia saldare avverbi e verbi in modo da formare escrescenze. Tale sintassi, moltiplicando le lineette, ottiene frasi-pa-

⁴ J. HYPOLITE, *Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud*, in «La psychanalyse», n. 1, 1956, p. 35.

⁵ Hyppolite mette in luce il profondo capovolgimento psicologico della negazione in diniego. Forniremo in seguito, al semplice livello delle immagini, esempi di tale capovolgimento.

rola. Il fuori della parola si fonde col suo dentro. La lingua filosofica diventa una lingua agglutinante.

Talvolta, al contrario, invece di saldarsi, le parole, intimamente, si slegano. Prefissi e suffissi – soprattutto i prefissi – si dissaldano: vogliono pensare da soli. Per questo, a volte, le parole perdono il loro equilibrio. Dov'è il peso maggiore dell'*essere-là*, nell'*essere* o nel *là*? Nel *là* – che sarebbe meglio chiamare *qui* – bisogna dapprima cercare il mio essere? O meglio, nel mio essere, devo trovare dapprima la certezza della mia fissazione in un *là*? Ad ogni modo, uno dei termini indebolisce sempre l'altro. Spesso il *là* è detto con tale energia che la fissazione geometrica riassume brutalmente gli aspetti ontologici dei problemi. Ne risulta una dogmatizzazione dei filosofemi fin dalle istanze dell'espressione. Nella tonalità della lingua francese, il *là* è tanto energico che designare l'essere con un *essere-là* vuol dire puntare un indice vigoroso che agevolmente porrebbe l'essere intimo in un luogo esterno.

Perché, tuttavia, procedere con tanta velocità nelle designazioni originarie? Si direbbe che il metafisico non si conceda più il tempo di pensare. È più produttivo, a nostro parere, seguire, per uno studio dell'essere, tutti i circuiti ontologici delle diverse esperienze di essere. In fondo, le esperienze di essere che potrebbero legittimare espressioni «geometriche» sono fra le più povere... Bisogna riflettere bene, prima di parlare in francese dell'*essere-là*. Chiusi nell'essere, dovremo sempre uscirne; appena usciti dall'essere, dovremo rientrarvi. In tal modo, nell'essere, tutto è circuito, tutto è rigiro, tutto è ritorno, discorso, tutto è uno sgranarsi di soggiorni, tutto è ritornello di strofe senza fine.

Quale spirale è l'essere dell'uomo⁶! Quanti dinamismi, in tale spirale, si invertono. Non si sa più *immediatamente* se si corre verso il centro o se si fugge da esso. I poeti conoscono bene l'essere dell'esitazione di essere. Scrive Jean Tardieu:

⁶ Una spirale? Provate a cacciare dalle intuizioni filosofiche il geometrico: esso vi ritorna immediatamente.

*Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobile habité*⁷.

In un altro poema, Tardieu scrive:

*Mais au-dedans, plus de frontières*⁸.

Così, l'essere a spirale, che si designa esteriormente come un centro ben collocato, non raggiungerà mai il suo nucleo. L'essere dell'uomo è un essere defissato. Ogni espressione lo defissa. Nel regno dell'immaginazione, non appena un'espressione è stata *avanzata*, l'essere ha bisogno di un'altra espressione, l'essere deve essere l'essere di un'altra espressione.

Secondo noi, i conglomerati verbali devono essere evitati. La metafisica non ha interesse a deporre i suoi pensieri in fossili linguistici, essa deve approfittare dell'estrema mobilità delle lingue moderne, rimanendo, tuttavia, nell'omogeneità di una lingua materna, seguendo precisamente l'abitudine dei veri poeti.

Per approfittare di tutte le lezioni della psicologia moderna, delle conoscenze acquisite sull'essere dell'uomo dalla psicoanalisi, la metafisica deve dunque essere risolutamente discorsiva, deve diffidare dei privilegi di evidenza che appartengono alle intuizioni geometriche: la vista dice troppe cose allo stesso tempo. L'essere non si vede, forse si ascolta, non si disegna, non è *limitato* dal nulla. Non si è mai sicuri di trovarlo o di ritrovarlo solido avvicinandosi ad un centro di essere. Se è l'essere di un uomo che si vuole poi determinare, non si è mai certi di essere più vicini al sé «rientrando» in se stessi, procedendo verso il centro della spirale; spesso è nel cuore dell'essere che l'essere è l'errare. A volte, è proprio trovandosi fuori di sé che l'essere sperimenta consistenze; a volte, anche, esso è – si potrebbe dire – chiuso all'esterno. Forniremo in seguito un testo poetico in cui la prigione si trova all'esterno.

⁷ J. TARDIEU, *Les témoins invisibles*, in *Le fleuve caché: poésies 1938-1961*, Gallimard, Paris 1968; trad. it., *Il fiume nascosto*, Guanda, Parma 1971 [Per avanzare giro su me stesso / Ciclone dall'immobile abitato].

⁸ *Ibidem* [Ma dentro, niente più frontiere!].

Se si moltiplicassero le immagini, prendendole dai campi della luce e dei suoni, del caldo e del freddo, si preparerebbe un'ontologia più lenta ma, senza alcun dubbio, più sicura di quella che si fonda sulle immagini geometriche.

Tenevamo a sottolineare tali generali osservazioni perché, dal punto di vista delle espressioni geometriche, la dialettica del fuori e del dentro si basa su un geometrismo rafforzato, in cui i limiti sono barriere. Bisogna essere liberi nei confronti di ogni intuizione *definitiva* – e il geometrismo registra intuizioni *definitive* – se vogliamo seguire, come faremo, nelle pagine successive, le audacie del poeta che ci invitano a finezze di esperienze di intimità, a «fughe» di immaginazione.

Innanzitutto, bisogna constatare che i due termini *fuori e dentro* pongono, in antropologia metafisica, problemi che non sono simmetrici. I compiti iniziali, i primi problemi di un'antropologia dell'immaginazione sembrano consistere nel rendere concreto il dentro e vasto il fuori. Tra il concreto e il vasto, l'opposizione non è netta: al minimo tocco, la dissimetria appare. Ed è sempre così: il dentro e il fuori non ricevono allo stesso modo i qualificativi, qualificativi che sono la misura della nostra adesione alle cose. Non si possono *vivere* nella stessa maniera i qualificativi annessi al dentro e al fuori. Tutto, anche la grandezza, è valore umano e, in un capitolo precedente, abbiamo mostrato che la miniatra sa immagazzinare grandezza. Essa è *vasta* a suo modo.

Comunque sia, il dentro e il fuori vissuti dall'immaginazione non possono più essere assunti nella loro semplice reciprocità; allora, non parlando più del geometrico per dire le prime espressioni dell'essere, scegliendo punti di partenza più concreti, più fenomenologicamente esatti, ci renderemo conto che la dialettica del fuori e del dentro si moltiplica e si diversifica in innumerevoli sfumature.

Secondo il nostro metodo abituale, discutiamo la nostra tesi su un esempio di poetica concreta e domandiamo a un poeta un'immagine abbastanza nuova nella sua *sfumatura di essere*, per metterci di fronte a una lezione di amplificazione ontologica. Attraverso la novità di immagine e la sua amplificazione, saremo sicuri di provare il *retentissement* al di sopra o ai margini delle certezze ragionevoli.

III

In un poema in prosa, *L'espace aux ombres*, Henri Michaux scrive:

Lo spazio, ma voi non potete concepire, quell'orribile dentro-fuori che è il vero spazio.

Alcune (ombre) soprattutto tendendosi un'ultima volta, fanno uno sforzo disperato per «essere nella loro sola unità». Male le colga. Ne incontrai una.

Distrutta dal castigo, essa non era più che un rumore, ma enorme. Un mondo immenso la sentiva ancora, essa non era più, diventata soltanto e unicamente un rumore, che rotolerà ancora per secoli, ma destinata a estinguersi *completamente* come se non fosse mai esistita⁹.

Facciamo nostra tutta la lezione filosofica che ci fornisce il poeta. Di che cosa si tratta in questa pagina? Di un'anima che ha smarrito il suo «essere-là», di un'anima che giunge fino a decadere dall'*essere della propria ombra*, per passare, come un vano rumore, come un rumore *insituabile*, nei «si dice» dell'essere. Essa fu? Non fu che il rumore che è diventata? Il suo castigo non consiste forse nel non essere più che l'eco del rumore vano, inutile, che è stata? Non era forse poco fa ciò che è ora, una sonorità delle volte dell'inferno? Essa è condannata a ripetere la parola della sua cattiva intenzione, una parola che, posta nell'essere, lo ha sconvolto¹⁰. L'essere di Henri Michaux, infatti, è un essere colpevole, colpevole di essere. E noi siamo all'inferno, una parte di noi è sempre all'inferno, murati come siamo nel mondo delle cattive intenzioni. Tramite quale ingenua intuizione localizziamo in un inferno il male che non ha limite? L'anima, l'ombra, il rumore di un'ombra che – ci dice il poeta – vuole la sua unità: sentiamo da fuori tutto questo, senza poter essere sicuri che

⁹ H. MICHAUX, *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, Paris 1952, p. 91.

¹⁰ Un altro poeta, Pierre Reverdy, scrive: «Pensi che una semplice parola, un nome, basti a mettere in moto le paratie della tua forza?» (*Risques et périls: contes, 1915-1928*, Gallimard, Paris 1930, p. 23).

ciò sia dentro. In quell'«orribile dentro-fuori» delle parole non formulate, delle intenzioni di essere non realizzate, l'essere, all'interno di sé, digerisce lentamente il suo niente. Il suo annientamento durerà «secoli». Il rumore dell'essere dei «si dice» si prolunga nello spazio e nel tempo, e invano l'anima si appella alle sue ultime forze, diventata risucchio dell'essere morente. L'essere è, di volta in volta, condensazione che, scoppiando, si disperde, e dispersione che rifluisce verso un centro. Il dentro e il fuori sono ambedue *intimi*, sono sempre pronti a capovolgersi, a scambiare la loro ostilità. Se vi è una superficie limite tra un tale dentro e un tale fuori, tale superficie è dolorosa da ambedue le parti. Vivendo la pagina di Henri Michaux, assorbiamo un miscuglio di essere e di niente. Il punto centrale dell'«essere-là» vacilla e trema. Lo spazio intimo perde ogni luce e lo spazio esterno perde il suo vuoto. Il vuoto, materia della possibilità di essere! Siamo banditi dal regno della possibilità.

In un simile dramma della geometria intima, dove bisogna collocarsi? Il consiglio del filosofo di rientrare in se stessi per situarsi nell'esistenza non perde il suo valore e il suo stesso significato, quando l'immagine più duttile dell'«essere-là» viene a essere vissuta seguendo l'incubo ontologico del poeta? Osserviamo che tale incubo non si sviluppa con grandi effetti di terrore: la paura non viene dall'esterno, non è fatta neppure di vecchi ricordi, non ha passato, non ha neppure fisiologia. Niente in comune con la filosofia del respiro mozzato. Qui la paura è l'essere stesso. Allora, dove fuggire, dove rifugiarsi? In quale fuori si potrebbe fuggire? In quale asilo ci si potrebbe rifugiare? Lo spazio non è che un «orribile fuori-dentro».

L'incubo è semplice perché è radicale. Si intellettualizzerebbe l'esperienza dicendo che l'incubo consiste nel dubbio improvviso sulla certezza del dentro e sulla evidenza del fuori. È tutto lo spazio-tempo dell'essere equivoco che ci dà Michaux come un *a priori* dell'essere. In tale spazio equivoco l'essere ha smarrito la sua patria geometrica e l'anima ondeggia.

Si può, certo, evitare di entrare attraverso la porta stretta di un simile poema. Le filosofie dell'angoscia richiedono principi meno semplificati e non concedono la loro attenzione all'attività

di un'immaginazione effimera, in quanto esse recano in sé l'angoscia, molto prima che le immagini la attivino nel cuore dell'essere. I filosofi si attribuiscono l'angoscia e non vedono nelle immagini che manifestazioni della sua causalità. Non si preoccupano affatto di vivere l'essere dell'immagine. La fenomenologia dell'immaginazione deve assumersi il compito di cogliere l'essere effimero. Precisamente, la fenomenologia trae alimento dalla stessa brevità dell'immagine. Ciò che colpisce è qui il fatto che l'aspetto metafisico emerge al livello stesso dell'immagine, al livello di un'immagine che altera le nozioni di una spazialità comunemente considerata come suscettibile di ridurre i disturbi e restituire lo spirito al suo statuto di indifferenza davanti ad uno spazio che non deve localizzare alcun dramma.

Per quanto mi riguarda, io accolgo l'immagine del poeta come una piccola follia sperimentale, come un pizzico di *hascish* virtuale senza il cui aiuto non si può entrare nel regno dell'immaginazione. E come accogliere un'immagine esagerata, se non esagerandola un po' più, personalizzando l'esagerazione? Il guadagno fenomenologico si manifesta immediatamente: prolungando l'*esagerato*, abbiamo, in effetti, qualche possibilità di sfuggire alle abitudini della *riduzione*. A proposito delle immagini dello spazio, ci troviamo precisamente in una regione in cui la riduzione è facile, comune. Vi sarà sempre qualcuno a cancellare ogni complicazione e ad obbligarci a partire non appena si parla di spazio – figurato o no – dell'opposizione del fuori e del dentro. Tuttavia, se la riduzione è facile, l'esagerazione non è che fenomenologicamente più interessante. Il problema di cui ci occupiamo è, secondo noi, molto favorevole per sottolineare l'opposizione tra la riduzione riflessiva e l'immaginazione pura. La direzione delle interpretazioni psicoanalitiche – più liberali della critica letteraria classica – segue tuttavia il diagramma della riduzione. Soltanto la fenomenologia si colloca, attraverso il suo principio, prima di ogni riduzione per esaminare, per sperimentare l'essere psicologico di un'immagine. La dialettica dei dinamismi della riduzione e dell'esagerazione può gettare luce sulla dialettica della psicoanalisi e della fenomenologia. Certo, è la fenomenologia a darci la positività

psichica dell'immagine. Trasformiamo dunque il nostro stupore in ammirazione, cominciamo con l'ammirare, vedremo in seguito se occorrerà organizzare il nostro disinganno con la critica, con la riduzione. Per beneficiare di tale ammirazione attiva e immediata, basta seguire l'impulso positivo dell'esagerazione. Leggo e rileggo allora la pagina di Henri Michaux, accettandola come una fobia dello spazio interno, come se lontananze ostili fossero già opprimenti nella piccolissima cellula dello spazio intimo. Col suo poema, Henri Michaux ha giustapposto in noi la claustrofobia e l'agorafobia, ha esasperato la frontiera del dentro e del fuori, ma con questo ha distrutto, dal punto di vista psicologico, le oziose certezze delle intuizioni geometriche attraverso cui lo psicologo intendeva dettar legge allo spazio dell'intimità. Anche in modo figurato, per quanto concerne l'intimità, non si rinchiude niente, non si possono incastrare le une nelle altre, per designare una profondità di impressioni che sempre *sorgono*. «Il pensiero si vivificava nello sbocciare corolla»¹¹: che bella annotazione fenomenologica nella semplice frase di un poeta simbolico!

Una filosofia dell'immaginazione deve dunque seguire il poeta fino in fondo alle sue immagini, senza ridurre mai l'estremismo in cui consiste il fenomeno stesso dello slancio poetico. Rilke, in una lettera alla moglie Clara, scrive:

Le opere d'arte nascono sempre da chi ha affrontato il pericolo, da chi è arrivato fino in fondo a un'esperienza, fino al punto che nessun umano può superare. Quanto più lontano ci si spinge, tanto più propria, personale e unica diventa una vita¹².

Ma è necessario andare a cercare il «pericolo» fuori dal pericolo di scrivere, dal pericolo di esprimere? Il poeta non mette la lingua in pericolo? Non preferisce la parola pericolosa? A forza di essere l'eco dei drammi intimi, la poesia non ha forse

¹¹ A. FONTAINAS, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, Paris 1899, p. 22.

¹² R.M. RILKE, *Lettere (1900-1911)*, scelte e tradotte da H. Zyllerberg e J. Nougayrol, Stock, Paris 1934, p. 167.

acquistato la pura tonalità del drammatico? Vivere, vivere veramente un'immagine poetica significa conoscere, in una delle sue piccole fibre, un divenire di essere che è coscienza del *turbamento dell'essere*. L'essere è qui talmente sensibile che una parola lo sconvolge. Nella stessa lettera, Rilke dice ancora: «Questa sorta di smarrimento che ci è proprio deve inserirsi nel nostro lavoro».

Le esagerazioni di immagini sono, d'altra parte, tanto *naturali* che, malgrado tutta l'originalità di un poeta, non è raro trovare in un altro poeta lo stesso impulso. Alcune immagini di Jules Supervielle possono essere qui accostate all'immagine che *studiamo* in Michaux. Anche Supervielle giustappone la claustrofobia e l'agorafobia quando scrive: «Troppo spazio ci soffoca molto più di quanto ci accadrebbe se non ne avessimo abbastanza»¹³.

Supervielle conosce anche «la vertigine esterna»¹⁴. Altrove egli parla di una «immensità interiore». E così i due spazi del dentro e del fuori scambiano la loro vertigine.

In un altro testo – giustamente sottolineato da Christian Sénéchal nel suo bel libro su Supervielle – il poeta scrive che, dopo corse senza fine nella Pampa sud-americana, «a causa dell'eccesso di cavallo e di libertà, e di quell'orizzonte immutabile, malgrado le nostre disperate galoppate, la Pampa acquistava per me l'aspetto di una prigione, più grande delle altre»¹⁵.

IV

Se si restituisce libertà di espressione, attraverso la poesia, all'attività del linguaggio, si è portati a sorvegliare l'impiego di metafore fossilizzate. Ad esempio, quando giostrano metaforicamente l'aperto e il chiuso, dobbiamo irrigidire o addolcire la

¹³ J. SUPERVIELLE, *Gravitations*, Gallimard, Paris 1949, p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 21.

¹⁵ J. SUPERVIELLE, *La prison est à l'extérieur*, in C. SÉNÉCHAL, *Jules Supervielle: poète de l'univers interieur*, Flory, Paris 1939.

metafora? O meglio, nello stile del logico: bisogna che una porta sia aperta o chiusa? Troveremo in questo uno strumento di analisi veramente efficace per una passione umana? In ogni caso, tali strumenti analitici devono essere, in ogni occasione, affilati? È necessario rendere ogni metafora al suo essere di superficie, farla risalire dall'abitudine espressiva all'attualità espressiva. È pericoloso quando si dice di «lavorare dalla radice».

Precisamente, la fenomenologia dell'immaginazione poetica ci permette di esplorare l'essere dell'uomo come l'essere di *una superficie*, della superficie che separa la regione del *même* e la regione dell'*autre*. Non dimentichiamo che, in questa zona di superficie sensibilizzata, prima di essere occorre dire, dire se non agli altri, almeno a se stessi. E avanzare sempre. In questo orientamento, l'universo della parola predispone tutti i fenomeni dell'essere, i fenomeni nuovi, si capisce. Attraverso il linguaggio poetico onde di novità corrono sulla superficie dell'essere: il linguaggio porta in sé la dialettica dell'aperto e del chiuso. Con il *sensu* si chiude, con l'espressione poetica, esso si apre.

Sarebbe contrario alla natura delle nostre ricerche riassumerle in formule radicali, definendo, ad esempio, l'essere dell'uomo come l'essere di un'ambiguità. Noi non sappiamo muoverci che all'interno di una filosofia del dettaglio. Allora, alla superficie dell'essere, in quella regione in cui l'essere *vuole* manifestarsi e *vuole* nascondersi, i movimenti di chiusura e di apertura sono così numerosi, così spesso invertiti, così carichi anche di esitazioni, che potremmo concludere con questa formula: l'uomo è l'essere socchiuso.

V

Quante *rêveries* allora si potrebbero analizzare solo menzionando la Porta! La porta è tutto un cosmo del Socchiuso. È almeno un'immagine principe, l'origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazioni, la tentazione di aprire

l'essere nel suo intimo, il desiderio di conquistare tutti gli esseri reticenti. La porta schematizza due possibilità notevoli, che classificano nettamente due tipi di *rêveries*. A volte, eccola ben chiusa, sbarrata con il paletto o col catenaccio; a volte, eccola aperta, cioè spalancata.

Ma giungono le ore dell'immaginazione più sensibile. Nelle notti di maggio, quando tante porte sono chiuse, ve ne è una appena socchiusa. Sarà sufficiente spingere con molta dolcezza! I cardini sono stati ben oliati. Si disegna allora un destino.

Tante furono le porte dell'esitazione! Ne *La romanza del ritorno*, quel fine e delicato poeta che fu Jean Pellerin scriveva:

*La porte me flaire, elle hésite*¹⁶.

In questo solo verso, tanto psichismo è riversato sull'oggetto che un lettore legato all'obiettività non vi vedrà che un semplice gioco di spirito. Se un simile documento provenisse da qualche lontana mitologia, lo si accoglierebbe più agevolmente. Ma perché non prendere il verso del poeta come un piccolo elemento di mitologia spontanea? Perché non sentire che nella porta è incarnato un piccolo dio della soglia? Bisogna arrivare fino a un lontano passato, un passato che non è il nostro, per rendere sacra la soglia. Porfirio ha ben detto: «Una soglia è una cosa sacra»¹⁷. Senza riferirsi a una simile consacrazione attraverso l'erudizione, perché non dovremmo provare il *retentissement* di fronte a una tale consacrazione attraverso la poesia, attraverso una poesia del nostro tempo, ricca forse di fantasia, ma in accordo con i valori originari?

Un altro poeta, Michel Barrault, senza pensare a Zeus, può ben scrivere, scoprendo in se stesso la maestà della soglia:

¹⁶ J. PELLERIN, *La romance du retour*, Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris 1921, p. 18; trad. it., *La romanza del ritorno*, in *Poesia straniera del Novecento*, Garzanti, Milano 1960 [La porta mi fiuta, esita].

¹⁷ PORFIRIO, *L'antro delle ninfe*, Adelphi, Milano 2006, § 27.

*Je me surprends à définir le seuil
Comme étant le lieu géométrique
Des arrivées et des départs
Dans la Maison du Père¹⁸.*

Quante sono le porte della semplice curiosità, che hanno tentato l'essere per nulla, per il vuoto, per uno sconosciuto che non è neppure immaginato!

Chi non ha nella propria memoria una stanza di Barbablù che non sarebbe stato il caso di aprire, socchiudere? O – e ciò è lo stesso per una filosofia che professa il primato dell'immaginazione – che non si sarebbe dovuta immaginare aperta, suscettibile di socchiudersi?

Come tutto diventa concreto nel mondo di un'anima quando un oggetto, quando una semplice porta giunge a dare le immagini dell'esitazione, della tentazione, del desiderio, della sicurezza, della libera accoglienza, del rispetto! Si racconterebbe tutta la propria vita, se si dovesse dire di tutte le porte che si sono chiuse, aperte, di tutte le porte che si vorrebbero riaprire.

Ma è lo stesso essere ad aprire e a chiudere la porta? A quale profondità dell'essere possono avere origine i gesti che danno coscienza della sicurezza o della libertà? Non è in virtù di tale «profondità» che essi diventano tanto normalmente simbolici? Così, René Char prende come motivo di uno dei suoi poemi questa frase di Alberto Magno: «Vi erano, in Germania, bambini gemelli, uno apriva le porte toccandole col suo braccio destro e l'altro le chiudeva toccandole col sinistro». Una simile leggenda, per la penna di un poeta, non è, naturalmente, un semplice riferimento. Essa lo aiuta a sensibilizzare il mondo vicino, ad affinare i simboli della vita corrente. La vecchia leggenda diventa del tutto nuova. Il poeta la fa sua e sa che vi sono due «esseri» nella porta, che la porta risveglia in noi due direzioni di sogno, che essa è due volte simbolica.

¹⁸ M. BARRAULT, *Dominicale*, I, p. 11 [Mi sorprendo a definire la soglia / Come il luogo geometrico / Di arrivi e partenze / Nella casa del Padre].

E poi, per cosa, verso chi si aprono le porte? Si aprono per il mondo degli uomini o per il mondo della solitudine? Ramon Gomez de La Serna ha scritto: «Le porte che si aprono sulla campagna sembrano dare una libertà alle spalle del mondo»¹⁹.

VI

Non appena la parola *in* appare in un'espressione, non si prenda affatto alla lettera la realtà dell'espressione. Si traduce quello che si ritiene essere il linguaggio figurato in linguaggio ragionevole. Per noi è difficile e ci pare futile seguire, ad esempio, il poeta che dice – forniremo di ciò documenti – che la casa del passato vive nella sua testa. Immediatamente traduciamo: il poeta vuole semplicemente dire che un vecchio ricordo è conservato *nella* sua memoria. L'eccesso dell'immagine che vorrebbe capovolgere i rapporti tra contenuto e contenitore ci fa indietreggiare davanti a ciò che può passare per un insieme malsano di immagini. Saremmo più indulgenti se seguissimo le autoscopie della febbre: seguendo il labirinto delle febbri che corre nel nostro corpo, esplorando le «case della febbre», i dolori che si annidano nel dente cariato, sapremmo che l'immaginazione localizza i tormenti ed elabora e rielabora anatomie immaginarie. In questo libro, tuttavia, non utilizziamo i numerosi documenti che potremmo raccogliere con l'aiuto di psichiatri. Preferiamo accentuare la rottura nei confronti del causalismo allontanando da noi ogni causalità organica. Il nostro problema è discutere delle immagini dell'immaginazione pura, dell'immaginazione liberata, liberante, senza alcun rapporto con stimoli organici.

I documenti di una tale poetica assoluta esistono. Il poeta non indietreggia certo davanti al capovolgimento degli incastri. Senza neppure pensare di suscitare scandalo nell'uomo ragio-

¹⁹ R. GOMEZ DE LA SERNA, *Echantillons*, Grasset, Paris 1922, p. 167; trad. it., *Campionario*, Corbaccio, Milano 1928.

nevole, a dispetto del semplice buon senso, egli vive il capovolgimento delle dimensioni, il rivolgimento della prospettiva del dentro e del fuori.

Il carattere anormale dell'immagine non vuol dire che essa sia artificialmente fabbricata. L'immaginazione è la facoltà più naturale che esista. Senza dubbio, le immagini che esamineremo potrebbero essere ascritte a una psicologia del progetto, anche se di un *progetto immaginario*. Ogni progetto è contesto di immagini e di pensieri che suppone un influsso sulla realtà. Non dobbiamo dunque considerarla una dottrina dell'immaginazione pura, ed è anche inutile *continuare* un'immagine, inutile *manterla*: basta, a noi, che essa sia.

Studiamo perciò in piena semplicità fenomenologica i documenti affidatici dai poeti.

Nel suo libro *Où boivent les loups*, Tristan Tzara scrive:

*Une lente humilité pénètre dans la chambre
Qui habite en moi dans la paume du repos*²⁰.

Per beneficiare dell'onirismo di una simile immagine, occorre collocarsi dapprima, senza dubbio, «nel palmo del riposo», cioè raccogliersi su se stesso, condensarsi nell'essere di un riposo che è il bene che, senza fatica, «ci troviamo in mano». Allora la grande fonte di umiltà semplice, che si trova nella camera silenziosa, scorre in noi. L'intimità della camera diventa la nostra intimità e, correlativamente, lo spazio intimo è diventato così tranquillo, così semplice che in esso si localizza e si centralizza tutta la tranquillità della camera. La camera è, nel profondo, la nostra camera, la camera è in noi. Noi non la vediamo più ed essa non ci limita più, in quanto noi ci troviamo proprio in fondo al suo riposo, nel riposo che essa ci ha con-

²⁰ T. TZARA, *Où boivent les loups*, Edition des Cahiers libres, Paris 1932, p. 24 [Una lenta umiltà penetra nella camera / Che abita in me nel palmo del riposo].

cesso. Tutte le camere di un tempo vengono ad incastrarsi in questa camera. Come è tutto semplice!

In un'altra pagina, ancora più enigmatica per lo spirito ragionevole, ma anche più chiara per chi si rende sensibile alle inversioni topo-analitiche delle immagini, Tristan Tzara scrive:

*Le marché du soleil est entré dans la chambre
Et la chambre dans la tête bourdonnante²¹.*

Per accettare l'immagine e per sentirla, occorre vivere quello strano ronzio del sole che entra in una camera in cui si è soli, perché, ed è un fatto, il primo raggio *colpisce* i muri. Tali rumori li sentirà anche chi – al di là del fatto – sa che ogni raggio di sole trasporta api. Allora tutto ronzia e la testa è un alveare, l'alveare dei rumori del sole.

L'immagine di Tzara risultava, di primo acchito, sovraccarica di surrealismo, ma se la si sovraccarica ancora, se si accresce il suo carico di immagine, se certo si oltrepassano gli sbarramenti della critica, di *ogni* critica, allora si entra davvero nell'azione surrealista di un'immagine pura. Se l'estremo dell'immagine si rivela così attivo, comunicabile, ciò avviene perché il punto di partenza è buono: la camera soleggiata ronzia *nella* testa del sognatore.

Uno psicologo dirà che la nostra analisi si limita a riferire «associazioni» audaci, troppo audaci. Lo psicoanalista accetterà forse – ne ha l'abitudine – «di analizzare» tale audacia. Ambedue, se assumono l'immagine in quanto «sintomatica», tenteranno di trovare ragioni e cause all'immagine. Il fenomenologo considera invece le cose da un punto di vista diverso: più esattamente, egli prende l'immagine così come essa è, come il poeta la crea e cerca di farne la sua ricchezza, di alimentarsi con questo frutto raro, portando l'immagine alla frontiera stessa di quanto egli può immaginare. Per quanto sia lontano dall'essere

²¹ *Ibidem* [Il mercato del sole è entrato nella camera / E la camera nella testa ronzante].

un poeta, egli tenta di ripetere per sé la creazione, di continuare, se ciò è possibile, l'esagerazione. Allora l'associazione non è più incontrata, subita, ma è cercata, voluta, è una costituzione poetica, specificamente poetica, sublimazione che è totalmente sgombra dei pesi organici o psichici di cui voleva liberarsi: in una parola, corrisponde a quanto chiamavamo, nella nostra introduzione, sublimazione pura.

Una simile immagine – è chiaro – non la si riceve ogni giorno allo stesso modo. Essa non è mai – psichicamente parlando – obiettiva. Altri commenti potranno farne cosa nuova: per poterla ben accogliere, è necessario anche trovarsi nelle ore felici della sovra-immaginazione.

Una volta toccati dalla grazia della sovra-immaginazione, la si prova davanti alle immagini più semplici attraverso cui il mondo esterno conferisce al profondo del nostro essere spazi virtuali assai vividi. Questa è l'immagine attraverso cui Pierre-Jean Jouve *costituisce* il suo essere segreto. Egli lo situa nella cellula intima:

*La cellule de moi-même emplit d'étonnement
La muraille peinte à la chaux de mon secret*²².

La camera in cui il poeta svolge un simile sogno non è verosimilmente «dipinta a calce», ma questa camera, la camera in cui scrive, è tanto tranquilla che merita davvero il nome di camera «solitaria»! La si abita attraverso la grazia dell'immagine, come si abita un'immagine che è «nell'immaginazione». Il poeta delle *Noces* abita qui l'*immagine cellulare*. Questa immagine non traspone una realtà, sarebbe ridicolo domandarne al sognatore le dimensioni. È refrattaria all'intuizione geometrica, ma inquadra bene l'essere segreto. Questi si sente protetto dalla bianchezza di un latte di calce più che da forti mura: la cellula del segreto è bianca. Un solo valore è sufficiente per coordinare bene i sogni: e avviene sempre così, l'immagine poetica si trova sotto il do-

²² P.-J. JOUVE, *Les noces*, Gallimard, Paris 1931, p. 50 [La cellula di me stesso riempie di stupore / Il muro dipinto a calce del mio segreto].

minio di una qualità maggiorata. La bianchezza dei muri, da sola, protegge la cellula del sognatore ed è più forte di ogni geometria. Essa viene a iscriversi nella cellula dell'intimità.

Simili immagini sono instabili. Non appena ci si allontana dall'espressione così come essa è, come ce la offre lo scrittore in totale spontaneità, si rischia di ricadere nella piattezza e di annoiarsi in una lettura che non sa condensare l'intimità dell'immagine. La lettura della seguente pagina di Maurice Blanchot nella stessa tonalità d'essere in cui è stata scritta richiede, ad esempio, una notevole capacità di ripiegarsi su di sé: «Di questa camera, tuffata nella più profonda notte, io conoscevo tutto, io l'avevo penetrata e la portavo in me, facendola vivere di una vita che non è la vita, ma è più forte di essa ed è tale che nessuna forza potrebbe vincerla»²³. In tali ripetizioni, o più esattamente in tali rafforzamenti continui di un'immagine – e non di una camera – che lo scrittore ha penetrato, portandola con sé e facendola rivivere di una vita che non è nella vita, non si vede che lui stesso non intende semplicemente dire che questa è la sua dimora *familiare*? La memoria *ingomberebbe* questa immagine e la arrederebbe con *ricordi composti* provenienti da ogni età. Qui tutto è più semplice, più radicalmente semplice. La camera di Blanchot è una dimora dello spazio intimo, è la sua camera interiore. Noi partecipiamo all'immagine dello scrittore grazie a ciò che bisogna chiamare un'*immagine generale*, un'immagine che la partecipazione ci impedisce di confondere con un'*idea generale*. Immediatamente noi singolarizziamo tale immagine generale, la abitiamo, vi penetriamo come Blanchot penetra nella sua. La parola non è più sufficiente, l'idea non è più sufficiente: è necessario che lo scrittore ci aiuti a capovolgere lo spazio, a discostarci da quanto si vorrebbe *descrivere* per poter meglio vivere la gerarchia dei nostri riposi.

Spesso la dialettica del dentro e del fuori acquista tutta la sua forza proprio attraverso la stessa concentrazione nello spa-

²³ M. BLANCHOT, *L'arrêt de mort*, Gallimard, Paris 1948, p. 124; trad. it., *La sentenza di morte*, SE, Milano 1989.

zio intimo più ridotto. Si avvertirà tale elasticità leggendo il seguente testo di Rilke: «Non c'è quasi spazio, qui; e tu ti calmi quasi al pensiero che è impossibile che qualcosa di troppo grande possa verificarsi in tale angustia»²⁴. Ci si consola nel sapere di essere al sicuro in uno spazio ristretto. Rilke realizza intimamente – nello spazio del dentro – tale ristrettezza, nella quale tutto è alla misura dell'essere intimo. Allora, appena più avanti, nella pagina vive la dialettica:

Ma fuori, tutto fuori è senza misura. E quando il livello sale al di fuori, esso si innalza anche in te, non nei vasi che sono in parte in tuo potere o nel flegma dei tuoi organi più impassibili: ma cresce nei capillari, aspirato verso l'alto, fino nelle ultime diramazioni della tua esistenza infinitamente ramificata. È là che esso sale, è là che esso trabocca da te, più alto del respiro e, ultimo scampo, tu ti rifugi come sulla punta del tuo fiato. Ah! e dove poi, dove poi? Il tuo cuore ti caccia fuori da te, il tuo cuore ti insegue e tu sei quasi già fuori di te e non puoi più nulla. Come uno scarabeo su cui si è passati sopra, tu coli fuori di te e non ha più senso la tua poca durezza o la tua elasticità [...].

O notte senza oggetti! O finestra sorda al di fuori, o porte chiuse con cura! Pratiche venute dall'antichità, trasmesse, verificate, mai completamente comprese. O silenzio nella gabbia delle scale, silenzio nelle camere vicine, silenzio lassù, sul soffitto! O madre, tu unica, che ti sei posta davanti a tutto questo silenzio, al tempo della mia infanzia!²⁵.

Abbiamo citato, senza interromperla, questa lunga pagina proprio perché essa possiede una continuità dinamica. Il dentro e il fuori non sono lasciati alla loro opposizione geometrica. Da quale eccesso di un interno ramificato scorre la sostanza dell'essere? L'esterno la richiama? L'esterno non è un'antichità perduta nell'ombra della memoria? In quale silenzio risuona la gabbia della scala? Ecco in questo silenzio passi felpati: la madre ritorna per proteggere il suo bambino, come un tempo. Ella restituisce a tutti i rumori confusi e irreali il loro senso concreto e familiare. La notte senza fine cessa di essere uno spazio vuoto.

²⁴ R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974.

²⁵ *Ibidem*.

La pagina di Rilke, assalita da tante paure, ritrova la sua pace: ma che lungo giro! Per viverlo nella realtà delle immagini, sembra che occorra l'incessante contemporaneità di una osmosi tra lo spazio intimo e lo spazio indeterminato.

Abbiamo cercato di fornire il ventaglio più vario possibile di testi per mostrare che esistono giochi di valore che fanno passare in secondo piano tutto ciò che attiene a semplici determinazioni spaziali. L'opposizione del dentro e del fuori non è allora più sostenuta dalla sua evidenza geometrica.

Per concludere questo capitolo, considereremo un testo in cui Balzac definisce una volontà di opposizione di fronte allo spazio. Il testo riveste tanto maggiore interesse in quanto Balzac ha creduto di doverlo rettificare.

In una prima versione di *Louis Lambert*, si legge:

Quando egli impiegava così tutte le sue forze, perdeva in qualche modo la coscienza della sua vita fisica e non esisteva se non attraverso il gioco onnipotente dei suoi organi interni di cui aveva costantemente il controllo. Allora egli faceva, secondo la sua mirabile espressione, *indietreggiare lo spazio davanti a sé*²⁶.

Nella versione definitiva, si legge soltanto: «Egli lasciava, secondo la sua espressione, lo spazio dietro di sé».

Che differenza tra i due movimenti espressivi! Come declina il potere dell'essere di fronte allo spazio passando dalla prima alla seconda forma! Come è accaduto che Balzac abbia potuto apportare una simile correzione? È ritornato, insomma, allo «spazio indifferente». In una meditazione sull'essere, si pone assai comunemente lo spazio tra parentesi, in altre parole, si lascia lo spazio «dietro di sé». Come indizio della perdita tonalizzazione di essere, notiamo che «l'ammirazione» è caduta. La seconda maniera di esprimersi non è più, lo confessa lo scrittore, *mirabile*. Certo era effettivamente mirabile il potere che fa *indietreggiare lo spazio*, che pone fuori lo spazio, tutto lo spazio fuori perché l'essere meditante sia libero nel suo pensiero.

²⁶ H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, J. Corti, Paris 1954, p. 19; trad. it., *Louis Lambert*, SugarCo, Milano 1985.

Capitolo decimo

La fenomenologia del rotondo

I

Quando i metafisici parlano per formule rapide, essi possono raggiungere la verità immediata, una verità logorabile dalle prove. Si possono allora paragonare i metafisici e i poeti, associarli ai poeti che ci svelano, in un verso, una verità dell'uomo intimo. Così, dall'enorme libro di Karl Jaspers, *Sulla verità*, estraggo questa breve sentenza: *Jedes Dasein scheint in sich rund*, «ogni essere sembra in sé rotondo»¹.

Come sostegno a questa verità senza prova di un metafisico, forniremo alcuni testi formulati secondo orientamenti del tutto differenti del pensiero metafisico. Così, senza commento, Van Gogh ha scritto: «La vita è probabilmente *rotonda*». Joë Bousquet, senza aver conosciuto la frase di Van Gogh, scrive: «Gli hanno detto che la vita era bella. No! La vita è rotonda»². Infine, vorrei sapere dove La Fontaine ha detto: «Una noce mi rende tutta rotonda».

Il problema fenomenologico sembra chiaramente posto da questi quattro testi di origine tanto differente (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine). Bisognerà risolverlo arricchendo

¹ K. JASPERS, *Von der Wahrheit*, Piper & Co., München 1947, p. 50; trad. it., *Sulla verità*, La Scuola, Brescia 1974.

² J. BOUSQUET, *Le meneur de lune*, J.B. Janin, Paris 1946, p. 174.

dolo con altri esempi, raccogliendo altri dati, ponendo molta cura nel riservare a tali «dati» il loro carattere di dati intimi, indipendenti dalle conoscenze del mondo esterno. Tali dati non possono ricevere dal mondo esterno che *illustrazioni*. Bisogna anche badare a che i colori troppo vivi dell'illustrazione non facciano perdere all'*essere dell'immagine* la sua luce originaria. Il semplice psicologo non può qui che astenersi, dal momento che occorre capovolgere la prospettiva della ricerca psicologica. Non è la percezione che può giustificare tali immagini. Non si può neppure prenderle come metafore, come quando si dice di un uomo franco e semplice che è «tutto rotondo». La rotondità dell'essere, anche quella evocata da Jaspers, non può apparire nella sua verità diretta che nella meditazione più puramente fenomenologica.

Non è più possibile trasportare tali immagini in una qualsiasi coscienza. Vi sono certo quanti vorranno «comprendere», mentre, in primo luogo, è necessario cogliere l'immagine nel suo sorgere. E soprattutto non mancano quanti dichiareranno, ostentatamente, di non comprendere: la vita, obietteranno, non è davvero sferica e si stupiranno di veder affidare con tanta ingenuità al geometra, pensatore «esterno», quell'essere che ci si propone di caratterizzare nella sua intima verità. Da ogni parte si accumulano le obiezioni, nello scopo di bloccare immediatamente la discussione.

Tuttavia, le espressioni da noi notate esistono, si trovano ben in rilievo nel linguaggio comune e implicano un significato proprio. Non provengono da un'intemperanza linguistica e non nascono neppure da inettitudine linguistica; non sorgono da una volontà di stupire e, pur sfoggiando un carattere straordinario, hanno il segno della primitività. Nascono d'un tratto ed eccole perfette. Questa è la ragione per cui, ai miei occhi, tali espressioni sono meraviglie fenomenologiche. Esse ci costringono ad assumere l'atteggiamento fenomenologico per poterle giudicare, amare e farle nostre.

Tali immagini, poi, cancellano il mondo e non hanno passato, non provengono da alcuna esperienza anteriore. Si è certi che esse sono metapsicologiche e ci impartiscono una lezione

di solitudine. È necessario, per un momento, prenderle solo per sé: se le si coglie nella loro immediatezza, ci si accorge che non si pensa che a queste, che si è immersi completamente nell'essere di tale espressione. Se ci si sottomette alla forza ipnotica di queste espressioni, ecco che ci si colloca completamente nella rotondità dell'essere, che si vive nella rotondità dell'essere come la noce che si arrotonda nel suo guscio. Il filosofo, il pittore, il poeta e il favolista ci hanno offerto un documento di fenomenologia pura. A noi spetta ora servircene per conoscere il raccogliersi dell'essere sul suo centro, a noi spetta anche sensibilizzare il documento moltiplicandone le variazioni.

II

Prima di portare altri esempi supplementari, conviene, secondo noi, ridurre di un termine la formula di Jaspers per renderla più fenomenologicamente pura. Diremmo allora: *das Dasein ist rund*, l'essere è rotondo. Aggiungere, infatti, che esso *sembra* rotondo, vuol dire conservare un doppio di essere e di apparenza, mentre si vuol intendere tutto l'essere nella sua rotondità. In effetti non si tratta di contemplare, ma di vivere l'essere nella sua immediatezza. La contemplazione si sdoppierebbe in essere contemplante e in essere contemplato. La fenomenologia, nel ristretto campo in cui noi la elaboriamo, deve sopprimere ogni mediazione, ogni funzione aggiunta in più. Per raggiungere la purezza fenomenologica massima, bisogna dunque sottrarre alla formula di Jaspers tutto quanto ne mascherebbe il valore ontologico, tutto ciò che ne complicherebbe il significato radicale. A tale condizione, la formula «l'essere è rotondo» diventerà per noi uno strumento capace di farci riconoscere la primitività di certe immagini dell'essere. Ancora una volta, le immagini della *rotondità piena* ci aiutano a raccoglierci su noi stessi, a dare a noi stessi una prima costituzione, ad affermare il nostro essere intimamente, a partire dal dentro. Visuto infatti dall'interno, senza esteriorità, l'essere non potrebbe essere che rotondo. È opportuno, ora, evocare la filosofia pre-

socratica o riferirsi all'essere parmenideo, alla «sfera» di Parmenide? In modo più generale, la cultura filosofica può forse assumersi come propedeutica alla fenomenologia? Non sembra. La filosofia ci pone in presenza di idee coordinate troppo saldamente perché noi possiamo poi incessantemente porci, di dettaglio in dettaglio, come deve fare il fenomenologo, in una situazione di partenza. Se una fenomenologia del concatenamento delle idee è possibile, bisogna riconoscere che essa non potrebbe essere una fenomenologia elementare. È proprio il beneficio dell'elementarità che noi rinveniamo in una fenomenologia dell'immaginazione. Un'immagine elaborata perde le sue virtù originarie. Così la «sfera» di Parmenide ha conosciuto un destino troppo grande perché la sua immagine potesse restare nella primitività ed essere così lo strumento adeguato alla nostra ricerca sulla primitività delle immagini dell'essere. Come sarebbe, infatti, possibile resistere alla tentazione di arricchire l'immagine dell'essere parmenideo con la perfezione dell'essere geometrico della sfera?

Ma perché parliamo di arricchire un'immagine, mentre la cristallizziamo nella perfezione geometrica? Si potrebbero fornire esempi in cui il valore di perfezione attribuito alla sfera è tutto verbale. Eccone uno che deve servirci da contro-esempio, in cui si manifesta un disconoscimento di tutti i valori immaginativi. Un personaggio di un'opera di Alfred de Vigny, un giovane consigliere, si istruisce leggendo le *Méditations* di Cartesio: «Talvolta» dice Vigny «egli prendeva una sfera posta vicino a lui e, girandola a lungo tra le dita, sprofondava nelle più profonde rêveries della scienza»³. Vogliamo sapere quali? Lo scrittore non lo dice: immagina forse che la lettura delle *Méditations* riceva sostegno e aiuto se il lettore fa ruotare a lungo una biglia sotto le dita? I pensieri scientifici si sviluppano in un diverso orizzonte e la filosofia di Cartesio non si impara su un

³ A. DE VIGNY, *Cinq-Mars, ou une conjuration sous Louis XIII*, A. Colin, Paris 1986, capitolo XVI; trad. it., *Il marchese di Cinq-Mar: ovvero una congiura sotto Luigi XIII*, Rizzoli, Milano 1956.

oggetto, neppure la sfera. Sotto la penna di Alfred de Vigny, la parola *profondo*, come capita spesso, nega la profondità.

D'altra parte, chi non si accorge che, parlando di volumi, il geometra non tratta che superfici che li limitano? La sfera del geometra è la sfera vuota, essenzialmente vuota. Essa non può essere un buon simbolo per i nostri studi fenomenologici della rotondità piena.

III

Tali preliminari osservazioni sono, senza dubbio, molto grvide di filosofia implicita. Dovevamo, tuttavia, delinearle brevemente, perché esse ci sono state personalmente utili e perché un fenomenologo deve dire tutto. Esse ci hanno aiutato a «defilosoficizzarci», ad abbandonare tutti gli allettamenti della cultura, a porci ai margini delle convinzioni acquisite in un lungo esame filosofico del pensiero scientifico. La filosofia ci matura troppo presto e ci cristallizza in uno stato di maturità. Come è possibile allora, senza «defilosoficizzarsi», sperare di vivere i sussulti che l'essere riceve dalle immagini nuove, dalle immagini che sono sempre fenomeni della giovinezza di essere? Quando si è nell'età di immaginare, non si sa dire come e perché si immagina. Quando si sarebbe capaci di dire come si immagina, non si immagina più. Sarebbe dunque necessario «dematurarsi».

Tuttavia, poiché ci sentiamo colti – accidentalmente – da un accesso di neologismi, diciamo ancora, come preambolo all'esame fenomenologico delle immagini della rotondità piena, che abbiamo avvertito qui, come in numerose altre occasioni, la necessità di «depsicanalizzarci».

In effetti, cinque o dieci anni or sono, in un esame psicologico delle immagini della rotondità piena, ci saremmo fermati alle interpretazioni psicoanalitiche e avremmo riempito senza fatica un enorme *dossier*, dal momento che tutto ciò che è rotondo richiama la carezza. Tali interpretazioni psicoanalitiche sono ampiamente valide: ma esse dicono tutto? E, soprattutto, possono collocarsi lungo l'asse delle determinazioni ontologi-

che? Dicendoci che l'essere è rotondo, il metafisico sposta d'un tratto tutte le determinazioni psicologiche, si sbarazza di un passato di sogni e di pensieri, ci invita ad una attualità dell'essere. Lo psicoanalista non può assolutamente legarsi a una simile attualità racchiusa nell'essere stesso di un'espressione: egli giudica tale espressione umanamente insignificante, proprio a causa della sua estrema rarità. Ma è precisamente tale rarità a destare l'attenzione del fenomenologo e ad invitarlo a guardare con uno sguardo nuovo, nella prospettiva di segnalarla ai metafisici e ai poeti.

IV

Diamo un esempio di un'immagine lontana da ogni significato realistico, psicologico e psicoanalitico.

Jules Michelet, senza preparazione, precisamente nell'assoluto dell'immagine, dice che «l'uccello [è] quasi tutto sferico». Togliamo quel «quasi» che modera inutilmente la formula ed è una concessione a un giudizio sulla forma; abbiamo, allora, un'adesione evidente al principio jaspersiano dell'«essere rotondo». L'uccello, per Michelet, è una rotondità piena, è la vita rotonda. Il commento di Michelet conferisce all'uccello, in pochi tratti, il significato di *modello d'essere*.

L'uccello, quasi tutto sferico, è certamente il culmine, sublime e divino, di concentrazione vivente. Non si può vedere e neppure immaginare un più alto grado di unità. Eccesso di concentrazione che costituisce la grande forza personale dell'uccello, ma che implica la sua estrema individualità, il suo isolamento, la sua debolezza sociale⁴.

Queste stesse righe appaiono, nel testo del libro, in un totale isolamento. Si capisce che lo scrittore ha anch'egli obbedito all'immagine della «concentrazione» e ha aderito a un piano

⁴ J. MICHELET, *L'oiseau*, Hachette, Paris 1858, p. 291; trad. it., *L'uccello*, Sonzogno, Milano 1920.

meditativo in cui egli scopre «focolari» di vita. S'intende, egli si trova al di sopra di ogni preoccupazione descrittiva. Anche in questo caso, il geometra potrebbe stupirsi, tanto più che l'uccello è contemplato qui nel suo volo, all'aria aperta, e conseguentemente le immagini di altezza potrebbero lavorare qui d'accordo con l'immaginazione della dinamicità. Michelet, tuttavia, ha colto l'essere dell'uccello nella sua situazione cosmica, come una centralizzazione della vita protetta da ogni parte, chiusa in una palla vivente, al massimo grado, in conseguenza della sua *unità*. Tutte le altre immagini, provengano esse da forme, colori o movimenti, sono colpevoli di relativismo davanti a ciò che chiamiamo l'uccello assoluto, l'essere dalla vita rotonda.

L'immagine d'essere – si tratta, infatti, di un'immagine d'essere – che appare nella pagina di Michelet è straordinaria. E proprio per questo, essa verrà ritenuta insignificante. La critica letteraria non vi ha attribuito maggiore importanza della psicoanalisi. Tuttavia, essa è stata scritta ed esiste in un gran libro, e acquisterebbe un interesse e un significato se potesse essere istituita una filosofia dell'immaginazione cosmica, volta alla ricerca dei centri di cosmicità.

Colta nel suo centro, nella sua brevità, la sola designazione di tale rotondità è davvero completa! I poeti che la evocano, pur senza conoscersi, corrispondono. Così Rilke, che senza dubbio non ha pensato alla pagina di Michelet, scrive:

*... Ce rond cri d'oiseau
Repose dans l'instant qui l'engendre
Grand comme un ciel sur la forêt fanée
Tout vient docilement se ranger dans ce cri
Tout le paysage y semble reposer⁵.*

⁵ R.M. RILKE, *Inquiétude* in *Poésie*, traduzione di Maurice Betz, Frères, Paris 1938; trad. it., *Poesie*, De Agostini, Novara 2001 [...Quel rotondo grido di uccello / Riposa nell'istante da cui nasce / Grande come un cielo sulla foresta sfiorita/ Tutto docilmente si allinea in quel grido / Tutto il paesaggio vi sembra riposare].

A chi si apre alla cosmicità delle immagini sembra che l'immagine essenzialmente centrale dell'uccello sia nel poema di Rilke la stessa immagine che si trova nella pagina di Michelet, soltanto espressa in un diverso registro. Il grido rotondo dell'essere rotondo arrotonda a cupola il cielo. E, nel paesaggio arrotondato, tutto sembra riposare. L'essere rotondo propaga la sua rotondità, propaga la calma di ogni rotondità.

Per un sognatore di parole, quale calma nella parola *rotondo!* Come arrotonda tranquillamente la bocca, le labbra, l'essere del respiro! Anche questo, infatti, deve dire un filosofo che crede alla sostanza poetica della parola. Quale gioia accademica, quale gioia sonora nell'incominciare la lezione di metafisica, rompendo con tutti gli *être-là*, dicendo: *Das Dasein ist rund*, l'essere è rotondo. E attendere poi che il rombo del tuono dogmatico si calmi sugli estasiati discepoli.

Ma ritorniamo a più modeste e meno intangibili rotondità.

V

Talvolta, in effetti, una forma è pronta a guidare e rinchiudere i primi sogni. Per un pittore, l'albero si compone nella sua rotondità, ma il poeta riprende il sogno da un'altezza superiore. Egli sa che ciò che si isola si arrotonda, prende la figura dell'essere che si concentra su se stesso. Nelle *Poesie francesi* di Rilke, così vive e si impone il nocè. Anche lì, intorno all'albero solo, cuore del mondo, la cupola del cielo si arrotonda, secondo la regola della poesia cosmica. In essi si legge:

*Arbre, toujours au milieu
De tout ce qui l'entoure
Arbre qui savoure
La voûte entière des cieux⁶.*

⁶ R.M. RILKE, *Poèmes français: vergers, les roses, les fenestres, carnet de poche, poèmes épars*, Hartmann, Paris 1935, p. 169; trad. it., *Poesie francesi*, Crocetti, Milano 2000 [Albero, sempre al centro / Di quanto lo circonda / Albero che assapora / L'intera volta celeste].

Certo, il poeta non ha sotto gli occhi che un albero della pianura, non pensa ad un *ygdrasil* leggendario che sarebbe da solo tutto il cosmo, unendo la terra e il cielo. Ma l'immaginazione dell'essere rotondo segue la sua stessa legge: poiché il nocce è – come dice il poeta – «fieramente arrotondato», esso può assaporare «l'intera volta celeste». Il mondo è rotondo intorno all'essere rotondo.

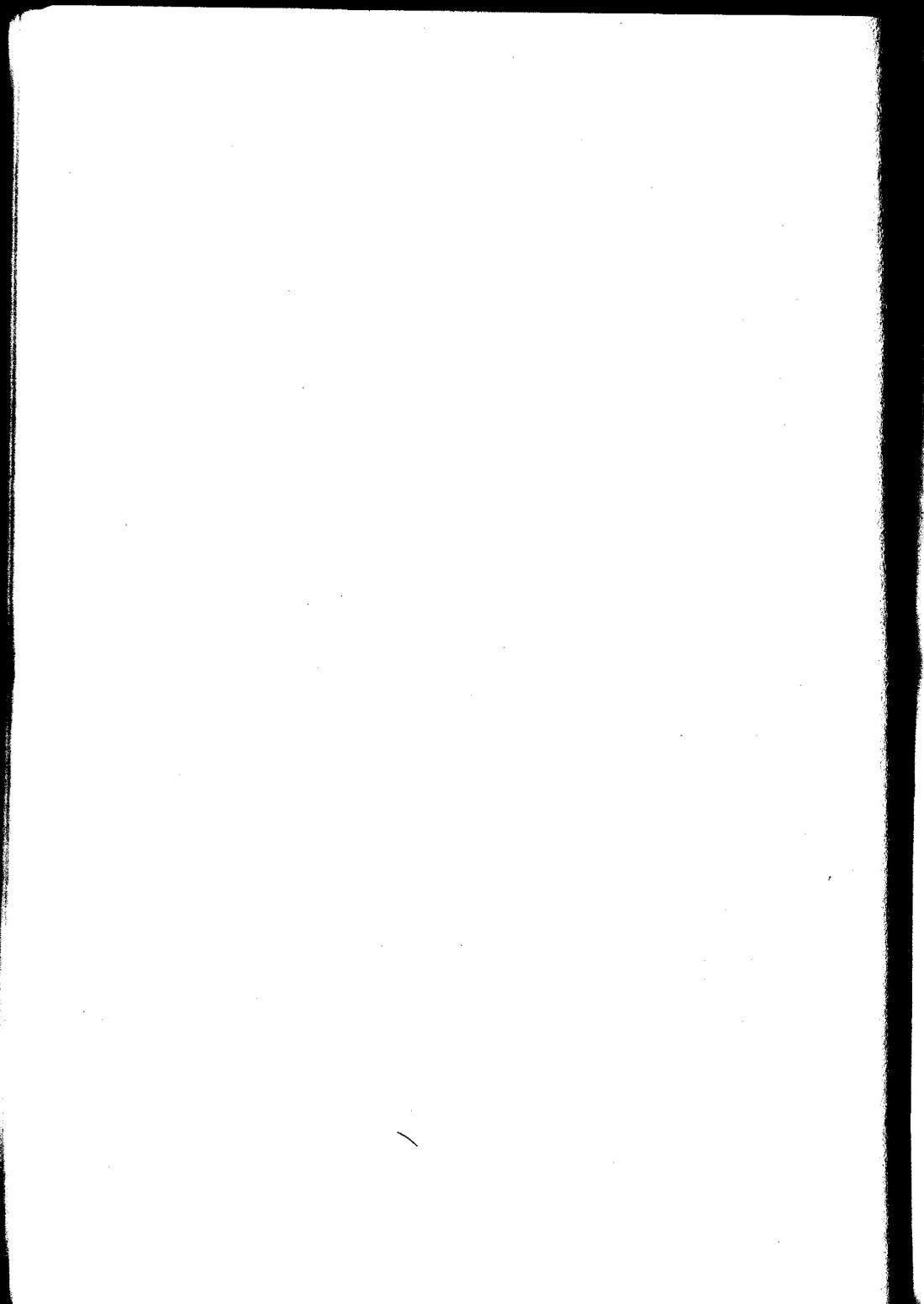
Verso dopo verso, il poema si ingrandisce, accresce il suo essere. L'albero è vivente, pensante, teso verso Dio:

*Dieu lui va apparaître
Or, pour qu'il soit sûr
Il développe en rond son être
Et lui tend des bras mûrs.*

*Arbre qui peut-être
Pense au-dedans.
Arbre qui se domine
Se donnant lentement
La forme qui élimine
Les hasards du vent!⁷.*

Troverò mai un documento migliore per una fenomenologia dell'essere che, nello stesso tempo, si stabilisce e si sviluppa nella sua rotondità? L'albero di Rilke propaga, in orbite di verde, una rotondità conquistata sugli accidenti della forma e sugli eventi capricciosi della mobilità. Qui il divenire ha mille forme, mille foglie, ma l'essere non subisce alcuna dispersione: se potessi mai accumulare in un grande complesso immagini molteplici, mutevoli che, comunque, illustrino la permanenza dell'essere, l'albero rilkiano aprirebbe un denso capitolo nel mio album di metafisica concreta.

⁷ *Ibidem* [Dio gli apparirà / Ora, perché egli sia sicuro / Egli sviluppa in tondo il suo essere / E gli tende braccia mature / Albero che forse/ Pensa internamente / Albero che si domina / Dandosi lentamente / La forma che elimina / I rischi del vento].



Indice

<i>Introduzione</i>	5
Capitolo primo	
<i>La casa. Dalla cantina alla soffitta</i>	
<i>Il significato della capanna</i>	31
Capitolo secondo	
<i>Casa e universo</i>	65
Capitolo terzo	
<i>Il cassetto, le cassapanche e gli armadi</i>	101
Capitolo quarto	
<i>Il nido</i>	119
Capitolo quinto	
<i>Il guscio</i>	135
Capitolo sesto	
<i>Gli angoli</i>	167

Capitolo settimo

La miniatura

Capitolo ottavo

L'immensità intima

Capitolo nono

La dialettica del fuori e del dentro

Capitolo decimo

La fenomenologia del rotondo

181

217

247

267