



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ALBERTO CASTOLDI

**Le magiche
fantasmagorie dei nostri
sogni**

Publicato online il:
30 settembre 2011
<http://prosperos.unibg.it>

La celebre tavola 43 dei *Capricci* di Goya, *Il sonno della ragione genera mostri*, al di là dell'ambiguità della sua enunciazione, insita nell'ambiguità stessa del termine "sueño", sogno e sonno, definisce uno spartiacque decisivo fra due concezioni dell'immaginario. Il carattere conservativo dell'affermazione di Goya non lascia dubbi per la verità: "La fantasia abandonada de la razon, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus marabillas"; ma questa accezione apparentemente riduttiva non ne attenua la straordinaria problematicità: mentre rispecchia la precisa preoccupazione illuministica, ma ancor prima classica, di un assoluto controllo della ragione sull'operare artistico, prendendo le distanze da un universo dell'immaginario grottesco (pipistrelli, civette, gatti che assediano l'artista dormiente), si preoccupa però di evocarlo in un contesto, quello dei *Capricci*, che si fa poetica proprio di questo universo fantastico.

Nel mondo medioevale, ed ancora in quello rinascimentale, lo spazio dell'immaginario era interamente consegnato alla raffigurazione della morte, dell'inferno e dei riti diabolici (il sabba in particolare), mentre il sogno si faceva strumento per la comunicazione all'uomo di messaggi divini. Questa concezione faceva sì che il mondo "altro", per quanto popolato di mostri, fosse uno spazio "esterno" all'uomo, rappresentasse una geografia mentale da cui poteva essere catturato, ma che non gli apparteneva, un'entità che lo interpellava, ma con cui non si identificava. L'interno era totalmente proiettato sull'esterno, e su un esterno continuamente giudicante, che talvolta premiava e talvolta puniva.

L'affermazione di Goya prende le distanze proprio da questa visione, resa ormai inattuale proprio dal discorso illuministico: il Settecento si apre con *Le diable boiteux* di Lesage e si chiude con *Le Diable amoureux* di Cazotte, all'insegna dell'ironia e della dissacrazione. I "lumi" della ragione sembrano aver tolto al sogno, alla sua capacità di ammaestrare, ammonire, premonire ogni attendibilità, essendo stati spezzati i presupposti stessi di questa concezione, ma proprio come avviene in Goya, ecco comparire i fantasmi del passato rimosso, non più collocati in uno spazio altro, ma dentro di noi: noi siamo la loro geografia, lo spazio del loro manifestarsi. Si apre così un varco che dispiega al sogno orizzonti sconfinati di operatività.

Svincolato dal riferimento ad un *deus ex machina*, promotore della visione, il sogno si fa autonomo, diviene "laico" e può accogliere tutte le ossessioni, le angosce dell'io, e su questo percorso si arriverà alla grandiosa teorizzazione freudiana, ed alle spericolate declinazioni surrealiste. Ma sono la notte ed il sonno a presiedere a questa esperienza, vale a dire due componenti a lungo trascurate nella tradizione occidentale. Nella cultura greca era piuttosto il mezzogiorno ad essere percepito come pericoloso, in quanto il sole colpendo la terra con raggi perpendicolari sopprimeva l'ombra, l'anima, con il rischio d'essere assorbiti nel mondo dei morti (cfr. Roger Caillois, *Les démons de midi*). La difficoltà di percepire la mezzanotte assimilava questa scansione temporale nella dimensione più vasta della notte stessa; occorrerà aspettare la cultura medioevale e l'influsso del cristianesimo per farne un momento privilegiato del diabolico.

Non meno importante sarà, però, la riconsiderazione del sonno come esperienza fondamentale, innanzitutto per lo spazio temporale che occupa nella vita di ogni individuo, e poi per il fatto di ospitare al suo interno l'ulteriore esperienza del sogno. Nodier può lamentarsi agli inizi dell'Ottocento della sorprendentemente scarsa considerazione che si fa del sonno, dal momento che occupa gran parte della nostra esistenza; egli però, va oltre e sostiene che è proprio durante il sonno che può rivelarsi appieno l'identità dell'essere: "Può sembrare straordinario, ma è certo che il sonno è non solo lo stato più potente, ma anche il più lucido del pensiero, se non nelle illusioni passeggiere di cui l'ammanta, almeno nelle percezioni che ne derivano, e che fa sorgere a suo piacimento dalla trama confusa dei sogni. [...] Sembra che la mente, offuscata dalle tenebre della vita esteriore, non se ne affranchi mai con maggior facilità che sotto il dolce dominio di questa morte intermittente, in cui le è consentito di riposare nella propria essenza."¹

Le "illusioni" che si manifestano nel sogno rivelano alla mente del sognatore parti profonde di sé che altrimenti avrebbe ignorato. Elabora così Nodier una sorta di sensualismo dell'immaginario che possiede un singolare potere conoscitivo, incentrato su una concezione duplice dell'individuo, che vede il corpo scisso dalla mente, in quanto quest'ultima può "assentarsi" dal corpo. La mente (*l'esprit*) può da sola giungere a questo risultato, ma il sogno rappresenta la via d'accesso privilegiata a questo stato. Ogni individuo è caratterizzato dunque un "principe positif" e da un "principe imagitatif", che ne fanno un essere duplice. Balzac condivide questa concezione

¹ Charles Nodier, *Oeuvres*, Genève, Slatkine, 1968, V, pp. 160-61.

dell' *homo duplex* che gli deriva da Nodier, ma che egli faveva risalire a Buffon. Il giovane Louis Lambert durante una passeggiata s'imbatte, nel romanzo omonimo, nel castello di Rochambeau che aveva sognato la notte precedente. Ne trae il convincimento che la mente possa muoversi in modo autonomo rispetto al corpo, e di avere in sé "delle facoltà interne, indipendenti dalle leggi fisiche esterne". Di qui la "follia" di Lambert: vivere nello stato di veglia la separazione completa dell'anima dal corpo: "perché non dovrei riuscire a separarli anche durante lo stato di veglia?". La "hybris" di Lambert è quella, naturalmente, di poter in questo modo avere una visione globale dell'universo. Nell'introduzione alla *Peau de chagrin* Balzac si chiede per l'appunto: "Gli uomini hanno il potere di far venire l'universo nel loro cervello, o il loro cervello è un talismano con cui aboliscono le leggi del tempo e dello spazio?"² Nodier aveva già risposto affermando che "La carta dell'universo immaginabile è tracciata soltanto nei sogni"; ma l'aspirazione di Balzac-Lambert è più vasta e soprattutto tende a riproporre la "soglia" formulata dall'incisione di Goya: la possibilità di penetrare con la ragione nel mondo del sogno, controllare da svegli, con la mente l'universo dell'irrazionale. In *Massimilla Doni* Balzac esprime l'esigenza di conciliare Idea e Forma, obiettivo quasi impossibile, che sarebbe riuscito solo a Raffaello, in quanto si tratterebbe di coniugare l'infinito dell'idea e il finito di ogni rappresentazione. Ritroviamo questa ossessione, variamente declinata, in tanta parte dell'opera balzachiana. Il fascino esercitato su Balzac dal dagherrotipo deriva proprio da

2 Honoré de Balzac, *Poetica del romanzo*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Sansoni, 2000, p. 54.

questa similitudine: lo strumento sembra proporre degli spettri di corpi, e allo stesso modo, è detto in *Le Cousin Pons*, le idee "s'imprimono in ciò che bisogna chiamare l'atmosfera del mondo spirituale, vi producono degli effetti, vi vivono *spetttralmente*." Nerval farà propria questa eredità teorizzando per l'appunto questo stato di soglia e recuperando in *Aurélia* l'immagine virgiliana delle porte d'avorio e di corno che il sognatore deve superare: "Il sogno è una seconda vita. Non ho potuto attraversare senza un fremito le porte d'avorio o di corno che ci separano dal mondo invisibile."³ *Aurélia* è il risultato di questa coniugazione ossimorica: il sogno da svegli: "Qui ha avuto inizio per me ciò che chiamerò l'espansione del sogno nella vita reale. A partire da questo momento tutto prendeva talvolta un aspetto duplice - e questo senza che il ragionamento mancasse mai di logica, senza che la memoria perdesse i minimi dettagli di ciò che mi accadeva."⁴

Attraversare le soglie del sogno è un'impresa rischiosa, Victor Hugo ci avverte del pericolo: "bisogna che il sognatore sia più forte del sogno. Altrimenti pericolo. Ogni sogno è una lotta."⁵ I sognatori hanno come loro nemico il sogno stesso che: "splendente e spaventoso, si getta su di loro e li svuota e li divora e li distrugge." [...] Il sogno procede verso l'interno, che è poi, secondo Novalis, "il vero esterno"; ciò significa confrontarsi con i nostri fantasmi: in *Nosferatu il vampiro* la carrozza che supera il ponte si confronta con i fantasmi che le vanno incontro. La fanciulla dell'*Incubo* di Füssli incontra nel sonno gli

3 Gerard de Nerval, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1966, I, p. 753.

4 Ivi, p. 760.

5 Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 44-45.

emblemi terrificanti del proprio desiderio, nel quadro ampolloso di Girodet, *L'apoteosi degli eroi francesi morti per la Patria durante la guerra per la Libertà* (1802) i militari francesi abbracciano i fantasmi degli eroi del passato, in un'atmosfera di sogno: la sostanza dei personaggi doveva risultare secondo Girodet "porosa, penetrabile", ma i contemporanei, come Mme de Vendeuil, la nipote di Diderot, non ne sono soddisfatti: "Regna in tutto ciò una magia, una schiuma di sapone che può ben essere sapiente quanto ingegnosa, ma che non mi seduce", mentre David parla di "personaggi di cristallo". Nel quadro di Gérard *Ossian evoca i fantasmi, col suono dell'arpa sui bordi del Lora* (1801), il sognatore si confronta con dei fantasmi, segnalati dalla loro luminosità; Ingres, invece, nel *Sogno di Ossian* (1813) crea esseri traslucidi. Altre volte il sonno evocherà le "fantasie" stesse dell'artista o del suo pubblico, come nei corpi nudi e seducenti del *Sonno d'Endimione* di Girodet (1791) o *Iris e Morfeo* di Guérin (1811) È tutto un universo fantomatico a presiedere all'immaginario romantico di scrittori e pittori.

Hugo si fa interprete di questo clima in un saggio assolutamente straordinario quanto poco frequentato, anche perché pubblicato solo parzialmente nel 1901, *Promontorium Somnii*, dal nome di un cratere lunare. L'episodio che dà l'avvio alla riflessione sul sogno è collocato da Hugo nel 1834, quando una sera si reca a visitare l'osservatorio di Arago per vedere la luna ingrandita quattrocento volte. Ci si trova così all'improvviso calati in una dimensione onirica e pur tuttavia reale: "l'immagine dell'inaspettato sorge davanti a voi, e vi trovate faccia a faccia nell'ombra con quel mappamondo dell'ignorato. L'effetto è terrificante. [...] L'inaccessibile quasi a portata di mano.

L'invisibile visto. [...] questa presenza vi stringe il cuore; è l'effetto dei grandi fantasmi. Il silenzio accresce l'orrore. Orrore sacro. È sorprendente intravedere una tale cosa e non sentire alcun rumore. [...] impossibile staccare lo sguardo da questo mondo spettrale".⁶ Puntato dapprima sulla zona più oscura, il telescopio si sposta progressivamente su quella più luminosa, ed Hugo ha così modo di assistere ad una sorta di alba: "Nessun spettacolo potrebbe essere più misterioso di questa irruzione dell'alba in un universo coperto d'oscurità. È il diritto alla vita che si afferma in proporzioni sublimi. È il risveglio smisurato. Sembra d'assistere al pagamento di un debito dell'infinito. È la presa di possesso della luce."⁷ Abbandonando la luna Hugo ritorna sulla terra, e trova però che fra i due mondi v'è un'atmosfera comune, minacciata dall'ombra: "Così è questo mondo, sia lunare che terrestre, illuminato da un crepuscolo."⁸ L'ombra, elemento particolarmente caro ad Hugo, quasi una sua marca distintiva, assume una pluralità di valenze, che ci riportano in ogni caso alla dimensione onirica, ma in stretto rapporto con la realtà. Di questa peculiare sensibilità si farà carico nel secolo successivo la poesia di Francis Ponge, come evidenziato da Franca Franchi in *La camera delle meraviglie di Francis Ponge*.⁹

L'ombra è per Hugo anche la follia, ombra dell'intelletto: "il sogno, splendente e spaventoso, si getta su di loro (i folli) e li svuota e li divora e li distrugge. [...] La fantasticheria ha i suoi

6 Ivi, pp. 13-14.

7 Ivi, pp. 16-17.

8 Ivi, p. 21.

9 Franca Franchi, *La camera delle meraviglie di Francis Ponge*, in *L'immaginario degli oggetti, "Locus Solus"*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

morti, i folli. Incontriamo qua e là in queste oscurità dei cadaveri di intelligenze, Tasso, Pascal, Swedenborg. Questi scavatori dell'anima sono dei minatori molto esposti"¹⁰ Persino l'agente di cambio appartiene al mondo dei sogni: "Il suo carnet pieno di cifre è una registrazione di fantasmagorie."¹¹ Ma anche i musei ospitano fantasmagorie del passato: "Le ossa di questi sogni sono nei nostri musei. [...] L'impossibile di oggi è stato il possibile di un tempo."¹² In una visione più ampia Hugo riscopre addirittura una dimensione panica: "Ogni cosa è spaventosa per via della presenza possibile di un dio."¹³

Certo il sogno è per Hugo patrimonio di tutti gli esseri umani: "Viviamo di domande fatte al mondo immaginario. Il nostro destino intero è una risposta attesa. Tutte le mattine ognuno fa il suo pacchetto di fantasticherie e parte per la California dei sogni"¹⁴; ma Hugo pone in termini radicali il problema del rapporto fra veglia e sogno, fra interno ed esterno, ragione e follia, sogno e realtà. A partire dal 1874 va manifestando un interesse crescente per la dimensione onirica: "Ho sognato i miei piccoli questa notte. Facevano della ginnastica. Erano incantevoli. *Avevo un po' paura.*"¹⁵ Pochi giorni dopo è svegliato da colpi vibrati nella sua stanza, è l'inizio di una sorta di consuetudine: "Questa notte triplo e fortissimo bussare nella mia camera. Mi sono alzato. Ho acceso un fiammifero e ho guardato l'orologio. Erano le quattro e un quarto del mattino.

10 Ivi, pp. 46-47.

11 Ivi, p. 88.

12 Ivi, p. 97.

13 Ivi, p. 65.

14 Ivi, p. 82.

15 Victor Hugo, *Choses vues*, Paris, Gallimard, 2002, p. 1306.

Notte nera."¹⁶ Di qui la decisione di dormire ormai tenendo una luce accesa, fermo restando che "niente è soprannaturale", si tratta soltanto di aspetti della natura sconosciuti. Tornano nel luglio dell'anno successivo i contatti con i familiari: "Questa notte, mentre non dormivo, ho sentito distintamente una voce di bambino dire al mio orecchio: 'Papa'." Poi riprendono i colpi. "Questa notte, a due riprese, triplici colpi, molto lievi", e poi colpi a quattro riprese, a settembre, molti colpi a ottobre, seguiti da colpi fortissimi, quasi violenti a novembre, colpi quintuplicati e precipitosi, nell'ottobre 1876. Nell'aprile del 1881 tornano i rumori nella camera: "Questa notte, verso le tre del mattino, grossi colpi battuti nella mia camera, quasi al mio orecchio, mi hanno risvegliato all'improvviso. Nulla fuori posto. Silenzio assoluto e solitudine nella stanza."¹⁷ L'anno successivo l'evento si ripete, ed Hugo è ormai complice: "Nella notte fra il primo ed il due di novembre, da Ognissanti al giorno dei morti, nel mezzo della notte, ho sentito nella mia stanza, l'ombra era fitta, per due volte, un rumore strano. Poiché è certo che la terra non è il nostro mondo e poiché vi sono necessariamente delle comunicazioni fra le creazioni, taccio e m'inchino."¹⁸

Il dialogo di Hugo con l'aldilà si svolge nel dormiveglia, in una sorta di stato liminale in cui, come teorizzato dai romantici, è possibile sperimentare il "sogno della ragione". La notte è il momento per eccellenza di quella disponibilità interiore in grado di rivelare le "meravigliose unioni": la Nadja di Breton rifiuterà di scegliere fra il sogno e la vita per una sorta di "entre-deux". Abbiamo una mirabile esemplificazione di questo stato liminale

16 Ivi, p. 1307.

17 Ivi, p. 1378.

18 Ivi, p. 1386.

in uno dei racconti più singolari di Camus, *La femme adultère*, contenuto nella raccolta *L'exile et le royaume*. Camus si sente in esilio, e declina questa sensazione in varie situazioni, quelle appunto della raccolta di "nouvelles", e si proietta alla ricerca di un ubi consistam, "le royaume". I protagonisti di questo racconto sono marito e moglie in viaggio, su un autobus, verso l'interno dell'Algeria. Il percorso segnala una distanza incolmabile fra i due viaggiatori, seduti l'uno accanto all'altra: lui, Marcel, un commerciante si preoccupa solo del denaro, lei, Janine, è interessata solo alla sicurezza sociale che lui è in grado di assicurarle. La stanza di un misero albergo consente un primo rifugio dall'esterno, costituendosi come luogo regolatore dei suoni: annulla l'umano, le voci, per fare emergere il rumore del vento. Sorge così il primo approccio, subito spento, all'onirico, inteso come puro ascolto: "Di fatto stava sognando..." Man mano che il giorno avanza Janine si confronta sempre più con i segni dell'assenza: la luce comincia ad essere divorata dalle tenebre ("Il cielo era ora di un blu pervinca"). L'atmosfera si rende sempre più magica: la luce vibra e il cielo risuona di echi, il silenzio invade il paesaggio, un silenzio vasto come lo spazio: "Janine, appoggiata con tutto il suo corpo al parapetto, restava senza voce, incapace di sottrarsi al vuoto che si spalancava davanti a lei."¹⁹ Qualcosa di ignoto la attende, ignoto fino a quel giorno, ma ora ne avverte la mancanza. L'aria da cristallina si fa liquida, il corso del mondo si ferma e tutto tace: "In ogni luogo, ormai, la vita era sospesa, tranne che nel suo cuore, dove, nello

19 Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 1569-70.

stesso istante qualcuno piangeva di pena e stupore."²⁰ Nel letto non riesce a dormire: "Andava alla deriva nel sonno senza riuscire a penetrarvi", aggrappata al corpo del marito. Non v'è amore, ma consuetudine: "Marcel aveva bisogno di lei e lei di quel bisogno", uniti entrambi dall'angoscia della morte. Alzatasi, lascia la stanza e "si proietta nella notte". Se il marito si rivolgeva a lei per "gettarsi disperatamente verso un corpo di donna, per seppellirvi senza desiderio ciò che la solitudine e la notte gli mostrava di spaventoso"²¹, ora è Janine a concedersi in un rapporto amoroso con la notte: il suo adulterio: "Davanti a lei le stelle cadevano, una ad una, poi si spegnevano fra le pietre del deserto, e ogni volta Janine si apriva un po' di più alla notte. [...] Allora con una dolcezza insopportabile, l'acqua della notte cominciò a riempire Janine, sommerse il freddo, salì a poco a poco dal centro oscuro del suo essere e straripò a fiotti ininterrotti fino alla bocca piena di gemiti. L'istante successivo il cielo intero si stendeva sopra di lei, rovesciata sulla terra fredda."²²

20 Ivi, p. 1570.

21 Ivi, p. 1572.

22 Ivi, pp. 1574-75.