

^incertezza sui sogni

Maria Teresa Colonna, Firenze

«Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu
percer sans fremir les portes d'ivoire ou de
come qui nous separent du monde invi-sible»

Gerard De Nerval, *Aurelia*

(1) J.L. Borges. *Libro dei sogni*, Milano, Franco Maria Ricci editore. 1985.

L'anima umana quando sogna è al tempo stesso oltre che attore, pubblico e autore della favola che sta vivendo e immaginando. Passi analoghi oltre che in Borges (1) noi li troveremo anche in Petronio e Luis de Góngora. Ma con Borges si potrà supporre la tesi abbastanza affascinante che i sogni sono il più antico, e certo il non meno complesso genere letterario del mondo.

L'arte della notte per Borges è andata penetrando sempre più l'arte del giorno; così si potrebbe ipotizzare e giustificare la composizione (e Borges stesso l'ha già fatto), di una sorta di storia generale dei sogni osservando il loro influsso sulle lettere, storia che, potrebbe approfondire l'evoluzione di questo genere così antico che spazia dai sogni profetici dell'oriente ai sogni metaforici e simbolici del Medioevo, fino alle ispirazioni letterarie di Kafka, separando scrive Borges «i sogni inventati dal sonno da quelli inventati dalla veglia».

Due sono le porte divine, sostiene il sesto libro dell'Eneide, attraverso le quali ci giungono i sogni, una d'avorio che è quella dei sogni ingannevoli e fallaci ed una di corno che, è quella dei sogni profetici. A ben guardare e

giudicando dalla scelta dei materiali, sembra il poeta abbia intuito che i sogni che prevedono il futuro sono meno preziosi dei sogni fallaci, invenzione spontanea dell'uomo che dorme.

Il sogno produce invenzioni poetiche e drammi: è dunque teatro. Nella tempesta, atto 4°. 1³ scena, Shakespeare scrive:

We are such stufi
as dreams are made on.
And our little lite
is rounded with a sleep.

(Noi siamo della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni e la nostra breve vita è circondata da un sonno).

L'uomo è infatti natura onirica e il sogno è quella realtà latente e profonda che avvolgendo la veglia accenna alla sua presenza reale anche se labile; la strada dunque che conduce l'uomo a ritrovare la sua essenza è quella dei sogni, quella «stoffa» primordiale che pone in evidenza il senso e la presenza dell'inconscio.

Il sogno ha un carattere ed una natura enigmatica, l'interpretazione del sogno o almeno ciò che così viene chiamato, è solo uno dei modi di tradurre alcune delle sue misteriose ambiguità, mai però sarà (o dovrebbe essere), appagante e definitivo.

A tale proposito P. Berry (2), in un suo articolo «Un approccio al sogno», ci racconta di come una paziente di Jung arrivasse un giorno in seduta stranamente inquieta e turbata. Un sogno che lei e Jung avevano esaminato in una seduta precedente, era stato mostrato a qualcun altro ma insicura di questa nuova interpretazione ella ne aveva chiesta una terza e poi ancora una quarta e tutte differivano in modo essenziale tra loro.

Tralasciando ovviamente le considerazioni su tale tipo di paziente, l'episodio da spunto però a Berry per fare alcune considerazioni interessanti. Convinta che gli approcci al sogno sono tutti molto diversi, personali e soggettivi, ma ugualmente efficaci, grazie all'abilità terapeutica dell'analista, il suo articolo ci sollecita ad elaborare e riflettere sui nostri procedimenti interpretativi e rinforza inoltre il dubbio in parte da me condiviso che, forse, le nostre ipotesi

(2) P. Berry, «Un approccio al sogno», *L'Immaginale*, Anno 3 n. 2, 1984.

sui sogni e l'elaborazione che facciamo delle loro implicazioni, non stiano dando all'immagine quanto le è dovuto. Il sogno infatti non esiste se non in una traduzione verbale nel linguaggio della veglia e noi, possiamo accedere al sogno solo con la traduzione verbale nel linguaggio della realtà di ciò che avviene la notte.

Al limite e paradossalmente si può dire che, è come se tutti i sogni sognati fossero veri e i sogni raccontati fossero falsi.

Tutti i sogni per Berry seguono dunque le leggi della narrativa, infatti allo stato di veglia non hanno altre leggi da seguire. Poiché la maggior parte dei sogni appaiono in questa forma di racconto, possiamo non solo aderire a Jung quando ci parla di struttura drammatica del sogno, ma ricordarsi che di fronte al sogno finiamo per servirci della sua narrazione piuttosto che dell'immagine. Ma la trasposizione dell'immagine in qualsiasi forma venga modellata, crea un moto, come un passaggio che ci allontana da essa. Poiché le parole e le immagini non si equivalgono anche se le parole possono non solo contenere le immagini, ma arricchirle e animarle. Berry pensa che attraverso il linguaggio, che diviene il contesto in cui l'immagine si esprime, si crei quell'appesantimento proprio dei problemi stessi del linguaggio, come la necessità di dare al racconto del sogno una successione temporale dei frammenti del sogno, oltre che, dell'esigenza di una coerenza verbale che, metta insieme le immagini come dentro una storia coerente.

Il punto interessante della sua riflessione a mio parere è che, nel rilevare la fenomenologia spesso discrepante tra il racconto e lo strato immaginale, ne nasce la necessità di tenerli separati, per non collassare, ella scrive, l'immagine nel racconto e entro la storia di cui parliamo.

Ma come sappiamo di sognare? Sognare significa anche svegliarsi, uscire dall'ambito onirico per entrare in uno spazio-veglia. S. Resnik (3) nel suo *Teatro del sogno*, sostiene che la persona psicotica anche se dice di non sognare, sogna sempre e ad occhi aperti; il sogno è la sua realtà, lo psicotico sogna ma non può svegliarsi ed è come se i pensieri onirici fuoriuscissero dal proprio spazio originario per invadere lo spazio diurno.

(3) S. Resnick, // *teatro del sogno*, p. 49, Torino, Boringhieri, 1982.

Se la differenza tra vita normale e la psicosi per Resnik è solo una differenza di grado, per sapere d'aver sognato dobbiamo svegliarci, altrimenti rischiamo di rimanere in quella condizione così ben descritta da Calderon de La Barca dove «La vita è sogno»; la vita allora si svolgerebbe in una sorta di mondo-sogno che, è più legato alla rêverie e al senso del magico del quotidiano che alla realtà della veglia.

L'interpretazione dei sogni è un modo di trasgredire e di penetrare nel mondo degli Dei e dei Demoni che abitano in noi; l'interprete dei sogni dall'antichità classica fino a noi, ha sempre rappresentato la personificazione della curiosità per il fine nascosto dell'essere, il sogno è infatti mediazione e conoscenza dell'uomo inferiore, per Resnik, l'esplorazione del mondo onirico è un modo di penetrare nel mistero stesso della notte.

Una riflessione sul complesso problema dell'interpreta-zione del fenomeno onirico non deve farci dimenticare che, già da molto tempo, è stato detto che la parola è stata però concessa all'uomo perché occulti il suo pensiero.

Narra Omero che il Sonno nel fuggire l'ira di Giove, si ripara nel seno della Notte, in Esiodo, la Notte figlia del Chaos, sorella e sposa di Èrebo, da origine al Giorno. Il sogno e la rêverie hanno sempre fatto parte del quotidiano dei poeti. Gli antichi avevano già scoperto l'affinità tra l'immaginazione dei poeti e i sogni. Sognare è un modo di esprimersi, di comunicare con se stessi e con l'altro; questa finalità la si ravvisa anche dalla necessità di raccontare i sogni e nel bisogno di trovare un interlocutore formale oppure di scriverne.

I poeti attraverso la loro opera poetica, hanno intuito la relazione profonda tra il sogno, la rêverie e la realtà.

Il mondo della realtà è infatti il luogo di mediazione fra sonno e veglia, tra coscienza e inconscio, la rêverie, che ha uno spazio privilegiato in ogni poeta, per Bachelard (4) è uno stato intermediario tra sonno e veglia, tra conscio e inconscio. L'artista e i poeti vivono in genere in una dimensione psichica non onirica, ma che si colloca tra il sonno e la veglia in una sorta di spazio e tempo ambigui che gli permettono di creare contemporaneamente su

(4) G. Bachelard. *Poetica del Fuoco*, p. 54, Como, Red Edizioni, 1990.

piani diversi. Anche per questo, pur senza confonderne i piani i surrealisti hanno sempre cercato di unire i due mondi.

La *réverie* nell'opera di Bachelard, indica quel particolare atteggiamento dell'lo che in un momento di grazia, dimentico della propria identità contingente, si abbandona all'immaginazione fantastica con una libertà simile a quella del sogno, pur restando tuttavia in stato di veglia. L'artista è dunque spinto a creare per trasformare il mondo reale e per imporre quasi paradossalmente il suo principio di «irrealtà».

Non tutti siamo poeti, ma anche se non lo siamo, il senso metaforico e simbolico stesso dell'esistenza è un fatto poetico, la capacità di sognare ad occhi aperti e la dimensione metaforica della realtà è come se venissero a personificare e integrare la dimensione onirica della vita quotidiana.

L'interesse verso il sogno, poiché un sogno è fatto di immagini, in questo scritto si pone da questa angolatura, dall'osservazione di quel mondo creativo che è espressione di uno spazio intermedio tra sonno e veglia, conscio e inconscio, dalla riflessione sull'intuizione di Bachelard che l'uomo non può sottrarsi alla tensione della inconciliabilità tra realtà e irrealtà, ragione e immaginazione, dalla affermazione che siamo reali e surreali nello stesso tempo e non possiamo sfuggire a questa tensione.

Vorrei dunque tralasciare ogni riflessione sul sogno strettamente esplicativa o psicologica che, ha già trovato invece un suo spazio esaustivo negli altri articoli, per ridare valore al sogno di per sé, come forma poetica e come stimolo all'espressione del mondo immaginale. I sogni della letteratura che qui riporterò, sogni inventati dal sonno e parte dalla veglia, mi danno il pretesto di costringere il lettore e me stessa ad un impegno nell'attività immaginativa e nel dare spazio alla «irrealtà» come stimolo verso quella piacevole perdita di tempo che è l'arte di vivere tra le immagini.

Sappiamo indubbiamente che vi è ormai una tendenza eccessiva alla glorificazione delle immagini che, spesso non conduce sempre ad una vera relazione profonda e

psicologica con esse e, bisognerà anche ricordare che, Jung stesso ci ha già messo in guardia: «La forma psi-coide che sta sotto ogni immagine archetipica conserva il suo carattere in tutti gli stadi di sviluppo, anche se empiricamente è capace di infinite variazioni». Tuttavia già nei tipi psicologici (5) si manifesta l'interesse di Jung per la fantasia; egli tende infatti a porre la fantasia, particolarmente la «fantasia creativa», come un «tertium quid» in grado di mediare concetti contraddittori. La sua attività, non essendo per Jung limitata alla creatività ma realizzando «l'espressione più chiara dell'attività specifica della psiche», essa unisce in sé e media ogni aspetto della psiche.

Jung sembra particolarmente interessato al quel tipo di fantasia in cui vi è un'irruzione di contenuti inconsci nella coscienza e dove, non siamo (come colui che sogna), indifferenti al materiale che affluisce, perché è solamente nell'affrontare l'emergere dei contenuti che, possiamo modificare il corso dell'esperienza divenendo protagonisti della fantasia per compiere e realizzare un atto creativo. È dunque l'uomo creativo che, da sempre più a diretto contatto con il proprio sé originario, riesce a portare su di sé la tensione tra il caos primordiale, l'inconscio che tenta di riemergere, e la rigidità dei canoni culturali collettivi dominanti del suo tempo.

Al concetto di sublimazione dell'Artista, Neumann (6) ha sostituito il concetto di trasformazione; alla base della creatività, sta la disponibilità dell'artista all'inconscio creatore e la sua capacità di accettare la tensione degli opposti, provocando una sintesi creativa e l'emergere di un simbolo trasformatore.

Il processo di individuazione stesso diviene come una matrice di forme poetiche, e l'uomo creativo all'asse Rigidità-Caos oppone un altro asse, quello della trasformazione che, riesce a mobilitare sia le forze titaniche dell'inconscio che della coscienza. A differenza dell'uomo normale, per Neumann, l'uomo creativo è dunque colui che più si espone alla tensione dialettica tra conscio-inconscio, ideale dell'Io e ombra, collettivo e individuale. Per gli artisti, l'approccio al sogno che ha sempre avuto la psicologia classica è del tutto inutile, sono rari gli

(5) C.G. Jung, *Tipi psicologici*, p. 444, Opere Complete voi. 6. 1921.

(6) E. Neumann. *L'uomo creativo e la trasformazione* i pp. 12-13, Venezia-Padova Marsilio Editori. 1975. |

(7) G. Bachelard, *Poetica del Fuoco*, op. cit., pp. 49-50.

psicoanalisti che leggono i poeti e che danno rilievo alla loro esistenza quotidiana, grazie all'amore per la poesia. Per l'analista le immagini sono impregnate di materiale psichico che viene spesso considerato come materiale ancora non elaborato o che si sottrae alla elaborazione. Scrutando in profondità, egli scorge nel fondo più intimo dell'individuo, ma per Bachelard (7) egli rischia «di smarrire il senso dell'altezza, la sensibilità agli impulsi di una verticalità psichica».

Esistono a suo parere infatti immagini assolute, «immagini alleggerite dal loro sovraccarico passionale e che non sublimano più nulla», l'essenza poetica viene come distillata e compiuta e ora, è ripulita di tutte le scorie sensibili.

Dinanzi all'oggetto poetico anche se può aprirsi un procedere che mantiene accesa una curiosità infaticabile e mai soddisfatta, per Bachelard l'analista con le sue interpretazioni rischia di rimanere insensibile alla dinamica della «verticalità positiva», quella che travolge e trascina i poeti.

(8) J. Hillman, «Un io immaginale», da: *Una psicologia poetica*, pp. 176-179, Firenze, Quaderni Alleanza, 1981.

Poiché è sempre l'io che definisce la realtà, il mondo immaginale da sempre è stato considerato non solamente inferiore ma fuori dalla realtà. Persino nel nostro linguaggio possiamo scorgere ancora un pregiudizio contro la fantasia; la fantasia è poco importante e fuggevole, è solo «fantasia», non è reale né significativa. Per questo Hillman (8) ha giustamente richiamato la nostra attenzione sulla tendenza della psicologia e quindi della terapia, a trasformare le fantasie, le fantasticherie e le immagini in problemi ed egli ha osservato che vi è la tendenza a dare troppo posto ai problemi pensando che solo i problemi sono reali, ardui, impegnativi e che meritano tutta la nostra energia per essere risolti.

I complessi, egli ci ricorda, sono quelli che Jung chiamò «le genti piccine» perché «sono quelli che ci portiamo a casa alla fine della giornata... i complessi con cui abbiamo a che fare che ci visitano in sogno». Ma i complessi non sono solo problemi con cui ci dibattiamo. Sono anche la nostra creatività, la fantasia, i sogni e le immagini. La psicologia ha dunque trovato scarsa credibilità e poca

accettazione tra gli artisti che, hanno sempre temuto che le loro immagini e fantasie venissero interpretate e trasformate in complessi e problemi da risolvere, mentre si aspettavano invece che «proprio dai loro complessi si originassero nuove fantasie».

Hillman così enfatizza e amplifica ancor di più l'ipotesi, già espressa da Jung, della necessità di un Io immaginale. Quest'Io sembrerebbe trovarsi più a suo agio con tutto ciò che viene chiamato «irrealtà» e diverso potrebbe essere il suo approccio alla fantasia, dove «l'Io è non solo incoraggiato ma altresì sedotto a far sì che il processo della fantasia prosegua» e dove, «il complesso è incoraggiato a tessere le sue fantasie».

Il pregiudizio sulla fantasia ha però radici molto lontane. Già a partire da Kant all'attività estetico-immaginativa è stato attribuito un carattere di inutilità. Hume ha definito questo atteggiamento in una frase ineccepibile: «Per la ragione nulla è più pericoloso dei voli dell'immaginazione». L'attività creativa si manifesta indubbiamente con la caratteristica specifica di non aver altri scopi oltre se stessa, ma se ci impegnamo nell'arte per passione, questo impegno, questo «fare» apparentemente solo fine a se stesso è d'ora che i greci chiamavano *poiesis*, esprime quella base poetica della mente, dove la mente è fondata nella sua stessa attività narrativa e nel suo fare fantasia. Se l'arte dello scrivere, col suo mettere a nudo le cose ha avuto da sempre una funzione catartica, nella fantasia di Hillman (9), una nuova arte sta nascendo e possiamo riconoscerla, egli dice, in quella psicoterapia impegnata verso un mutamento e una liberazione della psiche dal suo pedissequo «realismo», «a un risveglio da parte del cuore che immagina, delle sensibilità, delle intimità, dei ricordi, un'arte che può offrire una nuova trama alle immagini» che nascono in noi.

La psiche umana produce di continuo fantasie, in ogni individuo vi è un artista che da forma a miti e immagini;

cercare una causa all'immagine può significare perdere l'essenziale non permettendo di vivere la proprietà psichica immediata, poiché l'immagine è sempre più singolare della causa che la produce. Talvolta accettare di familiarizzarsi con le immagini per

(9) J. Hillman, «Le storie che curano», p. 111, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1984

ascoltarle e conoscerle con attenzione poetica, anche senza spiegarle e interpretarle, significherà conoscere la profondità della psiche e permettere alla mente nel suo fare fantasia di esprimere la sua stessa tendenza all'attività narrativa, fare poesis. Così se per Jung abbiamo già da tempo perso i nostri Dei, è nelle storie e nelle immagini che essi si mostreranno ancora.

Cassirer e Jung concordano che per scoprire le sorgenti più profonde dell'arte ci si debba immergere nella vita inconscia e che, la poesia ci introduce nella confusione della fantasia e del caos originario della natura umana. Esistono dunque anche verità significative al di là dell'importante mondo dei fatti reali e delle spiegazioni, se la visione dell'artista sarà abbastanza audace, eccitante e «vera» e l'invenzione abbastanza fantastica, troverà ascoltatori pronti a parteciparvi, a condividerla e ad attivarla, contribuendo a rendere più saldo il filo sottile che lega realtà e immaginazione. Invenzioni sbiadite, vacue, incerte e incapaci soprattutto di superare veramente la realtà scialba del quotidiano, avranno invece risonanza opaca e di breve durata.

Non sapendo dunque decidere se l'approccio psicologico al sogno e l'interpretazione sono meno «reali», o della stessa qualità di realtà dell'immagine e del sogno, con uno sguardo che rimane aderente all'immagine, in questo scritto rimarrò in una posizione intermedia e coll'aiuto delle invenzioni dei poeti, privilegerò quello stato di incertezza, quello spazio tipico dell'artista in cui egli esprime il suo lavoro, tra veglia e sogno che è quello della *réverie*. Anche se non tutti siamo poeti, una parte di ciascuno di noi funziona poeticamente, le immagini sia dei sogni che dell'arte parlano all'artista che è in noi, ed è (10) «nell'interesse appassionato alle immagini che l'esperienza poetica e quella terapeutica si fondono».

Dopo tanti scritti che hanno osservato, pensato e fantasticato il sogno in tanti modi diversi, come stimolo sia alla ragione che all'immaginazione, lascerò invece parlare i sogni della letteratura, espressione creativa dei poeti, perché il poeta è colui che meglio può portare la tensione dell'inconciliabilità tra realtà e surrealtà, tra ragione e immaginazione, tra conscio e inconscio, veglia e sogno.

(10) J. Hillman, *Op. cit.*, pp. 111 e 14.

(11) C.G. Jung, «Considerazioni generali sulla psicologia del sogno», p. 255, da: *La dinamica dell'inconscio*, Opere Complete, voi. 8, (1916-1948).

In una sorta di immaginaria storia del sogno ne riporterò alcuni dando voce alle fantasie così tipiche dello stato di veglia dell'artista, sogni dunque inventati, parte dalla veglia che, sono un esercizio volontario della mente, e parte dal sonno, sogni che, forse i lettori torneranno a sognare.

IL CERVO NASCOSTO. Un tagliaboschi di Cheng si imbattè in mezzo ai campi in un cervo spaventato, e lo uccise. Per evitare che altri lo trovassero, lo seppellì nel bosco coprendolo con foglie e rami. Poco dopo dimenticò il posto in cui lo aveva nascosto, e credette che tutto fosse avvenuto in sogno. E lo raccontò a tutti come fosse stato un sogno. Fra coloro che l'ascoltavano, uno andò a cercare il cervo nascosto e lo trovò. Se lo portò a casa e disse alla moglie:

«Un tagliaboschi ha sognato di uccidere un cervo, e ha dimenticato dove l'aveva nascosto; ora l'ho trovato io. Quello sì che è un sognatore».

«Avrai sognato di aver incontrato un tagliaboschi che aveva ucciso un cervo».

«Credi davvero che ci sia stato un tagliaboschi? Ma dato che il cervo è qui, il tuo sogno dev'essere stato veritiero», disse la moglie. «Anche supponendo che ho trovato il cervo grazie a un sogno», rispose il marito, «perché preoccuparsi chiedendosi quale dei due ha sognato?». Questa notte il tagliaboschi tornò a casa pensando ancora al cervo, e sognò, davvero, e nel sogno sognò il luogo in cui l'aveva nascosto, e sognò anche chi l'aveva trovato. All'alba si recò a casa di questi e trovò il cervo. Poiché si misero a discutere, ricorsero a un giudice affinché risolvesse la questione. Il giudice disse al tagliaboschi:

«Hai ucciso realmente un cervo e hai creduto che fosse un sogno. Poi

hai realmente sognato e hai creduto che fosse vero. L'altro ha trovato

il cervo e ora te lo contende ma sua moglie pensa che abbia sognato

di aver trovato un cervo ucciso da un altro. Ergo, nessuno ha ucciso il

cervo. Ma dato che il cervo è qui, la cosa migliore sarà che ve lo

dividiate».

Il caso venne a conoscenza del rè di Cheng, e il rè di Cheng disse:

«E quel giudice, non starà sognando di ripartire un cervo?».

Liehtsé (circa 300 a.C.)

Sogno che riaffiora. Insieme a un gruppo di persone lei camminava in una zona arida e dolce, estranea e al tempo stesso familiare, nel suo fluente abito bianco, fra Savigny e Bottina. Savigny d'improvviso portò all'altezza della guancia un arco, lo tese, prese la mira con un dardo smussato. Allora lei vide: al margine del bosco il capriolo. Il grido di spavento che si sentì sfuggire arrivò come sempre troppo tardi, il dardo lo raggiunse. Il capriolo, colpito alla gola, si abbattè al suolo. Accanto a lei Bottina, che non la perdeva d'occhio, fu la prima a rendersi conto della sciagura. Lina! esclamò con un lamento. La Qùnderrode capi: lei stessa era stata ferita, al collo, non c'era bisogno di toccarselo. Lo scialle bianco di Bottina si tinse di rosso tanto che la Qùnderrode non potè non stupirsi del naturale morire dissanguata. Ed ecco sorgere dinanzi a loro dal terreno il tetto basso di una tenda, e sotto, chinata, una creatura pelosa, una specie di gnomo, che rimescolava una disgu-

stosa brodaglia fumante dentro una pentola. E una mano - la sola che sapesse cosa era necessario fare - s'immergeva senza timore nella brodaglia, che non scottava, ma leniva, e la cospargeva sulla ferita che lei aveva al collo. L'incantesimo agì all'istante. Sentì la ferita rimarginarsi, scomparire. Svegliandosi si toccò quel punto: una pelle delicata, illesa.

(Christa Wolf[^])

RAGNARÓK. Il luogo era la Facoltà di Filosofia e Lettere; l'ora, l'annottare. Tutto (come sempre accade nei sogni) era leggermente diverso; un lieve ingrandimento alterava le cose. Eleggevamo le autorità; io parlavo con Pedro Henriquez Ureña, che nella realtà è morto da parecchi anni. Improvvisamente ci stordì un clamore di manifestazione o di suonatori ambulanti. Grida umane e animalesche giungevano dal Basso. Una voce gridò: «Ecco//, arrivano!» poi: «G// Dèi, gli Dèi!». Quattro o cinque tipi uscirono dalla folla e salirono sulla pedana dell'Aula Magna. Applaudimmo tutti, piangendo; erano gli Dèi che tornavano dopo l'esilio di secoli. Resi più grandi dalla pedana, con la testa gettata all'indietro e il petto sporto in fuori, gli Dèi ricevettero con superbia il nostro omaggio. Uno teneva in mano un ramo, che indubbiamente si conformava alla semplice botanica del sogno; un altro, con un ampio gesto, tendeva una mano che era un artiglio; uno dei volti di Giano guardava con sospetto il becco ricurvo di Thoth. Forse eccitato dai nostri applausi, un altro, non so più bene quale, proruppe in un chiochiare vittorioso, incredibilmente aspro, che stava tra il gargarismo e il fischio. Da quel momento, le cose cambiarono. Tutto cominciò col sospetto (forse eccessivo) che gli Dèi non sapessero parlare. Secoli di vita fuggiasca e ferina avevano atrofizzato il loro aspetto umano: la luna dell'Isiam e la croce di Roma erano state implacabili con quei profughi. Fronti molto basse, dentature giallognole, battenti radi da mulatto o da cinese e musi bestiali attestavano la degenerazione della stirpe olimpica. I loro abbigliamenti non corrispondevano a una povertà decorosa e decente, ma al lusso turpe delle bische e dei lupanari del Basso. A un occhiello sanguinava un garofano: sotto una giacca aderente s'indovinava il gonfiore d'una daga. Improvvisamente sentimmo che stavano giocando la loro ultima carta, che erano scaltri, ignoranti e crudeli come vecchi animali da preda e che se ci fossimo lasciati vincere dalla paura e dalla compassione, avrebbero finito per distruggerci. Estraemmo pesanti pistole (a un tratto comparvero delle pistole nel sogno) e allegramente ammazzammo gli Dèi.

(Jorge Luis Borges)

La notte del 14 marzo 1939, in un appartamento della Zefnergasse di Praga, Jaromir Hladik, autore dell'inconclusa tragedia *I nemici*, di una *Vendicazione dell'eternità* e di un esame delle indirette fonti ebraiche di Jacob Boehme. sognò una lunga partita a scacchi. Non la disputavano due persone, ma due famiglie illustri; la partita era cominciata molti secoli prima; nessuno ricordava quale fosse la posta, ma si mormorava che fosse enorme e forse infinita; i pezzi e la scacchiera stavano in una torre segreta; Jaromir (nel sogno) era il primogenito d'una delle famiglie ostili; agli orologi suonava l'ora d'una mossa che non poteva più essere ritardata; il sognatore correva per le sabbie d'un deserto piovoso e non

riusciva a ricordare le figure ne le leggi del gioco degli scacchi. Qui si svegliò. Cessò il fracasso della pioggia e dei terribili orologi. Un rumore ritmico e unanime, intramezzato da alcune voci di comando, saliva dalla Zttnergasse. Era l'alba; le blindate avanguardie del Terzo Reich entravano a Praga...

Verso l'alba, sognò d'essersi rifugiato in una delle navate della biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario dagli occhiali neri gli domandò: - Che cerca? - Hladfk rispose: - Cerco Dio -. Il bibliotecario disse: -Dio è in una delle lettere d'una delle pagine d'uno dei quattrocentomila volumi del Clementinum. I miei padri e i padri dei miei padri hanno cercato questa lettera; io sono diventato cieco a cercarla -. Si tolse gli occhiali e Hladfk gli vide gli occhi, che erano morti. Un lettore venne a restituire un atlante. - Quest'atlante è inutile, - disse, e lo dette a Hladfk. Questi l'aprì a caso. Vide una carta dell'India, vertiginosa. Bruscamente sicuro, toccò una delle lettere più piccole. Una voce che veniva da ogni luogo gli disse: - Il tempo per il tuo lavoro t'è stato concesso -. Qui Hladfk si svegliò.

Ricordò che i sogni degli uomini appartengono a Dio e che Maimonide ha scritto che le parole di un sogno, quando suonano chiare e distinte, e non si può vedere chi le ha dette, sono divine. Si vestì; due soldati entrarono nella cella e gli ordinarono di seguirli.

(Jorge Luis Borges)

TAMAM SHOD. Ieri arrivammo da Tehràn. Eravamo stanchi; eravamo eccitati.

Quando tornammo in albergo, esausti e felici, restammo a chiacchierare finché il sonno non ci vinse.

Sognai che nel mezzo della prodigiosa cupola della moschea Lutfullah era nascosto un rubino di magiche virtù. La persona che ci si ferma esattamente sotto, sta zitta e trattiene il respiro, riceve la visione d'un tesoro nascosto e del luogo in cui tale tesoro si trova. La notizia della sua esistenza non può essere divulgata e non si può tentare di possederlo, perché altrimenti ci si trasforma in legno e il legno in nube e la nube in pietra e la pietra si spezza in mille pezzi. Il rubino concede gioia o stupore, ma non autorizza all'arricchimento. Stamattina siamo andati di nuovo alla Meidan-e Shah. Abbiamo visitato il palazzo Ali Qapù dagli ultimi corridoi fino alla sala di musica. Mi hanno stupito i gradini delle scalinate troppo alti e incredibilmente stretti. Qualcuno ci ha spiegato che era per impedire (l'irruzione di cavalcature nemiche

Mentre Melania indugiava sulla terrazza che da sull'antico campo di polo (la piazza più bella del mondo), non resistetti più. Attraversai la Litfullah, mi misi sotto il centro della cupola, restai zitto, trattenni il fiato. Una luce ocra filtrava di gradazione in gradazione. A un tratto, Dio mio! Il tesoro era stupefacente, di enormi ricchezze; era vicino, facile da raggiungere, tra le rovine d'una delle più antiche torri di piccionaie o case di piacere dei dintorni della città. La visione mi fu concessa per un interminabile secondo di vertiginoso splendore. Tomai al Ali Qapù. Percorremmo la Moschea degli Inverni, attraversammo il vecchio ponte di trenta e più archi... Finirò questi appunti o mi disperderò nella pietra?

(Roy Bartholomev^)

INFERNO. A notte alta, mi svegliai a un tratto sull'orlo d'uno straordinario abisso. Al lato del mio letto, una faglia geologica tagliata in pietra scura sprofondò in semicerchi, sfumata da un tenue vapore nauseabondo e da uno svolazzare di uccelli neri. In piedi, sui cornicione di scorie, quasi sospeso sul baratro, un personaggio dall'aria sardonica e coronato di lauro mi tese la mano invitandomi a scendere. Lo rifiutai gentilmente, pervaso dal terrore notturno, dicendo che tutte le spedizioni all'interno dell'uomo finivano sempre in chiacchiere inutili e superficiali.

Preferii accendere la luce e mi lasciai cadere di nuovo nella profonda monotonia delle terzine, nel punto in cui una voce che paria e piange al tempo stesso mi ripete che non c'è peggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.

José Arreola, Confabularlo total (1962)

CONFUCIO SOGNA LA PROPRIA MORTE. Alla fine, lo pervase la stanchezza. Aveva già settantatré anni (era l'estate del 479 a.C.) e aveva capito benissimo il significato del suo sogno. Chiese che awisassero Tse-kong, l'ultimo dei suoi grandi discepoli. Tse-kong accorse subito e trovò che Krong-tse, più che riceverlo, si accomiatava da lui. Gli disse il Maestro:

«Ho sognato che ero seduto, e ricevevo le libagioni. Mi trovavo tra due colonne. Quelli della dinastia Stia, come se ancora regnassero a palazzo, esponevano i loro morti sulla scala orientale; quelli della dinastia Tcheu li esponevano sulla scala occidentale, che di solito si offre agli ospiti; quelli della dinastia In li esponevano tra le due colonne: lì non c'erano né padroni né ospiti. Discendo dai sovrani In: senza dubbio, sto per morire. È un bene che sia così, perché non c'è più nessun principe intelligente che possa servirsi di me».

Pochi giorni dopo morì, nell'anno sedicesimo di Ngaekong di Lu, quarantunesimo di Tsing-oang dei Tcheu.

Eusaquio Wild% Un otono en Pekfn (1902)

SOGNO 13.IX.64. Certo nella mia stanza presso la finestra, con tutta probabilità nella posizione dello schizzo annesso. A un tavolino basso, che in qualche modo si identificava con il «tavolino da notte» comprato ieri l'altro insieme con Siike e che ieri abbiamo modificato, sedeva in visita di fronte a me, forse leggermente più a destra, il professor Bombe con l'aspetto di un vecchio, come mummificato, confuso, semioscuro. «Deve essere straordinariamente vecchio, ha certo superato l'età normale della vita», mi dicevo sopra pensiero, senza farmene un'idea chiara, «dal tempo che facevo il ginnasio non ne ho saputo più nulla». S'era fatta, prima, non so quale considerazione sulla vita, quanto fosse difficile e spaventosa, e pendeva ancora irrisolta nell'atmosfera. «Che vita!» dicevo o pensavo, e ci fissammo profondamente l'un l'altro. Ed ecco che con ritmo rigorosamente sincrono i nostri tratti principiarono lentamente a trasformarsi e sempre più atteggiarsi a un sorriso comune e perfettamente identico, fino a che, immedesimati, ci sorridemmo a vicenda apertamente, e io dissi o pensai: «Sì, la vita! Questa faticosa, assurda, misteriosa - e ah, così bella, cara cara vita!».

E come a spiegare il motivo del raggiungimento di questa esperienza liberatrice, aggiunsi: «Sì, sto per compere 68 anni».

(E. Bernhard^