

LO SPAZIO DEL RICORDO E RÊVERIES MATERIALI: VERSO UN'ESTETICA DELLA MORTE

DOI: 10.7413/18281567210

di Aurosa Alison

Politecnico di Milano

Space of Memories and Material Reveries: Towards an Aesthetics of Death.

Abstract

Traditionally, the rational approach tends to configure the concepts of life and death in terms of separation. The symbolic approach conceives of them as related and mutually implicating. The former approach has prevailed in much of the philosophical tradition, the latter in the anthropological and ethnological studies. In this work we try to face a third scenario, which is that of the disarming unspeakability of this dyad, neither in terms of separation nor in terms of conjunction.

Keywords: Life, Death, Power, Society, Politics

“Heaven is a place on Earth”

*When I feel alone
I reach for you, and you bring me home
When I'm lost at sea
I hear your voice, and it carries me*

*In this world, we're just beginning'
To understand the miracle of living'
Baby, I was afraid before
But I'm not afraid anymore*

«Il Paradiso è un luogo sulla terra», con queste parole Belinda Carlisle nel 1987 canta uno spazio indicibile senza tempo. Non sappiamo se la cantante si riferisca ad un'immagine dell'amore, piuttosto che al passaggio da una dimensione all'altra. Sappiamo però, che in entrambi i casi la concettualizzazione del presente è il punto cardine del significato della canzone. C'è un luogo sulla terra che rappresenta l'amore, c'è un luogo sulla terra che rappresenta o è il Paradiso. C'è dunque ancora speranza, così come la visione di un futuro felice. Nella canzone vi è la raffigurazione di un luogo metafisico deputato ad una vita *post mortem*, o incardinato in un'atmosfera¹ che può dispiegarsi all'infinito. Un luogo senza una dimensione spaziale, ma che si regge su una dimensione emotiva, introiettata e immersa in una realtà *altra*.

Per descrivere più approfonditamente questo tipo d'introiezione spaziale-emotiva basata sui ricordi, è bene aprire una piccola parentesi a proposito della serie Netflix “Black Mirror” prodotta dalla Endemol e ideata da Charlie Brooker. Alla serie è stato recentemente dedicato un volume collettivo² pubblicato dalla John Wiley & Sons, in cui sono illustrati i cardini di un'etica post-moderna influenzata soprattutto dalle molteplici diramazioni digitali di cui le nostre vite disporranno in un futuro oscuro e distopico.

¹ Qui facciamo riferimento al concetto di *Atmosfera* introdotto da Gernot Böhme nell'ambito filosofico estetico. A questo proposito rimandiamo alla lettura di G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, Cap. III, *Atmosfera*, pp. 81 – 87.

² D. K. Johnson (a cura di), *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*, John Wiley & Sons, New Jersey 2019.

Il curatore del testo, David K. Johnson, in merito all'ideazione della serie, parafrasa nell'introduzione l'autore americano Ben Bova, sottolineando la conversione consequenziale della Science fiction in interpretazione della realtà umana:

Science fiction thus acts “as an interpreter of science to humanity”³.

Vi è dunque, la volontà di evidenziare l'importanza del digitale, che da supporto muta in elemento costituente della realtà. Questo processo induce all'interpretazione di nuove dimensioni spazio – temporali, capaci di sostituirsi (incluse coordinate spaziali, emotive e percettive) totalmente alla realtà che viviamo, che abbiamo vissuto e che vivremo all'infinito, anche dopo il distacco terreno.

A questo proposito, il passaggio in un'altra dimensione appare ancora più evidente ed è per questo che vorremmo soffermarci su un episodio in particolare: *San Junipero* diretto da Owen Harris nel 2016.

Infatti, in questo episodio, lo spazio del ricordo si amplifica fino a far incrociare passato, presente e futuro (infinito). La storia raccontata vede due protagoniste Yorkie e Kelly che entrambe usufruiscono di un programma digitale *Afterlife* capace di “immergerle”, tramite un piccolo dispositivo da applicare sulla tempia, in un mondo reale parallelo. Entrambe sono affette da patologie irreversibili e allo stesso tempo, non hanno una famiglia o relazioni primarie che le leghino al presente. La versione di Yorkie nella vita terrena è di una signora anziana, ospite di un ospedale all'avanguardia, rimasta paraplegica dopo un incidente a vent'anni, quella di Kelly di una vedova ospite di un centro per anziani. Ad entrambe viene proposto il programma *Afterlife* come una valida alternativa della vita terrena. L'incontro quotidiano nel mondo di San Junipero termina ogni volta in cui un ospite si scollega e con lo svilupparsi della storia si capisce che il programma *Afterlife* può essere temporaneo così come infinito. Il mondo immersivo di San Junipero rappresenta il Paradiso in terra, esso è un luogo creato dallo stesso vissuto dei suoi ospiti. Infatti, l'episodio si svolge in una scenografia anni Ottanta, e il paesaggio ricorda un capoluogo delle Canarie, o un'isola delle Baleari, in cui il divertimento, l'entertainment, i videogiochi, e soprattutto la musica sono gli elementi principali. Le due ragazze

³ *Ivi*, p.65.

s'incontrano per la prima volta in una discoteca il "Tucker's" e fra le tantissime citazioni di un mondo passato iniziano a legarsi l'una all'altra fino a decidere di rimanere per sempre insieme, all'infinito. I significati simbolici di questa narrazione sono molteplici ma quello che interessa maggiormente è il senso dello spazio del ricordo che si trasforma in mondo reale. La nostalgia non appartiene più al passato ma fa da sfondo ad una rêverie lucida, ad una dimensione reale.

Nel saggio di James Cook *San Junipero and the Digital Afterlife: Could Heaven be a place on hearth?*⁴, l'importanza di un tempo dilatato è fondamentale rispetto allo sviluppo della storia. Non solo, ma anche di una rappresentazione dell'infinito che non fa più paura:

San Junipero of course, could greatly extend a person's life. But even living a million years longer is, in the grand scheme of things, not much at all - San Junipero, naturalmente, potrebbe allungare notevolmente la vita di una persona. Ma anche farla vivere un milione di anni in più non è niente di che nel grande schema delle cose.⁵

È una vita post terrena immaginata come la vita reale, basata sui ricordi di felicità, benessere e confort delle protagoniste. Ci troviamo finalmente in un luogo senza giudizio, senza barriere fisiche né morali⁶, uno spazio multidimensionale in accordo con il passato, il presente e il futuro.

1. Passato, presente, retromanie

Abbiamo visto come l'aspetto temporale, nel contesto della science-fiction sia raccontato come una vera e propria riconversione delle nostre vite nel mondo digitale. Potremmo a questo aggiungere il contesto reale, del presente in cui è manifesto il nostro adattamento a spazi e dimensioni *altre*, proprio grazie al digitale.

⁴ *Ivi*, pp. 218 – 232.

⁵ D. K. Johnson (a cura di), *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*, cit., p. 222.

⁶ A. Ross, *Queer Futures in Black Mirror's "San Junipero": The Cloud: A Good Place to Die Inns*, in «Media Field Journal», n°14, 2019, <http://mediafieldsjournal.org/queer-futures/2019/7/1/queer-futures-in-black-mirrors-san-junipero.html>, (ultima connessione, 16.11.2021)

L'asse spazio-temporale si è andata assottigliandosi sempre di più fino a diventare un *continuum* di scambi di dati⁷. L'utilizzo quotidiano dei social network ha ricreato uno spazio indicibile senza tempo dove scatti del presente e ricordi del passato convivono nello stesso spazio. Così la nostra memoria storica si avvicina a quella digitale, aiutata dall'utilizzo di immagini condivise.

In modo molto efficace, Davide Sisto nell'introduzione al suo testo *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*⁸, spiega come i social network, in particolar modo Facebook, abbiano uno sguardo sempre rivolto al passato, soprattutto nei nostri spazi relazionali:

Sia la morte di una persona amata sia la conclusione di una relazione sentimentale determinano in altre parole, il passaggio dell'identità alle immagini dell'identità che trasformano l'assente in un oggetto da collezione, il baluardo come fragilità della memoria verso cui dirigere i propri duraturi rimpianti.⁹

Il dolore dà spazio al feticcio del ricordo cristallizzato in un'immagine. Non a caso, uno degli ultimi sviluppi del social network è quello di offrire un album di ricordi sempre aperto, potendo scegliere l'anno in cui si è postato un pensiero o un'immagine. Questo perenne tuffo nel passato è ancora una volta un esempio di spazio indicibile, in cui presente e passato convergono. Tralasciamo volutamente il futuro, che in questo caso viene assorbito completamente dal predominio del ricordo in un qui ed ora non specificato.

Andando avanti nel testo di Sisto, troviamo un altro suggerimento che possiamo contestualizzare nell'argomentare un'indicibilità temporale dello spazio digitale. Nella terza parte *Memoria totale, immortalà digitale, retromania*, la questione temporale assume un aspetto ancora più specifico, se non distopico.

⁷ L. Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Cortina, Milano, 2017.

⁸ D. Sisto, *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

⁹ *Ivi*, p.12.

La memoria totale e l'insonnia. l'immortalità digitale e l'indipendenza dei ricordi, Internet e i rimpianti: la realtà si presenta ai nostri occhi sempre più nella forma di un documento digitale.¹⁰

Uno scenario, quello dello spazio del ricordo, che si dispiega attraverso una forma di narrazione infinita e che necessita di un supporto di archiviazione.

L'identificazione della realtà con il documento digitale rischia di compromettere questa feconda dialettica interna alla nostalgia: la confusione tra flussi di dati e archivi, la coesistenza del presente con un passato che si è reso indipendente come mondo assestante, nonché la volontà di eliminare l'oblio e la morte riempiendo tutto lo spazio disponibile, ci spingono a supporre che il futuro non sarà altro che una reiterazione infinita di ciò di cui abbiamo già fatto esperienza.¹¹

Secondo Sisto, mettere da parte il passato per un presente digitale, può generare confusione, soprattutto con l'annullamento del ricordo o della nostalgia. Infatti, è proprio sullo spazio del ricordo che si poggia la visione di un futuro infinito:

Dobbiamo. Prendere coscienza del fatto che l'opportunità di registrare e conservare un numero di ricordi personali senza precedenti nella storia può tramutarsi nel pericolo di perdere lo slancio verso il futuro che rende propositiva la nostra nostalgia. Se ci lasciamo sopraffare dalla memoria digitale rischiamo di venire colpiti dalla *retromania*¹², la patologia incurabile di cui parlano Simon Reynolds e Mark Fisher, rimanendo così intrappolati tra le passioni tristi, la cui epoca è identificata da Miguel

¹⁰ D. Sisto, *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*, cit., p. 180.

¹¹ *Ivi*, p.182.

¹² La risposta alla *retromania* è quella di una *futuromania* illustrata sempre da Simon Reynolds in *Futuromania. Sogni elettrici da Moroder a Migos*, Minimum Fax, Milano 2020. La teoria di una *futuromania* si basa sul ricordo proiettato nel futuro soprattutto nel mondo della musica elettronica. In particolar modo come la musica dagli anni Ottanta in poi abbia concepito ed elaborato un futuro prossimo o distopico.

Benasayag e Gérard Schmit con la società contemporanea. Corriamo cioè, il rischio di rassegnarci alla perdita del futuro, schiacciato sotto il peso di un passato che rimane eternamente vivo e attivo, perdendo così le sue peculiarità.¹³

Questo significa, che il ricordo è parte integrante non solo di uno spazio *altro* in cui condensare passato, presente e futuro ma dev'essere vivo e tangibile. La dislocazione mentale è il perno su cui si sviluppano attualmente numerose cure alternative, come quelle nell'ambito della Digital Health, in cui l'intelligenza artificiale o spazio digitale, aiutano il paziente ad interagire con un mondo *altro* prendendo però spunto dalle proprie esperienze.

Il passo da compiere è ancora una volta, quello di far coincidere passato, presente e futuro in un unico spazio che non può essere altro se non il ricordo. Non a caso, Sisto sceglie l'esempio del nostro *San Junipero* per offrire un esempio di come uno spazio dei ricordi si debba costruire attraverso l'opportunità del digitale:

Una rappresentazione artistica perfetta, delle riflessioni appena svolte, che evidenziano la difficoltà nel gestire le due differenti temporalità online e offline, in un'unica realtà ON Life è offerta da San Junipero. Il mondo mentale fantastico descritto in un episodio della già citata serie televisiva Black Mirror. San Junipero è il risultato di una particolare terapia nostalgica, usata soprattutto con i pazienti tetraplegici e con i malati di Alzheimer, che consiste nella delocalizzazione mentale del malato nel passato e nelle sue espressioni culturali. La delocalizzazione ha luogo in un mondo - appunto, San Junipero - privo di dolore, regolato dalle leggi del divertimento e del disimpegno, in cui "i turisti" convivono con spettri digitali dei morti e che coincide con un passato idealizzato, da cui sono eliminati gli elementi oscuri e le emozioni negative. Il futuro viaggia a ritroso nel tempo, ricollocandosi in un'epoca passata priva dei traumi successivamente vissuti.¹⁴

¹³ D. Sisto, *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*, cit., pp. 184, 185.

¹⁴ *Ivi*, p.185.

Possiamo quindi definire quella di *San Junipero* un'immagine del Paradiso su Terra, basato sullo spazio del ricordo, ovvero su un passato che ritorna nel presente per rivelarsi infinito.

2. Spazio del ricordo come spazio estetico

A questo punto vorremmo soffermarci sul funzionamento e sulla formazione estetico-sensibile dello spazio del ricordo. Rispetto al supporto digitale o l'utilizzo del social network, lo spazio del ricordo non ha bisogno di supporti se non delle nostre esperienze. Esso funziona attraverso ciò che sensibilmente abbiamo vissuto e si conserva attraverso una memoria della percezione.

“Per la formazione di senso del passato la funzione intenzionale è esercitata specialmente dalla rimemorazione - almeno a prescindere dal fatto che la percezione stessa, in quanto presente, «fluente-immobile» (*strömend-stehend*), si costituisce soltanto in quanto, come rivela un'analisi intenzionale più profonda, l'adesso (*Jetzt*) immobile, ha un orizzonte duplice e diversamente strutturato, che può andare sotto il titolo intenzionale di continuo delle ritenzioni e delle protensioni. Ma queste prime prefigurazioni della temporalizzazione (*Zeitigung*) e del tempo restano completamente nascoste. Nella rimemorazione, che si fonda su di esse, il passato - il presente che è già passato - diventa oggettuale in un'intuibilità originaria”.¹⁵

Il concetto husserliano della *rimemorazione* è un ottimo esempio per declinare la costituzione dello spazio del ricordo, il presente è un presente che è già passato ma che rimane istantaneo nel momento in cui percepiamo sensibilmente, o anche esteticamente¹⁶.

Dunque, l'io attuale compie un'operazione in cui costituisce un modo di evoluzione di sé stesso, in quanto essente (nel mondo passato). Su questa base occorre indicare come

¹⁵ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 186, 187.

¹⁶ Intendiamo definire come percezione estetica come *origine esperienziale sensibile* “Il primo significato dell'origine esperienziale sensibile è quindi da ricercare nell'etimologia e nella nascita della parola greca *aisthesis*, il cui significato è riconducibile a: sensazione, percezione, sentimento. Attraverso l'etimologia del termine «estetica» possiamo comprendere perché vi sia una dimensione estetica dell'esperienza anteriore ad ogni autonomia dell'estetico”, F. Desideri, *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma 2019, p.13.

l'io attuale, che fluendo, è costantemente presente, costituisca sé stesso, in quanto io che dura attraverso “i suoi passati” in un'auto-temporalizzazione.¹⁷

L'esperienza perdura attraverso il proprio passato in un'auto-temporalizzazione che fluisce, cioè perdura nel tempo e nel suo infinito.

3. Dal digitale alla rêverie. Perché un'estetica della morte, il racconto

Lo spazio del ricordo anche nel caso di un'estetica della morte diventa condensatore di una sensibilità *primordiale* capace di utilizzare la memoria come rappresentazione della realtà. Un meccanismo molto simile, lo ritroviamo nella *rêverie* bachelardiana, cioè nell'utilizzo del mondo delle immagini per raccontare non solo un vissuto, ma anche il presente.

A proposito di Gaston Bachelard e il mondo delle immagini, è bene ricordare l'importanza della creazione di un sistema filosofico basato sulla logica e sulla sistematizzazione delle immagini: “L'immaginario non è affatto un'espressione dell'irrazionale, ma deve piuttosto esser visto come uno spazio-tempo «alogico», di cui è possibile mettere in luce i nessi”¹⁸. Bachelard, infatti, propone una dinamica di immagini primordiali che si sviluppano a partire dagli elementi naturali in cui “L'immagine si rivela negli stati di spontaneità onirica, in cui la coscienza, libera da qualsivoglia sapere e dalla contaminazione del concetto, li comprende nella loro immediatezza, allo stato nascente”¹⁹.

È con quest'immediatezza che possiamo riallacciarci alla contestualizzazione temporale che Husserl indica nell'atto della rimemorazione. A questo proposito, quella della *rêverie* della morte, può essere intesa come un insieme di immagini che si manifestano all'interno dello spazio del ricordo.

¹⁷ Ivi, p.201.

¹⁸ J.-J. Wunenburger, *L'immaginario*, Il Melangolo, Genova 2003, p.47.

¹⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Puf, Paris 1942, p.100.

La mort est d'abord une image, elle reste une image... Toute mort qui se prévoit se raconte – La morte è innanzitutto un'immagine... Tutte le morti che si prevedono, si raccontano.²⁰

Grazie a Bachelard potremmo definire due ambiti dello spazio del ricordo per descrivere l'estetica della morte: Il primo attraverso le immagini naturali della morte legate ai quattro elementi naturali, il secondo attraverso la rêverie intesa come racconto.

4. Tetralogia, archetipi e complessi della morte

Dal 1938 al 1949, Gaston Bachelard consacra il suo lavoro ad un ambito estetico che va basandosi sulle poetiche e le immagini dei quattro elementi naturali. In nove anni lavora intensamente alla sistematizzazione formale delle dinamiche espresse dall'immaginazione materiale, ovvero dalle immagini scaturite dagli elementi. In ordine cronologico Bachelard introduce dapprima l'elemento del fuoco, poi dell'acqua, dell'aria e della terra: *La psychanalyse du feu*, 1938; *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, 1942; *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, 1943; *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination des forces*, 1948; *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, 1949. Ad ogni elemento naturale corrispondono una serie di immagini che Bachelard illustra attraverso le figure di *complessi* o *archetipi*:

Pour nous, le débat que nous voulons engager sur la primitivité de l'image est tout de suite décisif car nous attachons la vie propre des images aux archétypes dont la psychanalyse a montré l'activité. Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité. Et comme la sublimation est le dynamisme le plus normal du psychisme, nous pourrions montrer que les images sortent du propre fonds humain - Il dibattito che vogliamo avviare sulla primitività dell'immagine è subito decisivo perché attribuiamo la vita propria delle immagini agli archetipi di cui la psicoanalisi ha mostrato l'attività. Le immagini immaginate sono sublimazioni degli archetipi piuttosto che riproduzioni della realtà. E poiché la

²⁰ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 1949, p.312.

sublimazione è il dinamismo più normale della psiche, potremo mostrare che le immagini escono dal proprio fondo umano.²¹

Nel primo capitolo della *Psychanalyse du feu*, “*Feu et rêverie. Le Complexe d’Empédocle*”, Bachelard si sofferma sui significati della morte legati all’elemento del fuoco e approfondisce le immagini della raccolta di piccole prose di Gabriele D’Annunzio *Contemplazione della morte*.

L’amore, la morte, e il fuoco sono uniti nello stesso istante. Attraverso il suo sacrificio nel cuore della fiamma, l’effimero ci dà una lezione di eternità.²²

Attraverso l’elemento del fuoco, la rêverie della morte si rivela attraverso l’istantaneità della fiamma rivelando lo stesso schema temporale dello spazio del ricordo che assorbe allo stesso modo passato, presente e futuro.

Più approfondita la trattazione del tema della morte attraverso l’elemento dell’acqua, che si presta maggiormente alla figurazione dell’incontro dialettico della materia. Nell’*Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, vi è infatti un approfondimento maggiore rispetto alla tematica della morte attraverso le immagini delle *acque mortifere*, del *Complesso di Caronte* e del *Complesso di Ofelia*.

La mort quotidienne n’est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l’eau. L’eau coule toujours, l’eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. Dans d’innombrables exemples nous verrons que pour l’imagination matérialisante la mort de l’eau est plus songeuse que la mort de la terre : la peine de l’eau est infinie – La morte quotidiana non è la morte esuberante del fuoco che fora il cielo con le sue fiamme : la morte quotidiana è la morte dell’acqua. L’acqua che scorre sempre, l’acqua che cade sempre, essa finisce sempre nella sua morte orizzontale. Negli innumerevoli esempi vedremo che per l’immaginazione

²¹G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948, p. 5.

²² G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Puf, Paris 1938, p.41.

materializzante la morte dell'acqua è più sognante della morte della terra: la pena dell'acqua è infinita.²³

L'acqua è un elemento naturale eterno, essa scorre nella sua infinita orizzontalità. Quest'infinità rimanda ancora una volta all'incontro di passato, presente e futuro proprio dello spazio del ricordo. Altro riferimento all'eternità del ricordo è nell'utilizzo che Bachelard fa dei racconti di Edgar Allan Poe, come *Ligeia* nell'*Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Inoltre, la morte diventa qualcosa talmente tangibile che *cade* addosso:

La rêverie d'Edgar Poe est une rêverie de la lourdeur, elle alourdit tous les objets. Les souffles mêmes de l'air prennent de la lourdeur, de la lenteur dans des draperies, dans des velours – La rêverie di Edgar Poe è una rêverie della pesantezza, essa appesantisce tutti gli oggetti. Stesso i soffi dell'aria acquistano pesantezza e lentezza, nei tendaggi e nei tessuti.²⁴

L'immagine della morte si sposa con l'elemento naturale anche nel caso della terra, a cui Bachelard dedica due testi quasi opposti, l'uno dedicato alle immagini della terra della volontà e un altro alle immagini della terra del riposo. Nel *La terre et les rêveries du repos*, si sofferma addirittura sull'immagine di una morte *animata* nel contesto dell'Alchimia, in cui i differenti elementi naturali compiono accoppiamenti straordinari, grazie ai quali si combina la realtà.

Le sel radical qui, dans notre chair, lie le feu de l'âme à l'humidité radicale du corps peut se délier. Alors la mort entre dans la substance même de l'être. La maladie est déjà une mort partielle, une substance morbifique – Il sale radicale che, nella nostra carne, lega il fuoco dell'anima all'umidità radicale del corpo si può sciogliere. Allora la morte

²³ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 1942, p.9.

²⁴ G. Bachelard, *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 1943, p. 121.

entra nella sostanza stessa dell'essere. La malattia è già una morte parziale, una sostanza morbosa.²⁵

Nella tetralogia bachelardiana, la morte fa parte di una realtà materiale, vedremo adesso come queste immagini si organizzano nella rêverie.

5. La rêverie, il racconto

Gaston Bachelard, durante una seconda fase estetica della sua produzione, dedica due testi alle *Poétiche*, ovvero all'insieme di eventi che si basano sulle immagini della realtà. Nel *La poétique de la rêverie*²⁶ dedica un capitolo conclusivo alla costituzione di una fenomenologia delle immagini: *Rêverie et cosmos*. Attraverso la rêverie, il sognatore lucido vive e ricorda contemporaneamente.

Quand un rêveur de rêveries a écarté toutes les « préoccupations » qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient du souci des autres, quand il est vraiment ainsi l'auteur de sa solitude, quand enfin il peut contempler, sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. Soudain un tel rêveur est rêveur de monde. Il s'ouvre au monde et le monde s'ouvre à lui. On n'a jamais bien vu le monde si l'on n'a pas rêvé ce que l'on voyait – Quando un sognatore di rêveries ha messo da parte tutte le preoccupazioni che ingombravano la vita quotidiana, quando si è staccato dalla preoccupazione che gli viene dalla preoccupazione degli altri, quando diventa davvero fautore della sua solitudine, quando finalmente può contemplare, senza contare le ore, un bell'aspetto dell'universo, quel sognatore sente, un essere che si apre in lui. Improvvisamente un tal sognatore è sognatore del mondo. Si apre al mondo ed il mondo si apre a lui. Non si è mai visto bene il mondo se non si è sognato ciò che si vedeva.²⁷

²⁵ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 1949, p.71.

²⁶ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Puf, Paris 1960.

²⁷ Ivi, p.149.

Nella rêverie c'è una risposta logica e lucida del mondo che si propone come è:

“Le temps est suspendu. Le temps n'a plus d'hier et n'a plus de demain. Le temps est englouti dans la double profondeur du rêveur et du monde. Le Monde est si majestueux qu'il ne s'y passe plus rien : le Monde repose en sa tranquillité. Le rêveur est tranquille devant une Eau tranquille. La rêverie ne peut s'approfondir qu'en rêvant devant un monde tranquille. La Tranquillité est l'être même et du Monde et de son Rêveur. Le philosophe en sa rêverie de rêveries connaît une ontologie de la tranquillité. La Tranquillité est le lien qui unit le Rêveur et son Monde. Dans une telle Paix s'établit une psychologie des majuscules. Les mots du rêveur deviennent des noms du Monde - Il tempo è sospeso. Il tempo non ha più ieri e non ha più domani. Il tempo è inghiottito nella doppia profondità del sognatore e del mondo. Il Mondo è così maestoso che non succede più nulla: il Mondo riposa nella sua tranquillità. Il sognatore è tranquillo di fronte ad un'acqua tranquilla. Il sogno può approfondirsi solo sognando davanti a un mondo tranquillo. La tranquillità è l'essere stesso e del Mondo e del suo sognatore. Il filosofo nella sua fantasia di sognare conosce un'ontologia della tranquillità. La tranquillità è il legame che unisce il sognatore e il suo mondo. In tale pace si stabilisce una psicologia delle lettere maiuscole. Le parole del sognatore diventano nomi del mondo”.²⁸

La rêverie a questo punto diventa lo spazio dei ricordi capace di mantenere insieme un'immanenza capace di fluire, di far convergere tempi e dimensioni nel passato, presente e futuro. L'esperienza del mondo dipende dalla rêverie e viceversa:

Par la cosmicité d'une image nous recevons donc une expérience de monde, la rêverie cosmique nous fait habiter un monde. Elle donne au rêveur l'impression d'un chez soi dans l'univers imaginé. Le monde imaginé nous donne un chez soi en expansion, l'envers du chez soi de la chambre - Attraverso la cosmicità di un'immagine riceviamo

²⁸ *Ibidem.*

dunque un'esperienza di mondo, la fantasia cosmica ci fa abitare un mondo. Dà al sognatore l'impressione di una casa nell'universo immaginato. Il mondo immaginato ci dà una casa in espansione, il contrario dello chez-soi della camera²⁹.

Nella rêverie il racconto del passato è introiettato e mutato in una realtà presente, capace di aprirsi al ciò che verrà.

Conclusioni

Abbiamo visto come il coinvolgimento della memoria sia fondamentale nell'elaborazione del distacco terreno. Il passato esperienziale dà vita allo spazio del ricordo, ma allo stesso tempo si allinea come apertura ad un infinito futuro che può trovarsi sotto svariate forme: artistiche, digitali, ma soprattutto vissute. Gli spazi digitali, negli ultimi anni, hanno aiutato gli spazi dei ricordi a definirsi maggiormente come tali ma non sono riusciti a sostituire il legame indissolubile che si ha con una realtà sensibile capace di mutare le immagini in memoria. La risposta bachelardiana della rêverie potrebbe essere un valido motivo di riflessione per quanto riguarda la sopravvivenza del ricordo inteso come spazio in cui passato, presente e futuro possono finalmente incontrarsi. Il mondo delle immagini materiali non può mentire rispetto alle nostre matrici estetiche capaci di ridarci quel senso di realtà che spesso il mondo digitale ha perso lungo il proprio tragitto. *Il Paradiso sulla terra* di sicuro esiste, e così come altre dimensioni che ci parlano attraverso simboli e significati, ricordandoci, ancora.

²⁹ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, cit., p.153.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19



& Ass. AlboVersorio Edizioni
Senago (MI)
via Martiri di Belfiore, 11

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.