



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Tesi di Laurea

Il sogno d'amore nella letteratura del Novecento: uno sguardo su Buzzati e Proust.

Relatore
Professore Luigi Marfè

Laureanda:
Veronica Bin
Matricola N. 1236743

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

| | |
|--|-------|
| Indice | p. 3 |
| Capitolo 1 – Introduzione al sogno | p. 5 |
| 1.1 Il sogno nella Bibbia e nel mondo antico | p. 5 |
| 1.2 Dante e Ariosto | p. 9 |
| 1.3 Il sogno dalla filosofia moderna a Cervantes e Milton | p. 10 |
| 1.4 Kant e Schopenhauer in dialogo con il sogno | p. 13 |
| 1.5 L’800 | p. 14 |
| 1.6 La svolta del 900: la teoria freudiana nella letteratura e la visione di Jung | p. 17 |
| 1.7 L’esempio di Kafka | p. 20 |
| 1.8 In Italia: Svevo | p. 21 |
| 1.9 Ignacio Matte Blanco | p. 24 |
| Capitolo 2 – Il sogno d’amore in <i>Un amore</i> di Dino Buzzati | p. 27 |
| 2.1 Dino Buzzati: vita, opere, temi | p. 27 |
| 2.2 <i>Un amore</i> | p. 35 |
| 2.3 Il sogno d’amore in Buzzati | p. 43 |
| Capitolo 3 – Il ruolo del sogno nella <i>Recherche</i> di Proust | p. 51 |
| 3.1 La vita e le opere | p. 51 |
| 3.2 <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> | p. 53 |
| 3.3 <i>Un amore di Swann</i> | p. 59 |
| 3.4 Il sogno di Swann | p. 66 |
| Conclusioni | p. 73 |
| Bibliografia | p. 76 |

Capitolo 1 – Introduzione al sogno

1.1 *Il sogno nella Bibbia e nel mondo antico*

L'essere umano è sempre stato attento ad un'opportunità a lui data: la possibilità di vivere una dimensione parallela a quella del reale. Il mondo onirico ha rappresentato un materiale fondatore per la letteratura fin dai suoi albori. Se ne trovano esempi già nella *Bibbia*, nei *Vangeli*, negli *Atti degli apostoli*, nelle *Apocalissi* e nelle *Passioni*, lì declinati come enigmi oscuri le cui interpretazioni forniscono al lettore la formula educativo-morale di cui entrare in possesso, oppure raffigurano manifestazioni della volontà divina, comunque sono sempre generati da essa. Una distinzione da fare è quella tra sogni e visioni: i primi avvengono in stato dormiente, le seconde in quello di veglia, inoltre, le ultime sono riservate a persone sulle quali è ricaduta una diretta scelta divina¹. I sogni vengono usati con larghezza nel libro della Genesi, esempio ne è quello di Giacobbe che, addormentatosi accampato all'aperto sogna una scala percorsa continuamente da angeli, figurazione dell'ascensione e del collegamento al celeste divino:

«Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco il Signore gli stava davanti e disse: «Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale tu sei coricato la darò a te e alla tua discendenza»².

L'immagine è effigie del legame che sempre unisce il Cielo alla Terra, l'umano all'onnipotenza ultraterrena. Nel passo si ritrova quel che sopra è stata definita la manifestazione della volontà divina. Dio assegna a Giacobbe il compito di estendere la discendenza «a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno»³ grazie alla quale nascerà la città di Betel.

Il padre greco della letteratura inserì nel racconto della guerra di Troia più di una narrazione onirica, segno evidente del fascino che suscitò il sogno anche sugli antichi.

¹ Paolo Siniscalco, *Pagani e cristiani antichi di fronte all'esperienza di sogni e visioni*, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 156.

² *Genesi*, 28, 10-22.

³ *Genesi*, 28, 10-22.

Le visioni, come nota Paolo Siniscalco⁴, sono argomento che sfuggiva alle rigide regole che imponeva la chiara suddivisione tra generi nella letteratura antica. Essi erano strumenti che gli autori utilizzavano per vari scopi narrativi (si pensi alle *Metamorfosi* di Apuleio in cui Lucio apprende in sogno che il giorno seguente si terrà la festa in onore di Iside, durante la quale dovrà mangiare le rose che gli permetteranno di riprendere forma umana), e a cui i personaggi attribuivano senza dubbio grande valore. Il secondo libro dell'*Iliade* riporta l'esperienza vissuta nel sonno da parte di Agamennone, sollecitato da Zeus a combattere. Il capo degli Achei prepara dunque l'assalto a Troia, benché esso si rivelerà una disfatta. Abbiamo qui dunque un esempio di sogno menzognero, che inganna l'uomo e lo conduce, in questo caso, al tracollo. Da notare è la personificazione del «Sogno cattivo» che parla:

«Disse così, mosse il sogno come sentì il comando
Giunse veloce alle rapide navi degli Achei,
andò a cercare Agamennone, figlio di Atreo e lo trovò
che dormiva nella tenda: il sonno dolce come ambra era diffuso intorno.
Gli stette sul capo, simile al figlio di Neleo,
Nestore, che tra i vecchi Agamennone rispettava molto;
simile a lui il Sonno cattivo disse:
“Dormi, figlio del saggio Atreo domatore di cavalli
[...]”⁵.

Ancora nell'*Iliade* troviamo narrazioni oniriche quando, ad esempio, Patroclo muore e Achille viene colto dal sonno in seguito alla disperazione. Il sogno, che anche qui si posa sulla testa, riporta le parole del defunto che chiede all'amico degna sepoltura e prefigura la medesima sorte per il guerriero⁶.

Sia nella *Bibbia* che nella prima letteratura greca vediamo che il sogno si rivela sempre come un metodo di collegamento con l'ultraterreno in cui si collocano dèi che profetizzano l'avvenire ma anche antenati defunti che esigono qualche cosa dai vivi.

Dall'antica Grecia ci giunge una delle prime opere di oniromanzia, un vero e proprio manuale di interpretazione di simboli onirici che arriva talvolta alla diagnosi clinica, suddividendo i sogni in vari “tipi” a seconda dell'argomento. È l'*Oneirokritiká*

⁴ Siniscalco, *Pagani e cristiani*, cit., p. 143.

⁵ Omero, *Iliade* III, vv. 16-23.

⁶ Omero, *Iliade* XXIII.

di Artemidoro di Daldis, filosofo che visse nel secondo secolo d.C. Il manuale si proponeva di generare congetture teoriche e al contempo mirava a soddisfare scopi pratici. Numerose sono le suddivisioni che l'autore realizza: parla di visione onirica (specchio del presente), sogno diretto (anticipatorio del futuro con un'immagine diretta) e sogno simbolico (anticipazione che necessita di interpretazione)⁷.

Ippocrate di Coso, il padre della medicina scientifica occidentale, dedica il IV libro de *Il regime* al sogno. Egli lo considera attività dell'anima che durante il sonno si libera dalla gabbia corporea e recepisce informazioni sull'avvenire ascoltando gli dèi, arrivando a predire addirittura le malattie e ad essere riflesso dello stato di salute dell'individuo⁸:

«Quei sogni che riproducono durante la notte le azioni o i pensieri fatti dall'uomo durante il giorno, svolgentsi nello stesso modo in cui sono stati fatti o pensati, relativamente ad una cosa giusta, sono buoni che chi li fa; essi sono infatti indizio di salute poiché l'anima persiste nei progetti diurni senza essere dominata né da pienezza, né da vuotezza, né da qualche altro impedimento proveniente dall'esterno. Se invece sono in contrasto con le azioni della giornata e sono campo di lotta di contesa, ciò è indizio di un turbamento nel corpo; se tale lotta è forte, forte è il male, se di poco conto, il male è meno grave»⁹.

Platone nella *Repubblica* spiega che nel sonno la parte razionale dell'anima, divisa in due, tace insieme al corpo. Nel terzo dialogo si discorre sulla simmetria tra veglia e realtà: «In questi due stati, infatti, tutte le immagini si corrispondono come specularmente»¹⁰. Nel quinto libro Platone, per bocca di Socrate, fa intendere il sognare come uno scambio d'identità: «Non è forse vero che il sognare è questo, quando uno sia nel sonno sia da sveglia creda che il simile sia non simile a un altro, ma lo stesso cui assomiglia?»¹¹. Il filosofo assegna alla ragione l'ufficio di interpretare la produzione onirica, considerata, dunque, ingannevole perché ingenua. Colui che segue le creazioni illusorie della propria mente è condotto alla rovina.

Aristotele dedica all'argomento due trattati nei *Parva naturalia* (*Dei sogni e Della divinazione nel sonno*) che definiscono il sogno come un'immaginazione: «Il sognare

⁷ Siniscalco, *Pagani e cristiani*, cit., p. 147.

⁸ Lorenzo Tinti, *Il sogno. Dalla Genesi a Umberto Eco*, Siena, Barbera, 2009, p. 9.

⁹ Ippocrate di Coso, *Il regime*, IV, 88.

¹⁰ Platone, *La Repubblica*, IX, 158, a-d.

¹¹ Ivi, V.

appartiene alla facoltà sensitiva, e le appartiene in quanto è immaginativa»¹². Dunque, durante il sonno si presentano in forma più forte (il sangue li fa giungere al cuore) quegli stimoli che durante la veglia hanno colpito la persona. Per Aristotele il sogno riflette lo stato di salute della persona che lo sperimenta, non contiene messaggi degli dèi. Con Aristotele la trattazione del sogno «assume connotati scientifici»¹³, essi non hanno più valore profetico e nemmeno origine divina, dimostrata dal fatto che anche ignoranti e bestie sognano. Secondo l'autore i sogni non sono nemmeno interpretabili: gli indovini talvolta riescono a farlo grazie ai numerosi tentativi perpetrati:

«Ed ecco la prova: uomini veramente semplici sono capaci di prevedere e hanno vividi sogni: ciò dimostra che non è dio che manda i sogni, ma tutti quelli che hanno natura ciarliera e atrabiliare vedono visioni di ogni sorta, riescono ad avere casualmente visioni simili agli eventi e indovinano in questo come chi gioca a pari e a dispari, perché anche a questo proposito si dice: “a furia di tirare, una volta o l'altra ce la farai”: lo stesso succede qui»¹⁴.

Nel quinto secolo Macrobio riprende la tesi di Artemidoro e la arricchisce nel *Commento al Somnium Scipionis* individuando cinque tipologie diverse di sogno: il *somnium* (il quale necessita di interpretazione ed è suddividibile a sua volta in personale, estraneo, comune, pubblico ed universale); l'*oraculum* (profezia); la visio (in cui appare chiaramente il futuro); l'*insomnium* (la visione); il *visum* (nel dormiveglia).

Alla fine del IV secolo Agostino d'Ipbona scrive l'opera autobiografica *Confessioni*, in cui narra della conversione dal credo manicheo a quello cattolico grazie all'incontro con Sant'Ambrogio. Il ritorno del giovane sulla retta via era già stato predetto da un sogno profetico, detto «consolatore», vissuto in prima persona dalla madre, in cui Dio narrava del futuro avvenire del figlio:

«Sognò infatti che se ne stava ritto in piedi su di un'assicella e che uno splendido giovane le veniva incontro lieto e sorridente, mentre essa si consumava nella tristezza della desolazione. [...] Avendo ella risposto che piangeva la mia rovina, egli volle che si riconfortasse, esortandola a ben notare ed a vedere che là dove

¹² Aristotele, *Dei sogni*, 1, 459 a.

¹³ Tinti, *Il sogno*, cit., p. 16.

¹⁴ Aristotele, *Dei sogni; Della divinazione nel sonno*.

era ella ivi mi trovavo anch'io. Ed ella riguardò e vide che io le stavo accanto sulla stessa assicella»¹⁵.

1.2 Dante e Ariosto

Dante Alighieri nella *Vita Nuova*, in seguito al secondo incontro con Beatrice, inscena la celebre visione di Amore che nutre l'amata con il cuore del poeta e che suscita paura nel Dante actor:

«E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: "Ego dominus tuus"»¹⁶.

Non solo nella *Vita Nuova*, ma anche nella *Commedia* ci si imbatte in alcuni sogni, esempio ne è quello premonitore del Conte Ugolino in *Inferno*. Il protagonista del trentatreesimo canto racconta di quando, incarcerato insieme ai figli, sognò di essere un lupo insieme ai suoi piccoli e di venire tutti azzannati dalle cagne. Il mattino seguente, svegliatosi, si accorse che non avrebbero più dato loro cibo, causa della morte successiva dei figli:

«Breve pertugio dentro da la Muda
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che convien ancor ch'altrui si chiuda,

m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame»¹⁷.

Nel '500 il tema del sogno muove anche la trama di uno dei più grandi poemi epici italiani, l'*Orlando furioso*¹⁸. Le ambientazioni stesse hanno caratteristiche che le

¹⁵ Agostino, *Confessioni*, 398, III, 11.

¹⁶ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, III.

¹⁷ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno XXXIII, 22-27.

¹⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Ferrara, 1516.

ricondono ad una dimensione onirica per la loro natura irreali. Angelica è prigioniera nell'isola di Ebuda, i pirati la legano nuda ad una pietra per offrirla in sacrificio all'enorme orca marina. Orlando ha quindi un sogno che lo avvisa del destino dell'amata. Destatosi, lascia il campo per correre a salvarla, senza dubitare sulla veridicità della visione:

«Senza pensar che sian l'imagin false
quando per tema o per disio si sogna,
de la donzella per modo gli calse,
che stimò giunta a danno od a vergogna,
che fulminando fuor del letto salse»¹⁹.

È evidente che al sogno viene data grande importanza dai personaggi nei confronti della trama, è grazie a questi che compiono determinate azioni. L'autore utilizza sempre lo strumento dell'ironia nel raccontare tutte le loro peripezie, ma sono loro stessi ad agire motivati dai sogni, dalla follia per amore (di cui l'autore stesso si dichiara succube nel cominciamento dell'opera).

1.3 Il sogno dalla filosofia moderna a Cervantes e Milton

Nel '600 Cartesio si interroga sulla validità di quelle che crediamo conoscenze, formula quello che viene chiamato il dubbio iperbolico. Nelle sue *Meditazioni metafisiche* mira a smascherare gli errori che derivano dalle certezze che attribuiamo ai nostri sensi. La sua tesi parte dall' assunto: dato che nel sogno si crede di essere svegli e si vivono situazioni somiglianti a quelle del mondo, come sono distinguibili sogni e realtà? La continuità causa-effetto, la successione temporale e il ragionamento lucido sono caratteristiche specifiche della veglia, che non compaiono nella logica onirica, che lui definisce inequivocabilmente come illusoria.

È nell'epoca di Cartesio, quella moderna, che l'atteggiamento nei confronti del sogno muta. La dimensione ultraterrena smette di essere presa in considerazione, si inizia a ricercare un senso ulteriore oppure a svalutare l'esperienza onirica. Le visioni

¹⁹ Ariosto, *Orlando furioso*, cit., VIII, 84.

del sonno non sono più riconducibili obbligatoriamente al sentimento religioso di fede. I filosofi si interrogano sulla veridicità dei sogni, sulle modalità di nascita di essi.

Un'opera fondamentale prodotta durante il Secolo d'Oro spagnolo è *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes. L'autore racconta le peripezie del protagonista, il sognatore per eccellenza, da cui emerge chiaramente il parallelismo profondo che esiste tra sogno e creazione letteraria, due «mondi di invenzione», secondo la definizione di Thomas Pavel²⁰, entrambi camminano verso la creazione di un mondo plausibile, senza far dimenticare le differenze che li distinguono dalla realtà. Tradurre un'esperienza che è di per sé incomunicabile è impresa ardua: è necessario compiere un passaggio dalla logica simmetrica dell'inconscio²¹ a quella aristotelica fondata sui principi di identità e di non contraddizione²², per i quali ogni cosa è uguale a sé stessa e non può essere nello stesso tempo qualcos'altro.

Il protagonista del romanzo viene catapultato in un mondo di fantasia letteraria che si scontra con la realtà. Dipendente dalla lettura di romanzi cavallereschi, egli abbatte ogni confine tra equilibrio e follia. Nella prima parte del romanzo *Don Chisciotte*, sognando di combattere contro il Gigante, distrugge gli otri di vino:

«E il bello è che non aveva gli occhi aperti, perché stava dormendo e sognava di trovarsi a battaglia con il gigante; perché era stata così intensa l'immaginazione di quell'avventura che doveva andare a compiere, da fargli sognare che era già arrivato al regno di Micomicone e che si stava battendo con il suo nemico; e credendo di darli al gigante, aveva dato tanti colpi di spada agli otri che tutta la stanza era piena di vino»²³.

La forza dell'immaginazione di *Don Chisciotte* lo proietta in un mondo del tutto altro, in cui crede fermamente di compiere svariate azioni, meccanismo che si trova anche nell'episodio della seconda parte in cui il protagonista racconta la visione onirica dopo essersi addormentato nel luogo sotterraneo presso Montesinos. Il lettore è ben

²⁰ Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

²¹ Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, Londra, Duckworth, 1975.

²² Massimo Fusillo, *Sul sogno come mondo virtuale. Dal Don Chisciotte a Inception*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pacini, 2019, p. 105.

²³ Miguel De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1994, vol. 1, p. 396.

consapevole della pazzia del personaggio, quindi legge le sue avventure divertito dalla sua simpatia ma conscio del distacco tra lui e Don Chisciotte, che invece crede fedelmente a tutto ciò che immagina e vede.

Altra grande opera del XVII secolo è il poema epico *Paradise Lost* di John Milton²⁴. Anche quest'autore attribuisce grande rilevanza ai sogni, in quanto essi dialogano con la contemporaneità storica, politica ed economica del Seicento inglese, l'epoca dell'ostilità ai fenomeni onirici e alla narrazione di essi, considerati la via conduttrice verso l'eresia. Nel *Paradiso perduto* Adamo ed Eva fanno sogni differenti. Al primo è permesso di entrare nel Giardino e di osservare la creazione della donna. Eva, invece, assiste alla comparsa di Satana, che provoca in lei desiderio e la induce al peccato di *hybris* parlandole mentre dorme. È una forma di seduzione, un antecedente del sogno d'amore di cui si parlerà nei prossimi capitoli che troverà più spazio nella letteratura del '900 anche grazie alla teorizzazione di Freud, che ha portato la dimensione onirica all'interesse di molte discipline:

«Non desta ancor con maraviglia ei mira
Eva, scomposta il crin, le gote accesa,
Argomento di torbido riposo;
E appoggiato sul cubito, con guardi
D'amore ardenti sovra lei pendea
Fiso in quella beltà che, vegli o dorma,
Spira ognor nuove grazie. Indi la mano
Mollemente prendendole, con voce
Soave, qual di Zefiro è il sussurro,
Sul sen di Flora, bisbigliolle: Sorgi,
Sposa, amor mio, mio bene, ultimo dono
E 'l più caro del ciel; svegliati, o sempre
Nuovo diletto mio: splende il mattino,
C'invita il fresco campo, e l'ora destra
Noi perdiam d'osservar come le piante
Da noi culte germogliano, e s'ingemmi
Quel boschetto vaghissimo de' cedri;
Come la mirra e 'l balsamo distilli,
Di quai color la terra e 'l ciel si pinga,
E come l'ape su pe' fior novelli
Si posi e sugga il liquido tesoro»²⁵.

²⁴ John Milton, *Paradise Lost*, 1667, traduzione di Lazzaro Papi, 1811, libro V, vv. 12-32.

²⁵ Milton, *Paradise Lost*, libro V, 1667.

Il sogno diabolico qui narrato si ispira al legame tra teoria del sogno e teoria umorale celebre del periodo grazie ad alcune opere, tra le quali *The Most Pleasaunte arte of the interpretation of dreames* di Thomas Hill²⁶, che distinguono il sogno naturale da quello sovranaturale.

L'onirico diventa con Milton un espediente per riferirsi alla sua contemporaneità, per paragonare i suoi personaggi ai cittadini del suo tempo: Adamo incarna l'uomo ragionevole, il difensore del bene che non ha esperienza del male, Eva personifica la sfida di Satana a Dio; entrambi i ruoli riflettono sulla libertà religiosa. Il sogno è l'elemento che permette a Milton di allontanarsi dall'autorità dalle Sacre Scritture e, contemporaneamente, di aggiungere componenti nuove²⁷ al racconto biblico.

1.4 Kant e Schopenhauer in dialogo con il sogno

Kant in *Sogni di un visionario chiariti con i sogni della metafisica* vede il sogno come una creazione del tutto personale, ma si chiede come, allora, esse possano essere condivise da tutti.

In *Il mondo come volontà e rappresentazione* Schopenhauer cerca un metodo per distinguere la chiarezza della realtà dal caos del sogno. Il momento reale viene confrontato con il ricordo del sogno, e non con il sogno stesso in quanto è impossibile che essi avvengano contemporaneamente. Il filosofo immagina la vita come un lungo sogno caratterizzato da numerosi sogni brevi, tra i due assi non esiste alcuna connessione:

«L'unico criterio sicuro per distinguere il sogno dalla realtà è in effetti quello affatto empirico del risveglio, con il quale in verità il nesso causale fra le circostanze sognate e quelle della vita cosciente viene espressamente e sensibilmente rotto»²⁸.

²⁶ Thomas Hill, *The Most Pleasant art of the interpretation of dreams*, London, British Library, 1576.

²⁷ Carmen Gallo, «*Dream not of other worlds*» *Sogno e caduta in Paradise Lost*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 88.

²⁸ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, 5.

Schopenhauer, nel medesimo trattato, parla metaforicamente di sogno e realtà come «pagine di uno stesso libro», concedendo ai poeti la trattazione delle “visioni” come narrazione della vita:

«Se, dunque, per giudicare scegliamo un punto di riferimento esterno ad entrambi, non troviamo nella loro essenza nessuna distinzione precisa e siamo così costretti a concedere ai poeti che la vita è un lungo sogno»²⁹.

1.5 L'800

Bertrand Marquer in *Tra letteratura e clinica. Il paradigma patologico del sogno nell'Ottocento*³⁰ sottolinea come in tal secolo il sogno venisse percepito come allucinazione emergente in concomitanza con gli stati alterati quali la follia dato che costituisce il rovescio della ragione, pensiero ereditato dai Lumi. Il sogno diventa sintomo di malattia mentale, si parte dalla dualità sogno-veglia per creare quella normale-patologico. Lo psichiatra francese Jean-Étienne Dominique Esquirol scrive:

«Ma colui che è in uno stato di delirio, colui che sogna, non avendo il comando della propria attenzione, non può dirigerla né distoglierla da quegli oggetti fantastici; resta in preda alle sue allucinazioni, ai suoi sogni. [...] L'uomo dà allora al corpo i prodotti del suo intelletto, sogna da sveglio. In colui che sogna, le idee della veglia proseguono durante il sonno; mentre colui che è in preda al delirio completa, per così dire, il sogno nonostante sia sveglio»³¹.

Il sogno non è più ascisa, ma scavo nell'interiorità, nella psiche. Ripa segna: «Non è più la natura del sogno a inquietare colui che dorme, bensì la natura del sognatore»³².

Gli autori hanno avuto tendenze in questa direzione oppure hanno sono andati verso la messa in discussione del pensiero che vede il sognatore come malato, e lo hanno fatto in particolare con il genere fantastico. Sono andati contro le teorie dell'epoca che esigevano la scientificità in tutti i campi e additavano ogni deviazione come fantasia

²⁹ Ibid.

³⁰ Bertrand Marquer, *Tra letteratura e clinica. Il paradigma patologico del sogno nell'Ottocento*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 191.

³¹ Jeanne-Étienne Esquirol, *Des maladies mentales*, Parigi, Baillière, 1838, vol. 1, p. 192.

³² Yannick Ripa, *Histoire du rêve*, p. 211.

da condannare. Il positivismo ha voluto dunque nascondere aspetti dell'umano che in un qualche luogo dovevano emergere, ed ecco che nella letteratura si verifica quello che Francesco Orlando chiama il «ritorno del represso»³³, per il quale le pulsioni che rivelano ansie psicologiche, sessuali, sociali e storiche rimosse dal discorso pubblico riemergono qui. È in questo momento che iniziano ad affiorare tematiche quali timori infantili, follia, stati alterati dall'uso di sostanze stupefacenti, perturbante, irrazionale, personaggi quali streghe, maghi, fate e mostri.

Numerosi sono gli esempi letterari di questo periodo, a partire dal racconto *Der Sandmann*³⁴ (che costituirà nel secolo successivo il banco di prova di Freud per il suo *Saggio sul perturbante*³⁵) di Hoffmann, considerato l'iniziatore del genere fantastico. Il racconto in questione è tutto basato sul tema del doppio. Ci troviamo in un paesino tedesco da cui Nataniele è partito per motivi di studio, allontanandosi anche dalla promessa sposa Clara e dal fratello Lotario. In una lettera il protagonista racconta di un incontro fatto qualche giorno prima con il venditore di barometri Giovanni Coppola, perturbante perché estremamente simile all'avvocato Coppelius, pauroso amico del padre che aveva infestato la sua infanzia e che secondo Nataniele è il colpevole della morte del padre, col quale faceva esperimenti di alchimia. Clara risponde alla lettera tentando di razionalizzare e di tranquillizzare il fidanzato. Nella seconda parte del racconto Nataniele spia con il cannocchiale dalla finestra la casa del professore Spallanzani, al cui interno vede la figlia, di cui si innamora e che rappresenta, quindi, il doppio di Clara. Al ballo ha modo di conoscerla e di rendersi conto che è una bambola, non un'umana. Nel finale del racconto Nataniele impazzisce dopo aver ascoltato le voci di Coppola-Coppelius e di Spallanzani dialogare. Spinge Clara giù dalla cima della torre, che viene salvata. Preso dall'agitazione Nataniele si getta a sua volta.

Non è chiaro se Nataniele sia pazzo fin dall'inizio o se il delirio sia innescato dagli eventi narrati.

Anche se il racconto non parla di sogno è importante perché fa da capostipite al genere fantastico che nel 900 avrà proprio il sogno come uno dei temi principali.

³³ Stefano Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, 2013.

³⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, 1816.

³⁵ Sigmund Freud, *Il perturbante*, 1919.

Un chiaro esempio della dicotomia sonno-veglia è però un altro racconto: *La morta innamorata*³⁶ di Théophile Gautier. La narrazione è costruita tutta su tale binomio, come lo era il modello che l'autore ha quasi sicuramente usato, *La vita è sogno*³⁷ di Calderon de la Barca, opera seicentesca che inscenava, appunto, la vita come un sogno in cui è impossibile distinguere i momenti in cui si è desti da quelli in cui si dorme. La trama, oltre ad insistere su tale binomio, ne sfrutta altri, quali religione-peccato e vita diurna-notturna. Romuald nel giorno dell'ordinazione viene sedotto dalla bellezza di Clarimonde. I due iniziano a frequentarsi ritualmente ogni notte, vivendo in un mondo parallelo fatto di lusso, sregolatezza e amore, che non si capisce se essere reale o sognato:

«A volte credevo di essere un prete che sognava ogni sera di essere un gentiluomo, a volte un gentiluomo che sognava di essere prete. Non riuscivo più a distinguere il sogno dalla veglia e non sapevo dove cominciava la realtà e dove finiva l'illusione. Il giovin signore fatuo e libertino si faceva beffe del prete, il prete detestava le sregolatezze del giovin signore. Due spirali intrecciate l'una nell'altra, che si mischiano senza mai toccarsi, rappresentano molto bene la vita bicefala che fu la mia»³⁸.

Il sogno non è solo argomento degli scritti per Gautier e per altri autori del periodo, esso è anche motore della scrittura. Per accedere a stati onirici da desti ricorrono all'hascisc per trasformarsi in «sognatori da svegli»³⁹.

In ambito lirico nella seconda metà del secolo Nerval compie una riflessione sul sogno che lo vede come disfattore della lucidità nel riconoscimento del reale:

«I primi istanti del sonno sono l'immagine della morte; un torpore nebuloso cattura la nostra mente, e non possiamo determinare l'istante preciso in cui l'io, sotto un'altra forma, continua l'attività dell'esistenza»⁴⁰.

³⁶ Théophile Gautier, *La morta innamorata*, Parigi, rivista Chronique de Paris, 1836.

³⁷ Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, 1635.

³⁸ Gautier, *La morta innamorata*, cit.

³⁹ Bertrand Marquer, *Tra letteratura e clinica. Il paradigma patologico del sogno nell'Ottocento*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 202.

⁴⁰ Gérard De Nerval, *Aurélia*, Folio Classique, Parigi, 2005, p. 123.

È sempre un sogno a dare avvio alla trama di *Carmilla*⁴¹, romanzo di Joseph Sheridan Le Fanu del 1872. La protagonista racconta di un sogno fatto da bambina in cui vide un volto grazioso di una fanciulla che tiene le mani sotto le lenzuola e che si stringe a lei.

Viene esplorato il tema del fascino del vampiro che in questa narrazione seduce Laura, la testimone, senza che lei comprenda la natura di Carmilla. Per il lettore è chiaro quasi fin da subito che si tratta di una creatura non del tutto umana. Le abitudini di Carmilla sono di baciare e abbracciare, muoversi con movimenti languidi, parlare con voce dolce, fare dichiarazioni abbastanza esplicite.

Il racconto si svilupperà poi contribuendo alla costituzione dell'immagine del diabolico seducente (è uno dei principali anticipatori di *Dracula*⁴² di Bram Stoker), lasciando sempre aperto il dubbio, sul lettore come sul protagonista, se quell'episodio fosse realtà o illusione.

1.6 La svolta del 900: la teoria freudiana nella letteratura e la visione di Jung

La concezione del sogno subisce una forte variazione nei primi due decenni del ventesimo secolo. È in questi anni che iniziano a circolare le opere di Sigmund Freud. La psicoanalisi non viene percepita solamente come mera pratica medica, essa rinnova la logica dei comportamenti dell'io, «obbliga a pensare in altro modo», come mette in rilievo Matteo Palumbo in «*Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati*». *I sogni nell'opera di Italo Svevo*⁴³, usando come titolo una celebre frase contenuta in una lettera privata di Svevo del 1927, scrittore che usò la novità rappresentata dalla psicanalisi come strumento per raggiungere le zone più oscure dell'io e renderle narrabili.

⁴¹ Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, 1872.

⁴² B. Stoker, *Dracula*, 1897.

⁴³ Matteo Palumbo, «*Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati*». *I sogni nell'opera di Italo Svevo*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 233.

L'interpretazione dei sogni viene pubblicata alla fine del 1899 e per tutto il secolo successivo rimarrà uno dei testi cardine che influenzerà molti campi del sapere fornendo un nuovo metodo, quello psicanalitico. La tesi alla base dello scritto considera ogni sogno come la realizzazione di un desiderio inconscio. Partendo da tale assunto Freud procede con l'analizzare i vari meccanismi che stanno alla base del "viaggio onirico". Nel cuore del suo libro, nel capitolo quarto, l'autore risponde alla più diretta contestazione che gli si possa fare: il fatto che nei sogni le emozioni negative quali dolore, tristezza e spavento siano più frequenti di quelle piacevoli non è una contraddizione, in quanto la sua teoria non si basa sul contenuto manifesto, ma su quello latente che necessita di interpretazione: «Vi è pur sempre la possibilità che i sogni penosi e angosciosi, una volta interpretati, si rivelino come realizzazione di desideri»⁴⁴. Nel breve saggio che pubblica a due anni di distanza, *Il sogno e la sua interpretazione*⁴⁵, Freud spiega che l'oscurità del contenuto è dovuta alla censura che la mente opera automaticamente sul materiale rimosso. L'io non progetta consapevolmente quel che avviene nel sogno, anche se nel momento dell'interpretazione può sembrare che lo abbia fatto. Il linguaggio onirico è quello della censura: la persona vede nel sogno i pensieri, le cose e le persone che aveva volontariamente auto-censurato perché portatori di paura e perturbante. Se nella psicanalisi lo scopo è quello di guardare dall'esterno il sogno fatto per dargli una corrispondenza reale, in letteratura il meccanismo è contrario, utilizzando l'espressione di Cesare Musatti, si attua una «fuga dalla realtà nel sogno»⁴⁶, è lì che si dirige l'artista per creare le sue opere perché la realtà rimuove ciò che l'inconscio conosce e che è in incompatibilità con la legge che governa il reale.

Per Freud il sogno va interpretato in modo individuale e soggettivo, anche se esistono dei simboli, come quelli sessuali) che fanno di un pattern comune a molte persone. Di diversa concezione è Carl Gustav Jung, psicoanalista che si muove negli stessi anni e altra figura fondamentale per la psicanalisi novecentesca che si distaccò dalle teorie

⁴⁴ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, vol. 3, p. 132.

⁴⁵ Sigmund Freud, *Il sogno e la sua interpretazione*, 1901

⁴⁶ Cesare Musatti, *Il sogno e la comune attività del nostro pensiero*, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 10.

freudiane a cui era inizialmente affine. L'elemento su cui i due pensatori si separano è la riflessione attorno alla libido: per Freud essa è il centro di ogni attività inconscia, magazzino del rimosso che opera con il linguaggio della censura, mentre per Jung è uno tra i molteplici fattori che influenzano l'attività della mente umana, l'inconscio è indipendente, vivo e creatore di immagini oniriche, "parla" con il linguaggio proprio. Testimone lampante di tale teoria è il fatto che Jung si rifà alle proprie esperienze interiori in tutte le sue opere, a partire da *Ricordi, sogni, riflessioni*⁴⁷, in cui l'autore pone i fenomeni onirici in lui prodotti sin dall'infanzia. Le molteplici strutture inconse, che Jung chiama «archetipiche», sono tutte da prendere in considerazione senza privilegiarne una rispetto ad altre, come invece fece Freud con la sessualità. Data la polimorfia della struttura inconscia, è da escludere qualsiasi possibilità di interpretazione univoca. È nel medesimo libro che Jung chiarisce le sue intuizioni raccontando un sogno avvenuto nel 1927 nel quale si raffigura mentre raggiunge «un albero in fiore e avvolto dalla luce». Scrive di aver avuto una visione e grazie a questa di aver potuto vivere. «Grazie a questo sogno capii che il Sé è il principio e l'archetipo dell'orientamento e del significato»⁴⁸. Per Jung esistono dei simboli universali che, tuttavia, si adattano alla persona. Alcune delle figure individuate da Jung che ricorrono con costanza sono le immagini che personificano la personalità del sognatore, come possono esserlo le ombre, e gli archetipi, ovvero quegli elementi legati all'inconscio collettivo e alle idee primordiali comuni a tutta l'umanità. Per lui un sogno ha sempre significati molteplici che vanno valutati tramite la psicologia del sognatore cosciente e in connessione ad altri sogni fatti dallo stesso soggetto. Jung sostiene che esiste una somiglianza strutturale in quasi tutti i sogni, che si presenta simile a quella dei drammi. Vengono esposti in successione: un luogo e un tempo in cui si muovono dei personaggi, il problema-tema centrale, le peripezie compiute dalle varie figure, la conclusione del sogno con la soluzione del problema. Nella fase di interpretazione Jung impiega un metodo che si allontana da quello freudiano, ovvero quello dell'amplificazione. Tramite un arricchimento a posteriori del contenuto onirico con possibili immagini analoghe, leggende, simboli e miti il nucleo centrale viene scoperto e compreso.

⁴⁷ Carl Gustav Jung e A. Jaffè, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 1961.

⁴⁸ Ivi, p. 244.

1.7 L'esempio di Kafka

Più che il sogno vero e proprio è lo straniamento prodotto da esso la costante strutturale dei racconti e dei romanzi di Franz Kafka, scrittore boemo fondamentale nella letteratura novecentesca a livello mondiale. La logica dell'inconscio, quella che per Matte Blanco usiamo nella creazione onirica e di cui si parlerà dopo, viene portata da Kafka all'interno delle sue narrazioni, portandole su un piano che sta a metà tra la realtà e il sogno. Tale logica muove l'azione e il ragionamento dei personaggi è accompagnata da un senso di fatalismo, fortemente ravvisabile ad esempio nel *Processo*⁴⁹. Milan Kundera commentando le pagine di Kafka scrive che «L'assurdità del castigo è talmente insopportabile che, per trovare la pace, l'accusato vuole trovare una giustificazione alla pena che gli viene inflitta: il castigo cerca la colpa»⁵⁰. L'autore annotò con metodo molte delle storie che sognava la notte sul suo *Carteggio*, nei suoi *Diari* e nelle lettere e da queste note trasse la maggior parte delle sue narrazioni⁵¹. I viaggi onirici influenzarono profondamente la vita quotidiana dello scrittore, si sentì sempre dominato da essi, incapace di agire distaccandosi completamente dallo stato sognante, turbamento che ben emerge nelle lettere private. Kafka intuì la possibilità di mescolare le due dimensioni umane, quella del sogno e quella del reale, prima del manifesto del Surrealismo del 1924 scritto da Breton. Il ricorso alle narrazioni oniriche emerge innanzitutto dalle caratteristiche dei personaggi quasi sempre dall'aspetto grottesco tanto quanto lo è il comportamento. Come le persone, surreali sono i luoghi e le scene tratte dal quotidiano. Il realismo e l'attenzione per il dettaglio con le quali Kafka descrive ognuno di questi elementi sembra cozzare volontariamente con le mutevoli dimensioni delle implicazioni esistenziali e metaforiche che emergono nelle storie, che si allontanano dal realismo.

Un chiaro esempio è rintracciabile nel racconto *Un sogno*, contenuto nella raccolta *Un medico di campagna*⁵². Lo scrittore narra il sogno del protagonista Josef K. (ha il medesimo nome del protagonista di altre storie di Kafka, come del *Processo*

⁴⁹ Franz Kafka, *Il processo*, 1925.

⁵⁰ Milan Kundera, *L'insostenibile bellezza del Processo di Kafka*, La Repubblica, 13/04/2013.

⁵¹ Andreina Lavagetto, *Retorica onirica in Franz Kafka*. Der process, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 221.

⁵² Franz Kafka, *Un medico di campagna*, 1918.

prima nominato). L'uomo, camminando, finisce per trovarsi in un cimitero i cui viottoli tortuosi immergono subito il lettore in un'atmosfera di irrealtà. Il «clima di gran festa» stride con l'ambiente solitamente silenzioso e statico qual è un comune cimitero. Proprio accanto ad un tumulo l'uomo cade in ginocchio avendo così la possibilità di osservare un artista che sta incidendo la pietra. Con lo sguardo ormai piangente Josef segue attentamente ciò che viene progressivamente scritto fino al punto in cui comprende che è proprio il suo nome quello che l'artista sta incidendo sulla pietra che sovrasta il tumulo. Tutto pare predisposto ad accogliere il corpo del sognante che, infatti, sprofonda nella cavità a causa di un lieve vento:

«Finalmente K. Capi; per supplicarlo non v'era più tempo; con tutte le dita egli scavò nella terra, che quasi non fece resistenza; tutto sembrava predisposto; soltanto per apparenza vi era stato disposto quel sottile strato di terra, subito al di sotto si spalancava una grande voragine dalle pareti scoscese nella quale K., voltato sulla schiena da una lieve corrente, sprofondò»⁵³.

1.8 In Italia: Svevo

In ambiente italiano la psicoanalisi viene accolta nei racconti primonovecenteschi; esempio emblematico ne è Italo Svevo che nella *Coscienza*⁵⁴ fa curare il suo personaggio Zeno da uno psicanalista ma, attraverso questo, esprime la propria incertezza sul metodo. Ricordiamo quanto scrive Svevo in una lettera del 1927 indirizzata a Valerio Jahier: «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati»⁵⁵. Ne deriva che i momenti onirici siano considerati con poca attenzione dal protagonista o vengano perfino dimenticati. I sogni che fa Zeno, una decina, vengono raccontati in prima persona sminuendo il loro possibile contenuto di verità. Dunque, in questo romanzo il sogno ha un'importante funzione, ma spesso Zeno inventa dei viaggi onirici per prendersi gioco del Dottor S., abituato a mentire com'è, soprattutto nell'ultimo capitolo in cui compaiono cinque sogni volti a prendere

⁵³ Franz Kafka, *Un sogno*, in *Un medico di campagna*, 1918.

⁵⁴ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923.

⁵⁵ Italo Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 857.

in giro il «dramma edipico che gli è stato affibbiato con i relativi protagonisti»⁵⁶: prova invidia per il fratello e per il padre, ad esempio.

Matteo Palumbo⁵⁷ fornisce una partizione dei sogni di Zeno riprendendo un saggio scritto da Fabio Vittorini⁵⁸: distingue i sogni che rievocano un fatto doloroso, i sogni che derivano dall'infanzia, quelli che sono creati da un'idea astratta e quelli che riguardano l'eros e il desiderio.

Uno dei tratti che li unifica è rappresentato dal fatto che i luoghi del quotidiano nei sogni assumono funzioni diverse, accolgono situazioni per i quali non sono predisposti. In uno, ad esempio, la camera da letto di Zeno e della moglie diviene lo studio nel quale il protagonista discute con il dottore su quali cure siano adatte per curare il padre. Il ricordo ha qui subito un ribaltamento: mentre il padre viveva le sue ultime ore era stato proprio Zeno a rifiutare le cure fatte di mignatte e camicia di forza, proprio lui che ora le propone con fermezza al medico. Quando il padre morì, dopo avergli dato il celebre schiaffo in viso (che a distanza di anni si cerca di giustificare con la fatalità invece che con l'intenzione), Zeno aveva provato un grande senso di colpa per aver accelerato, se non desiderato, la morte del genitore. Ecco che ora, nel sogno, propone le cure che in passato aveva rifiutato. Infatti, altra caratteristica comune dei sogni di Zeno è quella del ribaltamento dei ruoli:

«Mi rivedevo col dottore nella stessa stanza ove avevamo discusso di mignatte e camicie di forza, in quella stanza che ora ha tutt'altro aspetto perché è la stanza da letto mia e di mia moglie. Io insegnavo al dottore il modo di curare e guarire mio padre, mentre lui (non vecchio e cadente com'è ora, ma vigoroso e nervoso com'era allora) con ira, gli occhiali in mano e gli occhi disorientati, urlava che non valeva la pena di fare certe cose»⁵⁹.

Alcuni sogni sono definiti nel romanzo «bizzarri», esempio ne è quello in cui Zeno morde il collo di Carla senza che questa sanguini, ascrivibile al quarto gruppo individuato da Matteo Palumbo. Il protagonista sogna di baciare l'amante Carla, con la quale si ripromette ad ogni incontro di troncare la relazione (come con l'ultima

⁵⁶ Giovanni Albertocchi, *I sogni di Zeno*, 2008.

⁵⁷ Matteo Palumbo, «Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati». *I sogni nell'opera di Italo Svevo*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., pp. 239-240.

⁵⁸ Fabio Vittorini, *I sogni di Zeno*, in *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp.112-129.

⁵⁹ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923.

sigaretta), ed il bacio si trasforma progressivamente in un atto di cannibalismo: arriva a cibarsi del collo di questa senza provocare per questo dolore o sanguinamento. Destatosi, ricorda ciò che ha visto dormendo e lo trasforma in un incubo, dal quale però dichiara di provare soddisfazione. Nella visione offriva il collo dell'amante alla moglie in un tentativo di riappacificazione e si prometteva di non farla più soffrire:

«Il sogno ebbe l'aspetto di un incubo soltanto quando in mezzo alla notte mi destai e la mia mente snebbiata poté ricordarlo, ma non prima, perché finché durò, neppure la presenza di Augusta m'aveva levato il sentimento di soddisfazione ch'esso mi procurava»⁶⁰.

Uno dei sogni più articolati che Zeno racconta è quello in cui è affacciato alla finestra insieme alla moglie Augusta e alla cognata Ada, di cui ha sempre subito il fascino, ad osservare la folla che nella via procede urlante. La seconda parte vede Zeno e Ada che salgono una scala verso una soffitta in cui si intuisce che consumeranno l'atto sessuale. Al termine del sogno il protagonista ragiona «Credo che nella mezza coscienza io abbia seguito ciecamente l'antico desiderio di confessare i miei trascorsi». È quindi un sogno, come direbbe Freud, che inscena i desideri dell'inconscio? La differenza qui è che il soggetto è perfettamente consapevole di quali siano i suoi pensieri nascosti, tant'è che prova a giustificarsi con la moglie alla quale racconta nel mezzo della notte ciò che ha vissuto dormendo. Anche in questo abbiamo una sovrapposizione tra due personaggi: il vecchio medico Basedow da cui si sente minacciato ha la fisionomia del padre.

Nemmeno nei romanzi precedenti al successo mancano i sogni, da quello di Alfonso in *Una vita*⁶¹ che sogna la dolcezza del bacio della madre, a quello di Amalia in *Senilità*⁶²: la sorella di Emilio sogna la vita desiderata dalla quale è esclusa insieme al protagonista, che la osserva mentre, dormiente, parla:

«Povera Amalia! Neppure per lei la vita doveva essere troppo lieta. Il sogno che, a quanto potevasi arguire dalla voce, doveva essere lieto, non era altro che la naturale reazione alla triste realtà»⁶³.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Italo Svevo, *Una vita*, Vram editore, 1892.

⁶² Italo Svevo, *Senilità*, Trieste, 1989.

⁶³ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 482.

La felicità negata nella quotidianità appare nei sogni notturni, la dolcezza a cui tanto ci si riferisce nel romanzo compare nelle parole involontarie della donna.

Al di là della sincerità o dell'invenzione con cui Zeno e gli altri personaggi sveviani riportano i loro sogni, l'importanza sta su come essi servano alla trama. Osserva Matteo Palumbo che il romanzo si offre «come un testo pensato secondo le leggi strutturali del sogno. Racconta un'esistenza che ha con il vissuto lo stesso legame che i sogni hanno con i materiali diurni. [...] Il sogno esiste solo nelle parole che lo mettono in scena»⁶⁴. È ciò che sosteneva lo stesso Freud, sottolineando come l'accento va posto su come il sognatore racconta ciò che ha vissuto, senza contare le dimenticanze o le modificazioni che egli opera, «contano le parole che egli adotta e le immagini che egli scribacchia sui suoi fogli»⁶⁵.

1.9 Ignacio Matte Blanco

Lo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco parte dalla teoria freudiana dell'anti-logicità del funzionamento dell'inconscio per ricondurla ad un sistema coerente di funzionamento. Nel corso della sua vita lavora in particolare con i malati di schizofrenia e si chiede se le i loro pensieri e le loro parole confuse abbiano delle costanti formali che riconcettualizzano l'inconscio. Da qui il legame con il mondo onirico, in quanto anch'esso prende le mosse dallo stesso meccanismo. Matte Blanco parte dall'assunto che questi sistemi non si muovano senza logica e cerca un modo per caratterizzarne il funzionamento.

In *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*⁶⁶ inizia con il riassumere le caratteristiche dell'inconscio individuate da Freud in cinque punti principali: l'assenza di reciproca contraddizione (non esiste la negazione), lo spostamento (una persona può agire per mezzo di un'altra), la condensazione (le idee vengono

⁶⁴ Matteo Palumbo, «Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati». *I sogni nell'opera di Italo Svevo*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 245.

⁶⁵ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, 1917.

⁶⁶ I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 269.

raggruppate in una singola idea, come si legge in Svevo quando condensa la stanza da letto con lo studio del dottore nel sogno che fa Zenò sopra citato), sostituzione della realtà esterna con quella psichica (il paziente schizofrenico è convinto che i suoi pensieri siano voci provenienti dall'esterno), l'atemporalità (non esistono sequenze temporali). Matte Blanco dichiara poi di essere riuscito a ricondurre tali tratti ad «un intreccio di due principi»⁶⁷: quello di generalizzazione e quello di simmetria. Secondo il primo esiste una gerarchia di insiemi che formano progressivi sottoinsiemi. Per il secondo «se x è in relazione R con y , y è anche nella stessa relazione R con x ». Per spiegare questo secondo punto l'autore porta un esempio che meglio esprime il concetto: «se Mario è padre di Francesco, allora Francesco è padre di Mario, il che non vuol dire che non sia anche figlio». Come subito si intuisce, l'assunto viola le regole della logica, ma permette di comprendere la logica bivalente, a cui il sogno afferisce. Il principio di simmetria diviene utile per motivare l'atemporalità di Freud: scrive Matte Blanco che «se l'istante a precede l'istante b , [...] b precede a , allora scompaiono il passato e il futuro: scompare, cioè, l'ordinamento temporale»⁶⁸. Con l'ausilio di alcuni brevi esempi l'autore arriva a distinguere due tipi di logica che si possono adoperare per il ragionamento: quella bivalente e quella simmetrica. Può accadere che un sistema venga sottoposto ad entrambe, entrando così nella bi-logica. Questi modi di concezione del mondo aprono le possibilità, scrive Matte Blanco «di nuove esplorazioni dell'ignoto»⁶⁹.

Il tema del sogno ha sicuramente sempre avuto un ruolo sostanziale nella letteratura, ma nel corso dei secoli il suo statuto si è modificato arrivando a diventare strutturale per il procedere della trama e per lo sviluppo dei personaggi. Inizialmente il credito che si dava ad esso era motivato da credenze religiose e divinatorie, poi è divenuto sempre più "reale" facendosi imprescindibile. Le teorie filosofiche e psicanalitiche emerse in particolare nel ventesimo secolo hanno portato gli scrittori a rivolgere maggiormente la loro attenzione al sogno, all'inconscio, al profondo dei personaggi; le trame sono quindi mutate, talvolta le azioni sono minime, sintetizzabili

⁶⁷ Ivi pp. 2269-270.

⁶⁸ Ivi, p. 271.

⁶⁹ I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA. VV., a cura di A. Lavagetto, *Il pensiero e l'emozione*, cit., p. 273.

in pochi movimenti; il lettore ha avuto sempre più modo di addentrarsi nell'io meno visibile dei protagonisti.

Nuove esplorazioni dell'ignoto vengono fatte nel corso del Novecento non solo da filosofi e psicanalisti. Gli scrittori portano nei loro racconti la spinta che si registra nei tempi contemporanei a cercare di immergersi nel profondo dell'uomo, nel suo sogno. Si vedranno infatti due esempi significativi: Dino Buzzati per quanto riguarda gli anni centrali del secolo italiano, Marcel Proust per il romanzo francese.

2. *Il sogno d'amore in Un amore di Dino Buzzati*

2.1 *Dino Buzzati: vita, opere, temi*

Dino Buzzati nasce a San Pellegrino nel 1906, luogo in prossimità di Belluno in cui trascorre tutte le estati fin dall'infanzia, mentre per il resto dell'anno vive a Milano insieme alla famiglia. I due luoghi rappresentano i poli della vita dello scrittore: il primo innesca in lui la passione per la montagna, che sarà alla base di molti suoi scritti, nel secondo consegue il diploma di liceo classico e la laurea in giurisprudenza, arrivando poi a lavorare per il *Corriere della Sera*, prima come praticante, poi come redattore e inviato. Fin da bambino tiene un diario e sogna di dedicarsi ad un lavoro che abbia alla sua base la scrittura. Nel 1933 compare nel quotidiano il suo primo elzeviro⁷⁰, al quale ne seguiranno altri per tutto il corso della sua vita. Dall'anno seguente inizia ad occuparsi della sezione *La Lettura* e a pubblicare brevi racconti. Nell'ambito dell'attività giornalistica Buzzati si è occupato di svariati argomenti: articoli di cronaca nera (raccolti poi nel volume *La «nera» di Dino Buzzati*⁷¹), di sport (soprattutto sci e alpinismo), di arte, di paranormale, corrispondenze di guerra. Gli anni in cui si colloca l'esordio come scrittore sono quelli del regime fascista. La letteratura italiana del periodo vede scritti che riflettono, in maniera più o meno esplicita, sulla necessità di rinnovamento della realtà politica e che non sempre si collocano in una delle correnti artistiche della prima metà del 900 (esempio ne è *Il garofano rosso* di Vittorini⁷², ostacolato dalla censura perché riflette sulla seduzione e l'attrattiva prodotte dalla propaganda del regime ai danni dei più giovani). Buzzati non si fermò mai a teorizzare di scrittura, non fece mai una dichiarazione di poetica, e quando gli veniva chiesto quali fossero i suoi modelli rispondeva con una favoletta. Egli «non voleva esprimersi che attraverso la scrittura narrativa e creativa»⁷³.

⁷⁰ Dino Buzzati, *Vita e amori del cavalier rosso. Il Falstaff della fauna*, 1933.

⁷¹ Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, Lorenzo Viganò (a cura di), Milano, Mondadori, 2002.

⁷² Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948.

⁷³ Antonia Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993, p. 9.

Il suo primo romanzo⁷⁴ ha come sfondo la passione che fin dall'infanzia lo ha accompagnato: *Bàrnabo* è un guardaboschi che vive tra le montagne. Il luogo che ospita il giovane protagonista è lo stesso che comparirà in moltissime opere di Buzzati: la montagna silenziosa, intrisa di un'atmosfera fiabesca, luogo di affermazione della propria attitudine solitaria (il romanzo si conclude con uno sguardo sul ragazzo, rimasto a vivere da solo tra le montagne), simbolo della necessità per l'uomo di compiere un'ascesa, sia essa fisica verso la vetta o interiore verso la sublimazione del sé.

Lo scritto, differentemente da molti altri esempi dello stesso tempo, si sottrae a quella spinta alla riflessione esplicita sulla contemporaneità reagendo con una sostanziale evasione, direzione in cui si spinge anche l'ambientazione non precisata del romanzo, anche se descritta con un'ossessionata topografia. Alberto Frasson ben individua tali caratteristiche parlando di questo primo romanzo e di *Il segreto del Bosco Vecchio*⁷⁵:

«I due racconti, è meglio definirli tali poiché del romanzo non hanno né la dimensione né il respiro, sono sottratti al tipo d'impegno che la storia del tempo invocava dai suoi testimoni; e preservati in un poetico mondo di montagna, ove liberamente può attecchire la favola o la parabola. D'altra parte sono ancora lontani da quell'altro tipo di impegno, di natura esistenziale, che maturerà più tardi e conferirà all'opera successiva ben più probanti motivazioni»⁷⁶.

Nel complesso della poetica di Buzzati, *Bàrnabo* rappresenta un importante nucleo in quanto qui lo scrittore crea per la prima volta un doppio di sé, «trasforma il paesaggio dolomitico in un luogo poetico fortemente simbolizzato, in un *mito personale*»⁷⁷.

Il successo arriva del 1940 con la pubblicazione de *Il deserto dei Tartari*⁷⁸. Il protagonista Giovanni Drogo, divenuto ufficiale, viene assegnato alla fortezza che domina il confine della pianura dei Tartari. L'unico modo per riscattare il castello ormai da tutti dimenticato sarebbe quello di sconfiggere i nemici, che però da tempo non fanno irruzione. Domina, qui come in *Bàrnabo*, l'attesa. Dopo anni arriva quella che pare l'occasione, la ragione di tanta pazienza: la guerra contro il Regno del Nord.

⁷⁴ Dino Buzzati, *Bàrnabo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1933.

⁷⁵ Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Treves-Treccani-Tuminelli, Milano-Roma, 1935.

⁷⁶ Alberto Frasson, *Dino Buzzati*, collana Grandi scrittori italiani, Edizioni del noce, 1982, p. 8.

⁷⁷ Bruno Mellarini, *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2017, p. 26.

⁷⁸ Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli, 1940.

Drogo, inaspettatamente, viene costretto in una camera lontana dai suoi colleghi in quanto malato. Qui viene colto dalla morte, solo, ma consapevole ormai che la sua missione era proprio questa: arrivare alla fine dei suoi giorni dolorante, isolato da qualsiasi compagnia. Ha combattuto la paura di morire, è finalmente un vero soldato.

La vicenda di Giovanni Drogo si svolge, come nel primo romanzo, in un luogo che è immaginario e in un tempo che è sospeso. La favola viene qui soppiantata dalla parabola allegorica:

«Il tenete Giovanni Drogo, che è il protagonista condannato a trascorrere l'esistenza in una sperduta fortezza aspettando un nemico che non giungerà mai, può essere ciascuno di noi. [...] La dolente e disarmata attesa è quella che, in termini non certo esasperanti quali impone la finzione artistica, vive ciascun uomo talvolta senza capacitarsi delle ragioni»⁷⁹.

Frasson parla di «esistenzialismo dimesso», che coinvolge la quotidianità e trasporta la riflessione dei protagonisti buzzatiani in un luogo indeterminato in cui fanno esperienze irreali. L'uomo, in questi racconti, vive e reagisce «all'insulto del tempo che passa e deforma l'aspetto e la sostanza delle cose; la frustrazione dell'individuo»⁸⁰, l'attesa viene interrotta dalle continue disillusioni. C'è costante «ambiguità fra realtà e allucinazione»⁸¹, il mondo possibile viene rimpiazzato da uno straniamento metafisico. Quella che Buzzati considera come felicità, ovvero la «perfetta fusione fra uomo e natura»⁸² è sempre negata, e da questo momento in poi viene persa anche quell'immersione dell'uomo nella solitudine con la terra.

Buzzati non è solo scrittore, giornalista e reporter, ma anche pittore. Quella dell'illustrazione è una passione che non abbandona mai; infatti, dopo la pubblicazione di *I miracoli di Val Morel*, raccolta di racconti della tradizione popolare ambientati nelle zone di Belluno, gli vengono dedicate alcune mostre e i suoi dipinti vengono apprezzati dalla critica. Uno dei soggetti prediletti, anche in questa forma d'arte, è la montagna dolomitica. Lui stesso parla di pittura, definendola in realtà il suo primo

⁷⁹ Alberto Frasson, *Dino Buzzati*, cit., 10.

⁸⁰ Ivi, p. 12.

⁸¹ Giovanna Ioli, *Dino Buzzati*, in *Civiltà Letteraria del Novecento*, Mursia, Milano, 1988, p. 10.

⁸² Ivi, p. 22.

lavoro, e additando la scrittura come hobby, dichiarando infine che le due perseguono lo stesso scopo:

«Io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. [...] Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo che è quello di raccontare delle storie»⁸³.

Successivamente ai primi romanzi appaiono i volumi di racconti, che vedono mescolarsi nelle loro trame le esperienze di vita quotidiana con il progresso imperante e perturbante delle scienze tecnologiche⁸⁴, con l'avanzamento della società dei consumi e con le allegorie che introducono elementi surreali e fantascientifici. Con i racconti «Buzzati si inoltra nei “sentieri della vita”, comincia il suo viaggio nella quotidianità»⁸⁵. Opera principale in questo senso è *Sessanta racconti*⁸⁶ edita nel 1958. In questi, ai temi già presenti nelle prime opere sopra citate, si aggiungono elementi da cui affiorano il grottesco e l'ironia come conclusione di un dolore a lungo coltivato dai personaggi⁸⁷. Il viaggio dell'autore si sposta nell'interiorità, fatta di fantasie, sogni e inquietudini distanti dalla purezza dei protagonisti che vivono come eremiti nelle montagne. I racconti ora riportano le «visioni orrendamente reali»⁸⁸ dei suoi personaggi.

Esempio di questo viaggio interiore è il racconto *Sette piani*, incluso nella raccolta *I sette messaggeri*⁸⁹ del 1942 e poi nei *Sessanta racconti*. L'ospedale in cui viene ricoverato l'avvocato Giuseppe Corte è dislocato su sette piani sui quali sono curati i pazienti dai meno gravi ai più malati del piano in basso:

«I malati erano distribuiti piano per piano a seconda della gravità. Il settimo, cioè l'ultimo, era per le forme leggerissime. Il sesto era destinato ai malati non gravi ma neppure da trascurare. Al quinto si curavano già affezioni serie e così di

⁸³ Dino Buzzati, *Un equivoco*, Venezia, 1967.

⁸⁴ Stefano Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2000, p. 17.

⁸⁵ Ioli, *Dino Buzzati*, cit., p. 39.

⁸⁶ Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958.

⁸⁷ Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, p. 141.

⁸⁸ Ioli, *Dino Buzzati*, cit. 40.

⁸⁹ Dino Buzzati, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

seguito, di piano in piano. Al secondo erano i malati gravissimi. Al primo quelli per cui era inutile sperare»⁹⁰.

Il protagonista viene via via portato ai piani più bassi, ma la discesa non è giustificata dall'aggravarsi della sua malattia, bensì da inconvenienti: il primo è un favore ad una donna che deve entrare con i suoi due figli e per la quale non c'è disponibilità di stanze libere, l'ultimo è un banale errore amministrativo. Corte, arrivato al primo piano, sempre più impotente, assiste al progressivo chiudersi delle persiane della sua stanza:

«Ma come mai la stanza si faceva improvvisamente così buia? Era pur sempre pomeriggio pieno. Con uno sforzo supremo Giuseppe Corte, che si sentiva paralizzato da uno strano torpore, guardò l'orologio, sul comodino, di fianco al letto. Erano le tre e mezzo. Voltò il capo dall'altra parte, e vide che le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce»⁹¹.

La discesa immotivata dell'uomo diviene metafora della precarietà misteriosa della vita umana che deve fare i conti con il trascorrere del tempo e con l'accettazione della morte. Anche Corte cade nella solitudine disperata che non può fare niente contro l'ingiustizia degli eventi che l'hanno condotto lì, la stessa ingiustizia che comanda alle persiane della stanza di chiudersi. Si abbandona, si arrende alla paura e cala fino all'ultimo piano come accettando una condanna immotivata⁹².

Un'importante analisi dei racconti pubblicati dal 1945 è stata condotta da Yves Panafieu⁹³ che ha individuato in Buzzati un discorso sulla società che tende verso una decisa polemica. Anche se le sue narrazioni a prima vista sembrano «spunti moralistici senza un significato storico proprio e convinto»⁹⁴, tra le righe si intuisce una critica alla società, al suo funzionamento, alla mancata partecipazione collettiva, e si colgono anche dei brevi momenti di satira. Esempio ne è *Appuntamento con Einstein*, contenuto nei Sessanta racconti, in cui è il diavolo a sedurre lo scienziato verso alcune

⁹⁰ Dino Buzzati, *Sette piani*, in *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

⁹¹ Ibid.

⁹² Bonifazi, *Teoria del fantastico*, cit., p.147.

⁹³ Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 98-99.

⁹⁴ Ioli, *Dino Buzzati*, cit., p. 78.

scoperte volte a distruggere il mondo, che alludono chiaramente alla bomba atomica, centro di discorsi politici e sociali di quel periodo storico.

Nel 1945 il *Corriere dei piccoli* pubblica *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, una favola per bambini illustrata dall'autore stesso. Buzzati aveva sempre coltivato la passione per le favole, già al ginnasio abbozzò le prime storie nei suoi quaderni, sempre intervallate da disegni. Il racconto riprende i temi di attesa e solitudine di *Barnabo* trasportati in un'opera che solo in apparenza è destinata ai più piccoli:

«Lo sfondo nordico delle Dolomiti si trasferisce all'estremo sud della penisola, dove gli stessi fatti, le stesse violenze, costituiscono gli eventi del percorso simbolico che è l'esistenza. Il viaggio della vita si ripete per Tonio come per Barnabo, a dispetto della geografia e del tempo»⁹⁵.

Nella Sicilia come nelle Dolomiti l'aura di mistero e fatalità degli eventi è la medesima, la dimensione della favola lascia spazio alla magia, cosa che altrove non si era ancora trovata in Buzzati. Gli strani animali incontrati dal protagonista lungo il viaggio lo conducono alla comprensione della natura e del mondo. Nel finale, come Giovanni Drogo, il re Leonzio invita i suoi orsi ad abbandonare le ricchezze accumulate in vista del ritorno in montagna e nella solitudine si lascia andare alla morte, descritta, di nuovo, come meta consapevole e accettata:

«Si fece un grande silenzio. E d'improvviso gli uccellini si misero a cantare. Entravano dalla finestra tenendo ciascuno un piccolo fiore e svolazzando gentilmente lo lasciavano cadere sul letto dell'orso morente»⁹⁶.

La morte, ultima decisione di quella legge universale che l'uomo, in questo caso l'orso, non può controllare, è narrata come il momento di consapevolezza dopo gli eventi subiti nella vita, è la fine della valutazione dei propri valori.

È la prima volta che lo scrittore inserisce le illustrazioni nella narrazione. Sono gli anni in cui, finita la guerra, in Italia esplose il neorealismo, e si può notare, quindi, «la tendenza all'isolamento della produzione di Buzzati»⁹⁷.

⁹⁵ Ioli, *Dino Buzzati*, cit., p. 68.

⁹⁶ Dino Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Il Corriere dei piccoli, 1945.

⁹⁷ Antonia Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 42.

Giunto negli anni Sessanta si dedica nuovamente alla forma del romanzo con *Il grande ritratto*⁹⁸ e *Un amore*. Il primo, vero e proprio romanzo fantascientifico, racconta del progetto a cui lavora il professore di elettronica Ermanno Ismeni. Il congegno attorno al quale ruota l'incarico è un enorme «supercalcolatore» chiamato Numero Uno, capace di simulare la mente dell'essere umano. L'altro scienziato, Endriade, ama questa macchina che riproduce la prima moglie scomparsa.

«Riconosciuta, sí. L'amica dei remoti anni, la giovinetta, la fresca spensierata creatura che in vita aveva diffuso intorno a sé soltanto gioia, il fiore, la nuvoletta, la bambina, ora giaceva dinanzi a lei, immota, in un'allucinante reincarnazione di misure gigantesche. L'immenso cervello artificiale, il robot, il superuomo, lo sterminato fertilizio dotato di ragione, Endriade lo aveva creato a immagine e somiglianza della donna amata. Non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in una paurosa metamorfosi»⁹⁹.

Il protagonista e gli altri ricercatori nutrono ammirazione e contemporaneamente un sentimento di paura nei confronti del congegno, che alcuni giurano di aver sentito addirittura parlare qualche volta. Il momento di svolta nella narrazione è rappresentato proprio dall'inaspettata voce della macchina che chiama Elisa, la moglie di Ismeni, e la conduce dentro di sé, attuando una trappola con cui intende ucciderla per vendicarsi della solitudine alla quale i suoi creatori l'hanno costretta.

«Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità nel creato, io sono l'Inferno, io sono la donna e non sono la donna, io penso come voi ma non sono voi»¹⁰⁰.

Nel finale i ricercatori riescono, tuttavia, a bloccare Numero Uno e a distruggere l'uovo che contiene l'anima di Laura, la donna morta e amata dal suo costruttore che la macchina doveva replicare.

Il grande congegno è dunque la ricostruzione di una donna che non può più essere presente per accogliere l'amore di un uomo addolorato dalla sua scomparsa e convinto a riportarla forzatamente sulla terra sotto una nuova veste, quella tecnologica.

⁹⁸ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.

⁹⁹ Ivi, p. 106.

¹⁰⁰ Ivi, p. 182.

Il tema fantascientifico del romanzo suscitò pareri positivi nella critica che talvolta lo considerò come il primo libro italiano completamente afferente a questo genere, ma anche resistenze in quanto i temi del fantastico faticavano ancora ad essere considerati alla stessa altezza degli altri. Inoltre, è la prima opera di Buzzati che tratta la storia di un amore, alla quale seguirà l'altra grande narrazione fondata su questo tema: *Un amore*. Infatti, Giovanna Ioli afferma che:

«Appare chiaro che questo romanzo è posto in un centro ideale fra *Il Deserto* e *Un amore*, assorbendo i temi apparentemente surreali del primo e annunciando quelli fisici e reali del secondo»¹⁰¹.

Dell'altro romanzo in questione si tratterà nel prossimo paragrafo.

Gli ultimi anni della vita sono segnati dai sintomi del tumore al pancreas, la stessa malattia che portò alla morte il padre e che aveva impaurito il giovane Buzzati negli anni degli studi, tempo in cui il pensiero della possibile futura medesima infermità del padre lo tormentava. La sofferenza che l'autore vive in questo periodo si riflette nelle ultime raccolte di racconti: *Il colombre*¹⁰² e *Le notti difficili*¹⁰³, storie impregnate su stanchezza e sofferenza. Frasson nota che in queste narrazioni le conclusioni sono sfumate, incerte, «come se fosse venuta meno la fiducia sul valore risolutivo della parola e più in là, anche la voglia di raccontare»¹⁰⁴. Questo sentimento si specchia anche sul tono più solenne e struggente di un uomo ormai consapevole di essere vicino a quel momento vissuto da Giovanni Drogo con cosciente serenità. Si spegne nel 1972.

Le influenze che gli sono state attribuite sono principalmente quelle di Edgar Alla Poe per il gusto all'orrore angoscioso, ma soprattutto di Franz Kafka, paragone che l'ha bloccato a lungo ritenendolo quasi come un emulatore dello scrittore boemo. L'elemento che ha portato i critici ad allineare le due figure è lo stesso sfondo di angoscia esistenziale che hanno le loro opere:

¹⁰¹ Ioli, *Dino Buzzati*, cit., p. 92.

¹⁰² Dino Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966.

¹⁰³ Dino Buzzati, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.

¹⁰⁴ Alberto Frasson, *Dino Buzzati*, cit., p. 25.

«Il suo mondo [di Kafka] non ha spiraglio alcuno di luce; e il suo uomo, più che dall'attesa e dalla delusione, è schiacciato dall'arbitrio di un destino cieco, che non conosce la poesia né la pausa del sentimento»¹⁰⁵.

Sicuramente Buzzati aveva letto Kafka, ma lo aveva elaborato per produrre in seguito la sua personale scrittura. Malgrado la consapevolezza di non essere un emulatore fu «talmente ossessionato da questo confronto che negava di averlo conosciuto»¹⁰⁶.

Nonostante l'eccellenza dell'autore, quel che qui interessa è la sua carriera come scrittore di romanzi e racconti. È considerato una delle penne che meglio ha saputo interpretare le controversie sociali, politiche e culturali del 900, pur ambientando spesso le sue opere in luoghi che appaiono come distaccati dalla realtà. Tuttavia, la critica nota che la narrazione si discosta dal gusto tipico della letteratura italiana del secolo, collocata maggiormente sul filone neorealista. Viene definito «nordico» per i luoghi descritti e per i sentimenti raccontati che collocano tutti i suoi personaggi in una solitudine talvolta tormentata.

2.2 *Un amore*

L'esordio del romanzo presenta il protagonista: Antonio Dorigo è un architetto di quarantanove anni che trascorre le sue giornate sempre uguali nella Milano del 1960, descritta abbandonando «qualsiasi desiderio di bellezza»¹⁰⁷, vista come qualsiasi altra città, senza tratti peculiari, sempre grigia ma senza la pioggia, opprimente:

«Era una giornata qualsiasi di una giornata qualsiasi. Il lavoro procedeva bene. Dalla grande finestra dell'ottavo piano si vedeva la casa di fronte, una casa moderna uguale alle case intorno, uguale alla casa dove Dorigo si trovava»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Ivi, p. 29.

¹⁰⁶ Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, cit., p. 12.

¹⁰⁷ Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 42.

¹⁰⁸ Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963, pagina 12.

La narrazione del quotidiano che si avrà per tutto il romanzo è ambientata in un paesaggio precisamente descritto ed è legata alla dimensione lirica. Il racconto trasmette le emozioni che il luogo suscita nei personaggi¹⁰⁹.

L'uomo viene detto senza sensualità, senza energie e brio, dedito al lavoro ma non con entusiasmo, piuttosto con quella noia abitudine che si avverte dopo tanti anni passati nello stesso posto. Vive in una «circularità monotona»¹¹⁰, la sua esistenza è scialba come il tempo che trascorre in modo lineare. Nonostante l'essere un architetto di successo, citato da riviste e responsabile di importanti progetti, egli smarrisce ogni sicurezza quando si trova di fronte al genere femminile, detesta il suo volto, lo odia come odia il suo carattere impacciato. Una delle sue abitudini è quella di frequentare la «*boutique*» della signora Ermelina, in realtà una casa di appuntamenti in cui incontra giovanissime prostitute. Determinante è il giorno in cui ad aspettarlo in questo luogo c'è Laide, diminutivo di Adelaide, minorenne che viene presentata come ballerina della Scala. Dorigo si trova molto più a suo agio con la prostituzione, la ritiene una «cosa meravigliosa [...] il sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire»¹¹¹, non ha scrupoli morali, la reputa un mezzo per soddisfare le sue poche esigenze erotiche. La narrazione procede riportando in terza persona tutti i pensieri dell'uomo. Egli, tra le altre cose, incolpa l'educazione fortemente cattolica ricevuta che punisce severamente ogni fatto sessuale e che porta a considerare la donna quasi una figura mitica, sensuale perché illecita e carnale. La prostituzione assume un aspetto conturbante, è un limite da valicare.

Il lettore comprende di trovarsi sul piano realistico, *Un amore* non può essere collocato in un'ambientazione fantastica o indeterminata come le opere precedenti dell'autore, qui non ci sono macchine futuristiche o animali da combattere. Siamo trasportati in una storia d'amore del nostro tempo, «ordinaria, [...] senza alcun filtro teso a mediarne la veridicità»¹¹².

¹⁰⁹ Pietro Biaggi, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Padova, Messaggero di Sant'Antonio editore, 2001, p. 25.

¹¹⁰ Ivi, p. 85.

¹¹¹ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 19.

¹¹² Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Rileggere «Un amore»*, in Nella Giannetto (a cura di), AA. VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, Milano, Mondadori, 1992, p. 509.

«For many of them, the glow of the early tales unhappily given way to objectivity; metaphysical fantasies had given way to a love story»¹¹³.

Il titolo «è programmatico»¹¹⁴, infatti viene trattato il più umano dei sentimenti, in questo caso triste e sofferto in quanto non condiviso. L'ininterrotta infelicità di lui, negativo e pessimista, e la vitalità di lei contrastano tra loro e si collocano nella Milano «decrepita e putrefatta»¹¹⁵ in cui hanno luogo i loro incontri, le fughe di lei e le continue cacce di lui. I *leitmotiv* individuati da Marilyn Schneider si reiterano per tutto il romanzo, imperniato di attesa, frustrazione, sete di speranza: Dorigo è sempre bloccato tra il desiderio di amare e la sua incapacità di farlo¹¹⁶. L'amore non è un tema del tutto nuovo per lo scrittore, solo che fino a questo momento i fatti relativi a questo sentimento «gli si configuravano in una dimensione di fiaba»¹¹⁷, mentre ora entrano nella narrazione realistica e tormentata di questo romanzo.

Il terzo capitolo mette in scena Laide seduta sul grande divano della casa della signora Ermelina che aspetta Dorigo, colpito dal viso piccolo e tondo come la bocca della ragazza, dal suo naso dritto e dai lunghi capelli neri sciolti. Continuando ad osservare la fanciulla l'uomo si rende conto di averla già vista mentre passeggiava qualche mese prima in corso Garibaldi, ma non può avere la certezza che la ragazza sia la stessa, e in effetti lei dice che in quella via non ci abita «neanche per idea»¹¹⁸. Nel momento dell'atto la ragazza è senza pudore, ride, si getta fra le braccia di Dorigo senza alcuna titubanza. L'uomo, dopo l'incontro, inizia a pensarla spesso, a casa e al lavoro, e chiede sempre di lei alla signora Ermelina, ora:

«Ma l'incontro con la Laide gli aveva lasciato uno strano turbamento. Forse anche per il ricordo della tipa incontrata in corso Garibaldi. Come se qualcosa lo avesse toccato dentro. Come se quella ragazza fosse diversa dalle solite. Come se fra loro due dovessero succedere molte altre cose»¹¹⁹.

¹¹³ Marilyn Schneider, *Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's Un amore*, in «Italice», Vol. 46, No. 3 (1969), p. 292.

¹¹⁴ Vittorio Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica" di Un amore, tra prostituzione testuale e necessità*, in Stefano Mecenate (a cura di), AA. VV., *La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati*, Empoli, Ibiskos editrice Risolo, 2006, p. 101.

¹¹⁵ Frasson, *Dino Buzzati*, cit., p. 23.

¹¹⁶ Schneider, *Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's Un amore*, cit., p. 293.

¹¹⁷ Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 49.

¹¹⁸ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 40.

¹¹⁹ Ivi, p. 55.

Nei loro incontri riesce ad estrapolare poche informazioni su di lei, che spesso sono contraddittorie tra loro; dice di lavorare, oltre che alla Scala, al Due, un sotterraneo di un bar «abbastanza allegro e simpatico, più sportivo, in certo senso, che peccaminoso»¹²⁰, dove era stato anche Dorigo qualche volta con i suoi amici. Il suo numero di telefono non lo vuole dare a nessuno, dice che nemmeno la signora Ermelina ne è in possesso. Tutto ciò che dice, però, è pronunciato come se fosse assolutamente sincera, per l'uomo è impossibile non crederle. L'architetto diviene totalmente dipendente da Laide, che progressivamente si stacca dalla «botique» della signora Ermelina e inizia a gestire i propri appuntamenti autonomamente, facendosi mantenere da Dorigo, strappandogli passaggi in auto anche per viaggi che hanno lo scopo di andare a trovare quello che lei sostiene essere suo cugino, il giovane Marcello, come si legge nel capitolo XVIII in cui Dorigo è alla guida della sua Spider per andare a prendere la ragazza a Modena¹²¹. Nel corso di tutte le sue giornate l'uomo si chiede cosa Laide faccia mentre non è con lui, che posti frequenti, che persone incontri e soprattutto si chiede perché lei non lo cerchi al di fuori dell'ambito sessuale. Esce di casa per cercarla, si muove per Milano senza una meta precisa, perde tempo senza mai ottenere conferme. Si illude quando lei lo chiama, anche semplicemente per chiedergli favori, vuole smettere di pensarla e appena riesce a togliersi l'idea di lei anche solo per un'ora si inganna di essere salvo e di essere lui a dominare la situazione:

«Ma perché salvo? Che pericolo correva? Era ridicolo. In fin dei conti anche se di quando in quando faceva l'amore con la Laide! Non era mica la peste. E dopo tutto era lei adesso che lo cercava»¹²².

Il pensiero di lei lo accompagna in ogni azione quotidiana, e spesso lo blocca di fronte anche al lavoro, che aveva portato avanti per tanti anni senza alcuno sforzo, senza mai lasciarsi distrarre da nessuna donna. Si rende conto della propria infelicità, perché in quella specie di relazione è solo, il sentimento non è condiviso dalla ragazza, che invece si mostra insofferente ad ogni attenzione e arrabbiata per la sua gelosia:

¹²⁰ Ivi, p. 52.

¹²¹ Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica" di Un amore*, cit., p. 122.

¹²² Buzzati, *Un amore*, cit., p. 96.

«In questo preciso istante ha capito di essere completamente infelice senza nessuna possibilità di rimedio, una cosa assurda e idiota, tuttavia così vera e intensa che non trova più requie»¹²³.

Percepisce che il suo cervello è ormai totalmente comandato dalle azioni e dalle parole di Laide, ma non riesce ad impedirlo, anche se talvolta si convince di avere l'indipendenza a cui aspira, di essere guarito da quell'«affanno infernale»¹²⁴. Spesso si abbandona a fantasticare un riscontro emotivo da parte di lei, o sogna che lei si rompa una gamba, in modo da non poter più ballare e prostituirsi, costretta a rimanere con l'unica persona che ancora la adorerebbe, ovvero lui, Antonio, ormai disposto ad umilianti compromessi¹²⁵. Lei è frizzante, spregiudicata, non è schiava di nessun tipo di moralità, si riscatta¹²⁶ ballando scatenata e vestendosi di abiti bizzarri, colorati, divertenti:

«Eppure adesso, ballando il *cha-cha-cha*, gode la meravigliosa sensazione di essere libera, lieve e pura, di non appartenere a nessuno tranne che a lei stessa anzi neppure a lei bensì a qualcosa di più bello, alla musica, alla danza, alla poesia»¹²⁷.

L'esuberanza di Laide ricorda quella di Lolita nel romanzo omonimo di Nabokov¹²⁸: come lei, legge i rotocalchi, è attirata dalle pubblicità accattivanti che vede e cerca di imitare con look briosi e vivaci, è l'«immagine della vitalità scomposta e irresponsabile, di una gioventù bruciata in bilico tra innocenza e spietatezza»¹²⁹. Entrambe le ragazzine sono spregiudicate, ribelli, scappano ad ogni richiesta che oltrepassa la sfera sessuale, che viene trattata in maniera sproporzionata rispetto all'età che hanno. Laide e Lolita divengono l'ossessione di Dorigo e Humbert, anch'esse figure simili in quanto, nota Valentina Sturli, intellettuali che godono di una posizione sociale e culturale più alta rispetto agli altri personaggi¹³⁰ (Humbert è professore di

¹²³ Ivi, p. 107.

¹²⁴ Ivi, p. 137.

¹²⁵ Giorgio Barbieri Squarotti, *L'ora dell'alba e della città*, in Nella Giannetto (a cura di), AA.VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., p. 151.

¹²⁶ Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica di Un amore*, cit., p. 105.

¹²⁷ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 120.

¹²⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Parigi, The Olympia press, 1955.

¹²⁹ Claudio Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 85.

¹³⁰ Valentina Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti (a cura di), AA. VV., *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Cesati, 2021, p. 287.

letteratura francese). Giovanna Miceli-Jeffries, invece, paragona la figura di Dorigo a quella di Emilio Brentani in *Senilità*¹³¹, descrivendo entrambi gli uomini come scapoli, borghesi, intellettuali, maturi e urbani¹³². È proprio in questi personaggi adulti e maschili che nasce l'amore narrato, unidirezionale in tutto il romanzo¹³³. Oltre alla caratterizzazione dei personaggi la similarità sta anche in alcune scene, soprattutto quelle che riguardano viaggi in auto e notti trascorse in hotel. Gli uomini inseguono il loro oggetto d'amore continuamente, mentre le giovani non hanno scrupolo a mentire e scappare da ogni responsabilità che i loro amanti vorrebbero che si prendessero¹³⁴. Questi episodi appaiono quasi ripetitivi, con al centro, tutti quanti, «la passione, il rovello, la gelosia»¹³⁵.

Solamente Dorigo è preda di quell'amore «stolto e disperato»¹³⁶. Laide di fronte alle persone chiama Antonio «zio» e lui non riesce ad esprimere il suo disappunto, anche se in un breve istante comprende che quello è un espediente per tenersi aperta la possibilità di passare il tempo con altri uomini o ragazzi, senza che appaia scandaloso che si faccia condurre in auto in ogni suo spostamento, concedendosi a lui sempre con meno trasporto, «In actual fact, their sexual contact lessens as the relationship grows»¹³⁷. Dorigo non riesce a reagire perché il pensiero di non vederla più lo angoschia, crede di non poter più vivere da solo, continua a considerarla «il mondo stesso, la vita, il sangue, la luce del sole, la gloria, la ricchezza, l'appagamento dei sogni»¹³⁸. Antonio arriva ad essere talmente tormentato da odiare Laide, da non avere più alcun senso dell'umorismo. Pensa che il suo sentimento possa prima o poi compiere un miracolo e far innamorare davvero la ragazza, ma agli occhi di lei lui è solo un uomo debole di cui prendersi gioco con audacia:

«C'è in questa bellezza delle donne un'espressione di irriverenza e di sfida, una specie di sfrontatezza, di naturale esibizionismo infantile di forme e colori che contrasta con la reticenza borghese dei protagonisti, i quali le vedono

¹³¹ Svevo, *Senilità*, cit.

¹³² Giovanna Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità: la funzione della donna in Senilità e Un amore*, in «Italice», Vol. 67, No. 3 (1990), p. 353.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Sturli, *Armida e il professore*, cit., p. 292.

¹³⁵ Squarotti, *L'ora dell'alba e della città*, cit., p. 151.

¹³⁶ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 151.

¹³⁷ Schneider, *Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's Un amore*, cit., p. 294.

¹³⁸ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 169.

doppiamente desiderabili, facili prede del desiderio degli altri e perciò sfuggenti»¹³⁹.

Estremamente esemplificativa di questo meccanismo malato è la scena del capitolo XXVI in cui Antonio è al cinema seduto accanto a Laide, centrale tra lui e il cugino-amante Marcello. Lei arriva ad appoggiarsi sulla spalla del ragazzo, mentre per Dorigo «quanto più atroce era l'umiliazione, tanto più insopportabile gli era l'idea di perdere la Laide»¹⁴⁰. Non riesce a muoversi per la paura, anche se si rende conto che il tentativo di portare la ragazza nella sua vita «borghese, onesta e rispettabile»¹⁴¹ è vano perché «l'amore non è bastato. I soldi, il rispetto, la devozione, le premure, non sono bastati»¹⁴².

Dopo una serie di umiliazioni subite da Dorigo che hanno causato un periodo di distacco tra i due, l'uomo combina un appuntamento a pranzo con Piera, un'amica di Laide che aveva avuto occasione di conoscere tempo addietro, e con lei si confida, le racconta del suo amore tristemente solitario, dei suoi infiniti tentativi di avvicinarla, tutti falliti. La giovane ragazza prorompe in uno sfogo contro Antonio e contro tutti quegli adulti di buona estrazione sociale che dichiarano di essere sinceramente innamorati di loro, giovani prostitute. Buzzati fa dire a questa ragazza ciò che all'inizio del romanzo troviamo tra le riflessioni di Dorigo¹⁴³: Piera, raccontando dell'uomo con cui intrattiene una relazione dice:

«No. Ci vediamo ancora. Ma io sono la puttana, capisci, per lui sarò sempre la puttana. Ci considerate di una razza inferiore, voi borghesi, anche se di noi avete bisogno, anche quando ci strisciate ai piedi. E tu lo chiami amore questo? La posizione sociale, la stima del mondo, la dignità, il prestigio familiare, bella roba, chi ci ha fatto come siamo? Io ci sputo sopra, alla vostra dignità»¹⁴⁴.

Piera con il suo discorso abbassa il sentimento che pensa di provare Dorigo ad un mero bisogno, ad una dipendenza che però non ha niente a che fare con l'amore. In effetti l'architetto, pur pretendendo le attenzioni di Laide, nel corso del romanzo non cerca mai di inserirla nella sua quotidianità, non la presenta ai suoi amici e non la prende

¹³⁹ Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità*, cit., p. 361.

¹⁴⁰ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 238.

¹⁴¹ Ivi, p. 292.

¹⁴² Ivi, p. 292.

¹⁴³ Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica" di Un amore*, cit., p. 129.

¹⁴⁴ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 326.

mai del tutto sul serio, anche se pretende questo da lei. Il distacco che rimane sempre chiaro al lettore è evidente anche dalle scelte lessicali con le quali viene nominata Laide, sempre analizzata dal punto di vista di Dorigo:

«Nel romanzo di Buzzati, le riserve e i pudori linguistici del borghese di fine secolo non sussistono più. Il linguaggio non lascia velature: amante, puttana, prostituta, ragazza squillo equivalgono per qualificare Laide, e si avverte il piglio spregiudicato e giornalistico dello scrittore Buzzati alle prese con una realtà scottante e supremamente umana»¹⁴⁵.

Il risultato è la continua sofferenza egoistica del protagonista che, solo e profondamente depresso, inizia a passare le notti insonni fissando la crepa sul soffitto, abbandonandosi a pensieri tristi e a fantasie che non sta più vivendo insieme a Laide. Nonostante l'amarezza si rende conto che mai era stato così vivo, in nessun altro momento della sua vita aveva corso per uno scopo sentito davvero come suo.

«In the final analysis then, Dorigo's passion is not an obsessive sexual appetite for a woman, but an obsessive, more universal desire to unshackle himself from a bourgeois life. Understood in these terms, *Un amore* is a significant statement about contemporary, sophisticated man's restless condemnation to a disenchanted life»¹⁴⁶.

Da quando aveva conosciuto la ragazza aveva passato i giorni dimenticandosi completamente di quella «terribile torre» che lo aveva sempre accompagnato, simbolo, qui e altrove¹⁴⁷, della paura della morte, l'ossessione che provava per Laide faceva da «esorcismo»¹⁴⁸ contro il tormento di essa.

Nel finale dell'opera, Laide e Antonio sono stesi sul letto l'uno accanto all'altra in seguito alla riconciliazione avvenuta, ancora, per iniziativa dell'uomo. Poco dopo aver aperto gli occhi nel buio della notte, mentre lui la osserva, lei dichiara di essere incinta. Così, la ragazza perde tutto quel mistero che si era portata con sé e che aveva fatto tanto disperare Antonio, diventando ai suoi occhi finalmente legata a lui. Dorigo, pur non potendo essere certo della paternità di quel figlio, vede in lui la vera

¹⁴⁵ Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità*, cit., p. 356.

¹⁴⁶ Schneider, *Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's Un amore*, cit., p. 296.

¹⁴⁷ Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 102.

¹⁴⁸ Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, cit., p. 25.

«opposizione alla morte, cioè la trasmissione della vita»¹⁴⁹, il miracolo dell'unione è stato compiuto¹⁵⁰.

2.3 *Il sogno d'amore in Buzzati*

Il romanzo fa una «cronaca del reale»¹⁵¹ considerando elementi che rientrano perfettamente nel quotidiano, ma l'effettiva concretizzazione di ciò che narra, ovvero dell'amore, effettivamente non c'è per tutto il romanzo¹⁵². Anche l'ambientazione questa volta è realistica, a differenza dell'indefinitezza che regna negli altri scritti: siamo nella Milano del boom economico, le vie come gli edifici attorno alle quali si muovono i personaggi sono indicate con precisione. La verosimiglianza si trova anche nella descrizione del protagonista, che incarna un "tipo" di uomo: il borghese con una buona occupazione e con prestigio sociale. Lungo tutto il corso del romanzo vengono narrate le azioni e i pensieri di Antonio, tormentato dall'amore che prova per Laide, che invece gli nega di afferrarla e di godere serenamente dell'amore:

«Rifiutando di lasciarsi riformare (trasformare), la donna non solo bilancia le premesse opportunistiche dell'uomo, ma gli nega la realizzazione del sogno di un possesso esclusivo, assicurandosi così il suo posto privilegiato, in una dimensione superiore, inafferrabile, dove alla fine è sempre stata. La donna ha così assolto alla medesima funzione in tutti e due i romanzi [in questo e in *Senilità*]: ha concesso all'uomo la passione e l'illusione dell'immortalità e lo ha saputo ricondurre alla rassegnata 'senilità' di un presente ovvio e mortale, ma ancora gratificato da un'immagine di bellezza e di amore»¹⁵³.

È nel capitolo trentaduesimo che la verosimiglianza viene interrotta dal racconto di un sogno dal quale emerge chiaramente questa differenza, tra Laide e Antonio, nella capacità di manipolazione dell'altra persona. Si comprende che la ragazza ha sempre portato avanti i suoi impieghi, senza scendere a patti con l'uomo che la voleva esclusivamente per lui. Il sogno sembra prendere l'avvio dai sospetti di Dorigo nei

¹⁴⁹ Ivi, p. 26.

¹⁵⁰ Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica" di Un amore*, cit., p. 132.

¹⁵¹ Ioli, *Dino Buzzati*, cit., p. 101.

¹⁵² Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 84.

¹⁵³ Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità*, cit., p. 368.

confronti della ragazza che aveva dichiarato di dover assistere la zia malata in clinica durante le notti. La narrazione inizia senza spiegazioni, infatti il lettore ne comprende la natura onirica solo al termine del racconto:

«Non ci sono passaggi e avvertimenti: il sogno si amalgama all'alterazione psicologica dell'attesa con logica sequenziale, e la chiarificazione finale non contraddice la possibilità del sogno a cui il lettore è stato lentamente preparato»¹⁵⁴.

Dorigo vaga per le vie più oscure di Milano verso la pensione Elena, il luogo in cui Laide giura di recarsi ogni sera per trovare la zia. L'uomo cerca via Sormani e la precisione toponomastica precedente «ora sfuma nell'oscurità che non permette di leggere il nome sulla targa stradale»¹⁵⁵. Una volta trovata la casa chiede di Laide Anfossi alla signora esuberantemente truccata che lo accoglie. L'incertezza nel chiamare «pensione» o «asilo» il luogo riflette la memoria di Dorigo, in quanto, prima della chiusura, le case in cui si approfittava della prostituzione venivano nominate proprio con il primo termine¹⁵⁶. Una seconda donna in cima alle scale ride quando Antonio chiede se Laide sta assistendo la zia malata, gli dice che gli porta la ragazza «appena è pronta»¹⁵⁷ e lo accompagna in un salottino ad attendere. Mentre l'uomo aspetta in questo squallido luogo compare una ragazza in vestaglia che cerca di fargli capire che se ne deve andare, ma dato che lui non si rassegna, decide di accompagnarlo accanto alla stanza in cui Laide si trova. Gli oggetti, come le persone e le parole che queste pronunciano, sono ambigui: i vari personaggi usano frasi che si riferiscono a qualcosa di indefinito e non pienamente comprensibile da Dorigo¹⁵⁸. L'uomo vorrebbe scappare, come le altre volte, dalla verità, ma la giovane lo trattiene dietro la porta a vetri. Egli sente la voce della ragazza amata intrecciarsi con quella di un uomo dall'accento milanese, ascolta le loro frasi provocanti, comprende che sono in procinto di abbandonarsi all'atto sessuale. Sono le parole che Dorigo si è sempre immaginato che Laide scambiasse con i suoi clienti, frequentati segretamente. La porta è una sorta di tortura per l'uomo, che può solo immaginare la scena, senza arrivare, non ancora,

¹⁵⁴ Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità*, cit., p. 362.

¹⁵⁵ Squarotti, *L'ora dell'alba e della città*, cit., p. 162.

¹⁵⁶ Ivi, p. 163.

¹⁵⁷ Buzzati, *Un amore*, cit., p. 298.

¹⁵⁸ Squarotti, *L'ora dell'alba e della città*, cit., p. 164.

alla verità. Laide sta raccontando come vive, dice che si fa mantenere da un uomo, ma che i soldi non sono mai abbastanza e che per questo motivo si trova lì. La verità è stata inequivocabilmente svelata. Antonio, grazie ad un piccolo buco sulla parete, riesce a guardare nella stanza e a vedere, finalmente, la grande verità:

«La scena orrenda, tante volte fantasticata, come l'inferno, la distruzione della sua vita stessa, eccola là. Un corpo bianco e muscoloso di un giovane in ginocchio sul letto, a cavalcioni di lei supina. Ma la faccia di lei non si vede. Lui vede solo le gambe nude divaricate. Si stanno baciando?»

Quando infine riesce a vedere il volto della ragazza si rende conto esso muta identificandosi ogni volta in una donna diversa conosciuta da Antonio: prima è Laide, poi Flora (una prostituta amica di Laide), la segretaria, la vecchia che gli ha aperto la porta, e, infine, una donna orrenda. La metamorfosi che subisce il viso è mostruosa ed inquietante, come in un caleidoscopio. Quella faccia fissa Antonio allargando paurosamente la bocca in un sorriso selvaggio. Ora Dorigo si desta all'improvviso, è sulla poltrona della sua camera da letto. La rivelazione che produce il sogno non è univoca, ma portatrice dell'irrazionalità propria del punto di vista e dell'incertezza del giudizio. Anche il lettore ha «un'impressione di risveglio»¹⁵⁹, capisce che stava sognando, ma, al tempo stesso, rimane con la necessità di interpretare ciò che ha visto. Roger Caillois definisce Buzzati «un autore che intende creare un'opera capace di suscitare nel lettore l'impressione di stare sognando»¹⁶⁰. Il capitolo, infatti, termina con alcune domande che rimangono aperte e la dichiarazione che quell'incubo rimarrà sempre dentro di lui:

«Dunque non era vero, dunque la realtà è completamente diversa? Ma l'ombra turpe dell'incubo è dentro di lui, riempie la stanza, ristagna intorno sul mondo»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Alvaro Biondi, *Fra Italia magica e surrealismo*, in Nella Giannetto (a cura di), AA.VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., p. 24.

¹⁶⁰ Roger Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 107.

¹⁶¹ Squarotti, *L'ora dell'alba e della città*, cit, p. 303.

Marie-Helene Caspar rimane su tale linea e suggerisce che Buzzati, in questo romanzo e in altre sedi, introduca il sogno proprio come elemento perturbante, non come risolutore dell'enigma, ma come apertura a differenti interpretazioni¹⁶².

Il sogno che fa il protagonista del romanzo può essere considerato dichiarativo delle paure che fin dall'esordio del racconto sono esplicitate. Dorigo ha sempre temuto un tradimento di Laide, ha temuto anche che lei continuasse a lavorare in luoghi a lui sconosciuti, e ha sempre temuto che gli mentisse. Nell'incubo tutte le angosce sono realizzate e lui si trova di fronte alla scena terribile della ragazza a letto con un altro uomo. Quest'ultimo ha un corpo giovane e muscoloso come quello di Marcello, l'amico-cugino di Laide che Dorigo ha sempre guardato con sospetto ma che non ha mai allontanato in modo deciso. Tutte le paure vengono a galla in questo capitolo come un «ritorno del represso», uno degli elementi che individua Francesco Orlando nella sua trattazione riguardo il genere fantastico, all'interno del quale compaiono quegli elementi, fisici o tematici, che nel mondo reale vengono, appunto, repressi perché fastidiosi, perturbanti, paurosi. Se all'interno del genere fantastico si parla di creature al di là del confine con la realtà, qui si può parlare di pensieri che Antonio fa continuamente ma che non ha il coraggio di affrontare, di verificare con i suoi occhi, è il fantastico «esistenziale, che privilegia le metafore del tempo che fugge, della perdita della giovinezza, della fine delle antiche speranze»¹⁶³. I timori di Antonio vengono da lui stesso repressi tramite le giustificazioni continue che dà alle azioni di Laide, alle sue bugie, al suo comportamento schivo e poco attendibile. Il protagonista, in effetti, non controlla più la situazione che inizialmente credeva di avere in pugno, divenendo sempre più ignaro delle menzogne di Laide, un po' come succede a Emilio Brentani nel paragone individuato da Miceli-Jeffries:

«Se, per esempio, all'inizio [...] i protagonisti maschili controllano la situazione, rivelandosi i provocatori e i ricercatori dell'avventura, questo controllo viene ben presto trasferito alle donne che manipolano la relazione strumentalizzandone le ovvie opportunità. Nella mente dei due uomini la donna oscilla sempre in una visione polare che la vede da angelo/bambina a mentitrice/lasciva, e il suo discorso viene sempre ricevuto attraverso il filtro del dubbio che ai fatti plausibili (e quindi accettabili) oppone le menzogne calcolate»¹⁶⁴.

¹⁶² Marie-Helene Caspar, «*La moglie con le ali*», in Nella Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 226.

¹⁶³ Lazzarin, *Fantasmii antichi e moderni*, cit., p. 28.

¹⁶⁴ Miceli-Jeffries, *Per una poetica della senilità*, cit., p. 357.

Considerare realizzabili i suoi timori porterebbe ad un allontanamento deciso di lei: questo è il motivo per cui Antonio tenta di reprimere ogni pensiero che vede la ragazza comportarsi in modo adultero. La letteratura interrompe questo meccanismo dando voce e luogo alle forze dell'inconscio. L'espressione usata da Orlando, dice lui stesso, è «di precisa provenienza freudiana»¹⁶⁵, usata dallo psicanalista per collocare i pensieri riguardanti la sfera sessuale nei sogni. Il «represso», o «rimosso», va ad indicare qualcosa di inconscio che trova sede in letteratura o in poesia. Il caso di Buzzati è ascrivibile alla seconda delle tre accezioni che Orlando distingue nel suo saggio, ovvero quella del «ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso»¹⁶⁶, in quanto si sta qui prendendo in considerazione una situazione giudicabile immorale socialmente per vari elementi: è un adulterio, la protagonista è minorenne, si colloca nel mondo della prostituzione, l'uomo che sogna non dovrebbe essere innamorato di lei (le altre due accezioni sono: «ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud» e «ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica»¹⁶⁷). Antonio, in fondo, è consapevole dei comportamenti della ragazza, ma cerca di allontanarli dai propri pensieri, esattamente come farà lo Swann di Proust per l'amata Odette¹⁶⁸. L'ideologia morale della società in cui vive «vieta l'incesto, l'adulterio, la passione sfrenata»¹⁶⁹. Poco più avanti Orlando scrive:

«Vi è un ritorno del represso in sé nell'identificazione emotiva dello spettatore con un personaggio portatore di desiderio perverso, integralmente colpevole nei confronti della repressione sociale che grava sul sesso. [...] Ha le caratteristiche del linguaggio dell'inconscio in quanto è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no, non importa a che cosa»¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 26.

¹⁶⁶ Ivi, p. 27.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, 1985.

¹⁶⁹ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 75.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 26-27.

Secondo questa concezione, dunque, lo spettatore Antonio si identifica come il portatore di desiderio perverso, mentre «la repressione sociale che grava sul sesso» è motivata dagli elementi sopra indicati. La ragazza che ama e sogna è l'esponente di un modo di vivere totalmente differente dal suo. Il suo desiderio, che appare in sogno, può essere quello di perdersi in quella moralità nuova propria della generazione di Laide e così distante da lui e dai suoi coetanei.

Esiste un altro modo tramite cui è possibile interpretare il sogno di Dorigo utilizzando la teoria freudiana, ovvero quello che vede nelle rappresentazioni oniriche la realizzazione di un desiderio inconscio. Nel terzo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni* lo psicanalista scrive che «i sogni si possono comprendere solo come appagamento di desideri»¹⁷¹. Dorigo, dunque, desidererebbe che Laide lo tradisse, che continuasse con il suo lavoro di prostituta, e Freud in effetti colloca un desiderio che può essere sorto durante il giorno ed essere stato rifiutato»¹⁷² nella casistica delle possibilità. L'uomo non è consapevole di volere il tradimento di Laide perché mentre è desto respinge questo pensiero, che riemerge quindi nella creazione onirica. Tale desiderio, oltre ad essere stato represso da Dorigo, «non è stato affrontato per insufficiente forza intellettuale»¹⁷³, perché impaurito dalla possibilità reale che tale tradimento fosse messo in atto dalla ragazza. Ciò che il protagonista vede rappresentato nel sogno provoca in lui dolore, ma se accadesse nella realtà forse le sue preoccupazioni e i suoi continui tormenti troverebbero sollievo, realizzando così il suo desiderio inconscio masochistico e liberandolo dall'ossessione di cui è preda. È lo stesso Buzzati a parlare del masochismo dell'amore rispondendo alle domande che gli pone Yves Panafieu: egli dice che nell'innamoramento, vera «malattia mentale», l'uomo non è più in grado di controllarsi, si comporta in modo diverso da quello che gli detta la ragione¹⁷⁴, è in uno stato confusionale¹⁷⁵. Freud considera del tutto normale

¹⁷¹ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, vol. 3, p. 98.

¹⁷² Ivi, p. 406.

¹⁷³ Ivi, p. 409.

¹⁷⁴ Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 135.

¹⁷⁵ Caratozzolo, *L'"inverecondia categorica di Un amore*, cit., p. 102.

il fatto che i desideri possano provocare, oltre che gioia, anche dolore, e infatti scrive che:

«L'analisi riesce a dimostrare che questi sogni sgradevoli sono realizzazioni di desiderio come tutti gli altri. Un desiderio inconscio e represso, la cui realizzazione sarebbe certamente per il sognatore un'esperienza penosa, ha afferrato l'opportunità offertagli dal persistere dei residui penosi del giorno precedente, ha offerto loro il suo sostegno e in tal modo ha permesso loro di entrare in un sogno»¹⁷⁶.

Effettivamente, Dorigo ha più volte ipotizzato la possibilità che Laide stesse frequentando altri uomini, ma ha sempre finito col credere alle bugie della ragazza, rimanendo però tormentato nel profondo dal pensiero che lei non stesse davvero facendo visita alla zia malata ma che, invece, uscisse di casa per tradirlo.

Riguardo il viso di Laide che muta di volta in volta incarnando quello di varie donne con cui Dorigo ha a che fare nella vita reale o nel sogno stesso, Freud pensa che non abbiano a che fare con il nodo centrale del desiderio di cui si parla. Dice che:

«Nella maggior parte dei sogni è possibile localizzare un punto centrale segnato da una particolare intensità sensoria [...]. Questo punto centrale è in genere la rappresentazione diretta della realizzazione di un desiderio [...]. Gli elementi circostanti la realizzazione di desiderio spesso non hanno niente a che fare con il suo significato»¹⁷⁷.

Il desiderio centrale, dunque, si serve di elementi che hanno avuto più o meno impatto nella percezione sensoriale diurna e notturna e li utilizza per realizzare compiutamente la narrazione onirica, senza per questo necessitare di interpretazione.

Per Dorigo, quindi, vedere con i propri occhi Laide che lo tradisce lo porterebbe ad una agognata soluzione di quel problema che lo tormenta nella veglia¹⁷⁸, divenuto a questo punto del romanzo ormai un desiderio dell'inconscio. Comunque, nel romanzo non si trova alcuna soluzione, anzi, il momento in cui Dorigo si sveglia è seguito dalle

¹⁷⁶ Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 410.

¹⁷⁷ Ivi, p. 414.

¹⁷⁸ Ivi, p. 416.

domande che pone a sé stesso e che lasciano aperta ogni possibilità, l'incertezza è definitiva¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Biondi, *Fra Italia magica e surrealismo*, in Nella Giacometto (a cura di), AA. VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Interinazione*, cit., p. 22.

Capitolo 3 – Il ruolo del sogno nella *Recherche* di Proust

3.1 *La vita e le opere*

Marcel Proust nasce a Neuilly-Passy, un sobborgo di Parigi, nel 1871. È figlio di Adrien, al tempo celebre professore universitario di medicina, e di Jeanne Weil, donna proveniente da una ricca e colta famiglia ebrea. Trascorre l'infanzia principalmente nella capitale francese e, durante il periodo estivo, nella casa dei nonni ad Illiers, paese che ispirerà il suo grande romanzo, anche se la dimora descritta in quest'ultimo sarà quella della zia. Di fragile salute, soffre d'asma sin dalla tenera età e i problemi di respirazione lo accompagneranno per tutta la vita. I tratti caratteriali ereditati dalla madre, contraddistinta da una forte sensibilità, lo porteranno a sviluppare una personalità schiva e solitaria. A lei e alla nonna materna, a cui sono ispirate le figure dei nonni nella *Recherche*, deve l'immensa passione per la lettura, per la musica e per l'arte. Due anni dopo la sua nascita viene alla luce il fratello Robert, unico dal quale accetterà un aiuto negli ultimi mesi di vita scanditi dalla malattia, e unico membro della famiglia che non verrà mai menzionato nei suoi scritti (il protagonista della *Recherche* si racconta come fosse figlio unico¹⁸⁰).

Gli anni del liceo rappresentano un importante periodo per il ragazzo che inizia a frequentare i salotti letterari più importanti della città insieme ai suoi coetanei, figli dell'élite parigina. Trascorrere il tempo in società gli dà il modo di sviluppare una capacità oratoria che gli permette di affascinare l'uditorio che di volta in volta si trova di fronte, procurandogli, tuttavia, anche la fama di intellettuale snob. In quei luoghi conosce la borghesia e l'aristocrazia parigina; molte delle persone che incontra, come Paul Valéry e André Gide, ispireranno i suoi personaggi letterari. Si rivela scrittore fin da giovanissimo: a quindici anni compone il celebre pezzo sui campanili di Martinville che figurerà poi nel primo volume della *Recherche*¹⁸¹. Nel 1889 decide di arruolarsi ad Orléans, luogo in cui conduce l'esperienza militare che, anche se si conclude in modo deludente, viene ricordata come un periodo di serenità, benessere fisico e comunione con i compagni. Si laurea in legge e svolge un periodo di pratica presso

¹⁸⁰ Domenico Tarizzo, *Proust*, in «Il Castoro», Vol. 14, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 6.

¹⁸¹ Francesco Casnati, *Proust*, Brescia, Morcelliana, 1933, p. 14.

uno studio legale che, tuttavia, lo rende consapevole della sua inadeguatezza per tale strada.

Le prime collaborazioni risalgono al 1892, anno in cui entra nella rivista *Le Banquet*, fondata da alcuni amici che rispondono ai nomi di Jacques Bizet, Daniel Halévy, Robert Dreyfus e Leon Blum. Nel 1894 esce *I piaceri e i giorni*, opera che passa quasi inosservata e che dà adito alle prime voci sull'omosessualità dello scrittore. Si tratta di una raccolta di novelle sull'affascinante vita mondana parigina il cui titolo ricalca *Le opere e i giorni* di Esiodo (VII secolo a.C.)¹⁸². Nello stesso periodo si dedica alla scrittura del romanzo *Jean Santeuil*, che rimane incompiuto ma che fa da traccia per la successiva grande opera dello scrittore. Esso narra alla vita di un giovane parigino appassionato di letteratura, figura ricalcata sulla sua stessa personalità come quella futura di Swann. Vi viene rievocato l'episodio Dreyfus, il capitano ebreo accusato di spionaggio e complicità con la Germania del quale Proust sarà tra i difensori. *Jean Santeuil* verrà pubblicato postumo nel 1952. Negli stessi anni scrive cronache mondane e *pastiches*, esercizi parodici sullo stile di scrittori famosi che faceva per mettere a punto il proprio. Da questi abbozzi inizia a prendere corpo il progetto della *Recherche*.

Contemporaneamente Proust porta avanti l'adorata carriera da critico letterario, sempre svolta con particolare passione e precisione. Uno dei lavori più importanti è rappresentato dalla faticosa traduzione in francese (non conosceva bene l'inglese¹⁸³) di *The Bible of Amiens*, opera di John Ruskin, scrittore, poeta e pittore alle cui idee estetiche Proust si sente subito affine, arrivando a dichiarare di conoscere a memoria alcuni dei suoi scritti. Tuttavia, con gli anni, Proust si allontanerà dalle posizioni di Ruskin, arrivando a criticarlo per le idee sull'idolatria delle opere d'arte, che secondo l'inglese acquisiscono importanza solo se citate da profili importanti e non sono grandi di per sé.

Nel 1900, incentivato dalle riflessioni di Ruskin sull'architettura gotica, inizia a viaggiare, soprattutto in Italia e a Venezia, e continuerà a farlo fin quando gli sarà possibile per entrare in vero contatto con il mondo dell'arte. L'architettura costituisce

¹⁸² Jaqueline Risset, *Proust e il problema del male*, in Luciano De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 62.

¹⁸³ Casnati, *Proust*, cit., p. 14.

una metafora per l'organizzazione della sua materia narrativa, in cui ogni dettaglio è parte di un progetto generale complessivo.

Pochi anni dopo, nel 1905, Proust vive quello che ha definito il più grande trauma della sua vita, ovvero la morte della madre, con la quale intratteneva un legame morboso. Dopo l'evento Proust si trasferisce in Boulevard Haussmann, dove fa rivestire la famosa camera di sughero in modo da essere isolato da ogni rumore esterno e poter iniziare la stesura della sua grande ed ambiziosa opera. A causa di questo impegno la sua vita sociale conosce un freno, aggravata anche dalla morte del segretario Alfred Agostinelli, al quale era profondamente legato:

«Sembra incredibile che in una vita come la sua, dominata dall'indolenza e dalla malattia, egli abbia potuto documentarsi così a fondo sugli uomini. Tanto amore dei viaggi appare nel suo romanzo, eppure egli fu un sedentario»¹⁸⁴.

Negli anni della guerra rimane in città a lavorare al suo progetto, mentre molti dei suoi amici si trovano al fronte. Apparentemente indifferente al grande conflitto, ne scriverà invece alcune pagine ne *Il tempo ritrovato*. Da qui in poi la sua vita procede in solitudine: dorme di giorno e lavora di notte per concludere la stesura dei vari volumi dell'opera, che escono con regolarità e grazie ai quali ottiene numerosi premi letterari. Nel 1922 si ammala di bronchite e rifiuta quasi del tutto l'assistenza medica. Nonostante la precarietà della sua condizione non rinuncia a tenersi in contatto con i numerosi corrispondenti che aveva¹⁸⁵. Contemporaneamente continua a lavorare alla *Fuggitiva*, se necessario dettandola ai pochi a cui permetteva di rimanere nella stanza, e la porta a termine prima di spegnersi all'età di cinquantun anni il diciotto novembre 1922.

3.2 *Alla ricerca del tempo perduto*

Gli anni di volontaria reclusione portano Proust a comporre i sette volumi di *Alla ricerca del tempo perduto*. L'idea iniziale era differente: egli aveva intenzione di

¹⁸⁴ Casnati, *Proust*, cit., p. 20.

¹⁸⁵ Ivi, p. 21.

pubblicare il romanzo in soli due volumi, dai titoli *Il tempo perduto* e *Il tempo ritrovato*. Il progetto si modifica man mano che Proust vede aumentare i manoscritti, finendo col realizzare la necessità di suddividere la grande opera in più parti¹⁸⁶. Il primo, *Dalla parte di Swann*, fu respinto dall'editore Gallimard perché giudicato inconcludente e privo di senso, scritto da un uomo conosciuto per la sua mondanità e il suo snobismo. Venne edito quindi dal giovane editore Bernard Grasset a spese totalmente a carico dell'autore nel 1913, ma «cadde nel silenzio»¹⁸⁷. Lo stesso editore accettò di pubblicare il secondo volume, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, grazie al quale lo scrittore ricevette il premio Goncourt nel 1919. Negli anni subito seguenti escono *I Guermantes* e *Sodoma e Gomorra*, ma ormai Proust versa in condizioni di salute molto gravi a causa della bronchite mal curata. Dopo la morte vengono recuperate le bozze degli ultimi tre volumi, pubblicati postumi grazie al fratello Robert. Tutti i manoscritti sono oggi conservati alla Bibliothèque Nationale de France.

Le tremila pagine totali narrano la lotta che l'io narrante conduce per tutta la vita con lo scopo di scrivere un grande romanzo. Solo al termine della lettura ci si rende conto che il libro è proprio quello appena terminato. La circolarità della narrazione è data dalle celebri parole dell'esordio («Longtemps, je me suis couché») e da quelle dell'explicit («dans le Temps»), scritti simultaneamente e legati tra loro. Il primo nucleo di abbozzi risale al 1908: si tratta di settantacinque pagine sparite negli anni Sessanta, riscoperte poi nel 2018.

Il primo libro narra l'infanzia del protagonista, ambientata nel villaggio di Combray, ricalcato sulla località di campagna di Illiers (oggi Illies-Combray), nel centro della Francia, in cui Proust e la famiglia solevano trascorrere le estati nella dimora dei nonni. Il luogo viene generalizzato - avrebbe parlato allo stesso modo di una città diversa pur di averci trascorso l'infanzia – allo scopo di renderla universale, di descriverla come «il paradiso d'innocenza da cui ogni essere umano viene cacciato alla fine dell'infanzia»¹⁸⁸. È ad Illiers che il protagonista del romanzo sperimenta le prime rivelazioni della memoria inconscia, ad esempio ricordando i mieli visti l'anno precedente e dimenticati durante l'inverno parigino¹⁸⁹. Il carattere autobiografico

¹⁸⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust*, Milano, Il saggiatore, 1985, p. 27.

¹⁸⁷ Casnati, *Proust*, cit., p. 19.

¹⁸⁸ George Painter, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 53.

¹⁸⁹ Ivi, p. 55.

dell'opera ha sempre dato molto da discutere, portando alcuni ad affermare la possibile identificazione di Proust nel personaggio Marcel, altri a criticare l'eccessiva sovrapposizione che si fa dei due¹⁹⁰. In effetti molte loro vicende coincidono: hanno lo stesso nome, soffrono d'asma fin da piccoli, conducono una vita mondana ma a un certo punto si ritirano dal mondo per dare vita alla propria opera d'arte¹⁹¹. Debenedetti non nega le sovrapposizioni che si possono fare tra il Marcel personaggio e il Marcel autore, ma ritiene necessario superare queste apparenze¹⁹². Anche Mario Lavagetto vede l'esperienza autobiografica come nucleo costitutivo di quest'opera, riproposta a distanza di anni dopo averla usata anche per *Jean Santeuil*¹⁹³.

Vengono narrati i rapporti del ragazzino con la famiglia, soprattutto con le figure centrali della madre e della nonna Bathilde, con gli abitanti e con la lettura, passione che occupava le intere giornate del protagonista. Si fa spazio sin dalle prime righe il tema della ricerca interiore del narratore, che, grazie a particolari apparentemente insignificanti, inizia a ricordare tempi passati e lontani, sviluppando da quei ricordi il racconto che si dispiegherà nei successivi volumi. Il narratore che racconta i suoi ricordi è anche personaggio, «i due Marcel si sovrappongono continuamente», e infatti ci sono momenti in cui il narratore onnisciente si sovrappone all'io personaggio¹⁹⁴. Grazie a ciò, non abbiamo solamente la narrazione della gelosia di Swann (e poi di Marcel), della loro ricerca della «verità sempre sfuggente»¹⁹⁵, ma anche delle riflessioni relative alle vicende narrate che ci elevano ad un livello superiore rispetto al piano vissuto dai personaggi.

Nella casa di famiglia viene spesso invitato il colto, borghese e raffinato Swann, amico del nonno di Marcel. In questo volume il ragazzino e i familiari sono abituali fare lunghe passeggiate per la campagna. I percorsi possibili dalla casa sono due: uno che va dalla parte di Swann, e l'altro che va dalla parte dei Guermantes, la famiglia nobile con cui Marcel entrerà in contatto soprattutto nel terzo volume, che prende il titolo,

¹⁹⁰ Casnati, *Proust*, cit., p. 25.

¹⁹¹ Ivi, p. 26.

¹⁹² Ivi, p. 29.

¹⁹³ Mario Lavagetto, *Quel Marcel!*, Torino, Einaudi, 2011, p. 94.

¹⁹⁴ Ivi, p. 31.

¹⁹⁵ Ivi, p. 32.

appunto, da questo cognome. Sono le due direzioni «attraverso cui il destino sarà costretto a errare, disperdersi»¹⁹⁶, i «giacimenti profondi del mio terreno mentale»¹⁹⁷.

In *All'ombra delle fanciulle in fiore* Marcel si trova a Parigi e frequenta Charles Swann, amico del nonno che aveva conosciuto in età infantile, e la moglie Odette. Il protagonista si innamora della loro figlia, Gilberte, e successivamente di Albertine.

Nel terzo volume l'innamoramento di Marcel si sposta su un'altra *madame* e, in seguito alla morte della nonna, prende a frequentare il circolo del barone Charlus, fino a scoprirne l'omosessualità, tema che torna nel successivo *Sodoma e Gomorra* in cui Marcel scopre che Albertine lo tradisce, ma con una donna.

Nel primo volume pubblicato postumo Marcel e Albertine vanno a vivere insieme, ma l'uomo, non fidandosi della donna, la fa seguire nelle sue uscite. Deciso ad abbandonarla, viene preceduto dall'abbandono di lei. È l'unico volume in cui il protagonista viene chiamato il nome (Marcel).

In *La fuggitiva* Marcel cade in depressione in seguito alla notizia della morte di Albertine per un incidente a cavallo. Si innamora nuovamente di Gilberte Swan ma è costretto a rinnegare il suo sentimento in quanto la donna è promessa sposa al nipote del barone Charlus. Dopo tempo, però, Marcel scopre l'omosessualità segreta anche di quest'uomo.

Nell'ultimo volume Marcel vive gli anni della Prima guerra mondiale. Tornato a Parigi si stupisce dei cambiamenti che la Belle Époque ha provocato sulla città francese. Nel corso di un incontro nel salotto dei Guermantes sviluppa le riflessioni finali sul trascorrere del tempo, sul ricordo e sull'intenzione di scrivere un libro.

Molte volte è stata tentata una collocazione del romanzo in un genere determinato. Inizialmente si parlò di romanzo psicologico, ma secondo Tadié¹⁹⁸ bisogna riferirsi in primis alle due categorie teatrali del comico del tragico, poi è necessario dire che il lungo libro afferisce a vari altri sottogeneri: è un romanzo d'avventura, erotico, poetico e onirico. È su quest'ultimo che ci si soffermerà in seguito. L'elemento che spinge il critico a collocare il romanzo del genere tragico è quello che

¹⁹⁶ Giacomo Debenedetti, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 140.

¹⁹⁷ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, BUR, 1985, p. 276.

¹⁹⁸ Tadié, *Proust*, cit., pp. 75-6.

sta alla base di tutte le relazioni amorose che Proust pone nella *Recherche*: la gelosia che «ispirava Swann e lo spingeva alla rovina»¹⁹⁹, l'«ombra del suo amore»²⁰⁰. L'amore, d'altronde, in tutto il libro appare come malattia, sofferenza, «illusione a cui continuiamo a concederci per viltà anche quando l'abbiamo riconosciuta come illusione»²⁰¹. La malattia non conosce guarigione all'interno del romanzo, verrà solamente anestetizzata in alcuni momenti (quando, ad esempio, Swann sposerà Odette pur non amandola più e pur essendo consapevole di ciò), ma non approderà mai al suo compimento, considerato da Swann come possesso fisico e psichico²⁰².

Il tema principale, quello della ricerca del tempo e del ricordo, prende avvio dal celebre episodio della *madeleine*, e molti dei temi trattati nel testo riconducono alla rievocazione di un tempo passato che può essere recuperato attraverso i ricordi della memoria volontaria (memoria «dell'intelligenza e degli occhi»²⁰³), ma anche di quella inconscia²⁰⁴, attivate per mezzo di un particolare profumo, un sapore o di un determinato suono. «Il narratore si risolve di continuo al passato»²⁰⁵, confrontando le proprie esperienze attuali con quelle vissute in precedenza, che mutano e chiamano a sé nuovi significati; «l'ispirazione artistica di Proust viene dalla nostalgia di riportare e di rendere presente il contenuto della propria vita»²⁰⁶. Proust spiega già nelle prime pagine questa mutevolezza del pensiero che influisce nel ricordo delle “cose” che rispondono ad una psicologia del tempo²⁰⁷, non cronologicamente lineare:

«Forse l'immobilità delle cose intorno a noi è loro imposta dalla nostra certezza che sono esse e non altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti»²⁰⁸.

¹⁹⁹ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 468.

²⁰⁰ Ivi, p. 375.

²⁰¹ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, edizione italiana a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 99.

²⁰² Ivi, p. 100.

²⁰³ Mariolina Bongiovanni Bertini, *Guida a Proust*, Milano, Mondadori, 1981, p. 255.

²⁰⁴ Tadić, *Proust*, cit., p. 59.

²⁰⁵ Ivi, p. 60.

²⁰⁶ Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 44.

²⁰⁷ Bongiovanni Bertini, *Guida a Proust*, cit., p. 254.

²⁰⁸ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit., p. 90.

L'adulto Proust, lì io narrante, sta inzuppando questo tipico dolce francese nel the di tiglio e, appena addenta al pasticcino, la memoria involontaria²⁰⁹ rievoca il gusto²¹⁰ che provava da piccolo mangiando lo stesso dolce prima della messa della domenica, e lo riporta all'infanzia. La scrittura di Proust conosce tre tempi: quello della sensazione immediata, quello della memoria e quello della restituzione²¹¹.

«È la memoria che riconquista le zone perdute del nostro io, che ristabilisce nel presente il rapporto con il passato, e presente e passato fa vivere nel nostro cuore: soltanto questa è la via che in realtà cerchiamo, la via del ricordo che, in quanto interiorità, è eternità»²¹².

La regressione temporale porta l'autore a narrare un altro episodio molto celebre, quello del bacio della madre, appartenente all'infanzia, il periodo su cui ricadono tutte le fantasticherie di Marcel²¹³. Il tema del sonno, della sera e del coricarsi sarà frequentissimo nel lungo romanzo, ed è subito messo in campo dalla frase d'esordio: «Per molto tempo sono andato a dormire presto»²¹⁴. Una notte il piccolo Marcel non riesce ad addormentarsi nella sua camera da letto, ascolta le chiacchiere dei genitori e degli amici che stanno cenando al piano di sotto. Inizia a desiderare ardentemente il bacio della madre, senza il quale è convinto di non riuscire ad addormentarsi. La manda chiamare dalla cameriera e lei, dopo varie insistenze, cede e sale dal figlio. Sceglie un libro da leggergli, si tratta di *Francois le champi* di George Sand, pseudonimo di Amantine Aurore Lucile Dupin, romanzo che Proust sentirà sempre come intimamente appartenente a lui, tanto che, quando lo troverà nella libreria dei Guermantes nell'ultimo volume, gli farà uno strano effetto, si sentirà fortemente connesso a quell'oggetto in modo elitario, superiore rispetto alle altre persone. In quel momento, già da bambino, si rende conto che la tristezza, il desiderio, l'attesa e la solitudine faranno parte della sua vita per sempre. La felicità infantile svanisce, e non

²⁰⁹ Samuel Beckett, *Proust*, Milano, Sugar, 1962, p. 39.

²¹⁰ Adriano Tilgher, *La poetica di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 28.

²¹¹ Carlo Bo, *L'universo di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 76.

²¹² Enzo Paci, *L'uomo di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 155.

²¹³ Giovanni Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, Roma, Doncelli, 2004, p. 11.

²¹⁴ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit., p. 87.

troverà più realizzazione²¹⁵. Prende avvio la narrazione di tutti gli episodi che il protagonista associa a sensazioni ben determinate descritte con implacabile precisione. La realtà viene dunque sempre filtrata dalla soggettività dell'io narrante che racconta avvenimenti che si situano in una dimensione temporale mutevole, non oggettiva e lineare, ma continuamente influenzata dai cambiamenti emotivi del soggetto. La caratteristica che Proust dà al tempo, vero e proprio personaggio²¹⁶, «mutevole e spasmodico»²¹⁷, rende difficile seguire la successione cronologica dei fatti, e infatti «il passato si sugella ovunque come presente»²¹⁸. Il ruolo centrale spetta alla memoria in grado di riportare nel presente una realtà filtrata dall'interiorità, narrata non nella sua dimensione materiale, ma modellata dalla percezione emotiva: «Egli vive, insieme, nel presente e nel passato, e, cioè, in realtà, è fuori dal passato e dal presente, è fuori del tempo, è nell'eternità»²¹⁹.

3.3 *Un amore di Swann*

Un amore di Swann è un romanzo a sé contenuto nel primo volume, un romanzo nel romanzo, un «fuori d'opera»²²⁰. Esso rievoca, come un lungo *flashback*, la storia d'amore vissuta da Charles Swann, alter ego dell'io narrante, esteta dall'ampia e sensibile cultura artistica che promette di star scrivendo un libro su Vermeer che non concluderà mai, donnaiolo che decide di sedurre e ci riesce, «incline a confondere il piano esistenziale col piano artistico»²²¹. C'è dunque uno spostamento totale del protagonista rispetto alla prima parte del volume, l'io *actor* compare pochissime volte e brevemente, l'attenzione è concentrata tutta su Swann. Anche il ritmo muta: è qui più incalzante, gli eventi narrati si susseguono con maggiore velocità rispetto alla

²¹⁵ Giuseppe Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 69.

²¹⁶ Giacomo Devoto, *Il «tempo» proustiano*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 110.

²¹⁷ Beckett, *Proust*, cit., p. 80.

²¹⁸ Tarizzo, *Proust*, cit., 1968, p. 94.

²¹⁹ Tilgher, *La poetica di Proust*, cit., p. 29.

²²⁰ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 150.

²²¹ Enrico Guaraldo, *Lo specchio della differenza. Proust e la poetica della Recherche*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 202. M,

prima parte. Comunque, le azioni dei personaggi e la trama si potrebbero riassumere in poche righe, ma un piccolo pretesto dà occasione al narratore di soffermarsi sul piccolo evento, di descriverlo, commentarlo ed analizzarlo²²². Tadié nota che alcuni lunghi periodi vengono descritti in poche righe, mentre periodi più brevi possono essere raccontati anche in più di cento pagine. Esempi ne sono l'amore di Swann, che copre un periodo di circa due anni e che occupa duecento pagine, mentre il rapporto con Albertine, di diciotto mesi, ne occupa seicentotrenta²²³. Il protagonista Charles Swann, abituato a soddisfare sé stesso volta per volta con donne diverse, si innamora di Odette de Crécy, dama apparentemente raffinata di cui si scopriranno i lati "oscuri". Francesco Casnati descrive il personaggio di Swann come:

«Un uomo ricco e malato, che vive secondo l'impulso dei propri capricci e desideri, frequenta il mondo dove la gente si diverte o s'illude di divertirsi, passa da un amore all'altro, soffre, si tormenta, scopre al fondo d'ogni esperienze tristezza e noia, impara a proprie spese, fino al gelido eroismo del disprezzo e del distacco, il divario incolmabile che vi è in ogni cosa fra il desiderio e la realtà»²²⁴.

I due si incontrano per caso a teatro e un amico in comune li presenta. Sul principio, però, alla vista di Odette Swann constata una totale assenza di desiderio, la donna aveva «un genere di bellezza che gli era indifferente»²²⁵ che gli suscita addirittura una certa repulsione fisica²²⁶. Antoine Compagnon scrive che la formula dell'erotismo getta le sue basi proprio sull'iniziale repulsione²²⁷. Sarà il rivederla ad innescare in lui l'interesse. A prendere l'iniziativa è la donna che gli scrive una lettera in cui esprime il suo desiderio di visitare le sue collezioni e di conoscerlo più a fondo. L'incontro avviene, seguito da altri, fino al momento in cui Swann inizia ad andare nel salotto che lei frequenta assiduamente ogni giorno, quello di Madame Verdurin, donna molto ricca e snob. Lo snobismo, d'altronde, è nella *Recherche* una caratteristica che si ritrova nella maggior parte dei personaggi e nello stesso protagonista, a proposito del quale Debenedetti scrive:

²²² Casnati, *Proust*, cit., p. 37.

²²³ Tadié, *Proust*, cit., p. 63.

²²⁴ Casnati, *Proust*, cit., p. 58.

²²⁵ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 291.

²²⁶ Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, cit., p. 32.

²²⁷ Antoine Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, Torino, Einaudi, 1989, p. 179.

«Lo snobismo non è altro che il sogno di adeguare una certa immagine di sé – bella, lusinghiera e potente – valendosi del riconoscimento da parte di quei potenti, che paiono offrire l’incarnazione reale, attuata nella vita, di quella stessa immagine»²²⁸.

Swann, dopo aver conosciuto Odette, diventa lui stesso uno degli *habituée* della casa, e inizia anche a fare visite private a casa della donna, i cui interni vengono sempre descritti con grande risalto²²⁹. Lei gli dimostra subito una certa dolcezza, tanto da spedirgli una lettera per informarlo di aver dimenticato da lei l’astuccio per le sigarette, e aggiunge: «Se aveste dimenticato anche il vostro cuore non vi avrei permesso di riprenderlo»²³⁰. E infatti i due diventano subito intimi amici e Swann si innamora perdutamente di lei. Debenedetti pensa che non sia tanto immerso nell’amore, ma più nella «psicologia da innamorato»²³¹. Ad esempio, permette a Odette di vederlo solo in tarda serata, anche se pensa a lei tutto il giorno, si accompagna a lei solo nelle ore vuote²³². Sicuramente la donna l’ha imprigionato con le sue promesse di tranquillità, di tenerezze. Promette di risolvere tutti quei momenti di solitudine e smarrimento che Swann ha bisogno di placare. L’inclinazione che ha il personaggio Swann, e che avrà anche Marcel nei vari amori che proverà nei successivi volumi, si può riassumere con una serie di inclinazioni doppie e contrarie l’una all’altra, Revel spiega:

«L’aspirazione ad immergersi sempre più profondamente nella passione stessa, aspirazione a fuggire lontano da essa; il bisogno di farne sempre più l’unico punto di contatto con la vita e, al contrario, la continua sensazione che sia proprio lei a separarci dalla vita e ad allontanarci dalle sue gioie più semplici; la passione sentita come la suprema intensità della nostra sensibilità, che, per quanto mai raggiunta, è la sola ad essere vera, e la passione sentita al contrario come un inaridirsi, un trincerarsi in se stessi, un diventare ciechi allo spettacolo del mondo e un allontanarsi dai piaceri stessi dell’amore; la passione, infine, concepita come l’unico mezzo per placare se stessa ed il cui accrescersi all’infinito viene quindi desiderato come assolutamente indispensabile, e, al contrario, il sogno intermittente, appunto, di *sottrarre se stessi*, tutto d’un colpo, ai mali della passione»²³³.

²²⁸ Debenedetti, *Proust*, cit., pp. 142-3.

²²⁹ Emilio Cecchi, *Note intorno a Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 12.

²³⁰ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 318.

²³¹ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 153.

²³² Ivi, p. 162.

²³³ Jean-François Revel, *Su Proust*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 81.

Odette inizia a farsi mantenere economicamente dall'uomo, che, essendo in preda alla malattia d'amore si mostra disponibile e non riflette sulle possibili manipolazioni che questo fatto comporta. Una sera non la trova nell'abituale luogo di incontro e inizia a cercarla confusamente per Parigi, nei ristoranti che è solita frequentare. In quelle pagine ci si rende davvero conto del tormento implacabile di Swann, del suo bisogno di avere la certezza che Odette il giorno seguente sarà di nuovo il suo posto, ad attendere lui. Capisce che senza quella costante conferma proveniente da Odette non può più vivere. È angosciato da ciò che non può avere sotto controllo, da ciò che non può decifrare.

«All'amore ha tolto il proprio connotato principale: l'abbandono lieto e fiducioso, la speranza, l'ardore di trovarsi di fronte al mistero di un'altra persona che tuttavia, in quel momento, non ha più nulla di tormentoso, anzi ci riempie dell'orgoglio di essere interamente affidato a noi»²³⁴.

Nel frattempo Madame Verdurin si rende conto che Swan frequenta il suo salotto solamente come pretesto per incontrare la giovane donna. Tale intuizione fa incrinare il rapporto tra i due, e Swann comprende di non essere più gradito in quel luogo, dove prima veniva apprezzato soprattutto grazie al suo modo di porsi brillante e affascinante, lo stesso per cui veniva apprezzato Proust da giovane nei salotti parigini: «Allora, quel salotto che aveva riunito Swann e Odette divenne un ostacolo ai loro incontri»²³⁵. Quello che prima gli pareva un ambiente divertente e animato da un sincero gusto per l'arte, ora gli si rivela come ridicolo, immorale e sciocco²³⁶. L'uomo smette dunque di frequentare i Verdurin, mentre Odette continua a farlo abitualmente, sentendolo ora come un luogo di fuga dalle insistenze di Swann che, diventato geloso, vuole scoprire se il suo passato è davvero così scandaloso quanto ne testimoniano le chiacchiere. Il suo amore si identifica nella gelosia, è fatto essenzialmente di essa, Samuel Beckett sostiene che per Proust l'amore è «una funzione della tristezza dell'uomo»²³⁷. La sua implacabile volontà di possesso «si dispiega senza posa nella

²³⁴ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 169.

²³⁵ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 388.

²³⁶ Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, cit., p. 40.

²³⁷ Beckett, *Proust*, cit., p. 65.

gelosia e nell'amore»²³⁸. Inizia a mettere in atto quei comportamenti tipici degli innamorati, quei sotterfugi e quelle strategie assurde per tenere alto il desiderio. Si insinua in Swann anche un sentimento che lo collega al personaggio narrante Marcel: la nostalgia del luogo materno, delle dolcezze concesse gratuitamente come era stato concesso il bacio della buonanotte dato dalla madre a Marcel nelle prime pagine del romanzo. La storia si prefigura come tormentata, e infatti lo sarà: Charles non riesce a fare a meno di Odette nonostante sia consapevole che lei gli mente e che vede altri uomini, mentre lei approfitta di Swann consapevole di aver potere su di lui, fino a convincerlo di sposarla. Swann è quasi subito sospettoso di Odette, delle sue sparizioni. In vari modi arriverà a sapere che tutti i sospetti sono fondati: Odette ha degli amanti, uno di questi è Forcheville (un frequentatore del salotto), ha gusti oziosi, ha avuto rapporti anche con varie donne, tra le quali Madame Verdurin, ha frequentato le case di appuntamenti, lo ha sempre tradito. Swann cerca di consolarsi ripetendo a sé stesso che se anche Odette lo tradisce, lui rimane il più importante, gli altri passeranno sempre in secondo piano rispetto a lui. La gelosia, vera e propria malattia, «lo munisce anche di insospettabili energie»²³⁹ grazie alle quali sviluppa un'attività molto frenetica all'interno di sé stesso e vaga per le strade alla ricerca di Odette, esattamente come fa Dorigo inseguendo Laide. La frenesia lo aiuta a trovare indizi che vengono poi continuamente sminuiti da parte di Odette, provocando in lui un ingannevole senso di benessere. Contemporaneamente la malattia lo porta a sospettare di qualsiasi uomo che ha attorno, di qualsiasi nome pronunciato da lei²⁴⁰, arriva a pensare che ognuno desideri Odette:

«Ma credeva che tutti gli uomini che si trovavano in albergo la desiderassero, e che anche lei li desiderasse. [...] E come non esser misantropo quando in ogni uomo vedeva un amante possibile per Odette?»²⁴¹.

Un amore di Swann è dunque la storia di un'ossessione di un uomo che si muove tra salotti letterari, serate a teatro, musica classica, dimore eleganti della Parigi di fine Ottocento. Debenedetti lo vede come la versione maschile del prototipo della zitella

²³⁸ Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, cit., pp. 12-3.

²³⁹ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 168.

²⁴⁰ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 397.

²⁴¹ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 383.

che opera «una caccia egoistica ed esclusiva dei propri piaceri - fatti di raffinatezze, di godimenti intellettuali e ghiotti»²⁴² tramite i quali compensa ciò che non è riuscito ad ottenere. In effetti prima di conoscere Odette ha molte avventure segrete con donne di classi sociali inferiori rispetto alla sua, da cui ricerca un appagamento dei sensi, evitando sempre di far entrare in gioco la spiritualità:

«Non era come tante persone che, per pigrizia o rassegnazione all'obbligo creato dall'importanza sociale di non abbandonare una certa sponda, si astengono dai piaceri che la realtà loro presenta al di fuori della posizione mondana in cui vivono acquartierati fino alla morte, contentandosi alla fine di chiamare piaceri, in mancanza di meglio, una volta che siano riusciti ad abituarvisi, i mediocri divertimenti o le sopportabili noie che essa offre. Swann, invece, non cercava di trovar belle le donne con le quali passava il tempo, ma di passare il tempo con le donne che aveva trovato belle fin dal primo momento. Ed erano spesso donne di una bellezza abbastanza volgare»²⁴³.

Swann fugge continuamente dai salotti per rifugiarsi in questi incontri sessuali, dai quali fugge per tornare di nuovo nei salotti, in una continua ricerca di appagamento, sia esso carnale o intellettuale. Alla fine, sarà proprio una ex prostituta a condurlo verso quella ricerca che aveva prima evitato «mettendo qualsiasi donna nella condizione di meretrice»²⁴⁴. Il suo sentimento per Odette è fatto di componenti tanto diverse da provocare in lui continui ripensamenti, dubbi, tormenti: possesso, dimensione sensuale, gelosia, tradimento, solitudine. La tanto eterea figura di Odette, paragonata a una delle tre figure di Ietro dipinte nella Cappella Sistina da Botticelli, in particolare a Sefora²⁴⁵, si scoprirà essere in realtà una ex prostituta. Il meccanismo di riportare la realtà ad un piano estetico, «trasferendo sul primo tutta la preziosità accordata al secondo»²⁴⁶ è lo stesso che farà reggere l'amore di Swann su un equivoco fondamentale: la falsificazione della realtà. Proust dipinge spietatamente l'alta società intellettuale (o non), fa emergere lo snobismo vuoto di alcuni di loro, l'opportunismo, talvolta la comicità dei personaggi che si vede costretto a frequentare solamente per riuscire ad incontrare Odette, o, più spesso, a seguire come in una caccia, la sua amata. Esempio ne sono i coniugi Verdurin, i quali ostentano un'eleganza che in ambienti

²⁴² Debenedetti, *Proust*, cit., p. 152.

²⁴³ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 287.

²⁴⁴ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 153.

²⁴⁵ Guaraldo, *Lo specchio della differenza. Proust e la poetica della Recherche*, cit., p. 141.

²⁴⁶ Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, cit., p. 35.

come i loro viene considerata ridicola; loro non invitano esplicitamente nessun commensale, semplicemente persuadono le persone che ritengono degne recarsi a casa loro ogni giorno, facendo sempre trovare loro un coperto a tavola. Altri personaggi che Swann conosce in questo ambiente e che, come lui, lo frequenteranno a lungo, sono il giovane pianista, il dottor Cottard, Forcheville e il pittore Biche. I discorsi che si fanno nel corso delle serate annoiano Swann, che sofferma piuttosto la sua attenzione sulla musica, arte a cui sono dedicate svariate pagine. In particolare isola un motivo nella sonata Vinteuil, in cui si specchia perché ci ritrova l'attesa, l'arrivare in punta di piedi proprio come ha fatto Odette con lui. Quella frase musicale «era come l'inno nazionale del loro amore»²⁴⁷, e nell'opera di Proust si trova sempre la musica, considerata da lui come «la sfera in cui si manifesta in maniera più pura la natura dello spirito; è un sistema di espressioni a cui ritorna sempre per precisare la sua interpretazione della vita»²⁴⁸.

La sofferenza penetra a poco a poco nell'anima del protagonista fino a condurlo al tormento più totale, grazie al quale, dopo molto tempo, riuscirà a comprendere la superficialità e l'opportunismo di cui è fatta Odette, senza riuscire però ad abbandonarla se non dopo anni, momento in cui Swann prenderà la dolorosa decisione di lasciarla e di tornare alla sua vita di prima. È la storia di un «disincanto progressivo»²⁴⁹, l'immaginazione gradualmente viene messa a tacere dalla realtà e si mette davanti a Swann. La prima volta che ciò accade è in tarda serata, un giorno in cui Swann si reca a casa di Odette che si rifiuta di “fare *cattleya*” in quanto sta poco bene, e lo congeda dopo mezz'ora: da quel momento in Swann «si insinua il demone del dubbio», forse Odette sta aspettando un altro uomo? Il capitolo si chiude così in questo volume, ma Swann, nei successivi, tornerà da Odette arrivando addirittura a sposarla, pur non amandola più. La gelosia sparirà insieme al cessare dell'amore²⁵⁰. Da loro due nascerà una figlia, Gilberte, di cui si innamorerà Marcel e che costituirà l'altro amore infelice della *Recherche*, sempre connesso alla crudeltà e alla ferocia²⁵¹.

²⁴⁷ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 265.

²⁴⁸ Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 38.

²⁴⁹ Casnati, *Proust*, cit., p. 141.

²⁵⁰ Debenedetti, *Proust*, cit., p. 262.

²⁵¹ Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, cit., p. 177.

3.4 Il sogno di Swann

Nelle pagine finali della seconda parte del primo volume di Proust, Swann rivede Odette in sogno. Il protagonista sta passeggiando su «un sentiero che costeggiava il mare e lo sovrastava a strapiombo»²⁵² con Madame Verdurin, il dottor Cottard, un giovane che non riesce ad identificare, Odette, Napoleone III e il nonno di Marcel. Scende gradualmente una notte buia mentre le guance di Swann si bagnano con gli spruzzi ghiacciati dell'acqua del mare che risalgono dallo scoglio – immagine latente che ricomparirà in altri punti nell'opera, ad esempio nella *Prisonnière*²⁵³. Il fatto di non riuscire ad asciugarsi il viso e quello di essere in camicia da notte lo imbarazzano, spera che l'oscurità della notte non lasci trapelare quei dettagli, ma Madame Verdurin lo fissa con uno sguardo stupido che le fa deformare il viso fino a farle spuntare dei grandi baffi. Odette lo guarda con gli occhi pieni di tenerezza, e lui sente di amarla «talmente che avrebbe voluto portarsela via subito»²⁵⁴. Improvvisamente la stessa guarda l'orologio e dichiara di dover andare e prende congedo «da tutti allo stesso modo, senza prendere da parte Swann, senza dirgli dove avrebbe potuto vederla quella sera o un altro giorno»²⁵⁵. Lui vorrebbe seguirla ma è obbligato a sorridere e a rispondere ad una domanda di Madame Verdurin, anche se «il suo cuore batteva terribilmente, provava odio per Odette, avrebbe voluto accecare quegli occhi che fino a poco fa amava tanto»²⁵⁶. Swann e la sua amata procedono camminando in senso opposto, uno continuando a salire e l'altra scendendo, percorrono due vie opposte che ricalcano le direzioni contrarie delle due passeggiate che Marcel faceva da bambino. Il pittore fa notare che Napoleone III era sparito subito dopo Odette, presumendo a voce alta che «erano sicuramente d'accordo, dovevano certamente incontrarsi in fondo alla discesa ma non hanno voluto accomiarsi insieme per le convenienze. È la sua amante»²⁵⁷. Il giovane sconosciuto inizia a piangere e

²⁵² Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit., p. 482.

²⁵³ Jaques Rivière, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, Milano, Medusa, 2017, p. 64.

²⁵⁴ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit., p. 482.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ivi, p. 483.

Swann tenta di consolarlo, rendendosi pian piano conto che sta parlando a sé stesso, «perché il giovane che non era riuscito a identificare sul principio, era proprio lui»²⁵⁸. Sopravviene il suono di una campana a cui segue il passaggio degli abitanti del posto che corrono fuggendo dalle loro case in fiamme. Il rumore delle onde che si innalzano si fonde con quello delle palpitazioni del cuore di Swann che, sempre più veloci, gli provocano sofferenza e nausea. Un contadino ustionato si rivolge proprio a lui dicendogli di chiedere a Charlus dov'è andata Odette con il suo compagno. Sono stati loro ad appiccare il fuoco. Ma la voce del passante si mischia con quella del domestico di Swann che arriva a svegliarlo dichiarando: «Signore sono le otto e il parrucchiere è di là, gli ho detto di ripassare tra un'ora»²⁵⁹.

Le parole del domestico erano penetrate nel sogno come aveva fatto il rumore del campanello di casa trasformandosi nella campana. I suoni erano arrivati alla sua coscienza «subendo quella deviazione che fa sì che in fondo all'acqua un raggio sembri un sole»²⁶⁰. La visione del sonno si frantuma, Swann si sveglia e si tocca la guancia asciutta.

L'affinità con il sogno che fa Dorigo in *Un amore* è piuttosto chiara: entrambi i protagonisti maschili vedono il proprio oggetto d'amore, quello a cui hanno chiesto fino a quel momento di essere onesto e fedele²⁶¹, intrattenersi con un altro uomo. È il loro terrore più grande durante il giorno, quello che non riescono ad accettare nemmeno di fronte agli indizi più lampanti a cui si trovano davanti più volte: riconoscono qualcosa che hanno già conosciuto da molto tempo²⁶², solo nel sogno l'immagine appare loro irrevocabilmente manifesta. Si attua «la facoltà del processo onirico di rappresentare *sinteticamente* ciò che la sua immaginazione non può arrivare a percepire»²⁶³, perché anche se i due uomini sono tormentati dai dubbi non riescono a figurarsi il tradimento. Marco Nuti vede questi momenti di epifania raccontati situandoli nel sogno come una metafora per dire che «la ricerca della verità è un

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ivi, p. 484.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, cit., p. 38.

²⁶² Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 65.

²⁶³ Marco Nuti, *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Brescia, Schena, 2009, p. 35.

viaggio all'interno del nostro subcosciente»²⁶⁴. Essi ci restituiscono un'esperienza del passato ripristinando il rapporto con la realtà, «quel rapporto di cui forse nessuno è capace nel tempo presente»²⁶⁵. L'attività onirica sottopone al personaggio immagini altrimenti inaccessibili dal pensiero volontario e razionale.

Proust scrive negli stessi anni di Freud, e in questo sogno sono sicuramente ravvisabili, come ha notato Stefano Brugnolo²⁶⁶, due delle caratteristiche che lo psicanalista aveva individuato: la disseminazione e lo spostamento. La prima è riscontrabile nello sdoppiamento che subisce il personaggio: Swann è sé stesso, quello che sogna e che consola, ma anche il giovane che viene consolato. Lo spostamento, invece, opera grazie a delle associazioni, e così Forcheville diventa Napoleone III grazie, ad esempio, al cordone della Legione d'Onore che pende dal collo.

Swann vive un amore mai corrisposto per davvero: «Quell'inseguimento indefinito e votato allo scacco che Proust chiama amore, è, in realtà, solo l'espressione di un desiderio»²⁶⁷. È possibile fare certe riflessioni perché la *Recherche* è il romanzo che più ha dedicato spazio al sonno del protagonista, descrivendone minuziosamente tutti i gradi di profondità²⁶⁸:

«Prima di addormentarmi pensavo così a lungo che non vi sarei riuscito, che anche dormendo restava in me un po' di pensiero. Non era che un bagliore nell'oscurità quasi completa; ma bastava per far riflettere nel mio sonno, prima l'idea che non avrei potuto dormire, e poi – riflesso di quel riflesso – l'idea che dormendo avevo avuto l'idea di non poter dormire, e poi, per una nuova rifrazione, il mio risveglio... il mio risveglio a un nuovo sogno nel quale io volevo raccontare a certi amici che erano entrati nella mia stanza, come poco prima, dormendo, avessi creduto di non dormire»²⁶⁹.

L'importanza che il narratore e il protagonista danno alla fase del sonno è alta. In quelle ore si collocano i pensieri rivolti soprattutto al passato, e più si scende in profondità, più questi assumono i loro tratti emozionali, più si connettono agli avvenimenti attuali vissuti dal protagonista. Solo il termine «sonno» appare 214 volte,

²⁶⁴ Marco Nuti, *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Brescia, Schena, 2009, p. 40.

²⁶⁵ Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, cit., p. 47.

²⁶⁶ Ivi, p. 82-83.

²⁶⁷ Tadié, *Proust*, cit., p. 92.

²⁶⁸ Ivi, p. 100.

²⁶⁹ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. I Guermites*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 153-4.

nota Tadié²⁷⁰, che vede tale elemento come il termine di paragone del processo di creazione letteraria che Proust stesso colloca nella notte. «Il testo oscilla in modo inquietante fra sonno e veglia, siamo di fronte ad una fenomenologia dell'essere addormentati e dell'essere nel dormiveglia»²⁷¹. Il tempo notturno è pienamente diverso da quello che vive l'uomo da sveglia, e infatti il racconto proustiano non è scandito dal tempo dell'orologio, ma da quello della memoria, che si velocizza e si rallenta di continuo, si dilata e si restringe, è multidimensionale e reversibile²⁷². Esempio di accelerazione è quella del momento del risveglio: il personaggio torna bruscamente al mondo reale, percependo, anche se deformati, i suoni, esattamente come avviene nel sogno sopra narrato. A differire dal reale non è solo il tempo, ma anche la logica, più assimilabile a quella "selvaggia" del bambino o del soggetto schizofrenico, riassumibile nella formula freudiana di "a=b", grazie alla quale il soggetto sognante si può identificare con altro discostandosi dalla normale logica "a=a"²⁷³. Anche se le sensazioni turbinanti percepite al risveglio non durano più di qualche secondo, questo tempo è sufficiente a mettere in moto nel soggetto «un livello superiore di pensiero»²⁷⁴, riuscendo finalmente a condurlo alla consapevolezza dei fatti, in questo caso la certezza che Odette lo tradisce.

Di sogni Proust aveva già trattato anche nel *Jean Santeuil*, e in particolare di sogni rivelatori di verità, esempio ne è quello di Marie che vede la moglie morta e capisce che Jean lo perdona. Altri abbozzi sono segnati nei *carnet*, attribuiti soprattutto a persone vicine allo scrittore, come i genitori²⁷⁵. Queste tracce formano quelli che appaiono nella *Recherche*.

Il numero consistente di sogni che figura nel romanzo premette un'analisi della funzione che essi hanno all'interno del racconto. Vengono percepiti dal lettore come una "discesa agli inferi" terribile perché vi si incontrano alcune apparizioni di persone reali, vive o morte. Al risveglio si cerca di decifrare quanto visto e sentito, ma l'impresa risulta il più delle volte fallimentare. In effetti, «Proust non interpreta i sogni,

²⁷⁰ Tadié, *Proust*, Milano, cit., p. 101.

²⁷¹ Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, cit., p. 8.

²⁷² Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 45.

²⁷³ Cacciavillani, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, cit., p. 8.

²⁷⁴ Ivi, p. 9.

²⁷⁵ Tadié, *Proust*, cit., p. 102.

li racconta; analizza le loro condizioni di possibilità partendo dalla loro apparenza»²⁷⁶. L'autore è consapevole dell'esistenza di un linguaggio parallelo appartenente solo alla sfera onirica; egli lo usa ma non lo spiega, dando modo al lettore di tentare un'interpretazione.

Quello che vede nel sogno Swann lo ha sempre saputo, ma:

«C'era il lui una zona alla quale non lasciava mai avvicinare il pensiero, facendogli fare, se occorreva, il giro di un lungo ragionamento perché non passasse davanti ad essa»²⁷⁷.

Oppure:

«Per un istante Swann senti che la mente gli si annebbiava e pensò ad altro per ritrovare un po' di luce»²⁷⁸.

I freni che il pensiero razionale durante il giorno impone alla mente non operano durante il sonno, motivo per il quale Swann arriva a sognare chiaramente Odette con un altro uomo. Odette è «l'anello di congiunzione»²⁷⁹ che attraverso il sogno connette il presente con il passato inafferrabile che Swann va cercando. Come in Buzzati, il personaggio che sta sognando figurerebbe nella sua visione un desiderio perché, come nota Enrico Guaraldo:

«Swann e il narratore vogliono loro stessi che Odette e Albertine siano ambigue e suggestivi, perché riescono ad amarle solo in quanto "esseri in fuga"»²⁸⁰.

Il soggetto non ammette a sé stesso che è proprio quell'ineffabilità dell'amata ad attrarlo, è affascinato da quell'oggetto del desiderio percepito come degradato, disonesto²⁸¹.

La censura, insomma, fa della coscienza «il luogo di una rappresentazione ipocrita»²⁸², che viene a demolirsi nell'ambito del sogno. In effetti, dopo aver concluso la

²⁷⁶ Ivi, p. 103.

²⁷⁷ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 423.

²⁷⁸ Ivi, p. 459.

²⁷⁹ Costanza Pasquali, *Odette, un personaggio chiave*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 192.

²⁸⁰ Guardaldo, *Lo specchio della differenza. Proust e la poetica della Recherche*, cit., p. 85.

²⁸¹ Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, cit., p. 37.

²⁸² Rivière, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, cit., p. 20.

narrazione, Swann capisce di aver speso troppo tempo dedicandosi ad una donna che lo ha sempre tradito, dice:

«E pensare che ho buttato via degli anni, che ho desiderato morire, che il mio più grande amore l'ho avuto per una donna che non mi piaceva, che non era il mio genere!»²⁸³.

È servito il sogno d'amore a rendere palese la verità al personaggio. L'amore determinato dall'angoscia, dall'inquietudine e dal dolore cessa dopo aver portato a termine la sua funzione rivelatrice. Jaques Rivière, a tal proposito, ragionando sulla teoria freudiana dell'inconscio, spiega che la vita è una costante ricerca di ciò che non osiamo ammettere di desiderare, o che addirittura non sappiamo di desiderare. È sempre a posteriori che ci rendiamo conto del travaglio psichico attraversato prima di approdare all'atto prodotto dai sentimenti latenti²⁸⁴. Freud ha sempre sostenuto che con ogni paziente si incontra una notevole resistenza istintiva allo sforzo di penetrare il suo pensiero fino in fondo. Proprio questo strato di fondo è quello che ricompare, sotto altre spoglie, nella notte. Nella coscienza vi è la presenza di «un'attività riduttrice o deformatrice della nostra oscura spontaneità»²⁸⁵, quella spontaneità che costringerebbe la persona a confrontarsi con i pensieri immediati (e scomodi) della propria mente, che riaffiorano tramite apparenze enigmatiche nel sogno. E Proust è continuamente alla ricerca di tale zona rimossa, è sempre volto – anche quando non si parla di sogni - all'indagine dello spirito che sta oltre all'apparenza, quello teso a «conquistare l'assoluto»²⁸⁶ che si annida al di sotto dello spettacolo colto dai sensi. Proust scopre che questo spirito «non ha direzione»²⁸⁷, che la lotta tra esso e l'esistenza è «la lotta contro l'irreversibilità del tempo»²⁸⁸. Operando un'analogia nel *modus operandi* di Freud e Proust, Jaques Rivière scrive:

«Come Freud davanti a un malato si sforza in primo luogo di eliminare le amnesie, di *colmare*, sono le parole sue, *le lacune della sua memoria*, di fargli trovare gli avvenimenti della sua vita inghiottiti dall'inconscio, [...] così Proust

²⁸³ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, cit. p. 485.

²⁸⁴ Rivière, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, cit., p. 34.

²⁸⁵ Ivi, p. 36.

²⁸⁶ Ivi, p. 55.

²⁸⁷ Paci, *L'uomo di Proust*, cit., p. 157.

²⁸⁸ Ibid.

si pone di fronte a quel mondo sommerso che sente di essere, a tutta quella folla di percezioni defunte, comparse, da cui però si sente tuttora costituito, e le chiama, e le invoca, e le costringe a risalire»²⁸⁹.

Evidentemente Swann non è riuscito a cogliere da fuori di sé la verità che sta sotto ai comportamenti di Odette, alla quale ha sostituito l'immaginazione²⁹⁰. Procedo dunque allo stesso modo di Freud, per associazioni di idee, e la ritrovo dentro di sé, durante il sogno.

²⁸⁹ Rivière, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, cit., p. 60.

²⁹⁰ André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, Milano, Mondadori, 1956, p. 194.

Conclusioni

Numerose sono le congruenze che troviamo tra i romanzi d'amore analizzati. Considerate le affinità nei tratti dei protagonisti – entrambi adulti, senza particolari legami affettivi con altre persone, disperatamente bisognosi di un attaccamento morboso e inconsapevoli del reale comportamento delle loro innamorate – e in quelli delle figure femminili – abili mentitrici, riluttanti a rapporti eccessivamente seri – le somiglianze si trovano anche nello svolgimento delle storie “d'amore”: dopo un primo momento di euforica conoscenza reciproca, il protagonista maschile vive un dolore continuo dato dal tormento, dalla preoccupazione e soprattutto dalla gelosia.

Inoltre, le similarità sono anche nei sogni d'amore vissuti da Dorigo e da Swann. Laide e Odette vengono “scoperte” con altri uomini, entrambe non si curano dell'innamorato, entrambe sembrano non considerare in nessun momento del sogno la presenza dei due uomini. Inoltre, i luoghi di ambientazione sono situati sul confine tra reale e immaginario: entrambi hanno caratteristiche che li possono far considerare esistenti e altre che li collocano nel puro illusorio. La casa di appuntamenti in cui Dorigo vede Laide intrattenersi con un uomo appare da un momento all'altro tra le vie che sta percorrendo, eppure fino ad un attimo prima non c'era. Gli altri elementi (l'arredamento, le conversazioni) sono del tutto realistiche. Swann passeggia su una via che sovrasta uno strapiombo sul mare, ma l'incendio scoppia all'improvviso, e lui è vestito con la stessa camicia da notte che indossa mentre sogna.

Una differenza importante sta nell'avviamento nella narrazione del sogno. In *Un amore di Swann* viene chiaramente annunciato il terreno onirico nel quale ci si sta per addentare, mentre in *Un amore* ci si trova nel mezzo del sogno senza alcuna precedente avvertenza.

Le conseguenze del sogno, poi, sono le medesime. Gli uomini arrivano a comprendere, finalmente, la verità sulle loro amanti solo grazie alla visione avuta durante la notte. Vengono messi davanti al loro timore più grande, quello che li ha fatti tanto disperare e li ha portati a compiere azioni folli, come gli inseguimenti per le vie della città e le incursioni nei pressi delle dimore delle donne per fissare le finestre e fantasticare su quanto accade all'interno di quei muri. Come si è detto, probabilmente la visione di Laide e Odette con un altro uomo non rappresenta solamente il maggiore timore di

Dorigo e Swann, ma anche il loro desiderio. Avere la verità davanti agli occhi, anche se ciò non avviene nella vita reale, è l'unico modo che permette loro di porre un freno alle fantasticherie dei loro pensieri, che hanno idealizzato la figura femminile in tutto il corso dei due romanzi.

Il sogno rappresenta, dunque, un momento di svolta importante sia in *Un amore*, sia in *Un amore di Swann*. I risultati non sono esattamente gli stessi, ma in seguito si vedranno i protagonisti entrambi ancora con Laide e Odette, pur consapevoli di quanto prima non erano.

Bibliografia

- AGOSTINO, *Confessioni*, traduzione Aldo Landi, Milano, edizioni paoline, 1987.
- ALBERTOCCHI, Giovanni, *I sogni di Zeno*, Vol. 13, pp. 71-80, Quaderns d'Italià, Universitat de Girona, 2008.
- ALIGHIERI, Dante, *Vita Nuova*, Domenico De Robertis (a cura di), Milano, Ricciardi, 1980.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, Ferrara, 1516.
- ARISTOTELE, *Dei sogni*.
- ARSLAN, Antonia, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.
- ARSLAN, Antonia, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993.
- BARBIERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'ora dell'alba e della città*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989)*, Nello Giacometto (a cura di), Milano, Mondadori, 1989.
- BECKETT, Samuel, *Proust*, Milano, Sugar, 1962.
- BIAGGI, Pietro, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Padova, Messaggero di Sant'Antonio, 2001.
- BO, Carlo, *L'universo di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- BONGIOVANNI BERTINI, Mariolina, *Guida a Proust*, Milano, Mondadori, 1981.
- BONGIOVANNI BERTINI, Mariolina, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- BONIFAZI, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.
- BRUGNOLO, Stefano, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci, 2022.
- BUZZATI, Dino, *Barnabo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1933.

- BUZZATI, Dino, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1935.
- BUZZATI, Dino, *Il deserto dei tartari*, Milano, Rizzoli, 1940.
- BUZZATI, Dino, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.
- BUZZATI, Dino, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Il Corriere dei piccoli, 1945.
- BUZZATI, Dino, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958.
- BUZZATI, Dino, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.
- BUZZATI, Dino, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.
- BUZZATI, Dino, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966.
- BUZZATI, Dino, *Un equivoco*, Venezia, 1967.
- BUZZATI, Dino, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.
- BUZZATI, Dino, *La «nera» di Dino Buzzati*, Lorenzo Viganò (a cura di), Milano, Mondadori, 2002.
- CACCIAVILLANI, Giovanni, *Proust e l'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, Roma, Donzelli, 2004.
- CAILLOIS, Roger, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- CASNATI, Francesco, *Proust*, Brescia, Morcelliana, 1933.
- CECCHI, Emilio, *Note intorno a Proust*, in PINTO, GRASSO, Paolo, Giuseppe (a cura di), *Proust e la critica italiana*, Forlì, Orsa Maggiore, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, Torino, Einaudi, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Marcel Proust*, edizione italiana a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1985.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- DE CERVANTES, Miguel, *Don Chisciotte della Manica*, V. Bodini (a cura di), Torino, Einaudi, 1994.
- DE LA BARCA, Calderon, *La vita è sogno*, 1635.
- DE NERVAL, Gérard, *Aurélia*, Parigi, Folio Classique, 2005.
- DEVOTO, Giacomo, *Il «tempo» proustiano*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.

- ESQUIROL, Jeanne-Étienne, *Des maladies mentales*, Parigi, Baillière, 1838.
- FRASSON, Alberto, *Dino Buzzati*, collana *Grandi scrittori italiani*, Edizioni del noce, 1982.
- FREUD, Sigmund, *Il sogno e la sua interpretazione*, Milano, Dall'Oglio, 1963.
- FREUD, Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1969.
- FREUD, Sigmund, *Il perturbante*, Cesare Musatti (a cura di), Roma, Theoria, 1990.
- FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966.
- FUSILLO, Massimo, *Sul sogno come mondo virtuale. Dal Don Chisciotte a Inception*, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.
- GALLO, Carmen, «*Dream not of other worlds*». *Sogno e caduta in Paradise Lost*, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.
- *Genesi*
- GAUTIER, Théophile, *La morta innamorata*, Parigi, rivista *Chronique de Paris*, 1836.
- GIANNETTO, Nella (a cura di), AA. VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, Milano, Mondadori, 1992.
- GUARDALDO, Enrico, *Lo specchio della differenza. Proust e la poetica della Recherche*, Roma, Bulzoni, 1977.
- HILL, Thomas, *The Most Pleasant art of the interpretation of dream*, Londra, British Library, 1576.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Der sandman*, 1816.
- IOLI, Giovanna, *Dino Buzzati*, in *Civiltà Letteraria del Novecento*, Milano, Mursia, 1988.
- IPPOCRATE di Coo, *Il regime*.
- JUNG, Carl Gustav, *Ricordi, sogni, riflessioni*, traduzione di Guido Russo, Milano, Il saggiatore, 1965.

- KAFKA, Franz, *Un medico di campagna*, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano, Mondadori, 1992.
- KAFKA, Franz, *Il processo*, traduzione di Ervinio Pocar, Milano, Mondadori, 1992.
- KUNDERA, Milan, *L'insostenibile bellezza del Processo di Kafka*, La Repubblica, 13/04/2013.
- LAVAGETTO, Andreina, *Retorica onirica in Franz Kafka*. Der process, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.
- LAVAGETTO, Mario, *Quel Marcel!*, Torino, Einaudi, 2011.
- LAZZARIN, Stefano, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2000.
- LE FANU, Joseph Sheridan, *Carmilla*, 1872.
- MARQUER, Bertrand, *Tra letteratura e clinica. Il paradigma patologico del sogno nell'Ottocento*, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.
- MATTE BLANCO, Ignacio, *The Unconscious as Infinite Seats. An Essay in Bi-Logic*, Londra, Duckworth, 1975.
- MATTE BLANCO, Ignacio, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.
- MAUROIS, André, *Alla ricerca di Marcel Proust*, Milano, Mondadori, 1956.
- MECENATE, Stefano (a cura di), AA. VV., *La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati*, Empoli, Ibiskos editrice Risolo, 2006.
- MELLARINI, Bruno, *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2017.
- MICELI-JEFFRIES, Giovanna, *Per una poetica della senilità: la funzione della donna in Senilità e Un amore*, in «Italice», Vol. 67, No. 3 (1999), pp. 353-370.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, 1667, traduzione di Lazzaro Papi, 1811.

- MUSATTI, Cesare, *Il sogno e la comune attività del nostro pensiero*, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984.
- NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Parigi, The Olympia press, 1955.
- NUTI, Marco, *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Brescia, Schena, 2009.
- OMERO, *Iliade*.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli (a cura di), Torino, Einaudi, 2017.
- PACI, Enzo, *L'uomo di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- PAINTER, George, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973.
- PALUMBO, Matteo, «Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati». *I sogni nell'opera di Italo Svevo*, in AA. VV., Andreina Lavagetto (a cura di), *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, città, Pacini, 2019.
- PASQUALI, Costanza, *Odette, personaggio chiave*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- PLATONE, *La Repubblica*.
- PROUST, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, BUR, 1985.
- PROUST, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto. I Guermantes*, Milano, Mondadori, 1983.
- RAIMONDI, Giuseppe, *Qualche suggestione su Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- REVEL, Jean-François, *Su Proust*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- RIPA, Yannick, *Histoire du rêve*.

- RISSET, Jaqueline, *Proust e il problema del male*, in Luciano De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- RIVIÈRE, Jaques, *Alcuni progressi nello studio del cuore umano. Proust e Freud*, Milano, Medusa, 2017.
- SCHNEIDER, Marilyn, *Beyond the Eroticism of Dino Buzzati's Un amore*, in «Italice», Vol. 46, No. 3 (1969), pp. 292-299.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*.
- SINISCALCO, Paolo, *Pagani e cristiani antichi di fronte all'esperienza di sogni e visioni*, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984.
- STOKER, Bram, *Dracula*, 1897.
- STURLI, Valentina, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, in AA. VV., S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti (a cura di), *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 2021.
- SVEVO, Italo, *Una vita*, Trieste, Vram, 1892.
- SVEVO, Italo, *Senilità*, Trieste, Vram, 1898.
- SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923.
- SVEVO, Italo, *Epistolario*, B. Maier (a cura di), Milano, Dall'Oglio, 1966.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust*, Milano, Il saggiaiore, 1985.
- TARIZZO, Domenico, *Proust*, in «Il Castoro», Vol. 14, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- TOSCANI, Claudio, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987.
- TILGHER, Adriano, *La poetica di Proust*, in Paolo Pinto e Giuseppe Grasso (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Mondadori, 1990.
- TINTI, Lorenzo, *Il sogno. Dalla Genesi a Umberto Eco*, Siena, Barbera, 2009.
- VITTORINI, Elio, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 1948.
- VITTORINI, Fabio, *I sogni di Zeno*, In *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003.