

IL VIAGGIO

DI SURIN

## PREMESSA

Noi partecipiamo ad una tragedia; alla commedia guardiamo solo.

L'autore tragico si sente nei suoi personaggi, e altrettanto, dalla parte opposta, fa il lettore o l'ascoltatore, ma nella commedia pura non vi è identità tra il creatore e la creatura letteraria, tra lo spettatore e lo spettacolo. L'autore guarda, giudica e registra, dall'esterno, e dall'esterno il pubblico osserva ciò che egli ha registrato, giudica come egli ha giudicato e, se la commedia è abbastanza buona, ride.

La commedia pura non resiste per molto tempo.

Questa è la ragione per cui tanti dei maggiori scrittori comici hanno adottato la forma impura, in cui vi è costante transizione dall'esteriorità all'interiorità e viceversa. In un momento non facciamo che vedere e giudicare e ridere; un momento dopo, siamo spinti a simpatizzare ed anche a identificarci con uno che, qualche secondo prima, era un mero oggetto. Ogni figura comica è potenzialmente un Amiel o un Bashkirtseff, e ogni tormentato autore di confessioni o di giornali intimi può essere visto, se lo desideriamo, come figura comica.

**Jeanne des Anges** fu uno di quegli sfortunati esseri umani i quali invitano continuamente all'incontro esteriore, al trattamento puramente comico. E ciò malgrado il fatto che ella scrisse confessioni intese ad invocare la simpatia cordiale del lettore per le sue notevoli sofferenze. Se possiamo leggere queste confessioni e pensare ancora alla povera priora come a

una figura comica, ciò è dovuto al fatto che ella fu estremamente attrice, e che, come attrice, fu quasi sempre esteriore anche con se stessa. L'“io” che fa le sue confessioni è qualche volta un'imitazione di sant'Agostino, qualche volta la regina delle indemoniate, qualche volta la seconda santa Teresa e qualche volta, buttando via ogni affettazione, una acuta e momentanea sincera giovane donna, che sa esattamente chi è e come è legata a questi altri personaggi più romantici. Senza, ovviamente, desiderare di trasformarsi in una figura comica, **sœur Jeanne** impiega tutti i mezzi dello scrittore comico: il passaggio improvviso dalla maschera a un volto assurdo; l'enfasi, le eccessive protestazioni; la pia verbosità che razionalizza così ingenuamente qualche desiderio eccessivamente umano sotto la superficie. Inoltre, **sœur Jeanne** scrisse le sue confessioni senza riflettere che i lettori potevano avere altre fonti di informazione circa i fatti in esse registrati. Così dalle note ufficiali dei capi d'accusa in base ai quali *Grandier* fu condannato, sappiamo che la priora e diverse altre monache furono sopraffatte dal rimorso per ciò che avevano fatto e cercarono di ritirare una testimonianza che sapevano, anche nei parossismi dell'isterismo, essere completamente falsa.

L'autobiografia di **sœur Jeanne** abbonda in dichiarazioni convenzionali di vanità, di orgoglio, di indifferenza, ma della sua colpa maggiore – l'inganno sistematico che aveva portato un innocente alla tortura e alle fiamme - ella non fa cenno, né fa mai riferimento all'unico episodio degno nella odiosa storia; il suo pentimento e la confessione pubblica della sua colpa. Ripensandoci ella preferì accettare le ciniche assicurazioni di *Laubardemont* e dei cappuccini: la sua contrizione era un trucco dei demoni, le sue bugie verità di Vangelo. Qualunque resoconto di questo episodio, anche il più favorevole, avrebbe inevitabilmente sciupato il suo ritratto di autrice quale vittima del demonio, miracolosamente liberata da Dio. Sopprimendo i fatti strani e tragici, ella decise di identificarsi con una

finzione essenzialmente letteraria, proprio queste cose sono la materia prima della commedia.

Nel corso della sua vita **Jean-Joseph Surin** pensò, scrisse e fece molte cose stupide, mal giudicate e perfino grottesche, ma per chiunque abbia letto le sue lettere e le sue memorie **egli deve rimanere sempre una figura essenzialmente tragica**, alle cui pene (per quanto curiose e in un certo senso, meritate) noi sempre partecipiamo; noi lo conosciamo come egli si conosce, dall'interno e senza maschera, l'io che fa la sua confessione è sempre Jean-Joseph, mai qualcun altro, più romantico, mai, come fu il caso della povera priora, quell'altro spettacolare personaggio che finisce invariabilmente per lasciar fuggire il gatto dal sacco trasformando così lo pseudo-sublime in comico, o decisamente farsesco.

Gli inizi della lunga tragedia di **Surin** sono stati già descritti, una volontà di ferro, diretta dai più alti ideali di perfezione cristiana e da nozioni erronee circa i rapporti tra Assoluto e relativo, tra Dio e natura, avevano logorato una costituzione debole, un temperamento in equilibrio instabile, egli era malato anche prima di andare a Loudun, qui, sebbene cercasse di mitigare gli eccessi manicheistici degli altri esorcisti, rimase vittima di una troppo rigida ed intensa preoccupazione sull'idea e sul fatto apparente del Male radicale.

I diavoli traevano la loro forza proprio dalla violenza della campagna che veniva combattuta contro di loro. Forza nelle monache e forza nei loro esorcisti. Sotto l'influenza di un'ossessione demoniaca organizzata, le tendenze normalmente latenti affiorarono alla superficie\*.

Per molto tempo trattenuto nelle quinte della storia a causa della follia, *Jean-Joseph Surin (1600-1665)* è nondimeno, dicono dei buoni giudici (da Jean Orcibal o Louis Cognet a Julien Green), un 'genio letterario' che essi trovano 'degnò di prendere posto a fianco di Pascal

e Bossuet'. Ma questo mistico scrittore e poeta è rimasto *rinchiuso* per quasi tredici anni, anche in maniera intermittente, nell'infermeria del collegio-università gesuita di Bordeaux (1637-1650) – la sua segreta, dice –, e per ventitré anni quasi incapace di spostarsi...

*\* ...Io mi sentivo offesa quando la gente manifestava il sospetto che io fossi indemoniata, e se qualcuno accennava al fatto che io ero posseduta dai diavoli, provavo una violenta emozione di rabbia e non potevo controllare l'espressione del mio risentimento.*

*Ciò significa che la persona la quale non poteva fare a meno di sognare m. Grandier, la persona che m. Barré trattava come una specie di animale da laboratorio, non era cosciente, fuori degli esorcismi e durante le ore di veglia di essere in alcun modo anormale. Le estasi di umiliazione e di sensualità allucinatoria venivano inflitte ad una mente che si sentiva ancora quella di una donna di sensualità media la quale aveva avuto la sfortuna di capitare in un convento, mentre avrebbe dovuto sposarsi e avere una famiglia.*

*Delle condizioni mentali di m. Barré e degli altri esorcisti non sappiamo niente di diretto. Essi non lasciarono autobiografie e non scrissero lettere.*

*Finché non entrò in scena padre Surin circa due anni dopo, la storia degli uomini coinvolti in questa prolungata orgia psicologica manca completamente di contatti personali. Fortunatamente per noi. Surin fu un introverso col bisogno di autorivelarsi, un 'informatore' nato la cui passione per la confessione compensò ampiamente la reticenza dei suoi colleghi. Scrivendo di quei primi anni passati a Loudun e in seguito, a Bordeaux, Surin deplora di essere soggetto a tentazioni della carne quasi continue. Date le circostanze di vita di un esorcista in un convento di monache indemoniate, il fatto non può meravigliare. Al centro di un gruppo di donne isteriche, tutte in stato cronico di eccitazione sessuale, egli era il 'maschio' ufficiale, imperioso e tirannico. L'abiezione in cui si abbandonavano estaticamente le donne affidate a lui serviva solo a dare enfasi alla trionfale virilità del ruolo dell'esorcista. La loro*

*passività rinforzava in lui la sensazione di essere il padrone. In mezzo ad incontrollabili farneticamenti egli era lucido e forte; in mezzo a tanta animalità era l'unico essere umano; in mezzo ai diavoli era il rappresentante di Dio.*

*Il processo di Loudun si risolse con l'accusa di Grandier - parroco del convento - di stregoneria, e con le orsoline indemoniate.*

*Noi leggiamo queste dichiarazioni e sorridiamo, ma prima che il sorriso si possa mutare in una smorfia o possa esplodere in una sghignazzata, cerchiamo di scoprire quale fosse precisamente il significato attribuito a queste parole durante la prima metà del diciassettesimo secolo. E poiché, in questo periodo, la stregoneria era dovunque un delitto, cominciamo con gli aspetti legali del problema.*

*Sir Edward Coke, il più grande avvocato inglese nel periodo che va dalla fine del regno elisabettiano a tutto quello di Giacomo Primo, definì la strega come persona che abbia rapporti col diavolo per consultarsi con lui o per compiere qualche azione. Secondo lo statuto del 1563, la stregoneria era punita con la morte solo quando potesse provarsi che la strega avesse attentato alla vita altrui. Ma nel primo anno del regno di Giacomo questo statuto fu sostituito da una nuova legge più severa. Dopo il 1603 la colpa capitale non era più l'assassinio con mezzi soprannaturali, ma il semplice fatto di essere riconosciuta strega. L'azione compiuta dall'accusato poteva essere innocua, come nel caso di divinazione, o anche benefica, come nel caso di guarigioni per mezzo di parole magiche o incantesimi. Se vi erano prove che esse erano state compiute attraverso 'rapporti col demonio', o con metodi di magia intrinsecamente diabolici, l'atto era criminale e l'esecutore doveva essere condannato a morte. Questa era una legge inglese e protestante; ma pienamente in armonia con la legge canonica e la pratica cattolica.*

*Kramer e Sprenger, i dotti domenicani autori del 'Malleus maleficarum' (per quasi due secoli libro di testo e vade mecum per tutti i cacciatori di streghe, luterani e calvinisti non meno dei cattolici), citano molte autorità per dimostrare che la pena più indicata per la stregoneria, la predizione del futuro, la pratica di*

*ogni specie di arte magica, è la morte; poiché la stregoneria è alto tradimento contro la maestà di Dio, quindi essi (gli accusati) devono essere messi alla tortura per farli confessare, qualsiasi persona, di ogni rango o posizione, per un'accusa simile può essere messa alla tortura e colui che viene riconosciuto colpevole, anche se confessa il suo delitto, che sia tormentato, che soffra tutte le torture prescritte dalla legge allo scopo di punirlo in proporzione alla sua colpa.*

*Dietro queste leggi stava una tradizione immemorabile di interventi demoniaci nelle questioni umane e, in particolare, le verità rivelate che il demonio è il principe di questo mondo e nemico giurato di Dio e dei figli di Dio.*

*Le leggi dice il 'Malleus maleficarum' ammettono qualunque testimonio d'accusa e non soltanto tutti indistintamente erano ammessi come testimoni, compresi i bambini e i nemici mortali dell'accusato, ma era ammessa altresì ogni specie di testimonianza: pettegolezzo, sentito dire, deduzioni, ricordi di sogni, affermazioni fatte dagli indemoniati. Sempre pronta, la tortura veniva spesso (sebbene non invariabilmente) impiegata per estorcere le confessioni ed insieme alla tortura le false promesse circa la sentenza finale. Nel 'Malleus' questo punto delle false promesse è discusso con tutto l'acume e la competenza abituali degli autori. Vi sono tre alternative possibili.*

*Per noi che guardiamo con gli occhi di occidentali contemporanei la caratteristica più assurda e più iniqua del processo alle streghe nel Medioevo o al principio dell'era moderna fu il fatto che quasi ognuno degli strani e perversi avvenimenti della vita quotidiana poteva essere legittimamente trattato come effetto di intervento diabolico provocato dalle arti magiche di uno stregone.*

*Parlando come esorcista interno, Surin afferma che soeur Jeanne ripetutamente lesse i suoi pensieri prima che egli li esprimesse. Che un'isterica di grande sensibilità, come soeur Jeanne, avesse potuto vivere quasi tre anni nella più stretta intimità con un direttore spirituale altamente sensibile, come padre Surin, senza sviluppare un certo grado di 'rapporti' telepatico con lui sarebbe infatti stato stupefacente. Il dottor Ehrenwald ed altri hanno osservato che*

*questa specie di 'rapporti' tra medico e paziente si stabilisce qualche volta nel corso del trattamento psicoanalitico. Il rapporto tra indemoniato ed esorcista è probabilmente anche più intimo di quello tra psichiatra e nevrotico. E in questo caso particolare, va ricordato, l'esorcista era ossessionato dagli stessi demoni che avevano invaso la sua penitente. Surin, quindi, era assolutamente convinto che la priora potesse, occasionalmente, leggere con successo i pensieri di coloro che la circondavano. Ma per definizione dogmatica chiunque potesse leggere i pensieri altrui era posseduto da un demone, o alternativamente era oggetto di una grazia straordinaria.*

*I fenomeni di telepatia e chiaroveggenza o non esistevano oppure erano opera di spiriti, che si poteva presumere, almeno che il lettore del pensiero non fosse manifestamente un santo, fossero demoni. Surin deviò dalla rigida ortodossia solo in un punto: egli credette che i demoni potessero leggere nelle menti direttamente, laddove i più autorevoli teologi erano dell'opinione che lo potessero fare solo indirettamente, per inferenza dai mutamenti corporali che accompagnano il pensiero. Nel 'Malleus Maleficarum', viene asserito molto autorevolmente che i demoni non possono invadere la volontà e la intelligenza, ma solo il corpo e quelle facoltà mentali che sono più strettamente associate al corpo. In molti casi i demoni non posseggono neppure tutto il corpo dell'indemoniato, ma soltanto una piccola parte di esso: un singolo organo, uno o due gruppi di muscoli o di ossa.*

*Il 15 dicembre 1634 quattro padri gesuiti cavalcavano sulla strada di Loudun. Tra di essi era Jean-Joseph Surin.*

*Secondo i critici, peggiorava le cose il fatto che un membro della Compagnia era malato, Surin era vittima della nevrosi o, come si chiamava allora, la 'malinconia'. Per almeno due anni prima dell'arrivo a Loudun egli aveva sofferto di disturbi psicosomatici debilitanti. Il più leggero sforzo fisico gli arrecava intensi dolori muscolari. Quando tentava di leggere, era presto costretto a rinunciare per il terribile mal di capo. Aveva la mente ottenebrata e confusa e viveva in mezzo a così estreme agonie e pressioni che non sapeva cosa sarebbe avvenuto di lui. Era possibile che le singolarità del suo comportamento e del suo insegnamento fossero*



*tutti prodotti di una mente malata in un corpo debole? Surin riferisce che molti dei suoi confratelli gesuiti non erano convinti, fin dal principio, che le monache fossero veramente invasate.*

*In questo intero contesto di coscienza e di peccato, le orgie della possessione e dell'esorcismo arrivavano come tante vacanze felici. Le lagrime erano appropriate, non per questi farneticamenti e queste indecenze, ma per i lucidi intervalli che li alternavano. A Surin, molto tempo prima del suo arrivo a Loudun, era stato assegnato l'onore di esorcizzare la madre superiora. Quando Laubardemont le disse che si era rivolto ai gesuiti e che ella stava per avere come direttore il più abile e il più santo giovane padre della Provincia di Aquitaine, soeur Jeanne si era molto allarmata. I gesuiti non erano come questi ottusi cappuccini e carmelitani, che era stato sempre così facile imbrogliare. Essi erano intelligenti, erano molto istruiti, e questo padre Surin era anche santo, un uomo di preghiera, un grande contemplativo. Egli avrebbe letto dentro di lei subito, avrebbe visto quando era veramente invasata e quando recitava soltanto, o per lo meno collaborava con i demoni. Ella supplicò Laubardemont di lasciarla ai suoi antichi esorcisti, al caro canonico Mignon, al buon padre Tranquille e ai degni carmelitani.*

*Surin avrebbe liberato l'anima indemoniata sollevandola nella Luce. Qualche giorno dopo il suo arrivo a Loudun egli trattò l'argomento con soeur Jeanne, ed ebbe in risposta uno scroscio di risa da parte di Isacaaron, un ghigno di furioso disprezzo da parte di Leviatano. Questa donna, essi lo ricordarono, apparteneva a loro, era una comune dimora per diavoli; ed egli le parlava di esercizi spirituali, la sollecitava a disporre l'anima per l'unione con Dio! Ma via, erano più di due anni che ella non aveva più neppure tentato di praticare la preghiera mentale. Proprio la contemplazione! La perfezione cristiana! Le risate divennero fragorose. Ma Surin non si lasciò scoraggiare. Ogni giorno, nonostante le bestemmie e le convulsioni, tornava alla carica. Egli aveva sguinzagliato dietro di lei la 'muta celeste' e intendeva seguire la sua preda fino alla morte, la morte che è la vita eterna. La priora cercò di sfuggire; ma egli spiava le sue tracce, la circondava con le sue preghiere e le sue omelie. Le parlava della vita spirituale, chiedeva a Dio di darle la forza di intraprenderne gli ardui preliminari, descriveva la beatitudine dell'unione. Soeur Jeanne lo*

*interrompeva con scoppi di riso, barzellette circa la sua preziosa Boinette, rutti clamorosi, frammenti di canzoni, imitazioni di porci che mangiano. Ma la voce continuava a mormorare, instancabilmente. Un giorno, dopo una manifestazione particolarmente spaventosa di diabolica bestialità, Surin pregò che gli fosse permesso di soffrire per conto della priora ed in sua vece. Egli voleva provare tutto ciò che i demoni avevano fatto provare a sœur Jeanne; egli era pronto ad essere invasato se fosse piaciuto alla divina Bontà di guarirla e condurla nella pratica della virtù. Egli inoltre chiese che gli fosse concesso di subire la massima umiliazione, di essere considerato pazzo.*

*Pregchiere simili, ci assicurano i moralisti e i teologi, non dovrebbero mai essere fatte. Disgraziatamente, la prudenza non era virtù di Surin. La folle ed estremamente illegittima richiesta venne espressa. Ma le preghiere, se sincere, hanno maniera di farsi esaudire, qualche volta senza dubbio per diretto intervento divino; ma più spesso, possiamo supporre, perché la natura delle idee è tale che esse tendono ad oggettivarsi, a prendere una forma, materiale o psicologica, in fatti o in simboli, nel mondo reale o nel sogno. Surin aveva pregato di poter soffrire come aveva sofferto sœur Jeanne. Il 19 gennaio cominciò ad essere invasato. Forse sarebbe accaduto anche se non avesse mai pregato. I diavoli avevano già ucciso padre Lactance, e padre Tranquille stava per subire la stessa sorte. Infatti, secondo Surin, non vi era uno tra gli esorcisti che non fosse in qualche modo assalito dai diavoli che avevano aiutato ad evocare e che cercavano in tutti i modi di tenere in vita. Nessuno può concentrare l'attenzione sul male, o solo sull'idea del male, e non rimanerne preso. Essere più contro il demonio che per Dio è molto pericoloso. Qualunque crociato rischia di diventare pazzo.*

*Egli è ossessionato dalle perfidie che attribuisce ai suoi nemici; esse diventano in certo qual modo parte di lui. La possessione è più spesso secolare che soprannaturale. Gli uomini sono invasati dai loro pensieri di una persona odiata, di una classe odiata, di una razza o di una nazione odiata.*

*Attualmente i destini del mondo sono nelle mani di indemoniati volontari, uomini che sono invasati, e lo manifestano, dal male che hanno voluto vedere negli altri.*

*Essi non credono nei demoni, ma hanno cercato accanitamente di essere invasati, lo hanno tentato e vi sono riusciti magnificamente. E poiché essi credono ancora meno in Dio che nel diavolo, sembra molto improbabile che saranno mai in grado di guarire dalla possessione. Concentrando l'attenzione sull'idea di un male soprannaturale e metafisico, Surin si buttò in un abisso di follia raro tra gli indemoniati secolari.*

*Ma la sua idea del bene era anche soprannaturale e metafisica, e alla fine lo salvò!*

*Il principio di maggio Surin scrisse al suo amico e confratello gesuita, padre d'Attichy, dandogli un completo resoconto di ciò che gli era accaduto.*

*“ Dall'ultima lettera, sono caduto in uno stato ben lungi da qualsiasi cosa potevo mai prevedere, ma del tutto consono alle direttive della Provvidenza divina circa la mia anima... Sono impegnato in una lotta con quattro dei più perfidi demoni dell'inferno... Il campo di battaglia meno importante è quello dell'esorcismo; poiché i miei nemici si sono fatti vivi segretamente, notte e giorno in migliaia di maniere diverse... Per gli ultimi tre mesi e mezzo non sono mai stato senza un diavolo di turno. La situazione è diventata tale (per i miei peccati, penso) che Dio ha permesso... ai diavoli di uscire dal corpo della persona indemoniata e di entrare nel mio, di assalirmi, di buttarmi a terra, di tormentarmi in modo che tutti possano vedere possedendomi per diverse ore di seguito come un indemoniato. Io trovo quasi impossibile spiegare che cosa mi accade in questo tempo, come questo spirito estraneo è unito al mio, senza privarmi della coscienza o della libertà interiore, eppure costituendo un secondo 'me', come se avessi due anime, di cui una è spossessata dal mio corpo e dall'uso dei suoi organi e si tiene da parte, sorvegliando l'altra, l'intrusa, che fa tutto ciò che le piace. Questi due spiriti si danno battaglia entro i limiti di un campo, che è il corpo. L'anima è come divisa, e in una delle sue parti vi è il soggetto delle impressioni diaboliche e nell'altra, quello di sentimenti appropriati o ispirati da Dio. Io sento contemporaneamente una gran pace,*

come se godessi della benevolenza divina, e nello stesso tempo (senza sapere come) una furia e un odio irresistibili contro Dio che si esprimono in lotte frenetiche (stupefacenti per coloro che le osservano) per separarmi da Lui. Sperimento contemporaneamente una gran gioia e delizia e d'altra parte una infelicità che trova sfogo in sospiri e lamentazioni come quelle di un dannato. Provo lo stato di dannazione e lo temo. Sento come se fossi penetrato dai pungoli della disperazione in quell'anima estranea che sembra mia; e nello stesso tempo l'altra anima vive in completa fiducia, illumina tutti questi sentimenti e maledice l'essere che ne è la causa. Io sento perfino che le grida espresse dalla mia bocca vengono da entrambe le anime insieme; e trovo difficile determinare se sono prodotti di gioia o di frenesia. I brividi che mi assalgono quando il Santo Sacramento viene applicato a qualunque parte del mio corpo, sono causati simultaneamente (così almeno mi sembra) dall'orrore della sua prossimità, che trovo insopportabile, e da sincera riverenza... Quando, per impulso di una di queste due anime, io cerco di farmi il segno della croce sulla bocca, l'altra anima mi scosta la mano, oppure prende il dito tra i denti e lo morde selvaggiamente. Io trovo che la preghiera mentale non è mai più facile o più tranquilla che nel mezzo di queste agitazioni, mentre il corpo si rotola sul pavimento e i ministri della Chiesa mi parlano come a un demone, riempiendomi di maledizioni. Non posso descriverti la gioia che provo nel trovarmi trasformato in un demone, non per ribellione contro Dio, ma per una calamità che simbolizza chiaramente lo stato in cui mi ha ridotto il peccato... Quando gli altri indemoniati mi vedono in questo stato, è una gioia vedere come esultano sentendo i demoni farsi giuoco di me! 'Medico, cura te stesso! È ora di salire sul pulpito! Uno spettacolo piacevole vedere quella cosa predicare!'... Qual privilegio è questo, conoscere per esperienza lo stato dal quale Gesù Cristo mi ha tratto, rendersi conto della grandezza della sua redenzione, non per sentito dire, ma con la effettiva sensazione dello stato dal quale siamo stati redenti!... Questo è ciò che ora mi circonda, è così che mi sento quasi tutti i giorni. Sono diventato argomento di controversia. Vi è vera possessione? È possibile per i ministri della Chiesa ridursi in simili condizioni? Alcuni dicono che tutto ciò è la punizione di Dio su di me, la punizione per qualche illusione, altri spiegano diversamente. In quanto a me, conservo la mia pace e non ho alcun

*desiderio di cambiare il mio destino, essendo fermamente convinto che non vi sia niente di meglio che ridursi al punto estremo... ”.*

*Nei suoi ultimi scritti Surin sviluppò più completamente questo tema.*

*(A. Huxley)*

Eroe degli esorcismi di *Loudun* dopo la morte di Urbain Grandier (**1634-1637**), il gesuita *Surin* aveva manifestato dapprima su quel teatro i sintomi di un male attribuito allora alla possessione ed era stato considerato, **dal 1635**, una curiosità che intrigava gli eruditi (Padre Mersenne, Peiresc, i fratelli Dupuy, ecc.). Poco dopo viene *imprigionato* per malattia mentale. I documenti dell'epoca, sparsi a Bordeaux, Parigi, Roma, ecc., informano sui disordini fisiologici e psicologici del *folle*: impossibilità o difficoltà a muoversi, periodi di afasia, incapacità di scrivere (**fino al 1654**), paure notturne, ira improvvisa, prostrazioni, ecc. Al centro di questi mali c'è, dice, il pensiero di essere dannato, definitivamente rigettato da Dio.

Egli stesso ha raccontato successivamente le sue esperienze di malato in un testo che, **nel XVII secolo**, è un equivalente delle Memorie di un malato di nervi del Presidente Schreber, e che intitola *La Science expérimentale des choses de l'au-delà*. Redatto **nel 1663**, questo racconto, scritto per se stesso, è una delle sue ultime opere dopo l'abbondante produzione che costella la lenta guarigione (che egli situa dal 1651 al 1660) e che la segue: il *Catéchisme spirituel*, la *Guide* [*Guida spirituale*], le *Questions sur l'amour*, ecc. Guarì scrivendo. È una strana storia: *magna quaestio factus sum*, dice.

In questa sede prendo in considerazione solo il racconto **del Viaggio**, *La Science expérimentale*, e soltanto le due parti (II e III) che riguardano la malattia mentale.

Bisognerebbe sicuramente confrontare questa parziale autobiografia non solo con l'insieme dell'opera, ma con casi analoghi, meno gravi e meno spettacolari ma relativamente frequenti nei testimoni della Controriforma, come la lunga depressione afasica di Jean-Jacques Olier o i quattro anni di nevrastenia dello stesso Vincenzo de' Paoli.

Più ampiamente, bisognerebbe risituare questo 'diario di un folle' in una letteratura bandita da cui, qui e lì, emergono solo alcuni autori insensati come James Carkesse (*Lucida Intervalla*, Londra, 1679), anch'egli rinchiuso come folle a Finsburg e poi a Bedlam dove, 'self-curing Poet', per sopravvivere al suo dottore Thomas Allen, scrive i canti ispirati da Apollo. Questi testi formano l'altra faccia, correlativa e opposta, di una letteratura medica meglio conosciuta, da Zacchias a Willis, o dall'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621) al diario medico del dottor Richard Napier (1597-1642).

Nella *Science expérimentale*, Surin non contesta la propria follia. Non scrive, dice, per difendersi da un biasimo [...] che consiste nell'essere considerato folle, perché è caduto in questo inconveniente in una maniera così autentica che negarlo, considerando gli strani fatti che gli sono capitati, sarebbe quasi scandalizzare il senso comune.

Più ancora:

non ha timore di questo titolo di folle, questo bel bouquet sul proprio cappello che nessuno vuole avere.

Questo stato di insensato o di pazzo Surin lo pensa nella successione dei folli di Cristo, come imitazione di quel Gesù che apparve davanti a tutto il popolo ridicolmente conciato come un re buffone. Egli, invece, nega in maniera assoluta che credere di essere dannato sia stata una follia.

Nel suo linguaggio, qui è la messa alla prova dello spirito e non l'infermità dell'ipocondriaco. Queste due pene si uniscono, ma non sono della stessa natura. Una è smarrimento dell'immaginazione, debilitazione di testa e di sensi, l'altra riguarda l'anima – il soggetto stesso nella sua relazione con l'altro, Dio assoluto, che lo costituisce come desiderante. Tuttavia queste due pene si mescolano in una follia a due volti, uno psichico, l'altro spirituale, che gli osservatori riducono l'uno all'altro riconducendo tutto, come fa la maggior parte, a una pura stravaganza o, come fanno sbagliando uno o due amici, a una desolazione mistica.

**La scienza consisterà nel distinguerli e nell'isolare in una palese follia quanto non dipende dalla medicina, ma dalla mistica.**

Questa storia mescolata – ‘O, matter and impertinency mix’d’, diceva Edgar di re Lear –, **Surin** la chiama un ‘apocrifo’. È lui stesso una scrittura in cui la rivelazione evangelica, verità del soggetto, è inestricabilmente unita alle chimere di una pazzia e parlata dalle menzogne della follia. Il discernimento di questi due spiriti si attua nel seno stesso delle avventure che costellano questi vent’anni di malattia. È un lavoro il cui soggetto è l’oggetto, una scienza sperimentale che fa della follia stessa il luogo del conosci te stesso. Il racconto che, subito dopo, traccia la conoscenza acquisita al di là delle frontiere, in un paese fuori del comune e fuori senso, in una vita selvaggia e solitaria, descrive ad un tempo la scoperta di un altro mondo rispetto a questo qui (le cose dell’al di là), i gesti ripetuti che gettano in avanti l’avventuriero in cerca di un’uscita dalla sua chiusura, e le sperimentazioni che rendono possibile una scienza dello spirito.

Colpisce che in questa triplice modalità il racconto **del 1663** obbedisca alla forma del Viaggio tratteggiata

vent'anni prima dalle poesie che **Surin**, al pari di James Carkesse, componeva nella sua 'segreta':

*Je veux aller courir parmi le monde*

*Où je vivrai comme un enfant perdu*

*J'ai pris l'humeur d'une âme vagabonde*

*Après avoir tout mon bien répandu.*

[Voglio correre per il mondo

Dove vivrò come un bimbo perduto

Ho preso l'indole di un'anima vagabonda

Dopo aver sparso tutto il mio bene].

La poesia presenta già le prove crescenti della malattia come le tappe di una scienza, ma le 'de-realizza', le volge tutte in ipotesi:

*'Se me ne vado...'*

*'Se mi scopro sorpreso dalla malattia...'*

*'Se i miei genitori mi chiamano insensato...'*

*'Se [...] in un vascello senza vela e senza cordame...'*

Non si riferisce a nessuna esperienza reale: 'Non occorre che la mia canzone descriva'. Dalla storia vissuta ritaglia solo la sua forma, tanto astratta quanto poetica. In questo io che le sventure hanno privato di tutte le sue capacità, spazio vuoto, l'ultima strofa della 'canzone' pone infine



*la folie*

*De ce Jésus qui sur la croix un jour*

*Pour son plaisir perdit honneur et vie*

[la follia

Di Gesù che un giorno sulla croce

Per suo diletto perse onore e vita].

La *canzone*, sotto questo aspetto, conferisce figura cristallina e senza mescolanza a ciò che il racconto narra secondo il modo storico di una mescolanza degli spiriti. Essa fornisce un modello atipico e teorico alle esperienze di cui, tempo dopo, si fa carico la narrazione autobiografica della *Science expérimentale*. Più ancora, articolando le tappe di una *dépense* o di una perdita sui progressi di un piacere, il testo poetico struttura anticipatamente il diario di un folle come rapporto di viaggio a una scienza differente.

Paradossalmente, queste Memorie di un malato non rappresentano solo un'ulteriore variante nel genere dei racconti di Viaggio; esse riguardano anche la natura del Viaggio. Rispetto a un certo numero di racconti moderni che ho avuto l'occasione di analizzare – da Jean de Léry fino a Bougainville –, questa variante scaturita da una prigionia fisica e mentale rischiarerà le domande che ogni Viaggio prova ad articolare secondo la doppia modalità, geografica e scrittoria, dell'apertura di un altro spazio. Ancora una volta la ragione, paradigma che organizza la coscienza occidentale, avrebbe come segreto e come rivelatore ciò da cui si è strappata via costituendolo come il suo altro – qui: la follia.

Il Viaggio prende forma solo a partire da una divisione dello spazio: qui/laggiù. Nella sua *Histoire d'un voyage au Brésil* (1578), Jean de Léry distribuiva i luoghi tra un da questa parte e un dall'altra parte. Simile fenditura è la condizione di possibilità del racconto di Viaggio in quanto è una variante spaziale di eterologia, vale a dire di un discorso che parla sull'/dell'altro. Ovunque necessaria, presenta tuttavia modalità che cambiano a seconda dei tipi di spazio considerati dal racconto. Per esempio, **a partire dal XVI secolo**, alla cesura *quaggiù/al di là* che struttura i viaggi estatici e gli spostamenti dalla terra alle regioni celesti (cielo, purgatorio, inferno), subentra una partizione più geografica tra *qui e laggiù*; e quando questa partizione supposta fisica perde importanza con l'espansione colonizzatrice e scientifica, **viene sostituita con altre distribuzioni dello spazio**, come l'opposizione tra il reale e l'immaginario (costitutiva di una letteratura che fa dell'altrove un fantastico) **o come quella che separa dal presente il passato o il futuro** (facendo assumere all'altrove la figura di un'origine o di una potenziale utopia). Inoltre, queste diverse modalità della fenditura spaziale si stratificano in modo che, nei testi, esse non smettono di giocare le une sulle altre impedendo dunque che ci sia una qualche forma pura.

Osservando in che modo il racconto manifesta questa condizione del Viaggio, si possono constatare **due movimenti opposti**: il racconto deve porre la differenza (e dunque mostrare che trasporta altrove), e tuttavia superarla (per descriverla, simbolizzarla e spesso assimilarla in un testo). Per esempio, esso pone la differenza raccontando le prove del Viaggio (distanze percorse, tempeste, privazioni, malattie, ecc.) e sottolineando il carattere straordinario di ciò che si vede laggiù (stranezze incredibili, terrificanti mostruosità o indescrivibili meraviglie, cioè tutto quello che Erodoto, descrivendo gli Sciti, annovera già sotto la categoria generale del *thōma*). Sotto questo aspetto, sviluppa una retorica dell'altro. Ma, nello stesso tempo, mentre gioca

su quanto sfugge al nostro linguaggio (non ci sono parole per questo), la costruzione di un testo obbedisce alla legge del suo luogo. Lo scarto provvisorio di un'alterità riconduce alla fine una giustificazione o una lezione al punto di partenza, cioè in entrambi i casi una legittimazione del luogo in cui il testo si scrive. Permette una apologia *pro domo*. Sotto questo aspetto, il racconto torna ad una logica del medesimo. Vi si conforma e la conforta discretamente. D'altro canto, non deve forse rispondere alla necessità di pensare ciò e, di conseguenza, ridurre l'estraneo a quanto è pensabile in un quadro di riferimento iniziale?

La conciliazione di queste tendenze opposte si avvista in alcuni procedimenti che caratterizzano il racconto di Viaggio.

Sottolineo i due più importanti:

1. Gli spostamenti del narratore lungo i diversi luoghi marcano, gradualmente o improvvisamente, il passaggio da un qui a un làggiù. Questa illustrazione narrativa della dicotomia spaziale aumenta la distanza cronologica tra il passato del Viaggio raccontato e l'oggi della scrittura: la fenditura temporale orchestra di nascosto la fenditura spaziale. Il passato rinforza il lontano. Ma, lungo il modo spaziale come lungo quello temporale, l'enunciazione si trova privilegiata: 'Sono stato là e ho visto'. La disseminazione dei luoghi e la frantumazione del tempo lavorano all'eroizzazione del viaggiatore-narratore, sempre lo stesso, che emerge qualificato dai suoi passaggi attraverso la terra straniera. Da questo punto di vista, moltiplicando gli spostamenti, gli enunciati sono utilizzati per sottolineare l'enunciatore che realizza l'unità del testo.

2. Lo straordinario è narrativamente prodotto da ingrandimenti o miniaturizzazioni di unità familiari al lettore, e da combinazioni sconosciute di elementi conosciuti. Già in questo modo il lontano si ricollega o si

riduce al vicino. Più ancora, per raffigurare l'eccezionale, le descrizioni delle meraviglie utilizzano spesso la quantità, cioè cifre, dimensioni, proporzioni, ecc. La cifra, in particolare, costruisce la rappresentazione dell'alterità. Per questa ragione, l'estraneo viene posto su una scala comune che lo rende assimilabile e che permette di coniugare a un effetto di altro una riduzione al medesimo. Come l'enunciazione valorizza qualitativamente il narratore, così gli enunciati assicurano quantitativamente un ritorno al punto di partenza.

*La Science expérimentale* mette in gioco una retorica della distanza con l'intensità del suo lessico spaziale (vie, regioni, paesi, ecc.), con l'esattezza delle indicazioni di luogo e di movimento all'interno del ritiro in cui si trova il malato come durante le sue rare uscite, infine con l'immaginario marittimo che costituisce l'orizzonte di tutto il racconto: su un mare di rigori e severità, tra le furiose burrasche della disperazione, **Surin** è un vascello senza timone, i marosi spingono il vascello fino al cielo e poi lo lasciano cadere fino all'inferno, così che è sorpreso di essere sfuggito agli scogli e alle sirene e agli altri pericoli, mostri, gorgi, stretti, venti e tempeste.

Ma il paesaggio marino sembra dipinto sulla parete della segreta, come le creazioni dell'Art brut. Questo Ulisse, infatti, viaggia essenzialmente nella piccola stanza dell'infermeria e parecchio solo in quell'alloggiamento. L'ossessiva scena del testo è costituita dal letto e dal piccolo spazio lasciato libero dal letto (la mia dimora [...] per parecchi anni) con tutto il necessario intorno, le tende, il cibo, le sgarbate irruzioni dell'infermiere, soprattutto la finestra un tempo sbarrata da spranghe di ferro e tuttavia mezzo per vedere un bel paesaggio, apertura in cui brilla un bagliore divino, cornice in cui si inscrivono in lettere maiuscole le parole 'Amore puro'. Il malato rimane a lungo qui sul suo letto come un pezzo di legno attaccato a una porta, senza alcun potere di muovere piedi o mani per stare meglio.

L'affresco delle tempeste oceaniche crea con precisione un effetto di distanza ma, a differenza di quanto accade negli itinerari geografici, ha per funzione di essere in maniera visibile la metafora di un altro tipo di Viaggio organizzato dalla distanza di sé con sé. Al pari di altri racconti di follia come *Aurélia* di Nerval, questa distanza genera una trasformazione delle tecniche narrative. Ne prenderò in considerazione due, che rinviano alla fenditura *qui/laggiù* e allo straordinario. Una riguarda la relazione del narratore con il personaggio del racconto; l'altra, la focalizzazione del contenuto semantico attraverso le modalità (sapere, volere, dovere, ecc.) e anzitutto attraverso la questione del possibile.

Io e egli.

Nella *Science expérimentale*, la fenditura tra *qui e làggiù* passa tra il narratore e l'eroe dell'autobiografia. Essa non riguarda tanto il contenuto del racconto quanto la costruzione stessa del testo: il narratore (io) è qui, e il personaggio (egli, il padre) è làggiù. Questa distanza, indice letterario della follia, provoca oscillazioni testuali dall'una all'altra di queste posizioni. **Surin** racconta che un giorno, nel corridoio dell'infermeria, cadde sia da una parte sia dall'altra. Il racconto sembra avanzare nello stesso modo, parlando di volta in volta alla prima persona singolare io (io mi ricordo..., io non pretendo..., io fui inviato...), o di lui (egli fu inviato..., egli non poteva né pensare né parlare..., ecc.).

Lesione dell'enunciatore, diviso in soggetto scrivente e in oggetto raccontato: Parlo qui sia in prima persona, sia in terza persona. Questa terza persona è una cosa penosa a vedersi – un pacco lanciato dalla finestra e gettato a trenta piedi dalla muraglia, fino alla riva del fiume, vestito con il suo abito, le pantofole ai piedi e la berretta in testa. Ad un primo livello, il tentativo di suicidio appartiene alla problematica dell'oggetto – ciò che è rigettato, gettato al di fuori.

Come il racconto di Viaggio gestisce la relazione di due spazi eterogenei, così il testo **del 1663** è il trattamento dei rapporti tra la prima e la terza persona. Con la spiegazione della legittimità dell'impresa, il primo capitolo pone l'io scrivendo: Per molto tempo ho dubitato se mettere le cose per iscritto.... Il secondo capitolo presenta l'altra persona (Il padre uscì...) e inaugura il racconto nella terza persona egli. Nel corso del testo, io si presenta come guarito, descrive la follia come un passato, analizza come un arbitro i conflitti raccontati e non partecipa più all'esperienza eccezionale delle cose dell'al di là; egli, al contrario, è folle, preda della malattia, coinvolto nei dibattiti con i suoi contemporanei, ma in possesso di un sapere privilegiato dalle straordinarie operazioni che si producono in lui.

La ragione, privata dell'esperienza, è di fronte all'esperienza privata di ragione. Questa struttura, analoga a quella che organizza il discorso etnologico (o l'interpretazione dei sogni), rende possibile la combinazione dei due poli in un'esegesi di queste due operazioni. Il raccordo si realizza anzitutto con il richiamo del testo presente ad un io che era già nascosto dietro l'insensato e che osservava le sue follie senza poterle controllare: Mi ricordo di tutto, a motivo della piena riflessione e della saggezza che in fondo possedevo allora. L'io che scrive oggi può citare un io la cui riflessione era già là, in fondo, sotto le passate stravaganze dell'infermo. Questo io, ieri invisibile in quanto si mostrava, può infine venire alla luce; è proprio lo stesso che scrive oggi. L'opposizione tra io ed egli è da allora assimilabile all'opposizione, tradizionale nel racconto di Viaggio, tra essere e apparire.

Il racconto diviene la storia dei progressi di questo io nella regione alienata dell'egli. Nella prima parte (*La Science expérimentale*, II), dopo l'introduzione, progetto di scrittura nella prima persona io (cap. 1), si ha anzitutto un piccolo blocco in terza persona egli (cap. 3-4, dedicati alla massima alienazione: afasia, paralisi, tentativo di

suicidio), ma alla fine questi è già intaccato da alcune furtive apparizioni dell'io. Poi viene una sezione di alternanze (cap. 5-9) in cui si passa dall'uno all'altro, con l'ingresso dell'io che corrisponde ogni volta all'atto presente di scrivere o di ricordare. Segue infine un'ampia sezione in qualche modo pacificata (cap. 10-17) in cui si tratta della guarigione e in cui l'io trionfa, con solo tre richiami all'egli. La parte che segue (*La Science expérimentale*, III), inaugurata dal ritorno alla terza persona egli (cap. 1), conferma il trionfo dell'io anche se, come un redivivo, egli appare ancora frequentemente, salvo alla fine (cap. 12-14). Questa storia è quella della scrittura, un'esperienza presente. Riconduce a me, qui, la terra straniera di sé (laggiù). Intendendo scrivere questo solo per me, dice **Surin** rammentando le sue avventure alla maniera di un ritorno alla vita comune (marcata, alla fine di ogni parte, dall'emergere del noi), egli esercita l'atto di scrivere come un'operazione che potremmo chiamare terapeutica o psicoanalitica, ma che in realtà è la riconquista degli enunciati da parte del locutore, e dell'egli da parte dell'io. Questa restituisce all'io uno spazio di iscrizione. Riarticola il soggetto con un mondo perduto.

Lo straordinario punteggia *La Science expérimentale* come ogni racconto di Viaggio. Vi si tratta di cose strane e così poco credibili [...] che vengono prese, dice **Surin**, per vere fantasie e immaginazioni, di sbalorditivi rancori contro Gesù Cristo, di un'incredibile oppressione, di esperienze inimmaginabili (non trovo niente in questo mondo che sia equiparabile a quello), ecc.. Lo strano regna nella prima metà del testo dedicata alle prove; lo straordinario nella seconda, dedicata alle grazie. Sono entrambe costellate di storie«ragguardevoli che hanno valore di exempla. È la retorica propria del genere nonostante, come si vedrà, si sviluppi su un terreno specifico.

Ma *La Science expérimentale*, nella misura in cui lo straordinario mira a far credere alla differenza e a

rendere verosimile un laggiù, dispiega una problematica che ha piuttosto a che fare con la possibilità o l'impossibilità di credere. Più ampiamente, le modalità dominano il testo e lo organizzano: credere, dovere, potere, sapere, volere. Il racconto, posto interamente sotto il segno di quanto **Surin** crede di sapere e di quanto gli sembra o gli appare vero, dunque avvolto da una parvenza che tocca le dichiarazioni, diviene un labirinto sottile di combinazioni tra modalità: poter credere, credere di potere, voler sapere, voler credere, ecc. Questo dedalo imprigiona nelle sue reti tutte le storie che formano in questo modo una narrativizzazione delle modalità.

Senza entrare nel dettaglio, la geografia di questa costellazione basterà a caratterizzare il racconto che si dichiara una scienza. **Il sapere è la sua posta in gioco**: all'inizio, è indissociabile dalla parvenza e dalla menzogna, dunque dal sospetto; il suo statuto e la sua natura risulteranno alla fine di tutto il percorso narrativo, ne saranno l'effetto. Al contrario, il volere è la risorsa permanente di tale percorso: da un capo all'altro, **Surin** non vuole che una sola cosa: **conformarsi alla volontà di Dio; vuole il volere dell'Altro**. L'incertezza del sapere e l'inalterabilità del volere costituiscono i due poli della costellazione. Le altre modalità articolano le relazioni tra questi due termini, dal momento che la domanda centrale è: come assicurare un sapere (o un discernimento) a questo volere? In questo entre-deux proliferano le combinazioni del credere, del potere e del dovere i cui legami formano il tessuto narrativo.

L'enunciato di base sarebbe: **voglio fare ciò che credo Dio voglia**. Tra i due voleri il credere fa barra. Come sostituirgli un sapere in modo da voler fare ciò che si sa che Dio vuole? **Lo strano si situa proprio qui**; è la sosta di **Surin** nella persuasione di essere dannato: egli non può credere che un varco venga offerto al volere che lo conduce verso Dio; così deve rimanere nel posto fissato per lui nell'ordine divino e agire come un dannato, cosa



che non può affatto. Lo straordinario che si oppone allo strano è l'accecante scoperta che è credibile credere e possibile potere: Sì, è possibile. Credete che possa sperare, cioè credere? È questa la domanda che rivolge ai suoi consiglieri. E a se stesso: È possibile [...] che sia capace di sperare in Dio? È possibile [...] che io possa essere capace di Dio?. Il raddoppiamento della modalità (credere che sia credibile, poter essere capace) risponde alla messa in discussione di qualunque sapere o di qualunque asserzione, nello stesso tempo in cui riconduce Surin all'ordine abituale delle cose. Circa il modo di credere e quello di sapere, la questione è una sola: essa riguarda la possibilità del possibile, una questione che soggiace a qualunque impresa poetica o di Viaggio. Da questo punto di vista, il racconto della *Science expérimentale* esamina la possibilità di qualunque Viaggio o la possibilità di un altro spazio.

Un'interrogazione tanto folle quanto fondamentale.

D'altronde, l'apertura di un possibile al volere disegna lo stesso movimento dell'iscrizione dell'io nella regione del sé divenutagli estranea (egli). Sotto queste due forme si passa dal taglio a quella che Surin chiama una via d'uscita. Mentre l'io era separato dalla sua oggettività sociale (cioè da quanto si mostrava) e il volere sembrava definitivamente privato del potere di tendere verso il suo oggetto (attraverso la «persuasione» di essere rigettato e dannato), una dilatazione viene offerta al soggetto e un possibile è dato al volere. Per Surin la scrittura corrisponde in maniera molto precisa a questa apertura di uno spazio proibito per quasi vent'anni. Sempre immobilizzato, egli racconta in che modo, **nel 1654**, un giorno in cui non era presente l'amico al quale dettava i testi interamente composti dentro di sé, nella sua testa, uscì dall'impotenza di scrivere: Sentivo un grande calore nel mio spirito per produrre i miei pensieri: era per me una pena che lo scrivano tardasse ad arrivare. D'impeto, afferrai il pennino e feci come se avessi voluto scrivere. Erano più di diciotto anni che non scrivevo niente [...].

In questo calore scoprii uno scritto redatto in due o tre pagine, ma con caratteri tali che sembrava non ci fosse niente di umano, tanto era confuso. Dopo ciò, continuai a scrivere tutti i giorni per un mese.

Nata dal rapporto di un volere (d'impeto) con una simulazione (come se), questa scrittura è immediatamente l'io stesso redatto, dapprima confuso e inumano, corpo deforme, in seguito caratterizzato sulla pagina fino ad allora alienata dall'apparire. Sei anni più tardi (**1660**), sull'esempio della scrittura che rimane una simulazione, il laboratorio di una via d'uscita, il primo banco di prova del possibile, si produrrà il passo: Avanzai nel giardino [...] entrai nei sentieri del bosco – non più redatto e condotto, ma che traccia con i suoi passi la foresta del mondo. La scrittura, dunque, non è estrinseca all'esperienza, come se descrivesse quest'ultima dall'esterno. Ne fa parte. È essa stessa scienza sperimentale. Offre all'io un cammino per prodursi nell'illegittimità di quanto appare; al desiderio o all'impetuosità di un volere offre la possibilità di qualcuno che risponde a cui rivolgersi.

La scrittura fornisce all'io un corpo, in quanto lo produce nell'oggettività di ciò che appare. Ma il corpo è quanto fa segno a qualcun altro e marca nel visibile (o nel leggibile) l'attesa di qualcuno che risponda. Per muto o solitario che sia, lo scritto è una voce che ne sconta un'altra. È a questo titolo che è già un corpo, o che dà corpo al soggetto. Il possibile (Sì, è possibile) è qui la possibilità di essere atteso, che è l'unica a permettere ad un corpo, fisico o scrittorio, di nascere.

L'esistenza della scrittura testimonia dunque la nascita. Costituisce l'esserci della speranza o del poter-credere. Ma il suo contenuto racconta la genesi che ha reso possibile la nascita. La memoria di tale passato riempie un testo che è l'effetto di questa difficile gestazione. Il racconto si sviluppa come al riparo e all'interno del corpo che alla fine si mette in luce. Più

esattamente, conduce a sé questa genesi oscura, la scorta fino al momento in cui sta per prodursi (il momento e il luogo in cui sono adesso, scrivendo questo). La messa in relazione testuale dell'interiorità (che, nella sua prigionia, cercava furiosamente una via di uscita) con l'esteriorità dell'aria (che in Surin designa ad un tempo il respirabile, il musicale e il visibile) – o della passata prigionia con il movimento presente – sarà dunque se non la nascita, almeno l'esercizio di questo corpo, il suo stesso passo, il modello o il prototipo di mille maniere di dare corpo al desiderio. Presso lo scrittore **Surin**, inoltre, lo scritto traccia il movimento di una parola, è un cominciamento di corpo parlante. Esso è, essenzialmente, la messa in gioco di un dire, ma in condizioni di simulazione (un come se) e di restrizione che una solitudine gli impone ancora.

Risalendo verso le sue origini, la scrittura ritrova anzitutto un mare di rigori e di severità: in una parola, la madre. Senza tornare sul ruolo di Madame Surin, opposta a madre Jeanne des Anges (figlia e confidente di padre Surin per quasi trent'anni), senza dunque cercare di scrutare la genealogia di un corpo perduto nella madre (una questione su cui **Surin** lascia trapelare più cose di quante non vorrebbe la sua discrezione, e che interessava già molti dei suoi critici), basterà seguire ciò che il racconto narra della genesi di un corpo, durata interiore che va dalla separazione iniziale all'apertura di uno spazio. Descrizione fenomenologica: non si tratta di sapere se è vero o falso, né di fornire una diagnosi (non siamo i medici di **Surin**), ma di ascoltare quanto il discorso dice del corpo. Qui, come sempre, il racconto non esprime solo esplorazioni fatte prima di lui, modella ciò che narra, fa quello che dice, è performativo, inventa tanto quanto inventaria lo spazio che articola. In questa invenzione del corpo colpiscono soprattutto tre aspetti: l'importanza accordata ai dettagli della vita ordinaria; la tattilità del corpo interiore, la concentrazione su una fisiologia della respirazione.

Le piccole cose necessarie si trasformano in pene terribili. Il familiare diviene mostruoso. È costellato di orribili difficoltà e mali furiosi. Non solo camminare o fare un passo si metamorfizza in straordinario, ma muoversi, vestirsi o svestirsi, aprire un gancio della tonaca, cambiare la camicia (tragedia settimanale che, a partire dal giovedì, trasforma il fine settimana in angoscia e in tortura), spegnere la candela, pranzare, portare il boccone in bocca, bere (Dio, dice, gli toglie il bicchiere di bocca), perfino gustare, dal momento che, fondo dell'abisso per un Bordolese, il gusto del vino gli è sottratto (mi sembrava infatti che fosse acqua [...]), era davvero una vita di dannato sulla terra), ecc.

Un mondo di dettagli grossolani, banali, evidenti, passa nella sfera dello strano. Il quotidiano, trasformato in una popolazione di insospettabili avversari e di pericolosi nemici che disputano a Surin il suo spazio, accede anche allo statuto di soggetto letterario. Diviene la posta in gioco di una guerra che il folle non cessa di perdere. L'insignificante è l'essenziale. Indubbiamente la spiritualità ha stabilito questa legge da lungo tempo e Surin lo sa (piccole colpe trascurate producono grandi effetti). Ma qui oggetti e gesti familiari cambiano natura. Il selvaggio, l'ostile, l'impossibile vi sono rimpiazzati.

Ogni Viaggio non protetto scopre già il fantastico del quotidiano: l'insignificanza del fluire quotidiano vi si metamorfizza in avventura; dal mangiare al dormire, dall'abituale cornice della vita alle ovvietà della comunicazione, tutto l'ordinario viene colpito da estraneità e forma il campo di operazioni eroiche. La follia di Surin, sottraendogli il suo spazio di pratiche corporali, compensa il quotidiano, molto prima di Freud o Gombrowicz, con una nuova pertinenza. Articola la domanda del soggetto in termini di banalità quotidiane. Nel modo di un'invasione ostile, evoca già la convinzione dell'ultimo Wittgenstein: la filosofia non ha avvenire che divenendo «una sinossi di trivialità».

L'aggressività dell'ordinario, provocando un ritrarsi nell'interiorità, dà luogo a una struttura che, **nel XVI secolo**, era una figura tanto filosofica quanto patologica: la melancolia. Il melanconico, che soffre di essere separato dal mondo, lo vede ancora di più. Meno è, più vede. L'occhio si fa soggetto rispetto all'innumerabilità degli oggetti. Il dolore per essere privati della partecipazione alle cose ha come controparte il godimento di osservarle. In **Surin**, il ridursi del luogo che occupa e che si riduce a una segreta interiore esorbita anche la vista. Ma a differenza della contemplazione concessa alla Melancholia filosofica, la vista diviene un'esperienza temibile, opposta al tatto, che è godimento interno del corpo.

Organo dell'esteriorità, la vista non conquista le cose. Al contrario, gli oggetti e le persone verso cui **Surin** dirige il suo sguardo – uno sguardo di desiderio e di attesa (con un'incredibile malia di andare a vedere...) – gli rimandano un furore del mondo. Sono i folgoranti attori di un Giudizio finale. Da ogni parte occhi minacciosi e vendicatori lo accusano. Egli non vede, è guardato, più spesso dall'alto. È ucciso da questi sguardi. Prova quindi a suicidarsi, per essere visto impiccato davanti all'altare o precipitato sul selciato. Acconsentire in questo modo all'ordine divino che lo rifiuta per sempre e che egli considera certo non è quindi accettare il giudizio dei confratelli come quello del padre provinciale decidere che doveva essere allontanato dalla vista del mondo? E, soprattutto, non è forse far corpo con la reazione, molto più primitiva, di qualcuno che non poteva vederlo? Tratto caratteristico, queste terribili occhiate si incidono e si scrivono su di lui, lo toccano in maniera indelebile; scritte, dunque, come sguardi che feriscono ma, come tatuati in forma di stimate dentro il corpo, si stampano su una pelle interiore le cui percezioni hanno qualcosa di più arcaico e di più basilare rispetto alle sensazioni visive.

Il tatto si riferisce soprattutto a palpazioni della bocca o dello stomaco e a reazioni confuse delle molte papille interne: è fonte di dolcezza e di certezze. Il corpo è una grotta in cui si mantiene e si ricostruisce una vitalità che sfugge ad ogni sguardo. Mentre la testa è indebolita, battuta, rotta e divisa in pezzi, le membra giacciono annodate e muscoli e nervi sono irrigiditi, una sensorialità euforica e segreta anima le regioni che il corpo raccontato privilegia: il palato, il diaframma, il petto, lo stomaco, luoghi ciechi in cui si producono piaceri ed evidenze. Rinchiuso nel suo corpo, **Surin** scopre una strana proliferazione, autonoma e certa, propria alla superficie interna dei suoi muri. La descrizione di questi calori e di queste carezze intimi, inversione del racconto di Viaggio abituale che è un'epopea dell'occhio, suggerisce piuttosto la storia di una gravidanza che sarebbe durata una decina di anni, invenzione di un'interiorità vivente che avanza e discerne, gode e conosce.

Tra molte altre, una scena può chiarire questa antinomia tra la vista, che rigetta **Surin**, e il gusto che lo sana. «La mia lingua – dice – sente Dio e gusta Dio come gusta il moscato e l'albicocca e il melone. Sebbene ciò sia decisamente in opposizione agli scolastici e ai filosofi, egli ha la certezza di sentire come un essere divino se fosse potabile. Delizia, goduria, calore nello stomaco o nelle interiora come sarebbe bere vino di Spagna o aromatizzato, una bevanda squisita o prezioso distillato. Il gusto, senso del vicino, contraddice la vista, senso del lontano. La tattilità garantisce un approccio tenero che forse a **Surin** è sempre mancato. In ogni caso, lungi dal riferirsi ad un'affermazione metafisica che lega la parola all'essere come avviene nel rito (eucaristico) o nell'enunciato (dogmatico), questo effetto sensibile per mezzo del gusto e attraverso le membrane interne del palato e dello stomaco coniuga un'eroticità a una conoscenza. Questa esperienza di mucosa è di tipo epistemologico (riguarda una certezza), ma un'epistemologia fondata su un toccare e articolata su un

discernimento dei piaceri. Per il tatto, cioè per una funzione erotica indissociabile da una relazione con l'altro, essa presume un valore conoscitivo che la relazione visiva con un oggetto non possiede.

In ogni caso, il corpo nasce da questa esperienza. Nel fantastico con cui tale nascita si accompagna e che, nell'immaginario di una follia, possiede le movenze di un racconto mitico sicuro e fittizio insieme, il corpo appare come una grotta occupata dalle paludi del ventre (Groddeck); è una bocca immensa. Sulle rive di queste paludi, le onde deliziose dell'altro vengono a baciare le rive interiori che costituiscono le membrane interne. Forse anche questo toccare, al pari della scrittura, obbedisce alla legge del come se. Nella scena citata più sopra, **Surin** immagina di ripetere la sequenza sacramentale eucaristica del pane e del vino, facendo attenzione a distinguerne la simulazione che mette in atto. Si tratta certo per lui di un simulacro barocco del rito reale, simbolico e sociale di cui è privato. Ma tale deviazione costruisce un'altra scena della scienza. Marca il passaggio a un nuovo paradigma che sostituisce gli effetti di un'erotica alle affermazioni di una metafisica divina e che, a partire dalle relazioni sensoriali, trova il grande principio di vita che l'istituzione del senso non garantisce più al corpo.

Il corpo che vive all'interno è straniero rispetto a quanto ne sa il medico il cui sapere si misura su ciò che vede aprendolo. **Surin** non prende sul serio né il medico che, per confutare la sua impressione di non poter respirare, gli ricorda i sessanta muscoli che servono per la respirazione, né i dotti che pretendono di curarlo con gustosi brodi, divertimenti e riposo.

Canta così:

*Medici, speciali,*

*Rinuncio ai vostri misteri.*

Di fatto egli non vi rinuncia così radicalmente, perché la percezione che ha del suo corpo rimane in buona parte organizzata dal sapere dei medici del suo tempo. Al pari di essi, egli distingue le facoltà animali che sono danneggiate e quelle vitali che rimangono sempre forti e buone; come loro, si riferisce a questa chimica degli umori e a una meccanica dei liquidi in un universo fluido dove regnano gli elisir e in cui il potabile si mescola agli umori; come loro, soprattutto, e come la maggior parte dei suoi compagni, accorda all'aria una virtù benefica o malefica, decisiva nel trattamento della melancolia. Ma la mutazione che introduce l'esperienza interna del corpo nella cornice intellettuale che lo simbolizza è tanto più significativa.

L'esempio più preciso, al centro della tragedia di cui il corpo interno è il teatro, si riferisce alla respirazione o, come dice **Surin**, al respiro. L'esperienza, di primo acchito, segna uno scarto rispetto alla medicina dell'epoca. Non rinvia più a una combinatoria di elementi cosmologici, ma a una percezione fisiologica relativa alle funzioni del vivente nel loro rapporto con l'ambiente circostante. Due movimenti opposti specificano quanto si potrebbe chiamare il sentimento biologico interno della relazione con l'ambiente: la contrazione e la dilatazione. Esse hanno una portata tanto spirituale quanto fisica. Anche le due serie lessicali che le descrivono valgono a livelli differenti. Da una parte si ha: stretta, morsa, costrizione, restrizione, immobilità; oppure: stretto, legato, bloccato, arrestato, ecc. Dall'altra: sgorgo, torrente, sbocco, impetuosità, furore, collera, condotto; oppure: dilatato, uscito da, estratto, ecc. Questo lussureggiante vocabolario gioca su tutta una gamma di registri, per esempio dal soffocamento fisico alla disperazione morale, ma designa un'esperienza globale il cui riferimento è costantemente la respirazione, non della bocca o del naso ma interiore, quella del petto, del polmone o del diaframma.



I miei muscoli erano serrati come dei chiavistelli, scrive Surin, al punto che, per più di dieci anni, avevo continuato a non aver emesso mai alcun respiro attraverso il diaframma, ma solo con il polmone, e per di più così compresso che la parola era impossibile. La guarigione, al contrario, fa sentire l'apertura nella respirazione del diaframma e permette di dilatare il proprio polmone e anche il suo diaframma. In questa regione profonda le differenze locali (polmone, diaframma, ecc.) accrescono le differenze qualitative. Surin ha quattro tipi di respiro: il primo scuro, sgradevole e inquietante; il secondo indifferente e basso; il terzo di elevazione con pace, l'ultimo esce fuori sovranamente tranquillo. Una sottile lucidità individua tutte queste distinzioni. Essa cerca di classificare, nominare e descrivere una volubilità confusa per costituire una tipologia del respirare, gamma fondamentale di relazioni con questa forma primaria dello spazio e del c'è che è l'aria stessa. A questa fine analisi che esorbita il dolore, il corpo profondo offre di che stabilire una grammatica fisiologica (o come si deve chiamare simile scienza?) per l'impalpabile e necessario elemento che dà luogo a ogni luogo, per l'ambiente attraverso il quale e in cui tutto può apparire – questa aria che è l'aperto stesso, la radura dell'aperto.

L'inspirazione d'aria ricapitola in lui il primo grido dell'infante e il più lungo Viaggio. Fornisce anche al soggetto uno spazio e un'esteriorità all'interiorità. La contrazione è il suo opposto. Paralizza l'impetuosità, il calore, l'impossibilità di sopportare la costrizione, in una parola l'energia che, come si diceva allora, caratterizza la natura di Surin o, come diceva lui, il suo istinto. Il tentativo di suicidio nel 1645 a Saint-Macaire si riferisce senza alcun dubbio alla violenza di simile contrasto. Surin lo associa alla finestra aperta che dà sulla Garonna, cioè al precipizio verso il quale sentiva al tempo un furioso istinto. Non aveva un posto, dice. Gli bastava uno spazio, e la sua condizione: l'aria. È noto come il lancio di oggetti, nel sogno o nella realtà, sia il mezzo per

dare a se stessi spazio. A Saint-Macaire, **Surin** è lui stesso, ad un tempo, l'oggetto rigettato – il pacco che né Dio né gli uomini vogliono più – e l'oggetto lanciato che crea uno spazio: Senza vedere quello che faceva, venne lanciato da questa finestra e gettato via. Si lancia in aria. È il gesto di tutta la sua vita, il movimento stesso del respiro.

Con questo primo inventario, il Viaggio compiuto da **Surin** nella sua follia – o, più esattamente: ciò che fa dello spazio in cui lo riduce la sua follia – rivela le condizioni essenziali, fisiche e simboliche, di ogni Viaggio. Reciprocamente, l'illegittimità delle regioni attraversate da un soggetto, il loro rapporto al possibile, la loro capacità di dare corpo a un io, il disvelamento dell'ordinario, l'invenzione di un corpo profondo nel corso di itinerari che si suppone geografici, l'ispirazione di aria a cui aspira ogni partenza, ecc., sarebbero aspetti da evocare in ogni Viaggio, sia quelli che percorrono mari e terre lontane, sia quelli che rimangono nell'utopica metà del reale e del sogno.

Il compendio quasi fenomenologico che ho dato del **Viaggio di Surin** nella sua prigione lascia ancora tra parentesi i due punti antinomici intorno ai quali, nella follia stessa, si produce ciò che per **Surin** non è follia: la dannazione e la parola. Una, messa in scena nell'afasia e nella paralisi, designa la persuasione, la credenza, il pensiero o l'impressione»(**Surin** impiega di volta in volta questi termini) di essere rigettato. L'altra, tentata dapprima in forma di scrittura (corpo di una voce che ne sconta un'altra), si riferisce alla speranza o alla possibilità di essere atteso. Tutte e due rinviano a ciò che dall'altro fa segno. Tutte e due, inoltre, in **Surin** si giocano nel nodo biologico in cui il corpo cerca l'aria, in cui il dannato se la vede rifiutata, in cui lo scrittore comincia a dilatare la sua impetuosità. Con tutti i suoi tratti, la fisiologia del respiro descrive infatti il luogo strategico in cui, tra l'afasia e l'abbondanza del dire, si origina la comunicazione con l'altro; è una fisiologia della parola.

Di conseguenza è anche qui che il Viaggio comincia a scriversi. A questo proposito, *La Science expérimentale* marca la coincidenza tra il racconto di Viaggio che è il corpo stesso e il racconto di viaggio che è la scrittura. In conclusione, il testo che racconta come il rapporto con l'altro decida della nascita di un corpo parlante è anche la produzione del corpo come racconto di viaggio o come scrittura.

*(Michel de Certeau)*