

PSYCHE nuova - 2021-2022

PSYCHE


nuova

rassegna di psicoterapia
dinamica breve,
di psicoterapia autogena,
di counseling esistenziale,
di psicodiagnostica Lüscher,
di psicologia dello sport
organo ufficiale del
C.I.S.S.P.A.T.

organo ufficiale del
C.I.S.S.P.A.T.

2021-2022

www.cisspat.edu


C.I.S.S.P.A.T.



C.I.S.S.P.A.T.
Piazza De Gasperi, 41
35131 Padova
www.cisspat.edu

PSYCHE
NUOVA

Rivista di Psicoterapie Brevi e Scienze Umane
fondata da Luigi Peresson nel 1976

C.I.S.S.P.A.T.

Direttore Responsabile
Marilla MALUGANI

Capo Redattore
Nevio DEL LONGO

Comitato di Redazione

Alessandro BARGNANI, Padova - Roberto BENINI, Bologna - Gianni BONAS, Venezia
Roberto BARUZZO, Padova - Stefano DA RE, Padova
Luciano MASI, Roma - Alessandro VEGLIACH, Trieste

Comitato Scientifico

Allan ABBASS, Halifax (Canada) - Alberto CEI, Roma
Hernan DAVANZO, Santiago del Cile (Cile) - Nevio DEL LONGO, Padova
Luis DE RIVERA, Madrid (Spagna) - Marilla MALUGANI, Padova
Umberto NIZZOLI, Reggio Emilia - Kristin OSBORN, Boston (USA)
Diego ROCCO, Padova - Josette TEN HAVE-DE LABIJE, Berlino (Germania)
Heinrich WALLNÖFER, Vienna (Austria)

Direzione c/o C.I.S.S.P.A.T., Piazza De Gasperi 41 - 35131 Padova (Italia)
Tel. +39 049 650861 - Fax +39 049 8595103 - www.cisspat.edu - info@cisspat.edu
Redazione c/o C.L.E.U.P. "Coop. Libreria Editrice Università di Padova"
Via Belzoni, 118/3 - 35121 Padova (Italia) - Tel. +39 049 8753496 - www.cleup.it
Autorizza. Trib. di PD n° 2383 del 25/03/2015
1 numero € 15 - © Copyright 2018, Psyche nuova

È vietata la riproduzione, totale o parziale, dei contenuti inseriti nel presente numero di Psyche Nuova, ivi inclusa la memorizzazione, rielaborazione, diffusione o distribuzione dei contenuti stessi mediante qualunque piattaforma tecnologica, supporto o rete telematica, senza previa autorizzazione scritta dell'Editore.

BACHELARD E DESOILLE: QUANDO LE IMMAGINI CURANO

È possibile pensare che le immagini abbiano un potere curativo? Se sì, di quale *agency* dovremmo parlare? E soprattutto, di quali immagini? Come è possibile che le immagini riescano ad attivare il processo di cura?

Per cercare di articolare la questione abbozzando una possibile risposta vorrei convocare un filosofo e un ingegnere, Gaston Bachelard e Robert Desoille. Si tratta di di due figure particolari del panorama francese novecentesco, che si caratterizzano per una posizione oscillante, diremmo oggi interdisciplinare, e credo che sia proprio questa loro liminalità, questo collocarsi al limite tra ambiti differenti a fornire loro la possibilità di intravedere nuove prospettive scientifiche. Già solo questo potrebbe istradarci in una discussione, credo mai sopita all'interno della psicanalisi, riguardante la formazione e, forse, l'accesso al sapere psicoanalitico, secondo quella formulazione che originariamente Freud aveva delineato, ossia l'analisi laica (Freud 2000).

Prima di poter entrare nel vivo dell'argomentazione, ritengo necessario avanzare una necessaria precisazione linguistica che esula da Bachelard e Desoille.

L'italiano, come il francese, è una lingua neolatina che utilizza un unico vocabolo per descrivere il variegato universo dell'iconico. Il termine a cui sto facendo riferimento è proprio immagine. Dobbiamo ricorrere ad un'altra lingua, in questo caso all'inglese, per renderci conto che esistono due termini per definire l'immagine: *image* e *picture* (Mitchell 2017; 2018).

Qual è la loro differenza? La *picture* è un oggetto materiale, un quadro o una fotografia ad esempio, mentre la *image* è ciò che appare nella *picture*. L'*image* appare soltanto in un medium specifico, si rende visibile grazie a un supporto, si tratta quindi di un'entità fortemente astratta e minimale. Anche quella che noi definiamo immagine mentale è una *picture*, perché si manifesta in un supporto, il corpo, che la rende presente, per esempio, nell'immaginazione o nella memoria (Belting 2013). *Image* è dunque un termine che fa riferimento a qualcosa di astratto, a una sorta di schema essenziale che si incarna, rendendosi visibile in un supporto specifico e può essere tradotto in un altro supporto, trasformandosi, attraverso processi transmediali o crossmediali. Ovviamente in questo passaggio, da un medium all'altro, l'*image*, pur rimanendo la stessa, trova forme e possibilità diverse di manifestazione. Ed è interessante osservare queste immagini in migrazione, di cui la storia dell'arte, attraverso l'iconologia, cerca di dare conto.

L'altro elemento sul quale dobbiamo attentamente riflettere è il rapporto tra immagine e parola. In alcune culture, penso all'egiziana con i geroglifici o, ancor meglio, alla cinese con gli ideogrammi, esiste una vera e propria dimensione visuale della parola che dà a vedere il significato che vuole esprimere, concreto o astratto. Questo ci porta a prestare un'attenzione maggiore, rispetto alle nostre lingue alfabetiche, alla dimensione icono-visuale presente nel linguaggio, sia in quanto segno, sia nel suo utilizzo complesso, ossia retorico, attraverso quelle che vengono definite *figure* del discorso o tropi, ossia figure di pensiero che consistono nello spostamento di un'espressione dal contenuto proprio ad un altro, come nel caso della metafora, della metonimia, della sinecdoche. In questo senso, una lingua naturale può assumere un connotato "festoso", come direbbe il filosofo Paul Ricœur, ossia una modalità di funzionamento creativa, come nel caso del linguaggio letterario, in particolare poetico, in grado di produrre ciò che, a questo punto, possiamo definire *immagine icono-verbale*, così da indicare l'aspetto linguistico e, al tempo stesso, visuale.

Queste precisazioni mi sono sembrate fondamentali anche per intenderci sul vocabolario che stiamo utilizzando. Quando parlo di immagini, nel caso tanto di Bachelard quanto di Desoille, mi sto

riferendo alle immagini icono-verbali, quindi un particolare tipo di *picture*, in grado di produrre una *figurabilità* che permette la trasmigrazione dell'*image* da colui che proferisce o scrive la parola-immagine, il terapeuta o il poeta, a colui che la riceve, l'uditore o lettore.

Sarebbe un errore, tuttavia, considerare l'immagine nella sua nuclearità, senza pensare al modo di produzione delle immagini, ossia sull'immaginazione, e al modo con cui le immagini si muovono, entrano in contatto o collidono. Iniziamo, allora, a sgombrare il campo da alcune incomprensioni e per farlo ricorro alle parole stesse di Bachelard che ne *L'air et les songes*¹ dice:

Si ritiene normalmente che l'immaginazione sia la facoltà di formare le immagini. Ora, essa è piuttosto la facoltà di deformare le immagini fornite dalla percezione, è soprattutto la facoltà di *liberarci dalle immagini prime, di cambiare le immagini*. Se non c'è cambiamento di immagini, unione inattesa di immagini, non c'è immaginazione, non c'è azione immaginante. (Bachelard 2009: 5)

In sostanza, Bachelard sottolinea la fondamentale interazione tra immagini; forse dovremmo addirittura parlare di *esplosione* di immagini. Ma di che tipo? Aberranti, ossia deformate, che agiscono incessantemente le une sulle altre secondo una *concatenazione espansiva*, caratterizzata da due poli: la presenza e l'assenza. La presenza è quella del dato percettivo mentre l'assenza è quella dell'immaginazione, in quanto slancio vitale su un asse verticale che produce forme scendendo nel cuore della materia che si significa nell'immagine. In questo senso l'immaginazione non è mancanza ma attività metamorfica che deforma il percettivo secondo un tragitto continuo che dal reale conduce all'immaginario. E qui troviamo un nuovo termine che entra a pieno diritto nella costellazione di senso sul quale dobbiamo ancora riflettere.

Ricorriamo nuovamente alle parole di Bachelard: "Il vocabolo fondamentale che corrisponde a immaginazione, non è *immagine*, è *immaginario*. Il valore di un'immagine si misura dall'estensione della sua aureola *immaginaria*" (Bachelard, 2009: 5).

Ecco allora un altro termine, immaginario, che ci guida verso l'idea di una mobilità delle immagini che fa dell'immaginazione l'organo di libera ed esuberante creazione di immagini. Ma attenzione, si tratta di un'immaginazione che, un po' paradossalmente, sembra essere senza immagini. L'immaginazione, infatti, non forma immagini ma le deforma, libera le immagini dal giogo della percezione perché si riproducano liberamente, cambiandole e modificandole, secondo quella che Bachelard ha chiamato *azione immaginante*. Ciò significa che l'immaginazione produce un immaginario, perché nessuna immagine può essere colta nella sua staticità, pena il suo decadimento a immagine morta, a forma fissa, a semplice immagine percettiva. È come se l'immagine percettiva debba svuotarsi, per lasciar spazio a un nuovo nucleo iconico libero da ogni possibile reificazione e in grado di aprire a nuove immagini.

Detto ancora altrimenti, l'immagine deve disimmaginarsi, perdendo parte del suo aspetto rappresentativo, per virtualizzarsi. Per virtualizzazione si deve intendere una *forza* che agisce sul reale oltrepassandolo. L'immaginazione si presenta quindi come qualcosa di *dinamico*, una trasmutazione radicale del dato: una *metamorfosi*. L'immagine, o meglio la catena di immagini, che l'immaginazione produce, è una *onirizzazione* della realtà. L'immaginazione penetra la realtà e la onirizza dall'interno, ossia la *srealizza*.

¹ Nel caso specifico di *L'eau et les rêves, L'air et les songes, La terre et les rêveries de la volonté, La terre et les rêverie du repos, Fragments d'une poésie du feu*, tutti tradotti in italiano dalla casa editrice RED, ho preferito proporre una mia traduzione a causa del non rispetto dei testi originali, i quali sin dal titolo sono stati violati e misinterpretati, con risultati fuorvianti.

L'immaginazione crea e deforma costellazioni di immagini, producendo così un immaginario che non corrisponde alla sommatoria statica dell'insieme delle sue immagini – perché in questo caso parleremmo di *imagerie* – ma alla mobilità delle connessioni delle molteplici linee che si irradiano dalle immagini che lo compongono, in questo senso l'immaginario è la metamorfosi perenne del reale. L'immaginario non è la sommatoria ma la *traiettoria* prodotta dall'interazione delle immagini, in costante associazione e dissociazione. La congiunzione delle immagini è sempre mobile e improvvisa e produce una costellazione figurale grazie a legami associativi, senza che per questo le immagini assumano la fissità di una posizione e di un ruolo.

La costellazione è, infatti, in continuo movimento secondo processi *aggregativi* e *disgregativi* che generano delle *variazioni figurative* in cui le immagini non si cristallizzano ma si rigenerano incessantemente a contatto con altre immagini e secondo nuovi innesti.

A questo punto occorre soffermarsi sull'idea, fondamentale, di *traiettoria*: le immagini si muovono secondo una traiettoria specifica, come mostra la tecnica psicologica del *rêve éveillé dirigé* di Robert Desoille, peraltro ben noto a Bachelard, come si evince da un capitolo a lui esplicitamente dedicato ne *L'air et les songes*, intitolato: "I lavori di Robert Desoille". Che cosa c'è di interessante in questi lavori? Lo dice chiaramente Bachelard: "Quello che si deve comprendere è la ragione per cui il legame delle immagini nel discorso del paziente è il mezzo grazie al quale si realizza sia lo sblocco dei complessi inconsci sia il percorso verso una nuova struttura della personalità, così la *rêverie* guarisce il ricordo" (Bachelard 2009: 132).

Analizziamo con attenzione le parole di Bachelard: il punto centrale è il discorso del paziente, quindi la dimensione linguistica che si articola in seduta attraverso delle immagini che si legano tra di loro. Occorre capire come si legano tra loro e perché lo fanno. Siamo all'interno di quella che abbiamo chiamato immagine icono-verbale. L'unione, la disgiunzione, in generale il legame delle immagini, detto ancora altrimenti, l'azione immaginante, sarebbero in grado di produrre uno sblocco dei complessi inconsci e una ristrutturazione della personalità, attraverso la rielaborazione del ricordo per mezzo della *rêverie*.

Che cosa sta evidenziando, in sostanza, Bachelard?

1. Il rapporto tra linguaggio e immagini icono-verbali nel loro costituirsi in costellazioni quindi in un immaginario
2. L'apertura e la messa in movimento dell'immaginario in quanto processo di cambiamento.

Si tratta ora di andare più a fondo. Per farlo occorre soffermarci sulla tecnica di Desoille.

Notiamo che quasi parallelamente allo sviluppo della psicoanalisi freudiana, intorno agli '20 del secolo scorso, Desoille elabora in Francia una metodologia di indagine esplorativa del subcosciente in soggetti normali.

Attraverso l'utilizzo di una tecnica di stimolazione alla produzione di immagini visive tramite la parola, in stato di ipoveglia, Desoille si rende conto che è possibile indagare i recessi della psiche attraverso una stimolazione onirico-immaginativa in grado di mobilitare gli affetti con evidente effetto psicagogico, ossia di liberazione dell'interiorità messa così in movimento. Ben presto inizia a impostare una ricerca empirica che lo porterà dall'iniziale applicazione a soggetti normali a un utilizzo psicoterapeutico. Passando quindi da un semplice effetto psicagogico, prodotto della mobilitazione energetica e affettiva delle immagini mentali, a un effetto propriamente curativo, grazie ad una progressiva elaborazione metapsicologica.

Prima di andare avanti cerchiamo di capire che cosa si intende per *rêve-éveillé dirigé* ossia, come in tempi lontani è stato tradotto, il sogno da svegli guidato. Si tratta, come dice l'espressione, di una

manifestazione dell'onirismo umano in stato di veglia, e della possibilità di individuare una tecnica di investigazione psicologica e di risoluzione di conflitti intra-psichici attraverso una messa in movimento dell'immaginario e la ricerca di una sublimazione degli istinti (utilizzo i termini di Desoille che sicuramente appaiono invecchiati). Cerchiamo di capire tecnicamente come si svolge una seduta di *rêve-éveillé dirigé*.

Il paziente è invitato a sdraiarsi in un contesto rilassato, in un ambiente tranquillo, in semi-oscurità, orientato verso il suo universo interiore, per ottenere uno stato di inibizione dello psichismo cosciente, di focalizzazione verso l'interno. A questo punto il conduttore psicoterapeuta lo sollecita proponendogli una immagine di partenza e il paziente è invitato a visualizzare quell'immagine, mettendola in contesto, in uno scenario, creando così una serie di altre immagini concatenate. L'immagine si rivela allora come una rappresentazione capace di movimento, capace di scambi e trasformazioni, di spostamenti in quello che viene definito lo spazio immaginativo.

La visualizzazione delle immagini da parte del paziente corrisponde a una loro messa in parola, a un dialogo, perché il paziente deve raccontare ciò che vede allo psicoterapeuta il quale, dice Desoille, deve "mettere la propria attività mentale a disposizione del soggetto" (Desoille 2010: 5), mantenendolo in equilibrio nel suo mondo interiore. Il terapeuta, attraverso la parola, propone un'immagine icono-verbale di *partenza*, poi di *movimento*, aiutando il paziente ad aderire a tale immagine, descrivendola. All'inizio vengono utilizzati dei precisi temi di ascesa come la spada e il vaso, rispettivamente, per l'uomo e per la donna, e di discesa – nel mare o nella grotta della strega o dello stregone – per facilitare il paziente, aiutandolo ad esplorare le relazioni con l'altro da sé. Successivamente gli vengono proposti degli spostamenti, un movimento di ascesa o discesa, quindi un movimento nell'asse verticale, che produce una trasformazione delle immagini. Appariranno così delle immagini affettive, grazie ai movimenti di ascesa e discesa, e a volte lo psicoterapeuta dovrà intervenire per proteggere il paziente offrendogli delle immagini, immagini di sostegno definite anche contro-immagini, per infondergli benessere e calma, o, se necessario, interrompendo la seduta e facendogli aprire gli occhi.

Le immagini non possono mai essere imposte, ma solo *proposte*, sta al paziente accoglierle, modificarle, giocarci, potremmo dire. Si tratta di un apprendistato progressivo che, di seduta in seduta, rende il paziente sempre più disponibile al movimento, aprendo nuove possibilità grazie all'effervescenza di immagini liberate – unite a uno stato affettivo – che si modifica, modificando le immagini e delineando degli schemi dinamici, secondo un ritmo che procede da una fase esplorativa a una fase ricostruttiva. Desoille parla in questo senso di valore ristrutturante dell'immaginario in grado di far emergere conflitti affettivi proiettati in situazioni immaginative che si presentano così come progressivamente accettabili e sempre più accessibili al paziente. Gli schemi dinamici patologici, legati alle nevrosi, ad esempio, si trasformano attraverso i movimenti di ascesa. Il materiale ottenuto in seduta, trascritto dallo psicoterapeuta, diventa poi oggetto di confronto, in una seduta successiva, attraverso un processo di passaggio al reale grazie al quale il paziente indaga quanto emerso riportandolo alla sua esperienza concreta, alla sua storia personale, associando l'immagine e il portato affettivo con la situazione concreta che ha vissuto e sta vivendo. Così le sedute si strutturano in una alternanza che vede momenti di *rêve-éveillé* e momenti di dialogo, a volte in uno stesso incontro che può durare anche 2 ore.

Dobbiamo però essere un po' più precisi. Perché è possibile evidenziare almeno tre periodi nell'evoluzione della teoria del *rêve-éveillé dirigé* (Launey, Levine, Mauray 1975, Rocca, Stendro 1993). Il primo periodo, quello che va dagli anni '23 al '38 del '900 è caratterizzato dalla scoperta della funzione del potere mobilitatore delle immagini mentali utilizzate come "tecnica di esplorazione psicologica" e come "tecnica di sublimazione" attraverso un movimento guidato o diretto sull'asse verticale, come abbiamo detto, in vista di un'esplorazione del subcosciente e di una realizzazione

delle potenzialità della personalità. È in questo periodo che le indagini di Desoille lo portano a comprendere la funzione fondamentale delle ascese e delle discese sull'asse verticale che rivelano immagini oscure e angosciose nella discesa, in rapida trasformazione verso la salita, in cui le immagini si fanno più chiare e luminose con una trasformazione parallela del vissuto emotivo-affettivo.

La seconda fase è compresa tra gli anni '38 e '45. Qui Desoille, pur continuando a utilizzare il *rêve-éveillé* in ottica riparatrice e sublimatoria, inizia a prendere consapevolezza della possibilità di toccare nuclei patogeni, sempre privilegiando il movimento ascensionale come, appunto, riparatore. Inizia ad introdurre l'immagine di "contrasto" come contro-suggestione proposta alla presenza di un vissuto negativo e angoscioso in vista di un'ulteriore mobilitazione psichica e, fundamentalmente, come fattore di riunificazione e sintesi di elementi disparati in grado di ristrutturare la personalità. Inizia inoltre a classificare le immagini, individuando rappresentazioni di vita reale, mitologiche e mistiche, in particolare scopre delle vere e proprie "catene archetipiche" di genere, quindi proprie del maschile e del femminile.

La terza fase, dal '45 al '60, è caratterizzata da un marcato accento "riflessologico" dovuto all'influenza di Pavlov e dell'idea dell'aspetto decondizionante. Nell'ultimo periodo, infine, dal '60 al '66, Desoille ritiene ancora centrali il decondizionamento e il ruolo dell'abreazione, ma favorisce una maggiore libertà del paziente tramite il movimento nello spazio immaginativo, cosicché riesca a esprimere più efficacemente le proprie dinamiche interne e quindi a interiorizzarle rielaborandole. Desoille lavora più consapevolmente sulla funzione del transfer localizzato nel *rêve-éveillé*, così che l'immagine riesca a trasmettere i vissuti provati prima dell'apparire della parola. A questo punto, è necessario focalizzare con più attenzione alcuni elementi del *rêve-éveillé dirigé*.

Innanzitutto, malgrado un primo, timido avvicinamento alla psicoanalisi, soprattutto junghiana, Desoille ne prende le distanze a favore di un approccio pavloviano, con un rifiuto dell'idea di inconscio, a favore, piuttosto, dell'idea di decondizionamenti e ricondizionamenti del comportamento tramite le immagini.

Desoille parla infatti di "livelli di coscienza" e di una differenza tra una zona definita istintiva e una zona superiore, spesso non indagata dalla psicanalisi, fortemente sollecitata da sentimenti superiori. L'immagine di contrasto e il movimento che essa produce diventano veri e propri strumenti in grado di decondizionare il soggetto aiutandolo a superare le sue angosce attraverso l'abreazione. Inoltre il concetto di "doppio livello di segnalazione" lo aiuta ad articolare più compiutamente la relazione tra linguaggio dell'immagine e linguaggio verbale, senza però far coincidere il suo metodo con la terapia comportamentista.

Questa distanza dalla psicanalisi non lo priva, però, dell'utilizzo di certi termini, come ad esempio quello di archetipo che, tuttavia, si affretta a dire Desoille, va inteso in maniera dinamica rispetto a quanto proposto da Jung. Afferma infatti Desoille:

Gli archetipi rappresentano la sommatoria di tutte le immagini accumulate nel corso delle varie epoche, e che costituiscono un patrimonio comune dell'umanità. La concezione junghiana dell'archetipo mi sembra statica e limitata in rapporto al movimento e alla trasformazione delle immagini riscontrata nel *rêve-éveillé*. Così l'esperienza mi ha portato a preferire la definizione del tutto personale di due catene archetipiche di rappresentazioni; una maschile e l'altra femminile. (Desoille 2010: 28-29)

Segnaliamo, intanto che non si parla più di archetipo ma di *catena archetipica*, quindi di una serie di immagini che riassumono l'esperienza dell'uomo di fronte a una situazione tipica. Questa

concatenazione si struttura secondo una sequenza differente per il maschile e per il femminile, corrispondente a vari livelli e suscettibile di trasformazioni in direzione ascendente e discendente. All'evoluzione di queste rappresentazioni sono sempre associate modifiche di sentimenti ed emozioni, ma anche di comportamento. Per avere un'idea delle due catene archetipiche, secondo una dimensione ascendente, si può affermare che:

- la catena maschile è composta dalla serie di immagini: Satana/Lucifero, demoni-stregoni maghi, per arrivare al piano del reale, oltrepassarlo verso geni benigni, angeli, arcangeli e sfociare nella rappresentazione di Cristo-Dio;
- la catena femminile è composta dalla serie di immagini: Lilith (la demone degli inferi), la strega, la maga, la donna normale, poi le fate, le sante fino ad arrivare alla Vergine-Madre.

Che cosa comporta il *rêve-éveillé dirigé*? Innanzitutto, un movimento rispetto alla fissità dell'immagine "morbosa", patologica, che viene trasformata attraverso gli spostamenti di piani e così resa visibile, affrontabile, modificabile. Attraverso le scelte dello psicoterapeuta affiorano i vissuti reali e fioriscono nuovi atteggiamenti di fronte alle scelte vitali, compaiono rappresentazioni ristrutturanti, in particolare all'apice dell'ascesa, facendo sì che si possa passare verso livelli di consapevolezza del significato e del contenuto dell'immagine che si trasforma nel passaggio dal basso verso l'alto e viceversa, e così si modifica anche il riflesso dello stato d'animo associato. Ciò che, a differenza della psicoanalisi freudiana ma anche junghiana, il *rêve-éveillé dirigé* permette è l'espressione del simbolismo personale, non codificato secondo chiavi predefinite e preconcepite, oltre alla possibilità di trasferire sulle immagini i propri vissuti emotivi, facendole diventare il vero e proprio luogo del transfert.

Il *rêve-éveillé dirigé* si mostra come una tecnica di sublimazione che favorisce l'ampliamento delle possibilità psichiche del paziente, soprattutto la sua capacità di adattamento a nuove situazioni, ritrovando un "equilibrio spirituale", l'espressione è di Desoille, in cui al soddisfacimento dei bisogni primari si affianca il soddisfacimento dei bisogni morali, ossia quelli legati alle relazioni con gli altri, al vivere sociale. È lo stesso Desoille a dire che "Per evitare equivoci riguardo al termine della sublimazione, ho preferito usare quello di 'socializzazione degli istinti' più neutro, ma circoscritto quando si tratta di un soggetto messo in presenza di sé stesso e della sua vita interiore" (Desoille 2010: 35). "L'ordine delle immagini proposte da Desoille determina azioni coerenti perché abitua il soggetto ad una sublimazione che utilizza in una vita cosciente forze oniriche confuse e diviene capace di perseverare nelle azioni perché persevera nelle immagini" (Bonicalzi 2010: XII).

In sostanza, quindi, il *rêve-éveillé* è uno stato mentale particolare in grado di produrre una sintesi degli elementi dispersi della psiche.

A questo punto, però vorrei tornare a Bachelard. È chiaro, ormai, perché il filosofo faccia riferimento a Desoille per dare ulteriore consistenza all'idea di una traiettoria specifica, di un tragitto delle immagini. Questo tragitto procede dal reale all'immaginario, secondo vere e proprie linee immaginarie che corrispondono a tracciati vitali in cui l'energia onirica si trasforma proprio attraverso il movimento ascensionale e verticalizzante.

Tale trasformazione "energetica" avviene attraverso l'attivazione della naturale *funzione di sublimazione*, intesa non in senso psicoanalitico ma come autonomo meccanismo umano che, grazie a immagini induttrici – per Desoille – o immagini letterarie – per Bachelard –, può essere reso al suo funzionamento regolare per mezzo di una vera e propria educazione all'immaginazione. In questo senso, la funzione dello psicoterapeuta finisce col coincidere con quella del poeta in quanto il progetto del primo è di orientare l'intera vita del paziente rivelandogli "le possibilità d'essere della sua esistenza" attraverso il potenziamento dell'immaginazione; che è quanto fa il poeta con le sue parole che attivano il mondo incantato della *rêverie*.

Il “super-io dell’immaginazione estetica” o “super-io poetico” provoca psicosinteticamente degli schemi dinamici orientati in modo vettoriale verso la “felicità” e il “benessere” propri di un’immaginazione unificata e ricomposta. L’immaginazione produce delle deformazioni immaginarie della percezione e moltiplica le esperienze di trasformazione di immagini al punto da realizzare ciò che Bachelard definisce il “realismo dell’irrealtà” (Bachelard 2009: 11).

Allora, accanto alla funzione del reale occorre accostare la funzione dell’irreale, “realizzata” dall’immaginazione che materializza l’immaginario attraverso gli elementi (e per elementi materiali, Bachelard intende gli elementi della cosmologia classica: acqua, aria, terra e fuoco) intesi come propulsori di dinamismo, come buoni conduttori dell’immaginazione in movimento. L’irrealtà è dunque invenzione di un’altra realtà, è un processo di surrealizzazione e non un impoverimento, una derealizzazione in quanto assenza o mancanza. In questo senso, l’irrealtà è l’annuncio di un’*ulteriorità* rispetto al reale, un’apertura al futuro che è al contempo una riconduzione al grembo dei possibili di una fantastica originaria. I quattro elementi diventano allora dei veri e propri “ormoni dell’immaginazione che mettono in azione dei gruppi di immagini e aiutano l’intima assimilazione del reale disperso nelle sue forme. Grazie a loro si effettuano le grandi sintesi che forniscono caratteri regolari all’immaginario” (Bachelard 2009: 11). L’immaginazione a contatto con le materie elementari produce un’espansione e un’amplificazione dello psichismo che non proietta più soltanto le impressioni intime sul mondo esterno ma “*l’essere intero*”. Così la vita trova nell’immaginazione il miglior modo di essere conosciuta, grazie alla possibilità di aprire una dinamica di liberazione e, al contempo, uno spazio privilegiato di meditazione, tramite quel luogo di condensazione onirica che è la letteratura.

In particolare la poesia è una proiezione sonora di un mondo muto, allo stato nascente, in cui soggetto e oggetto si danno assieme. Si tratta, quindi, di un’“ontogenesi poetica” perché la poesia è espressione del senso allo stato nascente e azione del verbo poetico giacché produce immagini letterarie che mettono in movimento le parole e lo psichismo immaginativo secondo due vettorialità: espansiva e intimistica. Il polo ricettivo è dunque stimolato a continuare il movimento delle immagini in completa libertà.

L’immaginazione si presenta quindi come “immaginazione parlata” in grado di rianimare incessantemente il linguaggio attraverso la produzione di nuove immagini.

Questa è la funzione della letteratura e della poesia: creare immagini icono-verbali secondo un processo che affonda le sue radici nelle forze oniriche. Quest’ultime non solo scardinano l’immagine percepita, e deformano la realtà, ma conducono verso un orizzonte primigenio in cui l’immagine precede la percezione, e si determina come “immagine immaginata”.

L’espressione è degna del più grande interesse e vale la pena di essere interrogata ulteriormente.

“Le immagini immaginate sono delle sublimazioni degli archetipi piuttosto che delle riproduzioni della realtà. Dato che la sublimazione è il dinamismo normale dello psichismo, potremo mostrare che le immagini provengono propriamente dal profondo dell’umano” (Bachelard 2004: 10). Queste nascono dalle profondità ctonie dell’inconscio allo stato di forma nascente, attraverso un atto di espressione e produzione che lo caratterizza. Si tratta dell’inconscio naturale opposto, da Bachelard, all’inconscio sociale e socializzato a cui la psicoanalisi fa riferimento. L’inconscio a cui si riferisce Bachelard costituisce indubbiamente la matrice dalla quale sgorgano le immagini delle *rêveries*, il cui significato non può essere ridotto a qualsivoglia forma di determinismo pulsionale, né al Super-io che costituirebbe la presa della società sull’inconscio.

Rifiutando ogni considerazione topica e architettonica dell’inconscio, Bachelard accoglie la considerazione dinamica che prevede una dinamogenia delle immagini primitive. Gli archetipi costituiscono dei veri e propri principi formativi grazie ai quali prendono vita le immagini

immaginate, secondo una traiettoria che si discosta dalla concezione junghiana per avvicinarsi all'idea di *catena archetipica*, come serie di immagini concatenate, proposta da Desoille, come ormai sappiamo.

Forse, però, vale la pena di sostare ancora un po' sull'idea di archetipo così come la intende Bachelard. Dovremmo forse identificare l'archetipo con l'*Urphänomen* di Goethe – che è una fonte diretta di Bachelard (ma anche di Jung). Il “fenomeno originario” è, un modello “che non esiste, in quanto tale, in natura, e tuttavia illumina e rende comprensibile la struttura intima dell'esistente e delle relazioni reciproche che sussistono fra le sue singole parti” (Cassirer 1981: 48). Si tratta di una virtualità generativa, di un fondo originante, di un orizzonte inaugurale entro cui si configura la possibilità di emergenza, attuazione e individuazione di manifestazioni circoscritte.

In questo senso, l'archetipo come fenomeno originario non è una statica immagine-modello, quanto piuttosto un materiale primigenio dal quale, attraverso trasformazioni e metamorfosi, si attivano immagini già presenti sotto forma di potenzialità virtuali. Le immagini nascono, dunque, da questa latenza potenziale che, si potrebbe dire, costituisce la memoria del figurabile, per sua natura *immemoriale*. Questa possibilità allo stato puro viene individualizzata dall'immaginazione del soggetto che rappresenta la vera forza creatrice e attivatrice di catene di immagini che, pur “derivando” da forme archetipali, acquistano sostanzialità grazie a quegli “*a priori materiali*” che sono gli elementi. Da un lato l'inconscio naturale costituisce il bacino offerente in grado di donare alla coscienza un orizzonte inaugurale di possibili, dato dagli archetipi, la cui virtualità diviene presente grazie all'azione intenzionante della coscienza immaginante. Tale coscienza attualizza le possibilità generative degli archetipi dispiegandole in immagini attraverso movimenti e dinamismi fondamentali di trasformazione e conservazione, estroversione e introversione, espansione e riposo, che si sviluppano sull'asse dialettico verticalizzante, ascensionale o discensionale, grazie al “filtraggio” degli elementi materiali che fungono quindi da ordinatori a priori. Il processo si realizza secondo un movimento di “sublimazione naturale” che, partendo da una mera occasione fornita dalla percezione, quindi dalla matrice corporea, attiva l'immaginazione, innescando una doppia e simultanea dinamica regressiva e progressiva, di ritorno all'archetipo, o immagine fondamentale, e di slancio espansivo e proiettivo creatore di una traiettoria di immagini. Ecco dunque perché le immagini sono immaginate: l'occasionalità percettiva invita l'immaginazione a immaginare partendo dagli archetipi in quanto strutture dinamiche dalle cui potenzialità le immagini vengono attivate attraverso gli elementi materiali e secondo dinamismi promotori di forze, ossia energie proiettate sulla realtà in grado di valorizzare e mette in moto un intero universo che così si anima e si rende visibile. Questo è il “decorso” della configurazione che produce la vita delle immagini dispiegate in base a processi trasformativi e metamorfici di inversione, polarizzazione, individuazione. L'immagine fa sempre parte di una costellazione, è sempre legata dinamicamente ad altre immagini formando delle *rêveries* coordinate, grazie alla profonda ambiguità che ne costituisce la ricchezza e la fonte di onirizzazione. È chiaro, inoltre, come le immagini siano sempre nuove, pur ri-presentando un nucleo comune che deriva dalla coerenza ordinatrice dell'elemento e dall'archetipo arcaico. Si tratta della *ripetizione* di tratti “simbolici” costanti nella *differenza* delle specifiche manifestazioni e individuazioni.

Pertanto, l'area di lavoro dell'immaginazione letteraria è quella regione intermedia tra le pulsioni inconsce e le prime immagini che affiorano alla coscienza. Le pulsioni inconsce aggregano le immagini primitive – intese come insiemi di nuclei di significati e affetti che si manifestano in modo frammentario nel sogno notturno – in strutture complessuali non necessariamente patologiche, le quali possono anche trasformarsi in complessi di cultura seguendo la linea di sublimazione naturale, secondo un processo di sovradeterminazione che carica di immagini e fantasie le prime esperienze psichiche. Le immagini che affiorano inizialmente alla coscienza vigile in stato di spontaneità onirica sono le immagini naturali, non culturalizzate, allo stato nascente. Sfruttando l'attivazione occasionale della percezione, tali immagini, che procedono dinamicamente dall'archetipo, emergono e si

attualizzano grazie agli elementi materiali, inducendo delle *rêveries* con forte orientamento dinamico. In quest'area transizionale l'immaginazione trasforma tali immagini in parole, conferendo loro una forma espressiva verbale e, in alcuni casi, scritturale, che dà vita così alle immagini letterarie.

Questo è dunque lo spazio di sublimazione in cui il dinamismo della psiche non si arresta su immagini fisse ma continua il suo movimento all'interno della produzione letteraria, grazie a ciò che Bachelard definisce, sulla scorta di Novalis, *fantastica trascendentale*. L'immagine apre quindi l'orizzonte precategoriale del senso entro cui avviene l'attività comunicante tra soggetti immaginanti.

Prima di concludere, vorrei però aggiungere un elemento importante che ci aiuta non soltanto ad muoverci più agilmente all'interno del pensiero di Bachelard, ma soprattutto a intravederne l'attualità per il lavoro terapeutico. Mi sto riferendo alla serie lessicale, che peraltro ritroviamo all'interno dei titoli delle sue opere: *rêve, songe, rêverie* (Boccali).

Si tratta di termini che rinviano al campo semantico dell'onirismo articolandolo in maniera precisa. Per iniziare ad avere un quadro più chiaro del vocabolario onirico è utile focalizzarci sulle sfumature della lingua francese che possiede un articolato apparato terminologico dell'onirismo.

In primo luogo il *rêve* o sogno notturno. Si tratta dell'attività psichica che si realizza durante il sonno. Il soggetto è addormentato e alla coscienza si presentano spontaneamente una serie di immagini e di rappresentazioni più o meno confuse che costituiscono propriamente l'oggetto del sogno, dotato di spontaneità, di automatismo e di passività della coscienza. Per analogia, questo vocabolo viene impiegato nel senso di elaborazione immaginativa, sottolineando l'idea di uno scenario immaginato allo stato di veglia. Il sogno notturno è dunque l'attività psichica che si realizza nello strato più profondo dell'onirismo, quello della coscienza addormentata.

Songe è sinonimo di *rêve*, quindi indica anch'esso il sogno. I dizionari etimologici segnalano però che verso la fine del XVII secolo il termine che progressivamente si afferma in maniera quasi univoca per esprimere lo psichismo notturno del sonno è *rêve*. Parallelamente, il verbo correlato a *songe*, *songer*, subisce lo stesso destino di abbandono. Per cogliere questo slittamento semantico e quindi la differenza, benché impercettibile, tra *songe/songer* e *rêve/rêver* si può ricorrere all'analisi pragmatica dell'utilizzo contestuale del verbo *songer*. *Songer* viene impiegato in senso transitivo per esprimere l'attività del fare dei sogni (*songes*) durante il sonno. Invece, nella locuzione "*songer à quelque chose*", si esprime l'idea di pensare a, riflettere su o ancora intravedere qualcosa. E nella locuzione "*songer à quelqu'un*" risuona l'idea di evocare a partire dalla memoria, far pensare a. Si potrebbe dire, pertanto, che il *songe* è il prodotto dell'attività mentale di un soggetto in stato di dormiveglia, collocato ancora nel riposo sonnolento ma alle porte del risveglio. A questo livello, la coscienza è semi-attiva e, insieme, semi-passiva, aperta alla spontaneità di ciò che scaturisce dalle profondità notturne della psiche ma, allo stesso tempo, capace di produrre più attivamente delle immagini che vengono chiamate *songeries*.

Infine la *rêverie*. In questa parola risuona ancora il vocabolo *rêve*, ma non si tratta più dell'onirismo del sonno. Nello stato di *rêverie* la coscienza è desta ma il livello di controllo razionale basso. Può quindi essere catturata dalle immagini che si associano secondo regole specifiche sulla base di un processo in cui il soggetto è allo stesso tempo attico e passivo. Il pensiero è qui lasciato in balia di queste associazioni e la coscienza si lascia trasportare dall'attività immaginativa. La parola *rêverie* può anche esprimere, per analogia, una riflessione profonda nella quale lo spirito è immerso, come ha magistralmente mostrato Rousseau ne *Les rêveries du promeneur solitaire*.

Quanto ho detto può essere sufficiente a chiarire l'importanza dell'evoluzione dell'idoletto bachelardiano che comporta anche una progressiva trasformazione metodologica e epistemologica

riguardo alla considerazione dell'immagine. Bachelard riesce a individuare una "dinamogenia" dell'immaginazione che si lega alla materia attraverso un processo di "innesto (*greffe*)".

Questa metafora botanica è essenziale per comprendere la modalità di radicamento dell'immaginazione nella materia e al contempo il funzionamento dello psichismo umano. L'immagine può essere pensata come una pianta "che ha bisogno di terra e cielo, di sostanza e di forma" (Bachelard 1997: 4), irrigata dalla forza vegetante dell'immaginazione: l'asse immaginativo passerà precisamente per il punto di innesto della cultura sulla natura. L'indagine deve dunque concentrarsi al di sopra di tale nodo seguendo le ramificazioni dell'immaginazione materiale piuttosto che le sue radici, il cui livello di profondità richiederebbero un approccio strettamente psicoanalitico. Per farlo, Bachelard ricorre all'opera poetica che diventa sempre di più un documento essenziale per studiare la chimica onirica dell'immaginazione, la quale, attraverso un processo associativo e aggregante, riunisce sotto l'egida di una materia un grappolo di immagini.

Ciò è possibile perché il *poietès* agisce su un doppio livello di attività: ideativa (o formatrice) e sognatrice. Quest'ultima si sprigiona a contatto con una materia particolare in grado di fornire sostanza e unità d'elemento alle immagini poetiche. Si traccia allora una chiara distinzione tra causa formale e causa materiale della creazione poetica, che delinea due distinte modalità di immaginazione: formale e materiale. Se le immagini della forma sono quelle normalmente prese in considerazione negli studi sull'immaginazione, occorrerà prestare una seria attenzione anche alle immagini della materia. Le immagini della forma hanno un aspetto cangiante, si animano in superficie, privilegiando la novità e il pittoresco, sulla base della legge di *composizione*.

La loro struttura è instabile e passeggera, soggetta facilmente alla caducità. Le immagini della materia, al contrario, si radicano in profondità, producendo sogni intimi di sostanza, solidi e costanti, sulla base della legge di *combinazione*. Costituiscono la causa sostanziale che a volte si lega all'esuberanza seduttiva della bellezza formale. Se da un lato vi è la profondità, l'intimità sostanziale e il volume garantito dalla materia, dall'altro vi è la cangiante varietà delle forme e dei colori, in perpetua metamorfosi a livello di superficie.

In realtà è impossibile separare completamente i due assi delle forze immaginanti, anche perché uno studio completo della creazione poetica prevede un'analisi globale delle cause e delle forze in azione. Per poter realizzare uno studio dinamico dell'emozione poetica occorre prendere in considerazione la *densità* lirica di certe immagini, producendo così una classificazione delle immagini, da quelle più superficiali e sensibili a quelle più profonde e sensuali.

La materia, inoltre, può essere valorizzata secondo una doppia polarità: quella dell'approfondimento (*approfondissement*) e quella dello slancio (*essor*). Queste due polarità educano a un'"immaginazione aperta", guidata dalla "legge dei quattro elementi" che permette una classificazione delle diverse immaginazioni materiali corrispondenti a delle tipologie caratteriologiche di sognatori, secondo l'antica teoria umorale ippocratica, ripresa da Jung, che distingue tra malinconico (terra), collerico (fuoco), flemmatico (acqua) e sanguigno (aria). Nella cosmologia onirica la teoria tetravalente dei temperamenti poetici indica delle linee poietiche di creatività da indagare non tanto nell'ottica di una psicoanalisi, quanto di una "psicofisica" e di una "psicochimica" dei sogni. I temperamenti onirici fondamentali esprimono, quindi, dei sentimenti umani primitivi che rinviano a una realtà organica primaria.

Il "manicheismo della *rêverie*" gioca in modo particolare sull'ambivalenza dei contrari per produrre immagini in continuo movimento e in perpetua deformazione, giacché opposizione o matrimonio dei contrari, secondo quanto appreso alla scuola alchemica, sono dei forti dinamizzanti della realtà immaginaria. Grazie alla separazione (immagini binarie) o combinazione (immagini unitarie) degli elementi materiali, essi agiscono come forze poetiche dinamogene, instaurando una vera dialettica.

La corrispondenza dinamica tra parola e immagine instaura il poema e la sua forza dinamizzante, riuscendo a far convergere la materia verso una forma aperta e mobile. Si potrebbe dire che per Bachelard:

L'immagine è una parola; o meglio, immagine e parola formano un tutt'uno, un quantum (per così dire) immaginifico-verbale, una "sfera" la cui crosta esterna è costituita dalla parola e il cui nucleo interno è costituito dall'immagine. La parola è la *surface* semiologica dell'immagine, e l'immagine è la *profondeur* semantica della parola (Sertoli 1972: 103).

L'immaginazione diviene la facoltà attiva e dinamica di formare delle immagini cariche di materia onirica elementare che vanno oltre il reale e si condensano nei poemi, dando vita a una surrealtà lontana da ogni forma passiva e statica di riproduzione legata alla percezione. È questo che rende l'immagine mobile e delinea la possibilità di una vera e propria estetica della mente che si rivela, nella sua capacità immaginativo-figurativa, come funzionante poeticamente secondo una modalità legata all'onirismo di veglia. Come del resto, almeno dopo Winnicott e Bion, sappiamo molto bene (Fabre 2001).

Bibliografia

- Bachelard G.**, (1997) *L'eau et les rêves e. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti.
- (2004) *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces* (1948), Paris, José Corti.
- (2009), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, José Corti.
- Belting H.**, (2013), *Antropologia delle immagini*, tr. it., Roma, Carocci.
- Cassirer E.**, (1981), *Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Boccali R.**, (2017), *Collezioni figurali. La dialettica delle immagini in Gaston Bachelard*, Milano-Udine, Mimesis.
- Bonicalzi F.**, (2010), “Etica della immagini”, prefazione a R. Desoille, *Il rêve-éveillé dirigé in psicoterapia. Via regia dell'immaginario*, tr. it., Roma, Alpes, 2010, pp. IX-XIII.
- Desoille R.**, (2010), *Il rêve-éveillé dirigé in psicoterapia. Via regia dell'immaginario*, tr. it., Roma, Alpes.
- Fabre N.**, (2001), “Le rêve-éveillé en psychanalyse. Hiostorique d'une évolution”, *Topique*, 76, pp. 133-140.
- Freud S.**, (2000), *Il problema dell'analisi condotta da non medici* (1926), in *Opere* (vol. 10), tr. it., Torino, Bollati Boringhieri.
- Launay J., Levine J., Maurey J.** (1975), *Le rêve-éveillé dirigé e l'inconscient*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.
- Mitchell W.J.T.**, (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visual*, tr. it., Milano, Cortina.
- (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale, ed estetica dei media*, tr. it., Monza, Johan & Levi.
- Rocca R., Stendro G.**, (1993), *La procedura immaginativa: sviluppo di una radice di senso psicoanalitico*, Milano, Masson.
- Sertoli G.**, (1972), *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze.

Autore

Renato Boccali

Università IULM

renato.boccali@iulm.it