MIMESIS / DISCORSO FIGURA

Nuova serie

N. 17

Collana diretta da Elio Franzini

Comitato scientifico

Emanuele Arielli (Università Iuav di Venezia)
Simona Chiodo (Politecnico, Milano)
Fosca Mariani Zini (Université Charles-de-Gaulle, Lille 3)
Andrea Staiti (Boston College, Boston).

Renato Boccali

COLLEZIONI FIGURALI

La dialettica delle immagini in Gaston Bachelard

MIMESIS

Questo volume è stato realizzato con il contributo della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Discorso Figura*, n. 17
Isbn: 9788857542171

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

Introduzione. Il botanico dei sogni 11

I. Il cercatore di immagini 33
1. In cammino verso l'immaginario 33
2. L'immagine come capriccio e miniatura 36
3. Scorie: l'immagine ostacolo 55

II. Intermezzo: Lautréamont e la deformazione metamorfica delle immagini 71
1. Oltre la noia degli organi: l'immagine azione 71
2. L'immaginazione vitale: il voler-vivere originale 76

III. Materie ed elementi: l'immagine radice 87
1. Gli assi delle forze immaginanti: l'innesto 87
2. L'immagine immaginata e gli *a priori* onirici 97
3. Le dialettiche dinamogene del *contro* e del *dentro* 112
4. Fisionomia, tipologia e leggi delle immagini: per una fisica e una chimica oniriche 115

IV. Verso una fenomenologia delle immagini 123
1. La transoggettività dell'immagine: l'atteggiamento fenomenologico 123
2. All'origine dell'essere parlante: l'immagine poetica 136
3. La fenomenologia dell'anima: l'immagine sorgente 155
4. La topologia onirica: strati ontologici, stati psichici, livelli di coscienza 164
5. La fenomenologia dell'immaginazione creatrice: l'immagine assoluta 174

V. Oltre il deserto della pagina bianca: l'estetica dell'umano 181
1. La poetica della psiche e le potenze di integrazione onirica 181
2. L'immagine verbo-iconica 184
3. Dall'immagine-frase all'ontologia poetica 192
4. L'immagine radicale: per un'estetica del linguaggio 199

Lista alfabetica delle abbreviazioni 213

Bibliografia 217

Indice dei nomi 231

À Laura,
retentissement du rêve

L'image est formée des mots qui la rêvent.

E. Jabès

L'espace, mais vous ne pouvez concevoir
cet horrible en dedans-en dehors
qu'est le vrai espace.

H. Michaux

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

V. Huidobro*

INTRODUZIONE
IL BOTANICO DEI SOGNI

Dopo diversi anni passati a osservare e studiare i comportamenti dei bambini, Jean Piaget, con la sua assistente Bärbel Inhelder, arriva a formulare un'ipotesi strutturata del loro sviluppo cognitivo e una teoria ontogenetica delle strutture logiche elementari, proponendo una classificazione e seriazione. In particolare, i due studiosi descrivono la costruzione di collezioni che emergono nello stadio pre-operatorio[1]: le prime, realizzate dal bambino tra i 2 e i 5 anni,

---

* E. Jabès, *Petites incursions dans le monde des masques et des mots*, in *Les mots tracent (1943-1951)*, raccolta in *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957*, Gallimard, Paris, 1959, p. 176; H. Michaux, *L'espace du dedans*, in *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, Paris, 1952, p. 91; V. Huidobro, *Arte poética*, in *Poesía y prosa*, A. de Undurranga (ed.), Aguilar, Madrid, 1957, p. 78.

1 Come è noto, Piaget propone quattro stadi graduali di sviluppo cognitivo del bambino organizzati in sequenze temporali. La dimensione stadiale comporta un ordinamento gerarchico ma anche l'individuazione di caratteristiche precipue sussumibili a partire da una pluralità di comportamenti. La sequenza stadiale, per Piaget, ha inoltre un aspetto universale, descrivendo il percorso di sviluppo normale per ogni essere umano. Lo psicologo individua uno stadio sensomotorio, corrispondente ai primi 2 anni di vita del bambino, caratterizzato da schemi sensomotori, ossia dei piani di azione che collegano percezioni e movimenti; uno stadio pre-operatorio, che va dai 2 ai 7 anni, in cui si formano gli schemi mentali che permettono di rappresentare mentalmente oggetti e eventi; uno stadio operatorio concreto che va dai 7 agli 11 anni, dove gli schemi mentali si coordinano in strutture d'insieme; infine lo stadio operatorio formale, dopo gli 11-12 anni, che rappresenta il momento più avanzato dello sviluppo dell'intelligenza ormai in grado di risolvere problemi astratti. Per un interessante approccio a Piaget cfr. G. Bocchi, M. Ceruti, *Disordine e costruzione. Un'interpretazione epistemologica dell'opera di Jean Piaget*, Feltrinelli, Milano 1981.

vengono definite «figurali», a seguito delle quali compaiono collezioni non figurali, tra i 5 e i 7 anni.

Si tratta della prima emergenza della capacità di classificazione, di una vera strategia di sintesi di tipo cognitivo e al contempo affettivo, legata alla realizzazione di una configurazione, che risponde a criteri organizzativi del soggetto ed esprime la sua peculiare modalità adattativa. Nello specifico, tali collezioni sono di tipo *prelogico,* volte ad attribuire una modellizzazione di tipo spaziale a degli insiemi di elementi individuali, ordinati sulla base della loro *estensione* e somiglianza, ma unicamente per continuità o successione. Soltanto in seguito esse diventeranno non figurali, grazie alla formazione di piccoli aggregati fondati su somiglianze a cui, una volta sviluppata l'idea di classe, verranno applicati i concetti di inclusione e gerarchizzazione. Senza le strutture logico-matematiche delle classificazioni, chiosano Piaget e Inhelder, «il soggetto tende spontaneamente a costruire delle forme che sono loro progressivamente isomorfe»[2].

L'ordinamento spaziale delle collezioni figurali indica, pertanto, una prima modalità classificatoria che permette al bambino di riunire singoli oggetti non in maniera casuale ma secondo una sintesi cognitivo-affettiva di tipo pre-logico, fondata sulla capacità spontanea della mente dell'infante di aggregare degli oggetti sulla base di un'*estensione figurativa*, che prelude al progressivo passaggio verso un costruttivismo non figurale e, da qui, all'ingresso nello stadio operatorio concreto.

L'idea di collezioni figurali mi sembra dunque perfettamente idonea a descrivere l'operazione *filosofica* messa in atto da Gaston Bachelard per comprendere la natura delle immagini. Considerandole come delle unità individuali soggette ad aggregazioni di carattere isomorfo operate da una coscienza in stato di *rêverie*[3], apparirà

---

2 J. Piaget, B. Inhelder, *La genèse des structures logiques élémentaires: classifications et sériations*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1959; tr. it. di A. Corda, *La genesi delle strutture logiche elementari: classificazione e seriazione*, presentazione di L. Tornatore, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. 422.

3 Termine intraducibile in italiano, giacché la parola *fantasticheria*, che talvolta viene utilizzata come suo equivalente, rimanda all'idea di fanta-

chiaro come queste assumano un aspetto unitario e uniforme, dotato di senso, sulla base di una *logica figurale* il cui funzionamento è reso possibile da una struttura trascendentale specifica: la spazialità. Ricorrendo al concetto di *topoanalisi* inteso, però, in senso molto più ampio rispetto all'intenzione di Bachelard, è possibile leggere la sua filosofia delle immagini come il tentativo di dare un ordine spaziale, o più precisamente *cronotopico*[4], alle immagini che vengono così riunite in vere *collezioni* sulla base della loro «estensione» materiale o tropologica[5].

---

sia, deviando dal senso con cui Bachelard utilizza l'espressione *rêverie*, la cui radice è costituita da *rêve*, ossia sogno. Interessante la traduzione proposta da V. Cicero il quale opta per la parola *trasognanza* che mantiene il gioco linguistico tra *rêve* e *rêverie* sottolineando l'aspetto attivo e creativo, cfr. *Istante, durata ritmo. Il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Vita e Pensiero, Milano, 2007. Malgrado l'ottima intuizione linguistica, preferisco mantenere l'ormai invalsa abitudine di lasciare il termine senza traduzione, facendo così risuonare la sua estraneità e la sua allusività. Sulla specificità della *rêverie* ritornerò, comunque, in maniera più estesa e a più riprese nel corso del lavoro.

4 Per cronotopo intendo qui lo spazio-tempo inteso come spazio quadrimensionale composto da tre dimensioni, con l'aggiunta del tempo come ulteriore coordinata, così come viene concepito da Hermann Minkowski. I punti dello spazio-tempo sono eventi e ogni evento è allora un fenomeno che accade in una certa posizione spaziale e in un certo istante. Per estensione, quindi, l'evento-immagine sarà quel fenomeno dotato di una precisa topografia (onirica) e di un determinato istante (poetico). Per Bachelard l'istante è uno stato sintetico, un punto dello spazio-tempo, caratterizzato da uno specifico luogo e dall'essere presente, *hic et nunc*, qui e ora.

5 Accolgo l'idea di V. Chiore secondo cui, alla luce del pensiero vichiano, la tropologia va intesa come potere variazionale della mente che «elegge la figura retorica del *Tropo* a struttura, sistema, modalità di funzionamento della mente, dell'uomo, del mondo, tropologia è dispositivo trascendentale che domina l'area del dinamismo, della plasticità, dello fluidità dello spirito, valorizzandone le facoltà cognitive, rammemorative, immaginative», *Per una tropologia della mente*, «Bachelardiana», n. 8, 2013, p. 43. Il tropo è quindi da intendere come precisa modalità di funzionamento della mente improntata al movimento, al dinamismo e alla plasticità, la cui portata è ontologica, perché ha a che fare con la dimensione variazionale e poietica della psiche nel suo aspetto di produzione d'essere. Già J. Starobinski aveva parlato di «immagine-tropo, in cui l'iniziativa è affidata al linguaggio. Il senso dell'immagine,

È lo stesso autore a insistere a più riprese sull'idea di *collezione*, di «*museo* di 'oggetti onirici'»[6], di «*album* del chiaroscuro delle solitudini»[7], di «*erbario* delle immagini»[8], anticipando e accogliendo di buon grado l'accusa che presume gli verrà rivolta: «ci diranno, ancora una volta, che disertiamo il nostro mestiere di filosofo per diventare un semplice collezionista di immagini letterarie»[9]. In effetti il lavoro di Bachelard ha inizio con il «semplice mestiere di *cercatore di immagini*»[10]. Collezionandole pazientemente attraverso la moltiplicazione delle letture, il filosofo si propone di «fissare la *rêverie*»[11]. Questa esigenza di classificazione si trasforma ben presto in «*mania* di un collezionista»[12] che ha la pretesa di catalogare le immagini per creare un'*enciclopedia* e mettere così ordine nel materiale raccolto. Utilizzando dei dossier continuamente aggiornati, Bachelard inizia diligentemente a riunire e riordinare la documentazione archiviata durante le sue letture, accorgendosi ben presto di un coordinamento quasi «naturale» delle immagini e dell'esistenza di un'omogeneità dell'immaginario attraverso i secoli.

Malgrado «L'uomo moderno […] [abbia] infranto l'*Imago Mundi*»[13], l'età contemporanea è animata da un proliferare di imma-

---

portata al limite estremo, dipende sia da una psicologia della rappresentazione, sia da una retorica», *La double légitimité*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 38, n. 150, 1984, pp. 231-244, p. 238.

6 *FC*, p. 35, p. 39, corsivo mio.

7 *FC,* p. 55, p. 52, corsivo mio.

8 *FPF*, p. 29, corsivo mio.

9 *AS*, p. 184.

10 *FC*, p. 35, p. 39 trad. lievemente modificata.

11 *FC*, p. 35, p. 39.

12 *TRV*, p. 157, corsivo mio. Come dice H. Arendt «Il *collezionista* ha diversi motivi, spesso a lui non chiari. Il collezionismo è, come Benjamin ha notato certo per primo, la passione dei bambini per i quali le cose non hanno ancora un carattere di merce ed è l'hobby delle persone ricche che hanno abbastanza per non aver più bisogno di cose utili […]. In questo devono necessariamente scoprire il bello, che per farsi valere conta sul 'piacere disinteressato'; in ogni caso sostituiscono il valore affettivo al valore d'uso», *Walter Benjamin*, in «Merkur», XII, 1968, pp. 50-65, 209-223, 305-315*;* tr. it. di V. Bazzicalupo e S. Muscas, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 90.

13 *TRV*, p. 239.

gini, anzi, ammette il filosofo, «siamo nel secolo dell'immagine»[14]. Il problema è allora «Come entrare nella *poetico-sfera* del nostro tempo? Si è appena aperta un'era di libera immaginazione. Da ogni parte, le immagini invadono i cieli, passano da un mondo all'altro, invitano l'orecchio e gli occhi a sogni sempre più grandiosi»[15]. Eppure oggi, «Come fa notare Charles Baudouin, la macchina fotografica rimpiazza lo stivale verde del botanico amatoriale. Noi vogliamo trasformare il mondo nel catalogo delle nostre immagini. E ci piace aggiungere la nostra immagine alle immagini che abbiamo visto e amato»[16].

Bachelard coglie perfettamente la tendenza del secolo a trasformare il mondo in immagine meccanica, così come del resto Heidegger denuncia da una prospettiva ontologico-metafisica la pretesa riduzionistica dell'epoca dell'immagine del mondo[17]. L'immagine si fa fissa, manipolabile, collocata all'interno di un catalogo *prêt-à-porter* da cui è possibile estrarla a proprio piacimento, simulacralmente riproducibile *ad infinitum* ma, soprattutto, utilizzata come *sfondo* per l'autorappresentazione o autoesposizione narcisistica di se stessi. L'immagine acquista senso solo se all'interno di essa c'è traccia del soggetto che, rendendosi visibile, espone la propria iperpresenza oggettivandola in una miriade di rap-presentazioni che in realtà occultano la multidimensionalità del Sé dietro la variopinta monodimensionalità del *selfie*.

Bachelard è lontano da questa idea di *catalogo* e non a caso non utilizza mai tale termine, preferendo optare per collezione, museo, album, erbario. La classificazione per il nostro filosofo non è una statica collocazione di immagini nello spazio di categorie prefissate ma il tentativo di creare un ordinamento mobile all'interno di costellazioni anch'esse in movimento. Per questo si autodefinisce un «botanico a passeggio». È tra i libri che scorge «fiori poetici»[18]

---

14 *TRV*, p. 12. È da sottolineare che queste parole vengono usate da Bachelard nel 1948.

15 *PR*, p. 23, p. 32.

16 *TRV*, p. 356.

17 Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am main, 1950; tr. it. e ed. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 1997.

18 Cfr. *FPF*, p. 28.

e li mette insieme accrescendo progressivamente il numero delle immagini collezionate. Addirittura confessa: «Da più di quindici anni, con la gioia di un botanico, leggendo senza sosta i poeti, sto raccogliendo le immagini della materia e, malgrado le loro infinite variazioni, le loro necessarie variazioni, sto classificando agevolmente tutte queste immagini, a seconda che si facciano rivivere gli archetipi dell'acqua, dell'aria, del fuoco o della terra»[19].

L'ordinamento delle immagini in collezioni figurali avviene attraverso una procedura che non esiterei a definire *montaggio*, benché questa parola sia totalmente assente dal vocabolario bachelardiano[20]. A mio avviso il termine descrive perfettamente l'intero processo alla base del *costruttivismo immaginativo* proposto dal filosofo: partendo dal lento e paziente lavoro di ricerca di singole immagini, le colloca provvisoriamente all'interno di unità preordinate su base archetipo-

19 *C*, p. 24, p. 25.

20 Potrebbe, forse, essere più corretto parlare di *assemblaggio* o addirittura di *bricolage* inteso secondo l'accezione di C. Lévi-Strauss che, ne *Il pensiero selvaggio* [*La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962; tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 2010] compara il pensiero primitivo con la capacità tecnica di «chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo del mestiere. […] Come il *bricolage* sul piano tecnico, la riflessione mitica può ottenere sul piano intellettuale risultati veramente pregevoli e imprevedibili; reciprocamente è stato spesso notato il carattere mitopoietico del *bricolage*» *ivi*, pp. 29-30. Il *bricoleur* è in grado di realizzare diversi compiti ma non ha una strumentazione specifica per realizzare il suo progetto, il suo universo strumentale è chiuso e si adatta a quanto è a sua disposizione per eseguire il lavoro. L'insieme degli strumenti non è dunque immediatamente aderente al progetto ma è frutto di una raccolta eteroclita e di una conservazione di quanto trovato nel corso del tempo in vista di una possibile utilità futura. Il suo modo di procedere è, inoltre, essenzialmente retrospettivo, deve cioè far riferimento a un insieme di utensili e materiali già dato e con essi deve ipotizzare delle soluzioni prima di poter decidere come procedere. Inoltre «il *bricoleur* si rivolge a una raccolta di residui di opere umane» (*ivi*, p. 32) ed è alla ricerca «di messaggi pre-trasmessi e di cui egli fa collezione» *ivi*, p. 33. Infine, si può parlare di «poesia del *bricolage* anche e soprattutto dal fatto che questo non si limita a portare a termine, o ad eseguire, ma 'parla', non soltanto con le cose, come abbiamo già dimostrato, ma anche mediante le cose», *ivi*, p. 34. Bachelard è, in questo senso, sicuramente un *bricoleur*. Tuttavia preferisco utilizzare la parola montaggio per il suo aspetto marcatamente legato alle immagini.

logica, fino a giungere alla costruzione di *immaginari* articolati grazie all'assemblaggio di immagini (poetiche). Il montaggio, proprio perché soggettivo, prolunga il dinamismo insito nell'immagine. Una vera immagine, per Bachelard, è sempre in grado di produrre movimento e accelerazione dinamica secondo diversi livelli di intensità e sulla base di certe forze. Questo significa che il soggetto *rêveur* riceve delle immagini *già in movimento*, grazie alla *dinamizzazione estetica* prodotta in modo particolare dalla scrittura letteraria. Tali immagini possono essere inserite in diversi dossier senza però che il loro moto venga spezzato, includendole quindi all'interno di collezioni figurali in continuo divenire da cui potranno essere estratte e *ri*montate per produrre nuove collezioni, aggiungendo così immagini *proprie* a quelle già viste e amate.

Ben diversa è dunque la trasformazione del mondo in costellazioni figurali rispetto alla sua riduzione a catalogo personale di immagini. L'aggiunta di nuove immagini, «nostre» perché ri-vissute interiormente attraverso un *retentissement*, un riecheggiamento produttore di uno slancio dinamico e vitale per il soggetto immaginante, non costituisce un supplemento narcisistico di immagini private rispetto a altre immagini viste e amate, ma piuttosto l'accoglienza di ciò che vi è di più caratteristico nelle immagini, vale a dire la loro *dinamogenia poietica*.

Per Bachelard esiste infatti una *vita delle immagini* e di questa vita fa parte anche il fruitore, non come semplice e passivo destinatario ma come produttore attivo che accogliendo il *dono* delle immagini è in grado di farlo fruttificare attraverso la sua *rêverie*, secondo un processo ternario scandito da *ripetizione*, *valorizzazione poetica* e *comunicazione*. Ripetizione delle immagini per poterle ri-vivere, ri-cominciando ogni volta l'esperienza che dà loro consistenza. Valorizzazione poetica ossia messa in valore delle immagini nel linguaggio attraverso la scrittura, facendone risaltare così l'aspetto verbo-iconico. Infine comunicazione come condivisione delle immagini. Potendo essere ricevute da un lettore e poi rivissute, trasformate e rianimate, esse costituiscono un'esperienza intersoggettiva di incontro e relazione.

In questo senso è utile distinguere un primo livello costituito dalla *rêverie* ordinaria e un secondo livello, quello della *rêverie poeti-*

ca, ossia messa in scena scritturale[21]. Il soggetto vive in «coscienza prima» le immagini del mondo deformandole e attivando altre immagini a partire da potenzialità archetipiche che si dinamizzano all'interno di una *rêverie* primaria o naturale, la quale, facendosi scrittura a opera dell'artista, *surrealizza* il mondo e si trasforma in *rêverie* poetica. Il fruitore, a sua volta, riceve le immagini poetiche e le rivive in «coscienza seconda», prolungandole in una nuova e personale *rêverie*. Tali *immagini parlate* e poi messe in scrittura dai poeti riecheggiano nel profondo dell'*anima parlante* del lettore, producendo una *liberazione* dello psichismo e quindi l'esplosione di nuove immagini[22]. L'immagine poetica diventa quindi un *fenomeno* comunicabile dell'immaginazione attiva, poiché «L'immaginazione letteraria è l'oggetto estetico offerto dal letterato all'amico dei libri. L'immagine poetica può essere qualificata come un rapporto diretto di un'anima a un'altra anima, come un contatto tra due esseri felici di parlare e di ascoltare, in quel rinnovamento del linguaggio rappresentato dalla parola nuova»[23].

Avrò modo di giustificare il privilegio che Bachelard accorda all'immagine poetica, occorre però sin da ora chiarire il senso aggettivale di «poetico» posto accanto alla parola immagine. Ancor

---

21 Al di là di questa distinzione di livello, è comunque possibile riconoscere degli aspetti strutturali comuni alle due *rêveries*, scanditi, nel corso del tempo, da quattro elementi che si richiamano vicendevolmente e si compenetrano l'un l'altro: la felicità, la poieticità, la solitudine, la cosmicità. Per un approfondimento, cfr. J. Naud, *Structure et sens du symbole. L'imaginaire chez Gaston Bachelard*, Desclée & Cie, Tournai; Bellarmin, Montréal, 1971, pp. 140-158.

22 Secondo F. Dagonet «la *rêverie* porta a compimento il sogno della natura», *Gaston Bachelard*, PUF, Paris, 1965, p. 38. L'immagine si radica infatti nell'universo e, a contatto con la materia, produce delle *rêveries* materiali che costituiscono il germe delle *rêveries* scritturali, le quali, sulla base delle «tracce confuse dello stato anteriore» (*ivi*, p. 40), producono il «sogno originale» grazie al ritmo, alla sonorità e al genere: «Se il poeta crea assolutamente, allo stesso tempo porta a compimento» (*ibid.*). La *rêverie* estetica (sia quella del poeta-produttore che quella del lettore-fruitore) prolunga la *rêverie* materiale che a sua volta porta a compimento il sogno della natura. Se la creazione poetica è produzione di novità, dall'altra è continuazione di un sogno sognato nel grembo della natura.

23 *FPF*, p. 37.

più urgente è disambiguare l'utilizzo dei termini poesia, poetica/o, letteratura, letterario. Il filosofo presenta l'immagine come «poetica» in quanto frutto della poiesi creatrice dello scrittore, vale a dire come metamorfosi scritturale della *rêverie* ordinaria in *rêverie* poetica. Si tratta di un'immagine che facilmente definirei *verbo-iconica* per sottolineare la sua appartenenza all'essere linguistico nel quadro di una più generale «estetica del linguaggio»[24] solo parzialmente abbozzata dal nostro filosofo. A volte Bachelard impiega in maniera sinonimica l'espressione «immagine letteraria», tendendo però a ridurne l'utilizzo fino ad abbandonarla nel corso del tempo. Si tratta di una scelta ponderata, frutto di un'ipotesi ben precisa: solo la poesia ha il privilegio di produrre immagini verbo-iconiche, vale a dire visive e verbali allo stesso tempo, dotate di un significato ulteriore rispetto al referente percettivo e già «noetiche», senza per questo essere ancora astratte. Se però si procede a una disamina delle fonti del filosofo ci si imbatte ben presto in una serie eteroclita di riferimenti non sempre appartenenti alla poesia come genere letterario e, in alcuni casi, nemmeno alla letteratura *tout court*. Questo, però, non esime Bachelard dal definire «poetiche» quelle immagini. La poesia non è intesa, quindi, come genere letterario specifico, né la poetica corrisponde a una precettistica volta a definire e normare il poetico. La poesia è «un sogno primitivo, il risveglio delle immagini prime»[25]; essa «continua la bellezza del mondo, estetizza il mondo»[26], «è una potenza attiva della vita attuale»[27].

Bachelard non elabora una poetica della poesia, ma una *poetica dell'immaginazione verbo-iconica* che si esprime attraverso la poesia. La poetica diventa pertanto l'articolazione delle funzioni dell'immaginazione poetica in quanto processo strutturante l'esperienza estetica dell'immagine. Essa «ci aiuta a rivivere l'iscrizione del linguaggio nel cuore stesso dell'essere umano. Essa fa della poesia una *ontologia poetica*. Essa è – in sé e per sé – uno strumento

24 *FPF*, p. 36.
25 *AS*, p. 231.
26 *PR*, p. 171, p. 204, trad. lievemente modificata.
27 *FC*, p. 6, p. 16.

di indagine dell'inconscio universale. Essa ci riconduce all'origine della lingua, alla giovinezza sempre attiva del linguaggio»[28].

Questa giovinezza del linguaggio perpetuamente rinascente grazie all'immagine poetica «ha luogo» per mezzo della precipua struttura temporale dell'immagine, vale a dire l'istante ineffabile, inteso come un «puro emergere» che infrange la continuità apparente della durata aprendo alla verticalità dinamica dell'essere. Il poeta genera l'«istante complesso» attraverso la rottura della concatenazione del tempo e l'accumulo di diverse simultaneità nell'immagine istantanea. Si tratta di un *tempo di arresto*, sotto certi aspetti drammatico, che spalanca l'asse verticale o in direzione della profondità o in quella dell'altezza, spezzando i quadri sociali, fenomenici e vitali della durata. In questo senso l'istante è l'«elemento temporale primordiale»[29] e va inteso come *creatore*, propulsore di azione e costruttore di durata, che risulta seconda e artificialmente fabbricata. Si crea allora uno schema ritmico o una sinfonia di istanti che la poesia esprime per mezzo di una «parola forza»[30] in grado di iscrivere il tempo nel linguaggio, l'istante nel verso, creando un'armonia in tensione. «Tutta la forza del tempo, dice Bachelard, si condensa nell'istante novatore in cui la vita si dissigilla, presso la fontana di Siloë»[31].

Il tempo concentrato nella purezza dell'istante si esprime, quindi, nell'immagine poetica e fonda una *ontopoesia* o, per dirla con Ba-

---

28 *C*, p. 20, 22, p. 21, 23.

29 *II*, p. 15, p. 45.

30 *II*, p. 61, p. 83.

31 *II*, p. 95, p. 108. Non posso ulteriormente addentrarmi all'interno della complessa filosofia del tempo bachelardiana, né lo farò nel corso del presente lavoro. Benché sia consapevole che la struttura dell'immagine poetica è temporale e che l'istante ne costituisce l'ossatura fondamentale, decido di lasciare da parte questo aspetto a cui credo sia necessario dedicare una ricerca specifica, che esula dall'esigenza di ricostruire e tracciare i movimenti sussultori della filosofia dell'immagine di Bachelard, come qui intendo fare. Manca ancora uno studio complessivo sulla nozione di tempo del filosofo francese che tenga insieme l'aspetto epistemico e quello estetico, malgrado esistano ottime messe a fuoco di aspetti parziali, come ad esempio V. Cicero, *op. cit.,* G. Polizzi, *La filosofia di Gaston Bachelard. Tempi, spazi, elementi*, ETS, Pisa, 2006, il classico e intrascendibile G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston*

chelard, una «metafisica istantanea»[32]. Caratteristica dell'immagine poetica è la sua istantaneità, il suo *pointillisme*[33], rispetto all'immagine «narrativa» che produce una storia, un racconto, una durata, una prosodia orizzontale. Essa non ha uno svolgimento ma si «intreccia, si tesse di nodo in nodo»[34] tramando l'universo poetico di intensità e oscillazioni differenti. Ecco allora che anche all'interno di un romanzo o di un'epistola, se non addirittura in un trattato filosofico, è possibile trovare un fiore poetico che, nel suo manifestarsi, è in grado di dischiudere un istante metafisico, di aprire a un tempo verticale in cui la poesia trova il suo specifico ritmo.

La dimensione dinamogena dell'immagine non può però essere intesa in maniera adeguata senza aggiungere un altro aspetto fondamentale del pensiero bachelardiano, ossia l'elemento dialettico. Il filosofo parla di dialettica dell'errore e della verità, del sì e del no, dell'essere e del nulla, della purezza e dell'impurità, del contro e del verso, del fuori e del dentro, del grande e del piccolo, di *animus* e di *anima*, ma la lista potrebbe facilmente essere prolungata. Più che al singolare, Bachelard utilizza la parola dialettica al plurale, parlando spesso di *dialettiche*. Il termine è dunque abbondantemente presente nell'intero *corpus* testuale, sia per quanto riguarda gli scritti di tipo epistemologico sia di tipo estetico, con l'ulteriore e peculiare esempio offerto da *La dialettica della durata*. Non è semplice rintracciare una definizione di dialettica nel quadro dell'opera del nostro filosofo. Malgrado trovi punti espliciti di confronto in negativo

---

Bachelard, La Nuova Italia, Firenze, 1972 per citare solo alcuni interpreti italiani, lasciando inoltre da parte gli innumerevoli e lodevoli articoli che affrontano l'argomento. Resta ancora da segnalare il saggio di M. Perrot, *Bachelard et la poétique du temps*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2000, nel quale l'autrice cerca di mostrare la preminenza della questione temporale nell'estetica bachelardiana. Si tratta di una traccia costante ma sotterranea che attraversa la sua intera produzione, avendo come punto di partenza i lavori degli anni '30, esplicitamente dedicati al tempo, e come punto di arrivo i frammenti postumi della *Poetica del fuoco*. L'ipotesi è suggestiva e sicuramente da approfondire.

32 *DR*, p. 224, p. 115.

33 R. Aron definisce Bachelard «*pointilliste*» in *Notice sur la vie et les travaux de Gaston Bachelard 1884-1962*, Academie des sciences morales et politiques. Institut de France, n. 7, 1965.

34 *DR*, p. 228, p. 118.

con Hegel e Hamelin, Bachelard non arriva mai a una definizione univoca, nemmeno all'interno della produzione epistemologica dove più apertamente il termine viene discusso.

Da un lato rifiuta la dialettica hegeliana a causa del suo apriorismo e del suo procedere per contraddizione, dall'altro si avvicina a quella Hamelin perché non trasforma l'opposizione in contraddizione, ma concepisce la rappresentazione come una costruzione completa, il cui limito è quello di non essere aperta al continuo processo di problematizzazione e di rettificazione, producendo così un arresto per l'incessante movimento della conoscenza[35]. Come rileva Sertoli,

> La dialettica è l'atto con cui si dice *no* a un dato (dialettica, dunque, come *philosophie du non*), […] un nuovo pensiero che *instaura* una nuova realtà. In secondo luogo, poi, dialettica, per Bachelard, significa dualismo, polarità di estremi che si respingono ma anche che si completano a vicenda: polarità che è complementarietà. […] La dialettica bachelardiana è piuttosto la *divisione stabile* di Cartesio […]. Tutto il pensiero bachelardiano […] è un pensiero veramente *duale*: un pensiero che divide dividendosi[36].

Ciò che caratterizza la dialettica per Bachelard è, infatti, la *discontinuità* che essa produce, il non irrigidimento in posizioni contraddittorie, la sua apertura *a sintesi aggiornata*. In fondo non si tratta tanto della «dialettica come metodo definito una volta per tutte, quanto della dialettizzazione come operazione attraverso la quale si instaura, caso per caso, uno stile razionalista nella conoscenza»[37]. È il processo di dialettizzazione che spezza la durata e produce discontinuità «per uscire dalla contemplazione dello *stesso* e cercare l'*altro*»[38]. La dialettizzazione genera una sintesi aperta, ben più vasta rispetto alle posizioni iniziali e sempre soggetta a ulteriori dialettizzazioni, secondo una logica che produce sempre maggiore precisione, rettificazione e diversificazione, come mostra in modo ineccepibile la meccanica quantistica.

---

35 Cfr. G. Canguilhem, *Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard*, in «Revue internationale de philosophie», n. 4, 1963, pp. 441-452.

36 G. Sertoli, *op. cit.*, p. 20, nota 30.

37 J.-C. Pariente, *Le vocabulaire de Bachelard*, Ellipses, Paris, 2001, p. 10.

38 *FES*, p. 16, p. 15.

Questa idea di dialettica transita anche all'interno delle opere legate all'immaginario senza però uno sviluppo e un'articolazione adeguate. Tuttavia non sono affatto d'accordo con la lettura di Pariente secondo cui «Distinguendo […] le nozioni di dialettica e di ambivalenza, Bachelard ha senza dubbio voluto riaffermare, e questa volta per tutta la sua successiva produzione, l'appartenenza della dialettica solo e esclusivamente all'ambito dei concetti»[39]. Basta attraversare le sue opere per rendersi conto delle molteplici occorrenze del termine «dialettica» (al singolare o al plurale) e del suo utilizzo in senso dinamogeno, vale a dire come *processo* di dialettizzazione delle immagini istauratore di discontinuità, contro la logica di non-contraddizione. Nell'immaginario i due termini della dialettica sono opposti ma non contraddittori, come insegnano l'alchimia e la parola poetica. Per questo, e direi produttivamente, si può parlare di una *dialettica delle immagini* a sintesi aggiornata per esprimere la dinamogenia poietica che le caratterizza.

A questo punto, stabiliti i concetti chiave che reggono l'impianto interpretativo della mia riflessione, credo sia necessario mettere in rilievo l'impostazione di fondo che la guida. Le domande di partenza che mi hanno incessantemente accompagnato sono state diverse. Esiste una vera filosofia dell'immagine in Bachelard? Al di là del *divertissement* e del *loisir* che l'autore dichiara, gli scritti estetici contengono un'elaborazione strutturata, ancorché non sistematica, del «concetto» di immagine e di quelli correlati di immaginazione, immaginario, *imagerie*? Benché l'immagine non sia un concetto, può essere descritta in un testo non letterario come quello bachelardiano senza essere anche pensata? Descrivere l'esperienza dell'immagine non è già, forse, pensarla e, almeno in parte, sussumerla sotto un concetto? E inoltre, che tipo di trattamento dell'immagine è possibile rintracciare nell'intera produzione del filosofo? Esistono snodi, spostamenti, articolazioni? Qual è l'approccio metodologico alle immagini in Bachelard? È possibile ricondurre monoliticamente la considerazione dell'immagine a due grandi unità: quella epistemologica e quella estetica? Esistono variazioni, contaminazioni,

39 J.-C. Pariente, *op. cit.*, p. 12.

cambiamenti nel corso del tempo? Che rapporto c'è tra immagine ed essere nell'opera del filosofo? Si può parlare di una metafisica dell'immagine e di un'ontologia poetica? E infine, la filosofia dell'immagine bachelardiana ci può essere ancora d'aiuto per comprendere l'*imagosfera* contemporanea, caratterizzata da una sempre maggiore intermedialità e virtualità?

Queste e molte altre domande hanno agitato la mia indagine, soprattutto alla luce dell'ormai sconfinata produzione critica sull'autore[40]. Che senso ha, dunque, scrivere un altro saggio sul filosofo francese? Proprio il confronto serrato con la letteratura secondaria mi ha spinto a resistere alla mia remora iniziale, giacché manca una trattazione diacronicamente orientata che, superando l'opposizione tra i due Bachelard, l'epistemologo e il *rêveur*, cercasse di indagare l'evoluzione e la metamorfosi dell'immagine nell'opera del filosofo. A parte qualche lodevole eccezione ancora perfettamente valida benché datata nel tempo, mi sembra che sia giunto il momento di uscire da una certa *paresse* che attanaglia la critica, in particolare quella che si rivolge alle questioni estetiche. Al di là delle statiche ripetizioni del suo pensiero e delle esaltate adesioni empatiche, ritengo che sia giunto il tempo di abbandonare sintesi critiche più generali, per proporre valutazioni più contestualizzate e interpretazioni che siano in grado di mostrare la vitalità e l'attualità del suo pensiero. Mi sembra di poter scorgere la lenta ma decisiva affermazione di questa tendenza a livello internazionale, a opera soprattutto di giovani studiosi, portatori di domande differenti rispetto all'esigenza ormai superata di distinguere i due Bachelard, e in grado di applicare modalità ermeneutiche innovative.

---

40 Il repertorio bibliografico più completo è quello di H. Choe, *Gaston Bachelard, épistémologie: bibliographie*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1994. In molti testi critici esistono delle ottime bibliografie, uno per tutti C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1997. Ad oggi manca però una bibliografia che recensisca tutta la produzione critica fino ai giorni nostri, a parte il caso, non esaustivo benché in continuo aggiornamento, del sito internet dell'*Association Internationale Gaston Bachelard* <https://gastonbachelard.org>.

Per quel che mi riguarda ho cercato di leggere l'intera opera bachelardiana nell'ottica del «cercatore di immagini». Così come Hannah Arendt definisce Benjamin un «pescatore di perle» per la sua capacità di raccogliere pazientemente citazioni e lavorare con frammenti di pensiero[41], allo stesso modo io definirei Bachelard come un «botanico dei sogni». La sua ricerca delle immagini si snoda attraverso scoperte, ostacoli, inversioni di rotta e nuovi orientamenti. L'intera sua opera si è presentata ai miei occhi come un grande laboratorio che necessitava però di ordine, di una nuova forma di archiviazione, almeno nell'ambito delle sue molteplici idee di immagine. Di qui, la scelta di un approccio diacronico, capace di mostrare con precisione le minime variazioni, i tentennamenti, le svolte, nel tentativo di ricostruire un pensiero che in realtà presenta un altissimo livello di organizzazione interna e di sofisticata articolazione, in primo luogo terminologica.

Il percorso bachelardiano sembra, infatti, delineare un movimento a raggiera. Partendo da un nucleo centrale, irradia innumerevoli diramazioni che si arricchiscono e ampliano progressivamente, integrandosi in modo complementare.

In un primo momento l'immagine è concepita come un *ostacolo*, una *scoria*. Interna all'atto del conoscere e legata all'esperienza prima, genera false evidenze e dunque, per restaurare il buon funzionamento della ragione, viene praticata una sorta di catarsi liberatrice, che produce una conoscenza pura distruggendo ogni rapporto affettivo con i fenomeni. Di conseguenza la psicoanalisi della conoscenza oggettiva indica un metodo di epurazione delle convinzioni soggettive e intime prodotte dal primo contatto con il fenomeno, con la valorizzazione emotiva e immediata delle intuizioni prime.

Ben presto, però, l'immagine si rivela più di una semplice scoria mostrando tutta la sua ricchezza semantica e espressiva. L'immagine diventa *radice*, materia prima, elemento fondamentale

41 La suggestiva descrizione prodotta dalla Arendt è questa: «Come il pescatore di perle che arriva sul fondo del mare non per scavarlo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi le cose preziose e rare, perle e coralli, e per riportarne frammenti alla superficie, esso si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così come era e per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate», *op. cit.*, p. 99.

che dà movimento e fluidità allo psichismo immaginante. Ogni elemento è la radice di una serie di immagini, con una specifica «densità d'essere» e un'«esatta energia di divenire». Sognare una sostanza profonda è allora espressione di uno psichismo radicato in una materia, fino a raggiungere la dimensione archetipale che, attraverso un processo sublimatorio, produce una coorte di immagini immaginate, secondo un asse la cui origine affonda nelle profondità dell'inconscio, ma si manifesta nello spazio reso visibile dalla poesia e dalla letteratura. Gli elementi rappresentano perciò forze e dinamismi immaginari di transizione. Da un approccio formale, Bachelard procede verso un approccio materiale e quindi dinamico, cercando una progressiva integrazione delle tre dimensioni.

Da qui si produce un vero e proprio cambiamento metodologico che conduce alle poetiche. La fenomenologia permette di accostare l'immagine al suo stato nascente, sprigionandone le potenzialità liberatrici. L'immagine diventa *sorgente* per rivelarsi, infine, immagine *assoluta*, in grado di aprire un mondo felice, ma anche di portare a manifestazione la dialettica concreta di vita e morte, delineando così un'*ontologia penombrale*. Ontologia al centro della quale si trova l'immagine poetica, astorica e ante-psicologica. Giacché, come chioserà Bachelard alla fine del suo lungo percorso in cerca di immagini, «*L'essere dell'immagine è poematico*»[42].

All'interno di questi «blocchi» interpretativi ho cercato di mettere in risalto sia i momenti di esitazione che quelli di snodo così da mostrare come si possa parlare di *quattro fasi estetiche* nell'intera produzione del filosofo. Una prima fase è legata al folgorante saggio su *Il mondo come capriccio e come miniatura* che racchiude la prima formulazione di un'«estetica dell'immagine». La seconda è incentrata su un'«estetica materiale» e un'«estetica della vita». Ha inizio con *La psicoanalisi del fuoco* e si chiude con i volumi dedicati alla *Terra*. La terza fase comprende *La poetica dello spazio* e *La poetica della rêverie* nelle quali viene elaborata un'«estetica fenomenologica» *sui generis*, che fa progressivamente emergere l'aspetto *ontologico* dell'immagine. Infine con *La fiamma di una candela* e il progetto incompiuto sulla *Poetica del fuoco*, vie-

42 *FPF*, p. 156.

ne messa in luce un'«estetica del linguaggio» che si rivela essere un'«estetica dell'umano»[43]. Tali fasi, in realtà, non sono nette ma prevedono momenti di transizione e d'incertezza. A volte sono fessurate e dalle loro pieghe prendono vita le fasi successive. Pertanto, ho preferito seguire un andamento diacronico così da far risaltare le increspature piuttosto che annullarle all'interno di una scansione precostituita[44].

---

43 Anche Dagognet parla di quattro periodi distinti dell'immagine, che però non corrispondono totalmente a quelli da me individuati, né nella periodizzazione, né nel focus contenutistico. Il primo coincide con la *Formazione dello spirito scientifico* e con *La psicoanalisi del fuoco* ed è caratterizzato dalla volontà di reperire i fantasmi spontanei che compromettono la razionalità. Il secondo è incentrato sulle opere dedicate agli elementi materiali e contraddistinto dal riconoscimento della positività del pensiero immaginante e dalla volontà di sbarazzarsi dell'inerzia delle immagini. Il terzo momento è quello delle Poetiche. Ormai lontano da un approccio psicoanalitico, Bachelard ritiene che l'immagine esprima l'essere, che sia un atto del sognatore e ci dia un mondo. L'ultimo corrisponde ai *Fragments d'une poétique du Feu*, in cui la distanza tra sognatore e immagine è abolita e il soggetto è avvolto e bruciato dalla fiamma con cui si identifica. Curiosamente il *Lautréamont* non viene preso in considerazione e *La fiamma di una candela* non è inserita in nessuno dei momenti. Ha comunque ragione Dagognet a riconoscere che le varie teorie dell'immagine implicano un continuo riorientamento, benché possano essere riunite in un «pluralismo coerente» sulla base di un'«ontologia discorsiva» che presiede sia all'epistemologia che all'estetica. Cfr. F. Dagognet, *Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne*, in J. Gayon, J- J- Wunenburger (eds.), *Bachelard dans le monde*, PUF, Paris, 2000, pp. 11-21, pp. 16-17. «Così sarebbe l'opera di Gaston Bachelard: unificata ma incessantemente evolutiva, ontologica nella diversità, finanche nella pluralità», *ivi*, p. 20.

44 Risultano, quindi, cinque capitoli: nel primo ricostruisco geneticamente la fase iniziale e il passaggio alla seconda, in quello successivo mi focalizzo sull'intermezzo rappresentato da Lautréamont e, quindi, sull'estetica della vita, profondamente legata all'emergere dell'estetica materiale, nel terzo capitolo mostro tale estetica nel suo sviluppo e nella sua articolazione, nel quarto il passaggio alla fenomenologia e nel quinto all'estetica del linguaggio e dell'umano, ma in continuità con la fase precedente. La scansione, allora, risulta utile se concepita all'interno di un quadro in continuo movimento, ma non inteso in maniera strettamente lineare e evolutiva. Detto questo, tuttavia, non concordo con Wunenburger che parla di «una doppia metodologia della comprensione dell'immaginazione vivente: una fenomenologica, che coglie, nelle invenzioni

Per mostrare la complessa articolazione del pensiero bachelardiano e, al contempo, l'unità della sua filosofia dell'immagine ho utilizzato una metodologia ben precisa. Ho fatto ricorso a quelli che Heidegger ha definito «elementi fondamentali del metodo fenomenologico», ossia: *riduzione*, *costruzione*, *distruzione*[45]. Nelle lezioni incomplete del 1927, il filosofo tedesco abbozza la questione della «differenza ontologica» e del «metodo fenomenologico dell'ontologia»[46] individuando tre momenti fondamentali: la riduzione dell'ente all'essere come riconduzione dello sguardo rinviato verso qualcos'altro; la costruzione, che sostituisce il termine husserliano «costituzione», indicando il carattere progettuale della comprensione fenomenologica in quanto modalità di rivolgersi all'essenza; infine la distruzione o decostruzione della storia dell'ontologia, ossia della tradizione fino alle sue fonti, individuando gli strati concettuali che la compongono, riaprendo così la possibilità della comprensione dell'Essere.

Tenendo presenti queste preziose indicazioni, ho lavorato all'interno del *corpus* bachelardiano operando una *riduzione* a unità concettuali minime secondo una prospettiva sincronica, scomponendole rispetto alla totalità dell'opera e mettendone in rilievo l'aspetto ontologico. Ho quindi ri-*costruito* le nuclearità precedentemente individuate inserendole diacronicamente all'interno del mosaico della produzione del filosofo, nel tentativo di far dialogare le unità con il contesto, evidenziando pieghe e fessurazioni. Infine ho deco-

---

e le opere, un'immaginazione in atto; un'altra più strutturale, che scopre, retrospettivamente, come il lavoro dell'immaginazione obbedisca a delle strutture profonde, che costituiscono il fondamento di tutti i regimi di produzione delle rappresentazioni», *La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant. G. Bachelard, H. Corbin)*, in C. Fleury (ed.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, PUF, Paris, 2006, pp. 153-182, p. 167. Mi sembra che questa ripartizione sia troppo «sincronica» e non veda sufficientemente la compenetrazione del momento strutturale con quello fenomenologico.

45 Cfr. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie [1927]*, in GA24, Klostermann, Frankfurt am Main, 1975; tr. it. e ed. di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova, 1999, pp. 18-19.

46 *Ivi*, § 22, sezione C.

struito i riferimenti di Bachelard facendo risaltare le stratificazioni concettuali legate alle sue molteplici ed eterogenee fonti. In realtà l'operazione decostruttiva è stata possibile non tanto distruggendo la fonte per far risaltare l'apporto individuale del filosofo, quanto mettendola in dialogo con l'interpretazione, spesso personalissima e appropriante, di Bachelard. Per portare a emersione questo dialogo mi sono servito di una «metodologia dell'incontro» basata su un'*ermeneutica amplificatrice o recuperatrice*[47]. Il perno di tale metodo consiste nell'innestare all'interno del discorso, già da me ridotto e ri-costruito, la fonte esplicita (influenza diretta) o una fonte a cui semplicemente si allude in maniera ellittica (influenza indiretta), creando un circolarità dialogica cortocircuitante in grado di spigionare un sovrappiù di senso liberato da una riflessione ermeneuticamente orientata, per reinserirlo, arricchito, nello scenario esegetico. Il ricorso a tale ermeneutica permette l'applicazione di una logica interpretativa *espansiva-amplificarice del senso* che ritengo essere particolarmente efficace con un filosofo magmatico come Bachelard. In questo modo è possibile far emergere la differenza ontologica in quanto rapporto che lega e separa l'essere dagli enti-immagine, mostrando in positivo come la verità dell'ente consista nel suo rapporto con altro, con quell'essere che lascia apparire gli enti, fornendo l'orizzonte entro cui essi vengono all'essere.

Prima di poter chiudere questa lunga introduzione, vorrei spendere qualche parola per far luce sull'origine e la natura delle riflessioni qui riunite. È ormai da più di un decennio che lavoro su

---

47 Traggo l'espressione da P. Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Open Court, Chicago & Lasalle (Illinois), 1995; tr. it. e ed. di. D. Iannotta, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano, 1998: «Per contrasto [rispetto all'impostazione di Freud], compresi che l'interpretazione che avevo praticato ne *La simbolica del male* era stata spontaneamente concepita come una interpretazione *amplificante*, voglio dire una interpretazione attenta al sovrappiù di senso, incluso nel simbolo, che la riflessione doveva liberare nello stesso tempo in cui essa doveva arricchirsene [...] Rimane che questa interpretazione amplificante si opponeva sempre, senza dirlo e senza nemmeno saperlo, a una interpretazione *riduttrice* che, nel caso della colpa, mi sembrava fosse illustrata dalla psicoanalisi», *ivi*, p. 47.

Bachelard[48]. Incontrato tra i banchi dell'Università, prima grazie alle folgoranti lezioni di Carlo Vinti a Perugia, poi nel sinuoso insegnamento di Maryvonne Perrot a Dijon nell'ormai lontano 2002, ho iniziato a leggere e a riflettere sulla sua opera, e quindi a scrivere su di lui. In occasione dei tanti convegni, delle tavole rotonde, atelier, seminari a cui ho partecipato, ho avuto modo di confrontarmi, mettere alla prova idee e ipotesi che avevo in mente, esplorando nuove piste interpretative. Durante tutti questi anni Jean-Jacques Wunenburger è stato un interlocutore privilegiato, attento a stimolare la mia riflessione, a volte a «guidarla» silenziosamente, con piccoli tocchi. Parimenti, ma con una delicatezza tutta femminile, Francesca Bonicalzi ha incoraggiato il mio lavoro, discusso con passione, fornendomi un esempio di rigore e precisione metodologica ma anche d'incomparabile entusiasmo per il sapere. Accanto a questi che considero numi tutelari per la mia ricerca bachelardiana, non posso non citare i molti amici con cui ho spesso intavolato lunghe discussioni, Valeria Chiore, Jean Libis, Gille Hieronimus, Julien Lamy. Ma anche Nicole Fabre che mi ha condotto alla comprensione del *rêve éveillé* e della funzione del movimento all'interno dello spazio onirico. Infine Elio Franzini che, appassionato conoscitore di Bachelard, da tempo, direttamente e indirettamente, mi fornisce spunti e stimoli di ricerca e che ha voluto accogliere nella sua collana il mio studio. Mi sia concesso quindi di ringraziare tutti.

Questo libro non chiude in realtà il mio «cantiere» bachelardiano. Al contrario, ne costituisce solo l'apertura sistematica. In particolare rappresenta il primo stadio ricostruttivo, per sua natura incompleto e inevitabilmente parziale, del pensiero del filosofo

48 Segnalo il riutilizzo, per questo saggio, di due degli articoli da me pubblicati in rivista o volume nel corso degli anni. Si tratta, nello specifico, di «*La faune est l'enfer du psychisme*». *Bachelard lecteur de Lautréamont*, in «Cahiers de l'Echinox», vol. 24, 2013, pp. 189-196 (per il capitolo II) e di *Géométries ontologiques de l'espace onirique. Sur la topologie et la dynamique du rêve*, in *Cahiers Gaston Bachelard*, «Science, imaginaire et répresentation: le bachelardisme aujourd'hui », n. 12, Ed. Universitaires de Dijon, Dijon, 2012, pp. 211-222 (per i capitoli III e IV). I due saggi hanno subito smembramenti e ricostruzioni, con notevoli modifiche rispetto agli originali. Di fatto, sono stati utilizzati come traccia di lavoro che ha subito ampiamenti e sviluppi nel corso della ricerca.

di Bar-sur-Aube, segnatamente per quel che riguarda la filosofia dell'immagine. Seguendo il metodo di un'ermeneutica amplificatrice credo che sia necessario procedere a una ricognizione precisa della sua particolare «estetica» nel contesto dell'estetica francese del tempo, per segnalarne la distanza ma anche i punti di convergenza. Per far emergere, insomma, la precipua specificità della sua proposta, lontana dalle dispute accademiche, come l'autore a più riprese proclama, ma non per questo meno coerente o portatrice di strumenti utili per comprendere la nostra contemporaneità. Ma questo è già un altro libro.

CAPITOLO I
IL CERCATORE DI IMMAGINI

1. *In cammino verso l'immaginario*

Il rapporto di Gaston Bachelard nei confronti dell'immagine è caratterizzato da una profonda ambiguità. La sua formazione epistemologica fa da schermo, almeno in un primo momento, alla possibilità di apprezzare appieno la ricchezza dell'universo immaginario. Tuttavia, man mano che le immagini prendono vita sotto il suo sguardo di attento lettore delle esperienze pre-scientifiche, alchemiche e poi propriamente letterarie, anche l'atteggiamento nei loro confronti si modifica, facendosi più duttile, per poi evolvere in una vera e propria passione per le immagini. Passione, è utile ricordarlo, che non offuscherà mai l'attenzione e il rigore di approccio nei confronti della filosofia delle scienze. Al contrario, si imporrà in modo sempre più chiaro un'alternanza dialettica tra razionalità e immaginario, tale da delineare una complementarietà tra concetto astratto e immagine affettiva che, di fatto, scandisce la dinamica di due grandi regimi di funzionamento psichico e di due grandi poli, quello diurno e quello notturno.

Ne dà chiara testimonianza la produzione bachelardiana che, dalla scoperta del ruolo e della funzione delle immagini, procede secondo un'alternanza tale da rispettare tanto i suoi interessi epistemologici quanto quelli estetici, più strettamente legati alle immagini. La maggior parte degli studiosi di Bachelard sono concordi nel ritenere che le fasi della sua riflessione e produzione si alternino sulla base di una simmetria escludente ma complementare, caratterizzata da «una *omologia* tra la struttura della razionalità e quella della poetica: itinerari diversi, apparentemente opposti, conducono alla surre-

altà, attraverso un inesauribile processo che porta alla *pureté*»[1]. In particolare è Vinti a mettere in luce «la duplicità simmetricamente

1 A. Trione *Rêverie e immaginario: l'estetica di Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli, 1981, p. 49. G. Sertoli parla ad esempio del pendolarismo tra concetti e immagini, integrati «'dialetticamente' in una 'polarità d'esclusione'», *Introduzione* a *La ragione scientifica*, G. Sertoli (ed.), Bertani, Verona, 1974, p. 9. In questo senso Sertoli si pone a distanza dalla posizione di J. Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, sostenendo che non si tratta di una conversione dall'epistemologia all'immaginario ma di una rapporto polare, ossia di reciproca esclusione tra scienza e *rêverie*, benché basato su di una complementarietà, cfr. G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp. 17-18, in particolare nota 25. Anche parla di antiteticità simmetrica, cfr. F. Dagognet, *Gaston Bachelard*, PUF, Paris, 1965, p. 56. G. G. Granger fa riferimento a un bifrontismo in *Janus bifrons*, in «Revue Internationale de Philosophie», v. 38, n. 150, 1984, pp. 257-271. Si potrebbero facilmente moltiplicare i riferimenti a interpreti del pensiero bachelardiano che parlano via via di antiteticità simmetrica, di complementarietà, di intreccio o di unità duale. La doppia natura della biografia intellettuale bachelardiana è un tema affrontato dalla quasi totalità degli studiosi nel corso degli anni, i quali hanno sentito l'esigenza di esprimersi su questo punto. Credo che oggi la sfida ermeneutica posta dal pensiero bachelardiano si sia spostata su altri orizzonti come ha mostrato il grande convegno svoltosi a Cerisy-la-Salle nel 2012 in occasione del cinquantenario della morte del filosofo. Gli organizzatori, J. J. Wunenburger e J.-P. Pierron, pur riconoscendo la doppia esplorazione bachelardiana dei due versanti della cultura moderna, quello della conoscenza scientifica e quello dell'esperienza poetica, si sono chiesti se «Al di là di questi rapporti tra scienza e poesia, tra teorema e poema, non si possano anche trovare, in filigrana, le linee profonde di una filosofia pratica, di un umanismo e di una saggezza? Bachelard, infatti, parla anche del desiderio e della volontà, del bambino e dell'adulto, dello svago e del lavoro, dell'amore e dello scontro, dell'autorità e della rivolta, della solitudine e della comunità, della libertà e della necessità, della vita e della morte, ecc.; tanti ingressi, condensati in certi passaggi o dispersi nell'opera, di una filosofia del ben vivere e del ben-essere insieme. Ne risulta un'immagine dell'uomo da realizzare, in sé stesso, ma anche con gli altri, che apre a ideali educativi, etici e anche politici. […] [Bachelard] delinea anche un'assiologia inedita, paradossale e dinamica, volta a scuotere e rinnovare i valori e le norme troppo ben istituiti», *Introduction*, in J. J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, p. 5, 6. Credo che in queste parole si condensi molto del lavoro ancora da svolgere sul pensiero bachelardiano e a partire da esso.

escludentesi, anche cronologicamente, degli interessi, l'uno per la scienza, la ragione, l'altro per la poetica e l'immaginazione»[2] che comporta una divisione in quattro fasi, scandita da un primo periodo di produzione epistemologica che dal 1928, anno della tesi *Saggio sulla conoscenza approssimata* si conclude nel 1940 con la *Filosofia del non*. Da qui ha inizio il primo periodo della produzione estetica che dal 1938, con la *Psicoanalisi del fuoco*, si chiude nel 1948 con i due volumi dedicati alla *Terra*. Nel 1949 prende vita il secondo periodo di produzione epistemologica con *Il razionalismo applicato* che si conclude nel 1953 con *Il materialismo razionale*. Quindi si entra nell'ultima fase, il secondo periodo della produzione estetica che inizia nel 1957 con *La poetica dello spazio* e si chiude nel 1961 con *La fiamma di una candela*, cui farà seguito nel 1988 la pubblicazione postuma dei *Fragments d'une poétique du feu* voluta dalla figlia Suzanne[3].

Questa ripartizione in due grandi periodi di produzione per il polo epistemologico e quello estetico, per un totale di quattro fasi cronologicamente alterne, è sicuramente condivisibile. Bachelard non mostra soltanto un equilibrio accademico e editoriale, rispettoso delle due grandi macroaree di interesse ma fornisce piuttosto una lezione di dinamismo psichico e di rispetto per la totalità dell'essere umano. Una lezione di *antropologia completa*[4], insomma, atta a tratteggiare la vita salubre dell'*uomo delle ventiquattro ore*[5], dell'uomo

---

2 C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1997, p. 15.

3 Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

4 «I problemi del materialismo si porranno tanto più concretamente quanto più francamente noi realizzeremo una totale separazione fra la vita razionale e la vita onirica, accettando una doppia vita, quella dell'uomo notturno e quella dell'uomo diurno, doppia base di un'antropologia completa», *MR*, p. 19, p. 26.

5 L'espressione è di Bachelard in *EnR*, p. 47-48, p. 65-68. Sulla venticinquesima ora di Bachelard, cfr. F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaca Book, Milano, 2007, cap. I, pp. 7-14. Così Bonicalzi sintetizza la questione: «Questo intreccio di razionalità, soggetto e responsabilità non si concepisce come sutura e relazione da compiere ma come penetrazione e differenziazione nella complessità: all'uomo *sursveglio* della ragione scientifica che entra in laboratorio, come all'uomo della *rêverie*, l'uomo notturno, l'uomo della creatività

aperto alla razionalità epistemica e alla *rêverie*, concepite secondo una dialettica di successione e non simultaneità, tonificante per lo spirito.

Tuttavia la scansione proposta da Vinti presenta una lieve incongruenza, peraltro da lui stesso segnalata, poiché la chiusura del primo periodo di produzione epistemologica coincide con l'avvio ormai già pieno del primo periodo di produzione estetica. Per questo ritengo che sia utile interrogarsi geneticamente sul momento in cui Bachelard acquisisce consapevolezza della ricchezza dell'universo immaginario e sulle conseguenze che questo comporta. Momento databile a *La formazione dello spirito scientifico* del 1938 e quindi, all'opera gemella dello stesso anno, *La psicoanalisi del fuoco*, presentata esplicitamente da Bachelard come un'applicazione di quanto scritto nel libro antecedente, generata dalla sovrabbondanza di materiale raccolto.

2. *L'immagine come capriccio e miniatura*

È interessante notare, però, come l'incontro con l'universo articolato delle immagini inizi a farsi strada già in precedenza attraverso una progressiva messa a fuoco del vocabolario onirico, che trova un suo importante snodo nell'articolo *Il mondo come capriccio e miniatura*, pubblicato nelle *Recherches philosophiques* del 1933-1934. Sarebbe fuorviante, tuttavia, decontestualizzarlo dalla rete concettuale in cui si inserisce e che si esprime nei saggi *Noumeno e microfisica* del 1931-32 e *Idealismo discorsivo* del 1934-1935, pubblicati entrambi, non casualmente, nelle *Recherches*

---

poetica che lascia tracce o eredità nell'esistenza attiva della propria giornata, ma anche della vita diurna delle scienze, a tutti Bachelard chiede comunque *impegno*. Reintroduce la questione etica dell'atto della pratica scientifica dello scienziato, così come della *rêverie*, anche immaginare e trasformare il mondo implica *ritenersi moralmente responsabili di quel mondo*», pp. 13-14. Per un inquadramento generale delle problematiche qui in esame si veda l'ancora imprescindibile G. Sertoli, *Le immagini e la realtà: saggio su Gaston Bachelard*, cit.

philosophiques[6]. Fa da sfondo a questa elaborazione la tesi di dottorato pubblicata nel 1928, dal titolo *Saggio sulla conoscenza approssimata*, opera imprescindibile per la presenza *in nuce* di molti dei futuri sviluppi del pensiero bachelardiano.

In questo primissimo lavoro di stampo prettamente epistemologico è possibile rintracciare la genesi del lessico delle immagini che si andrà progressivamente costruendo e definendo in un lasso temporale assai breve. Nel tentativo di descrivere la conoscenza nel suo compito di affinamento e precisione, di continua rettificazione in vista del suo approssimarsi alla verità, seguendo la via delle scienze sperimentali e matematiche, Bachelard si imbatte nel necessario riconoscimento di un'oscillazione, di matrice pascaliana, tra *esprit de finesse* e *esprit de géométrie*[7]. Una conoscenza calata nel vivente deve, infatti, trovare un punto di convergenza tra i due poli, nella consapevolezza della necessaria parzialità di ogni atto conoscitivo che «si sviluppa su un piano *irreale*»[8], sancendo così «l'incompiu-

6 *Recherches philosophiques* è una rivista fondata nel 1931 da A. Koyré, H. C. Puech e A. Spaier che riveste un ruolo fondamentale per il pensiero francese tra le due guerre. In realtà la rivista chiuderà nel 1937, pubblicando solo 6 annate che però affrontano temi legati alle nuove tendenza metafisiche e alla filosofia della scienza in Europa. Bachelard inizia a collaborare con la rivista pubblicando nel volume 1 del 1931-1932 *Noumeno e microfisica* pp. 55-65, nel volume 3 del 1933-1934 *Il mondo come capriccio e miniatura* pp. 306-320, nel volume 4 del 1934-1935 *L'idealismo discorsivo* pp. 21-29, nel volume 6 del 1936-1937 *Logica e epistemologia* pp. 410-413. Negli stessi anni di vita della rivista Bachelard pubblica dei *comptes rendus* di testi scientifici ed epistemologici, rimarcando così la sua partecipazione attiva al progetto editoriale. Sarebbe interessante approfondire l'apporto del filosofo all'interno del contesto culturale della rivista per valutare appieno l'importanza di questa collaborazione.

7 Del resto lo stesso Léon Brunschvicg, maestro di Bachelard, scrive che «Questa combinazione dell'*esprit de géométrie* e dell'*esprit de finesse* […] domina tutte le speculazioni degli scienziati contemporanei», *Physique et métaphysique*, in *Septimana Spinozana. Acta Conventus Œcumenici in Memoriam Benedicti de Spinoza diei natalis trecentesimi*, Martinus Nijhof, Hagae Comitis, 1933, pp. 43-54, p. 53, poi raccolto in Id, *Écrits philosophiques: Science – Religion*, Tome 3, PUF, Paris, 1958.

8 *ECA*, p. 13, p. 46, corsivo mio.

tezza fondamentale della conoscenza»[9], come fatalmente asserisce uno dei postulati base dell'epistemologia.

Dunque, fin dall'inizio Bachelard sostiene l'impossibilità di «determinare le condizioni originarie del pensiero coerente»[10], sottolineando la necessità di conquistare una conoscenza razionale e geometrica attraverso «un'intuizione progressivamente organizzata»[11] che, grazie al movimento di ripetizione di procedure alla base del processo di approssimazione, è in grado di ordinare quanto di irriflesso vi è nella conoscenza stessa. Confessa Bachelard, «Non bisogna dunque avere paura di prendere in considerazione la conoscenza nella sua frammentazione né di collocarsi in qualche modo alla frontiera dell'ignoto»[12], per ritrovare il vero atto creatore di conoscenza che si fonda su un processo ternario di comparazione, astrazione e generalizzazione, così come descritto da Hamelin[13], vale a dire, su di una metodica di costruzione e di rettificazione propria della concettualizzazione. Ciò significa, tuttavia, prendere seriamente in considerazione che «l'interno stesso del concetto, anche negli spiriti più geometrici, resta ancora *invaso dalle immagini*. La necessità di sbarazzarsi di queste *forme della materia originale* che il caso vi aveva depositato non ha quindi mai fine»[14].

Bachelard fornisce, dunque, una prima definizione di immagini in quanto *forme* della materia originaria depositate casualmente nello spirito; incrostazioni che vanno eliminate, anche se mai con una definitiva vittoria, attraverso un processo di rettificazione costante del pensiero rispetto al reale che definisce «l'equazione differenziale del movimento epistemologico»[15]. Questa è la base della conoscenza in movimento, come continua creazione volta ad allontanare incessantemente la riflessione dalla sua origine sensi-

9 *ECA*, p. 13, p. 46.
10 *ECA*, p. 7, p. 39.
11 *ECA*, p. 29, p. 58.
12 *ECA*, p. 25, p. 55.
13 Cfr. F. Turlot, *Bachelard et Hamelin*, in *Gaston Bachelard: l'homme du poème et du théorème*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 1986, pp. 249-255.
14 *ECA*, p. 23, p. 54, trad. lievemente modificata, corsivo mio.
15 *ECA*, p. 16, p. 48.

bile, a lottare contro le incrostazioni sempre riemergenti all'interno del processo conoscitivo, ad applicare una vigilanza attiva per produrre il passaggio dalla sensazione alla rappresentazione. Viene quindi chiaramente rifiutata l'ipotesi, di matrice bergsoniana, di dati immediati e primitivi della coscienza. Non è possibile dissociare il dato e il metodo di descrizione del dato stesso poiché entrambi vivono di «risonanze reciproche»[16]. I due elementi risultano inscindibili nel loro prodursi giacché il dato non può darsi se non all'interno di un quadro concettuale descrittivo e secondo i parametri da esso definiti.

Optare, come fa Bergson, per l'esistenza di dati immediati della coscienza significa ritenere originaria e primitiva la donazione «naturale» del dato, fondando perciò stesso il valore di verità su un atto intuitivo offerente primigenio. La posizione di Bachelard è su questo punto fermamente critica, ritenendo impossibile uno spirito intuitivo immediato se non come frutto di un'«archeologia infantile», poiché «Ciò che risveglia la contemplazione e diverte una giovane mente sono piuttosto il dettaglio, il pittoresco, l'inatteso e l'accidentale»[17].

Dettaglio, pittoresco, inatteso e accidentale sono frutto di contemplazione e non di conoscenza, di passività rispetto al mondo, di contro all'attività costruttiva dell'incedere razionale. Possono, insomma, risvegliare e divertire un giovane spirito ma sono inadeguati per il vigile controllo conoscitivo di uno spirito più maturo. Dettaglio, pittoresco, inatteso e accidentale sono pertanto espressione della sensazione che, dice Bachelard, «ci ferisce […] e non ci istruisce»[18]. La sensazione percuote la coscienza generando una «reazione fatale»[19] che può condurre a una «conclusione attiva»[20], vale a dire a un'azione. Ed è proprio a questo punto del suo ragionamento che il filosofo, anticipando sorprendentemente i termini con i quali si esprimerà nel saggio *Il mondo come capriccio e miniatura*, dichiara: «In anticipo sulla nostra azione, la *rêverie* mima

16 *ECA*, p. 15, p. 47.
17 *ECA*, p. 14, p. 47.
18 *ECA*, p. 13, p. 46.
19 *ECA*, p. 13, p. 46.
20 *ECA*, p. 14, p. 46.

un mondo più mobile e ricco, e il *panorama* del dato ci impone *dettagli* che la nostra azione abituale trascura senza rischio»[21]. Credo che valga la pena soffermarsi sulla ricchezza lessicale di questa frase, tenendo conto del quadro epistemologico all'interno del quale viene utilizzata.

In primo luogo occorre sottolineare, più di quanto sia stato fatto finora, come il termine *rêverie* faccia il suo ingresso nel lessico bachelardiano. La *rêverie* si pone prima dell'azione, ricostruendo il mondo attraverso una sua imitazione deformatrice e trasformatrice, dipingendolo con i tratti della ricchezza e della mobilità che vanno a comporre il «pulviscolo di concetti minori usciti immediatamente dalla sensazione»[22]. È questa nuvola di polvere concettuale che genera un panorama in cui i dati si presentano sotto l'angolatura del dettaglio e formano delle vere e proprie miniature (è questo il termine che, assieme a capriccio, verrà successivamente ad aggiungersi a *rêverie*, panorama e dettaglio)[23]. La *rêverie*, insomma, costituisce la tela di fondo da cui ha origine la «reazione fatale» prodotta dalla sensazione contro cui la ragione incessantemente lotta per affermare, rispetto ai «concetti minori», i veri e propri concetti, la cui stabilità è però sempre a rischio. Da qui la necessaria vigilanza per rettificare incessantemente tali concetti contro il pulviscolo delle sensazioni, contro le statiche abitudini della memoria, contro il lavoro falsificante, ma fortemente seduttivo della *rêverie*.

La potenza incantatrice della *rêverie* assume però connotati più precisi nel saggio *Il mondo come capriccio e miniatura*. Qui Bachelard mostra con estrema chiarezza il rapporto tra *rêverie*, percezione e rappresentazione, ossia quel nodo teorico fondamentale che attra-

21 *ECA*, p. 14, p. 47, corsivo mio.
22 *ECA*, p. 17, p. 49.
23 La precisione della miniatura si rivela fondamentale per l'artista, per il quale «conoscere è descrivere per sentire. Il lirismo si rivela come un sistema coerente in cui lo spirito è particolarmente agile e vitale», *ECA*, p. 12, p. 45. Ecco che nel poetico i dettagli assumono forme coerenti creando un vero e proprio sistema a partire dalla nebulosa di concetti minori che si aggregano secondo costellazioni mobili e dinamiche, animate dalla spinta originaria prodotta dalla *rêverie*.

verserà l'intera opera del filosofo, subendo progressive modifiche e aggiustamenti. Direi inoltre, forzando consapevolmente i termini, che in questo saggio è possibile rintracciare un questionamento fenomenologico della relazione intenzionale tra coscienza e mondo. Quest'ultimo non viene presentato come il «grande oggetto», vale a dire l'oggetto assoluto o in-sé, conoscibile da un soggetto altrettanto assoluto, o per-sé, secondo il classico scenario metafisico di matrice cartesiana, ma come orizzonte a partire dal quale pensare le determinazioni oggettive e soggettive che esso rende possibili. Il mondo a cui apparteniamo è, allo stesso tempo, il mondo che noi stessi produciamo: prima attraverso la nostra *rêverie*, poi attraverso la rappresentazione concettuale. Mi sembra interessante evidenziare come la descrizione bachelardiana conduca, indipendentemente dalle sue stesse intenzioni, all'enigma fenomenologico dell'apertura del mondo che, come avrò modo di mostrare, resterà costantemente presente in tutta la sua opera futura.

> Il mondo è la mia *miniatura*, perché è così lontano, così azzurro, così calmo quando lo prendo dov'è, com'è, nel leggero abbozzo della mia *rêverie*, alle soglie del pensiero! Per farne una *rappresentazione*, per mettere tutti gli oggetti in scala, imbrigliarli in una misura, al loro autentico posto, è necessario che io spezzi l'immagine che contemplavo nella sua unità, e che, successivamente, io ritrovi in me stesso delle ragioni o dei ricordi per riunire ed ordinare ciò che la mia analisi ha appena infranto[24].

La datità del mondo si manifesta quindi, in prima istanza, a una coscienza sognatrice intenzionante che, ponendosi *di fronte* a esso, lo *contempla* nella sua unità traendone delle miniature. Si tratta di disegni realizzati nello stato semi-vigile della *rêverie*, da una coscienza che, a *riposo* e libera da preoccupazioni gnoseologiche, incontra il mondo producendone un'*immagine*. Immagine che è frutto di questo incontro e viene generata nel punto di intersezione tra mondo e coscienza sognatrice contemplante. È dunque il particolare stato di «alterazione» della coscienza a produrre il mondo come immagine miniaturizzata, ad accogliere il suo darsi secondo le linee

24 *E*, p. 23, pp. 63-64.

di fuga della *rêverie* che tende a *diminuire*, a *comporre* in unità, a *dipingere* le cose nel loro aspetto *pittoresco*[25].

È invece la dimensione fisiologica del riposo, quello dell'occhio disteso e dei muscoli rilassati, a generare un allontanamento delle cose e la scoperta di una «pace intima»[26], rischiosa per una coscienza ancora minimamente recettiva rispetto alla sensazione ma pericolosamente esposta all'allontanamento da sé prodotto dal sogno. Questo stato di vigilanza minima garantisce la possibilità di produzione di miniature attraverso lo sguardo sognante che, affacciato su una «*finestra* aperta»[27] può creare un mondo a suo «capriccio»[28] o distruggerlo con la sua indifferenza. Dalla finestra si mostra quindi un mondo come *panorama*, che si presenta come totalità e unità, come «massa oggettiva offerta alla contemplazione»[29]. Da questa massa contemplata l'occhio andrà verso una cosa singola, scelta

25 Cfr. *E*, p. 23, p. 64.
26 *E*, p. 23, p. 64.
27 *E*, p. 24, p. 64, corsivo mio.
28 *E*, p. 24, p. 64. Il termine capriccio copre un ampio spettro semantico, a indicare una voglia improvvisa, una bizzarria, un ghiribizzo, un'istintività imprevedibile, una fantasia eccitata, una stranezza arbitraria. In realtà il termine, attestato già nel medioevo, assume una funzione centrale all'interno delle estetiche rinascimentali e ancora di più in quelle barocche. Il Vasari, ad esempio, ne *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (ed.), commento di P. Barocchi, 6 volumi, Sansoni, Firenze, 1966-1987, lo utilizza per esprimere un'ispirazione che deve misurarsi con l'opposizione della materia alla creazione, è un piacere e desiderio ma anche espressione di disgusto e orrore. Potremmo dire, in generale, che il capriccio costituisce una vera e propria categoria estetica le cui caratteristiche sono la ricerca di nuove forme espressive al di fuori degli schemi della tradizione, la riluttanza nei confronti delle regole prestabilite e la ricerca della libertà creativa, il rifiuto della verosimiglianza e l'esaltazione della fantasia estrosa, della volontà priva di briglie. Assume allora la funzione di codice che fonda una legislazione autonoma eterodossa, elaborata via via dall'artista. Per un'analisi dettagliata del capriccio dal punto di vista del lessico estetologico cfr. F. P. Campione, *La regola del capriccio. Alle origini di un'idea estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2011. Ritengo che la complessità e la ricchezza del suo spettro semantico vadano attentamente prese in considerazione per poter intendere l'uso che ne fa Bachelard.
29 *E*, p. 24, p. 64.

secondo l'arbitrarietà capricciosa del momento che converge, quasi prospetticamente, in direzione di quel centro d'unità e di volontà che è propriamente l'io.

È necessario dare maggior rilievo alla ricchezza e complessità lessicale messe in campo dal filosofo in questo saggio e generalmente sottostimate dalla critica. Ad attirare in modo particolare la mia attenzione è l'impiego di una terminologia tratta dalla letteratura artistica. Bachelard parla infatti di *disegno* della *rêverie* e di *pittura* del mondo, del *pittoresco* prodotto dalla *composizione* della coscienza sognatrice e, con un lessico marcatamente trattatistico, di *finestra* – la cornice di Leon Battista Alberti – che apre un *panorama* dal quale l'occhio osserva il mondo dirigendosi sulle singole cose e ricostruendo poi *in prospettiva centrale* – io come centro di unità e volontà – il quadro del mondo, seguendo le linee di fuga del proprio *capriccio* – «prospettico»[30]. Mi sembra che Bachelard stia delineando un vero e proprio regime scopico[31] incentrato sull'azio-

30 *E*, p. 25, p. 65. Malgrado manchi qualsiasi riferimento testuale atto a garantire questa ipotesi interpretativa, mi sembra tuttavia innegabile, e quantomeno curioso, l'utilizzo di un lessico artistico all'interno di un saggio di matrice epistemologica, come se l'*esprit de finesse* e l'*esprit de géométrie* si imponessero nuovamente segnando, sempre di più, la loro complementarietà ma anche l'impossibilità di un loro punto di incontro. La finestra che apre un panorama per l'occhio non è nient'altro che un dispositivo volto a organizzare lo spazio dell'immagine, distinguendo un interno da un esterno, in relazione a uno spettatore, il cui sguardo viene così configurato per poter osservare alla giusta distanza. Cfr. L.B. Alberti, *De Pictura (1435)*, in id., *Opere volgari*, C. Grayson (ed.), 3 volumi, Laterza, Bari, 1960-73, vol. II.

31 Il termine «regime scopico» (*régime scopique*) appare per la prima volta in un testo di Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, in «Communications», 23 (1975), pp. 3-55, tr. it. di D. Orati, in id., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980, per indicare il voyeurismo allo stato puro prodotto dal cinema sotto forma di sguardo desiderante che pone il proprio oggetto nella più assoluta inaccessibilità. Il cinema è allora una vera e propria scena d'assenza che rende il proprio oggetto totalmente inavvicinabile e per questo incessantemente desiderabile. Il termine viene poi ripreso da Martin Jay, *Scopic regime of modernity revisited*, in H. Foster, *Vision and Visuality*, Baya Press, Seattle, 1988, pp. 3-23, poi in Id., *Essays from the Edge. Parerga and Paralipomena*, Univiversity of Virginia Press, Charlottesville-London, 2011, pp. 51-63, che lo utilizza al di là dell'ambito cinematografico per esprimere lo statuto

ne della *rêverie visiva* (sguardo), dalla quale emerge un «quadro generale»[32] composto da miniature lontane (immagine), frutto di un lavoro prospettico costruito a partire dai punti di fuga prodotti dal capriccio (dispositivo). È interessante notare come questo complesso gioco tra i vari elementi volti a delineare un regime scopico – sguardo, dispositivo, immagine – tratteggi un orizzonte visuale in cui l'immagine[33], resa visibile grazie al dispositivo e vivificata dallo sguardo dello spettatore, sia il prodotto di una prassi figurativa

---

culturale e storico dell'immagine visuale declinata secondo tre momenti che esprimono tre grandi esperienze oculari differenziate del moderno: il soggettivismo razionalistico cartesiano e la prospettiva rinascimentale, la cultura visuale olandese e l'empirismo baconiano, il barocco che si prolunga fino al postmoderno. In ogni caso, al di là delle scansioni storiche mi interessa l'idea di regime storico come articolazione di sguardo, immagine, dispositivo ben applicabile, a mio avviso, al saggio bachelardiano. Del resto, per riprendere le parole di M. Cometa, la «'cultura visuale' si interroga proprio sul complesso *interplay* di soggetti e oggetti della visione che concorrono alla definizione di un regime scopico. Questo interscambio tiene conto, come abbiamo già accennato, di almeno tre fattori: le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono 'visibili' queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i *media* e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini», *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano, 2012, p. 40, si veda in particolare «Immagini, sguardi, dispositivi», pp. 35-41. Per un'ulteriore focalizzazione critica, cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino, 2016, in particolare «Regimi scopici», pp. 129-133.

32 *E*, p. 32, p. 70.

33 Così Wunenburger definisce in maniera generale l'immagine: «Possiamo chiamare convenzionalmente immagine una rappresentazione concreta, sensibile (a titolo di riproduzione o copia) di un oggetto (modello referente), materiale (una sedia) o concettuale (un numero astratto), presente o assente dal punto di vista percettivo, e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare a tutti gli effetti e consentirne così il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero», J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris1997, tr. it. di S. Arecco, *Filosofia dell'immagine*, Einaudi, Torino, 1999, p. 5. Va subito chiarito che l'accezione prevalente di immagine in Bachelard è quella di immagine mentale e non di immagine materiale, ossia di *image* e non di *picture* (in questo caso la terminologia inglese aiuta a comprendere meglio la distinzione).

consapevole – la volontà generata dall'io come centro prospettico –, ma sia anche animata da processi inconsapevoli e immateriali spontaneamente prodotti dalla *rêverie*.

Non a caso ho utilizzato il termine *gioco*. Bachelard parla espressamente di una priorità del *puer lusor* rispetto all'*homo faber*, di una com-prensione del mondo generata da uno sguardo panoramico unificante rispetto alla scomposizione analitica prodotta dallo sguardo oggettivo. È dunque il bambino che misura il mondo attraverso il gioco a offrire una prima interpretazione del mondo stesso – tema, questo, per eccellenza baudelairiano – secondo un orizzonte «energetico» legato a quei primi impulsi desideranti che sono i capricci, di contro alla dimensione manipolatrice e trasformatrice della forza che si scontra con l'ostilità delle cose per produrre conoscenza. È il capriccio, dunque, il vero e proprio *dispositivo ottico* in grado di produrre il «caleidoscopio delle miniature lontane»[34]. Nella chiara definizione bachelardiana, il capriccio è la «prima forma d'intuizione del soggetto nel suo ruolo taumaturgico […] è precisamente la volontà visiva, la volontà senza la forza soggettiva e quindi pure senza la coscienza dell'ostilità spesso invincibile dell'inerzia oggettiva»[35]. È lo statuto ambiguo del capriccio a generare, insomma, quella particolare forma di pensiero che è la poesia.

L'*archeologia infantile* che nel *Saggio sulla conoscenza approssimata* Bachelard rifiutava, diventa ora momento intrascendibile per comprendere l'originario *farsi* del mondo per una coscienza. La *rêverie* è il risultato filogenetico della coscienza infantile e resta il primo stadio gnoseologico di appropriazione del mondo, a cui farà seguito la rappresentazione oggettiva ottenuta al prezzo di una rinuncia alla spontaneità e immediatezza del libero volere con un progressivo e costante controllo di sé.

Non si tratta, ovviamente, di intendere la *rêverie* come primo momento conoscitivo definitivamente scalzato dal sapere oggettivo. La rappresentazione o visione oggettiva deve rompere l'immagine unitaria e panoramica prodotta dalla «*rêverie* oziosa (*oisive*)»[36], scom-

34 *E*, p. 26, p. 66.
35 *E*, p. 26, pp. 65-66.
36 *E*, p. 25, p. 65.

porre il mondo in oggetti e elementi separati, colti sulla base della loro forma e forza, per renderli misurabili e conoscibili. La rappresentazione realizza quindi una sintesi generale attraverso l'uso di diversi sensi ma, soprattutto, attraverso la memoria e l'attività organizzativa della ragione grazie alle quali viene meno l'amalgama confusivo di riflessione e intuizione prodotto ingenuamente dalla contemplazione sognante a favore, invece, di uno sforzo di separazione capace di generare una pluralità di oggetti. E tuttavia gli «strappi (*saccades*) della coscienza» rispetto alla *rêverie* producono le prime rappresentazioni visive che si formano «non là dove si trovano gli oggetti nella realtà, ma dove noi li abbiamo appena sognati»[37].

In questo senso inizia già a farsi strada in Bachelard la consapevolezza della priorità del sogno rispetto alla percezione e al concetto, secondo una strutturazione della genesi gnoseologica che ritroveremo espressa in maniera più esplicita in opere successive. L'incontro con l'oggetto avviene quindi, per la coscienza, non nella realtà ma nel luogo in cui esso è sognato, ovverosia nell'immagine prodotta dalla *rêverie* a contatto con il panorama del mondo. L'immagine si perde diluendosi se la coscienza sprofonda nel sonno, oppure viene rettificata dall'attività logica dello spirito che analizza e scompone, rompendo con la prima immagine e le fantasie prodotte dall'apprensione del mondo. Nasce così una rappresentazione chiara e precisa anche se più povera perché priva di una visione unitaria e totale. Il mondo è scomposto e la «volontà incatenata» per ridurre il gioco delle possibilità epistemologiche nel tentativo di fornire descrizioni e spiegazioni univoche e controllate, dominate dalla logica del dettaglio.

Eppure, per ottenere «valori oggettivi» occorre allontanare nuovamente gli oggetti e ricomporli in un disegno unitario attraverso «una diminuzione sistematica della scala di rappresentazione»[38]. Questo produce un vero momento di inversione per cui la coscienza si dirige nuovamente verso l'esterno reintegrando il dettaglio nella miniatura, ritrovando così il mondo e la tentazione della contemplazione, ossia la *rêverie*.

---

37 *E*, p. 27, p. 66, trad. lievemente modificata.
38 *E*, p. 24, p. 64.

In fondo Bachelard sta descrivendo una circolarità ermeneutica in cui dal *piacere* e dal *desiderio* di appropriazione del mondo nascono, grazie alla *rêverie*, delle immagini-miniature, abbandonate per conoscere il mondo e *spiegarlo* con rappresentazioni attraverso un processo di oggettivazione e scomposizione analitica che segue la logica del dettaglio, per tornare quindi a *reintegrare* i dettagli nelle miniature e nel panorama del mondo, ritrovando la *rêverie*[39]. Potremmo anche aggiungere, ritrovando una *rêverie* culturalmente mediata che genera un immaginario socializzato.

È nel campo della psicofisiologia della visione che questa modalità di funzionamento della coscienza, presa tra i due poli della *rêverie* e della rappresentazione, si rivela. Il passaggio dalle *rêverie* visiva alla visione oggettiva viene analizzato seguendo gli studi di teoria fisica elementare della visione in base ai quali la visione dell'oggetto avviene non in relazione alla sua distanza effettiva e reale, ma a quella in cui viene proiettato. Per cui si potrebbe dire che la rappresentazione si forma nel punto in cui l'oggetto viene proiettato dall'immaginazione per esigenze di «composizione generale». Il punto di fissaggio della rappresentazione non dipende dunque dall'eccitazione esterna ma dalle abitudini e condizioni psicologiche che producono un punto immaginario primitivo in cui si condensano i dati retinici: «ciò prova che l'immagine presa nel suo

39 È interessante notare come nella comunicazione *Universo e realtà* tenuta a Lione al *Congrès des Sociétés de Philosophie Française et de Langue Française* del 1939 Bachelard riprenda gli stessi termini, aggiungendo che il pensiero dell'Universo comporta un *allentamento* dell'oggettivazione, un indebolimento della sorveglianza che implica una disorganizzazione dell'idea di oggetto: «l'oggetto si deforma, si diluisce, si dissolve», producendo una «*perdita di struttura*» (*EnR*, p. 104, p. 116). Così l'universalità della ragione lascia spazio alla particolarità del punto di vista personale che, potremmo dire, reintegra il dettaglio nella miniatura e «si ipnotizza su un fenomeno particolare» (*ibid.*) integrato nel «*volume globale* dell'Universo» (*EnR,* p. 105, p. 117). La necessità di coesione e di unificazione che riconduce verso la *rêverie* corrisponde a uno stato di riposo del pensiero secondo una dinamica di *tensione* e di *distensione* fondamentali per lo spirito. Potremmo allora dire che è a causa di questa dinamica *ritmica* che dalla rappresentazione scientifica si passa alla *rêverie* panoramica.

insieme è una costruzione dello spirito e che l'immaginazione supplisce facilmente alle insufficienze della perfezione »[40].

Gli studi del tempo offrivano a Bachelard l'idea che il complesso eccitazione-sensazione potesse essere scomposto e riaggregato spostando l'asse dell'attenzione non sul polo eccitativo esterno ma sulla spinta ricompositiva interna volta ad armonizzare la visione e a integrarla con il quadro generale, si potrebbe anche dire con lo sfondo[41]. Essa è dovuta alle sensazioni muscolari di accomodazione e a quelle di convergenza che accompagnano la visione binoculare, integrandosi l'una con l'altra ma secondo una sinergia effimera, facilmente esposta alla decomposizione vettoriale dei due movimenti muscolari. Lo sdoppiamento dell'asse visivo produce pertanto due esperienze differenti: quella della profondità e quella dell'approfondimento.

Per chiarire, il filosofo riprende l'esempio dell'anaglifo, già impiegato dalle sue fonti. Si tratta di un'immagine stereoscopica, di un'illusione organizzata su un piano, vale a dire su uno spazio visivo ricostruito sul modello dello spazio tridimensionale, benché privo di interiorità. Attraverso movimenti di immagini complanari e sfruttando degli appositi occhiali viene indotta l'illusione di un movimento in profondità che manca però della dimensione dell'approfondimento. Lo stereogramma è, infatti, una coppia di immagini dello stesso oggetto, un doppio disegno realizzato su uno stesso foglio di carta con due colori differenti, rosso e verde, osservato con gli occhiali anaglittici. Questi producono una ricostruzione unitaria attraverso una sensazione retinica che rende illusoriamente la globalità dell'immagine, la quale svanisce non appena lo sguardo si posa su un dettaglio.

Passando insomma da una visione binoculare approssimativa a una visione più precisa del dettaglio, dall'accomodazione alla convergenza ottica, si produce uno spostamento o movimento di

---

40 *E*, p. 30, p. 69.

41 I riferimenti di Bachelard sono R. Déjean *La perception visuelle: étude psychologique de la distance; les conditions objectives*, F. Alcan, Paris, 1926 e L. Lavelle *La perception visuelle de la profondeur*, Commission des publications de la Faculté des Lettre, Strasbourg, 1921. Segnalo l'imprecisione dei riferimenti testuali bachelardiani che qui riporto in versione corretta.

approfondimento oculare che rettifica l'errore di profondità, smascherando l'illusione prodotta dall'anaglifo. Solo integrando il dettaglio nella miniatura, ovvero passando dalla profondità all'approfondimento dell'immagine, si riduce la libertà di interpretazione, creando le condizioni «intellettuali» di rettifica dell'errore. L'approfondimento prelude infatti alla costruzione rappresentativa, di ordine intellettuale, che riassorbe le condizioni base della motricità oculare, ovvero le sensazioni muscolari retiniche, senza però poterle mai realmente superare. Chiosa quindi Bachelard:

> è con la retina che si immagina. Non si possono trascendere le condizioni retiniche dell'immaginazione. Lo spirito può ben infrangere delle immagini, interrompere degli sforzi. Può anche allestire un intero mondo di costruzioni astratte. Ma quando vorrà ritornare a composizioni reali e immaginate, gli sarà necessario riprendere il canovaccio fondamentale sul quale lavora senza fretta la *rêverie*, assaporando il frutto proibito delle allucinazioni lillipuziane[42].

Le *rêveries* lillipuziane saranno presenti anche in seguito, a riprova dell'importanza di questo saggio per gli sviluppi futuri della filosofia bachelardiana delle immagini.

A questo punto mi sembra necessario proporre una sintesi schematica. Da quanto detto finora è possibile rilevare una strutturazione dicotomica che oppone la *rêverie* alla rappresentazione o visione oggettiva, l'azione del capriccio e della volontà instabile all'azione ponderata e riflessiva, il giocattolo del *puer lusor* al costrutto – concettuale e materiale – dell'*homo faber*, la visione al tatto, la miniaturizzazione alla scomposizione analitica, la massiccia totalità panoramica del mondo alla sua scomposizione e dispersione, il dettaglio arbitrario a quello analitico e progressivamente integrato, la libertà della fantasia e la gioiosa sintesi dei capricci all'attenta sorveglianza di sé, la «volontà policroma e cangiante»[43] alla «volontà incatenata»[44], la gratuità di ciò che si offre alla visione all'oggetto ottenuto attraverso uno sguardo attento e penetrante.

---

42 *E*, p. 39, p. 76.
43 *E*, p. 26, p. 66.
44 *E*, p. 28, p. 67.

Si tratta di una complementarietà che svela un'articolazione congiunta dell'orizzonte epistemologico e di quello immaginario scanditi in tre momenti: *rêverie* (miniatura e capriccio) – *rappresentazione* (dettaglio) – *rêverie* (dettaglio reintegrato nella miniatura). La rappresentazione dell'oggetto nasce, infatti, nel luogo in cui la cosa è stata sognata attraverso un atto gnoseologico della coscienza che, separata dal mondo, pone dinnanzi a sé l'oggetto per conoscerlo – questo è il senso della rap-presentazione –, per tornare quindi a ritrovare il panorama del mondo, generando nuove miniature a partire dai dettagli rappresentati.

In realtà, tale articolazione presenta una maggiore complessità, resa evidente dalle scoperte della scienza contemporanea. La fisica atomica mostra come i programmi razionali di ricerca non mirino ad analizzare cose ma *relazioni*, rivelando l'ipoteticità del fenomeno stesso e la riduzione dell'oggetto alla sua rappresentazione *metaforica*, la cui organizzazione funge da vera e propria realtà. In *Noumeno e microfisica* Bachelard aveva rilevato la necessità di abbandonare i principi realistici che reggono la sintassi dell'infinitamente piccolo per comprendere la cooperazione dell'oggetto e del movimento, del corpuscolo e dell'onda, di ciò che è e di ciò che diviene, nella loro complementarietà. L'abbandono del dato immediato e della sua pretesa di descrivere la realtà impone una proceduralità basata su un'ipotesi di lavoro: «La Fisica non è più una scienza di *fatti*, ma una tecnica di *effetti*»[45].

Il vero compito della scienza è quello di creare relazioni, come accade con le esperienze *fenomenotecniche del dettaglio*, delle vere e proprie produzioni di fenomeni nuovi, inventati e costruiti e non semplicemente trovati. La scienza atomica contemporanea, allora, non descrive fenomeni, ma li *produce*, mostrando come il piano *noumenale* del microcosmo, come lo definisce Bachelard, sia quindi un piano complesso, non unitario e nient'affatto semplice, alla base del quale vi è la relazione che le matematiche mostrano.

Queste rapide osservazioni ci aiutano a contestualizzare con maggior profondità i contenuti del saggio *Il mondo come capriccio e miniatura* perché, in considerazione della rivoluzione operata

45 *E*, p. 16, p. 57.

delle fisiche quantistiche e dalle matematiche non euclidee, è necessario complessificare il concetto di rappresentazione con le conseguenze che ciò comporta, ampliando così la lettura fin qui proposta. Per farlo è opportuno ricorrere ad un brevissimo ma folgorante saggio del 1936 pubblicato nella rivista *Inquisitions* dal titolo *Il surrazionalismo*[46].

Qui Bachelard tratteggia i caratteri del razionalismo a venire, frutto dei nuovi modi di sperimentare il mondo fisico. Un razionalismo che non si piega alla fissità della ripetizione del già conosciuto, alla regolarità fornita dall'impressione della coerenza oggettiva, ma cerca una coerenza dinamica che muove dall'«elementare al complesso, dal logico al surlogico»[47], assumendo i connotati di una vera e propria rivoluzione spirituale, che così sintetizza:

> In breve *bisogna rendere alla ragione umana la sua funzione di turbolenza e di aggressività.* Si contribuirà così a fondare un surrazionalismo che moltiplicherà le occasioni di pensiero. Quando questo avrà trovato la propria dottrina, allora potrà essere messo in rapporto con il surrealismo, poiché la sensibilità e la ragione saranno restituite, l'una e l'altra, insieme, alla loro fluidità. Il mondo fisico sarà sperimentato su strade nuove. Si comprenderà e si sentirà diversamente. Si stabilirà una *ragione sperimentale* suscettibile di organizzare surrazionalmente il reale così come il *sogno sperimentale* di Tristan Tzara organizza surrazionalmente la libertà poetica.[48]

Il surrazionalismo costituirebbe, quindi, il *pendant* del surrealismo, in quanto modalità convergente e complementare di proce-

---

46 Va messo in evidenza che la rivista, diretta da Louis Aragon, Roger Caillois, Jules M. Monnerot e Tristan Tzara, di spirito marcatamente surrealista, recava come sottotitolo: «Organe du groupe d'études pour la phénoménologie humaine». Il saggio di Bachelard si inserisce, quindi, in maniera esplicita in tale dibattito.

47 *EnR*, p. 7, p. 25.

48 *EnR*, pp. 7-8, pp. 25-26. Sulla portata teorica e semantica dei neologismi legati al prefisso *sur-* interviene F. Bonicalzi, *Surrazionalismo: Bachelard e la plasticità della ragione,* in «Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali», 2012, numero speciale, R. Boccali, L. Scarabelli (eds.), *Bachelard e la plasticità della materia*, pp. 148-155, http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2417/2646 (consultato il 15 maggio 2017), che acutamente rileva: «prima ancora di enunciare/

dere oltre il reale. La *ragione* sperimentale deve infatti comportare un'organizzazione surrazionale del reale così come il *sogno* sperimentale organizza surrazionalmente il mondo poetico. In entrambi i casi si tratta di abbandonare il reale nella sua datità immediata, di dissolverlo nelle esperienze sperimentali della ragione o del sogno dando nuovo slancio allo spirito, finalmente libero da vincoli e pronto a vivere la sensibilità e la ragione nella loro fluidità piena. Così si moltiplicano le occasioni di pensiero generate a partire da un doppio livello, razionale e onirico, secondo un'alternanza ritmica salutare per lo spirito[49]. Se il surrealismo è riuscito a realizzare poeticamente il superamento del reale immediato, il surrazionalismo ha ancora necessità di affermarsi, applicando alla ragione la stessa turbolenza e aggressività che i surrealisti hanno sperimentato per la poesia e di cui lo stesso Bachelard farà esperienza applicativa nella sua lettura dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont.

In realtà le fisiche e le matematiche contemporanee hanno già dato segno sperimentale di questo cambiamento spirituale epocale, ne è esempio Lobačevskij che, secondo il filosofo, ha dialettizzato la nozione di parallela aprendo la strada a una ragione polemica e contraddittoria, dialetticamente aperta e consapevole della contingenza delle nozioni fondamentali. La dialettica cui si riferisce non

---

scrivere la parola *surrazionalismo*, qualche riga prima, Bachelard ci fa incontrare il termine *surlogico* e qualche riga dopo, insieme a *surrealismo*, anche *surempirismi*. Cogliamo così, da subito, nella produzione bachelardiana una proliferazione dei termini *rafforzati da un 'sur'* che li potenzia, ma anche li snatura, nel senso che li esclude dalla lettura del senso comune e li sottrae alla pigrizia di una conoscenza che trova conforto nella conoscenza già sperimentata e si gratifica nella ripetizione confondendo, come ben sappiamo, 'le monotone certezze della memoria con la coerenza oggettiva e razionale'», *ivi*, p. 151.

49 D'altronde già nell'*Idealismo discorsivo* Bachelard scriveva: «Se le linee di soggettivazione e di obiettivazione sono malamente tracciate e irregolari, è senza dubbio un'imprudenza il supporle puramente e semplicemente come le une l'inverso delle altre. […] Psicologicamente, l'oggettività è sempre in pericolo, ha costantemente bisogno di essere riconquistata, deve essere costantemente sdoppiata da una coscienza esplicita dell'obiettivazione. Bisogna dunque meditare su di un ritmo oscillatorio di obiettivazione e soggettivazione », *E*, p. 78, p. 110.

è, però, quella aprioristica di Hegel, ma una dialettica a posteriori, una dialettica finale di nozioni sperimentali, perché istituita a livello di operazioni scientifiche, quindi nella concretezza fattuale e metodica. Contro il razionalismo sclerotizzato, contro il formalismo logicistico occorre surrealizzare la libertà razionale trasformandola in razionalismo sperimentale, aperto, imprudente, quello di una ragione felicemente incompiuta.

Con il surrazionalismo ci troviamo di fronte ad uno spirito *vigile* ed *agile*, in *lotta* e *giovane* – tutte le espressioni sono di Bachelard e si oppongono a conformismo, prudenza, costanza e lentezza proprie della ragione chiusa – che non si accontenta del già dato, delle tautologie, della memoria e della tradizione ma, al contrario, si caratterizza per mobilità essenziale, effervescenza psichica, gioia spirituale[50], realizzando quell'unione di *esprit de géométrie* e *esprit de finesse* di cui già nel *Saggio sulla conoscenza approssimata* si sottolineava l'urgenza.

Applicando quanto Bachelard sostiene riguardo al rapporto tra surrazionalismo e surrealismo alle sue precedenti osservazioni, relative all'apprensione del mondo sotto forma di dettaglio e miniatura, è possibile trovare delle preziose indicazioni per ampliare la mia ipotesi ermeneutica[51].

---

50 *EnR*, p. 9, p. 25.

51 Da questo punto vista un contributo essenziale di analisi viene da G. Polizzi, *Esperienza del dettaglio e logica della miniatura. Surrazionalismo e surrealismo in Bachelard*, in «Bachelardiana», 1, 2006, pp. 105-121, poi confluito in Id., *La filosofia di Gaston Bachelard. Tempi, spazi, elementi*, ETS, Pisa, 2015, pp. 13-47. Polizzi, tra i pochi a cogliere l'effettivo valore del saggio di Bachelard su *Il mondo come capriccio e miniatura*, suggerisce: «Ecco che così da un lato procede l'analisi surrazionale, che integra l'irrazionalità complessa del mondo tramite le esperienze fenomeno-tecniche del dettaglio, dall'altro si esprime la sintesi surrealista che unifica l'esperienza frammentata e disarticolata tramite una logica dell'immaginario che trova il suo *punctum* nella miniatura, rappresentazione unitaria del mondo esperito e sensibile. Bachelard avvia così – già nei suoi primi scritti – un doppio movimento che si intreccia senza mai sovrapporsi: dalla *rêverie* della miniatura alla rappresentazione chiara e geometrica dei dettagli e viceversa. Esso produce una trama composita che connette la visione poetica alla razionalizzazione scientifica della realtà, oltrepassando su entrambi i versanti l'esperienza

Il momento panoramico inziale d'incontro con il mondo comporta la composizione di miniature attraverso la *rêverie* contemplativa. L'abbandono della contemplazione e il risveglio della ragione implica una presa rappresentativa del mondo, colto non nella sua effettività e immediatezza ma nella sua dimensione relazionale, resa evidente dalle fenomenotecniche del dettaglio. La ragione aperta surrazionalizza il reale, liberandolo da ogni pretesa statica, attraverso le dialettiche a posteriori messe in atto dalle esperienze scientifiche in un lavoro infinito di rettificazione. Allo stesso tempo e parallelamente alla surrazionalizzazione della ragione scientifica, si apre la strada del ritorno alla *rêverie*, ma non sotto forma di contemplazione del panorama del mondo, bensì come reintegrazione dei dettagli nelle miniature surreali dell'esperienza poetica.

Mi sembra, quindi, che il movimento ternario *rêverie*-rappresentazione-*rêverie* si complessifichi giacché, se il momento iniziale continua a essere quello della *rêverie* panoramica e contemplativa, il passaggio per la rappresentazione vigile e controllata del sapere scientifico assume un ruolo fondamentale, poiché è proprio nella sorveglianza della ragione aperta che si gioca la possibilità di una surrazionalizzazione ma anche di un surrealismo poetico del reale, prima ricaduta nella *rêverie* contemplativa. Il surrealismo è infatti prodotto dal lavoro del «sogno sperimentale» che deforma la realtà producendone una nuova, creando così le condizioni per un'inedita modalità fruitiva del mondo da parte del lettore, pronto a sognare a partire dalla realtà mediata dal testo poetico. Ma in questo modo mi sto spingendo troppo oltre. Occorrerà praticare una maggiore cautela interpretativa per mostrare con miglior chiarezza i punti di snodo del cammino bachelardiano verso le immagini.

---

comune in direzione di una 'rottura epistemologica' che coglie il *novum* della dimensione tecnico-scientifica nella scienza, e di una 'rottura estetica' che esalta nelle avanguardie artistiche e poetiche il ruolo pervasivo e produttivo della *rêverie*», p. 121. Per un approfondimento relativo al rapporto tra Bachelard e il surrealismo si veda: M. A. Caw, *Surrealism and Literary imagination: A Study of Breton and Bachelard*, Mouton de Gruyter, The Hague, 1966, G. Sertoli, *op. cit.*, pp. 145-159; Id., G. Bachelard, *La ragione scientifica*, Bertoni, Verona, 1974, pp. 491-493, E. Castellana, *Il surrazionalismo di Bachelard*, Glaux, Napoli, 1974, F. Bonicalzi, *Surrazionalismo: Bachelard e la plasticità della ragione*, cit.

3. *Scorie: l'immagine ostacolo*

L'attenzione di Bachelard continua a essere incentrata su problemi di tipo epistemologico, sui concetti e sulle costruzioni razionali delle scienze, soprattutto fisiche, chimiche e matematiche, in direzione di un'epistemologia storica[52]. I suoi interessi sono rivolti al *processo* di oggettivazione, che muove dall'eliminazione degli errori soggettivi per giungere alla purificazione e rettifica[53] delle prime illusioni e all'abbandono delle apparenze. Solo così si può realizzare una vera conversione razionale e dar vita a un *ortopsichismo*, vale a dire a uno psichismo in cui la conoscenza si dinamizza attraverso la storia dei suoi errori, secondo la prospettiva di un *idealismo discorsivo*, grazie al quale lo spirito così mobilitato prende coscienza di sé in un processo di progressiva rettificazione, coordinando e subordinando le idee a partire da uno stato iniziale di errore e illusione. Per questo Bachelard afferma:

> Non si deve pertanto esitare ad ascrivere all'attivo del soggetto la sua esperienza essenzialmente infelice. La prima e più essenziale funzione dell'attività del soggetto è di ingannarsi. Più complesso sarà il suo errore, più ricca sarà la sua esperienza. L'esperienza è, in termini molto precisi, il ricordo degli errori rettificati. L'essere puro è l'essere disingannato[54].

La rettifica degli errori assume allora una storicità in grado di produrre la dinamizzazione della conoscenza e, grazie al suo effetto pe-

---

52 Per un'analisi articolata delle questioni epistemologiche si vedano gli imponenti lavori di C. Vinti: *Il soggetto qualunque*, cit.; *Epistemologia e persona: dittico su Polany e Bachelard*, Armando, Roma, 2008; *Gaston Bachelard: une épistémologie du sujet*, Mimesis, Milano, 2014.

53 F. Bonicalzi sottolinea che «Rettificare svela […] tutta la sua portata semantica in riferimento alle procedure delle analisi chimiche, indica l'esito di un processo chimico di separazione di un elemento per mezzo della distillazione, una modifica che consente l'isolamento delle componenti di una miscela. Se rettificare è da pensare secondo l'effetto di purificazione dell'operazione di distillazione, e cioè significa liberare da ciò che è estraneo e dannoso, allora rettificare – come purificare, inteso in senso chimico – apre la strada alla psicoanalisi in relazione all'ostacolo epistemologico», *Leggere Bachelard*, cit., p. 119.

54 *E*, p. 79, p. 111.

dagogico, l'instaurarsi di un soggettivismo controllato e sorvegliato i cui assi portanti diventano la riflessione, la resistenza, il rifiuto e la rinuncia. Di conseguenza, in maniera icastica, Bachelard può chiosare: «*io sono il limite delle mie illusioni perdute*»[55].

Da qui procede l'esigenza di un'indagine dei presupposti che hanno condotto al sapere scientifico, di quegli ostacoli epistemologici che hanno fatto da schermo al progredire della conoscenza, individuati, nella *Formazione dello spirito scientifico* del 1938, secondo una disposizione graduale: l'esperienza primaria, la conoscenza generale, l'estensione di immagini familiari, la conoscenza unitaria e pragmatica, il sostanzialismo, il realismo e l'animismo. A ben guardare si tratta di ostacoli legati alle condizioni psicologiche del soggetto conoscente, di «aspetti conflittuali delle acquisizioni conoscitive»[56], tanto da giustificare il sottotitolo dell'opera: *Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva.*

L'intento bachelardiano è dunque quello di realizzare una psicoanalisi della scienza, ossia una «liberazione» della scienza da quelle immagini-ostacolo che la irretiscono in una struttura metafisica «inconscia». Si tratta di ostacoli interni, di una «necessità funzionale»[57] al pensiero scientifico che richiede l'applicazione di un approccio simile a quello utilizzato dalla psicoanalisi, recentemente introdotta in Francia ai tempi dell'elaborazione di questo saggio[58]. Lo stu-

55 *E*, p. 85, p. 116.

56 G. Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano, 1988, versione digitale, 2000, p. 8 <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard> (15/04/2017).

57 *FES*, p. 13, p. 11.

58 Resta da sottolineare che l'appropriazione bachelardiana del termine psicoanalisi è del tutto libera e funzionale al discorso di un'epistemologia che vede nella purificazione dagli stati affettivi il suo perno fondamentale. Resta escluso il quadro teorico, metapsicologico e naturalmente clinico della psicoanalisi (sia di matrice freudiana che junghiana). Ne è dimostrazione la totale assenza di riferimenti diretti: solo il nome di Freud è riportato, per via di citazione da altra fonte, una volta; cosa alquanto curiosa, cfr. *FES*, p. 178, p. 210. Del resto Bachelard dichiara esplicitamente i limiti della psicoanalisi classica che «si è occupata soprattutto di interpsicologia, vale a dire delle reazioni psico-

dio dello spirito scientifico rivela che la scienza, pur essendo fatta da soggetti concretamente esistenti, tende ad assumere un aspetto neutro e sovra-individuale atto a garantirne la comunicabilità e la condivisibilità. Ma questo non riesce a metterla al riparo dalla presenza di valorizzazioni inconsce che ne impediscono lo sviluppo, originate dalla soggettività incarnata ed esistenziale degli scienziati stessi. E dunque «occorrerebbe considerare l'uomo intero, col suo pesante carico di ancestralità e d'incoscienza, e in tutta la sua giovinezza confusa e contingente, se si volessero misurare gli ostacoli che si oppongono alla conoscenza oggettiva, alla conoscenza tranquilla»[59].

Storicamente le acquisizioni del sapere scientifico sono progredite attraverso la rettifica delle conoscenze precedenti e il risveglio dalla sonnolenza di un sapere intorpidito dalle abitudini, dalle facili generalizzazioni, dagli automatismi del pensiero radicati nel percettivo. In altre parole, l'avanzamento del sapere scientifico si realizza *contro* il sapere pregresso, polemizzando con la tradizione e con ciò che appare immediatamente come naturale e attivando un processo gnoseologico il cui perno è l'ostacolo epistemologico, il «contro-

---

logiche individuali determinate dalla vita sociale e dalla vita familiare, non ha orientato la sua attenzione sulla conoscenza oggettiva. Non ha visto quello che c'era di speciale nell'essere umano che abbandona gli uomini per gli oggetti, nel surnietzscheano che, abbandonando persino la sua aquila e il suo serpente, se ne va a vivere fra le pietre della montagna più alta», *FES*, p. 183, p. 216 (preferisco «surnietzscheano» a «super-nietzscheano» come riporta invece la trad. italiana). E del resto, come chiarirà ulteriormente ne *La psicoanalisi del fuoco*, il modello di riferimento è una psicoanalisi indiretta e seconda. Infatti, «Uno dei vantaggi della psicoanalisi della conoscenza oggettiva che noi proponiamo ci sembra essere l'esame di una zona meno profonda di quella in cui si sviluppano gli istinti primitivi; e proprio perché questa zona è intermedia ha un'azione determinante per il pensiero chiaro, per il pensiero scientifico», *PF*, p. 30, p. 136. Manca ad oggi uno studio completo che affronti la questione dei rapporti con la psicologia, la psicoanalisi e la psichiatria valutandone i prestiti e le risemantizzazioni. Restano ancora utili gli approfondimenti della sezione *Bachelard et la psychanalyse* del convegno del 1970 svoltosi a Cerisy-la-Salle e pubblicati in H. Gouhier, R. Poirier, *Bachelard*, Hermann, Paris, 1974, rieditato in anastatica nel 2011. Si vedano in particolare pp. 138-195.

59 *FES*, p. 209, p. 247.

pensiero»[60] o «*punto di sofferenza della scienza*»[61]; fonte di errore, certo, ma proprio per questo preziosissimo per il progredire della conoscenza sperimentale. Per Bachelard, in linea generale, «Per seguire il decorso psicologico normale del pensiero scientifico […] bisogna passare prima dall'immagine alla forma geometrica, quindi dalla forma geometrica alla forma astratta»[62].

La matrice originaria dell'errore, dunque, è rintracciabile nell'immagine che nasce dall'esperienza immediata e reale, «pittoresca, concreta, naturale, facile»[63]. Da qui germina una vera e propria coorte iconica fondata sulla conoscenza sensibile e favorita dalla curiosità soggettiva che colora i fenomeni, spingendo a leggere il libro del mondo come *libro di immagini*[64]. Lo stupore, la vertigine, l'eccesso di pittoresco facilitano il proliferare di una *imagerie* che rende seriale la moltiplicazione di immagini contraddittorie prodotte dalla *rêverie* e quindi condensate in sintesi superficiali, le quali sembrano fornire spiegazioni *prêt-à-porter* in grado di suscitare immediata adesione a ipotesi non verificate. «Una scienza che ammetta le immagini è più di ogni altra vittima delle metafore. Lo spirito scientifico deve perciò lottare ininterrottamente contro le immagini, contro le analogie, contro le metafore»[65].

Per farlo occorre abbandonare le immagini e sostituirle con la forma geometrica che permette di prendere distanza dall'empirismo di primo livello e dalla conoscenza sensibile, in funzione dell'osser-

---

60 *FES*, p. 17, p. 16.

61 F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard*, cit., p. 108. Con ostacolo epistemologico «Bachelard non allude a un fattore esterno impermeabile al sapere o a una struttura della realtà che intralcia e si oppone alla conoscenza, ma indica piuttosto l'incistarsi di un certo comportamento che, pur sempre, appartiene alla ragione e cioè la sua rinuncia al lavoro di astrazione per attardarsi nella conoscenza comune», *ivi*, p. 109.

62 *FES*, p. 8, p. 4.

63 *FES*, p. 19, p. 18.

64 Cfr. *FES*, p. 30, p. 31.

65 *FES*, p. 38, p. 42. Come fa notare Piana, «L'immaginazione è una delle fonti degli ostacoli epistemologici: essa si presenta come una facoltà psicologica, essenzialmente come una facoltà di operare sintesi e associazioni che non hanno alcun fondamento oggettivo, che si sovrappongono all'istituzione di relazioni e rapporti effettivi e che traggono la loro forza dal piano dell'emozione e del sentimento», *op. cit.*, p. 9.

vazione del reale alla luce di una teoria. Ma anche la forma geometrica deve lasciar spazio all'astrazione, all'esperienza contro-natura che è alla base delle scienze contemporanee. Solo così si può intraprendere la via normalizzata del sapere scientifico e, parallelamente, operare il disvelamento di quel «museo degli orrori»[66] i cui oggetti sono costituiti da quei confusi e polimorfi ostacoli epistemologici collezionati nel corso dei secoli dal sapere pre-scientifico e comune.

Bachelard, grazie all'approccio dell'epistemologia storica e sulla scorta di Comte, elabora una vera e propria «legge dei tre stadi» che, sull'asse esperienza-ragione e in direzione dello sforzo progressivo verso la costruzione razionale del sapere, fa corrispondere ai tre livelli costituiti da immagine, forma geometrica, forma astratta, altrettanti stadi: quello concreto, il concreto-astratto, l'astratto. A essi equivalgono tre stati d'animo: il puerile o mondano disperso nel gioco delle immagini, il professorale volto all'insegnamento rigido di concetti definiti ma poco dinamici, infine quello in continua ricerca d'astrazione e di purificazione in vista di un sapere desoggettivato, che rompe con la conoscenza sensibile e mira all'aridità desertica della vera scienza. I tre atteggiamenti comportano il progressivo passaggio dal reale all'artificiale, dal naturale all'umano, dalla rappresentazione all'astrazione e corrispondono a tre grandi periodi dell'evoluzione scientifica: il periodo pre-scientifico che dalle origini si estende fino al XVII secolo, il periodo scientifico che va dalla fine del XVIII secolo all'inizio del XX, e l'era del nuovo spirito scientifico il cui inizio è databile, secondo Bachelard, al 1905, vale a dire all'anno della scoperta della relatività einsteiniana che produce una trasvalutazione dei valori scientifici e un rovesciamento dei concetti ritenuti fino ad allora stabili e immobili.

Questo grande affresco sposta (anche terminologicamente) gli assi del discorso chiudendo in via definitiva, almeno per quel che riguarda la conoscenza oggettiva del sapere scientifico, con il sensibile e con l'insufficienza dei primi schemi interpretativi da esso generati, vale a dire le immagini prodotte da una *rêverie* esuberante, poi condensate in una *imagerie* socialmente condivisa e fissa che fornisce loro l'aspetto di pseudo-verità. Queste le premesse per il

66 *FES*, p. 21, p. 20.

passaggio alla forma geometrica che è rappresentazione ma non ancora vera astrazione che, a questo livello conoscitivo, può finalmente affermarsi facendo tesoro degli errori rettificati, grazie all'imporsi di una volontà di potenza, la «luminosa volontà di ragione»[67].

Tuttavia, affinché la volontà di ragione possa trionfare, appare necessaria l'eliminazione di ogni capriccio soggettivo, di ogni valore inconscio sempre rinascente, al fine di guarire la scienza dalla sua inerzia e fornirle migliori condizioni di evoluzione. Proprio il ricorso a una psicoanalisi speciale assicura la messa in luce di quel «passato intellettuale» come «passato affettivo»[68] che agisce sulle idee scientifiche. Così una psicoanalisi della conoscenza scientifica non solo deve operare uno smascheramento delle logiche inconsce in azione, ma deve evidenziare altresì gli affetti latenti sotto i pensieri manifesti, secondo una logica di progressiva purificazione che permetta la sorveglianza vigile del dinamismo psichico e delle sue indebite valorizzazioni sensibili, svolgendo insomma «una funzione di controllo epistemologico sul lavoro delle scienze, ma non dall'esterno di tale lavoro limitandosi a denunciarne le impotenze, bensì dall'interno delle procedure della razionalità scientifica, avendo la capacità di cogliere i nodi produttivi del sapere»[69].

Per rendere possibile tutto ciò occorre iniziare, nelle parole del filosofo, dalla «*confessione* delle nostre colpe intellettuali»[70] perché siano socialmente condivise e possano condurre a un vero e proprio «ascetismo intellettuale»[71]. Colpisce il linguaggio dai toni

---

67 *FES*, p. 247, p. 293.

68 *FES*, p. 251, p. 297. Ancora più esplicitamente, Bachelard si spinge a dire che il ricorso alla psicoanalisi è volto a guarire dalle ansietà che lo spirito trova «di fronte alla necessità di correggere il proprio pensiero e di uscire da se stesso per trovare la verità oggettiva», *FES*, p. 209, p. 247.

69 F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard*, cit., p. 108. Continua poi l'autrice «Il richiamo, come dicevamo, è provocatore e audace: *provocatore* perché presume che un sapere, la psicoanalisi, che si giustifica come tale in virtù del suo essere scienza – seppure 'umana' – si faccia criterio di scientificità delle scienze esatte da cui trae quello stesso criterio che la legittima e *audace* […] perché introduce una contaminazione tra campi di sapere ben distinti provocando effetti di ristrutturazione delle procedure e delle pratiche delle rispettive razionalità. È comunque un gesto *sorvegliato*», *ibid*.

70 *FES,* p. 242, p. 287.

71 *FES*, p. 243, p. 288.

quasi religiosi utilizzato per sottolineare, benché in maniera ironica, la necessità dalla confessione collettiva degli errori e della loro condivisione sociale per attivare un circolo virtuoso di autocontrollo, garanzia di una costante autoanalisi. Si genera così una metodologia il cui perno è un'originaria *catarsi* intellettuale e affettiva[72] che permette il definitivo affermarsi di una cultura basata su una conoscenza aperta e sulla permanente mobilitazione e dialettizzazione degli spiriti.

Nello stesso anno, l'indagine sulla psicologia dell'inconscio scientifico conduce Bachelard alla scrittura della *La psicoanalisi del fuoco*, che nell'*Introduzione* viene presentata come un'esemplificazione pratica di come gli ostacoli epistemologici impediscano l'affermarsi dello spirito scientifico. Coerentemente con quanto già sostenuto ne *La formazione dello spirito scientifico*, l'autore ribadisce che l'«evidenza prima» è una minaccia per il pensiero perché tende ad imporsi come verità fondamentale a contatto con l'oggetto, rivelandosi ben presto una fonte «impura» di conoscenza. «Infatti, l'oggettività scientifica è possibile solo se si è rotto con l'oggetto immediato, rifiutando la seduzione della prima scelta, bloccando o contraddicendo i pensieri che nascono dalla prima osservazione. Ogni oggettività, debitamente verificata, smentisce il primo contatto con l'oggetto»[73].

L'oggettività scientifica si acquisisce, allora, in contrasto con la sensazione, con il senso comune, con il reiterato contatto con l'oggetto e contro la stessa parola, generatrice di seduzione più che di pensiero. Praticando una «vigilanza malevola (*malveillante*)»[74], Bachelard invita a «frenare ogni espansione» soggettiva e addirittura a «prenderci gioco (*brimer*) della nostra persona»[75], a umiliarla e vessarla, come ben indica la parola francese. Occorre, quindi, praticare un vero e proprio antinaturalismo attraverso una repressione controllata o, per utilizzare una terminologia più neutra e fenomenologica – benché assente dal vocabolario bachelardiano –, realiz-

72 Cfr. *FES*, pp. 18-19, p. 17.
73 *PF*, p. 11, p. 125.
74 *PF*, p. 12, p. 125, trad. modificata.
75 *PF*, p. 12, p. 126.

zare una *epoché*, una sospensione dell'atteggiamento naturale nei confronti del mondo e della credenza spontanea che esso genera nel soggetto. Solo in questo modo è possibile rompere con il sentimento di meraviglia che esso suscita, per assumere l'atteggiamento proprio al pensiero oggettivo, ovvero l'«ironia autocritica»[76].

Ovviamente, aggiunge Bachelard, non appena lo scienziato abbandona il suo mestiere, torna ai suoi interessi, all'adesione appassionata di valorizzazioni primitive che, pertanto, non vengono cancellate, ma solo sospese, per essere poi riguadagnate nella vita quotidiana, quando il pensiero riconquista la soggettività. Si tratta, pertanto, di un esercizio arduo, quasi ascetico, un esercizio spirituale[77], da reiterare continuamente e con regolarità, poiché la conquista dello spirito scientifico è instabile e mai data una volta per tutte. Attraverso una psicoanalisi della conoscenza oggettiva è possibile smascherare le forme parassitarie di sapere generate dall'abitudinarietà dello spirito a contatto con le esperienze familiari, distruggere le convinzioni immediate e non discusse allo scopo di sbarazzarsi delle fobie, ma soprattutto delle filie, dei «compiacimenti per le intuizioni prime»[78].

L'intento del volume è allora chiaro: «guarire lo spirito dalle sue *felicità*, sradicarlo dal narcisismo che dà la prima evidenza»[79], sottrarlo all'entusiasmo immediato a favore di un ortopsichismo. In sostanza, applicare una psicoanalisi in quanto *clinica della cultura*, il cui compito sarebbe quello di condurre l'uomo alla liberazione dalle pre-determinazioni inconsce, ma non per renderlo felice, bensì indifferente agli stimoli generati dal contatto sensibile con l'oggetto, per indurre in lui un «pensiero in ansia»[80] che diffidi delle identità e reclami precisione, distinzione, diversificazione, in una parola, la dialettizzazione dell'esperienza. Solo così può prodursi la vera gio-

76 *PF*, p. 18, p. 130.

77 Per un'interpretazione del pensiero bachelardiano all'interno della tradizione degli esercizi spirituali cfr. J. Lamy, *Bachelard et la tradition des exercises spirituels*, in J.J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique: une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 337-375.

78 *PF*, p. 18, p. 130.

79 *PF*, p. 16, p. 129, corsivo mio. Il segno inequivocabile della guarigione è il raggiungimento dell'astrazione scientifica.

80 *FES*, p. 16, p. 15.

ia che è alla base della cultura, vale a dire la «*gioia della rigidità (raideur)*»[81], propria di un pensiero coerente costruito su inibizioni e su freni. La psicoanalisi bachelardiana non libera le tendenze rimosse ma sostituisce alla rimozione inconscia quella cosciente e controllata.

Per questo tipo di lavoro il fuoco è un oggetto privilegiato, giacché è da sempre luogo di valorizzazioni inconsce, di sovra-determinazioni psichiche e di convinzioni soggettive che solo un'adeguata forma di psicoanalisi può denunciare, garantendo un controllo sulle deformazioni che esse producono. Del resto tali deformazioni si generano quando l'indagine è impostata a partire da una «zona oggettiva impura»[82], ossia da un livello in cui l'esperienza scientifica è mescolata alle intuizioni personali, in cui l'asse della soggettivazione tende ad imporsi su quello dell'oggettivazione. Il motivo per cui Bachelard scrive un libro simile è allora quello di indagare gli errori non ancora rettificati dallo spirito scientifico contemporaneo: le *rêveries* ancestrali e sempre rinascenti a contatto con il fuoco che lo sovra-determinano e trovano una potente espressione nella poesia. «Bisogna dunque opporre allo spirito poetico espansivo lo spirito scientifico taciturno per il quale la diffidenza preliminare è una sana precauzione»[83]. Spirito poetico e spirito scientifico si trovano su assi opposti ma complementari, per questo occorre vigilare attentamente, giacché anche gli «spiriti più retti» tendono ad essere ricondotti verso «l'ovile poetico in cui le *rêveries* sostituiscono il pensiero, in cui i poemi nascondono i teoremi»[84].

L'origine de *La psicoanalisi del fuoco* è a questo punto chiara: si tratta di un'opera parallela rispetto a *La formazione dello spirito scientifico*, e ne applica i principi a un caso emblematico, il fuoco, in grado di mostrare in azione l'effetto degli ostacoli epistemologici precedentemente evidenziati. L'intento è dunque esplicativo e pedagogico rispetto a quanto già esposto, utilizzando però un metodo di lavoro ben preciso: quello di raccontare «esperienze intime», di

81 *PF*, 170, p. 224, trad. modificata.
82 *PF*, p. 13, p. 127. Una zona cioè esposta al pericolo delle «impressioni primitive, delle adesioni simpatetiche, *rêverie* imprecisate» che producono un'«osservazione ipnotizzata», *PF*, p. 14, p. 127.
83 *PF*, p. 12, p. 126.
84 *PF*, p. 12, p. 126, trad. lievemente modificata.

fare «delle confidenze», di «enumerare gli errori»[85], distinguendo l'uomo che pensa dal pensatore. A interessare Bachelard è la coscienza solitaria dell'uomo che pensa davanti al fuoco, in uno stato di «leggero ipnotismo» facilmente indotto dalla presenza di semplici ingredienti: «Basta una sera d'inverno, il vento attorno alla casa, un fuoco luminoso, perché un'anima dolente dica insieme i suoi ricordi e le sue pene»[86].

È interessante notare come la peculiare forma di psicoanalisi indotta dal fuoco possa essere messa in atto sulla base di confidenze solitarie, confessioni personali, ammissioni di sofferenze e ricordi di anime dolenti da guarire che, con estrema difficoltà, possiamo riconoscere come compito epistemologico[87]. Una psicoanalisi che permette a Bachelard di evidenziare dei complessi, immagini legate a valorizzazioni psichiche dell'elemento[88]. La natura dell'im-

85 *PF*, p. 17, p. 129.

86 *PF*, p. 15, p. 128.

87 Occorre segnalare come l'esaltazione della confessione degli errori, già presente ne *La formazione dello spirito scientifico*, diventi centrale ne *La psicoanalisi del fuoco*: «Quale profonda allegria c'è nelle confessioni di errori *oggettivi*. Confessare che ci si era sbagliati, è rendere l'omaggio più manifesto alla perspicacia del proprio spirito, è rivivere la propria cultura, rafforzarla, illuminarla di luci convergenti. È anche esteriorizzarla, dichiararla, insegnarla. Allora nasce il puro godimento (*jouissance*) dello spirituale», *PF*, p. 171, p. 225, trad. lievemente modificata. Quindi, perché ci sia vero godimento spirituale è necessaria la confessione pubblica dei propri errori oggettivi, in grado di produrre una purificazione spirituale.

88 Si tratta, come noto, dei complessi di Prometeo o complesso di cultura, di Empedocle o dell'istinto di vita e di morte, come distruzione e rinnovamento, di Novalis o del fuoco sessualizzato, di Hoffmann o delle combustioni alcoliche spontanee. Quelli legati al fuoco sono, per Bachelard, dei «complessi dolorosi», al tempo stesso «nevrotizzanti e poetizzanti» (*PF*, p. 189, p. 236, trad. lievemente modificata), dal carattere profondamente ambiguo, capaci di rovesciarsi l'uno nell'altro. Si tratta, insomma, di complessi arcaici secondo l'accezione junghiana. Il compito di una psicoanalisi speciale sarà quello di liberare le dialettiche che essi contengono dando respiro allo psichismo creatore. Come chiarisce F. Fimiani, la «nozione di 'complesso', mutuata da Baudouin e Jung, indica il fascio di tendenze psichiche all'origine delle costellazioni di immagini in quanto manifestazioni di un singolo psichismo ma, allo stesso tempo, della struttura psichica dell'uomo universalmente intesa e d'una tipologia degli atteggiamenti umani», *Dall'immagine*

postazione metodologica del lavoro lo costringe ben presto a prendere atto che l'esuberanza di queste costellazioni costituisce sì un ostacolo epistemologico per la razionalità, ma non per la creazione di poesia e *rêverie*. Proprio nell'esatta metà dell'opera è possibile scorgere una nuova considerazione delle immagini, in cui si fa strada l'idea di una «fenomenologia primitiva»[89], scandita da una dialettica ritmoanalitica[90] che introduce una dinamizzazione della vita dello spirito contro il rischio di anchilosi che l'esercizio della razionalità può produrre.

All'interno del testo e della sua scrittura si delinea così una frattura foriera di un mutamento terminologico e metodologico, dove a imporsi è la dinamica dello psichismo creatore di immagini assieme alla nozione di temperamento poetico. Bachelard confessa di non essere ancora riuscito a mettere a punto una dottrina generale benché abbia colto la strettissima corrispondenza tra elementi fisici e quattro temperamenti. Così ipotizza una dottrina tetravalente dei temperamenti poetici basata sulla *rêverie* «a quattro punte»[91], che muove da un nucleo centrale di onirizzazione, individualizzandosi di volta in volta sulla base della traiettoria delineata a partire dal singolo ele-

---

in atto all'immagine in potenza. Bachelard oltre Lautréamont, postfazione a *L*, p. 115-116.

89 *PF*, p. 72, p. 162.

90 Il termine ritmoanalisi viene mutuato da Pinheiro dos Santos che lo utilizzava per esprimere la polarità della vita dello spirito oscillante tra la dimensione vibratoria e quella ondulatoria nel suo *La rythmanalyse*, Société de Psychologie et de Philosophie, Rio de Janeiro, 1931. Bachelard confessa di aver praticato sedute di ritmoanalisi in cui l'oscillazione metodica produceva un movimento salutare per lo spirito, apportando un'eco filosofica delle «gioie poetiche» attraverso passaggi, accordi, corrispondenze resi possibili dal ritmo e dalla de-temporalizzazione che esso produce, grazie al quale prende corpo un vero e proprio destino poetico dell'uomo che vive nell'istante. La ritmoanalisi è discussa da Bachelard, in modo particolare, nell'ultimo capitolo di *DD*. Per un'utile focalizzazione della questione cfr. J. Domingues, *Lucio Pignero dos Santos et la rythmanalyse,* in «Cahiers Gaston Bachelard», *Bachelard au Brésil*, n. 4, Ed. Universitaires de Dijon, Dijon, 2001.

91 *PF*, p. 154, p. 213, trad. modificata. Per un approfondimento della dottrina tetravalente dei temperamenti poetici cfr. V. Chiore, *Il poeta, l'alchimista, il demone. La dottrina tetravalente dei temperamenti poetici di Gaston Bachelard*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2004.

mento. L'elemento assume allora funzione di «orientamento», non costituendo un radicamento sostanziale quanto piuttosto un'apertura «di tendenze, d'esaltazione»[92]. A orientare sono le «immagini primitive» che nascono dalla valorizzazione psichica di un oggetto, dagli «spettacoli» e dalle «impressioni» generate a contatto con l'oggetto. La valorizzazione avviene facendo convergere l'immaginazione sull'oggetto, realizzando così una *conversione* totale, pensata da Bachelard, sulla scorta di Armand Petitjean, come «traduzione preliminare del blocco delle immagini nel linguaggio di un'immagine prescelta»[93] a cui obbedisce lo spirito poetico.

Questo non comporta solo il fatto che partendo da immagini simili si giunge a formulare pensieri simili ma, piuttosto, che analizzando tali immagini, ritrovandole al fondo del proprio inconscio, è possibile liberarsene per costruire nuove esperienze scientifiche o valorizzarle godendo del piacere della loro trascrizione poetica. In fondo, confessa Bachelard, «Ci è sufficiente provare che simili problemi hanno un senso e che sarebbe interessante svolgere parallelamente lo studio psicologico della *rêverie* con lo studio oggettivo delle immagini che ci incantano»[94]. Dichiarazione di certo programmatica, rivelatrice di una volontà di analisi sistematica delle immagini seduttive che la *Conclusione* stessa del volume rafforza, sottolineando la nuova attenzione nei confronti dell'immaginazione in quanto forza propulsiva di produzione psichica e generatrice di un «regno autoctono, autogeno»[95] in cui le immagini subiscono continue metamorfosi deformanti diventando psichicamente attive.

Se appare possibile impostare un'indagine che determini in maniera rigorosa le condizioni oggettive dell'origine e del funzionamento delle *rêveries*, sulla base di una vera e propria fisica o chimica onirica, allora sarà anche possibile predisporre «gli strumenti per una critica letteraria oggettiva nel significato più preciso del termine»[96]. Lo studio delle *rêveries* prodotte dal fuoco induce l'epi-

92 *PF*, p. 155, p. 214.
93 *PF*, p. 155, p. 214.
94 *PF*, p. 181, pp. 231-232.
95 *PF*, p. 187, p. 234.
96 *PF*, p. 185, p. 233. È noto il successo riscosso da Bachelard tra i teorici della *nouvelle critique*, della critica tematica, in particolare dalla scuola di

stemologo a ritenere fattibile uno studio rigoroso degli agglomerati poetici, costituiti da metafore che si compongono in una fitta rete coordinata al punto da formare una vera e propria sintassi metaforica. Lo studio di questa sintassi metaforica, realizzabile solo come operazione critica *après coup*, non spegne il piacere prodotto dalla lettura del testo né smorza la potenza eversiva del linguaggio poetico, capace di comporre elementi contraddittori in un'unica immagine o in un mosaico di immagini, come nel caso dei surrealisti. Tuttavia l'intento programmatico consiste nel mostrare come la singola immagine si armonizzi con altre immagini, delineando un *diagramma poetico* che indica il senso e la simmetria delle coordinazioni metaforiche, senza essere «semplicemente un disegno: deve trovare il modo di integrare le esitazioni, le ambiguità che, da sole, possono liberarci dal realismo, permetterci di sognare»[97].

L'idea di un diagramma come modalità rappresentativa del coordinamento di immagini che ne permette la visualizzazione senza distruggerne le ambiguità è di certo interessante nell'economia testuale dell'opera. Solo nella conclusione, dopo un intenso percorso attraverso le immagini del fuoco prodotte dalla *rêverie*, l'autore sposta l'attenzione in maniera specifica e direi univoca sulle immagini poetiche e sulla possibilità di fondare una nuova metodologia d'indagine critica che studi la letteratura in maniera oggettiva, analizzando le singole immagini poetiche, prima vissute nella loro unicità e individualità, vale a dire in tutta la loro contraddittoria ambiguità, poi riunite attraverso un lavoro di sintesi basato sull'osservazione di grandi linee metaforiche di movimento, riorganizzate secondo in uno schema dialettico, il diagramma appunto. Non si tratta di una molteplicità ordinata in unità, non è

Ginevra. Oramai questi approcci hanno esaurito la loro portata innovativa e si sono decisamente spenti nel panorama della critica letteraria contemporanea. La parte ancora viva della *critica poetica* di Bachelard è costituita dal fatto che, per dirla con M. Mansuy, «non uccide le immagini come il botanico le piante destinate al suo erbario. Essa le mostra viventi, brillanti. I suoi commenti pongono le metafore in un ambiente vivificante anziché sezionarle. A contatto dei sogni altrui, Bachelard sogna tanto quanto critica», *Gaston Bachelard et les éléments*, José Corti, Paris, 1967, p. 373.

97 *PF*, p. 186, p. 234.

una struttura fissa ma una proiezione dialettica in grado di «suscitare una *scomposizione* delle forze»[98]. Le metafore, più ancora le metafore di metafore, decompongono l'immagine per renderla psichicamente attiva, in particolare per il lettore-ricettore. Tale attivazione produce un effetto sul lettore-ricettore, risveglia in lui «risonanze sopite»[99] mobilitando così la sua immaginazione, dialettizzando la rigida distinzione di soggetto e oggetto e spingendolo a vivere psichicamente l'oggetto, ad abitarlo.

Siamo lontani dall'impostazione dell'epistemologo, anche se sulla stessa lunghezza d'onda del saggio su *Il mondo come capriccio e miniatura*. Bachelard riconosce nuovo valore alle immagini, non più solo ostacoli o scorie da purificare per realizzare una conoscenza oggettiva, ma anche elementi di dialettizzazione dello psichismo, perché «più che la volontà, più che lo slancio vitale, l'Immaginazione è la forza stessa della produzione psichica. Psichicamente, siamo creati dalla nostra *rêverie*. Creati e limitati dalla nostra *rêverie*, poiché è la *rêverie* che delinea gli ultimi confini del nostro spirito»[100].

Anche in questo caso le parole di Bachelard sono programmatiche e, pur rafforzando l'ipotesi già delineata ne *Il mondo come capriccio e miniatura*, vale a dire della *rêverie* come origine della conoscenza sensibile, eterogenea ma prioritaria rispetto alla rappresentazione, mi sembra che esse delineino un disegno di ricerca specifico incentrato sull'immaginazione. Questo comporta una riabilitazione di tale concetto e la riorganizzazione gerarchica di alcuni elementi cardine della filosofia: volontà (schopenhaueriana e poi nietzschiana) e slancio vitale (bergsoniano) assumono un ruolo

98 *PF,* p. 187, p. 235.

99 *PF*, p. 186, p. 234. Vale la pena di sottolineare l'espressione che sembra anticipare l'utilizzo del termine minkowskiano «*retentissement*» per indicare l'effetto dell'immagine letteraria sul lettore che la vive psichicamente. Mi sembra, pertanto, che già in questa primissima fase sia possibile intravedere l'elaborazione di una teoria della ricezione i cui termini fondamentali verranno poi affinati attraverso le *Poetiche* e il passaggio ad una fenomenologia dell'immagine vissuta nella sua immediatezza.

100 *PF*, p. 187, p. 234.

definito e complementare rispetto all'immaginazione stessa. Piana coglie perfettamente nel segno nell'affermare che

> la concezione della filosofia come epistemologia tende ora a essere sostituita da una concezione della filosofia che vorrebbe assumersi senza pompe e un poco tacitamente il compito di prospettare una vera e propria concezione dell'uomo nel mondo. Si comincia a proporre un complesso di problemi che potrebbero forse essere attribuiti all'ambito di una «antropologia filosofica»[101].

Si assiste allora a un vero ampliamento dell'idea stessa di filosofia, non concepita più solo come epistemologia, ossia studio della razionalità scientifica in azione, ma anche come riflessione intorno all'immaginazione, colta anch'essa in azione, ricomponendo così l'unità dell'essere umano nella sua doppia natura, diurna e notturna. L'antropologia filosofica a cui fa cenno Piana non va intesa, ovviamente, come costruzione sistematica di un sapere chiarificatore della posizione dell'uomo nel mondo, ma più semplicemente come possibilità di elucidazione dell'umano attraverso l'immaginazione che, in chiusura del percorso bachelardiano, assumerà l'aspetto di un'*estetica dell'umano*.

101 G. Piana, *op. cit.*, p. 14.

CAPITOLO II
INTERMEZZO: LAUTRÉAMONT E LA DEFORMAZIONE METAMORFICA DELLE IMMAGINI

1. *Oltre la noia degli organi: l'immagine azione*

Seguendo l'azione deformante dello psichismo produttore di immagini, Bachelard si avvia verso le metamorfosi aggressive suggerite dalla poesia nervosa dei *Canti di Maldoror*. Come ben precisa Bonicalzi,

> Il *Lautréamont* pur lasciandosi allineare ai testi della *rêverie*, in quanto testimonia l'urgenza di impegnarsi con l'immaginazione, è, nella produzione bachelardiana, un *apax*, se così possiamo dire, rispetto al contenuto, ma ciò non permette di isolarlo: esprime tutto il movimento della ragione che Bachelard mette in campo e offre le risorse di pensiero che consentono di produrre un'esperienza di lettura che attraversa e penetra il testo affondando in ciò che lo genera, ripercorrendo il movimento del suo prodursi[1].

A catturare l'attenzione del filosofo è la capacità poetica di Lautréamont di trasformare la tensione psichica in parola vivente, in *immagini-azioni*[2] in grado di mobilitare le energie vitali del lettore. La *parola-forza* attiva immagini produttrici di azioni aggressive e mobili, perché quella di Lautréamont è una «poesia dell'eccitazione, dello stimolo muscolare, […] non è assolutamente una poesia visiva di forme e colori»[3]. L'istantaneità atomica della parola-forza è immediatamente generatrice di azione che si realizza sulla spinta di una serie discontinua di immagini a cui è associato un insieme di

---

1 F. Bonicalzi, *Bachelard lettore di Lautréamont*, introduzione all'ed. it. di *L*, p. 8.

2 «Con Lautréamont – dice Bachelard – la parola trova l'azione, immediatamente», *L*, p. 8, p. 17.

3 *L*, p. 14, p. 21.

impulsi aggressivi. Non si tratta dell'accumulo di immagini fisse e stereotipate ma di immagini dinamiche che rivelano la loro mobilità e impetuosità nella tensione di certe parole-forza strutturanti la dinamica testuale.

Per comprendere appieno l'orizzonte concettuale della lettura bachelardiana dei *Canti di Maldoror* occorre tenere a mente che essa si inscrive nel quadro del corso di psicologia tenuto nel 1938 all'Università di Digione[4], di cui sono traccia le molteplici teorie psicofisiologiche e psicosomatiche dell'epoca, facilmente rintracciabili nel testo. Bergson e Freud avevano sottolineato che le immagini sono delle «figure» dell'istinto, la trascrizione di stimoli psicofisiologici. A insistere sull'importanza di tali stimoli organici sulle formazioni percettive e immaginative sono poi Ribot e Baudouin[5], mentre la psicologia posturale di Schilder, Head e Lhermitte, attraverso il concetto di schema corporeo, fornisce gli strumenti per comprendere l'origine multifattoriale – neurofisiologica, psicodinamica e relazionale – dell'immagine di sé che permette all'individuo di entrare in relazione spaziale e temporale con il mondo circostante.

Nel *Lautréamont*, Bachelard continua a pensare l'immaginazione in stretto legame con l'istinto biologico, inteso come naturalità organica e percettiva, ossia inconscia. Come dice Sertoli, le immagini «sono le 'forme' in cui si cristallizza, sublimandosi (ossia virtualizzandosi e simbolizzandosi), la 'forza' biologica. L'istinto diviene tendenza, e la tendenza diviene una legge dell'immaginazione»[6]. Ancora, ne *L'eau et les rêves*, come vedremo, sarà possibile trovare questa affermazione: «è nella carne, negli organi, che nascono le prime immagini materiali»[7]. Le forze e le energie della carne plasmano, dunque, le immagini ed è precisamente a questo livello di

---

4 Cfr. J.-C. Filloux, *Témoignage sur la vie de Gaston Bachelard*, in in J. J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013 pp. 496-497.

5 Cfr. J. Starobinki, *Brève histoire de la conscience du corps*, in «Revue française de psychanalyse», 2 (1981), p. 264-279; F. Fimiani, *Dall'immagine in atto all'immagine in potenza. Bachelard oltre Lautréamont*, postfazione all'ed. it. di *L*, pp. 109-125.

6 G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, p. 85.

7 *ER*, p. 12.

analisi che occorre tornare per tracciare quel diagramma che nella *Conclusione* della *Psicoanalisi del fuoco* veniva indicato come finalità principale di ogni analisi poetica: «Ogni poeta dovrebbe elaborare un *diagramma* per indicare il significato e la simmetria delle sue coordinate metaforiche, esattamente come il diagramma di un fiore fissa il significato e le simmetrie della sua azione floreale»[8].

Il *Lautréamont* sembra essere proprio un tentativo di tracciare tale diagramma attraverso le coordinate metaforiche dell'opera, svelandone il senso al di là di ogni riduzionismo biografico e psicocritico. Spiegare l'opera partendo dalla vita o dalla psicologia del suo creatore costituirebbe un ostacolo alla conoscenza «oggettiva» del testo, come ammette chiaramente Bachelard sottolineando che «La meditazione su di un'opera profonda pone, dunque, dei problemi psicologici che un esame minuzioso della vita non saprebbe risolvere»[9] e, ancora più esplicitamente, che Lautréa-

---

8 *PF*, p. 185, p. 219. Il parallelismo tra diagramma poetico e diagramma floreale è tutt'altro che scontato. Quest'ultimo è infatti una proiezione che rappresenta in maniera chiara e semplice le diverse parti di un fiore. Tecnicamente parlando, il piano di proiezione è perpendicolare all'asse del fiore così da rendere ben visibile il calice e la corolla, il numero dei verticelli e la posizione degli stami, nonché il tipo del gineceo. La proiezione diagrammatica rende quindi possibile l'individuazione della famiglia di appartenenza o specie del fiore in questione, a cui può addirittura far seguito l'elaborazione di una formula matematica fiorale. Allo stesso modo, il diagramma poetico dovrebbe permettere la proiezione delle metafore manifestando l'asse portante del poema e le sue diverse articolazioni, per giungere a una formula poetica in grado di racchiudere la direzione dinamica del poema stesso. Espansione e sviluppo ascendente (*essor*) e movimento verso la profondità (*profondeur*) sono i due poli entro cui si muove la linea del poema.

9 *L*, p. 96, p. 70. Contrariamente a certe letture critiche, mi sembra che il rapporto tra la psicologia dell'autore e la sua opera non sia di tipo causale, poiché la dinamica interna all'opera ha un'autonomia legata alle leggi di composizione (stilistiche, sintattiche, fonetiche), che sono in relazione dialettica con l'immaginazione dell'autore. Dunque non condivido ciò che, per esempio, afferma G. Sertoli: «non è tanto (ancora) l'opera quanto la personalità del suo autore, e, al di là di questa, – tramite questa –, è l'enucleazione di una costante dell'immaginazione umana, ossia l'enunciazione di una *legge psichica*»; la lettura dell'opera di Lautréamont «avverrà in funzione della comprensione di qualcosa che non è l'opera medesima», *op. cit.*, pp. 159-160.

mont sfugge «ai principi stessi di uno studio biografico»[10]. Per questo non vi è alcun interesse a far ricorso a materiale esterno al testo. Al contrario, l'attenzione deve focalizzarsi esclusivamente sulla dinamica interna così da poter rendere manifesto lo schema rivelatore del senso dell'opera. Questo non significa sottovalutare i «problemi psicologici» che possono emergere a partire dal testo stesso. Tuttavia non si tratta nemmeno di lavorare in direzione di una psicocritica, così come da lì a poco verrà sviluppata da Charles Mauron[11], ma in direzione di un'indagine sulla causalità psichica generatrice di coordinate metaforiche dell'opera. Ecco perché Bachelard può definire quella di Lautréamont come una «poesia nervosa»; essa è il prodotto di uno «psichismo *eccitato*»[12], frutto di una «induzione attiva, nervosa»[13]. Secondo il filosofo, questa poesia trova la sua origine non tanto nella «*noia degli organi*» che è alla base, a suo avviso, della *Metamorfosi* di Kafka, ma nella loro *tensione*: «Lautréamont pone la poesia nei centri nervosi. Proietta, senza intermediari, la poesia»[14]. Siamo di fron-

10 *L*, p. 99, p. 72.

11 Cfr. C. Mauron, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963; tr. it. di M. Picchi, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, Il Saggiatore, 1966. «Nel 1938 accertai la presenza, in parecchi testi di Mallarmé, di una rete di 'metafore ossessive'. […] Nel 1954, a proposito di Racine, formulai l'ipotesi di un 'mito personale', proprio di ciascun scrittore e obiettivamente definibile. Tra queste date non ho smesso d'interrogare i testi. Si è formato così il metodo psicocritico. […] L'oggetto del suo studio si limita non solo al secondo gruppo di variabili – la personalità dello scrittore – ma a una parte di esso: la personalità inconscia. […] Diciamo dunque che la psicocritica intende accrescere la nostra comprensione delle opere letterarie semplicemente scoprendo nei testi fatti e relazioni rimasti sinora inavvertiti o insufficientemente rilevati, i quali trarrebbero origine dalla personalità inconscia dello scrittore. […] [La psicocritica] ricerca le involontarie associazioni d'idee sotto le strutture volute del testo. La tecnica deve (provvisoriamente) annullare le seconde affinché le prime compaiano.», *ivi*, pp. 9, 13-14, 24.

12 *L*, p. 99, p. 71.

13 *L*, p. 98, p. 71.

14 *L*, p. 156, p. 107. La metamorfosi kafkiana rappresenta per Bachelard il polo opposto e negativo di quella lautréamontiana perché esprime una

te a una «*poesia proiettiva*», che può essere compresa solo se paragonata alla geometria proiettiva.

> Il teorema fondamentale della geometria proiettiva è il seguente: quali sono gli elementi d'una forma geometrica che possono essere impunemente deformati in una proiezione, lasciandovi sussistere una coerenza geometrica? Il teorema fondamentale della *poesia proiettiva* è questo: *quali sono gli elementi di una forma poetica che possono essere impunemente deformati da una metafora, lasciandovi sussistere una coerenza poetica*? Detto in altri termini, *quali sono i limiti della causalità formale*?[15]

La risposta fornita da Bachelard si basa sulla struttura sintagmatica, sottolineando come l'organizzazione della poesia proiettiva di Lautréamont segua delle «esplosioni psichiche»[16] che hanno più a che fare con l'ambito sintattico che con quello fonetico e sillabico. Le frasi seguono «uno schema di impulsi collerici»[17] in cui «è il senso che salta, non il soffio»[18]. Le energie nervose e colleriche non passano per la strutturazione metrica del poema, ma per le specificità stilistiche del verbo, un «verbo *frangente* (*brisant*)»[19], che mobilizza le immagini in direzione dell'azione. La poesia proiettiva di Lautréamont induce allora nel lettore «un ritmo nervoso, ben differente dal ritmo linguistico. Bisogna leggerli [*I canti di Maldoror*] come una lezione di vita nervosa, come una lezione di voler-vivere originale»[20].

L'impulso nervoso è all'origine dell'organizzazione sintattica e semantica dei *Canti* e, a sua volta, è l'espressione di un «voler-vivere originale» che permette di fondare l'atto di trasgressione e il capovolgimento radicale della morale realizzati da Lautréamont, con una trasvalutazione di tutti i valori.

---

temporalità rallentata, in cui il voler-vivere tende ad affievolirsi, impoverendo progressivamente la ricchezza e la mutevolezza delle forme. Per un approfondimento cfr. F. Fimiani, *op. cit.* e A. Trione, *La cosmologia surreale di Bachelard*, presentazione all'ed. it. di *L*, pp. 13-16.

15 *L*, p. 54, p. 45.
16 *L*, p. 98, p. 71.
17 *L*, p. 98, p. 71.
18 *L*, p. 98, p. 71.
19 *L*, p. 98, p. 71.
20 *L*, p. 105, p. 76.

2. *L'immaginazione vitale: il voler-vivere originale*

Bachelard riconosce nei *Canti* l'espressione di un voler-vivere del tutto particolare, di ordine completamente differente rispetto al voler-vivere schopenhaueriano, definito per altro come «povero e pensante», segnato da una passività di fondo che è all'origine dell'universo[21]. Occorre piuttosto guardare in direzione di Freud, che ha saputo riconoscere la compresenza della «forza attrattiva e repulsiva del mondo organico»[22], mettendo in rapporto due pulsioni (*Trieb*), l'erotica e l'aggressiva, incarnate dalle figure di Eros e Thanatos[23]. Si tratta nel primo caso di una pulsione di preservazione, di

---

21 Cfr. *L*, p. 34, p. 33. Su questo punto si veda anche J. Libis, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 2000.

22 *L*, pp. 34-35, p. 34. A questo proposito, come fa notare Mansuy, si potrebbe parlare di due forme antagoniste: «la tensione, l'istinto di conservazione che polarizza verso la vita (o più precisamente la *passione*, la vertigine che ci spinge al parossismo imponendoci un ritmo sempre accelerato), – e la distensione, istinto d'abbandono che fa desiderare un'esistenza ridotta in cui la coscienza finisce per oscurarsi sino a materializzarsi», M. Mansuy, *Bachelard et Lautréamont, I: la psychanalyse de la bête humaine*, in «Études françaises», vol. 1, n. 1, 1965, p. 34, poi ripreso in Id, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Corti, 1967, p. 63.

23 È necessario comunque evidenziare la confusione terminologica di Bachelard, il quale utilizza il termine istinto senza considerare la netta distinzione operata da Freud tra il concetto di istinto (*Instinkt*) e quello di pulsione (*Trieb*). Nel primo caso si tratta di una formazione psichica ereditaria e comune agli animali il cui scopo è l'autoconservazione, giacché permette di reagire a situazioni esterne di pericolo, costituendo così il nucleo dell'inconscio. Nel secondo caso, si tratta di una spinta o carica energetica di origine somatica volta alla soddisfazione di un bisogno, vale a dire una rappresentazione psichica di una fonte di stimolo endosomatica. Allora la pulsione è un concetto che sta al limite tra lo psichico e il corporeo. Per questo si può parlare di una pulsione di vita, sessuale e di autoconservazione, la cui energia psichica è la libido, e di una pulsione di morte, la cui energia psichica è l'aggressione. La distinzione tra istinto e pulsione segue comunque un'evoluzione tra la prima e seconda topica secondo una linea di distinzione sempre più accentuata. Cfr. S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien, 1905; tr. it. M. Montinari, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere* (OSF) IV, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1982; Id, *Triebe und Triebschicksale* [1915], tr. it. di R. Colorni, *Pulsioni e loro destini*, in *OSF* VIII, C. Musatti (ed.), Torino,

attivazione e conservazione, e nel secondo di una pulsione di morte. Credo sia utile ricordare che ne *Il disagio della civiltà* Freud descrive così il «bisogno d'aggressione»: l'uomo

> vede nel prossimo non soltanto un eventuale soccorritore e oggetto sessuale, ma anche un oggetto su cui può magari sfogare la propria aggressività, sfruttarne la forza lavorativa senza ricompensarlo, abusarne sessualmente senza il suo consenso, sostituirsi a lui nel possesso dei suoi beni, umiliarlo, farlo soffrire, torturarlo e uccidere[24].

Le parole di Freud sembrano uscire direttamente dalla bocca di Maldoror, e Bachelard, con la sua finezza interpretativa, enuncia questo bisogno-pulsione-istinto come «voler attaccare». Le tracce di tale volontà sono disseminate nel testo e prendono le fattezze di certi organi aggressivi, come l'artiglio e la ventosa, a cui si associano altri organi offensivi che esibiscono l'aggressione animale, come il dente, il corno, la zanna, la zampa, il becco, il pungiglione, il veleno. Grazie all'azione degli animali presenti nei *Canti* si declina allora tutta una «fenomenologia della crudeltà immediata»[25] e gratuita in cui l'animale è colto non tanto nella varietà delle forme ma delle funzioni, in particolare d'aggressione. Occorre, inoltre, ricordare che per Bachelard

> l'istinto organizza e pensa. Mantiene i pensieri, i desideri, le volontà rese specifiche, abbastanza a lungo perché queste energie si materializzino in organi. L'istinto offensivo continua un movimento con una volontà tale che la traiettoria diventi una fibra, un nervo, un muscolo. […] I rapporti tra morale e fisica sono dunque dei rapporti di formazione[26].

Boringhieri, 1978, Id, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalityscher Verlag, Leipzig-Wien-Zürich, 1920; tr. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in *OSF* IX, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1980.

24 S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalysticher Verlag, Wien 1930; tr. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà Opere* (OSF) X, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1974, p. 599. È lo stesso Bachelard a far riferimento a Freud, in particolare alla *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1915-1917; tr. it. di M. T. Dogana e E. Sagittario, *Introduzione alla psicoanalisi: prima e seconda serie di lezioni*, in *OSF* VIII, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1978.

25 *L*, p. 31, p. 31.

26 *L*, p. 35, p. 34.

La morale ha origine nel fisico, nella carne e nel sangue, come la totalità de *I canti di Maldoror* sembrano testimoniare. Per lo stesso principio anche le immagini prendono vita dal corpo; è da qui che si genera la dinamogenia primitiva che crea schemi di movimento tradotti in immagini motrici. Non si tratta di immagini visuali, inerti e mimetiche rispetto alla realtà, ma di immagini corporee e cinetiche, in cui è attiva la forza biologica, l'eccitazione muscolare che permette loro di trasformarsi in azioni.

A questo proposito è degno di nota il fatto che Bachelard riprenda, nella *Conclusione*, la questione delle linee di forza dell'immaginazione rivelate dalle forme viventi del bestiario ducassiano facendo riferimento al testo di Armand Petitjean *Imagination et Réalisation* – peraltro già citato nella *Conclusione* de *La psicoanalisi del fuoco* – e a *Le mythe et l'homme* di Roger Caillois. «Queste due opere, dice Bachelard, apportano una nuova luce sul carattere biologico dell'immaginazione e, di conseguenza, sulla necessità vitale della poesia»[27].

È soprattutto Caillois a mostrare la convergenza della condotta animale con le credenze dell'uomo, il comportamento aggressivo degli insetti con la crudeltà di certi miti. In entrambi i casi è la funzione d'attacco a trovare espressione, poiché «Dalla realtà esterna al mondo dell'immaginazione, dall'ortottero all'uomo, dall'attività riflessa all'immagine, la strada forse è lunga, ma senza soluzione di continuità. Ovunque gli stessi fili tessono gli stessi disegni. […] il mito stesso è l'equivalente di un atto»[28]. Dal gesto animale alla produzione mitica e immaginaria dell'uomo, non c'è dunque eterogeneità, poiché alla base di entrambi c'è un condizionamento biologico, espressione di conflitti primordiali suscitati da leggi della vita elementare. «*Il mito rappresenta alla coscienza l'immagine di un comportamento di cui essa avverte la sollecitazione*»[29]. A determinare la condotta animale e il mito creato dall'uomo è dunque lo stesso atto che esprime il voler-vivere originario, il quale, in fondo, non è nient'altro che un voler-attaccare.

---

27 *L*, p. 143, pp. 99-100.

28 Roger Caillois, *Le mythe et l'homme [1938]*, Paris, Gallimard, 2002; tr. it. di A. Salsano, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 47.

29 *Ibid.*

Secondo Bachelard Lautréamont ritrova la naturalità dell'atto puro, la sua dimensione biologica e istintiva, in grado di tradursi in parola poetica con la stessa forza e la stessa violenza della condotta animale. Questa forza è all'origine della poesia aggressiva e nervosa, determinata da un «*bisogno di animalizzare*»[30] presentato come funzione primaria dell'immaginazione. Il caos biologico spinge l'immaginazione a creare delle forme animali in perpetua trasformazione, traducendo sul piano poetico il cinetismo innato di questo impulso psichico. L'immaginazione motrice di Lautréamont penetra negli «arcani del sogno biologico»[31], che vuole «animalizzare qualunque cosa»[32], convertendosi in una poesia dinamica e primitiva.

Il bestiario lautréamontiano trova articolazione secondo un ordine coerente rispetto al coefficiente d'aggressività dell'animale, il cui valore dinamico è determinato dalla sua crudeltà e violenza, incarnati dall'organo offensivo in suo possesso. La virulenza della fenomenologia animalizzante di Isidore Ducasse disegna gli schemi dinamici dell'aggressione, della violenza, dell'attacco, seguendo il cinetismo dell'immaginazione. Le forme animali non sono allora riprodotte ma direttamente prodotte. «Sono indotte dalle azioni. Un'azione crea la sua forma […]. È dal di dentro che l'animalità è colta nel suo gesto atroce, irrettificabile, scaturito da una volontà pura»[33]. Nello sviluppo dell'azione, nell'atto vigoroso, nella frenesia del movimento l'animale prende forma, poiché «È l'eccesso del voler-vivere che deforma gli esseri e determina le metamorfosi»[34].

---

30 *L*, p. 51, p. 43. Prolungando la riflessione bachelardiana, G. Durand nota l'orientamento teriomorfo dell'immaginazione strutturato su uno strato profondo della psiche, a contatto con la dimensione vitale e al suo movimento. Progressivamente si assiste a uno slittamento dello schema teriomorfo verso un simbolismo acre in cui viene espressa l'aggressività e il sadismo dentario: «il più delle volte l'animalità, dopo essere stata il simbolo dell'agitazione e del mutamento, si riveste più semplicemente del simbolismo dell'aggressività, della crudeltà», *Le structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*, Paris, PUF, 1963; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1996, p. 76.

31 *L*, p. 53, p. 45.

32 *L*, p. 51, p. 43.

33 *L*, p. 14, p. 21.

34 *L*, p. 12, p. 20.

Se la metamorfosi è direttamente determinata dal voler-vivere, e se, come ormai sappiamo, il voler-vivere puro non è nient'altro che un voler attaccare, allora la metamorfosi non può che essere espressione poetica della violenza primaria, dell'istinto biologico, dell'aggressione diretta. La «felicità» della metamorfosi è il dinamismo di questo voler-attaccare che non si sclerotizza in forme statiche ma, al contrario, mantiene il suo movimento grazie alla dialettica istantanea delle forme animali. Per Bachelard «La poesia ducassiana è un cinema accelerato»[35] in cui costellazioni zoomorfiche si succedono vertiginosamente e senza continuità. È necessario uno spettatore allenato per «seguire l'andatura delle metamorfosi ducassiane»[36] e «vivere la serie delle forme nell'unità della metamorfosi»[37].

Le metafore hanno dunque una base vitale, si riallacciano a uno psichismo primitivo, fatto di desiderio, di istinto, di voler-vivere, di voler-attaccare. Possono essere classificate in gruppi aventi coesione interna, determinata dal coefficiente di deformazione che le immagini possiedono e strettamente legato alle metamorfosi che tracciano la dinamica dello psichismo e ne disegnano il tragitto, sottolineando gli istanti di accelerazione e gli atti a essi corrispondenti. «Di conseguenza, insiste Bachelard, la metamorfosi è soprattutto una metatropia, la conquista di un altro movimento, come a dire di un nuovo tempo»[38].

Le metafore zoologiche dei *Canti* indicano delle vere e proprie linee di forza dell'immaginazione, giacché le diverse metamorfosi mostrano la materia vivente in continuo divenire, il movimento della vita e il carattere biologico dell'immaginazione, da cui consegue la necessità stessa, vitale, della poesia, «lo sforzo estetico della vita»[39]. D'altronde è lo stesso Bachelard a confessare che l'operazione messa in atto nel *Lautréamont* è identica a quella de *La psicoanalisi del*

---

35 *L*, p. 23, p. 28. Il riferimento al cinema è del tutto estemporaneo e non troverà seguito nell'opera di Bachelard. Qui esso serve a sottolineare la rapidità dell'immagine in movimento e non tanto la dimensione continua e unitaria costituita dal flusso di immagini giacché la vera immagine, benché possa aggregarsi ad altre immagini, è sempre istantanea.

36 *L*, p. 23, p. 26.

37 *L,* p. 22, p. 26.

38 *L*, p. 17, p. 23.

39 *L*, p. 143, p. 100.

fuoco: resistere alle immagini prime, rompere con le immagini preconfezionate e fisse per ritrovare uno stato di libertà dello spirito in grado di cogliere la «*metafora di metafora*»[40]. Così come occorreva realizzare una psicoanalisi del fuoco, allo stesso modo, grazie ai *Canti di Maldoror*, è necessario realizzare una «*Psicoanalisi della vita*»[41].

Proprio grazie alle immagini deformate e trasformate in metafore, Lautréamont realizza una vera e propria liberazione dello psichismo primitivo attraverso una poesia altrettanto primitiva e pura, cioè in grado di esprime la mobilità delle immagini, il loro dinamismo, ma anche il loro antirealismo. L'immaginazione deforma le immagini, imprimendo loro un movimento e una forza di trasformazione tale da farle accedere a una nuova forma, profondamente anti-mimetica. Contro la funzione del reale, la poesia ducassiana afferma la «*funzione realizzante*»[42], che realizza, appunto, la realtà psichica, mostrando così la matrice biologica della dimensione culturale.

Nei *Canti* è la dinamica dell'attacco a determinare la scelta dell'animale con il suo relativo coefficiente d'aggressione, il suo potenziale biologico e la sua velocità. L'*imagerie* analizzata è dunque in stretto legame con i muscoli degli organi. Più generalmente è legata alla coscienza corporea, a ciò che Storch, e poi Wallon, chiamano «miopsiche»[43]. Il gesto animale non è nient'altro che l'espressione dello psichismo umano primario, senza per questo ridursi a una

---

40 *L*, p. 155, p. 106.

41 *L*, p. 155, p. 106.

42 *L*, p. 84, p. 63.

43 Il riferimento di Bachelard è indiretto, ossia tratto da Henri Wallon che nella sua tesi di dottorato *Stades et troubles du dévéloppement psychomoteur et mental chez l'enfant* (Paris, F. Alcan, 1925, p. 166) rimanda al concetto di miopsiche elaborato da E. Storch in *Muskelfunktion und Bewusstsein: eine Studie zum Mechanismus der Wahrnehmungen*, Wiesbaden, Verlag, 1901. La miopsiche corrisponde alla sensazione propria dell'attività muscolare; è il movimento eseguito dall'organismo per adattare l'apparato sensoriale all'eccitazione periferica, realizzando così la migliore condizione per la percezione. Si tratta, quindi, di un vero e proprio «senso muscolare», di una sensibilità cinestesica propriocettiva a cui corrisponde una sensibilità eterocettiva chiamata allopsiche che, rapportandosi all'ambiente esterno, è costituita da impressioni provenienti dal mondo. La somatopsiche è l'associazione di miopsiche e allopsiche,

forma antropomorfica. La condotta animale, come diceva Caillois, corrisponde all'atto immaginario prodotto dall'uomo. «L'uomo appare allora, dice Bachelard, come una somma di possibilità vitali, come una *sur-animale*, ha tutta l'animalità a sua disposizione. Sottomesso alle sue funzioni specifiche d'aggressione, l'animale non è che un assassino specializzato. All'uomo il triste privilegio di totalizzare il male, di inventare il male»[44].

L'animalizzazione e l'istinto d'aggressione, il voler-vivere in quanto voler-attaccare, appaiono come la manifestazione vitale del male che abita primordialmente l'essere umano. I *Canti di Maldoror* rappresentano una distopia infernale, che si struttura secondo degli schemi metamorfici d'aggressione e di violenza, figurati attraverso forme animali eteroclite in costante mutamento. Lo scenario ctonio è abitato da grida che appartengono a un livello prelinguistico di comunicazione. Il grido ha origine nel corpo ed esprime la forza come violenza in «un universo in rabbia»[45], strillato attraverso un fracasso poetico in cui, dice Bachelard, «l'energia è un'estetica»[46].

Sopprimendo l'immagine visuale ed esterna, per sua natura statica, Lautréamont produce delle immagini motrici che nascono dalla carne e sono espressione di una coscienza muscolare proiettata direttamente sul gesto animale, così da produrre una vera e propria «gerarchia nervosa»[47] dalle molteplici espressioni il cui grado zero è rappresentato proprio dalla primitività del grido, che costituisce un «*cogito* sonoro ed energetico»[48] fondante la certezza di essere un'energia.

Il lautréamontismo disegna una linea di forza dell'immaginazione che muove dal *polo vitale* associato alla materia animata, procede al *mondo delle forme viventi* raffigurate dai bestiari, per transitare verso quella zona intermedia dei *sogni sperimentali* – suscettibili

---

ossia la coscienza corporea da cui consegue una psicofisiologia del corpo nello spazio e del gesto.

44 *L*, p. 24, p. 27. Bonicalzi mette in evidenza che «Il 'sur' come il 'non', indica la direzione della dialettizzazione e della moltiplicazione, ma anche della *rottura*, della *divisione interna*, che consente *metamorfosi*, *trasformazione*, *conversione* e dà spazio all'umano», *op. cit.*, p. 10.

45 *L*, p. 114, p. 82.

46 *L*, p. 115, p. 82.

47 *L*, p. 111, p. 80.

48 *L*, p. 112, p. 80.

di surrealizzare la realtà secondo Tristan Tzara – e giungere infine alla piena coscienza di libertà che rappresenta il *polo della spiritualizzazione*. La ricchezza del vitale si esprime, dunque, in questa traiettoria, formata da stadi di metamorfosi che costituiscono una funzione specifica dell'immaginazione, la quale si rivela in quanto capacità di cambiare le forme. La poesia primitiva, come quella di Lautréamont o dei surrealisti, rompe con l'immaginazione chiusa, ossia riproduttrice, che crea una collezione determinata (dal passato e dalla realtà) di immagini, per dischiudere la forza propulsiva di un'immaginazione aperta, attiva, pura, in grado di dinamizzare e trasformare.[49] Si tratta di un'immaginazione motrice che genera una «fenomenologia essenzialmente dinamica»[50], come le forme animali dei *Canti* mostrano perfettamente, sulla base di una pedagogia dell'immaginazione che fa di Lautréamont, per dirla con Benjamin Fondane, «una specie d'*unità di misura* dell'atto poetico»[51].

A questo punto, però, dopo aver vissuto insieme a Ducasse le dialettiche dell'azione e dell'aggressione sulla base di un'ermeneutica transferale,[52] Bachelard propone un'«interpretazione non-lau-

---

49 Bachelard afferma che «*la primitività in poesia è tardiva*» (*L*, p. 53, p. 45) indicando chiaramente che per primitivo non bisogna intendere ciò che è più antico ma, in poesia, ciò che è contemporaneo alla creazione di un linguaggio. Per questo l'espressione «poesia primitiva» non implica una connotazione diacronica ma ciò che precede le forme apprese in quanto espressione diretta dell'inconscio, realizzabile solo a seguito di un lento e lungo processo pedagogico di purificazione.

50 *L*, p. 35, p. 34.

51 B. Fondane, *La philosophie vivante. À propos du Lautréamont de Bachelard*, in «Cahiers du Sud», n. 229, 1940, pp. 527-532, p. 529. Si tratta di una delle prime reazioni al testo di Bachelard. Fondane oltre a definirlo come un tentativo di psicoanalisi della cultura, esprime il suo entusiasmo scrivendo: «ritengo il libro di Bachelard un meraviglioso eccitatore di idee. Se non avessi già scritto il mio *Falso trattato di estetica*, credo che lo farei ora», *ivi*, p. 532.

52 Dopo aver sottolineato l'importanza della psicologia complessuale per la comprensione del testo, di contro a una critica letteraria animata dalla ricerca di rapporti di fatto, di modelli e influenze, Bachelard sostiene la necessità di una lettura incentrata sul transfert psicoanaliticamente inteso, vale a dire come proiezione tramite la quale il lettore trasla su di sé rappresentazioni e affetti presenti nel testo creando così una compartecipazione più profonda rispetto alla semplice lettura simpatetica. Il

tréamontiana del lautréamontismo»[53]. Per poter vivere le dialettiche dell'azione a un livello umano anziché animale occorre passare al *sogno* dell'azione. Per farlo, bisogna abbandonare la filosofia dell'azione a favore di una filosofia del riposo, o meglio di una co-

---

complesso potrà quindi essere compreso secondo una duplice modalità: o per via di attivazione o per via di riduzione, cfr. *L*, p. 119, p. 84. Il valore di un'opera è dunque legato all'autenticità con cui è in grado di mettere in azione un complesso. Si potrebbe dire, usando le parole di C. Chimisso, che «In questa lettura affettiva, c'è un'identificazione tra il lettore e il testo che si basa sulla somiglianza tra la psiche del lettore e quella dell'autore del testo. Il primo è in grado di comprendere quest'ultimo perché lui o lei possono fare esperienza degli stessi complessi psicologici prodotti dal testo», *Gaston Bachelard: Critic of science and Imagination*, London, Routledge, 2001, p. 239. La speciale psicoanalisi elaborata da Bachelard punta dunque a uno strato più superficiale della psiche inconscia, quello «modellato dall'educazione, che non si è formata nei primi anni, bensì a scuola», *ivi*, p. 237.

53 *Ivi*, p. 156. Come nota Bonicalzi, la «prospettiva di *non-lautréamontismo* (con un significato pari a quello delle geometrie non-euclidee, secondo le linee della 'filosofia del non') […] riorganizza [il lautréamontismo] nella prospettiva di una generalizzazione che produce superamento e inclusione perché permette di dare vita a dialettiche più profonde e più feconde. Il lautréamontismo appare a Bachelard come l'esito di una prima dinamicizzazione che deve procedere ulteriormente, essendo un valore da convertire, da trasformare», *op. cit.*, p. 9. I limiti dell'approccio bachelardiano al testo di Ducasse sono ben messi in evidenza da Maurice Blanchot che nota: «Bachelard stila un notevole bestiario di Lautréamont, ma questo bestiario propone dei risultati nel cielo intemporale dell'analisi, e ogni immagine, apprezzata e pensata in sé, con uno scrupolo e un'attenzione infiniti, è tratta da una qualsiasi parte del libro […] in una perfetta indifferenza per il momento in cui essa entra in composizione in quell'insieme unico che si chiama *Maldoror*», *Lautréamont et Sade*, Minuit, Paris, 1949; tr. it. di V. Del Ninno, *Lautréamont e Sade*, Milano, SE, 2003, p. 48. Altrettanto critico è G. Mounin nel suo *Le Lautréamont de Bachelard*, in «L'Arc», n. 33, 1967, pp. 22-27, numero monografico dedicato all'attualità di Lautréamont, nel quale sottolinea l'imprecisione terminologica, in particolare relativa al concetto di tempo, la vaghezza dei riferimenti alla psicoanalisi, il non utilizzo della stilistica statistica malgrado il conteggio delle occorrenze animali, infine lo scivolamento verso il biografico malgrado il suo esplicito rigetto iniziale. L'autore chiosa, comunque, sottolineando l'importanza della soggettività del lettore, assieme, però, alla verifica e validazione di quanto rilevato attraverso procedure critiche oggettive.

scienza in riposo in cui si attiva una *rêverie* tranquilla, capace di trasformare le energie e le forze dell'immaginazione animalizzante in energie e forze a disposizione di un'immaginazione libera e spiritualizzata, pronta alla creazione di valori umani. Riprendendo le parole efficaci di Margolin si può dire, in conclusione, che

> *Lautréamont* chiude la serie delle psicoanalisi o purificazioni: purificazione della conoscenza ne *La Formazione dello spirito scientifico* e nel *Fuoco*, purificazione del cuore, sempre nel *Fuoco*, imbrigliamento dell'istinto animale nel *Lautréamont*. E ogni volta il processo è lo stesso: rottura con il dato, con la passione, con l'istinto; – rimozione dell'errore, dell'impurità, della brutalità; – sublimazione di ciò che può essere salvato[54].

54 M. Mansuy, *op. cit.*, p. 87.

CAPITOLO III
MATERIE ED ELEMENTI: L'IMMAGINE RADICE

1. *Gli assi delle forze immaginanti: l'innesto*

Le immagini del fuoco si sono mostrate come rappresentazioni totalizzanti e resistenti al tentativo di separazione tra soggetto e oggetto. Per questo è stato necessario mettere in atto una nuova metodologia di indagine, confermata dal *Lautréamont*, che prevede un approccio omeopatico alle immagini attraverso altre immagini prodotte dai poeti, il cui apporto si farà sempre più importante ai fini di un'indagine sulla dinamica del processo genetico di figurazione. Bachelard riconosce che la potenza creatrice dell'immaginazione si fonda sia sull'inconscio personale, sia su forme, forze, materie che attingono all'universo dei quattro elementi della cosmologia classica. Un'immagine consistente, in grado cioè di attualizzare un archetipo, inteso junghianamente come immagine onirica fluttuante nella profondità della psiche inconscia collettiva[1], deve potersi aggrappare alla materia sostanziale rappresentata dagli elementi. L'immagine si radica nell'universo dando vita a una vera e propria «fisica onirica» basata su quelle sostanze primordiali del cosmo di cui avevano parlato già i presocratici[2].

---

1 Come sostiene Jung «l'archetipo è come un vaso che non si può svuotare, né riempire, mai completamente. Il Sé, esiste solo in potenza, e quando prende forma in una determinata materia, non è più lo stesso di prima. Esso persiste attraverso i millenni ed esige tuttavia sempre nuove interpretazioni. Gli archetipi sono elementi incrollabili dell'inconscio, ma cambiano forma continuamente», *Über die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Eranos-Jahrbuch 1934, Rhein-Verlag, Zürich 1935; tr. it. di L. Baruffi, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1980, p. 172.

2 Per un'analisi delle leggi sintattiche e dei principi semantici della fisica onirica bachelardiana e l'indicazione di una poetica ecologica geo-patica,

La via aperta da *La psicoanalisi del fuoco* spinge Bachelard verso un'esplorazione più sistematica delle *rêveries* legate agli altri elementi, acqua, aria e terra, da cui prenderanno vita *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries de la volonté* e *La terre et les rêveries du repos* (entrambe del 1948). In tali opere, come già si può evincere dal titolo, la focalizzazione è sempre più rivolta a quella dimensione onirica che dal notturno procede verso il diurno secondo la serie lessicale: *rêve, songe, rêverie*.

Si tratta di termini che rinviano al campo semantico dell'onirismo articolandolo in maniera precisa, come cercherò di mostrare. Il progressivo privilegio acquisito dalla parola *rêverie* si fa sempre più evidente nelle *Poetiche*, dove Bachelard sente l'esigenza di giustificare filosoficamente questa scelta di vocabolario, benché non riesca fino in fondo a sfuggire all'impiego sinonimico dei tre termini, ricadendo così in quegli automatismi linguistici che riflettono una certa struttura metafisica implicita al codice linguistico. In ogni caso, va riconosciuto al nostro filosofo uno sforzo di approfondimento e organizzazione lessicale, messo in atto per superare quelle lacune e pieghe del linguaggio in cui si annidano dispositivi linguistici a funzionamento meccanico forieri di insidie metafisiche. 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[3].

---

cfr. J. J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Mimesis France, Paris, 2012, pp. 73-86. Tornerò sull'argomento alla fine di questo capitolo. G. Durand riconosce esplicitamente a Bachelard il merito di aver trasformato in legge di struttura e di movimento psichico ciò che dai presocratici in poi era concepito soltanto come principio fisico, cfr. *Élements et structures*, in «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 11, 1996, pp. 75-95, p. 89.

3 Per la spiegazione, le variazioni di senso e la storia delle parole *rêve*, *songe*, *rêverie* cfr. O. Bloch, W. von Wartburg (eds.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2008; A. Rey (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993; P. E. Littré (ed.), *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, édité par Encyclopaedia Britannica, 1978, P. Imbs (ed.), *Le trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19ème et 20ème siècle*, CNRS/Gallimard, Paris, 1988. Mette conto segnalare che *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière* «Contenant generalement tous les mots

In primo luogo il *rêve* o sogno notturno. Si tratta di un'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.

S*onge* è sinonimo di *rêve*, quindi indica anch'esso il sogno. I dizionari etimologici segnalano però che, verso la fine del XVII secolo, è *rêve* il termine che progressivamente si afferma, in maniera quasi univoca, per esprimere lo psichismo notturno del sonno. 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 dor-

---

françois tant vieux que moderne, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts» pubblicato da Arnout & Reinier Leers nel 1690, Tome I-III [SNL- Le Robert, Paris, 1978] riporta solamente il termine *songe* a riprova del suo utilizzo quasi esclusivo per indicare il sogno notturno o la vana fantasia morale, progressivamente soppiantato nel '700 dalla parola *rêve*; così come tenderà a essere sempre meno usuale l'utilizzo di *songe-creux* per indicare il sognatore a occhi aperti o, nella curiosa definizione di Furetière, «Sognatore melanconico che si applica profondamente alla meditazione. I Filosofi, gli inventori di arti e di macchine, sono dei *songe-creux*, delle persone molto distratte», tomo III. Questo dizionario è paradigmatico in quanto vera e propria summa del pensiero di un'epoca, base fondamentale per quello che sarà l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

miveglia, collocato ancora nella fase di 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 attivo e passivo. Il pensiero è qui lasciato in balia di queste associazioni e la coscienza si abbandona all'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, almeno per il momento, a chiarire l'importanza dell'evoluzione dell'idoletto bachelardiano, che comporta anche una progressiva trasformazione metodologica ed epistemologica riguardo alla considerazione dell'immagine, di cui lo stesso filosofo dà conto già nell'*Introduction* de *L'eau et les rêves* confessando al lettore uno scacco e, al contempo, un progresso. Lo scacco rispetto a *La psicoanalisi del fuoco* è legato all'impossibilità di operare lo stesso raddrizzamento o rettifica (*redressement*) delle immagini dell'acqua rispetto a quelle del fuoco, perché, confessa, «noi le viviamo ancora, le viviamo sinteticamente nella loro complessità primaria dando spesso a loro la nostra adesione irragionevole»[4]. Aggiungendo, «non siamo riusciti a sviluppare sistematicamente in questo libro, come sarebbe necessario in una psicoanalisi condotta a fondo, il carattere organicistico delle immagini materializzate»[5], ossia a rintracciare

4 *ER*, p. 10.

5 *ER*, p. 11. Per analizzare la fisiologia dell'acqua onirica e, di qui, l'immaginazione organica in relazione all'acqua è necessaria una psicoanalisi in grado di indagare la fisiologia di certe immagini poetiche, come esemplarmente fa Marie Bonaparte in *Edgar Poe: étude psychanalytique*,

quella matrice carnale da cui hanno origine i desideri e gli impulsi che danno vita alle immagini materializzate.

Per poter parlare di psicoanalisi occorre che le immagini siano classificate individuando delle strutture unitarie, distruggendo così l'adesione immediata alle impressioni prime e individuando dei complessi in grado di rendere visibili, nominabili e, in seguito, eliminabili, i desideri e gli impulsi a cui i sogni danno voce[6]. Se,

---

préface de S. Freud, Denoel et Steele, Paris, 1933; *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico*, prefazione di S. Freud, Newton Compton, Roma, 1976, II volumi. Bachelard riprende lo studio della Bonaparte sulle acque profonde, pesanti e dormienti di Poe al capitolo II, pur sottolineando la diversità del suo approccio, non basato su un'esperienza medica dell'uomo ma su un'esperienza di lettura, «la meravigliosa lettura che giudica l'uomo da ciò che scrive», *ER*, p. 14.

6 I complessi costituiscono, dunque, degli insiemi specifici di rappresentazioni e desideri, dei nuclei non necessariamente patologici ma strutturanti l'intera personalità. Sono, come già sottolineava Freud, la guida della condotta umana nel mondo. «I complessi sono gli organi della nostra anatomia psichica» dirà poi Marie Bonaparte commentando *La portée de l'œuvre de Freud* in «Revue française de psychanalyse», t. IV, n. 1, Paris, 1936. Ma è Baudouin la fonte diretta di Bachelard che afferma: «Come Charles Baudouin ha sottolineato, un complesso è essenzialmente un trasformatore di energia psichica», *ER*, p. 26. L'intera impostazione bachelardiana è molto più debitrice dell'opera di Baudouin di quanto possa apparire a prima vista. In *Psychanalyse de l'art* [F. Alcan, Paris, 1929*;* tr. it. di A. Ceccaroni, Guaraldi, *Psicoanalisi dell'arte*, Rimini-Firenze, 1972] egli aveva infatti distinto i complessi personali da quelli primitivi, arricchendo la posizione freudiana con quella junghiana ipotizzante un inconscio collettivo. La regione dei complessi veniva definita come mediana rispetto agli istinti e ai prodotti della sublimazione. In questo senso Baudouin vedeva i complessi personali *innestarsi* – la stessa espressione utilizzata da Bachelard – su quelli primitivi secondo un continuo movimento di interrelazione dialettica: «la nostra natura è fatta in modo tale che una nuova tendenza non può vivere che a condizione di essere inserita come un innesto sul robusto tronco di un vecchio complesso», *ivi*, pp. 249-250. I complessi sono dunque dei «fasci di tendenze associate e interscambiabili» (*ivi*, p. 78) che, aggiungerà in seguito, sembrano «piuttosto formare una rete continua, che si rinserra in zone e scomparti […] questi nodi di forte concentrazione sono i complessi», *De l'instinct à l'esprit: précis de psychologie analytique,* Desclée de Brouwer, Bruges, 1950; tr. it. di A. Ramello, D. Devoti, *Dall'istinto allo spirito*, Franco Angeli, Milano, 1976, p. 148. Baudouin sostiene quindi il fondamentale movimento

dunque, questo tipo di psicoanalisi risulta difficile da realizzare con l'elemento acquatico, è pur vero che Bachelard riesce comunque a individuare una «dinamogenia» dell'immaginazione che si lega alla materia attraverso un processo di «*innesto*»[7] (*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»[8], 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'immaginazio-

---

dell'immaginazione, in particolare letteraria, dagli elementi pulsionali alle regioni spirituali superiori per spostamento o sublimazione, attraverso una proiezione dinamica del complesso sull'immagine. Questa mobilità è possibile grazie alla dimensione polimorfa dell'energia istintuale, irriducibile alla pura libido sessuale freudiana, ma aperta al «potenziale affettivo» costituito dalla libido e dall'interesse. Bachelard, in convergenza con Baudouin, sostiene che «i complessi di cultura sono innestati sui complessi più profondi messi in luce dalla psicoanalisi» *ER*, p. 26 e che il complesso di cultura continua l'azione trasformatrice del complesso profondo, prolungando la sublimazione naturale in sublimazione culturale. Poco prima aveva sostenuto che l'azione della *libido* sarebbe stata più comprensibile se riportata alla «sua forma confusa e generale», legandola «a tutte le funzioni organiche» *ER*, p. 12. Mi sembra, quindi, che sia stato sinora sottostimato dalla critica il reale debito nei confronti di Baudouin, non solamente rispetto alla teoria complessuale e alla teoria junghiana, ma anche rispetto alla dinamica psichica in azione nell'opera d'arte attraverso l'immaginazione, eccezion fatta per G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp. 82-84, 130-131. In *Psicoanalisi dell'arte* Baudouin utilizza esplicitamente la parola *rêverie*, desumendola da Souriau. Sottolinea, quindi, la stretta relazione tra *rêverie* e poesia, da intendere come arte speciale della parola e anche come espressione della creatività spontanea della *rêverie* propria di tutte le arti, caratterizzata da una tensione «debole» ma al contempo da una «virtù» liberatrice che, aprendo una via di fuga, produce felicità. Va infine segnalata l'attenzione che lo stesso Baudouin rivolge all'opera del filosofo, in *Gaston Bachelard ou l'image en action*, in «Action et Pensée», 38, n. 4, décembre, 1962, pp. 116-120.

7 *ER*, p. 14.

8 *ER*, p. 4.

ne 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* e 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 che le *misuri* immagini a partire dalla loro materialità, secondo i principi di una *chimica poetica* che vuole fissare per ogni immagine il *peso* della *rêverie*. Si articola pertanto una distinzione tra poesia superficiale, generata da valori *sensibili* di cui è diretta *traduzione*, e una poesia profonda, generata invece da valori *sensuali* che producono delle

corrispondenze[9]. Sempre di più si accentua la differenza tra sensibile (visibile e lontano) e sensuale (tangibile e a portata di mano). A livello di classificazione delle immagini, si procede da quelle più superficiali e sensibili a quelle più profonde e sensuali, mettendo in risalto la funzione di *fascinazione* dell'immaginazione.

Bachelard arriva ad attuare una «filosofia iconoclasta»[10] che opera sull'immaginazione intima delle forze vegetanti e materiali, cercando di «separare tutti i suffissi della bellezza, sforzarsi di trovare, dietro le immagini che si mostrano, le immagini che si nascondono, spingendosi fino alla radice stessa della forza immaginante »[11]. Filosofia quanto mai necessaria, come sottolinea il pensatore francese, dato che in campo estetico è stata scarsamente presa in considerazione la causa materiale e la sua potenza individualizzante, espressa maggiormente attraverso il tatto rispetto alla vista[12].

La materia, inoltre, può essere valorizzata secondo una doppia polarità: quella dell'approfondimento (*approfondissement*) e quella dello slancio (*essor*). Questo bipolarismo rinvia rispettivamente verso il «mistero» dell'insondabile e il «miracolo» dell'inesauribile, educando 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 ippocrati-

---

9 Su questo punto Bachelard è chiarissimo: le vere corrispondenze non si generano dalle sensazioni, altrimenti il loro valore sarebbe puramente formale e di superficie. La corrispondenza, per essere tale, deve essere *ontologica*, e sembra coincidere con la *rêverie* in quanto «soffio profumato (*odorant*) che fuoriesce dalle cose grazie a un sognatore» *ER*, p. 11.

10 *ER*, p. 3.

11 *ER*, p. 3.

12 Parlando delle immagini della materia, Bachelard sostiene: «La vista le nomina, ma la mano le conosce. Una gioia dinamica le maneggia, le impasta, le alleggerisce», *ER*, p. 2. Per un'analisi della funzione estetica ed etica della mano, mi sia permesso di rinviare ai miei: *Gaston Bachelard e l'estetica tattile: poesia della mano e resistenza della materia*, in F. Bonicalzi, P. Mottana, C. Vinti, J.J. Wunenburger (eds.), *Bachelard e le provocazioni della materia*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2012, pp. 181-192; *L'éthique et la main. Pour une phénoménologie de la rencontre*, in J.J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique: une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 211-231.

ca, 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. Da qui lo studio dello psichismo idrante, cui farà seguito quello dello psichismo aereo e terrestre.

In ognuno dei casi presi in considerazione si tratta di cogliere l'universo in emanazione attraverso gli elementi, grazie a quell'immaginazione libera che raggiunge il livello cosmico, facendosi *rêverie* pancalistica. Così Bachelard abbandona il livello dell'immaginazione organica confessando di non essere in grado di realizzare una fisiologia dell'acqua onirica e, di fatto, segnando la strada in direzione di un nuovo metodo e una nuova concezione dell'immagine, psicologicamente ambivalente, e proprio per questo in grado di generare infinite trasposizioni poetiche.

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 dinamizzatori 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. Perciò Bachelard è costretto ad ammettere che «ogni psicologia dell'immaginazione non può *ad oggi* trovare chiarimento se non dai poemi che ispira. L'immaginazione non è, come suggerisce l'etimologia, la facoltà di formare delle immagini della realtà; è la facoltà di formare delle immagini che oltrepassano la realtà, che *cantano* la realtà»[13].

L'immagine poetica acquista, dunque, un definitivo privilegio, essendo frutto non della mera immaginazione riproduttiva, ma di quella creatrice, la quale è, tendenzialmente, immaginazione parlante, immaginazione del «verbo», prioritaria rispetto all'immaginazione visiva,

13 *ER*, p. 23.

mimeticamente riproduttrice[14]. Ecco perché le immagini «cantano» la realtà producendo una metafonia che è eco dell'universo intero. 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. Ancor più esplicitamente, prendendo a prestito le parole di Sertoli, 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[15].

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[16].

---

14 Tuttavia il problema del rapporto tra causa formale e causa materiale «si pone tanto al poeta quanto allo scultore» ER, p. 4. In questo modo Bachelard sottolinea il privilegio della poesia e della parola, senza sottovalutare l'importanza dell'immaginazione materiale che si incarna in forme sostanziali, concretamente manipolabili, come nel caso della scultura. Occorre segnalare, inoltre, che l'interesse per l'immagine visiva non è assente nel pensiero bachelardiano, anche se il più delle volte è frutto di scritti di circostanza legati a prefazioni di cataloghi o presentazioni di singole opere di artisti, con un marcato privilegio nei confronti delle arti plastiche, come incisione e scultura, rispetto alla pittura. Ne è testimonianza la raccolta di saggi presente in *DR*. Per un approfondimento cfr. J.C. Margolin, *Bachelard et les arts plastiques*, in «Artibus et Historiae», vol. 12, n. 23, 1991, pp. 181-206; M. Perrot (ed.) *Bachelard et les arts*, «Cahiers Gaston Bachelard», n. 5, 2002. Per una riflessione sulle arti contemporanee a partire dall'estetica bachelardiana cfr. B. Puthomme, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2003. Sull'immagine acustica e la musica, invece, cfr. M.-P. Lassus, *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*, Presses Universitaires du Septention, Villeneuve d'Ascq, 2010.

15 G. Sertoli, *op. cit.*, p. 103.

16 In questo senso la posizione bachelardiana si pone agli antipodi di quella sartriana, espressa, in particolare, ne *L'immaginazione* [*L'imagination*, Alcan, Paris 1936; tr. it. di A. Bonomi, revisione di N. Pirillo, *L'imma-*

2. *L'immagine immaginata e gli* a priori *onirici*

L'immaginazione si impone sempre di più sotto il suo aspetto dinamico, come mobilizzatrice di immagini, tanto da far dichiarare a Bachelard, in apertura de *L'air et les songes*:

> 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*[17].

È dunque necessaria un'esplosione di immagini «aberranti», aperte ed evasive, che agiscano incessantemente le une sulle altre, secondo una concatenazione espansiva, in cui presenza e assenza sono i due poli di una dialettica dinamica. La presenza è quella del dato percettivo mentre l'assenza quella prodotta dall'immaginazio-

---

ginazione; Idee per una teoria delle emozioni, Bompiani, Milano, 2007] e soprattutto ne *L'immaginario* [*L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940; tr. it. e ed. di R. Kyrchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 2007], dove il filosofo abbozza una fenomenologia dell'immaginario che rinvia al concetto di assenza di quell'oggetto che invece risulta presente nell'atto percettivo. Come fa notare A. Trione, «Se per Sartre, l'immagine è *un certo tipo di coscienza*, un atto, non una cosa, cioè è coscienza *di* qualche cosa, per Bachelard essa è un asse verticale che produce forme, scendendo nel cuore della materia, la quale, a sua volta, *si significa* nell'immagine», *op. cit.*, p. 30. Per un confronto tra Sartre e Bachelard, cfr. P. Rodrigo, *Sartre et Bachelard. Variation autour de l'imagination matérielle*, in *Bachelard et la phénoménologie*, «Cahiers Gaston Bachelard», Ed. Universitaires de Dijon, Dijon, n. 8, 2006; J.-J. Wunenburger, *Variations phénoménologiques à partir de Husserl et Sartre*, in *Gaston Bachelard, poétique des images*, Mimesis France, Paris, 2012; F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, José Corti, Paris, 1967, pp. 151-166, 181-184; P. Quillet, *Bachelard: présentation, choix de textes, bibliographie*, Seghers, Paris, 1970, pp. 120-123; L. Fregoso, *Fenomenologia e poetica dell'immagine in Bachelard*, in «Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», marzo 2002: <http://www.filosofia.unimi.it/ itinera/ mat/ saggi/ fregosol_bachelard.pdf> (13/06/2017).

17 *AS,* p. 5.

ne, in quanto slancio vitale verso il nuovo, generatore di *rêverie*. L'immaginazione non è mancanza ma, come si diceva, attività metamorfica che deforma il percettivo secondo un tragitto continuo che dal reale conduce all'immaginario. A imporsi è un'ulteriore articolazione terminologica, per non incorrere in indebite confusioni. «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*»[18].

L'introduzione di questo nuovo termine, assunto senza alcuna mediazione né confronto con le tesi sartriane del '40, segnala in realtà un progressivo spostamento dall'idea di costituzione a quella di mobilità delle immagini, che fa dell'immaginazione l'organo di libera ed esuberante creazione di immagini. Si tratta di un'immaginazione senza immagini – ecco ancora l'iconoclastia di cui si è detto – perché nessuna immagine può essere colta nella sua staticità, pena il suo decadimento a immagine morta, a fissa forma e, si potrebbe persino dire, a percezione. L'immagine deve svuotarsi e ritrarsi, quasi kenoticamente scomparire, per lasciar spazio a un nuovo nucleo iconico libero da ogni possibile reificazione e in grado di aprire un nuovo mondo. Benché lontano dalla posizione di Sartre, per il quale immaginare è nientificare e presentare in assenza, Bachelard ritiene che l'immagine abbia bisogno di una parte di non-essere per liberare l'essere, per mostrarlo e quindi renderlo presente. In altre parole, pensa che l'immagine debba negarsi e «disimmaginarsi», perdendo parte del suo aspetto rappresentativo, virtualizzandosi[19] per sprigionare il livello ontofanico di cui è portatrice.

---

18 *AS,* p. 5. Seguendo l'acuta lettura di M. Blanchot, «immagine, immaginario, immaginazione, designano non solo l'attitudine ai fantasmi interiori ma l'accesso alla realtà propria dell'irreale (a quella parte di non affemazione illimitata, di infinita posizione nella sua esigenza negativa, presente in quest'ultimo), e nello stesso tempo la misura ricreante e rinnovante che è l'apertura dell'irrealtà», *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969; tr. it. di R. Ferrara *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insenato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977, p. 432.

19 Sertoli coglie perfettamente la questione: «per virtualizzazione si deve intendere una *forza* che agisce sul reale oltrepassandolo, che lo emulsiona dall'interno e lo trasforma nelle sue intime fibre. Mentre l'immaginazione sartriana resta qualcosa di *statico*, il semplice rovescio in assenza

L'immaginazione crea e deforma costellazioni di immagini, producendo così un immaginario che non corrisponde alla sommatoria statica dell'insieme delle sue immagini – questa è in realtà l'*imagerie* – ma alla mobilità delle connessioni delle molteplici linee che si irradiano dalle immagini che lo compongono[20]. L'immaginario può acquisire una propria consistenza nominale e concettuale perché è sempre al di là delle sue immagini: non è la sommatoria ma la *traiettoria*[21] prodotta dalla loro interazione, in costante associazione e dissociazione. La mobile e improvvisa congiunzione delle imma-

---

del dato, l'immaginazione bachelardiana si presenta 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*. […] E tale srealizzazione è la redenzione del reale, così com'è il riscatto dell'uomo dal suo stesso essere naturale», G. Sertoli, *Bachelard o la felicità*, in «Nuova Corrente», 54, 1971, pp. 30-96, p. 52

20 Come efficacemente segnala D. Formaggio «l'immaginario prende materialmente a vivere non più come nullificazione alternativa del reale, ma come metamorfosi perenne del reale stesso in un più che reale, del reale spento e morto in fiammate di senso, di simboli, di immagini», *L'interrogazione fenomenologica dell'estetica*, in *Problemi di estetica*, Aesthetica, Palermo, 1991, p. 187.

21 Come fa notare G. Durand, «È solamente nel lavoro capitale *L'air et les songes* che Bachelard intravede la rivoluzione copernicana che consisterà nell'abbandonare le intimazioni oggettive, le quali danno inizio alla traiettoria simbolica, per non occuparsi che del movimento di questa traiettoria stessa. […] Per Bachelard, gli assi delle intenzioni fondamentali dell'immaginazione sono i tragitti dei gesti principali dell'animale umano verso il suo ambiente naturale circostante, prolungato direttamente dalle istituzioni primitive tanto tecnologiche quanto sociali dell'*homo faber*. Ma questo tragitto è reversibile […]», *Le structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*, Paris, PUF, 1963; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1996, pp. 27, 32. Desumendolo direttamente da Bachelard, Durand parlerà di *tragitto antropologico,* definito come «*l'incessante scambio che esiste al livello dell'immaginario tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico sociale*. […] Così il tragitto antropologico può indistintamente partire dalla cultura o dal naturale psicologico, perché ciò che è essenziale nella rappresentazione e nel simbolo è contenuto in questi due limiti reversibili», *ivi*, pp. 31, 33.

gini produce una costellazione figurale grazie a legami associativi, senza che per questo le immagini assumano la fissità di una posizione e di un ruolo[22]. La costellazione è, infatti, in continuo movimento secondo processi aggregativi e disgregativi atti a generare delle variazioni figurative in cui le immagini non si cristallizzano ma si rigenerano incessantemente a contatto con altre immagini e secondo nuovi innesti[23].

L'immaginazione deforma la realtà creando uno spazio immaginario caratterizzato dall'apertura e dalla novità. Le immagini si muovono in esso ma secondo una traiettoria specifica, come del resto la tecnica psicologica del *rêve eveillé dirigé* di Robert Desoille, ben nota e apprezzata da Bachelard, non manca di mostrare[24]. Tale

---

22 Qui è possibile ritrovare la lezione mallarméana. In *Un coup de dès* il poeta getta nella pagina bianca delle parole che non esprimono un enunciato lineare ma, aggregandosi casualmente, formano dei nuclei di senso. Nella pagina così svuotata di luce le stelle-parole sparse nel buio notturno possono brillare e integrarsi, creando delle reti concettuali che si manifestano come costellazioni.

23 Così Wunenburger sintetizza i termini della questione: «L'immaginazione è dunque un processo piuttosto che una facoltà, l'immagine un flusso ritmico e tensionale piuttosto che una rappresentazione, l'immaginario una surrealizzazione che oppone a un mondo oggettivo un altro mondo, piuttosto che una irrealizzazione», *Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard*, in A. Dufourcq, *Est-ce réel? Phénoménologie de l'imaginaire*, Brill, Leiden/Boston, 2016, pp. 134-146, p. 146.

24 Vedi cap. IV, «Les travaux de Robert Desoille», *AS*, pp. 143-162. 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 alle immagini visive 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. 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. È possibile evidenziare almeno tre periodi nell'evoluzione della teoria del *rêve-eveillé dirigé*. 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,

tragitto procede dal reale all'immaginario, secondo vere e proprie «linee immaginarie» che corrispondono a tracciati vitali in cui l'energia onirica si trasforma in energia morale, proprio attraverso il movimento ascensionale e verticalizzante[25]. Questa 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

---

utilizzate come «tecnica di esplorazione psicologica» e come «tecnica di sublimazione» attraverso un movimento guidato o diretto sull'asse verticale, 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, fondamentalmente, 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. 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. L'interesse di Bachelard, tuttavia, si arresta alle prime due fasi come è possibile evincere dalle citazioni presenti nei suoi tesi. Per un primo approfondimento, cfr. J. Natanson, *La découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille* e N. Fabre, *Le rêve-éveillé en psychanalyse: historique d'une évolution* in «Topique», 2001/3, n. 76, pp. 125-132; 133-140.

25 Per un approfondimento del rapporto tra verticalità e immaginazione, cfr. F. Bonicalzi, «Antropologia e verticalità», in *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaca Book, Milano, 2007, cap. IX, pp. 161-175.

reso al suo funzionamento regolare per mezzo di una vera e propria educazione all'immaginazione[26]. 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. Come ben mette in rilievo Bonicalzi, Bachelard coglie

> il contributo del metodo di Desoille nel determinare nel soggetto che sogna un'abitudine all'onirismo ascensionale cioè nel riconoscere *nella verticale dell'immagine aerea le linee della vita* e valorizza il binomio immaginazione-volontà: 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[27].

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»[28]. Allora, accanto alla funzione del reale occorre accostare la funzione dell'irreale, «realizzata» dall'immaginazione che materializza l'immaginario attraverso gli elementi, intesi come propulsori di dinamismo, cioè 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, come voleva Sartre. In que-

---

26 Ha dunque ragione A. Piromallo Gambardella nel segnalare che «la funzione dell'analista 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*», *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*, in B. M. d'Ippolito, E. Mazzarella, A. Piromallo Gambardella (eds.), *Sogno e mondo. Ai confini della ragione. Studi fenomenologici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p. 175

27 F. Bonicalzi, *Etica delle immagini*, prefazione a R. Desoille, *La rêve-éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l'imaginaire*, Ères, Toulouse, 2000; tr. it. N. Fabre, A. Passerini (eds.), *Il rêve-éveillé dirigé in psicoterapia via règia dell'immaginario*, Alpes, Roma, 2010.

28 *AS*, p. 11.

sto 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 movimento 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»[29]. 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, come *L'eau et les rêves* aveva mostrato, 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.

Si tratta di un'immaginazione «temporalizzata dal verbo»,[30] ma non ridotta a forma storica inerte. Al contrario, è un operatore dinamico del linguaggio su cui agisce direttamente attraverso le immagini, non concepite come semplici complementi dell'immaginazione ma promosse a veri e propri soggetti, o meglio a quasi-soggetti. Non si immagina un'immagine, ma è l'immagine che immagina, o per dirla più chiaramente, «Il mondo viene a immaginarsi nella *rêverie* umana»[31].

Si esprime così il chiasma tra mondo e coscienza umana (immaginante), la precipua correlazione che resta l'assunto «fenomenologico» di base della filosofia dell'immaginazione bachelardiana, dalle forti tinte idealistiche. Il mondo può immaginarsi solo se una coscienza immaginante lo accoglie e, viceversa, la coscienza immaginante può intenzionare – anche se acognitivamente – un mondo solo se esso si dona. Questo incontro produce quella particolare condensazione onirica che è la poesia in quanto proiezione sonora – e non semplice traduzione – di un mondo muto, allo stato nascente, in cui soggetto e oggetto si danno assieme. Si

29 *AS*, p. 11.
30 *AS*, p. 19.
31 *AS,* p. 22.

tratta, quindi, di un'«ontogenesi poetica»[32] che mette in evidenza l'orientamento metafisico del pensiero bachelardiano fondato sul divenire parola dell'essere. L'essere non si identifica con il linguaggio, ma ne costituisce l'accesso privilegiato grazie alla sua forma creativa, ossia poetica[33].

Bachelard non pensa il divenire parola dell'essere come un automatismo anonimo, ma come atto che chiama in causa il soggetto e il suo psichismo, si potrebbe dire la *soggettivazione* del soggetto o, in altre parole, il processo di individuazione del soggetto, il suo autocostituirsi grazie all'atto linguistico che nel creare poesia produce, al tempo stesso, il divenire parola dell'essere e il divenire soggetto dell'uomo. Ciò è possibile grazie alla sintesi di volontà e immaginazione che dà vita alla poesia, «primo fenomeno della volontà estetica umana»[34] e motore fondamentale del divenire umano. 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, ma secondo un'ermeneutica e una teoria linguistica di matrice chiaramente romantica.

Infatti «la natura parlata risveglia la natura naturante che produce la natura naturata – che si ascolta nella natura parlante»[35]. La ricezione della parola poetica (natura parlata) desta e ravviva il dinamismo psichico e produttivo del fruitore (natura naturante), il quale

---

32 *AS,* p. 315

33 Qui si evidenzia il maggiore punto di distanza con Heidegger, benché molti accenti sembrano risuonare all'unisono tra i due pensatori riguardo alla funzione della poesia e all'importanza del linguaggio. Per Heidegger «il linguaggio è la casa dell'essere, abitando la quale l'uomo e-siste, appartenendo alla verità dell'essere e custodendola», come leggiamo nella *Brief über den* «*Humanismus*», in *Platons Lehre von der Wahrheit*, Francke, Bern 1947; tr. it. di F. Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano, 2002, p. 287. L'uomo è gettato dall'Essere nell'esistenza e quindi destinato a custodire la verità dell'Essere che si manifesta nel linguaggio. Più avanti tornerò ad affrontare tale questione.

34 *AS*, p. 318.

35 *AS,* p. 127.

genera altre immagini (natura naturata) che implicano dei mormorii, l'uscita dal silenzio e, di qui, una nuova emergenza della parola, un divenire natura parlante. Occorre, inoltre, mettere in evidenza come il fuoco semantico dell'espressione bachelardiana sia incentrato sull'idea di natura, quindi sullo strato vitale che, emergendo, si fa cultura attraverso un movimento di automanifestazione. La natura può parlare solo se accolta dalla capacità espressiva del linguaggio umano, il quale permette alla natura di dirsi, mostrandone la capacità poietica, generatrice di natura naturata sotto forma linguistica[36].

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 letterarie secondo un processo che affonda le sue radici nelle forze oniriche. Quest'ultime non solo scardinano l'immagine percepita, legata bergsonianamente alla riproduzione e alla memoria, e deformano la realtà, ma conducono verso un orizzonte primigenio in cui l'immagine precede la percezione, costituendone la condizione di possibilità e acquistando una nuova denominazione, in particolare nelle opere dedicate alla *Terra*: l'«immagine immaginata».

---

36 Per misurare la vicinanza delle tesi bachelardiane allo spirito pre-romantico e romantico basta leggere il noto frammento sulla Natura di Goethe (in realtà da attribuire al teologo svizzero G. C. Tobler, ma che esplica mirabilmente la visione goethiana, peraltro confermata dalla «Spiegazione» del frammento): «Natura! Ne siamo circondati e avvolti, incapaci di uscirne, incapaci di penetrare più addentro in lei. Non richiesta, e senza preavviso, essa ci afferra nel vortice della sua danza e ci trascina seco, finché, stanchi, non ci sciogliamo dalle sue braccia. Crea forme eternamente nuove; ciò che esiste non è mai stato; ciò che fu non ritorna – tutto è nuovo, eppur sempre antico. Viviamo in mezzo a lei, e le siamo stranieri. Essa parla continuamente con noi, e non ci tradisce il suo segreto. Agiamo continuamente su di lei, e non abbiamo su di lei nessun potere. Sembra aver puntato tutto sull'individualità, ma non sa che farsene degli individui. Costruisce sempre e sempre distrugge: la sua fucina è inaccessibile. [...] C'è in lei una vita eterna, un eterno divenire, un moto perenne; eppure, non fa un passo avanti. Si trasforma di continuo, non conosce un attimo di quiete», J. W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Parma, 2008, pp. 152-153.

Proprio il passaggio alle *rêveries* terrestri, in cui la materia è particolarmente solida e resistente e le immagini più aderenti alla realtà, spinge Bachelard a riflettere ulteriormente sul processo stesso dell'immaginazione e quindi sulla creazione di immagini immaginate. «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»[37]. 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[38].

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[39]. Utilizzando il principio di un'ermeneutica

37 *TRV*, p. 10.

38 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. L'inconscio naturale bachelardiano è ben altro e richiederebbe uno studio approfondito, a tutt'oggi ancora da realizzare. Va segnalata la convergenza con l'ipotesi di una *psicoanalisi della natura* proposta dall'ultimo Merleau-Ponty. Su questo punto, mi permetto di rinviare al mio *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*, Mimesis, Milano, 2011, pp. 190-233. J. J. Wunenburger affronta, invece, il problema dell'immaginazione della natura tra Bachelard e Merleau-Ponty, parlando della rivelazione di una finalità senza fine, cfr. *L'imagination géopoïetique. Espaces, images, sens*, Mimesis, Paris, 2016, pp. 267-276.

39 Scrive infatti Bachelard: «Robert Desoille ha precisato questa nozione di archetipo [di Jung], affermando che se si riduce l'archetipo a un'unica e semplice immagine, non lo si può comprendere appieno. Un archetipo è piuttosto una *serie* di immagini che riassumono l'esperienza ancestrale

amplificante attenta alle relazioni dinamiche presenti nel testo, si potrebbe identificare l'archetipo con l'*Urphänomen* di Goethe – fonte diretta di Bachelard[40] (ma anche di Jung) – che si articola nella *Urpflanze* e negli *Urworte* emergendo in singole manifestazioni. Il «fenomeno originario» è, nelle efficaci parole di Cassirer, 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»[41]. 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. Un archetipo che si avvicina quindi alla monade leibniziana in quanto pluralità dei compossibili. È infatti una modalità del possi-

---

dell'uomo di fronte a una *situazione tipica*, cioè in circostanze in cui può venirsi a trovare non un solo individuo, ma chiunque (…)», *TRR*, p. 237. E infatti Desoille scrive: «Così come la nozione di inconscio bisogna rivedere anche quella di archetipo, molto importante sia nell'immaginario che nella nevrosi, nozione molto vecchia che Jung ha avuto il merito di introdurre in psicologia. 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», R. Desoille, *op. cit.*, pp. 28-29 (segnalo che la citazione è tratta da un testo postumo, particolarmente esplicativo e sintetico del percorso desoilliano).

40 Bachelard parla esplicitamente del blu del cielo come «di un fenomeno fondamentale, di un *Urphänomen*» goethiano in *AS*, p. 226.

41 E. Cassirer, *Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981, p. 48. Per un approfondimento critico della morfologia goethiana, cfr. F. Moiso, *Morfologia e filosofia*, in «Annuario filosofico», n. 8, 1992, pp. 79-139; P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli, 1993.

bile che fa sì che dallo stato puramente potenziale possa emergere una configurazione particolare. Le immagini nascono, dunque, da tale latenza potenziale che, a mio avviso, 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 le quali, pur «derivando» da forme archetipali, acquistano sostanzialità grazie a quegli «*a priori materiali*»[42] che sono gli elementi.

In questo senso la filosofia dell'immagine bachelardiana è in cerca di un equilibrio tra dimensione di donazione e dimensione intenzionante ben prima dell'esplicita «conversione» alla fenomenologia. Da un lato l'inconscio naturale costituisce il bacino offerente in grado di donare alla coscienza – che in maniera più appropriata dovremmo chiamare *anima*, come più avanti si avrà modo di vedere – 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 germinative 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[43]. Il processo si realizza secondo

42 *TRV*, p. 46. Come ben mette in luce D. Palliccia, «la simbolizzazione di uno sfondo archetipico da parte di un'immagine è un processo di poetizzazione *in atto*. Essa restituisce all'uomo l'affetto catturante di ciò che stabilizza l'essere in quanto inestinguibile domanda di radice. Nell'immaginazione archetipica, dinamica dell'umano e dinamica cosmica si istituiscono reciprocamente, nell'istante di una 'ricorrenza' sempre nuova, a 'contesto'», *Bachelard e la «rottura» fenomenologica dell'istante immaginale*, in «Atque», n. 3-4, 2008, pp. 257-291, p. 269. L'articolo è di grande interesse perché rende conto in modo molto specifico dell'intensificarsi della terminologia junghiana nel vocabolario di Bachelard.

43 In realtà occorre aggiungere, con G. Sertoli, che «La materia non è soltanto uno stimolo per l'immaginazione, bensì è qualcosa che s'incorpora ad essa, che le fornisce un materiale in cui manifestarsi e un asse lungo il quale svilupparsi», *op. cit.*, p. 127.

un movimento di «sublimazione naturale»: partendo da una mera occasione fornita dalla percezione, quindi dalla matrice corporea[44], si 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[45]. Ecco dunque perché le immagini sono immaginate: l'occasionalità percettiva invita l'immaginazione a immaginare partendo dagli archetipi in quanto strutture dinamiche,

---

44 J. J. Wunenburger fa notare che «nessuna immagine, in quanto tale, è innata, nel senso in cui lo sarebbero le idee nella prospettiva cartesiana. Ogni immagine è 'ectipica', vale a dire è necessariamente preceduta da un'intuizione empirica, senza essere tuttavia condizionata da essa. Bachelard ammette, come Kant e Platone, che ogni rappresentazione sensibile è riconoscimento, reminescenza, a seguito dell'incontro di un dato, ma l'essenza, la forma o la forza eidetica delle vere immagini non è empirica, non si limita alle condizioni particolari della percezione sensibile», *Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard*, cit., p. 135.

45 Il termine *Sublimierung* fa la sua comparsa nel vocabolario freudiano nel 1901 nel manoscritto sul caso clinico di Dora, pubblicato poi nel 1905 come *Frammento di un'analisi d'isteria*. Da quel momento viene progressivamente integrato nel quadro metapsicologico con successive evoluzioni e trasformazioni per essere definito come «un destino *forzatamente imposto alle pulsioni dalla civiltà*», *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalysticher Verlag, Wien 1930; tr. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà Opere* (OSF) X, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1974, p. 587. La sublimazione è dunque per Freud una soddisfazione sostitutiva che implica una produzione di oggetti o attività socialmente riconosciuti. Grazie alla plasticità della pulsione è possibile realizzare una rinuncia all'appagamento immediato ma non come sua semplice neutralizzazione, bensì come trasformazione sublimatoria in soddisfazione mediata socialmente. Jung recepisce la lezione freudiana ma la adatta al suo modello, che propone una riduzione del campo pulsionale a quello psichico. La sublimazione diventa quindi una *trasformazione* della libido che sopprime il fondo pulsionale. Allo stesso modo Jung sostituisce il termine «complesso» con «immagine» mostrando, così, una nuova articolazione tra complesso e sublimazione. I complessi, in quanto centri di dinamismo psichico, hanno bisogno di immagini per manifestarsi. In quest'ottica Bachelard si appropria del processo di sublimazione junghiano accentuandone l'aspetto di naturalità e normalità. Nel corso degli anni il filosofo parlerà di «sublimazione pura» e «sublimazione assoluta» come liberazione trasformatrice e metamorfica dell'immagine.

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 mettere 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, si lega 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. È l'identità *idem* come continuità del medesimo (la stessa radice) a cui si somma l'identità *ipse* dell'immagine come dialettica di sé e altro (la specificità dell'attualizzazione che la rende differente), rimettendo in stato di fluidità il linguaggio in cui prende corpo attraverso la parola poetica[46].

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

46 In questo processo è però assente ogni riferimento contestuale alle diverse costellazioni culturali entro cui le immagini si attualizzano. L'assenza di storicità nella considerazione delle immagini deriva, invero, dalla filosofia del tempo bachelardiana, fondata sull'istante. Ma questo non è sufficiente a salvare la teoria dell'immagine del filosofo di Bar-sur-Aube da critiche di astoricismo, decontestualizzazione e negligenza per il *medium* in cui l'immagine si incarna, grazie al quale, cioè, da *image* si trasforma in *picture,* per utilizzare termini del dibattito angolfono sui *visual studies*.

psichiche[47]. 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, le quali, nota Wunenburger, sono

> al contempo una categoria e un evento: è detta letteraria l'immagine (come quella della civetta – *AS*, p. 107 – o del serpente – *TRR*, p 266) a metà strada tra sogno e immagine colta (*savante*) (*TRV*, p. 234), fonte di numerose metafore che ne costituiscono una sorta di commento (*AS*, p. 125); ma ogni immagine letteraria, frutto di una creatività verbale, si presenta anche come uno sgorgare improvviso, un rinnovamento unico di immagini preesistenti (*TRV*, p. 6), la cui più alta espressione è la metafora pura, ridotta a una forma verbale concisa (*TRV*, p. 321)[48].

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*[49]. L'immagine apre quindi l'orizzonte precategoriale del senso entro cui avviene l'attività comunicante tra soggetti immaginanti.

---

47 Ha ragione G. Sertoli a riconoscere che «Il luogo dei complessi freudiani, infatti, è l'inconscio, mentre il luogo dei 'complessi' bachelardiani è la *rêverie*, ossia la soglia della coscienza», *op. cit.*, p. 132.

48 Cfr. J. J. Wunenburger, *Gaston Bachelard*, in J. Thomas (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998, pp. 111-120, p. 114.

49 Cfr. il numero dedicato alla *Fantastica trascendentale* di «Bachelardiana», Il Nuovo Melangolo, Genova, v. 6, 2011, vedi inoltre il cap. III dedicato alla fantastica trascendentale di A. Trione, *Rêverie e immaginario: l'estetica di Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli, 1981, pp. 39-57. Anche G. Durand sembra coglierne l'importanza tanto da dedicare l'intero Libro terzo de *Le strutture antropologiche dell'immaginario* a delineare gli «*Elementi per una fantastica trascendentale*» necessari per «passare dalla morfologia classificatrice delle strutture

3. *Le dialettiche dinamogene del* contro *e del* dentro

Si mostra allora una nuova polarità che, secondo il lessico psicoanalitico junghiano, viene definita come *estroversione* e *introversione* e che, in termini più semplici, chiama in causa la volontà e il riposo, la forza attiva sulla materia resistente – con la sua dialettica del *contro* – e l'involuzione passiva verso il rifugio e il radicamento, verso l'intimità materiale – con la sua dialettica del *dentro*. Polarità che vede la provocazione e la lotta contro la materia resistente e dura, da un lato, e la protezione, l'accoglienza e la plasmabilità della materia molle dall'altro.

La doppia aspettualità della materia terrestre rivela con sempre maggior chiarezza la necessità di considerare le immagini come tasselli di un più grande mosaico in divenire, animato da un'immaginazione attiva e «energetica» in grado di mobilizzare forze e imprimere movimenti, producendo così la continua mobilità del mosaico stesso[50]. La resistenza della terra provoca l'immaginazione a penetrare all'interno delle cose, a violarle e aggredirle per manipolarle inducendo una volontà «incisiva». Si articola così una vera dina-

---

dell'immaginario, ad una fisiologia della funzione dell'immaginazione» (*op. cit.*, p. 382). Non priva di interesse, inoltre, è la notazione in cui segnala che «l'alba di ogni creazione dello spirito umano, tanto teorica quanto pratica, è governata dalla funzione fantastica. Non solo questa funzione fantastica ci appare come universale nella sua estensione attraverso la specie umana, ma anche nella sua comprensione: essa è alla radice di tutti i processi della coscienza, si rivela come il contrassegno originario dello Spirito. Così niente ci sembra più vicino alla funzione fantastica della vecchia nozione di Avicenna di *intelletto agente*, reggente il sapere della specie umana intera, principio specifico di universalità e di vocazione trascendente», *ivi*, p. 401.

50 Come nota J.J. Wunenburger, «la terra permette di esporre per la prima volta una sistematica dell'immaginario degli elementi sulla base di una doppia simmetria, secondo due atteggiamenti, quello di un immaginario che si scontra con il mondo esterno e quello di una *rêverie* dell'intimità protettrice, che risalgono a una linea originaria di separazione della terra tra durezza e morbidezza. […] Queste due dinamiche costituiscono, inoltre, i due poli della strutturazione dello psichismo, ritrovando così, benché in modo inverso, il dualismo di vita e morte, legame e slegamento, caro alla psicanalisi freudiana», *Gaston Bachelard, poétique des images*, cit., p. 91.

mologia e un energetismo del «contro» che produce un coefficiente d'aggressione nei confronti della materia, indotto dal «desiderio» di penetrare e dal «bisogno» di immagini che ne deriva. A seconda dell'avversità provocata dalla materia (polo mondano), nel soggetto si produce una volontà di controllo (*maîtrise*) e di trasformazione (polo della coscienza) che si realizza attraverso quel potenziamento della forza umana rappresentato dallo strumento, vero *tema d'intenzionalità*[51]. Il mondo resistente si offre provocando l'azione del soggetto e la coorte di immagini a essa legate, dando vita a un'esistenza realmente dinamica.

La resistenza della terra può anche, però, sollecitare nella coscienza immaginante un'attività contemplativa, opposta all'energetismo attivo del contro, e volta all'involuzione, al riposo, al dentro. Così l'immaginazione trasporta il soggetto all'*interno* delle cose producendo immagini isotrope di carattere involutivo, secondo un unico movimento in direzione del riposo, del rifugio e del radicamento. La dinamica di introversione spinge oltre la superficie in direzione della profondità, mossa dal desiderio di penetrare nell'interiorità delle cose, cogliendone il segreto. Si generano allora delle *rêveries* di immagini intime, proprie di un'immaginazione miniaturizzante. Le *rêveries lillipuziane*, come le definisce Bachelard, mostrano uno dei postulati dell'immaginazione, vale a dire l'instabilità dimensionale prodotta dall'onirizzazione degli oggetti e dalla corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, sulla base di una dialettica di sovrapposizione e avvolgimento. La dimensione del riposo e dell'intimità sognata attraverso la materia terrestre spinge la coscienza immaginante ad aderire totalmente alle immagini che produce. Le immagini di intimità non sono dunque statiche ma seguono una dinamica ad intensità ridotta, involutiva, e per questo, secondo il nostro autore, particolarmente pacifica e felice.

---

51 «Uno strumento deve essere considerato assieme al suo *complemento di materia*, nell'esatta dinamica dell'impulso manuale e della resistenza materiale. Esso risveglia necessariamente un mondo di immagini materiali», *TRV*, p. 55. La riflessione paleoantropologica sugli strumenti deriva direttamente da A. Leroi-Gourhan, esplicitamente citato da Bachelard, cfr. *TRV*, pp. 46-47.

La doppia dialettica terrestre istruisce quindi sulla dinamica delle *rêveries* dell'immaginazione materiale, mostrando l'immagine come radice, come materia prima in grado di condurre verso «*l'avenue des songes*»[52]. La ricostruzione della genesi dell'immagine nel corso delle opere dedicate ai quattro elementi è avventa tramite una metodologia ben precisa, basata sul presupposto che «moltiplicando le immagini vedremo meglio la loro radice comune e unità»[53]. Analizzando diversi «documenti» letterari, Bachelard crea un ampio *corpus* di immagini verbali che, per sovrapposizione, vicinanza e similarità, si aggregano creando varie costellazioni unitarie costituite da grappoli di immagini e rette da una comune radice. A loro volta le differenti radici si associano sulla base di relazioni di convergenza o divergenza, consonanza e opposizione, mostrando una strutturazione gerarchizzata per livello di intensità «energetica» che ne determina i dinamismi, le tensioni, il grado di attività. Le macro-aggregazioni di radici si ordinano attraverso i quattro elementi che costituiscono gli ormoni dell'immaginazione, ma anche gli a priori materiali sulla base dei quali le famiglie di immagini si organizzano secondo una strutturazione che segue delle leggi ben precise, dettate dai principi di una fisica e di una chimica oniriche.

Tale fisica onirica tenderà a definire i fenomeni immaginativi come fenomeni naturali, descritti attraverso grandezze fisico-immaginarie, al fine di stabilire leggi e principi che regolano i rapporti tra queste grandezze, fornendo così uno schema descrittivo dei fenomeni immaginativi. La chimica onirica mostrerà invece la composizione della materia immaginata, le proprietà di quelle speciali entità molecolari che sono le immagini e la loro combinazione, individuerà delle tipologie o specie di immagini fornendone una classificazione e, infine, studierà le miscele di immagini, il frutto delle reazioni chimiche. Alla base di entrambe resta la rivoluzione copernicana dell'immaginazione: «anziché cercare qualità nella totalità dell'oggetto, come segno profondo della sostanza, cercare l'*adesione totale* del soggetto che si impegna a fondo in ciò che immagina»[54].

---

52 *TRV*, p. 141.
53 *TRR*, p. 141.
54 *TRR*, p. 95.

4. *Fisionomia, tipologia e leggi delle immagini: per una fisica e una chimica oniriche*

> La concatenazione delle immagini e le loro mutue relazioni sono a torto state presentate come gratuite e incoerenti da una lunga tradizione dell'immaginazione riproduttrice. Al contrario, per Bachelard, le immagini obbediscono a una logica, o più esattamente a una dialettica e a una ritmica, che non hanno nulla da invidiare a quelle del concetto. L'immaginario è dotato, infatti, di un'autonomia e di una consistenza che permettono di far emergere le proprietà generali e coerenti di un mondo e di determinare le leggi di una fisica onirica, essendo le immagini sottoposte a un vero «determinismo» (*TRV*, p. 211)[55].

Wunenburger parla di «leggi sintattiche» e «principi semantici»[56], facendo così riferimento a una vera e propria grammatica delle immagini, con una precisa declinazione e uno stile. Credo, però, che l'esigenza bachelardiana di una fisica e di una chimica oniriche richiamino a un ordine strutturale extralinguistico delle immagini, considerate come entità e fenomeni *naturali*, benché fenomeni di linguaggio. Per questo ritengo sia possibile ricostruire le leggi, i principi e gli assiomi della fisica e i gruppi funzionali, le reazioni e le trasformazioni della chimica. Prima, però, di poter procedere occorrerà sintetizzare quanto già acquisito per avere un quadro generale chiaro che possa fungere da guida per orientarsi nell'asistematicità della filosofia bachelardiana.

In primo luogo il nostro autore stabilisce una *fisionomia dell'immagine* in opposizione al concetto. L'immagine è *prima* rispetto al concetto, si presenta in maniera immediata, è frutto di una deformazione di immagini percettive o di un'attivazione di immagini a priori grazie alla funzione dell'immaginazione che costituisce il vero e proprio motore trasformativo, in grado di produrre un immaginario inteso come *imagosfera* in continuo movimento, di contro all'*imagerie* o universo statico di immagini fisse. L'immaginazione può assumere tre funzioni: formale, *componendo* forme e colori in superficie; materiale, *combinando* sostanze; dinamica, *mobilitando*

---

55 J. J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, cit., p. 78.
56 *Ibid.*

forze. La sintesi delle tre funzioni immaginative è l'immaginazione creatrice o, in termini kantiani, produttrice. Tale immaginazione è mossa, secondo Bachelard, dall'*energia vitale* in quanto primitiva *volontà di vivere* – intesa in termini schopenhaueriani – che induce uno psichismo attivo e creatore[57]. L'immaginazione è dunque vera e propria causalità creatrice che segue la doppia ritmica propria dell'energia vitale: crescita (*poussé*) e distensione (*détente*). Questa ritmica fonda una doppia polarità dello psichismo e due distinti regimi di attività immaginativa legati al *movimento* e al *riposo* o, junghianamente, di estroversione e introversione, orientati sull'asse verticale. Le immagini si caricano così di affetti e subiscono valorizzazioni immaginarie differenti, obbedendo a bisogni, desideri e interessi del soggetto vivente che le produce.

> Una volta individuati le forme e il potere dell'immaginazione, bisogna dar conto della sua fecondità, della sua capacità di rottura e insieme di innovazione e strutturazione. Le immagini, lungi dal caratterizzarsi come aggregati contingenti, retti da condizioni esterne e vincolati soltanto da leggi associative, finiscono per rivelarsi dotate di leggi di organizzazione [...] È dunque opportuno mettere in evidenza da un lato come la forma e il senso delle immagini richiedano la partecipazione della totalità del soggetto, dall'altro come queste arborescenze di immagini si dispongano secondo leggi figurative che si armonizzano con l'immaginario secondo un ordine sostanzialmente razionale[58].

A questo punto, diventa necessario distinguere la *tipologia delle immagini* e la loro progressiva articolazione in funzione classifi-

---

57 Wunenburger segnala che l'immaginazione s'inscrive all'interno «di un potere più originario, il volere, inteso non tanto come facoltà cartesiana di affermare o negare, quanto come dispositivo arcaico volto a interiorizzare e trasmettere un voler-vivere, inteso nel senso schopenhaueriano. Schopenhauer, infatti, ha reso più sensibile il vitalismo bachelardiano nei confronti di una struttura psicofisica primordiale, sede di una forza transoggettiva che conduce il soggetto ad attualizzare e attivare le sue tendenze elementari per metterle al servizio dei bisogni e dei desideri», *La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant. G. Bachelard, H. Corbin)*, in C. Fleury (ed.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, PUF, Paris, 2006, pp. 153-182, 167-168.

58 J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 93-97.

catoria in base al livello di formazione e di espressione. In primo luogo gli archetipi, intesi come immagini potenziali e virtuali, veri centri di significati e affetti a carattere universale, propri dell'inconscio naturale, attualizzati in immagini grazie all'attività onirica notturna o attraverso l'attività immaginativa che, secondo un processo di sublimazione naturale, li trasforma in immagini sulla base del filtraggio degli elementi in quanto a priori materiali.

Le immagini, ancora inconsce, si organizzano intorno a complessi che possono evolvere in direzione della cultura trasformandosi in complessi culturali. Il punto di partenza resta dunque il sogno, primo luogo di manifestazione dell'immagine che trova una forma ulteriore di espressione e un livello più superficiale di manifestazione grazie alla *rêverie*. Lo stato di spontaneità onirica della coscienza permette alle immagini «naturali» di apparire nella loro immediatezza, si potrebbe dire allo stato nascente, secondo linee dinamiche orientative che producono delle vere immagini prime, le quali si trasformano in immagini complete, vale a dire completamente dinamizzate, grazie all'impulso dell'immaginazione creatrice e alle sue tre funzioni di composizione, combinazione e mobilitazione. Tali immagini possono organizzarsi alla luce di *rêveries* collettive come nel caso delle mitologie o secondo *rêveries* individuali espresse in forme letterarie o più genericamente artistiche.

È noto il favore accordato da Bachelard alle immagini letterarie che, nella loro gestazione, ricevono dinamicità dall'intera vita letteraria e da questa vengono rese immagini «pure», vale a dire immagini vive, in perpetuo movimento. La caratteristica delle immagini letterarie è data proprio dalla loro natura composita. Sono in grado di agire nel fruitore come immagini e come idee, oscillando tra l'induzione di *rêveries* e la preparazione alle forme di conoscenza. Emblematica, da questo punto di vista, è l'opera di Valéry che presenta il limite estremo di immagini che sono sul punto di divenire idee, ossia *immagini-idee*[59]. L'imma-

59 Cfr. *TRR*, nota 13, p. 345. La nota meriterebbe un approfondimento che non mi è concesso all'interno di questo lavoro proprio perché apre, pur se rapidamente, all'esile punto di congiunzione tra immagine e idea, o meglio all'ipotesi di un'immagine in corso di trasformazione e in divenire d'idea, mostrando così l'esistenza di più livelli o strati che procedono

gine letteraria ha dunque particolare favore perché è frutto del lavoro dell'immaginazione creatrice di un autore, che rinnova e attualizza immagini naturali, dando loro ulteriore vita e forza, così da poter essere ricevute dal lettore inducendo in lui delle *rêveries* e una dinamizzazione psichica tonificante e produttrice[60].

Accanto a quelle che senza dubbio possono essere definite *immagini attive* e *viventi*, esistono delle immagini morte, di cui Bachelard si interessa poco ma che, in ogni caso, possono essere tipologicamente classificate per mezzo di un'attenta lettura testuale. In generale sono *immagini morte* tutte le immagini fisse, prive di dinamismo e di capacità di azione psichica. Anche in questo caso è possibile una tassonomia che procede dal livello inconscio a quello cosciente, fino a quello surrazionalizzato. Se, in linea generale, le immagini inconsce tendono a essere attive, sussistono tuttavia delle immagini di copertura di complessi, ossia delle immagini implicite, in cui l'immagine primitiva non ha vita propria e non si realizza la fusione tra desiderio e simbolo. Si tratta, quindi, di immagini nevrotizzate, oggetto del lavoro psicoanalitico. Esistono poi immagini fittizie o false immagini, costruite con concetti e immagini sovraccariche intellettualmente come allegorie, simboli, cliché e mitologie razionalizzate, ma anche immagini-concetti utilizzati dalla scienza, che in realtà altro non sono se non semplici figure linguistiche frutto di analogie imprecise rispetto al reale.

Una volta stabilita la fisionomia dell'immagini con i suoi corollari e la loro tipologia, è possibile procedere alla ricostruzione degli elementi fondamentali della *fisica onirica* bachelardiana. L'immaginazione materiale è costituita da una serie di principi, primo tra tutti la necessità di «mettere alla radice di ogni immagine sostan-

---

dall'immagine prima o naturale all'immagine-idea, limite estremo in direzione del concetto. Resta, inoltre, da chiedersi quale sia il rapporto tra l'immagine idea e l'idea sensibile kantiana.

60 Come scrive G. Dorfles «l'immagine letteraria è la creazione d'un vocabolo al suo stato nascente. Più dell'immagine cromatica e sonora, più delle immagini che pittura e musica possono evocare dall'universo cromatico e sonoro, sempre inesausti, perché sempre capaci di nuove forme, l'immagine letteraria deve trovare un nuovo significato a una 'vecchia' parola», *Bachelard o l'immaginazione creatrice*, in «Aut-Aut», n. 9, p. 1952, pp. 224-232, p. 227.

ziale uno degli elementi primitivi»[61] giacché le immagini si offrono in serie, a grappoli, e sono legate a una materia prima o elemento fondamentale.

In seconda istanza, nessuno degli elementi è immaginato nella sua inerzia ma sempre dinamicamente in azione; da qui il postulato in base al quale «ciò che è diffuso non è mai visto nell'immobilità»[62]. Quindi «l'immaginazione è un divenire»[63] la cui legge fondamentale è la trasmutazione delle forze[64] sulla base del principio di reversibilità[65] e di continuità delle immagini dinamiche[66], ma anche di isomorfismo delle immagini della profondità[67]. Ciò significa riconoscere una coerenza delle immagini attraverso differenti strati di manifestazione, poiché immagini semplici suscitano *rêveries* coordinate, legate all'elemento materiale di base. Tutto ciò risulta più comprensibile se trascritto in termini fisici alla luce delle grandezze vettoriali, vale a dire di quelle grandezze-immagini caratterizzate da una direzione, da un verso e da un'intensità descritte da vettori all'interno di una traiettoria immaginaria o di un diagramma poetico.

Inoltre la sostanza valorizzata attraverso l'immaginazione materiale può agire su altre sostanze, anche in infima quantità. È la legge stessa della *rêverie* di potenza che implica la possibilità di interazione tra sostanze e, come corollario, la miniaturizzazione o cosmizzazione, dato che «le cose sognate non mantengono mai le loro dimensioni, non si stabilizzano in alcuna dimensione»[68]. Infatti l'immagine non ha dimensioni assegnate, ma può passare dal grande al piccolo e viceversa, anzi la tendenza a passare a livello cosmico è espressione di un'intensa attività dell'immaginazione che, nel sogno, fa crescere un'immagine fondamentale moltiplicandone gli attributi.

---

61 *ER*, p. 158.
62 *AS*, p. 257.
63 *ER*, p. 140.
64 Cfr. *TRV*, p. 190.
65 *ER*, p. 155.
66 *AS*, p. 57.
67 *TRR*, p. 62.
68 *TRR*, p. 20.

Resta, infine, da segnalare la legge dell'«unitarietà del nostro essere onirico»[69], che chiarisce la continuità dalla realtà alla *rêverie* e da qui al sogno e, al contempo, la profonda discontinuità nel passaggio dal sogno alla realtà. Dalla realtà si può facilmente scivolare in uno stato di spontaneità onirica, nella *rêverie*, procedendo dal *rêve-évéillé* verso il sonno profondo; ma il passaggio dallo stato di sogno a quello di veglia cosciente implica sempre un ridestarsi brusco e la perdita del contenuto del sogno, superficiale o profondo che sia.

Una volta esposti i principi base, le leggi e gli assiomi della fisica onirica è possibile passare alla ricostruzione degli elementi fondamentali della *chimica*. Le immagini non sono pensate come microstrutture ma come unità fondamentali, non intese come sostanze ma, si potrebbe dire, come reazioni, come prodotti di legami. Le immagini, infatti, pur se colte nella loro individualità e nel loro isolamento, vanno sempre studiate in modo congiunto e associativo, così da verificare le relazioni dei legami. Partendo dalla loro *composizione*, è possibile affermare che le immagini sono profondamente ambivalenti, caratterizzate da contraddizione e ambiguità frutto di una *rêverie* polivalente. In particolare «le grandi immagini sono sovradeterminate»[70] perché oggetto di una valorizzazione affettiva sovrabbondante. Si potrebbe affermare, utilizzando le parole di Durand, che «Bachelard arriva ad una regola fondamentale della motivazione simbolica dove ogni elemento è bivalente, insieme invito alla conquista adattiva e rifiuto che motiva un ripiegamento assimilatore»[71]. Proprio le contraddizioni e l'ambivalenza psicologica di attrazione e repulsione che le determina ne costituiscono il fattore di valorizzazione onirica, sulla base di una dialettica dei contrari a base trasformativa già ampiamente illuminata dalle esperienze alchemiche.

Per quel che riguarda la combinazione immaginaria degli elementi, Bachelard afferma che è possibile legarne solo due alla volta e mai realizzare una tripla unione materiale[72]. È dunque possibile

69 *AS*, p. 319.
70 *TRR*, p. 163.
71 G. Durand, *op. cit.*, p. 26.
72 Cfr. *ER*, p. 111.

studiare le *miscele* di fuoco, acqua, aria e terra sempre e solo secondo una doppia combinazione, e alla luce del rapporto di complementarietà, opposizione o simmetria (a esempio l'acqua è complementare alla terra, opposta al fuoco, simmetrica all'aria).

Le reazioni della chimica immaginaria mostrano, quindi, il cambiamento della materia secondo l'unione o la disgiunzione o, in maniera più complessa, grazie alle quattro fasi trasformative dell'alchimia: la combustione, la dissoluzione, il disseccamento e l'evaporazione. Viene poi riconosciuto che «ogni elemento ha la propria modalità di dissoluzione»[73], non legata al principio elementare opposto. Da qui l'importanza riconosciuta alla purezza sostanziale, poiché se è vero che ciò che si presenta come amalgama aumenta la ricchezza della diversità, è altrettanto vero che una sostanza pura è in grado di infondere una maggiore solidità poetica. Per questo Bachelard parla anche di chimica poetica, poiché per ogni immagine è possibile fissare il «peso» della *rêverie* che la lavora, mettendo così il lettore sulla linea d'immaginazione del poeta, e permettendogli di determinare quegli elementi, come peso, densità, resistenza e provocazione della materia, che assumono una funzione creatrice essenziale per una poesia «ponderale».

Non resta allora che riconoscere come le sostanze della chimica onirica, allo stesso modo di quelle della chimica-fisica, mostrino un principio armonico di organizzazione, suggerendo delle possibilità di costruzione se comprese in un pluralismo coerente. Come «In chimica, ciò che può essere pensato con coerenza, ciò che è sistematicamente possibile, può essere *realizzato* nel pieno senso della parola»[74], così in chimica onirica ciò che può essere pensato secondo un principio di coerenza immaginaria può essere anche realizzato in una serie di immagini, generando dei possibili fino ad allora inimmaginati.

Compito della chimica è anche quello di proporre una tavola periodica in cui classificare le immagini sulla base delle materie e degli elementi. Così Bachelard procederà incessantemente a organizzare e ordinare delle tipologie di immagini sulla base dei quattro

73 *ER*, p. 125.
74 *PCCM*, p. 228.

principi materiali, procedendo a un'instancabile moltiplicazione delle distinzioni e alla reiterata asserzione dell'esigenza di classificazione delle immagini, non senza dover riconoscere, in chiusura del suo lungo percorso attraverso gli elementi materiali, che «le immagini non si lasciano classificare come i concetti»[75], giacché le immagini non sono concetti e non possono essere ridotte al loro significato, pena la loro dissoluzione. È con questa consapevolezza che Bachelard aspetterà quasi un decennio prima di ritornare a scrivere sulle immagini.

---

75 *TRV*, p. 270. «Bachelard si rende conto che questa classificazione della motivazione simbolica è, attraverso la sua simmetria, troppo razionale, troppo oggettivamente ragionevole per contrassegnare esattamente i capricci della matta di casa», troppo strettamente legata alla fisica qualitativa di matrice aristotelica, fa notare G. Durand, *op. cit.*, p. 26. È soprattutto la materia terrestre con le sue profonde ambiguità a mostrare i limiti di una rigida classificazione elementare. Tuttavia l'ipotesi di una classificazione delle immagini resta la grande acquisizione bachelardiana secondo Durand, che cercherà di correggerne la dimensione sostanzialistica valorizzando quanto lo stesso Bachelard aveva scoperto ne *L'air et les songes*, ossia le metafore assiomatiche che indicano movimento, la «maniera cinematica di riconsiderare lo schema classificatore dei simboli», *ivi*, p. 37. Le immagini motorie sono dunque il punto di partenza psicologico per la classificazione dei simboli, in particolare l'immagine letteraria, come ben aveva individuato il filosofo di Bar-sur-Aube, in quanto *movimento senza materia*, forza senza forma. Da qui procederà nel delineare i grandi assi del tragitto antropologico utilizzando un metodo di convergenza «che tende ad indicare vaste costellazioni d'immagini, costellazioni all'incirca costanti e che sembrano strutturate da un certo isomorfismo di simboli convergenti. […] Sono questi insiemi, queste costellazioni nelle quali le immagini vengono a convergere attorno a nuclei organizzatori che l'archetipologia antropologica deve ingegnarsi a rivelare attraverso tutte le manifestazioni umane dell'immaginazione», *ivi*, 34-35. Su un versante decisamente meno strutturalista e tassonomico, mantenendo ferma tuttavia l'esigenza di mostrare in azione la logica delle immagini secondo un'ermeneutica simbolica, muoverà anche J. J. Wunenburger, soprattutto nel suo libro *Filosofia delle immagini* (cit.).

CAPITOLO IV
VERSO UNA FENOMENOLOGIA DELLE IMMAGINI

1. *La transoggettività dell'immagine: l'atteggiamento fenomenologico*

Il lavoro sull'immaginazione subisce in Bachelard una lunga battuta d'arresto. Dal 1948, data di pubblicazione delle opere sulla *Terra*, occorrerà attendere quasi un decennio perché il filosofo torni compiutamente sulle questioni legate all'immaginario, fatta eccezione per alcuni articoli[1]. Il tempo trascorso ha prodotto un nuo-

---

1 Dal 1949 al 1956 Bachelard pubblica testi di matrice epistemologica tra cui *Il razionalismo applicato* (1949), *L'attività razionalista della fisica contemporanea* (1951), *Il materialismo razionale* (1953). Il lato estetologico è ridotto ad alcune pubblicazioni d'occasione, prefazioni e introduzioni che trovano spazio nella raccolta postuma *Il diritto di sognare*. È interessante notare come appartengano a questo periodo la maggior parte dei contributi legati alle arti plastiche e visuali. Jean Lescure, chiedendosi che cosa nascondessero questi anni di silenzio, sostiene che «Forse l'idea 'di studiare oggettivamente gli slanci d'immaginazione' lo tormentava per la sua paradossalità e la sua evidente limitatezza. Forse cominciava a dirsi che 'i problemi delle immagini letterarie', benché strettamente delimitati, non potevano essere esaminati 'senza alcun apparato filosofico'», *Un été avec Bachelard*, Luneau Ascot, Paris, 1983, p. 215. Questo lungo silenzio è in parte spiegato da G. Sertoli che così sintetizza l'itinerario percorso da Bachelard e il suo atteggiamento verso le immagini: «da una concezione dell'immagine come mera espressione virtualizzante di pulsioni biologiche (*Lautréamont*) alla scoperta della sua differenza rispetto alla natura (*L'eau et les rêves*), alla valorizzazione di tale differenza come volontà e forza srealizzanti (*La terre et les rêveries de la volonté*) quindi alla sua esaltazione come atto creatore di una surrealtà (*L'air et les songes*), infine alla pace e alla felicità trovate nelle immagini (*La terre et les rêveries du repos* e gli ultimi libri)», *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, p. 282, nota 78. La lettura mi sembra corretta anche se il riferimento «agli

vo cambiamento epistemologico e ontologico nella considerazione dell'immagine, a cui corrisponde un altrettanto nuova metodologia di indagine. L'immaginazione poetica continua a essere al centro della riflessione bachelardiana che, con la svolta «fenomenologica» legata alle *Poetiche*, rispettivamente dello spazio e della *rêverie*, si impone sempre di più in direzione di una vera e propria filosofia della poesia[2]. Si tratta, come nota giustamente Formaggio, non tanto dell'elaborazione di un'estetica fenomenologica, quanto piuttosto della «*pratica fenomenologica di una poetica*, secondo quanto egli, più correttamente di certi suoi esegeti estetomani, ha posto come titolo in testa ai suoi libri»[3].

---

ultimi libri» no. Poco prima l'autore delineava un progressivo passaggio da uno psicologismo biologistico a un irrealismo surrealizzante fino a un sostanzialismo che prelude alle opere sulla *rêverie* (cfr. *ivi*, pp. 272-275). È questo sostanzialismo finale che mi lascia perplesso, soprattutto se applicato alle ultime opere.

2 Non concordo con la posizione di G. Sertoli secondo cui «La 'filosofia' bachelardiana delle immagini, insomma, non potrà che essere una *poetica*, e da ultimo, senza scampo, una *poesia*», poiché ogni ontologia metafisica sarebbe nient'altro che «una poetica mascherata, inconfessata e taciuta (ovvero una 'poesia rimossa')», *op. cit.*, p. 232. Al contrario, cercherò di dimostrare come la posizione di Bachelard corrisponda a una filosofia della poesia; una filosofia, cioè, che elegge il poetico non a oggetto, ma a *luogo* privilegiato per la cura dell'anima, secondo l'accezione greca dell'espressione, e per un'ermeneutica della vita, senza per questo identificarsi o sciogliersi in esso.

3 D. Formaggio, *L'interrogazione fenomenologica dell'estetica*, in *Problemi di estetica*, Aesthetica, Palermo, 1991, p. 188, sottolineatura mia. Si tratta di una filosofia non interessata ai meccanismi del fare poetico, ma al paesaggio sentimentale del poeta. «Una poetica, dunque, non per chi fa poesia ma per chi la legge. Una poetica che non deve tanto guidare il poeta nella 'formazione' della sua opera quanto il lettore nella 'ri-formulazione' del movimento originario che ha messo in moto il meccanismo dell'immaginazione. Si tratta, quindi, di una poetica che esercita la sua 'operatività' non solo sul prodotto ma anche su chi è capace di farlo rivivere e risuonare ad ogni momento della lettura attraverso il *retentissement*», sostiene A. Piromallo Gambardella, *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*, in B. M. d'Ippolito, E. Mazzarella, A. Piromallo Gambardella (eds.), *Sogno e mondo. Ai confini della ragione. Studi fenomenologici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p. 185. Aggiungono chiarezza, su questo argomento, le parole di A. Trione: «Bachelard definisce il senso ontologico della sua poetica, che non *poggia*

Già in apertura dell'*Introduzione* a *La poetica dello spazio* Bachelard afferma: «Quando dovremo parlare, in seguito, del rapporto tra un'immagine poetica nuova e un archetipo assopito nelle profondità dell'inconscio, bisognerà far capire come tale rapporto non sia propriamente *causale*. L'immagine poetica non è sottomessa ad alcun impulso, essa non è l'eco di un passato»[4]. Dunque, l'esplosione di un'immagine ha un proprio dinamismo, frutto di un'ontologia diretta e fondato su una vera e propria metafisica dell'immaginazione. Come ben rileva Piana, si assiste a «un significativo spostamento nella nozione di 'metafisica' impiegata in rapporto alla filosofia dell'immaginazione: una sorta di passaggio da una nozione totalizzante *dell'essere*, nella quale la soggettività è solo indirettamente implicata, a un'altra nozione in cui la soggettività è l'essere stesso, l'essere che immagina»[5]. Metafisica che non indaga quindi la so-

---

su un soggettivistico *cogito*, ma sulla fenomenologia del *cogitatum*, sugli oggetti della *rêverie*, dove l'essere si espande nella *poeticosfera*, che tutto unifica in una memoria vivente», *Rêverie e immaginario: l'estetica di Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli, 1981, p. 18. A mettere in evidenza il rapporto tra poetica e fenomenologia è anche Fregoso: «Poetica, per Bachelard, non designa una forma di riflessione, di pensiero, seppure declinata al singolare, ma un pensiero che non è ancora tale, un *valore d'immagine*. Pertanto se la fenomenologia non è altro che il tentativo di restituire l'immagine alla sua *intenzione significante*, ovvero in relazione all'immagine poetica, a ciò che Bachelard definisce l'*intenzionalità poetica*, allora la *poetica* in quanto *immersione* nel valore poetico dell'immagine può a buon diritto costituirsi come fenomenologia. È fenomenologia in un senso assai lato, ma non lo è nei termini di una *riflessione pragmatica*, poiché quando vi è l'immagine non vi è ancora il pensiero». Su questa stessa direzione insiste J. J. Wunenburger, per il quale «La poetica consiste dunque a far schiudere nel linguaggio, quotidiano o costruito in modo astratto, una relazione concreta, vissuta, soggettiva al mondo che si accompagna a una partecipazione […]. La poetica non è, dunque, in primo luogo, questone di lingua ma di essere-nel-mondo, di connivenza con esso, di disposizione a riecheggiare con lui», *Esthétique de la transfiguration*, Cerf, Paris, 2016, pp. 83-84. Inoltre, sull'identificazione tra poetica e fenomenologia cfr. M. Dufrenne, «Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination», in *Jalons*, Nijhoff, La Haye, 1996.

4 *PE*, p. 1, p. 6.

5 G. Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Asso-

stanza del mondo ma quella delle immagini, ponendo sempre più al centro il problema del rapporto tra soggettività e immaginazione.

Siamo distanti dal modello esplicativo proposto in precedenza. Non si tratta più di attivare un archetipo attraverso il filtraggio di a priori materiali da cui prenderebbe vita la traiettoria dell'immagine, condensandosi in un'opera letteraria grazie alla mediazione del poeta. D'altra parte, spiega Bachelard, «Una lontana assimilazione proveniente da un passato infinitamente lontano è un'ipotesi psicologica gratuita e sarebbe un invito alla pigrizia, se fosse accettata da un fenomenologo. Per quanto ci concerne, ci riteniamo obbligati a stabilire l'*attualità* degli archetipi»[6].

Senza abbandonare l'ipotesi dell'esistenza di archetipi, il filosofo li concepisce come pure strutture dinamiche di possibilità. Non concepiti causalisticamente e filogeneticamente come origine dell'immagine sulla base della loro anteriorità temporale, gli archetipi vanno piuttosto considerati nella loro attualità, nel processo di immaginazione in atto. Più volte verrà ribadita la necessità di essere presente all'immagine, proprio perché essa emerge spontaneamente nella coscienza, rompendo ogni durata e trascinando il soggetto nella pura istantaneità della sua manifestazione. Certo, non si può non riconoscere che «una memoria immemoriale lavora in un retromondo: i sogni, i pensieri, i ricordi, formano un tessuto unico. L'anima sogna e pensa, e poi immagina»[7]. Ma è l'opera dell'«*attenzione* immaginante», e dunque presente, a preparare all'istantaneità[8], facendo emergere delle onde di immagini che si propagano producendo una coalescenza di *rêveries*, a partire da quel tessuto unico che è il retromondo.

Occorre forse riflettere sul fatto che la posizione bachelardiana sembra rientrare all'interno di ciò che viene definito, prima da Heidegger e poi da Derrida in modo ancor più radicale, *metafisica della presenza*, ossia quella modalità inaugurata da Platone e propria del

---

ciati, Milano, 1988, versione digitale, 2000, p. 52, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard> (08/06/2017).

6 *PE*, p. 172, p. 222, trad. leggermente modificata, corsivo mio.

7 *PE*, p. 162, p. 209.

8 Cfr. *PE*, pp. 89-90, p. 114-115.

pensiero occidentale di considerare l'essere alla stregua dell'ente, riducendolo a pura presenza e obliando questa stessa opzione metafisica originaria, attraverso l'annullamento della differenza ontologica tra essere e ente, vale a dire la *différance* che è apertura pre-originaria di tutte le differenze[9]. Nel caso di Bachelard, tuttavia, essere presente all'immagine non significa appropriarsene ma, al contrario, lasciarsi prendere, abbandonarsi, mettersi in prossimità della *presenza* dell'immagine fugace, sempre pronta al differimento. Non si può «dimorare» nell'immagine, ma soltanto acconsentire al gioco dei suoi continui rinvii, al suo perpetuo differire generatore di altre immagini, accolte nel tempo dell'istante nel suo aspetto puntiforme, l'istante poetico, secondo quella discontinuità temporale già evidenziata nei lavori degli anni '30 in polemica con Bergson.

Per essere presente all'immagine, dunque, è necessario coglierla nel suo emergere spontaneo, rispettandone il dinamismo e prolungandolo, seguendone quelle linee di risonanza intima che sono le *rêveries*. Occorre però soffermarsi sulla questione dell'attenzione immaginante in quanto modulazione *dinamica* della coscienza. Si tratta di un'azione che permette di accentuare, far emergere qualcosa che di fatto è già presente. Fare attenzione implica cambiamento e identità: cambiamento d'aspetto, quindi maggior chiarezza e vi-

---

9 Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1927; tr. it e ed. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2000, J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967; tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 2006. P. A. Rovatti chiarisce esemplarmente la questione: «presenza è 'semplice' perché è il risultato di una semplificazione, di una vera e propria amputazione: sottratto dal suo complesso gioco con l'assenza, l'essere qui e ora del presente si blocca in una dimensione che, a veder bene, non ha tempo, è priva di temporalità. Ma è priva anche di spazio, perché a sua volta lo spazio è intimamente connesso con la temporalizzazione. Eppure questo modo di guardare la realtà, rendendola così povera e vuota mentre produce l'illusione che sia piena e ricca, è il modo 'ovvio': esso pervade la quotidianità, e non cessa di dare la sua impronta alla filosofia stessa, la quale, perpetuando un pregiudizio che mina alla base ogni sua affermazione, viene meno proprio al suo compito che sarebbe quello di porsi innanzi tutto il problema di tale ovvietà e di prendere da essa una distanza», *La posta in gioco. Heidegger, Husserl, il soggetto*, Bompiani, Milano, 1987, p. 25.

vacità, ma identità semantica. L'attenzione realizza un effetto *variazionale* producendo una modificazione che, in termini fenomenologici, si potrebbe dire di intenzionalità, ossia un cambiamento di direzione e di oggetto. L'attenzione è *diretta* all'oggetto ma anche *suscitata* da qualcosa, per questo si può affermare che l'atto d'attenzione riposa su una dinamica esperienziale preriflessiva e implica al contempo uno sforzo, una deliberazione. Ciò significa che l'attenzione, in quanto *atto*, non è completamente irriflessa: ha un aspetto passivo al quale si accompagna un aspetto attivo e volontario. Dunque non è una condizione puramente statica, non comporta un'immobilizzazione ma, al contrario, ha un carattere *prospettico*, la cui aspettualità temporale precipua è quella dell'istante. L'attenzione immaginante è, pertanto, un atto volontario di *libertà*, suscitato dall'emergere dell'immagine dal tessuto connettivo di sogni, pensieri e ricordi definito come retromondo. Questo aspetto passivo è in grado di produrre un effetto di variazione che modifica l'immagine prolungandola grazie al lavoro dell'immaginazione.

Ecco dunque la necessità di un cambio di passo, una rottura epistemologica[10], poiché l'estrema prudenza scientifica che aveva condotto il filosofo a studiare le immagini nel prisma dei quattro elementi materiali era ancora frutto di un razionalismo attivo, volto a classificare secondo i principi e le leggi di una fisica e una chimica oniriche. Tale metodo, per quanto fruttuoso, non è stato in grado di

10 Come sostiene J.-P. Roy, «il punto di vista fenomenologico introduce così un radicale cambiamento di metodo. Non si tratta più di 'comprendere' l'immagine risalendo verso la sua causa lungo una linea genetica, ma di considerare l'immagine stessa come un'origine, come causa e non effetto», *Bachelard ou le concept contre l'image*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1977, p. 105. Alcuni sostengono che non si tratti di una vera svolta ma di un riorientamento del pensiero bachelardiano. Sertoli, ad esempio, considera la *Poetica dello spazio* un prolungamento del *La terre et les rêveries du repos*, giacché svilupperebbe una serie di immagini del riposo già messe in luce da quest'ultima opera, portando a compimento il processo di progressiva dissoluzione dell'immaginazione materiale a favore di una quiete e felicità per la coscienza che gode delle immagini come riposo (cfr. *op. cit.*, p. 318-319). Non ti tratterebbe, quindi, di «una 'conversione' ma di uno sviluppo, non di una frattura ma di una continuità, […] [di una] piena *esplicitazione*», *ivi*, p. 320. Per quanto mi riguarda, anch'io ritengo che i volumi sulla Terra abbiano già degli

fondare ciò che a Bachelard appare sempre di più come un'urgenza, vale a dire una «metafisica dell'immaginazione», poiché, come lo stesso autore riconosce, le immagini erano considerate al di fuori di qualsivoglia interpretazione personale.

Si può restare sconcertati da questa autovalutazione. Non solo i libri sugli elementi contengono documenti personali, vale a dire ricordi e considerazioni legati strettamente alla sua vicenda vitale e alla sua collocazione storico-geografica. Ma l'intera selezione di immagini è frutto di letture personalissime, così come il loro «montaggio» all'interno dei testi rispecchia una ben determinata sensibilità. Il punto non può essere, quindi, la prudenza scientifica nei confronti di una possibile interpretazione personale delle immagini, quanto, forse, la metodologia utilizzata, ossia il ricorso alla psicologia e alla psicoanalisi come strumenti rivolti a far emergere la matrice organico-pulsionale e inconscia della psiche o, più genericamente, la dimensione neutra e impersonale dell'umano. Il punto non è, infatti, cogliere la psicologia dell'artista o del genio creatore, né la modalità con cui le immagini si producono nel poeta, e nemmeno il loro modo di organizzarsi in costellazioni secondo leggi strutturali. In sostanza, non si tratta più di indagare la genesi psichica delle immagini o il funzionamento dell'immaginazione come *facoltà,* quanto piuttosto di esplorare la «transoggettività dell'immagine»[11]. In altre parole, trascendere la fattualità del soggetto e restituire la soggettività alle immagini stesse, sondarne la forza di propagazione tra soggetti, e quindi gli effetti di *ricezione* su un fruitore. O come fa notare Gagey, la parola ricevuta come immagine è punto di partenza per un *retentisse-*

---

elementi fenomenologici, rintracciabili peraltro addirittura nel saggio su *Il mondo come capriccio e miniatura*. Questo non toglie, tuttavia, che siano le *Poetiche* a segnare un vero cambiamento di passo alla luce di una scelta consapevole di orientamento fenomenologico, benché riletto in chiave personale.

11 *PE*, p. 3, p. 8 (rispetto all'edizione italiana preferisco non separare con trattino la parola transoggettività nel rispetto della critica bachelardiana alla tendenza della filosofia contemporanea, di matrice heideggeriana, colpevole di abusare del tratto d'unione per produrre una separazione all'interno delle parole). Come ben spiega L. Fregoso «Benché ogni immagine maturi nella singolarità di una *disposizione coscienziale*, non si esaurisce in

ment che rende possibile all'immaginario di «mantenersi in stato di sur-fusione immaginaria»[12]. Le immagini acquistano un *valore immaginativo* autonomo rispetto al soggetto pur innestandosi nella coscienza che funge da cassa di risonanza volta a favorirne il dinamismo immaginativo[13].

In questa prospettiva antipsicologistica l'immagine non è dunque un semplice oggetto o sostituto d'oggetto ma, si potrebbe dire, un «quasi-soggetto», nonostante sia noto che, a livello d'immagine poetica, la distinzione tra soggetto e oggetto viene meno. L'attenzione di Bachelard continua a essere puntata sul ruolo dell'immaginazione ma sul polo degli effetti, vale a dire sull'azione cangiante che si genera a partire dai dettagli delle variazioni delle immagini. L'immagine ha, dunque, un ruolo attivo, ha una vita e degli effetti, un'*energheia* che le fornisce vitalità e presenza.

Già Aristotele aveva colto nella *Poetica* la necessità di «comporre i racconti e rappresentarli compiutamente con il linguaggio, ponendoseli quanto più possibile *davanti agli occhi*, perché così, vedendo nel modo più chiaro *quasi egli stesso fosse presente* ai fatti, troverà quel che conviene»[14]. E nella *Retorica*, parlando della capacità delle metafore di mettere davanti agli occhi, scrive: «af-

---

quest'ultima. Essa manifesta, infatti, un *significato*, un *valore* che supera la mera posizione della nostra particolare soggettività e riguarda ogni lettore o fruitore d'immagine. In questo senso l'immagine è *transoggettiva*: in quanto è il suo *puro venire alla luce*, il suo *essere presente* lì, scritta nel testo poetico o dipinta nel quadro, pronta per essere vissuta. Dunque, si potrebbe dire, l'immagine non ha antecedenti poiché è in ogni momento esperibile da qualunque soggettività in ogni opera d'arte», *Fenomenologia e poetica dell'immagine in Bachelard* in *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, marzo 2002: <http://www.filosofia.unimi.it/ itinera/ mat/ saggi/ fregosol_bachelard.pdf> (13/06/2017), p. 21.

12 Gagey in *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Marcel Rivière et Cie, Paris, 1969, p. 265.

13 Già il 25 marzo 1950, in occasione di una seduta della *Société française de philosophie* dedicata alla natura del razionalismo, Bachelard dice: «Non credo che la vita delle immagini appartenga al regno dell'immaginazione. Nelle immagini che si considerano nel corso della vita notturna, ci sono realtà di quella vita notturna; non siete voi a formare le immagini, ma esse si formano in voi», *EnR*, p. 71, p. 234.

14 Aristotele, *Poetica*, tr. it. e ed. di D. Pesce, revisione e aggiornamento di G. Girgenti, 17, 1455a, 20-25, Rusconi, Milano, 1995, p. 101 (corsivo mio).

fermo che 'rendono davanti agli occhi' tutte quelle (espressioni) che indicano cose in atto»[15]. Le immagini verbali devono dunque «rendere davanti agli occhi», ossia rendere in modo vivido, in atto, il loro contenuto cosicché si possa essere presenti a esse. Hanno una forza, una vitalità e un'autonomia che permette loro di agire sullo spettatore, fondando quello che potrebbe essere definito *atto icono-linguistico*[16].

Affinché tale atto sia effettivamente istitutore di un immaginario, è necessario un particolare atteggiamento ricettivo: l'immagine va colta nel suo puro spazio di manifestazione, attraverso una metodologia che fa leva sul concetto minkowskiano di riecheggiamento (*retentissement*)[17]. Per mostrarne in maniera intuitiva e immediata il significato, lo psichiatra ricorre a due esempi di *fenomeni acustici*:

---

15 Aristotele, *Poetica e Retorica*, tr. it. e ed. M. Zanatta, UTET, Torino, 2004, 1411b 25, p. 344.

16 Occorre segnalare che l'elaborazione di una teoria dell'*atto iconico*, a partire dall'atto linguistico, è stata sviluppata sul piano delle arti da H. Bredekamp in *Theorie des Bildakts*, Verlag, Berlin, 2010; tr. it. di S. Buttazzi, F. Vercellone (ed.), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano, 2015. Proprio partendo dalle osservazioni aristoteliche, Bredekamp elabora una teoria dell'atto iconico articolato in tre momenti: schematico, sostitutivo, intrinseco, a cui corrispondono vita, scambio e forma. Questo tipo di analisi, riportando l'attenzione sulla vita delle immagini, permette di «superare il gigantesco smarrimento che l'epoca moderna ha prodotto nel privilegiare il soggetto quale creatore e custode del mondo. L'io si rafforza solo relativizzandosi alla luce dell'attività intrinseca delle immagini. Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria», p. 266.

17 Il termine viene mutuato da E. Minkowski, *Vers une cosmologie: Fragments philosophiques*, Aubier, Paris, 1936; tr. it. di D. Tarizzo, *Verso una cosmologia: Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 2005 a cui Bachelard rimanda, in particolare al cap. 9 (segnalo che la traduzione italiana opta per il termine «risonanza» che non utilizzerò alla luce delle osservazioni bachelardiane), riferendosi a quello stato d'animo generato dal riecheggiare del mondo in noi, da quella «sonorità di essenza» che produce un vero e proprio cambiamento d'essere, al punto che «l'essere del poeta sembra diventare il nostro», (*PE*, p. 6, p. 12). Come fa notare G. Piana, «Questo termine può forse essere reso con qualche espressione che rimanda alla eco, all'echeggiare, togliendo tuttavia di mezzo quel senso di attenuazione, di indebolimento del fenomeno originario, della voce

> È come se una fonte di suono si trovasse all'interno di un vaso chiuso e le sue onde, ripercuotendosi senza posa sulle pareti del vaso, lo riempissero della propria sonorità; o come se il suono di un corno da caccia, rimbalzando da ogni parte per l'eco, facesse tremare, in un solo movimento continuo, la più piccola foglia, il più infimo filo d'erba, riempendo l'intera foresta e trasformandola in un mondo sonoro e vibrante[18].

In realtà l'effetto di riecheggiamento ha una portata ben più vasta della semplice fenomenicità fisica e indica il riempirsi del mondo di suoni e il propagarsi di onde «capaci di dare un certo tono all'intera vita»[19]. Minkowski fa riferimento al dinamismo delle immagini acustiche che, come delle onde sonore *silenziose*, per paradossale che possa apparire, occupano lo spazio interiore, lo riempiono, producendo un *sentimento* di pienezza grazie a un *sincronismo vissuto* o *sintonia*. Si crea così una circolarità comunicativa tra soggetti che permea l'ambiente circostante formando un solo tutto che vibra all'unisono, in cui le coscienze si trovano sulla stessa lunghezza d'onda. «Il riecheggiamento è, insomma, qualcosa di assai più primitivo della contrapposizione tra l'io e il mondo […]. È qualcosa di comune a entrambi, che li fonde nello stesso movimento anche là dove essi paiono contrapporsi»[20].

Bachelard fa proprio il concetto di *retentissement* nel tentativo di liberare la relazione che si instaura tra la parola poetica nella sua dimensione «variazionale» – e non costitutiva[21] – e la forma-

---

che provoca l'eco, un'attenuazione che è indubbiamente presente negli impieghi correnti, come mostrano espressioni come 'pallida eco' oppure 'eco lontana'. L'immagine invece echeggia dentro di noi con voce viva, e noi siamo invasi e pervasi dalla eco dell'immagine come se noi stessi fossimo una grande caverna», *op. cit.*, p. 31.

18 E. Minkowski, *op. cit.,* p. 84.

19 *Ivi*, p. 85.

20 *Ivi*, p. 89.

21 Non si tratta, quindi di descrivere il processo costitutivo, ossia il modo e la forma in cui un'immagine è sorta, implicante inevitabilmente un momento genetico, bensì di mostrare la dimensione variazionale dell'immagine, possibile soltanto con l'intervento dell'immaginazione. La terminologia è marcatamente husserliana, riadattata alle esigenze argomentative di Bachelard, anche se sarebbe interessante mettere a confronto le due posizioni, in particolare alla luce delle riflessioni di Husserl su

zione dell'immagine in una coscienza individuale, tendenzialmente quella di un lettore aperto alla *rêverie*. Si tratta di cogliere la correlazione o, per meglio dire, il fragile chiasma, tra una soggettività pura ma effimera – la coscienza sognatrice che è coscienza poetica e poetizzante o, come vedremo, *anima*, in quanto coscienza senza tensione, a riposo – e la realtà che non giunge a completa costituzione, come alveo del possibile, che apre, così, all'immagine.

Questo metodo è chiamato da Bachelard «fenomenologico». Nelle parole del filosofo: «intendiamo con ciò uno studio del fenomeno dell'immagine poetica, quando l'immagine emerge alla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere dell'uomo colto nella sua attualità»[22]. Ovviamente, la fenomenologia bachelardiana è ben distante da quella fondata da Husserl e poi radicatasi in Francia, così come del resto la sua stessa psicoanalisi è stata frutto di una lettura creativa e appropriante[23]. Proprio perché rivolta al prodotto più fugace della coscienza, ossia l'immagine poetica, non può che essere una fenomenologia «microscopica» o «elementare»[24], interessata ai dettagli delle variazioni immaginative

---

fantasia e coscienza d'immagine, abbozzate dal fenomenologo tedesco nelle lezioni del 1904-1905 di cui ovviamente Bachelard non poteva essere a conoscenza perché non pubblicate. Cfr. E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, Hua XXIII, hrsg. von E. Marbach, 1980.; tr. it. e ed. di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2017; per un approfondimento D. Popa, *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012.

22 *PE*, p. 5, p. 7.

23 Per cogliere il punto di differenziazione critica rispetto a Husserl nella complessività dell'opera bachelardiana, con particolare attenzione rivolta al lato epistemologico cfr. B. Barsotti, *Bachelard critique de Husserl. Aux racines de la fracture épistémologique*, L'Harmattan, Paris, 2003. Per una considerazione generale dei rapporti tra Bachelard e la fenomenologia cfr. P. Rodrigo (ed.), *Bachelard et la phénoménologie*, «Cahiers Gaston Bachelard», n. 8, 2006.

24 La definirei quasi «micrologica», intendendo con quest'espressione benjaminiana la capacità di cogliere nel frammento il senso dell'intero. «Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto»,

e alla questione della loro *accoglienza onirica*, allo scopo di vivere le immagini *tali e quali* le hanno vissute quei grandi sognatori che sono i poeti o i *savants* del passato[25].

Dino Formaggio coglie con grande sagacia il punto della questione:

> L'operazione di Bachelard, difatti, a rigore non è Fenomenologia, non è «scienza rigorosa» e quindi tanto meno una Estetica fenomenologica. Tale operazione suggerisce, semmai, anzitutto una distinzione non priva di fondamento tra pura teoresi fenomenologica e atteggiamento fenomenologico pragmatico (che potrebbe anche essere definito come fenomenologia in atto). L'operazione di Bachelard consiste, dunque in una opzione metodica pratico-attitudinale (si potrebbe dire), per una scelta di, o immersione in atti intuitivi e partecipativi; insomma, in una scelta axiologica, più che logico-gnoseologica, tale da coinvolgere una semplice immediatezza la quale muove in direzione diametralmente opposta alla mediazione della Critica letteraria […] di fronte all'immagine singola, da vivere come un «vivente» anziché dissolverla e cadaverizzarla vivisezionandola[26].

L'atteggiamento fenomenologico come fenomenologia in atto consiste dunque in una disposizione dell'animo pronto a immedesimarsi con le immagini a seguito di una sospensione del giudizio che comporta una partecipazione alla loro semplicità che si

---

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Verlag, Frankfurt am Main, 1974; tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999, p. 4-5. Sostituendo la parola concetto con la parola immagine le posizioni dei due filosofi si avvicinano sorprendentemente, tenendo anche conto dell'elaborazione successiva di Benjamin in direzione dell'immagine dialettica.

25 Con grande finezza linguistica, Bachelard fa notare che «la parola *tale* [*e quale*] (*tel*) supera la parola *come* (*comme*), che dimenticherebbe precisamente una sfumatura fenomenologica. La parola *come* imita, la parola *tale* [*e quale*] implica che si diventi il soggetto stesso che sogna la *rêverie*», *PE*, p. 115, p. 148 (trad. modificata). L'avverbio «come» introdurrebbe una similitudine, un'approssimazione, l'idea di un vivere l'immagine «al modo di», perdendo l'identificazione garantita da «tale e quale». È allora l'azione stessa di immedesimazione immaginativa, di *simpatia* – da intendersi alla maniera di Scheler – a interessare il filosofo, proprio perché è la dimensione transoggettiva dell'immagine a dover essere indagata grazie al metodo fenomenologico.

26 D. Formaggio, *op. cit.*, p. 187.

offre nella sua immediatezza. Mettere tra parentesi ogni forma di sapere per «ricevere la grazia fenomenologica dell'immagine del sognatore»[27] permette così di tornare alle cose stesse, secondo il noto motto husserliano ampiamente reinterpretato dal nostro filosofo. Non è indifferente l'utilizzo della parola «grazia», che esprime il carattere di delicatezza e bellezza intima capace di comunicarsi spontaneamente a colui che la riceve, e indica, nel nostro caso, l'immediata accoglienza dell'immagine, «senza critica, con entusiasmo»[28], in grado di indurre uno stato onirico in maniera acausale.

L'immagine poetica è allora risveglio creatore che attiva capacità poietiche nella coscienza sognante, secondo la doppia direzionalità fenomenologica di riecheggiamenti e risonanze. Attraverso i riecheggiamenti, la coscienza è invitata ad approfondire la propria esistenza appropriandosi dell'immagine poetica e facendosi essa stessa attività ri-creatrice del poema, assimilandone così la virtù essenziale, quella di cogliere l'essere allo stato di manifestazione. Solo in seguito è possibile seguire la molteplicità di risonanze che si disperdono e «intendere» la poesia nelle sue diverse sfaccettature di senso, vivendo le ripercussioni emotive e i ricordi personali che essa induce e riattiva. Riecheggiamento e risonanza rimandano, quindi, alla bipolarità della coscienza sognatrice che opera come anima in direzione della profondità e come spirito – che più avanti chiameremo *animus* – in direzione dell'esuberanza e dell'*essor*. Resta lo schema dinamico di introversione e estroversione, riposo e espansione, già precedentemente individuato da Bachelard, a cui ora si aggiungono i concetti di riecheggiamento e risonanza, che spostano fortemente l'attenzione verso il polo fruitivo dell'opera letteraria.

---

27 *PE*, p. 156, p. 201.

28 *PE*, p. 156, p. 202. Per un approfondimento del concetto di grazia come «piacere secondo ragione», riflesso di una realtà sovrasensibile che ha segnato l'arte occidentale cfr. R. Milani, *I volti della grazia. Filosofia, arte e natura*, Il Mulino, Bologna, 2009.

2. *All'origine dell'essere parlante: l'immagine poetica*

L'immagine poetica, grazie alla novità di cui è portatrice, stimola la creatività della coscienza immaginatrice ponendo così il lettore all'«origine dell'essere parlante»[29]. È dunque un vero e proprio evento del *logos*, giacché l'ipotesi metafisica di fondo è che la specificità dell'umano sia proprio il *logos*. Risulta, quindi, comprensibile l'opzione bachelardiana a favore del linguaggio come l'unico luogo in cui l'essere può venire a manifestazione rifiutando, in questo modo, ogni dimensione ontologica pre-linguistica.

Siamo precisamente all'interno di un'ontologia del linguaggio che concepisce l'essere come *divenire nel* linguaggio grazie a un primitivo e originario slancio (*élan*) linguistico produttore di immagini poetiche, così da permettere al lettore di «vivere il non-vissuto e […] aprirsi ad un'apertura di linguaggio»[30]. Attraverso il riecheggiamento prodotto dall'immagine poetica nel fruitore si attivano delle *rêveries* che producono uno stato di apertura, generatore di una «sublimazione pura», da intendere come indice di una liberazione, poiché l'immagine non è più sotto il dominio delle cose, né dell'inconscio: è oltre l'impulso e il desiderio e fluttua in un'atmosfera di libertà indotta dalla poesia.

Detto in altre parole, l'immagine poetica va colta fenomenologicamente, facendola riecheggiare nel suo diretto manifestarsi, perché è in grado di guidarci istantaneamente all'origine stessa dell'essere linguistico, secondo un'ontologia diretta che conduce agli «spazi di linguaggio», vale a dire a quegli spazi creati dal *verso* poetico in quanto divenire d'espressione. La composizione è frutto di un conglomerato di immagini coordinate, ma solo l'immagine isolata può

---

29 *PE*, p. 7, p. 13. Occorre segnalare l'influenza di J.H. Van den Berg e dei suoi studi sull'essere parlante, decisamente sottostimati dalla critica bachelardiana. Iscriversi alla scuola fenomenologica dei poeti e degli artisti è un'opzione fortemente caldeggiata da molti fenomenologi contemporanei a Bachelard, tra questi proprio VAN DER BERG, in particolare in *The Phenomenological Approach in Psychology. An Introduction to Recent Phenomenological Psycho-pathology*, Springfield, Thomas, 1955; tr. it. di E. Spagnol, *Fenomenologia e psichiatria. Introduzione alla moderna psicopatologia fenomenologica*, Milano, Bompiani, 1971.

30 *PE*, p. 12, p. 20.

produrre un riecheggiamento ontologico, poiché è nel movimento del verso che l'essere diventa espressione, condensandosi in un'*immagine verbale*, nella *frase* che la sviluppa e nella *stanza* da cui si produce un irraggiamento. Immagine verbale, frase e stanza formano gli spazi di linguaggio in cui l'essere viene a sé ed è reso accessibile. Degli spazi immaginati e per questo profondamente vissuti[31] grazie al riecheggiamento.

L'intento di Bachelard è, dunque, quello di realizzare una «topoanalisi» o lo studio « sistematico dei siti della nostra vita intima»[32], in particolare di quegli «spazi felici» localizzati nell'intimo in cui ricordo e sogno si confondono, secondo il principio di una «topofilia»[33]. Spazi poetici privi di affezioni e caratterizzati da capacità espansiva.

---

31 Per articolare la sua idea di spazio mi sembra che Bachelard faccia ricorso al concetto di «spazio vissuto» di E. Minkowski, ossia uno spazio fatto non solo di rapporti geometrici, ma agito dal soggetto che lo vive. Come dice lo psichiatra francese: «La vita si estende nello spazio, senza per questo avere estensione geometrica propriamente detta. Per vivere, abbiamo bisogno di estensione, di prospettiva», *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Collection de l'évolution psychiatrique, Paris, 1933; Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1968; tr. it. di G. Terzian, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, prefazione di E. Paci, introduzione di F. Leoni, Einaudi, Torino 2004, p. 370. Lo spazio quindi è fondamentale per l'espansione della vita, per questo è vissuto, parallelamente al tempo, ed espresso dal concetto di «io-qui-adesso» che mostra la modalità con cui la soggettività cosciente vive il presente temporale e spaziale. Lo spazio vissuto comporta inoltre una flessione soggettiva della distanza, del contatto e dell'ampiezza rispetto a parametri d'ordine matematico.

32 *PE*, p. 27. Nell'edizione italiana manca curiosamente questa frase esplicativa del particolare neologismo bachelardiano.

33 Dunque, nota P. Sloterdijk, «occorre leggere l'ontologia topofila di Bachelard come il fondamento di una teoria della vita ben posizionata – o, meglio, come una teoria del soggiorno nello spazio eutonico». Si tratta quindi di una teoria della coscienza felice che si fa strada contro al «culto moderno della coscienza infelice» o delle filosofie dell'angoscia come dice Bachelard. Infatti «Per la teoria della posizione integra, si tratta di spiegare come e perché il benessere delle creature integre presso se stesse e nei loro spazi possieda una priorità temporale e oggettiva sulle estraneazioni», *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004; tr. it. di G. Bonaiuti e S. Rodeschini, *Sfere III*, *Schiume: sferologia plurale*, G.

Una tale ermeneutica topoanalitica segnala la distanza nei confronti di colui che nel corso dell'intera *Poetica dello spazio* figura come bersaglio critico preciso, anche se mai esplicitamente citato, vale a dire Heidegger. Il riferimento al filosofo di Meßkirch e al suo gergo, introdotto in Francia in particolare a opera dell'esistenzialismo sartriano, che costituisce l'altro polo critico, è del resto facilmente desumibile. Quella di Heidegger sarebbe una «metafisica rapida», di «seconda posizio3ne» poiché prima di essere gettato nel mondo, l'uomo è messo nella culla e quindi in una casa. La vita non ha inizio con la gettatezza e l'abbandono ma con la *protezione*; non dunque con il fuori ma con il *dentro*. Prima di poter procedere all'analisi dell'esserci che è gettato fuori, occorrerà prestare attenzione all'esserci nella sua intimità, allo spazio felice del mondo oniricamente vissuto come nido, immagine in grado di suscitare *rêveries* di sicurezza. «L'essere comincia con il ben-essere»[34] dice Bachelard, con gli spazi felici vissuti in sogno. Solo in un secondo momento l'uomo fa esperienza dell'ostilità, con sogni di difesa e aggressività. Le esperienze di apertura al mondo e di ingresso nel mondo sono dunque tardive oniricamente e ontologicamente. «Troppo spesso il Mondo designato dal filosofo non è che è non-io. La sua enormità è un cumulo di negatività. Il filosofo si converte al positivo troppo in fretta e si dà il Mondo, un Mondo unico. Le formule: essere-al-mondo, l'essere del Mondo sono troppo maestose per me, non riesco a viverle»[35]. L'ingresso nel mondo, pertanto, richiede lentezza

---

Bonaiuti (ed.), Cortina, Milano, 2015, epub, p. 926. Sloterdijk cerca di sviluppare questa teoria nell'ultimo tomo della sua sferologia, denunciando la «catastrofe moderna del mondo rotondo. Esso descrive in termini morfologici l'avvento di un'era in cui la forma del tutto non può più essere rappresentata sotto forma di sguardi imperiali circolari e di panottici a forma di cerchio. Dal punto di vista morfologico, la modernità appare anzitutto quale processo di rivoluzione della forma», *Sphären I. Blasen,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998; tr. it. e ed. di G. Bonaiuti, saggio introduttivo di B. Accarino, *Sfere I. Microsferologia*, Meltemi, Roma, 2009, p. 117. Sull'importanza della rotondità in Bachelard, riferimento essenziale per Sloterdijk, tornerò tra breve.

34 *PE*, p. 103, p. 133, trad. lievemente modificata aggiungendo il tratto d'unione presente nell'originale e funzionale al discorso bachelardiano.

35 *PE*, p. 150, p. 194, trad. lievemente modificata. In *Essere e tempo* il mondo è per Heidegger l'apertura preliminare data dalla trascendenza che

e pazienza, in modo da evitare proiezioni egoiche rapide che annullano la funzione dialettica del negativo, del non, ponendola troppo velocemente all'esterno, convertendola in positività, sopprimendo così il ruolo del molteplice a favore dell'uno non dialettizzato. In realtà, fa notare ancora Bachelard, occorre prestare maggiore attenzione ontologica alla *rêverie*, perché essa permette di dar conto del lavoro del negativo grazie al fatto che

> conferisce all'io un non-io che costituisce il bene dell'io, il non-io mio. È questo non-io mio che affascina l'io del sognatore e che i poeti ci permettono di condividere. Per il mio io sognatore, è da questo non-io che deriva la sicurezza di essere al mondo. Confrontati al mondo reale, si scopre in se stessi l'essere della preoccupazione. Allora si è gettati nel mondo, esposti all'inumanità e alla negatività del mondo, il mondo è quindi il nulla dell'umano[36].

Mi sembra di poter riscontrare, anche attraverso questa critica di ordine metafisico e ontologico, un'opzione di fondo del pensiero bachelardiano a favore di un idealismo di tipo fichtiano. Partendo da una coscienza trascendentale, che potremmo chiamare «coscienza cosmizzante», Bachelard concepisce il movimento autointuitivo e autoponente dell'io sul modello ficthiano, procedendo dal condizionato, vale a dire dal contenuto coscienziale, per ricercarne le condizioni di possibilità. Nell'autoposizione, l'io, il cui essere è essenzialmente un porsi, dunque un atto, si dà come incondizionato. L'essenza dell'io consiste proprio in questa attività di natura autocosciente: una volta autoposto, l'io viene all'essere, autodeterminandosi nella finitezza o fatticità, agisce e dunque pensa – in questo caso dovremmo dire sogna – e pertanto l'attività di pensiero – o più propriamente per Bachelard il *logos* – è di fatto creatrice e libera. Proprio la presa di coscienza del passaggio dall'indeterminatezza alla determinatezza caratterizza la posizione di libertà. Dato che non vi è pensiero – o attività onirica – senza

---

produce un movimento ontologico grazie al quale è reso possibile ogni incontro con l'ente. Esso è dunque condizione d'oltrepassamento e non si riduce al mondo ambiente, perdendo così, agli occhi di Bachelard, la concretezza materiale della terrestrità.

36 *PR*, p. 12, p. 20, trad. modificata.

contenuto, la coscienza pensante (sognante) si pone di fronte a oggetti pensati (sognati), concepiti come non-io, come ciò che è opposto all'io ma sempre all'interno all'io.

Per Fichte l'attività dell'io che pone implica che qualcosa di diverso sia posto, un non-io appunto, che ha una funzione limitante. Ma il processo, nel momento sintetico, comporta che l'io prenda coscienza di essere non solo opposto al non-io ma anche limitato da esso, suddividendosi così nella molteplicità, sulla base di un movimento dialettico[37].

In fondo è questa la vera dialettica del dentro e del fuori di cui parla il filosofo francese, di contro a una dialettica fondata sul principio dello «scarto», sulla escludente opposizione tra dentro e fuori, aperto e chiuso, affermazione e negazione, essere e non-essere e alle metafore da essa prodotte[38]. Si tratta di un'opzione metafisica «radicata in una geometria implicita, in una geometria che – lo si voglia o no

37 Si tratta, ovviamente, di cenni semplificatori poiché per cogliere la filiazione che ho abbozzato occorrerebbe un'analisi dettagliata della complessa dottrina fichtiana e un'esposizione più ampia e articolata, impossibile ai fini di questo lavoro. In particolare sarebbe il concetto di immaginazione, nella sua filiazione kantiana, a dover essere indagato come segnala Fichte parlando della dottrina della scienza: «qui s'insegna che ogni realtà – s'intende, per noi, come infatti non è da intendersi altrimenti in un sistema di filosofia trascendentale – è prodotta semplicemente dall'immaginazione», J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, Leipzig 1794-95; tr. it. e ed. di G. Boffi, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, Bompiani, Milano 2003, p. 431. E in modo ancor più chiaro Ficthe scrive «La filosofia inizia con un impensabile, un inconcepibile, con la sintesi originaria dell'immaginazione, così come anche con un non intuibile, con il pensiero originario. Quindi il primo atto, con cui inizia la filosofia, non è da pensare e da intuire, poiché solo in quanto avviene la divisione di ciò che forma il primo atto si giunge a coscienza di qualche cosa», *Wissenschaftslehre 1798 Nova Methodo*; tr. it. e ed. di A. Cantoni, *Teoria della scienza 1798 'Nova Methodo'*, Istituto editoriale cisalpino, Milano-Varese, 1959, p. 236.

38 Commentando *en passant* le parole di Bachelard, P. Fedida sottolinea: «*Dentro* e *fuori* regolano – abbiamo detto – una scansione fantasmatica che si ritrova nei rapporti del *vicino* e del *lontano*, del *proprio* e dell'*estraneo*, di ciò che viene definito *qui* e *là*. E tuttavia ognuna di queste coppie di bi-polarità spaziale che possono essere fatte risalire al *dentro-fuori*, che ne determina le modalità esistenziali variabili, lasciano disponibile la geometria poetica – o topologia poetica – di questo *spazio*

– spazializza il pensiero»[39], che stabilisce un al-di-qua e un al-di-là, fissando così l'essere in una posizione spaziale, «situandolo».

L'affondo critico bachelardiano non potrebbe essere più chiaro: «Si confronta allora l'essere dell'uomo con l'essere del mondo come se fosse agevole raggiungere la condizione primitiva. Si spaccia per assoluta la dialettica del *qui* e del *là* conferendo a questi poveri avverbi di luogo poteri di determinazione ontologica non sorvegliati con attenzione. Molte metafisiche richiederebbero una cartografia»[40].

L'accesso a una condizione ontologica originaria è, dunque, impossibile, dato che l'essere per Bachelard si manifesta solo nella dinamica linguistica sempre allo stato effimero di immagine poetica. Fuorvianti sono anche i tentativi di determinazione spaziale espressa linguisticamente da avverbi di luogo utilizzati come suffissi che producono «la cancerizzazione geometrica del tessuto linguistico della filosofia contemporanea»[41].

Vale la pena soffermarsi su questo strale critico, non ancora messo a fuoco a sufficienza dagli studiosi e carico di conseguenze ermeneutiche, al fine di determinare più compiutamente l'ontologia bachelardiana e la sua portata metafisica[42]. La geometrizzazione immobilizzante del tessuto linguistico filosofico è già evidente nell'aspetto figurativo della sintassi, che abusa del tratto d'unione per creare delle «frasi-parola» in cui l'esterno si salda all'interno in maniera artificiale creando delle vere e proprie «escrescenze» tra verbo e avverbio o, in altri casi, producendo uno slegamento tra esterno e interno, e dissolvendo l'unione tra prefisso o suffisso e parola. Si produce, in generale, un disequilibrio sintattico che rende la lingua filosofica una «lingua agglutinante»[43].

---

del dentro generato dalle tensioni con una sorta di anti-spazio del fuori», *L'absence*, Gallimard, Paris, 1978, p. 168.

39 *PE*, p. 191, p. 247.

40 *PE*, p. 192, p. 248, trad. modificata.

41 *PE*, p. 192, p. 248.

42 Naturalmente ci si potrebbe chiedere se Bachelard lavori effettivamente a un'ontologia e la risposta più efficace mi sembra quella fornita da Piana: «purché la si intenda non già come una esplorazione dell'essere 'assoluto', che sta alle nostre spalle e che incombe su di noi, ma come l'essere che noi siamo: il *nostro* essere», *op. cit.*, p. 15.

43 *PE*, p. 192, p. 249.

La critica bachelardiana prende le mosse in particolare dal *Dasein* heideggeriano, tradotto in francese con *être-là*. A detta del filosofo di Bar-sur-Aube, non è ben comprensibile dove si situi il peso dell'espressione che, tra l'altro, farebbe uso dell'avverbio sbagliato: al posto del *là* che esprime distanza dovrebbe esserci un *ici* che implica immediatezza[44]. Non è chiaro se è a partire dall'essere che occorre pensare il lì o qui, o viceversa. La cosa non è indifferente poiché nel primo caso è a partire dal (mio) essere che trovo la certezza della fissazione in un luogo, in un lì o un qui, mentre nel secondo è a partire dalla determinazione del luogo che trovo il mio essere. Certo, lo spazio a cui allude il *Da-* tedesco non è uno spazio fisico, ma uno spazio ideale, ambiguo, in cui l'essere si dà concretamente nel tempo, ossia nell'esistenza umana, nell'Esserci come traduce in italiano Pietro Chiodi. Ma la questione di fondo resta: o è l'essere a determinare lo spazio, meglio ancora lo spazio-tempo in cui si manifesta, o è lo spazio, e la temporalità che esso comporta, a determinare l'essere. Detto altrimenti o è dall'interno che l'essere determina l'esterno, o è l'esterno a fissare l'interno dell'essere. Nei due casi ci troviamo di fronte a una «fissazione geometrica» che delimita i contorni ontologici della questione da cui risulta «una dogmatizzazione dei filosofemi fin dalle istanze dell'espressione»[45].

Mi sembra che Bachelard colga con efficacia il punto limite dell'analitica esistenziale e le sue conseguenze, ovvero l'impossibilità di determinare essere e tempo proprio alla luce della natura spaziale dell'Esserci, la cui peculiarità ontica sta nel suo essere-ontologico ma determinato spazialmente prima ancora che tempo-

---

44 Anche se Heidegger scrive: «In conseguenza della sua spazialità, l'Esserci non è mai innanzitutto 'qui', bensì in quel 'là' a partir dal quale esso perviene al suo qui». Il motivo è spiegato qualche pagina prima: «l'Esserci non va al di là di una sua sfera interiore, in cui sarebbe dapprima incapsulato; l'Esserci, in virtù del suo modo fondamentale di essere è già sempre 'fuori', presso l'ente che incontra in un mondo già sempre scoperto. E il soffermarsi presso un ente da conoscere e da determinare non rappresenta un abbandono della sua sfera interna, poiché anche in questo 'essere fuori' presso l'oggetto, l'esserci è genuinamente 'dentro': cioè esiste come essere-nel-mondo che conosce», *Essere e Tempo*, cit., p. 87, 141.

45 *PE*, p. 193, p. 249.

ralmente[46]. La fonetica francese, accentuando più energicamente il *là*, spingerebbe l'interpretazione dell'essere a partire da un luogo esterno, benché ovviamente indeterminato. Per questo «Bisogna riflettere bene prima di parlare, in francese, dell'*être-là*, dell'essere-lì. Chiusi nell'essere, dovremo sempre uscirne; appena usciti dall'essere, dovremo rientrarvi»[47].

Alla fissazione geometrica del dentro e del fuori occorre invece sostituire il movimento continuo e perpetuo della deviazione linguistica, seguendo così diversi circuiti ontologici che si approssimano all'essere senza per questo determinarlo univocamente, poiché «L'essere dell'uomo è un essere defissato»[48]. Ed è proprio il linguaggio letterario a produrre una tale defissazione grazie a sempre nuove forme espressive che spezzano la monotonia della lingua attraverso innovazioni poetiche, evitando così «fossili linguistici»[49].

---

46 Su questo punto, anche per le assonanze con Bachelard, sono più che pertinenti le parole di Sloterdijk che nell'«*Excursus 4*. 'L'Esserci ha una tendenza essenziale alla vicinanza'. La dottrina heideggeriana del luogo esistenziale» di *Sfere I. Bolle* scrive: «Sembra che solo pochi interpreti di Heidegger abbiano capito che sotto il sensazionale titolo programmatico di *Essere e tempo* si cela anche un trattato potenzialmente rivoluzionario su essere e spazio. Sotto l'influenza dell'analitica esistenziale del tempo in Heidegger, è stato spesso dimenticato come essa sia legata a una corrispondente analitica dello spazio, e che entrambe sono a loro volta fondate in un'analitica esistenziale del movimento. Ne consegue che mentre è possibile leggere un'intera biblioteca sulla dottrina heideggeriana della temporalità e della storicità — onto-cronologia —, sulla sua dottrina della motilità, o ontocinetica, esistono solo alcune trattazioni, ma niente — a esclusione di qualche pietosa parafrasi che non merita di essere citata — sui suoi approcci a una teoria della spazializzazione originaria dello spazio, o ontotopologia» (cit., p. 325). D. Franck ha cercato di elaborare l'idea di spazio heideggeriana facendola entrare in contatto con la tradizione fenomenologica francese in *Heidegger et le problème de l'espace*, Minuit, Paris, 1986; tr. t. di C. Fontana, *Heidegger e il problema dello spazio*, Ananke, Torino, 2006. L'articolazione tra spazio, luogo e abitazione in Heidegger viene messa a fuoco in maniera molto efficace da F. Dastur in *Heidegger espace, lieu, habitation*, in «Les temps modernes», n. 4, 2008, pp. 140-157 (l'intero numero della rivista è dedicato a *Heidegger. Qu'appelle-t-on le Lieu?*).

47 *Ibid.*

48 *PE*, p. 193, p. 250.

49 *PE*, p. 194, p. 250.

Per eludere le ontologie geometrizzanti bisogna allora rinunciare all'idea di tratteggiare i contorni dell'essere, di «disegnarlo», dandogli una figurazione che comporterebbe una netta separazione tra un dentro e un fuori, concependolo insomma come centro circondato dal nulla. Tale figurazione implicherebbe un privilegio oculocentrico, proprio peraltro di tutta la tradizione occidentale[50], che Bachelard ha invero sempre denunciato, revocando il privilegio della vista – troppo legata alla dimensione percettiva – a favore della tattilità, generatrice di un'estetica del fare, e dell'udito, capace di originare un'ontologia dell'ascolto[51].

Le parole poetiche costituiscono degli *apparati onirizzanti* in grado di produrre una progressione strutturata in «vedere e sentire, vedere oltre (*ultra-voir*) e sentire oltre (*ultra-entendre*), sentirsi vedere»[52], secondo una fenomenologia dell'udito che, partendo da forme poetiche concrete, produce un'«amplificazione ontologica» e, grazie all'opera di riecheggiamento, arriva alle soglie di un'*ontologia acustica*. Il figurale viene quindi riassorbito mantenendo fermo il principio di una filosofia iconoclasta.

Il dentro e il fuori, se dialettizzati tramite l'immaginazione, attenuano la loro dissimmetria, pur se in maniera instabile e fragile, e mostrano un'articolazione che procede in direzione del concreto o del vasto, del chiuso o dell'aperto, della riduzione o dell'esagerazione, della miniatura o dell'immensità, moltiplicando così le sfumature d'essere. Per accogliere l'immagine bisogna seguire l'esa-

---

50 Come nota Heidegger, il popolo greco è un popolo di «uomini tutto occhi», che ha generato un paradigma di essere pensato come presenza, cfr. M. Heidegger, *Nietzsche* [1936-1946], Neske, Pfullingen, 1961; *Il nichilismo europeo*, contenuto in *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 717.

51 Cfr. M.-P. Lassus, *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2010, che ha sviluppato interessanti considerazioni, giungendo a mostrare in azione una filosofia della musica nel filosofo di Bar-sur-Aube, anche se spesso con poca precisione.

52 *PE*, p. 167, p. 215. È da notare *en passant* come nella versione originale Bachelard faccia uso dei trattini, cadendo lui stesso in quella geometrizzazione linguistica da lui ritenuta cancerizzante, segnalandoci di fatto la diffusione di una moda linguistico-filosofica a cui sembra difficile resistere.

gerazione del poeta e personalizzarla prolungandola, assecondare lo slancio poetico senza ridurlo, per entrare così nella «strana regione del *superlativo*»[53], la stessa a cui il surrealismo – riferimento ancora fondamentale per Bachelard – dà accesso. Si è condotti verso una *surimmaginazione*, verso una situazione limite, al di là della soglia del sensibile, dove appare chiaramente che «le opere d'arte sono *sottoprodotti* di questo esistenzialismo dell'essere immaginante»[54].

Da un lato il distanziamento dal mondo ambiente può avvenire per via di miniaturizzazione, con *rêveries gulliverizzanti* che permettono di mondificare (*mondifier*), ossia creare mondi nuovi, realizzando un vero «esercizio di freschezza metafisica»[55]. Dall'altro con un *atto aumentante* l'immaginazione supera la realtà mondana, produce un'amplificazione dello spazio e un'accelerazione del tempo, con un'espansione tale da raggiungere l'immensità, il vasto, e un'intensità d'essere che potremmo definire *ultra-sublime*, perché non ha niente a che fare con la contemplazione di spettacoli grandiosi. L'immagine diventa così un «eccesso dell'immaginazione»[56].

Accentuando la dialettica del dentro e del fuori, della chiusura e dell'apertura, del piccolo e del grande, del nascosto e del manifesto si produce un oltrepassamento del reale che fa accedere alla regione del superlativo e della surimmaginazione. Si tratta di un luogo di libertà per antonomasia in cui si genera una potente deformazione di spazio, tempo e forze proprio «alla superficie dell'essere, in quella regione in cui l'essere *vuole* manifestarsi e *vuole* nascondersi. I movimenti di chiusura e di apertura sono così numerosi, così spesso invertiti, così carichi anche di esitazioni che potremmo concludere con questa formula: l'uomo è l'essere dischiuso (*entr'ouvert*)»[57].

---

53 *PE*, p. 91, p. 117.
54 *PE*, p. 169, p. 218.
55 *PE*, p. 150, 194
56 *PE*, p. 111, p. 142.
57 *PE,* p. 200, p. 257, modifico la traduzione di *entr'ouvert* sostituendo *socchiuso* con *dischiuso*. La traduzione non è semplice perché fa venir meno la radice *aperto* con conseguenze filosofiche non di poco conto. Ho, tuttavia, optato per la parola dischiuso perché, anche etimologicamente, rivela la semiapertura, ciò che non è ancora completamente aperto e, per estensione figurata, ciò che si sta mostrando, che fa apparire, si manifesta, con una flessione filosofica di tipo fenomenologico. Soc-

Riduzione ed esagerazione, e correlativamente chiusura e apertura, se dialetticamente intesi, mostrano una reversibilità che la surimmaginazione fa diventare produttiva rendendo concreto il dentro e vasto il fuori, secondo un'antropologia dell'immaginazione a base ontologico-metafisica, il cui principio afferma che l'uomo è un essere dischiuso, ossia né totalmente aperto, né chiuso. Vale la pena di attardarsi sulla precisa scelta lessicale bachelardiana. La parola *entr'ouvert*, che morfologicamente è un participio passato utilizzato con valore nominale, è composta da *entre* (tra) e *ouvrir* (aprire), con crasi, con o senza apostrofo dopo l'elisione della e. La scelta di Bachelard è a favore della crasi con apostrofo, quello che nella lingua greca antica era chiamata coronide o «piccola linea curva», posta dopo la lettera, poi direttamente sopra la vocale contratta. Al di là di queste considerazioni e soprattutto alla luce di quanto è stato già notato, mi sembra non priva di interesse la scelta del filosofo a favore di una parola appartenente a una lingua storico-naturale, con sintassi spontanea e non artificiale, che ha il vantaggio di tenere insieme due lemmi senza costringerli in una geometria arbitraria, come quella realizzata dal trattino, produttrice di un disequilibrio sintattico che, come si è visto, genera una filosofia agglutinante.

Bachelard lavora all'interno della lingua, dando al linguaggio il suo libero campo d'espressione, caratterizzato dalla «dialettica dell'aperto e del chiuso. Con il *senso* si chiude, con l'espressione poetica, esso si apre»[58]. È la parola a predisporre «tutti i fenomeni dell'essere»[59] che avvengono proprio nell'essere dell'uomo in quanto «essere di *una superficie*»[60], una superficie sensibilizzata che separa la regione dello stesso (*même*) da quella dell'altro (*autre*); uno schermo dell'apparire che proprio una fenomenologia dell'immaginazione poetica riesce a esplorare. Ecco allora la scelta

---

chiuso rinvia, invece, a ciò che non è del tutto chiuso, che è accostato, con un'accentuazione sbilanciata verso la chiusura. Il termine francese rimanda a un'apertura per disgiunzione, un aprirsi a metà (cfr. P.-E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*; *Le grand Robert de la langue française*).

58 *PE*, p. 199, p. 257.

59 *PE*, p. 199, p. 257.

60 *PE*, p. 199, p. 257.

a favore della parola *entr'ouvert* per determinare l'essere dell'uomo in quanto superficie che lascia filtrare fenomeni d'essere dischiudendoli, facendoli apparire, mostrandoli nell'atto di aprirsi, in tutta la loro instabilità. La stessa fragile instabilità dell'apostrofo o meglio della «piccola linea» curva che lega i termini *entre* e *ouvert*, secondo una geometria dolce rispettosa della vocalità delle parole. Compito di ogni «sognatore di parole (*rêveur de mots*)»[61] è proprio quello di lasciarsi guidare dall'eco che la dimensione fonologica produce, facendola riecheggiare e attivando le risorse racchiuse nella parola stessa, capaci di provocare quei flussi spontanei di immagini che sono le *rêveries*.

Per Bachelard, non soltanto il poeta è in grado di suscitare immagini verbali che mediante il verso fanno esplodere «verità dell'uomo intimo»[62], producendo un riecheggiamento nel sognatore di parole. Anche il metafisico può essere avvicinato al poeta, ma solo quando parla in maniera istantanea, con espressioni secche e dirette, così da far brillare la verità nella sua immediatezza, prima di essere consumata da prove volte a confermare e dimostrare quanto precedentemente espresso con evidenza.

La presa di posizione bachelardiana è dunque molto chiara e diventa strumento ermeneutico per leggere i suoi stessi testi, carichi

---

61 *PE*, p. 83, p. 106. Sarebbe interessante studiare l'effetto della *rêverie* sul linguaggio in via di trasformazione in opera letteraria come accade ne *Les Rêveries du promeneur solitaire* [Génève 1782; tr. it. e ed. di B. Sebaste, *Le passeggiate del sognatore solitario*, Feltrinelli, Milano, 1996] di Rousseau in cui le passeggiate solitarie, le *rêveries* evocate o le *rêveries* prodotte dalla scrittura stessa si confondono, scompaginando il piano dell'enunciato e quello dell'enunciazione. In fondo, fa notare J. Starobinski, le *rêveries* di Rousseau si sviluppano nella «corrente quasi continua di una *rêverie* seconda […] che consiste dunque nel riassorbire la molteplicità e la discontinuità dell'esperienza vissuta, inventando un discorso unificante in seno al quale tutto verrebbe a compensarsi», *Rêverie et transmutation* in *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971, p. 419 [tr. it. di R. Albertini, *J. J. Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna, 1982; la traduzione non contiene i *Sept essais sur Rousseau*]. Si tratta quindi di una vera *rêverie* della parola e sulla parola il cui rapporto a Bachelard meriterebbe di essere indagato in maniera approfondita.

62 *PE*, p. 208, p. 267.

di espressioni metafisiche che balenano nell'istante e sono prive di validazione argomentativa. In questo senso si può dire che Bachelard, in quanto metafisico, è simile al poeta, perché alcune sue espressioni hanno la forza e l'immediatezza della parola poetica il cui centro focale è sempre un'immagine verbale. Allo stesso tempo, però, non si può evitare di rimarcare lo schiacciamento del filosofico nel letterario[63], proprio a causa della priorità ontologica e metafisica dell'immagine verbale sul concetto. L'opzione continua a essere a favore dell'atto trascendentale dell'immaginazione, come condizione per determinare anche le *idee-sogni*[64] del metafisico, in grado di esprimere una verità immediata, che ha a che fare con l'intimità del soggetto – di un soggetto immaginante –, di contro alla verità epistemica costruita pazientemente dal lavoro dello scienziato che deve espellere ogni istanza metafisica e ogni carattere di soggettività a favore di un razionalismo applicato e materiale.

Proprio ricorrendo alla formula di un filosofo, amplificata attraverso le immagini tratte da poeti, scrittori e artisti – Bosquet, Rilke, ma anche La Fontaine, Michelet e Van Gogh –, Bachelard conclude *La poetica dello spazio* con una fenomenologia del rotondo; vale a dire con l'immagine della rotondità in quanto immagine d'essere, colta fenomenologicamente nella sua immediatezza ed evidenza,

---

63 La posizione di Bachelard appare prossima a quella di Heidegger, o meglio dello Heidegger della *Kehre* per il quale l'accesso all'essenza della verità come non-nascondimento nell'età della tecnica è possibile solo grazie ai poeti e all'antico pensiero dei greci, nelle cui parole alberga la possibilità di manifestazione dell'Essere. Bachelard ritiene, a sua volta, che i poeti abbiano la possibilità di far venire a manifestazione l'essere tramite il linguaggio, grazie all'istantaneità dell'immagine verbale che può riecheggiare all'interno di ogni lettore, attivando in lui echi ontologici, slanci dinamici e creatori del tutto simili a quelli del poeta, poiché ogni essere è via d'accesso diretta all'essere che viene a manifestarsi proprio nel linguaggio. Tuttavia la posizione bachelardiana prevede una funzione più attiva e dinamica del ricettore, non semplice pastore dell'essere, come ora vedremo.

64 Bachelard parla esplicitamente di idea–sogno aggiungendo che «Vi sono delle idee che sognano» (*PE*, p. 111, p. 142), cioè inducono delle grandi *rêveries*, come nel caso di alcune teorie pre-scientifiche, ma anche di alcune formule che esprimono direttamente una verità, suscitando un'adesione immediata proprio grazie alla forza dell'immagine verbale contenuta.

nella sua primitività di manifestazione grazie all'*epoché*, vale a dire alla sospensione di ogni esperienza, di ogni conoscenza, di ogni passato, mettendo tra parentesi il mondo. Ciò che appare in forma d'immagine, depsicologizzato e defilosofizzato[65], non va dunque compreso ma semplicemente *preso* nella sua immediatezza, colto nel suo diretto manifestarsi.

È Jaspers ad affermare che «*Jedes Dasein scheint in sich rund*», «Ogni esserci sembra in sé rotondo», o come traduce Bachelard «Tout être semble en soi rond»[66]. Occorre però prendere qualche precauzione per evitare automatismi esegetici che non permetterebbero di valutare pienamente la posizione bachelardiana rispetto a quella jaspersiana, con conseguenze negative nell'interpretazione del rotondo, da considerare, appunto, non come metafora ma come vera e propria immagine a grande densità ontologica.

Il termine *Dasein*, nel lessico di Jaspers, indica l'esserci o essere-lì, quindi un ente che è situato spazialmente e temporalmente, un

---

65 Bachelard usa i verbi riflessivi *se déphilosopher, se dépsychanalystiser*, *se dématuriser* (PE, p. 211, p. 271) per esprimere la necessità di un'*epoché* come sospensione totale del giudizio e messa tra parentesi del proprio sapere, ritrovando così lo stato di meraviglia originario, quello infantile, di un'infanzia permanente, «nell'età dell'immaginare» (*ibid.*). «Trasformiamo dunque il nostro stupore in ammirazione, cominciamo con l'ammirare, vedremo in seguito se occorrerà organizzare il nostro disinganno con la critica, con la riduzione», *PE*, p. 197, p. 255. Il programma di Bachelard è quello, dunque, di una e vera e propria *pratica filosofica*. Mi sembra che il filosofo francese aderisca alla dinamica di inizio autoriflessivo del pensiero greco scandito secondo le «figure» di meraviglia, *epoché*, dubbio, cfr. S. Borutti, *Filosofia e scena primaria: figure dell'inizio*, «Paradigmi», n. 55, 2001, pp. 7-21. Su *déphilosophie* e *dépsychanalyse* come attività preliminari e necessarie per risvegliare l'anima e coltivare la «ragione poetica», cfr. P. Mottana, *Déphilosophie et dépsychanlyse: la restitution de l'âme au savoir dans l'oeuvre et la vie de Gaston Bachelard*, in J. J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 249-264.

66 K. Jaspers, *Von der Wahrheit*, Piper Verlag GMBH, München, 1947, p. 54; tr. it. e ed. di D. D'Angelo, *Della verità. Logica filosofica*, Bompiani, Milano, 2015, la traduzione italiana perde però l'immagine della rotondità «Ogni esserci appare completo», p. 111. *PE*, p. 208, la versione italiana perde il vero senso dell'espressione jaspersiana utile a mostrare lo spostamento ontologico bachelardiano.

ente che ci-è, nella sua semplice presenza fenomenica e mondana, tale da poter essere osservato e conosciuto nella sua empiricità, mentre l'esistenza umana è *Existenz*, ciò che si progetta e di volta in volta decide del proprio essere, anche se sempre in situazione. Tramite la coscienza assoluta, l'uomo sceglie di emergere dall'empiricità con un atto libero, di *ex sistere*, ponendosi come esistenza e mettendosi in rapporto esistenziale alla trascendenza, facendo quindi esperienza dell'essere attraverso un atto decisionale[67]. Per Heidegger, invece, *Dasein* indica l'uomo la cui essenza è *Existenz*, esistenza, in quanto modo autentico di essere del *Dasein*[68].

Bachelard, dal canto suo, decidendo di tradurre *Dasein* semplicemente con *être* annulla l'articolazione concettuale jaspersiana, con il tentativo di smarcarlo dall'identificazione con il *Dasein* heideggeriano, con l'*être-là*, e di privarlo di quell'ambigua spazialità che tanto aspramente aveva criticato, riconducendolo così a un più generico alveo ontologico. Ma questa scelta fa venir meno l'articolazione e la differenza tra esserci e esistenza, nonché l'accento marcatamente mondano e empirico della frase jasperiana, che afferma la rotondità di ogni esserci, ma nella fenomenicità. Basta rimettere nel suo contesto la frase per coglierne il significato:

---

67 Le parole di Jaspers sono di rara chiarezza: «Il mio esserci non è dunque esistenza, ma *l'uomo* è, *nell'esserci*, possibile esistenza. L'esserci c'è o non c'è; l'esistenza, invece, essendo possibile, con la scelta o con la decisione, dirige i suoi passi verso l'essere o, allontanandosene, verso il nulla. […] L'esserci c'è empiricamente, l'esistenza solo come libertà. L'esserci è assolutamente temporale, l'esistenza, nel tempo, oltrepassa il tempo. […] L'esserci raggiunge la sua piena realizzazione come *essere-nel-mondo*. Per l'esistenza possibile il mondo è solo il campo della sua manifestazione», *Philosophie*, Springer Verlag, Berlin, 1932; tr. it e ed. di U. Galimberti, *Filosofia*, UTET, Torino, 1978 p. 470.

68 «Quell'essere stesso verso cui l'Esserci può comportarsi in un modo o nell'altro e verso cui sempre in qualche modo si comporta, noi lo chiamiamo *esistenza*. […] L'Esserci comprende se stesso in base alla sua esistenza, cioè alla possibilità che gli è propria di essere o non essere se stesso. Queste possibilità l'Esserci o le ha scelte esso stesso o è incappato in esse o è cresciuto già da sempre in esse. […] Il problema dell'esistenza, in ogni caso, non può esser posto in chiaro che nell'esistere stesso», M. Heidegger, *op. cit.*, pp. 28-29.

> L'esserci è l'immediatezza del trovarsi nell'essere, è sentire ed esperire una vita all'interno del proprio mondo. *Ogni esserci sembra in sé rotondo*, chiuso di volta in volta in quanto esserci nel proprio mondo, ma è al contempo aperto, in quanto è reso possibile solo dall'esserci altrui e in rapporto ad esso, e poiché è esso stesso in continua metamorfosi. L'esserci è frantumato nella pluralità senza fine dell'esserci, ma pur nella sua pluralità, è unito al suo interno[69].

Jaspers colloca queste parole all'inizio del secondo capitolo del suo volume, volto a chiarificare le modalità di ciò che lui definisce l'abbracciante, ossia l'esserci (*Dasein*), la coscienza in generale (*Bewußtsein überhaupt*), lo spirito (*Geist*), l'esistenza (*Existenz*), l'abbracciante che è l'essere stesso (*Das Umgreifende, das das Sein selbst ist*), il mondo (*Welt*), la trascendenza (*Transzendenz*). L'esserci è, pertanto, il primo gradino di una scala che comporta diversi livelli autocoscienziali fino a raggiungere la piena articolazione dell'abbracciante, oggetto precipuo di ciò che il filosofo tedesco definisce «periecontologia»[70]. L'intento è quello di ricondurre l'uomo alle sue origini, rimettendo in discussione certezze inveterate e incrostate da automatismi gnoseologici. Per farlo occorre prendere atto della situazione fondamentale dell'essere umano, ossia il suo essere sempre situato. Questo implica la consapevolezza che la verità assume forme o figure diverse all'interno dell'essere situato dell'esistenza umana a seconda del livello di questionamento in cui si inserisce.

Il primo livello è proprio quello dell'esserci, vale a dire dell'essere-qui empirico e corporeo nella sua esistenza determinata. Esso esprime l'immediatezza del trovarsi nell'essere, colto però all'interno del proprio mondo ambiente in cui si situa l'esserci. Per questo *sembra* rotondo, ossia completo in sé, perché chiuso nel proprio

---

69 K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 111, trad. modificata per mantenere l'uniformità del discorso, che altrimenti si sarebbe persa lasciando cadere l'immagine della rotondità. Anche la sottolineatura è mia.

70 K. Jaspers definisce così l'abbracciante: «ciò che sempre solamente si *annuncia* – negli oggetti attualmente presenti e negli orizzonti – e che però non diventa mai oggetto e orizzonte. Esso è ciò che non appare direttamente, ma in cui tutto può apparire per noi. Esso diviene presente solo indirettamente, quando ci muoviamo al suo interno verso ogni orizzonte e lo superiamo», *ivi*, p. 38. L'abbracciante è dunque il continuo differire di limiti e orizzonti di quel tutto in cui siamo collocati.

mondo come una monade ma, al contempo, aperto ad altri esserci che lo destabilizzano da questa chiusura, frantumando continuamente la sua unità: singolarmente chiuso nel proprio mondo e al contempo aperto alla pluralità degli altri esserci. Si tratta, insomma, di quell'origine abbracciante che Jaspers chiama vita e che ben presto si trasforma in oggetto posto di fronte al soggetto conoscente con la possibilità di accedere al livello di coscienza generale con un salto di consapevolezza, per scoprirsi come spirito e infine come esistenza. Non è il caso però di procedere oltre. Quanto detto è sufficiente a ricontestualizzare le parole del filosofo tedesco.

Bachelard non opera una lettura lineare, non è interessato a un'ermeneutica del testo ma solo al modo di riecheggiare della frase jaspersiana che esprime la rotondità dell'essere, accogliendola direttamente ed eliminando ogni aspetto ipotetico prodotto dal verbo *scheint*, sembra. La frase così si trasforma in «*das Dasein ist rund*», l'essere è rotondo. Il sembrare introduce una duplicità tra essere e apparire che secondo Bachelard non permette di «vivere l'essere nella sua immediatezza»[71] ma solo di contemplarlo, poiché la contemplazione produce una scissione tra chi contempla e ciò che viene contemplato. Occorre, dunque, superare ogni distinzione tra soggetto e oggetto per cogliere direttamente, nel flusso vivente dell'immagine, la manifestazione dell'essere che viene a sé tramite il soggetto, proprio nel punto chiasmatico che assume i connotati della rotondità.

La rotondità è una caratteristica esistenziale, dunque, propria della spazialità dell'esistenza e non una forma geometrica, come la sfera e il cerchio[72]. Infatti molto recisamente Bachelard rifiuta di riferirsi ai modelli greci di sfericità, in particolare al modello parmenideo, troppo carico di sovrastrutture concettuali e interpretative, soprattutto legate alla perfezione geometrica della sfera. Al contrario, il rotondo come caratteristica dell'essere viene vissuto direttamente, giacché le «immagini della *rotondità piena* ci aiutano a raccoglierci su noi stes-

71 *PE*, p. 210, p. 269.

72 Ho già segnalato l'importanza della riflessione bachelardiana per Sloterdijk, in particolare per la costruzione teorica della sua sferologia come poetica dell'essere. In questo caso la rotondità è sviluppata in direzione della sfera. Occorre però segnalare anche l'imponente lavoro critico-letterario di G. Poulet, *Le metamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961;

si, a dare a noi stessi una prima costituzione, ad affermare il nostro essere intimamente, a partire dal dentro»[73]. È dunque l'immagine della pienezza rotonda a costituire il vissuto di coscienza sul terreno esperienziale, quello di un'esperienza immaginativa che dà luogo alla costituzione originaria, la «prima costituzione», la costituzione fenomenologica dell'essere immaginativo. Lo spazio del mondo e lo spazio dell'intimità diventano consonanti, si costituiscono correlativamente. Infatti, afferma Bachelard, «Quanto è concreta la coesistenza delle cose in uno spazio che noi raddoppiamo con la coscienza della nostra esistenza. Il tema leibniziano dello spazio, luogo dei coesistenti, trova in Rilke il suo poeta. Ogni oggetto investito di spazio intimo diventa, in tale coesistenzialismo, centro di tutto lo spazio»[74].

È quindi possibile, a questo punto, avanzare l'ipotesi ermeneutica per cui le immagini del rotondo rimandano alla rotondità dell'essere, alla pienezza del proprio essere, dell'essere intimo, alla costituzione di sé in quanto coscienza della propria esistenza come spazialità intima, piena e rotonda. La spazialità esterna si raddoppia producendo un luogo di coesistenza che diventa centro esistenziale di tutto lo spazio. Nel chiasma tra coscienza e mondo si manifesta la spazialità esistenziale in quanto rotondità, la quale, prima di essere una figura geometrica, è un indice spaziale che intreccia interno e esterno, secondo una circolarità reversibile che segnala un coesistenzialismo spaziale, una *vicinanza* tra gli esseri come condizione ontologica.

---

tr. it. di G. Bogliolo, *Le metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano, 1971. Anche in questo caso l'influenza bachelardiana è fondamentale e l'ipotesi della rotondità viene sviluppata andando alla ricerca delle figure geometriche del cerchio all'interno della letteratura. L'interesse di Poulet per Bachelard è segnato anche da un confronto critico diretto in *Bachelard et la conscience de soi*, «Revue de Metaphysique et de Morale» I, janvier-mars 1965, pp. 1-26 e *Gaston Bachelard*, in *La conscience critique*, J. Corti, Paris, 1971, pp. 173-209 [tr. it. di G. Bogliolo, *La coscienza critica*, Marietti, Genova, 1991].

73 *PE*, p. 210, p. 269.

74 *PE*, p. 184, p. 238. «Il senso dello spazio intimo in Bachelard apre la spazialità esistenziale alla spazialità coesistenziale. *In ogni essere vi è una tendenza essenziale alla vicinanza*», fa notare Sam Mickey in un interessante capitolo dedicato alla «*Roundness*», *Coexistentialism and the Unberable Intimacy of Ecological Emergency*, Lexington Books, Lanham, 2016, p. 96.

Ogni essere è rotondo, dunque, prima di ogni costituzione[75]. Solo con le immagini della rotondità la coscienza si costituisce e si scopre rotonda, piena, esistente, in uno spazio esistenziale abitato da altri esseri e caratterizzato dalla vicinanza come indice ontologico di co-esistenza[76]. Ogni essere, pertanto, se investito di spazio intimo, può diventare centro dell'intera spazialità e solo in un secondo momento, perdendo questo fragile punto d'equilibrio, si dialettizza ricreando la scissione del dentro e del fuori, del vicino e del lontano, del pieno e del vuoto. «Ciò che colpisce qui è il fatto che l'aspetto metafisico nasce a livello stesso dell'immagine, a livello di un'immagine che altera le nozioni di una spazialità comunemente considerata»[77]. Siamo di fronte a una metafisica concreta e istantanea, incentrata sull'immagine come vero e proprio evento del *logos*. Nello specifico sull'immagine del rotondo, che è verità diretta perché immagine vissuta immediatamente, priva di passato, defilosofizzata e depsicologizzata.

L'immagine è un fenomeno d'essere e permette una liberazione quando però non si solidifica in una metafora, intesa da Bachelard come «falsa immagine», perché priva della capacità di produrre una *rêverie* parlata; si tratta allora di un accidente dell'espressione e non di un'immagine produttrice d'espressione[78]. La metafora, che

---

75 «Il mondo è rotondo intorno all'essere rotondo» (*PE*, p. 214, p. 275). Proprio riprendendo e ampliando la lezione bachelardiana, Sloterdijk dirà in modo suggestivo a fondamento della sua sferologia che «Ogni cosa è davvero se stessa solo nella propria sfera, la quale a sua volta è protetta, al sicuro, nella sfera delle sfere», *Sphären II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999; tr. it. di S. Rodeschini, *Sfere II. Globi*, Cortina, Milano, 2014, p. 562.

76 È vero che nell'elaborazione della spazialità esistenziale Heidegger incentra la sua riflessione sull'*in-essere* e sulla capacità dell'Esserci di dis-allontanare, avvicinare per via negativa, facendo scomparire la distanza, la lontananza, giacché «*L'Esserci ha una tendenza essenziale alla vicinanza*», *Essere e tempo*, cit., p. 138.

77 *PE*, p. 197, p. 254, trad. lievemente modificata. Viene compiuto una sorta di ribaltamento della critica antimetafisica classica, trasformando in valore positivo la considerazione della metafisica come costrutto immaginario, riconoscendo quindi l'estremo interesse nel legare il discorso metafisico all'immaginazione, in grado così di rivelarne aspetti fondamentali.

78 Sulla questione della metafora, anche in relazione alla posizione di Bachelard, cfr. P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975; tr. it. di G.

in passato era stata considerata dallo stesso filosofo come luogo specifico di concretizzazione dell'immagine e strumento di determinazione del possibile diagramma poetico, viene ora concepita, in aperta opposizione a Bergson[79], come un'immagine fabbricata, troppo artificiale, priva di vera radice e volta all'illustrazione del concetto. Attraverso il ricorso all'immaginazione, la metafora da corpo estrinsecamente a un'impressione difficilmente esprimibile, risultando così eterogenea rispetto al suo contenuto. Proprio la mancata uniformità psichica con l'oggetto che esprime la rende un ibrido privo di interesse rispetto all'immagine, che è frutto diretto dell'immaginazione surrealizzante.

3. *La fenomenologia dell'anima: l'immagine sorgente*

Si impone quindi una nuova concezione dell'immagine: l'*immagine sorgente*. Questa, risvegliata dalla parola poetica, trova un inusitato dinamismo nella coscienza che non ha dinnanzi a sé l'oggetto-immagine ma si rivela come transoggettività dinamica. Il

---

Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 2010.

79 L'accusa rivolta a Bergson è proprio quella di utilizzare metafore e non immagini, il cui aspetto predominante è sì di tipo figurale, ma volto a nascondere il concetto, mentre l'immagine per Bachelard è priva di concettualità. Le metafore bergsoniane sono dunque statiche e banali, esse producono un arresto dell'immaginazione. Per un acuto approfondimento cfr. M. Cariou, *Bergson et Bachelard*, PUF, Paris, 1995; e il volume collettaneo F. Worms, J.J. Wunenburger (eds.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité*, PUF, Paris, 2008. «In Bergson, nonostante il suo preteso anti-intellettualismo, non troveremmo autentiche immagini, ma solo metafore, trasposizioni artificiose di significati già dati. Solo l'estetica junghiana, ripete Bachelard, citando espressamente una pagina di *Psicologia analitica e arte poetica* di Jung, riuscirebbe a rispettare la poesia nella sua realtà di vertice espressivo. E solo Jung riesce a far collaborare dialetticamente, nella considerazione dell'immagine, il momento esplicativo della determinazione inconscia, con l'autonoma fenomenologia del dispiegarsi della sua manifestazione formale, fino a costituirsi, in un movimento di estrema totalizzazione, a 'cattura dell'essere'», D. Palliccia, *Bachelard e la «rottura» fenomenologica dell'istante immaginale*, in «ATque», n. 3-4, 2008, pp. 257-291, p. 270.

catalogo delle espressioni bachelardiane per indicare una tale immagine è ricco: immagine primitiva, immagine *princeps*, immagine prima, immagine iniziale. In ognuna di queste variazioni l'aspetto fondamentale è dato dall'originarietà, dalla nuclearità, dall'indistruttibilità primordiale che implica una donazione d'essere, la possibilità di generare immagini che vivono nei dettagli secondo una doppia modalità: immagini *generali* direttamente partecipate dal *rêveur* o *nodi* di immagini vissute e sognate su due registri diversi.

Quasi riprendendo i termini del suo vecchio articolo su capriccio e miniatura, Bachelard tratteggia i lineamenti di una fenomenologia elementare il cui acme è rappresentato dalla miniatura letteraria: «Con un dettaglio poetico, l'immaginazione ci colloca davanti a un mondo nuovo. Allora il dettaglio comincia ad avere il sopravvento sul panorama. Una semplice immagine, se è nuova, apre un mondo e, visto dalle mille finestre dell'immaginario, il mondo è mutevole»[80].

È la meraviglia della coscienza dinanzi alle immagini poetiche a costituire la base dell'*epoché* fenomenologica di matrice bachelardiana. Lo stupore di fronte alle cose, la capacità di lasciarsi sorprendere e di mettersi in ascolto sono gli elementi di quella meraviglia che già Aristotele nella *Metafisica* diceva essere all'origine di ogni vera interrogazione filosofica. Allora tale meraviglia pone la coscienza di fronte a un mondo che, grazie al poeta, si apre nella sua originaria innocenza. La coscienza immaginante diventa così coscienza sognante, nel quadro di una *fenomenologia dell'anima*.

L'espressione segnala un riferimento contestuale alla tradizione della filosofia dello spirito di matrice francese, di cui Bachelard condivide il vocabolario legato al riconoscimento della realtà sostanziale dello spirito, l'invito all'interiorità e all'intimo come luoghi di autocoscienza dai quali trarre principi gnoseologici e valori morali o, più in generale, istanze metafisiche e valoriali, poste a fondamento della soggettività intesa come conquista di sé, autocoscienza e quindi azione, sul modello blondeliano[81]. Bachelard

80 *PE*, p. 129, p. 165.

81 Malgrado non ci siano occorrenze testuali che riportino il nome di Blondel all'interno dell'intero *corpus* bachelardiano, come è facile evincere

declina lo spiritualismo in chiave personale, articolandone anche il vocabolario alla luce di quella nuova scienza dell'anima che è la psicoanalisi, in particolare di matrice junghiana.

Si impone, dunque, una prima distinzione tra spirito (*esprit*) e anima (*âme*). Lo spirito è inteso come azione della coscienza volta all'appropriazione del sapere, alla costruzione sistematica della conoscenza razionale, nel tentativo di unificare esperienze diverse sotto leggi esplicative in vista della comprensione dell'universo. È il polo epistemologico della ragione scientifica, a cui si oppone il polo poetico dell'anima che, grazie alla *rêverie*, mette la coscienza allo stato nascente, vale a dire in una condizione di apertura antepredicativa al mondo. Si tratta di due linee divergenti della vita spirituale che conducono da un lato verso il concetto, dall'altro verso l'immagine. In questo senso Bachelard resta coerente con la sua posizione, che vede opposti ragione e immaginazione, scienza e poesia, intese secondo una polarità d'esclusione complementare. Il razionalismo applicato comporta il rifiuto di ogni retro-immagine e un'astrazione costruttiva basata su un'interconcettualità. La *rêverie* lucida rifiuta ogni oggettività a favore di immagini colte allo stato nascente, nel loro darsi immediato, che produce meraviglia e ammirazione in una coscienza partecipativa e non separata. Nel primo caso ad agire è la coscienza in quanto spirito, nel secondo la coscienza in quanto anima.

L'anima trova un'ulteriore declinazione ricorrendo alla matrice linguistica latina che distingue tra *animus* e *anima*, come segnala Jung e poi mostra Claudel[82], facendo leva sul fondo androgino dello

---

da J. Libis (ed.), *Les lectures de Gaston Bachelard. Index bibliographique*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2011, è tuttavia innegabile il riconoscimento di un vocabolario blondeliano. A Digione Bachelard è certamente venuto in contatto con le opere del pensatore borgognone, ma l'attestazione di un dialogo tra loro è data dal documento di una seduta del 27 novembre 1937 in cui Bachelard espone i tratti del *Pensiero assiomatico* a cui Blondel risponde con delle osservazioni. È possibile leggere il sunto della seduta in Gaston Bachelard/Maurice Blondel, *La pensée axiomatique*, in *Les études philosophiques*, 14 anno, n. 1-2, 1940, pp. 21-23.

82 Bachelard affronta la dialettica *animus-anima* nel capitolo dedicato alle «*Rêveries* sulla *rêverie*» (pp. 63-101), riprendendo la distinzione proposta da C. G. Jung in *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem*

psichismo umano proprio dell'inconscio, inteso non come luogo del rimosso ma come natura prima, potenza armonizzante e pacificante, anteriore a ogni distinzione di genere che si produce solo in un secondo momento, dopo il processo di individuazione. Da qui *animus* viene inteso come attività dello spirito, dimensione mascolina che tende all'azione e all'accrescimento psichico, alla dimensione diurna, vigilante e critica, e l'*anima* come apertura che vive il presente dell'immagine, in quanto femminile «accoglienza trascendentale di doni»[83], caratterizzata dal procedere verso l'approfondimento e la discesa, in direzione del polo notturno. *Animus* e *anima* si presentano come «due sviluppi antiparelleli»[84] e con questa articolazione Bachelard può identificare lo spirito con *l'animus* e l'anima con l'*anima*, istanze entrambe presenti all'interno della psiche umana e regolate da un'alternanza salutare.

È l'*anima* ad accogliere le immagini e produrre *rêverie* grazie alla sua libera capacità di espansione che, discendendo nelle profondità della psiche, conduce verso una dimensione pacifica e riposante. Secondo Jung l'*anima* è l'archetipo stesso della vita, di una vita calma, stabile, unificata, senza tensioni. È dunque in *anima* che si sogna perché nell'*anima* è attivo un «istinto di *rêverie*, che garantisce alla psiche la continuità del suo riposo»[85]. Qualificando la *rêverie* come istinto, Bachelard ne sottolinea l'aspetto di impulso naturale volto a un'azione in assenza di un fine determinato. La *rêverie* è un

---

Unbewussten, Rascher Verlag, Zürich, 1928; tr. it. di A. Vita, *L'io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino, 2012, in cui individua in essi due coppie di archetipi, il maschile e il femminile. Come afferma Jung «È una specie di esperienza primordiale del non-Io psichico, di un opposizione interiore che sfida al confronto», *Über die Psychologie des Unbewußten*, Rascher, Zürich, 1917/1943; tr. it. di *Psicologia dell'Inconscio*, in *Opere*, vol. III *Due testi di psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, p. 80. Ma Bachelard riprende anche la «Parabola di Animus e Anima» di P. Claudel, in *Positions et propositions*, Mercure de France, Paris, 1948, t. I. Per il debito bachelardiano nei confronti dello psicoanalista e dello scrittore, cfr. P. Gambazzi, «Immaginazione, poesia e alchimia in Bachelard», in *Immediati dintorni: un anno di psicologia analitica e scienze umane*, Lubrina, Bergamo, 1989, pp. 41-60.

83 *PR*, p. 56, p. 71, trad. modificata.

84 *PR*, p. 56, p. 72.

85 *PR*, p. 63, p. 80.

effetto dell'*anima* come archetipo, un legante di immagini che dà continuità al riposo; una melanconia riposante, fonte di creatività e priva dell'aspetto luttuosamente patologico proprio di ogni melanconia. Si tratta di una *rêverie idealizzante*, «che pone nell'animo di un sognatore di valori umani, una comunione sognata di *animus* e *anima*, i due principi dell'essere integrale»[86], come mostra perfettamente *Séraphîta* di Balzac a cui Bachelard dedica un'attenzione speciale in quanto espressione letteraria dell'integrazione androgina di *animus* e *anima*[87], del sogno di un superamento che conduce oltre l'opposizione dei caratteri contrari, verso il surreale per mezzo di un «tranfert complesso»[88], «un transfert interiore»[89] come indicato dal senso dall'*Übertragung* junghiano[90].

---

86 *PR*, p. 79, p. 97, trad. lievemente modificata.

87 Bachelard aveva già scritto nel 1955 una prefazione al *Séraphîta* di Balzac, tomo 12 delle opere dell'autore, pubblicato dal *Club Français du Livre*. Si tratta di uno scritto che segnala un grande entusiasmo per il romanzo balzachiano, come esempio di *lirismo psichico* in grado di mobilitare psichicamente il lettore con un movimento ascensionale e verticalizzante qualora accetti l'induzione dinamica proposta dalle immagini balzachiane. È l'aspetto androgino messo al centro dal romanzo a affascinare Bachelard, anche alla luce di quanto dice lo stesso Balzac in una lettera, vale a dire che «Séraphîta rappresenta le due nature in un unico essere, come Fragoletta, ma con questa differenza, che immagino tale creatura come un angelo giunto alla sua ultima trasformazione e in atto di spezzare l'involucro e involarsi al cielo. Essa è amata da un uomo e da una donna, ai quali dice, mentre sta per prendere il volo verso il cielo, che entrambi hanno amato l'amore che li univa, ravvisandolo in lui, angelo purissimo» (cit. da Bachelard nella sua prefazione, ora in *DR*, p. 126, p. 112). Da qui il commento di Bachelard: «Séraphîtüs-Séraphîta non si limiterà a rappresentare la duplice personalizzazione della dialettica *animus-anima*, dialettica divenuta familiare ai lettori della psicoanalisi moderna. Infatti Séraphîtüs-Séraphîta porta il segno di una sintesi più grande, la sintesi dell'essere terrestre e dell'essere immortale. E è il destino di trascendenza dell'essere umano che costituirà ben presto il tema centrale di *Séraphîta*», *DR*, p. 127, p. 112, trad. modificata.

88 *PR*, p. 67, p. 84.

89 *PR*, p. 71, p. 88.

90 Cfr. K. G. Jung, *Die Psychologie der Übertragung*, Rascher Verlag, Zurich, 1946; tr. it. di S. Daniele, *La psicologia del transfert*, Il Saggiatore, Milano, 1973. Il problema della traslazione non è una semplice questione tecnica, ma implica una più ampia riflessione riguardo agli accadimenti psichici il cui fine è la trasformazione dell'essere umano e non il ripri-

L'intento di produrre una *Poetica della rêverie* in quanto *rêverie* che si scrive sulla *rêverie*, non può che rinviare a una fenomenologia dell'*anima* e quindi a una poetica dell'*anima*. Il metodo fenomenologico bachelardiano stabilisce una correlazione tra la coscienza sognatrice e il mondo nel loro reciproco schiudersi, grazie all'instaurarsi di una *rêverie* che possiede una potenza di integrazione onirica e prepara alla creazione poetica. La stessa lettura fenomenologica del testo poetico comporta la continuazione della *rêverie*: le immagini così ricevute non danno da pensare ma solo da immaginare. In questo senso «L'atteggiamento fenomenologico non è nient'altro che un immaginare attraverso le immagini»[91].

Già ne *La poetica dello spazio* la svolta fenomenologica giocava un ruolo fondamentale in quanto modalità d'accesso all'immagine nella sua immediatezza, grazie alla messa tra parentesi di ogni sapere precostituito; una defilosofizzazione e una depsicologizzazione rendevano possibile *accogliere* l'immagine nella sua diretta manifestazione. Ne *La poetica della rêverie* il riferimento alla fenomenologia continua a essere intrascendibile e tuttavia non si può fare a meno di notare l'influenza della psicologia del profondo che segna l'andamento dell'intero libro. Jung torna a essere un riferimento costante. Bachelard lo cita ampiamente, si appropria di concetti da lui elaborati in sede metapsicologica, come quello di inconscio naturale, di androginia psichica come stato arcaico della mente, di immagini primordiali, di archetipi – *animus* e *anima* in particolare –, di strumenti ricodificati rispetto a Freud e messi a punto in sede clinica, come quello di transfert, di bacini semantici e iconici individuati in sede di psicologia della cultura, come l'universo alchemico. Nel 1955, durante anni di silenzio nei confronti della questione delle immagini,

---

stino di un equilibrio alterato. La traslazione, assieme alla controtraslazione, rientra pertanto in un più ampio disegno di trasformazione che coinvolge non solo il paziente, ma anche il terapeuta. La traslazione è dunque un trasferimento inteso da Jung come scambio di parti psichiche tra i due attori del processo analitico, e costituisce pertanto un modello di sviluppo psichico, accompagnato dall'archetipo della congiunzione. L'alchimia fornisce l'esempio per l'elaborazione di una traslazione archetipica come dinamica relazionale di un incontro e possibilità di attuazione del processo di individuazione.

91 G. Piana, *op. cit.*, p. 66.

a parte sporadici interventi, il filosofo esprime in maniera esplicita il suo interesse per Jung in occasione di una trasmissione radiofonica dedicata all'immaginazione creatrice, in cui afferma: «Con Jung si introduce a fianco della tradizionale ontologia delle essenze, una vera *ontologia delle immagini*. Vorrei indicare le caratteristiche filosofiche più importanti di questa ontologia delle immagini nella filosofia di Jung»[92]. La dichiarazione del debito nei suoi confronti non potrebbe essere più manifesta. Ancor più fondamentalmente, direi che è il sintomo di un'intensificazione delle letture e di un interesse crescente per l'opera dello psicoanalista che «obbliga il filosofo ad integrare la psicologia nella metafisica. In virtù di questa integrazione la metafisica diventa metapsicologia. Solo una psicologia allargata, la psicologia dell'uomo totale e concreto, con tutte le sue capacità di pensiero e tutte le invenzioni dei suoi sogni, può consentire di porre i problemi metafisici dell'uomo nel mondo»[93].

Insomma, il filosofo sembra tutt'altro fuorché depsicologizzato, continuando a indicare compiti per un *filosofo psicoanalista* che voglia uscire dal riduzionismo analitico, dal lavoro di superficie dell'analista che si limita alla complessualità socializzata, ai drammi del passato personale senza risalire alla sorgente placida delle profondità inconsce dove regna la pace e un passato immemoriale, emblematicamente espresso dall'infanzia perenne, come archetipo della felicità. La funzione degli archetipi è dunque quella di apertura al mondo e invito all'espansione (*essor*) tramite la *rêverie*.

Gli archetipi restano origini potenziali di immagini che, attraverso un processo di individuazione, si singolarizzano e vengono prolungati dalla *rêveries*, connettendo così l'uomo al mondo. Il poeta lascia riecheggiare in sé in particolar modo gli archetipi dell'infanzia e della cosmicità così da attivare delle *rêveries naturali* che diventano immagini parlate e poi scrittura. *Rêveries* in *anima*, in cui l'anima e il mondo si aprono reciprocamente verso un tempo

---

92 Cfr. G. Bachelard, *L'imagination créatrice. Hommage à Carl Gustave Jung pour son 80ème anniversaire*, (registrazione su banda magnetoscopica, 5 m 50 s), Archives de l'Institute National de l'Audiovisuel, Maison de Radio France, Paris 25 ottobre 1955, citato da D. Palliccia, *op. cit.*, p. 273

93 *Ibid.*

immobile, prima del tempo, verso l'immemoriale dove memoria e immaginazione si legano formando un'unità indissolubile che si manifesta nella poesia.

È senza dubbio sconcertante questo «ritorno» alla psicoanalisi in sede di una fenomenologia dell'immagine. La psicologia del profondo diventa ora psicologia abissale, indicativa di una risalita alle origini dell'essere, verso quell'*antecedenza d'essere* cercata dai poeti e che ormai, definitivamente, costituisce il principio base della filosofia dell'onirismo bachelardiana. Il presupposto dell'*origine* come inizio incondizionato diventa l'intrascendibile istanza metafisica del suo pensiero.

È espressione di un'idea-limite, quella di un inizio assoluto in quanto possibilità o meglio, per esprimermi in termini leibniziani, dimensione dei compossibili, in cui la necessità dell'esistenza e la sua impossibilità convergono. Proprio in quanto idea-limite, l'accesso all'origine è gnoseologicamente impossibile. Il sapere scientifico non si pone la questione dell'origine se non in termini di derivazione causalistica eludendo la questione del perché. Il sapere filosofico si scontra, a sua volta, con il problema dell'origine a cui cerca di dar risposta con strumenti razionali che svelano ben presto il punto inaggirabile oltre il quale è impossibile risalire. Resta però aperto uno spazio in cui l'immaginazione può farsi produttiva «sognando» l'origine, fantasticando su ciò che è oltre quel punto insuperabile, risalendo verso l'antecedenza d'essere. In fondo, fa notare Bachelard, ogni volta che si medita sull'origine si inizia a sognare. Il risultato non è una forma di sapere né una conoscenza ma un'effimera produzione di *rêveries* che «sono le attività di una meta-amnesia»[94]. Riflettendo sull'origine, si supera una soglia oltre la quale procede soltanto l'immaginazione attiva che, più o meno consapevolmente, produce delle *rêveries*: *rêveries* dotte ma ignare del loro aspetto immaginativo, come nel caso del sapere prescientifico e del fiorire di ostacoli epistemologici legati proprio al sogno dell'origine; *rêverie*s solitarie che da parlate diventano scritte, trasformandosi in letteratura; *rêveries* condivise e collettive che si convertono in miti.

94 *PR*, p. 92, p. 113.

La meta-amnesia prodotta dalle *rêveries* è la messa in sospensione della meta-memoria che apre lo spazio per l'*immemoriale* a cui il dinamismo delle *rêveries* può condurre grazie all'unione di memoria e immaginazione. L'immemoriale è, in questo senso, un potenziale di immagini e un'antecedenza d'essere che è possibile ritrovare solo nello stato detemporalizzato della *rêverie*, come già divenuto all'interno della *rêverie* che lo attualizza. L'immemoriale, allora, è ciò che sta all'inizio ma che non coincide con l'origine, in grado di dar vita a «sogni minerali», «sogni di elementi», sogni di un'«infanzia eterna» che legano l'uomo al cosmo[95]. L'origine sognata produce quindi una meta-amnesia la quale, mettendo tra parentesi la meta-memoria, dà luogo a delle *rêveries* che, generate a partire dall'immemoriale dischiuso, costituiscono «una mnemotecnica dell'immaginazione»[96], riaprendo possibilità sopite e inespresse, dando vita a immagini nuove grazie alle immagini ritrovate in quella memoria originaria dell'appartenenza al mondo.

Lo «spazio ontologico» di questo tipo di *rêveries* – che *en passant* Bachelard definisce *rêveries d'essere* – è al di sotto dell'essere e al di sopra del nulla, dove l'essere appare e scompare seguendo le ondulazioni delle *rêveries*. «In questi stati, si attenua la contraddizione tra essere e non-essere. Un meno d'essere (*moins-être*) prova ad essere. Questa antecedenza dell'essere non ha ancora la responsabilità dell'essere. Non possiede la solidità dell'essere costituito che crede di potersi opporre al non-essere»[97]. Ciò che si rivela in questa dialettica grazie alla *rêverie* d'essere è dunque l'emergenza dell'umano nel suo sforzo d'essere, prima dell'opposizione tra essere e nulla, in quello strato incerto antecedente all'essere costituito, ma già al di sopra del nulla, in cui un meno d'essere è in cerca di costituzione.

Una tale «micrometafisica», come la definisce lo stesso Bachelard, è legata alla *rêverie* d'essere nel suo effimero e precario stato di equilibrio, dislocata in quello spazio ontologico tra essere e nulla, nel frammezzo (*entre-deux*) che *mette in atto* l'origine, secondo un

95 Cfr. *PR*, pp. 93-94, p. 115.
96 *PR,* p. 96, p. 117,
97 *PR*, p. 95, p. 116, trad. lievemente modificata.

processo di separazione e differenziazione. Il divenire stesso dell'origine, inaccessibile come totalità e sempre in atto di separarsi, si manifesta nell'istantaneità della *rêverie* come creazione permanente che mette in atto la presenza dell'impossibilità della totalizzazione. La singola *rêverie* costituisce, dunque, una porta d'accesso all'origine grazie alla *totalità assente* che la attraversa, caratterizzandone la precipua dimensionalità d'essere, un po' al di sotto dell'essere e un po' al di sopra del nulla, come ho già avuto modo di affermare. Si potrebbe anche qualificare la *rêverie* come esistenza non esistente, ma attiva e generatrice di una realtà che va oltre il reale, di una surrealtà. La delimitazione di questo spazio tra due margini, quello dell'essere e quello del nulla, implica che all'interno, *fra* i due bordi, circolino dei flussi continui in cui l'essere e il nulla si mescolano, creando un ventaglio di sfumature ontologiche della *rêverie*.

4. *La topologia onirica: strati ontologici, stati psichici, livelli di coscienza*

Bachelard delinea un quadro molto accurato attraverso la specificazione di *strati* ontologici a cui corrispondo *stati* psichici e *livelli* di coscienza ben precisi, secondo una configurazione di questo tipo: non-essere - nulla/meno d'essere/essere; profondità/frammezzo/superficie; notte/alba - crepuscolo/giorno; sonno/sonnolenza - torpore - risveglio/veglia; sogno/*rêverie*/coscienza desta; assenza di *cogito*/*cogito* del sognatore/*cogito* razionale. Per mostrare l'articolazione del pensiero bachelardiano in tutta la sua ricchezza, ritengo opportuno approfondire questo aspetto.

Il primo livello, che si potrebbe definire di superficie, è caratterizzato dall'essere già costituito e individualizzato in enti. Si tratta della dimensione diurna in cui la coscienza è desta, in stato di veglia, e attiva sia per quanto concerne l'elaborazione concettuale sia per quel che riguarda l'azione concreta nel mondo. Qui agisce lo spirito o *animus* ed è lo spazio del sapere scientifico, del sapere controllato e dell'azione ponderata. Malgrado possano intrudersi elementi inconsci in grado di turbare il retto ragionamento e la giusta condotta morale, implicando un portato emotivo carico di bisogni

e desideri, il soggetto può e deve praticare una sorveglianza e una purificazione continue nei confronti di ciò che fa ostacolo alla conoscenza, in particolare le immagini-scorie, detriti di idee mescolate alle passioni dall'immaginazione. È a questo livello che si fonda la comunità del sapere, la cittadella degli scienziati (*cité savante*) dove soggetti qualunque[98] mettono in atto un movimento della ragione nel tentativo di realizzare una «scienza senza soggetto», applicazione del pensiero matematico astratto e dell'osservazione rigorosa che cerca di produrre un'approssimazione alla conoscenza oggettiva[99].

Il secondo livello si colloca in una zona intermedia, caratterizzata da una «densità leggera», in cui viene meno l'opposizione dialettica tra essere e nulla a favore di un'entità ontologica fragile e instabile, un meno d'essere e un più che nulla, difficilmente definibile in termini ontologici. Effimera e inconsistente agli occhi di un'ontologia forte che pensa l'essere come totalità, la *rêverie* si rivela capace di mostrare delle differenze nella tonalità dell'essere[100], delle sfuma-

98 Scrive chiaramente Bachelard: «Allora il soggetto individuale sarà eliminato. Più esattamente, si realizzerà il rovesciamento decisivo che permette di pensare la causalità sotto la forma di un potere che ha *il soggetto qualunque*. Ma questo soggetto qualunque non potrebbe essere il soggetto empirico consegnato all'empirismo della conoscenza. È, invece, il soggetto che conosce con chiarezza le certezze della sua generalità, è il soggetto razionale, è il soggetto che ha le garanzie di essere il soggetto di un razionalismo insegnante, di una facoltà di trasmettere una conoscenza razionale, in breve è il soggetto della razionalità scientifica», *ARPC*, pp. 220-221, p. 253. Sulla questione della soggettività epistemica cfr. C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1997.

99 F. Bonicalzi segnala in maniera precisa che «Per Bachelard non c'è un soggetto puro, ma neppure un soggetto purificato, c'è un soggetto *constitué*, attivamente complesso, un soggetto di razionalità che si costituisce in un continuo rettificarsi rispetto al soggetto della conoscenza comune e in un sempre più preciso differenziarsi del soggetto della *rêverie*, continuamente esposto al molteplice *tu* del carattere sociale inerente alla struttura intersoggettiva dello statuto della razionalità», *La ragione pentita e il soggetto della città scientifica*, in G. Canguilhem, D. Lecourt, *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, F. Bonicalzi (ed.), tr. it. di R. Lanza, M. Magni, Jaca Book, Milano, 1997, p. 52.

100 Bachelard scrive infatti «Trasferendo tale forza di coordinamento e di armonia dall'aggettivo al sostantivo, ci proponiamo di elaborare una poetica della *rêverie* poetica, sottolineando così, attraverso la ripetizione,

ture che vengono alla luce grazie a dei dettagli senza però creare la totalizzazione di un panorama ontologico stabile. La *rêverie* può allora produrre soltanto un'*ontologia dispersa e differenziale*. Sfuggendo alla determinazione del qui e ora si presenta come un essere diffuso, che annulla la frontiera tra reale e irreale, tra dentro e fuori. Infatti, scrive Bachelard, «L'uomo della *rêverie* è sempre nello spazio di un volume. Abitando veramente tutto il volume del proprio spazio, l'uomo della *rêverie* si radica nel suo mondo, in un *dentro* che non ha *fuori*»[101].

Il particolare statuto ontologico della *rêverie* è dovuto allo stato di distensione e di riposo attivo in cui essa si produce, che non coincide tuttavia con un'assenza di coscienza né con una condizione di evasione narcotica[102]. Riprendendo le parole di Victor Hugo,

---

l'acquisizione della tonalità dell'essere da parte del sostantivo», *PR*, p. 15, p. 23. È utile soffermarsi, come fa F. Bonicalzi, sul termine «tonalità»: «Se *tonalité* traduce *Befindlichkeit* o *Stimmung*, tonalità emotiva, allora nel termine tonalità ritroviamo un'ulteriore eco heideggeriana: la tonalità, il sentirsi emotivamente situato, è la condizione dell'essere-gettato-nel-mondo della temporalità che si chiarisce come angoscia, la situazione emotiva che 'apre primariamente *il mondo come mondo*', è un sentirsi 'spaesati', *non-sentirsi-a-casa-propria* come *fenomeno più originario* del mortale, mentre la tonalità dell'essere in Bachelard sottolinea 'il sentirsi a casa' guadagnato attraverso una valenza ontologica dell'immagine che, in quanto materiale, rivela la capacità creativa del linguaggio e va all'origine del linguaggio, in quel punto iniziale dove il silenzio dell'essere si apre sull'umanità del linguaggio, ove la nascita, lo spazio poetico, si fa *ri*-nascita», *Leggere Bachelard*, cit., p. 160.

101 *PR*, p. 144, p. 173, trad. modificata.

102 Facendo cenno agli stati alterati di coscienza prodotti da sostanze psicotrope e raccontati dai poeti, in particolare De Quencey e Baudelaire, Bachelard confessa che «Un'indagine più ampia sull'estetica dell'onirismo dovrebbe includere uno studio dei Paradisi artificiali descritta da scrittori e poeti», *PR*, p. 145, p. 174. Questo tipo di indagine, infatti, metterebbe in luce differenti tipi di io in relazione a differenti narcotici e aprirebbe alla valutazione del peso ontologico dell'io nel sonno, nella narcosi e nella *rêverie*, cercando di capire se esiste un io trascendentale, capace cioè di sussumere questi molteplici io. L'indagine non viene realizzata da Bachelard perché il suo interesse ricade sugli stati naturali di spontaneità onirica, benché l'azione delle sostanze psicotrope sarebbe comunque mediata dalla scrittura. Nei paradisi artificiali l'oppio non è vissuto ma immaginato. Mentre è nella natura della *rêverie* quella di trasformarsi

Bachelard la definisce come «uno di quei momenti ineffabili in cui si sente in se stessi qualcosa che si addormenta e qualcosa che si risveglia»[103]. La *rêverie* è dunque uno stato alterato di coscienza in equilibrio tra sonno e veglia. In una *Causerie* del 1954 Bachelard parla di essa anche come *rêverie lucida* di un *sognatore sveglio* (*dormeur évéillé*)[104], ma sarà l'unica volta.

Un movimento di coscienza troppo attivo la dissolve spingendo il sognatore verso il risveglio completo, l'attività coscienziale piena, il diurno. Un affievolimento, invece, la fa scomparire lasciando il posto al sonno e a stati ipnagogici acoscienziali. L'equilibrio instabile della *rêverie* ne caratterizza dunque lo statuto ontologico e ne definisce le possibilità d'azione. Bachelard la indica come un fenomeno naturale fondamentale per l'equilibrio dello psichismo, capace di creare legami «dolci» in assoluta libertà e senza responsabilità (logico-razionale) nei confronti di ciò che produce. Generata a contatto con un'immagine fugace – più facilmente materiale, ma anche immateriale – essa produce altre immagini che si presentano con facilità e immediatezza, creando mondi iconici che contribuiscono alla costituzione (fenomenologica) del sognatore di *rêverie* spingendolo a sognare un po' di più e a sognare altrimenti[105].

---

in scrittura, diventare parola scritta, immagine verbo-iconica. Anche il sogno notturno, come vedremo, resta accessibile solo attraverso una mediazione, un racconto secondario.

103 *PR*, p. 11, p. 19. Occorre segnalare che il riferimento bachelardiano all'opera di V. Hugo, *En voyage. France et Belgique*, in *L'homme qui rit*, Hetzel, Paris, 1883 è errato. La citazione è infatti tratta dal II tomo di *En voyage*, Librairie Ollendorff, Paris, 1910, nello specifico dalla sezione intitolata *1944 Nemours et Montargis*, contenuta in *Voyages et excursions*, p. 485. Da *L'homme qui rit*, Hetzel, Paris, 1883; tr. it. di R. Mucci, *L'uomo che ride*, De Agostini, Novara, 1986, è invece tratta l'altra citazione, «il mare, quando si osserva, è una *rêverie*», p. 81 (il traduttore italiano traduce *rêverie* con chimera).

104 Cfr. *C*, p. 90-111.

105 L'espressione di Bachelard è «Sognando un po' di più, sognando altrimenti» *PR*, p. 29, la versione italiana non traduce la frase. A proposito della metafora, ne *La fiamma di una candela* parlerà di «una volontà di dir meglio, di dire altrimenti», *FC*, p. 2, p. 14. È inevitabile rimarcare la consonanza con l'espressione che di lì a poco Ricœur avrebbe coniato: «Pensare di più, dire altrimenti» in relazione alla donazione di senso del simbolo e, in seguito, dell'attività poietica legata alla metafora e alla narrazione.

L'intensificazione dell'attività onirica grazie alla *rêverie*, genera un risveglio dal torpore e l'abbozzo di un *cogito*, non un affievolimento e sospensione della coscienza. Si tratta di un *cogito* allo stato nascente, immediatamente unito al suo oggetto, vale a dire all'immagine immaginata che può diventare oggetto poetizzato. Il *cogito* del sognatore di *rêverie* ha immediatamente il suo *cogitatum*, sulla base di una «correlazione forte»[106] tra il sognatore e il mondo che, compenetrandosi, evitano l'opposizione frontale tra soggetto e oggetto propria della rappresentazione. Il mondo si dona al sognatore che lo accoglie e l'oggetto diventa complemento diretto del *cogito* del sognatore, amplificandone così l'azione costitutiva, rendendolo un *cogito* diffuso, in grado di abitare il volume del mondo grazie alla sua capacità plastica.

Si tratta di un'ontologia ondulante, in cui i due poli, uomo e mondo, soggetto della *rêverie* e mondo sognato, comunicano secondo una direzionalità a doppio senso. Il *cogito* del sognatore non è un *cogito* forte, tuttavia è in grado di formulare la certezza dell'esistenza del mondo sognato, proprio perché si dà sempre una minima presenza di coscienza, garante dell'esistenza di quel mondo grazie alla *rêverie*, che ci mantiene nella coscienza di noi stessi. Di contro a quanto accade nel sogno notturno in cui la coscienza si assenta e la ricostruzione del suo contenuto avviene *après coup*, sotto forma di storia raccontata in cui però non c'è identità tra soggetto che racconta e soggetto che ha sognato[107]. Qui risiede la differenza fenomenologica coscienziale tra sogno notturno e *rêverie*:

> il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo io, mentre il sognatore di *rêverie*, se è un filosofo, può formulare un *cogito* al centro del suo io sognatore. In altre parole, la *rêverie* è un'attività onirica

106 *PR*, p. 136, p. 164.

107 In una *Causerie* del 19 gennaio 1954 Bachelard sottolinea già che «La psicoanalisi studia i ricordi notturni, le conseguenze degli incubi; essa confonde i drammi del giorno con le visioni della notte. Essa si accontenta di studiare una immaginazione 'in differita'. Un'interpretazione simbolica di un desiderio differito, ecco che cosa ci propone la psicoanalisi. Le sintesi del diurno e del notturno risultano allora confuse, squilibrate, poiché il ricordo è una facoltà di inerzia e di rimpianto, che ci allontana dalla pienezza della vita», *C*, p. 90, p. 91.

> nella quale sussiste un bagliore di coscienza. Il sognatore di *rêverie* è presente alla sua *rêverie*. Anche quando la *rêverie* dà l'impressione di una fuga dal reale, al di fuori del tempo e dello spazio, il sognatore della *rêverie* è consapevole di assentarsi – lui, in carne ed ossa[108].

Il *cogito* del sognatore enuncia la sua certezza in questo modo: «io sogno il mondo, dunque il mondo esiste come io lo sogno»[109]. Naturalmente non si tratta di una certezza apodittica basata su una logica razionale, ma di un'autoevidenza, come nel caso del *cogito* cartesiano, in grado di garantire l'esistenza dell'io sognatore e del suo mondo sognato senza però alcuna pretesa fondativa e di stabilità. Bachelard parla a questo proposito di *esistenzialismo della rêverie* che si prolunga in un *esistenzialismo del poetico*[110] giacché la condizione onirica della *rêverie* è accolta, prolungata e rilanciata dalla poesia, il cui compito è quello di mantenere il soggetto in stato di *rêverie*. La poesia, dunque, non è soltanto godimento estetico ma azione di *poetizzazione* del sognatore, l'attivazione del suo *io poetizzante* spinto così a sognare una *rêverie* che apre al ben-essere, in quanto riposo in un mondo bello e felice.

Ma la *rêverie* non è uno stato solido e compatto. Per questo essa, proprio in quanto frammezzo (*entre-deux*), può mescolarsi al diurno e al notturno creando molteplici sfumature. Uno sbilanciamento verso il diurno comporta delle *rêveries* troppo chiare, un risveglio troppo netto, in cui il vigore della coscienza si impadronisce dell'oggetto e tende a produrre conoscenza, come nel caso delle *rêveries savantes* del periodo pre-scientifico. Di contro, uno sbilanciamento verso il notturno rappresentato dallo stato crepuscolare, produce sonnolenza e torpore che lasciano spazio a delle fantasticherie (*rêvasseries)* informi, a stati misti e intermedi tra *rêveries* e sogno, in cui la coscienza cessa la sua attività[111], preludendo alla

---

108 *PR*, p. 129, p. 156 trad. modificata. Va sottolineata l'espressione «in carne ed ossa», «*en chair et en os*», che traduce il «*leibhaftig*» di Husserl, parola tramite la quale il fenomenologo indica il dato (percettivo) della coscienza nella sua presenza vivida.

109 *PR*, p. 136, p. 164, trad. lievemente modificata.

110 *PR*, p. 102, p. 125.

111 Una «coscienza che fantastica (*rêvasse*) non è già più una coscienza», fa notare Bachelard, *PR*, p. 5, p. 12, trad. modificata.

caduta verso la zona confusa della notte, dove la materia onirica si condensa creando intorpidimento e quindi assopimento.

Quando il sognatore attraversa la frontiera che separa la *rêverie* dal sogno allora si verifica una diminuzione di coscienza che impedisce qualsiasi elucidazione fenomenologica, giacché il soggetto scompare a favore di uno stato di passività pre-soggettivo. Anche all'interno dei sogni notturni è comunque possibile evidenziare una gamma di sfumature che vanno dai sogni estremi, quelli che sommariamente potremmo dire essere prodotti nella fase REM, ai sogni lucidi, al limite del risveglio.

Da questo punto di vista, occorre tenere presente che Bachelard si era già occupato del sogno in un piccolo saggio pubblicato in rivista nel 1952 e intitolato *Spazio onirico*. Il nodo problematico di fondo era costituito dalla ricerca di una modalità di approccio al sogno e al suo spazio, nel tentativo di comprendere la dinamica della vita notturna, la sua geometria essenziale e la dimensione ontologica che la caratterizza. Senza cadere nell'interpretazione del contenuto del sogno, del suo significato decodificato sullo sfondo di una dimensionalità spaziale data come acquisita e quindi non ulteriormente interrogata, come accade alla psicoanalisi, Bachelard cerca di sondarne il dinamismo, il movimento incessante e confuso che si dà all'interno di uno spazio reso manifesto dalla sua *trasformazione* in movimenti immaginati, malgrado la frammentarietà retrospettiva che lo rende accessibile al risveglio.

> Forse, dice il filosofo, comprenderemmo meglio questi movimenti intimi, dal moto ondoso senza nome, se potessi designare e distinguere le due grandi maree che, di volta in volta, ci trascinano al centro della notte e poi ci restituiscono alla chiarezza e all'attività del giorno. Poiché la notte del buon sonno possiede un suo centro, una mezzanotte psichica in cui germogliano virtù d'origine[112].

Si tratta di uno spazio senza lontananza, in cui tutto è vicino a quel «coefficiente centrale» dell'esperienza onirica che è il sognatore. Secondo Bachelard, il dormiente partecipa a una volontà schopenhaueriana di oscuramento e più si addormenta più raggiunge il

112 *DR*, p. 195, pp. 169-170, trad. modificata.

centro del sonno in cui la notte penetra al fondo «dell'essere» del dormiente. Si rivela, dunque, uno spazio d'avvolgimento definito da una geometria concentrica e, insieme, a spirale, caratterizzata da un dinamismo a crisalide. Un movimento avvolgente, contrassegnato da curve e cerchi, trasporta *con dolcezza* colui che dorme al centro del suo sonno facendogli gradualmente abbandonare le linee di progressione troppo spigolose e dritte. Si tratta di uno spazio rotondo, dominato da forme ovoidali e da un'estrema plasticità, che comporta la centralizzazione progressiva delle immagini del sogno verso l'istante della mezzanotte psichica, definita da «uno spazio privo di orizzonti, che si comprime, si arrotonda e ravvolge su se stesso […] uno spazio che confida nella potenza del suo essere centrale e racchiude i sogni di sicurezza e di riposo»[113]. È dunque uno spazio di protezione, di riposo, di concentrazione interiore, rigenerante, quasi tonificante. L'uomo ritrova l'origine della sua esistenza primitiva, accede a ciò che vi è di più profondo in lui oltre i limiti coscienziali. Rintraccia, insomma, «lo spazio carnale formatore»[114] che organizza i sogni secondo la semplicità del movimento respiratorio.

Appoggiandosi agli organi corporei, alla struttura carnale dell'essere umano, i sogni tendono a restituire le forme fondamentali di accrescimento, espansione, intensificazione e «raddrizzamento». In questo modo si manifesta la seconda direzione della notte, quella che porta all'aurora, al risveglio. Al posto delle spirali si impongono le linee dritte e aggressive. Lo spazio assume direzioni vettorali, si fa aperto e dispone all'azione che di lì a poco si realizzerà al risveglio. In questa fase del sonno le immagini del sogno si infittiscono e sono già delle *rêveries* di volontà, degli schemi di volontà in cui sono ormai presenti i desideri e i progetti del sognatore e il mondo inizia ad approssimarsi. «Lo spazio si riempie di oggetti che provocano anziché invitare. Questa è almeno la funzione della notte *completa* che ha conosciuto la duplice e ampia marea, della notte *sana* che rigenera l'uomo, lo riporta, rinnovato, all'alba di un nuovo giorno. Allora lo spazio è deiscente, si apre da tutte le parti»[115]. Tale apertura è la con-

113 *DR*, p. 198, pp. 171-172, trad. modificata.
114 *DR*, p. 198, p. 172, trad. modificata.
115 *DR*, p. 199, p. 173, trad. lievemente modificata.

dizione di creazione di tutte le nuove forme che durante il giorno prenderanno vita secondo una direzione espansiva e d'irradiazione.

In questo breve saggio Bachelard cerca quindi di mostrare la dinamica ontologica dello spazio notturno attraverso la doppia polarizzazione del movimento di discesa e di salita, di concentrazione e di dilatazione, di intimità rigeneratrice e di volontà intensificatrice o, per usare l'immagine cardiaca da lui stesso impiegata, di sistole e diastole. La doppia geometria del notturno va in direzione della rotondità poi della linea dritta, vale a dire dalla dolce e concentrica penetrazione intima all'aggressiva esplosione verso la superficie. In tal senso vi è, dunque, una doppia dinamica, verso l'interno e verso l'esterno, quasi una dialettica i cui due poli sono complementari e formano un diagramma onirico che tonifica il soggetto dormiente e lo prepara psichicamente ad affrontare il giorno. Si tratta, insomma, di un riposo riparatore e preparatore, un sonno che procura benessere all'uomo disponendolo in modo adeguato verso la vita diurna, sia razionale che immaginativa.

Questo scritto si rivela particolarmente interessante se messo contrastivamente a confronto con la netta presa di posizione espressa nelle *Poetiche* in favore della *rêverie* rispetto al sogno notturno. La geometria intima dello spazio notturno può infatti repentinamente rivelarsi drammatica poiché contiene, *in nuce*, la possibilità del negativo, ossia che il nulla mostri il suo volto sotto forma di incubo, turbando il sonno e agitando il dormiente, così da sprofondarlo nelle tenebre del sogno assoluto e imprigionarlo al non-essere.

I sogni estremi producono, infatti, delle «perdite ontiche»[116], perché sono sogni senza soggetto, dove non è possibile formulare alcun *cogito*. Per questo risulta difficile passare dal sogno notturno all'esistenza del soggetto sognante. Non ci è dato inferire dal sogno né chi sogna, né come sogna, né tantomeno se c'è qualcuno che sogna, dato che il sogno è sempre e solo raccontato dal sognatore in un secondo momento in base a una ricostruzione frammentaria. Allora, si chiede Bachelard, «posso veramente passare dal sogno notturno all'esistenza del soggetto che sogna, come il filosofo passa dal pensiero – da un pensiero qualsiasi – all'esistenza del suo essere

116 *PR*, p. 126, p. 153.

pensante? I sogni costituirebbero ciò che ci radica più profondamente nella sostanza sognante»[117]. Ma il problema consiste proprio nel determinare l'io di questa sostanza sognante, giacché la coscienza che si «intenebra» (*s'enténèbre*), diminuisce, si addormenta, non è più coscienza, si dissolve producendo una perdita d'essere che non permette di formulare nemmeno un *cogito* minimo. Di conseguenza, confessa il filosofo, «una sorta di destino di caduta segna una continuità dalla *rêverie* al sogno»[118].

Bachelard lascia intendere che il tropismo della caduta sia quasi una necessità che si manifesta nel passaggio dalla *rêverie* al sogno. In realtà ne aveva già dato conto ne *L'air et les songes*, indicandolo come movimento opposto a quello di ascesa, e poi ne *La terre et les rêveries de la volonté,* con il noto esempio della salita delle scale della cattedrale di Strasburgo, in cui il filosofo fa esperienza del *vuoto* e della *vertigine*, che si traducono psichicamente nella discesa verso le profondità oscure dell'abisso interiore[119].

Prendendo coscienza di questo abisso, Bachelard prende anche atto dell'esistenza di un rovescio dell'onirismo felice, ossia dell'onirismo dell'annientamento che si radica nell'inconscio, provocando angoscia, fragilità, mancanza. Siamo di fronte a una negatività originaria che spinge ad agire in direzione della distruzione, della scomparsa. Una pulsione di morte che si ripercuote sul soggetto e contro la quale lo psichismo cerca di reagire, proiettando verso l'esterno il vuoto che si apre all'interno, cercando di dargli una consistenza, pur se immaginaria. Come nota Wunenburger,

> nella *rêverie* lucida l'immaginazione diventerebbe allora una funzione psichica benefica, addirittura vitale, non tanto per la felicità primitiva che suscita grazie alle immagini, quanto soprattutto per la sua capacità di mascherare, di occultare un nulla d'essere creando un surplus d'essere […]. La produzione di immagini costituisce la prima via per sopportare un'angoscia primaria che risulta da un non-senso ontologico[120].

117 *PR*, p. 126 p. 153-154.
118 *PE,* p. 9, p. 17, trad. modificata.
119 Cfr. *TRV*, pp. 322, 372-374.
120 J. J. Wunenburger, *La naissance de l'image : présence ou disparition?*, in «Cahiers Gaston Bachelard», n. 1 1998, pp. 37-48, p. 43.

Il sogno estremo o abissale, come a volte lo definisce il filosofo, mettendo in figura il vuoto e la caduta, annuncia una metafisica della notte umana, in cui il soggetto sembra discendere nelle profondità immemoriali, toccando quasi il nulla. «Nella vita notturna ci sono delle profondità in cui ci seppelliamo, in cui manifestiamo la volontà di non vivere più. In queste profondità, intimamente, sfioriamo il nulla, il nostro nulla. […] tutte le cancellazioni della notte convergono verso il nulla del nostro essere. Al limite, i sogni assoluti ci immergono nell'universo del Niente»[121]. Questo inghiottimento nel non-essere nel «sogno assoluto» produce un disastro dell'essere, una non-vita, una fuga e una dispersione tra le ombre che, come fantasmi, vivono un simulacro di vita, per poi dissolversi nella notte, eclissandosi. Il sogno notturno è dunque un mistero ontologico, una prospettiva di annientamento, testimoniata dalla perdita dell'essere, risucchiato dalle profondità oniriche della notte, di cui nulla si può dire.

5. *La fenomenologia dell'immaginazione creatrice: l'immagine assoluta*

All'interno di questo quadro concettuale risulta forse più comprensibile il costante riferimento bachelardiano alla psicoanalisi di Jung. La psicologia del profondo fornisce infatti al filosofo elementi strutturali per arricchire l'articolazione della sua *estetica* intesa come *gnoseologia inferior*. Non si tratta di una «scienza» della conoscenza sensibile, come voleva Baumgarten, ma di una modalità che solo latamente è possibile definire «conoscitiva», la quale mira piuttosto alla costruzione del surrazionale e del surreale, grazie alla creazione di un nesso fenomenico strutturante la creazione poetica

121 *PR*, p. 125, p. 152, trad. modificata. Bachelard parla, più esplicitamente, di «istinto di morte che lavora nel fondo delle nostre tenebre», *PR*, p. 125, p. 153. L'universo del niente è dunque posto sotto l'egida di Thanatos, della pulsione di morte che è tentazione di non-essere e di annientamento. Questo rende difficile sondare le profondità tenebrose della notte interiore. La psicoanalisi che pretende di scandagliarle porta in realtà troppa luce in un luogo di ombre, facendole così svanire a contatto con il suo eccesso di luminosità.

per mezzo dell'immaginazione – la «facoltà inventiva» sempre per utilizzare la terminologia baumgarteniana –, della memoria e della cooperazione dei sensi in chiave sinestetica. Malgrado Bachelard continui ad affermare che i suoi testi, in particolare le *Poetiche*, siano frutto di divertimento (*amusement*) personale e di puro svago (*loisir*), senza alcun intento conoscitivo e analitico, è inevitabile riconoscere che essi sono orientati da precise scelte concettuali, da un retroterra metafilosofico che le indirizza e da un'opzione metafisica che le informa. Naturalmente si cercherebbe invano una sistematicità da cui Bachelard rifugge esplicitamente, ma non si può fare a meno di notare che una *rêverie* sulla *rêverie* può oscillare o in direzione del sogno o in direzione dell'idea. Nel primo caso si avrà una scrittura poetica, nel secondo una scrittura che si spinge al limitare del concetto. Ritengo che sia quest'ultima la posizione scelta dal filosofo: sognare le parole, sognare le *rêveries* ma *en philosophe* e non da poeta.

Basta analizzare *La poetica della rêverie* per accorgersi che si tratta di un testo in bilico tra sogno e concetto, in cui prendono corpo le valéryane *idee-sogni*. Come definire altrimenti *animus* e *anima*, l'infanzia, il *cogito* del sognatore e il cosmo? Proprio per arricchire queste idee-sogno Bachelard è costretto ad affidarsi non solo alla scuola dei poeti, ma anche di chi, come Jung, può fornirgli una struttura metaconcettuale e metapsicologica che pensi ciò che lui rifiuta di voler pensare[122]. Tra l'altro il saggio fa riferimento anche alla necessità di riflettere nuovamente sugli elementi materiali, a cui accenna in chiusura, annunciando la volontà di scrivere un nuovo libro sul fuoco. Insomma, *La poetica della rêverie* sembra recuperare quello che *La poetica dello spazio* aveva abbandonato, ossia il percorso generato dagli elementi intesi come ormoni dell'immaginazione, alla luce di un nuovo orientamento, quello fenomenologico, meno marcato da esigenze classificatorie e più aperto alla spontaneità dell'immagine e alle modalità della sua accoglienza.

---

122 D'altronde nell'*Introduzione* lo stesso Bachelard confessa: «Ci serviremo dei documenti forniti dagli psicologi, ma dato che combiniamo questi documenti con le nostre idee-sogni, è necessario che il filosofo che utilizza il sapere degli psicologi assuma su di sé la responsabilità delle proprie aberrazioni», *PR*, p. 17, p. 26, trad. modificata.

È infatti con ulteriore insistenza che Bachelard ribadisce la necessità di un approccio fenomenologico all'immagine, anche se, come si è già visto, si tratta di una fenomenologia dell'*anima*. In ogni caso, l'intento di fondo resta quello di chiarire la modalità della coscienza di intenzionare quelle immagini poetiche in grado di suscitare meraviglia, conferendo loro un «valore soggettivo» a fronte dell'instabile ed effimera oggettività con cui si presentano. La meraviglia nei confronti delle immagini poetiche accolte nella loro immediatezza e spontaneità apre un mondo e costituisce una vera «origine psichica», poiché dà inizio alla produttività psichica della coscienza legata all'immaginazione.

La coscienza immaginante può quindi intenzionare un mondo aperto dall'immagine poetica, accolta sempre nella sua singolarità e nel suo isolamento, in rottura con tutto ciò che la precede, nel suo puro manifestarsi in quanto evento di linguaggio[123]. La lingua così si rinnova grazie al potere aprente della parola poetica, produttrice di immagini sempre nuove, grazie alle variazioni immaginative a cui dà luogo. «La fenomenologia dell'immagine ci impone di rendere attiva la partecipazione all'immaginazione creatrice. Dal momento che il compito di ogni fenomenologia è di attualizzare (*mettre au présent*), in un tempo di estrema tensione, la presa di coscienza, bisogna concludere che non esiste, nel campo dell'immaginazione, una fenomenologia della passività»[124]. Intenzionare un'immagine poetica vuol dire, allora, partecipare attivamente all'intenzionalità poetica che l'ha creata, prolungandone l'azione attraverso l'immaginazione creatrice che attualizza l'immagine, la pone *in presenza* della coscienza. Nel suo riecheggiare (*retentissement*) può così produrre la *rêverie*, in cui prende corpo un mondo in grado di inaugurare un nuovo dinamismo psichico.

L'apertura al mondo non è concepita da Bachelard come il sollevamento di un velo che mostra lo spettacolo del mondo per un contemplatore passivo, ma diviene ingresso per una coscienza che si

---

123 «Prescindendo dal filo conduttore con cui sono intessute le immagini, noi prescindiamo dal momento del pensiero, da una componente, in senso lato, intellettuale, cogliendo attraverso questa procedura di isolamento la componente immaginativa autentica», G. Piana, *op. cit.*, p. 30.

124 *PE*, p. 4, p. 10.

costituisce *nel* mondo e, al contempo, costituisce *il* mondo, secondo il principio di correlazione fenomenologica. Il mondo in questione è quello aperto dalla parola poetica, dall'immagine verbo-iconica. Dunque è la poesia a costituire il sognatore e il suo mondo, spostando così prepotentemente l'attenzione verso la coscienza creatrice: quella del poeta che crea ma anche quella del sognatore che riceve l'immagine poetica e la prolunga poieticamente. In questo modo l'autore evidenzia il passaggio da una fenomenologia della percezione, di matrice husserliana e tipica della ricezione francese, a una *fenomenologia dell'immaginazione creatrice* che, come ho già rilevato, punta a mostrare l'immaginazione produttrice e creatrice come fondamentale attività intenzionante della coscienza poetica e, più in generale, della coscienza sognatrice, in grado di generare immagini e di accoglierle, rigenerandole e individualizzandole continuamente tramite la *rêverie*.

L'immagine viene prodotta e ricevuta nella sua singolarità, senza antecedenti, grazie alla messa tra parentesi di ogni presupposto conoscitivo e al dischiudersi di una nuova ingenuità, che ne permette l'accoglienza nel suo diretto manifestarsi. Pertanto, dice Bachelard, «La nuova immagine poetica – una semplice immagine! – si trasforma così, in origine assoluta, in origine di coscienza»[125]. Le immagini costituiscono un'origine assoluta, permettono un'aderenza al mondo e un radicamento.

L'immagine continua dunque a essere radice, ma radice *assoluta*, che non ha causa, non ha passato, non dipende dalla percezione, dal ricordo, dal concetto[126]. Essa ci radica direttamente nel cosmo dando unità alle *rêveries* sulle quali lavora l'immaginazione creatrice, trasformandosi in immaginazione cosmica, produttrice di immagini *princeps* sulla base di una dinamogenia che gli conferisce un ritmo e una tonalità peculiari, riflessi nella flessuosità delle parole poetiche in cui si incarna, realizzando così una vera e propria *estetizzazione del mondo*.

---

125 *PR*, p. 1, p. 7.

126 «Cercare antecedenti a un'immagine mentre si è immersi nell'esistenza stessa dell'immagine, è per un fenomenologo un sogno inveterato di psicologismo», *PE*, p. 12, p. 19.

La *rêverie* contempla il mondo e lo amplifica, aprendosi al cosmo e trasformando l'universo sensibile in un universo armonico valorizzato da «un'unità di bellezza». Il mondo diventa lo spettacolo di una cosmologia immaginata a opera di un «io cosmizzante» che non è ridotto alla semplice gettatezza e fatticità dell'esserci ma, grazie alla *rêverie*, ha un'unità d'esistenza garantita dalla possibilità di unirsi correlativamente al mondo[127]. Afferma Bachelard, «la *rêverie* ci insegna che l'essenza dell'essere è il ben-essere, un ben-essere radicato nell'essere arcaico. […] L'essere arcaico mi insegna ad essere me stesso»[128]. La *rêverie* conduce quindi alla radice dell'essere arcaico, al ben-essere come essenza dell'essere a riposo, in quanto vero e proprio essere-bene di un'ontologia della tranquillità. Realizza una farmacopea salutare e tonificante per lo spirito che abbandona l'attività dell'*animus* a favore dell'*anima*[129].

Sono le *rêverie* in *anima* a permettere di abitare l'intero «volume» del mondo, scardinando l'opposizione dentro-fuori, giacché l'io non si oppone a un mondo che trova di fronte. La fenomenologia onirica insegna infatti che l'uomo della *rêverie* è ovunque *nel* mondo, in un dentro che non ha un fuori, in uno spazio intermedio in cui si mescolano sogno e realtà e in cui il sognatore ha sem-

---

127 La critica ai «metafisici fulminei» dell'essere gettato nel mondo (*PE*, p. 26, p. 35), in sostanza a Heidegger, implica che l'uomo, come nota Bonicalzi, «non è mai completamente in balia all'ostilità del mondo perché in esso l'uomo abita come abitante del mondo, malgrado il mondo, dunque malgrado ciò che gli è estraneo, ciò che gli è ostile. […] L'esperienza della gettatezza per Bachelard è un'esperienza posteriore, una seconda battuta rispetto all'esperienza di un inizio felice della vita cui la rêverie continuamente rimanda», *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 146-147.

128 *PR*, p. 166, p. 199.

129 Non a caso utilizzo il termine «farmacopea» proprio per indicare la possibilità di una terapia attraverso la *rêverie*. Spesso Bachelard oppone alla psicoanalisi la possibilità di una *cosmoanalisi* e di una *poeticoanalisi*. Il soggetto può soffrire sia per mancanza del principio d'irrealtà sia per l'impoverimento della funzione di realtà. L'immagine sognata non suggerisce una realtà assente, sul modello della percezione, ma una realtà che oltrepassa il reale promuovendo schemi energetici e una nuova realtà, una surrealtà. Secondo Bachelard, opponendo immagine a immagine è possibile operare un'*omeopatia mentale* distinta dall'allopatia psicoanalitica. I concetti e i drammi del romanzo familiare verranno quindi

pre l'impressione di essere presso di sé (*chez soi*). Questo spazio è un mediatore plastico tra l'uomo e l'universo, ed è propriamente qui che i poeti attingono le loro immagini psicotrope attraverso le quali riescono ad animare un onirismo desto, lontano dalle abissali profondità ante-soggettive del sogno notturno, in cui non esiste io. Il mondo sognato grazie alla *rêverie* è, per Bachelard, un mondo felice, perché è un mondo allo stato aurorale, che ricorda quello dell'infanzia in cui le immagini prime affollavano l'attività onirica del bambino. Allora «La *rêverie* ci aiuta a abitare il mondo, a godere della felicità del mondo»[130] realizzando un'espansione d'essere in cui ogni coscienza può trasformarsi in «io poetizzante» e vivere così la felice condizione di essere sognatore[131].

---

sostituiti con le immagini e i «drammi cosmici», giacché «L'immagine guarisce l'immagine, la *rêverie* guarisce il ricordo», *AS*, p. 148.

130 *PR*, p. 20, p. 30.

131 Come scrive Bonicalzi «L'antropologia, annunciata con l'uomo delle ventiquattro ore, recupera, nella dimensione della *rêverie* degli elementi e della poetica, la felicità come esito dell'esperienza del riposo e come effetto del rapporto con l'origine, del contatto con le matrici di vita, dell'esperienza del 'vivere *nella* materia' che non è staticità magmatica, ma raggiungimento della profondità di essere, immanenza che rilancia la trascendenza nel dinamismo dell'infinito, dell'immaginazione aperta, della trasfigurazione», *Leggere Bachelard*, cit., p. 142. Per la questione della felicità in Bachelard risulta intrascendibile G. Sertoli, *Bachelard o la felicità*, in *Nuova Corrente,* 54, 1971, pp. 30-96.

CAPITOLO V
OLTRE IL DESERTO DELLA PAGINA BIANCA: L'ESTETICA DELL'UMANO

1. *La poetica della psiche e le potenze di integrazione onirica*

La poetica della rêverie segna per Bachelard un decisivo punto di approdo metodologico e una scelta ponderata nei confronti di una *poetica della psiche*, i cui obiettivi vengono esplicitamente formulati in questo modo: «determinare il consolidamento dei mondi immaginati, sviluppare l'audacia della *rêverie* costruttiva, affermarsi in una buona coscienza di sognatore, coordinare le libertà, trovare del vero in tutte le indiscipline del linguaggio, aprire tutte le prigioni dell'essere, affinché l'umano non rinunci al suo divenire»[1]. Proprio in chiusura del testo il filosofo torna sulla strada percorsa tra i sentieri degli elementi materiali, rivedendoli rapidamente alla luce del suo punto d'approdo finale. L'occasione gli viene fornita dalla lettura delle opere di Henri Bosco con cui avverte una particolare sintonia e in cui ritrova la forza degli elementi come *potenze di integrazione onirica*[2]. La necessità di un radicamento nel mon-

1 *PR*, p. 136, p. 164.

2 Non a caso *La fiamma di una candela* è dedicata espressamente a Bosco e, potremmo dire, costituisce una meditazione sognante sulle opere dell'autore francese, in particolare *Hyacinthe* [Gallimard, Paris, 1940], *Malicroix,* [Gallimard, Paris, 1948], *Un oubli moins profond* [Gallimard, Paris, 1961], quest'ultimo dedicato a sua volta a Bachelard. La simpatia reciproca tra i due è attestata da una serie di lettere edite nel numero speciale consacrato alla *Correspondance Gaston-Bachelard – Henri Bosco* dei *Cahiers Henri Bosco*, C. Morzewski (ed.), Artois Presses Université, Arras, 2013, pp. 21-47. In una lettera indirizzata a Bosco del 9 dicembre 1958 Bachelard afferma «Le vite semplici [dei suoi romanzi] sono così elevate che vorrei vivere incessantemente nel mondo d'Henri Bosco. Lì respiro, lì posso essere me stesso» (p. 35). Lo scambio epistolare non segnala soltanto convergenze tematiche e reciproche influenze – l'infanzia,

do continua ad avere come corollario l'immagine in quanto radice, capace di liberare il soggetto dal semplice e fattuale esserci grazie all'azione della *rêverie* dispensatrice di «ben-essere» e donatrice di un'«esistenza unita». Ho già fatto cenno all'esistenzialismo poetico della *rêverie*, le cui caratteristiche si oppongono recisamente all'esistenzialismo pessimista e cupo imperversante in Francia in quel periodo e da lui sempre nettamente rifiutato[3].

---

la casa, la natura, le semplicità, la pace, le profondità dell'animo umano, ecc. –, ma anche un progetto che nella lettera del 13 aprile 1961, lo stesso anno di pubblicazione de *La fiamma di una candela*, viene descritto in questo modo: «Mio caro amico, Suor Santa Giovanna d'Arco, da buona amica e intermediaria, mi scrive che lei sarebbe felice se io potessi realizzare uno studio sulla sua opera. Per me significherebbe testimoniarle una grande riconoscenza, poiché i suoi libri mi hanno incoraggiato a scrivere le mie ultime opere. Ma avrò la forza, avrò il tempo, avrò il metodo necessario per riuscire a scrivere lo studio che mi piacerebbe realizzare? Soprattutto avrò il tempo? Non riesco a finire i due grossi libri che vorrei ancora scrivere. Mi rallentano mille fastidi. La mia salute non è buona. Un reumatismo alla mano destra rallenta tutto ciò che faccio. E ora pago anche la mia mancanza d'ordine. Mi perdo nel caos e nel cumulo di note prese male, che non voglio [o] non posso rileggere. Una delle cose che ammiro nei suoi libri è l'ordine, il bell'ordine che unisce le sfumature, che dice un nonnulla preparando un futuro chiarore. Con lei siamo lontani dalla psicologia concitata. Il dramma è nei cuori. I destini immettono una direzione nei sentimenti della vita. Disegnare una tale prospettiva che lega il cuore umano al suo destino è un compito indispensabile per chi studierà la sua opera. Potrei farlo io? Non oso crederlo, le mentirei facendole una promessa. Ah! Perché l'ho conosciuta così tardi! Se non fossi in pensione suggerirei a un giovane di fare una tesi sulla sua opera. Se un tale lavoro potesse trovare il suo esecutore, scriverei la prefazione molto volentieri, una lunga prefazione. Questa tesi vedrà la luce, ne sono sicuro. Ma quando? Fatta da chi? Come? La sua opera ha un futuro perché è di una grande verità umana. Non può essere affrontata nello spazio ristretto di un articolo destinato a un giornale quindicinale o mensile. Ha bisogno di tempo. Soprattutto bisogna credere di avere davanti a sé il tempo necessario per le grandi cose. Se potessi finire nel 1962 i miei due libri, forse mi sentirei ringiovanito, come accade quando si termina un libro, al punto da rivivere nella sua opera? Ecco una domanda che pongo al mio destino», p. 43.

3 Tra l'altro, a proposito delle *rêverie* riguardanti la morte, Bachelard confessa nella sua ultima opera pubblicata in vita: «Ho voluto seguire i sognatori di fiamma più diversi, anche quelli che meditano sulla morte delle falene attratte dalla luce. Ma sono *rêverie* a cui non partecipo. Conosco molte vertigini. Il vuoto mi attira e mi spaventa. Ma non soffro di

L'esigenza di fornire un radicamento maggiore dell'esistenzialismo della *rêverie* nella *poeticosfera* degli elementi materiali spinge Bachelard a mettere in cantiere un nuovo progetto annunciato proprio in conclusione de *La poetica della rêverie*, auspicando «di poter riprendere tutte le immagini del fuoco in uno studio futuro»[4]. Si tratta, in fondo, di tornare al punto iniziale, da dove era partita la consapevolezza del valore dell'immaginazione creatrice e dell'universo immaginario da essa prodotto per il benessere psichico dell'uomo «completo», dell'uomo delle ventiquattro ore. Tale esigenza, non a caso giunta alla fine del percorso esistenziale del filosofo, non è tanto segnata da un nostalgico sguardo retrospettivo, quanto dalla volontà di procedere sempre oltre, di ri-cominciare, sempre di nuovo, a pensare e sognare alla luce del suo lungo periplo tra le immagini e le parole dei poeti.

Da qui prende vita *La fiamma di una candela* e il progetto, rimasto incompiuto a causa del sopraggiungere della morte, di una *Poetica del fuoco* che, con il titolo di *Fragments d'une poétique du feu*, verrà pubblicata postuma dalla figlia[5]. Le due opere vanno

---

vertigini empedoclee. La solitudine della morte è un tema di meditazione troppo grande per il sognatore di solitudini che io sono», *FC*, p. 52, p. 51. Per l'interpretazione di un certo esistenzialismo in Bachelard, cfr. J. Lamy, *L'être a-t-il besoin des mots? L'existentialisme de la parole et le «projet ontopoétique» de Gaston Bachelard*, in «Bachelardiana», Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013, pp. 63-89; M. Perrot, *Bachelard à l'origine d'une nouvelle philosophie de l'exstence?*, in «Bachelardiana», Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013, pp. 121-128.

4 *PR*, p. 168, p. 202 trad. modificata. Poco prima, commentando un brano tratto da *Malicroix* di H. Bosco [Gallimard, Paris, 1948], Bachelard rinnova il suo entusiastico interesse nei confronti della fiamma come strumento di *epoché* naturale «Fuori dal tempo e dallo spazio, davanti al fuoco, il nostro essere non è più incatenato all'io per convincersi della sua esistenza, non è più obbligato ad affermazioni risolute, a decisioni che preparano l'avvenire di progetti energetici. La *rêverie* ci ha restituito un'esistenza unitaria. Ah! Dolce fluire della *rêverie* che ci aiuta a godere del benessere del mondo», *PR*, p.166, p. 199.

5 Scrive, infatti Bachelard a proposito de *La fiamma di una candela*: «Questa monografia potrebbe portare come sottotitolo: *La poesia delle fiamme*. Infatti, nella volontà che ci anima di seguire qui solo una linea di *rêverie*, abbiamo isolato questa monografia da un libro più generale che auspichiamo di poter pubblicare con il titolo: *La poetica del fuoco*», *FC*, pp. 4-5, p. 15.

lette congiuntamente, come articolazione di uno stesso programma di lavoro, scandito in due tappe: le *rêveries* esistenziali della piccola fiamma e le *rêveries* cosmiche della grande fiamma. In entrambe il filosofo guadagna un'ulteriore libertà metodologica nell'approccio alle immagini poetiche, accogliendo ormai soltanto l'invito fenomenologico al contatto diretto con l'immagine nascente e al suo *retentissement* nella *rêverie* del sognatore, al di fuori di qualsivoglia gabbia interpretativa tesa a ridurre le immagini contemplate a unità. L'opzione fenomenologica si radicalizza e l'immagine, concepita ormai in maniera agenetica, diventa uno spazio esistenziale e un piano di immanenza in cui la coscienza può abitare.

2. *L'immagine verbo-iconica*

«La fiamma tra tutti gli oggetti esistenti al mondo che evocano la *rêverie*, è uno dei massimi *operatori di immagini*. La fiamma ci costringe a immaginare»[6]. Così Bachelard introduce l'orientamento del suo piccolo libro di «pura *rêverie*», rivolto non tanto al fuoco come elemento materiale ma alla sua manifestazione concreta, al bagliore brillante e instabile che esso produce: la fiamma in quanto essere singolare plurale, vale a dire promotrice nella sua singolarità di una molteplicità di immagini. In questo senso la fiamma è un vero operatore di immagini giacché «costringe» il sognatore a immaginare, a procedere al di là del percepito, aprendo lo sguardo al piacere di vedere oltre il dato empirico sensibile e immediato e oltre il «sempre visto […] come se fosse la prima volta»[7].

La fiamma è in grado di produrre una «*rêverie* prima» e delle immagini immaginate che abbandonano il mondo reale a favore di un mondo surreale, quello che prenderà corpo nelle immagini parlate del poeta e che, come dice Bonicalzi, «non è dalla parte dell'evasione utopica, ma è uno s-fondamento nel senso che spiazza la questione del fondamento per articolare una dimensione più complessa

6 *FC*, p. 1, p. 13.
7 *FC*, p. 3, p. 14.

della realtà»[8]. La fiamma a cui il filosofo fa riferimento non è quella dalla grande potenza ignea, ma piuttosto la semplice fiammella della candela e della lampada a olio, sempre meno usuali già ai tempi in cui Bachelard scrive, ma il cui effetto psichico è, secondo il filosofo, ancora profondamente radicato nell'uomo[9].

Le *rêveries* della piccola luce vacillante si nutrono della presenza instabile della fiamma sottile, esposta alla nullificazione e per questo in costante «lotta per mantenere il proprio essere»[10]. La fiamma si presenta priva di massa ma animata da un dinamismo dolce e verticalizzante. Proprio la sua precarietà, il suo essere esposta a un soffio annientatore o a una scintilla rianimatrice, accende l'immaginazione umana che vi si accosta con tranquillità e pace e, in *anima*, le conferisce spessore onirico. Le *rêveries* che accompagnano il dinamismo della fiamma offrono dunque un «apparato di immagini»[11] utili per interrogare «dolcemente» l'essere che sogna, lontano dal chiarore abbagliante del concetto. Infatti « I giochi di pensiero dei filosofi che conducono le loro dialettiche dell'essere e del nulla su un tono di pura logica diventano davanti alla luce che nasce e che muore drammaticamente concreti»[12].

---

8 F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 172.

9 «Il mondo va in fretta, il secolo si accelera. Non è più tempo di lucignoli e candelabri. A oggetti desueti ormai non si accompagnano che sogni superati. A queste obiezioni la risposta è facile: sogni e *rêveries* non si modernizzano così rapidamente come le nostre azioni. Le nostre *rêveries* sono vere proprie *abitudini psichiche* fortemente radicate. La vita attiva non le sconvolge in nulla», *FC*, p. 6, p. 16. Più avanti, a rimarcare ulteriormente l'ingresso in una nuova era della tecnica che limita sempre di più il soggetto della sua capacità immaginativa, Bachelard sottolinea che «La lampadina elettrica non ci darà mai le stesse *rêveries* della lampada viva che traeva la sua luce dell'olio. Siamo entrati nell'era della luce amministrata. Nostro unico ruolo è girare un interruttore. Non siamo altro che il soggetto meccanico di un gesto meccanico», *FC*, p. 90, p. 85. Ciò che in questo modo accade è la perdita dello spessore fenomenologico dell'atto e la desoggettivazione, vale a dire la perdita di quell'istante senza realtà tra luce e ombra e la perdita del legame con l'oggetto che esiste senza più un soggetto che lo fa esistere.

10 *FC*, p. 4, p. 15

11 *FC*, p. 7, p. 17.

12 *FC*, p. 30, p. 31. La critica velata di Bachelard è probabilmente rivolta a Sartre e al suo *L'essere e il nulla*.

La fiamma solitaria, oltre che modello di verticalità e dunque di vita «tranquilla e delicata», incarna anche la dialettica concreta di vita e di morte, dell'accendersi e dello spegnersi della luce, dell'attivo e del passivo. La *rêverie* davanti alla candela produce uno spettacolo drammatico del mondo, in cui violenza e pace si alternano, secondo la dinamica ondulatoria del divenire essere o dell'essere in divenire.

Lo slancio zenitale della fiamma della lampada e della candela rimanda a una dimensione verticalizzante e liberatrice, che a sua volta rinvia a una trascendenza dell'essere, del resto già ampiamente valorizzata in passato da Bachelard, di contro all'orizzontalità della vita quotidiana. La candela si fa testimone di un mondo in ignizione, teso al divenire – o divenire essere –, ma anche della possibilità della morte – dell'esaurirsi dell'essere divenire –, rappresentata dal piccolo dramma della falena che si getta nella luce e muore, o della possibilità dell'annientamento come spegnimento della fiamma. «Giocare all'essere e al non-essere con un nulla, con una fiamma, con una fiamma forse soltanto immaginata, ecco, per un filosofo, uno splendido istante di metafisica illustrata»[13].

Le *rêveries* della fiamma costituiscono un piccolo manuale di illuminotecnica dello psichismo giacché permettono di esplorarne le ombre e i bagliori in maniera «dolce», stemperando nel sogno la lotta della luce flebile contro le tenebre. «Chi si affida alla *rêverie* della piccola luce scoprirà questa verità psicologica: l'inconscio tranquillo, l'inconscio senza incubi, l'inconscio in equilibrio con la propria *rêverie*, è con esattezza estrema il chiaroscuro dello psichismo, ancor meglio, lo psichismo del chiaroscuro»[14]. La *rêverie*

13 *FC*, p. 59, p. 59.

14 *FC*, p. 7, p. 17, trad. lievemente modificata. Va segnalato che Bachelard già in passato aveva mostrato un forte interesse nei confronti del chiaroscuro poetico di Jean Cocteau. È possibile leggere un'entusiastica lettera scritta dall'11 febbraio 1955 per commentare la sua raccolta poetica *Clair-obscur. Poèmes* [Rocher, Paris, 1954, l'edizione del 2003 riporta come prefazione tale lettera]. «Da molte settimane il suo libro non abbandona il mio tavolo e dato che io stesso non lo abbandono molto, sono andato spesso a cercare la mia parte di luce nei suoi *Chiaroscuri*. Le poesie sono state per me delle scintille tra la miseria dei miei compiti. Vi ho ritrovato fiamme spente dall'algebra», p. I.

fornisce al sognatore la possibilità di esplorare il chiaroscuro dello psichismo attraverso una sua formulazione in termini estetici. La *rêverie* che si trasforma in parola poetica permette di ri-vivere e ri-creare le ombre chiaroscurali della psiche, così come farebbe un pittore. Bachelard dichiara esplicitamente il proprio obiettivo: «trasferire i valori estetici del chiaroscuro pittorico nell'ambito dei valori estetici dello psichismo. […] Le ombre dell'inconscio così spesso valorizzano un mondo di chiarori in cui la *rêverie* conosce gioie infinite»[15].

Il chiaroscuro pittorico illustra visivamente il passaggio più o meno graduale dalla luce all'ombra e il senso attribuitigli dal filosofo è decisamente vicino a quanto scrive Leonardo nel suo *Trattato della pittura*, dove afferma che «Il *chiaro* e lo *scuro*, cioè il lume e le ombre, hanno un mezzo, il quale non si può nominare né *chiaro* né *scuro*, ma egualmente partecipante di esso *chiaro* e *scuro*; ed è alcuna volta egualmente distante dal *chiaro* e dallo *scuro*, ed alcuna volta più vicino all'uno che all'altro»[16]. Il chiaroscuro prevede molte sfumature che si modulano in assenza di variazione coloristica, solo grazie a quel difficile e instabile bilanciamento tra chiaro e scuro come movimento perenne e fusione di masse.

In realtà Bachelard elabora questa trasformazione di valori estetici chiaroscurali dal pittorico allo psichico, passando attraverso la parola scritta, quella dell'*ékphrasis* prodotta da George Sand nel suo romanzo *Consuelo*, nel quale descrive i potenti effetti di chiaroscuro ne *Il filosofo in meditazione* di Rembrant. La Sand pone esplicitamente la questione di come descrivere o dipingere con le parole ciò che ha una natura eminentemente visuale.

Bachelard non è tanto interessato all'*ékphrasis* come tecnica narrativa, quanto alla possibilità di superare la distinzione tra arti garantendo un passaggio espressivo e contenutistico, secondo una linea di approfondimento che dalla pittura passa alla scrittura e infine allo psichico. L'esempio del chiaroscuro è in questo senso emblematico, giacché rappresenta in concreto la possibilità di tra-

15 *FC*, p. 8, pp. 17-18.

16 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, I-II, C. Pedretti (ed.), trascrizione critica di C. Vecce, Giunti, Firenze, 1995, II, p. 398.

sferirne i valori estetici all'interno della psiche, attivandone così il potenziale creativo, secondo quello che definirei un *modello estetico della mente*[17].

Partendo dal romanzo della Sand, Bachelard mostra il passaggio da un'*immagine visiva* – la potenza chiaroscurale offerta dal dipinto di Rembrant –, a un'*immagine verbale* – l'*ékphrasis* che in *Consuelo* cerca di descrivere con le parole il quadro –, a un'*immagine immaginata* del chiaroscuro – inscritta nella mente del lettore. Si tratta di un movimento di approfondimento e di superamento di soglie estetiche che dal percettivo passa all'immaginativo grazie alla mediazione della scrittura. La pittura, infatti, *mostra* il vedere, la scrittura *descrive* ciò che si è visto, la lettura *inscrive* nella mente i valori estetici trasformandoli in valori psichici e permettendo così la continuazione dell'attività poietica grazie all'attivazione del potenziale creativo della mente estetica del lettore-sognatore, il quale aderisce così all'atto poetico facendolo rivivere dall'interno attraverso un processo di partecipazione e immedesimazione.

Si tratta di un problema che tormentava Bachelard fin dai suoi primi scritti sulla *rêverie*, come lui stesso confessa, e che lo aveva spinto a toccare solo tangenzialmente la questione della pittura e quindi dell'immagina iconica, troppo legata alle forme e ai colori,

---

17 È interessante notare come la psicoanalisi contemporanea, in particolare quella di matrice post-kleiniana, abbia elaborato proprio un modello estetico della mente, una vera e propria poetica della mente, approfondendo così la dimensione intrinsecamente estetica della psicoanalisi, non come sua semplice applicazione all'arte. Mi sto riferendo soprattutto a Wilfred Bion e a Donald Meltzer, più recentemente a Meg Harris Williams. Non a caso Bion utilizza il termine *rêverie* da un punto di vista clinico e sarebbe interessante approfondirne il rapporto con la *rêverie* bachelardiana. Non è ovviamente questo lo spazio giusto per farlo, ma mi interessa comunque sottolineare che la differenza tra i due è legata alla caratterizzazione della *rêverie* come stato mentale transindividuale: «*rêverie* sta a designare lo stato mentale aperto alla ricezione di tutti gli 'oggetti' provenienti dall'oggetto amato, quello stato cioè capace di recepire le identificazioni proiettive del bambino, indipendentemente dal fatto se costui le avverta come buone o come cattive», *Learning from experience*, Heinemann, London, 1962; tr. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma, 1972, p. 73.

troppo strettamente connessa alla percezione per attivare l'immaginazione libera e creatrice del sognatore di *rêverie*.

Ora, invece, anche alla luce delle sue pur sporadiche esperienze con gli artisti plastico-visuali – pittori, incisori, scultori –, Bachelard è pronto ad ammettere una certa sinergia tra visualità e scrittura, riconoscendo ormai una funzione a quella che si potrebbe definire *immagine verbo-iconica*[18]. Il filosofo parla di «immagini-frasi che dipingono»[19], del poeta come «pittore di parole»[20] in grado di animare il verso e mostrare il divenire luce, cosicché il lettore possa reimmaginare. L'immagine visiva ha il vantaggio di essere immediatamente denotativa e di esprimere un abbozzo di significato, mentre l'elaborazione linguistica dell'immagine richiede una forma integrale e completa, potremmo dire secondaria. Tuttavia la verbalizzazione poetica permette la liberazione di una creatività indefinita del linguaggio, che risemantizza il sensibile e il concreto grazie alla multivocità simbolica delle parole[21], sprigionando livelli di significato trascendentali che inducono nel fruitore uno slancio generatore di nuove immagini. In fondo questa consapevolezza giunge al filosofo solo davanti alla piccola fiamma, conscio ormai che «Le *rêveries* davanti alla candela si disporranno in quadri»[22] e

---

18 Nota con grande sagacia J. J. Wunenburger: «Esiste, in questo senso, una solidarietà tra visualizzazione e verbalizzazione, che affonda negli strati più arcaici della *psiche*. L'immaginario verbo-iconico costituisce dunque l'asse centrale della vita delle immagini e della loro teorizzazione, essendo tutt'uno col nostro stesso rapporto immediato e socializzato col mondo», *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, p. 37.

19 *FC*, p. 72, p. 70.

20 *FC*, p. 79, p. 75. In qualche riga precedente, Bachelard parla dell'impossibilità del poeta di rivaleggiare con il pittore perché le suggestioni della pittura sono troppo potenti.

21 Sulla simbolizzazione e metaforizzazione come strumenti di risemantizzazione dell'esperienza empirica e di creazione di un senso secondo o figurato, hanno lavorato le ermeneutiche di G. Durand e P. Ricœur. Per un prolungamento di questa riflessione, si vedano E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano, 2001; Id, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

22 *PF*, p. 10, p. 19.

che quindi il compito del poeta sarà quello di descriverli cosicché il lettore possa inscriverli nella sua mente.

La fiamma reale e immediatamente immaginata permette inoltre di sperimentare la dialettica esistenziale di essere e nulla, lontana da quei «giochi di pensiero» che perdono la concretezza dell'esperienza vissuta per smarrirsi in astratti formalismi. La candela come compagna di solitudine apre al piacere e alla tranquillità assieme alla possibilità del dolore, della morte e del nulla, realizzando una metafisica concreta che conduce alle soglie dell'immagine prima e, quindi, di una poesia «prima» generatrice di *immagini-germe*[23].

Grazie alla parola nuova del poeta, il reale si esprime con l'irreale, producendo una sintetizzazione che de-realizza e surrealizza il mondo. Quella del poeta è «parola mai detta, granello sacro di un linguaggio nuovo che deve pensare il mondo con la poesia»[24]. In questo senso la posizione di Bachelard si approssima notevolmente a quella di Heidegger, nel riconoscimento della poesia come inaudita apertura di un mondo e avvento di un nuovo inizio. Tale apertura non è però un evento ontico ma ontologico, poiché istituisce un ordine entro il quale gli enti acquistano un nuovo senso e nuovi rapporti. Anche per Heidegger, come per Bachelard, l'opera poetica non ha origine *da* un mondo, ma origina *un* mondo dentro il quale si trova anche il lettore in maniera appartentiva. Il lettore non si appropria dell'opera, non può padroneggiarla e quindi dissolverla in un'interpretazione. L'opera è un'origine e non un puro evento della coscienza del fruitore, giacché fonda un mondo nel quale egli stesso vive e si muove, lasciandosene sempre trascendere. Ciò comporta un cambiamento nella concezione stessa della fruizione dell'opera d'arte in generale, rispetto alla tradizione dell'estetica occidentale che considera l'incontro con l'opera come contemplazione concepita a partire dall'esperienza visiva e caratterizzata dal raggiungimento di

23 Cfr. *FC*, p. 74, p. 71.

24 *FC*, p. 74, p. 71, trad. lievemente modificata. Bachelard sta commentando una frase di Louis Guillaume composta da sole tre parole cariche di *rêverie*: «Bûcher de sèves» («Rogo di linfe»). La frase appartiene al poema in prosa *Le vieux chêne* (*La vecchia quercia*) contenuto in *La nuit parle*, Subervie, Paris, 1960; tr. it. V. Mucci, *La notte parla*, Idea, Roma, 2007.

un pieno godimento e da una compiuta soddisfazione, in assenza di distrazione e totale quiete. Da qui la fruizione procede o come puro piacere della perfezione formale o come superamento gnoseologico che va al di là dell'opera, verso la verità di cui sarebbe manifestazione o rivelazione. Al contrario, e direi in sintonia con le poetiche delle avanguardie storiche, l'opera può considerarsi riuscita se è capace di stimolare un movimento verso il mondo che essa stessa istituisce. L'opera allora ha una forza istituente e originante che non si lascia ridurre a leggi in base alle quali può essere valutata. E infatti Bachelard afferma di essere in cerca di una «*estetica concreta*, un'estetica che non sarà influenzata da polemiche filosofiche, un'estetica che non sarà razionalizzata da semplificazioni generiche»[25].

In questo senso ritengo che vi sia una convergenza, ancorché non una coincidenza, tra la posizione bachelardiana e quella heideggeriana, in particolare dello Heidegger de *L'origine dell'opera d'arte*. Per entrambi la fruizione dell'opera consiste in un permanere nell'apertura aperta dall'opera stessa, cioè del mondo che essa fonda, un mondo nuovo mostrato nel momento del suo aprirsi. Heidegger parla di «porsi in opera della verità»[26] che si storicizza in particolare nell'opera d'arte in parola, in quando «dire progettante»[27]. Il discorso poetico è autentica opera d'arte perché istituisce un nuovo linguaggio e quindi un mondo nuovo e consente il permanere nell'apertura che genera in quanto parola dell'essere. La verità poetata accede al linguaggio e i poeti fondano «ciò che resta», vale a dire la possibilità di soggiornare presso l'origine, nella vicinanza della sorgente, pensata poeticamente, al seguito di Hölderlin, come sorgente dei tre fiumi germanici Reno, Istro e Danubio[28]. L'uomo soggiorna

---

25 *FC*, p. 5, p. 16.

26 M. Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; tr. it. e ed. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 2000, p. 21. Heidegger aggiunge che nell'opera si realizza «l'apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità», p. 23.

27 *Ivi*, p. 57.

28 Cfr. M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1981; tr. it. e ed. di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988. La poesia di Hölderlin è «destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia, l'unica forma d'arte che cor-

nella purezza sorgiva dell'inizialità aperta dai poeti quando incontra l'opera senza ridurla a oggetto di discorso, aprendo piuttosto un dialogo con essa, facendo venire in primo piano la funzione fondante e originariamente ontologica del linguaggio.

Allo stesso modo per Bachelard l'*io poetizzatore* incontra il mondo contemplandolo e quindi sognandolo, per poi trascrivere il suo sogno in parole. La parola poetica è dunque «realizzante» perché dà una nuova realtà al mondo, liberandolo dalle catene del reale e affermando la realtà dell'irreale così da «dirlo» in modo inedito, aprendo, di fatto, a una nuova possibilità di pensarlo. La parola poetica esprime il reale con l'irreale apportando ombre e bagliori alla realtà per dinamizzarla, offrendola nella pluralità delle sue manifestazioni chiaroscurali, di contro alla luce zenitale del concetto che ne annulla tutti gli aspetti penombrali. Il lettore entra in dialogo con l'opera del poeta, è preso dalla sua inizialità aprente e partecipa al mondo da essa istituito, abitandolo attraverso la sua *rêverie*. Rispetto a Heidegger c'è, tuttavia, una minore sacralità nel modo di appropriarsi del discorso poetico e una maggiore concretezza nel vivere l'ontologia dell'opera d'arte.

3. *Dall'immagine-frase all'ontologia poetica*

Tornando alle immagini poetiche della fiamma, Bachelard si rende conto che le immagini-parlate, nel passaggio alla scrittura, diventano *immagini-frase*, immagini che si condensano in una frase trovando così una nuova forza, una nuova vitalità e arricchendosi di sempre nuove modalità espressive. Tali immagini-frasi vengono da lui definite anche «sentenze poetiche»[29] che, sottolinea il filosofo, non costituiscono dei frammenti. Il frammento, infatti, rimanda a una totalità a cui si oppone e dalla quale si differenzia producendo delle asimmetrie, delle perdite di significato, destituendo certezze e abbattendo distinzioni; facendosi, insomma, parola a venire, come

---

risponde all'essenza del linguaggio, all'evento del suo accadere prima di ogni decadimento a mera forma strumentale di comunicazione» p. 42.

29 *FC*, p. 72, p. 70.

insegna Blanchot, parola abissale in quanto latenza permanente del dire affidato alla scrittura[30]. Al contrario, la sentenza poetica è per Bachelard la condensazione di un'immagine in una frase aprente possibilità espressive e immaginative in maniera istantanea, in grado di produrre un riecheggiamento in colui che la legge e un prolungamento creativo per mezzo della *rêverie*.

È interessante notare come la linguistica bachelardiana si sposti allora dall'unità nucleare dell'immagine-parola all'unità composta dell'immagine-frase, si potrebbe quasi dire da De Saussure a Benveniste. In questo senso l'immagine-frase disloca la potenzialità creatrice dell'immagine verbale sull'enunciato nel suo insieme, nella frase come unità-base di una semantica onirica. I singoli termini che la compongono acquistano potenza e senso nel rinvio alla totalità «discorsiva» della frase, da cui emerge una tensione tra le sue unità nucleari in grado di produrre un'innovazione semantica. L'immagine-frase è quindi un vero e proprio evento di discorso che accade nel linguaggio e apre un senso attraverso il lavoro dell'immaginazione creatrice, proiettando una dimensione che è surreale.

L'immagine-frase non rimanda in modo ostensivo a una realtà esterna, ma ne costruisce una nuova, creata proprio dall'enunciato. Superando la dicotomia tra *langue* e *parole*, Benveniste riconosce nell'unità linguistica degli elementi base quali i segni e le frasi, unità della lingua gli uni, unità del discorso le altre. L'immagine-frase di Bachelard mi sembra porsi proprio sul solco dell'unità discorsiva individuata da Benveniste, rinviante a una semantica che grazie

30 M. Blanchot intende il frammento come parola plurale e collettiva che provoca intermittenza e interruzione del discorso, frammentazione e separazione, affinché qualcosa si manifesti. È, si potrebbe dire, una disorganizzazione organizzata che produce inoperosità e, in questo modo, si distingue dall'aforisma, chiuso in se stesso «Il frammento, in quanto frammenti, tende a dissolvere la totalità che presuppone e che trascina verso quella dissoluzione da cui (propriamente parlando) non si forma, a cui si espone, scomparendo – e con esso ogni identità – al fine di conservarsi come energia di sparizione» *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980; tr. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, SE, Milano, 1990, pp. 77-78. La sentenza poetica bachelardiana, come vedremo, si distanza dall'aforisma e dal frammento, sia nella sua versione romantica, sia nella sua attualizzazione contemporanea, di cui Blanchot è valido interprete.

all'immaginazione trasgredisce la realtà aprendo un nuovo senso «immaginario», secondo quella che definirei una *teoria generalizzata della denotazione* nella quale si assiste ad una tensione costitutiva del linguaggio che produce una rottura innovatrice, spingendolo al di là di se stesso, verso un nuovo mondo e verso nuovi linguaggi. Il dinamismo implicito dell'enunciato costituito dall'immagine-frase produce allora uno slancio dell'immaginazione che determina un distanziamento dalla realtà verso un mondo sognato e, al contempo, un radicamento appartentivo dell'uomo nel linguaggio.

Ciò a cui l'immagine-frase prelude è, come si detto, l'emergere di un linguaggio nuovo, la presentificazione di un mondo sognato e «pensato» secondo la poesia, l'apertura della possibilità per il sognatore-lettore di reimmaginare le immagini poetiche attraverso la *rêverie*. Bachelard continua ad affermare la centralità dell'immaginazione poetica sia nell'ottica del polo creativo che di quello ricettivo, accentuando ulteriormente quanto era andato dicendo in una *causerie* radiofonica proprio a riguardo dell'immaginazione poetica. Già nel 1952, cioè dopo la chiusura del ciclo sugli elementi materiali, Bachelard sosteneva che essa: «ci aiuta a rivivere l'iscrizione del linguaggio nel cuore stesso dell'essere umano. Essa fa della poesia una *ontologia poetica*. Essa è – in sé e per sé – uno strumento di indagine dell'inconscio universale. Essa ci riconduce all'origine della lingua, alla giovinezza sempre attiva del linguaggio»[31].

L'inscrizione del linguaggio nell'uomo attraverso l'immaginazione poetica comporta anche, retroattivamente, la rigenerazione del linguaggio stesso, una sua ri-creazione grazie alla parola poetica che, attingendo alla fonte viva del linguaggio, ritrova l'origine della lingua, o meglio ricrea l'origine della lingua; una lingua sempre nuova, capace di produrre parole mai dette che costituiscono «granelli sacri» per l'umanità. La poesia, grazie all'immaginazione, si fa dunque *ontologia poetica*.

L'espressione merita tuttavia un approfondimento perché mi sembra che in essa si giochi l'ultimo spostamento «metafisico» della filosofia dell'immagine bachelardiana come *filosofia del poetico*.

---

31 *C*, p. 20, 22, p. 21, 23. La trasmissione radiofonica dal titolo *La poesia e gli elementi* è andata in onda il 15 novembre 1952.

Ne va, insomma, sia della determinazione di un certo tipo di ontologia, sia della possibilità di accesso a essa grazie alla poesia. La poesia è la via regia per un'ontologia dell'immagine che non ha alcuna pretesa di ordinare l'essere in essenze, né di strutturare un quadro definito di «oggetti» possibili, ossia le immagini.

L'immagine non è un ente che sta di fronte a un soggetto, né si manifesta come un oggetto, per questo non è una rap-presentazione. Piuttosto, in quanto essere di cui abbiamo esperienza immediata attraverso la parola poetica, è un fenomeno che appare nella totalità indeterminata dell'universo poetico come ciò che ci viene incontro. La modalità propria dell'uomo, in quanto ente determinato, di coglierne l'essere che si manifesta nell'immagine poetica è l'ascolto, attraverso la creazione di uno spazio intimo di libertà che consente di intendere la voce dell'essere dell'immagine, la quale, nell'orizzonte dell'apparire, «parla» all'uomo dandogli notizia degli enti e quindi del mondo, prima immaginato e poi pensato *sub specie poesis*. L'ontologia poetica non costringe l'essere in ciò che dell'essere appare, ma lascia aperto il campo della sua manifestazione per un ente disposto ad accoglierlo non come semplice e passivo ascoltatore, come accade in Heidegger[32], ma come ricettore creativo, in

32 La definizione di un nuovo umanismo e dell'uomo in quanto pastore dell'Essere viene delineata da Heidegger in questo modo: «Ma l'essenza dell'uomo consiste nel fatto che egli è qualcosa di più del mero uomo come ce lo si rappresenta quando lo si intende come essere vivente fornito di ragione.[…] L'uomo non è il padrone dell'ente. L'uomo è il pastore dell'Essere. […] Guadagna l'essenziale povertà del pastore, la cui dignità consiste nell'essere chiamato dall'Essere stesso a custodia della sua verità. Questa chiamata viene con il getto da cui scaturisce l'essere-gettato dell'Esserci. L'uomo, nella sua essenza secondo la storia dell'Essere, è quell'ente il cui essere, in quanto e-sistenza, consiste nell'abitare nella vicinanza dell'Essere. L'uomo è il vicino dell'Essere. […] È l'umanismo che pensa l'umanità dell'uomo a partire dalla vicinanza all'Essere, ma nello stesso tempo è l'umanismo in cui in gioco non è l'uomo, ma l'essenza storica dell'uomo nella sua provenienza dalla verità dell'Essere», *Platons Lehre von der Wahrheit; mit einem Brief uber den 'Humanismus'*, Francke, Bern, 1947; tr. it. e ed. di F. Volpi, *Lettera sull'umanismo*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987, p. 295. La posizione bachelardiana è lontana da questa impostazione per il rifiuto del presupposto ontologico della gettatezza dell'Esserci nella verità dell'Essere da parte dell'Essere stesso, della predeterminazio-

grado di moltiplicarne le manifestazioni attraverso la produzione di altre immagini, immaginate grazie all'immaginazione.

Ciò che l'essere dell'immagine poetica rivela è dunque la disponibilità alla sua manifestazione, la sua possibilità di dischiusura (*entr'ouverture*) che lo rende presente in ogni momento della sua manifestazione nelle immagini, pur trascendendole sempre. L'immagine realizza una nullità di contenuto che consente all'essere di rendersi accessibile trascendendo continuamente ogni orizzonte limitante di manifestazione, ogni oggettività ontica a cui solo artificialmente potrebbe essere ridotto. Ecco che allora l'ontologia poetica non coincide con un'ontologia del poetico, un'ontologizzazione della poesia che comporterebbe una totalità (di immagini) in configurazione all'interno di un orizzonte limitato (quello della parola poetica). Al contrario l'ontologia poetica è il dischiudersi dell'essere nel linguaggio poetico come apertura manifestativa trascendente ogni determinazione ontica e generatrice di un *dinamismo poietico* in quell'ente immaginante che è l'uomo. Per questo motivo la poesia si trasforma in ontologia poetica solo grazie all'immaginazione, che permette al lettore di entrare in «comunione con le immagini»[33] offerte dai poeti, aderire a esse, viverle in profondità accogliendole e ricreandole, lasciando perciò all'essere la possibilità di dischiudersi.

La fragile natura dell'immagine che prende corpo nella pagina bianca illuminata dalla luce fioca della lampada è illustrata dal filosofo in chiusura del suo libro, con parole che descrivono il suo modo di accogliere le immagini, secondo un processo di individuazione e singolarizzazione del tutto particolare:

---

ne spaziale dell'Esserci, della posizione dell'uomo rispetto all'Essere. Non si tratta di custodire l'Essere essendone il pastore, vale a dire salvaguardare la verità dell'Essere nel pensiero, come essenza dell'Esserci destinato dall'Essere stesso. L'uomo risponderebbe così alla chiamata dell'essere, allo *stare* nella verità dell'Essere custodendola, in quanto essenza dell'estaticità dell'esistenza. Al contrario per Bachelard l'uomo deve mettersi in ascolto dell'essere per prolungarne attivamente il dinamismo creatore, senza ridurlo a elemento metastabile poichè mai afferrabile. L'uomo per Bachelard non sta nell'essere, né lo custodisce, ma lo attiva attraverso l'immaginazione creatrice. Non c'è radura dell'essere in cui stare ma solo movimento.

33 *FC*, p. 55, p. 52.

> è proprio davanti al mio foglio bianco, davanti alla pagina bianca posta sul tavolo alla giusta distanza dalla mia lampada, che io mi trovo realmente al mio *tavolo d'esistenza*. Sì, è al mio tavolo d'esistenza che ho conosciuto l'esistenza massima, l'esistenza in tensione – una tensione in avanti, in alto. Intorno a me tutto è riposo, pace; il solo mio essere, il mio essere che ricerca l'essere, è teso nell'inconcepibile bisogno di essere un altro essere, di essere più che un essere. Ed è così che con un Nulla, con della *Rêverie*, noi riteniamo di poter fare dei libri[34].

L'essere che cerca un altro essere, un più che essere attraverso il nulla della *rêverie*, vive nella pace e nel riposo della sua stanza un'esistenza in tensione, aperta al nuovo grazie a due oggetti disposti sul tavolo d'esistenza: il foglio bianco e la luce della lampada. Si tratta, in realtà, di quelle che Bachelard definirebbe delle «ultracose», degli oggetti che, per la loro «prossimità vertiginosa»[35] chiamano la partecipazione del soggetto, in particolare di un soggetto disposto al sogno desto. Della fiamma prodotta dalla lampada si è già detto, così come della polarità ontologico-esistenziale che la caratterizza determinando delle *rêveries* melanconiche in grado di mettere in tensione l'esistenza e produrne un'intensificazione.

La pagina bianca, invece, merita attenzione perché viene evocata da Bachelard come luogo di solitudine, soprattutto in relazione a Mallarmé[36]. La pagina bianca si impone al sognatore desto,

---

34 *FC*, p. 111, 101.

35 L'espressione è di M. Merleau-Ponty, il quale, parlando prima di Francis Ponge, poi facendo riferimento all'opera di Bachelard e, quindi, riconoscendo il debito di entrambi nei confronti del surrealismo di Breton, ammette che tra l'uomo e le cose non c'è più un rapporto di distanza e dominio, basato su un modello cartesiano, ma un rapporto di vicinanza, che impedisce di coglierle come puri oggetti di fronte a un puro spirito separato da esse, *Causeries 1948*, S. Ménasé (ed.), Seuil, Paris, 2002; tr. it. di F. Ferrari, *Conversazioni*, SE, Milano, 2002, p. 39.

36 Bachelard cita il verso mallarmeano: «… la clarté déserte [d'une] de ma lampe/ Sur le vide papier que la blancheur défend» [«… neppure il deserto chiarore della mia lampada/ Sul foglio ancora intatto, difeso dal suo candore»] tratto da *Brise marine*, in *Poèmes de jeunesse*; tr. it. di M. Cucchi, *Brezza marina* in *Poesia e prosa,* C. Orestana (ed.), Guanda, Parma, 1982, p. 372, la parentesi quadra segnala l'imprecisione nella citazione bachelardiana. Del resto già in passato Bachelard si era mostrato sensibile all'opera di Mallarmé, a cui fa spesso abbondante riferimento

pronto a scrivere le sue *rêveries*, come uno spazio amorfo e respingente, un «grande deserto da attraversare»[37] che induce una solitudine sconsolata, ben diversa da quella più familiare prodotta dalla lampada. La pagina bianca impone un silenzio ostile al sognatore che è schiacciato dal biancore abbacinante e dal vuoto, al punto che solo con estrema difficoltà può iniziare a esistere cominciando a scrivere. «Allora la pagina bianca è un nulla, un nulla doloroso, il nulla della scrittura»[38].

Come non leggere tra queste parole la lezione mallarmeana a cui Bachelard pare aderire. La materia della poesia è fatta di nulla, soltanto di parole, lettere che si dispongono in versi, distanziandosi in righe all'interno della pagina bianca e racchiudendo nello spazio poetico il mondo stesso. In questo senso la poesia è distruzione, perché rifiuta la realtà per produrre un reale fatto di nuovi rapporti e nuove sonorità musicali. Lo scavo del verso mallarmeano è dunque nient'altro che il lavoro del negativo, che comporta la sparizione elocutoria della presenza dell'io e del mondo. Nella poesia mallarmeana le parole si rispecchiano le une sulle altre, riecheggiano, ma sembrano scomparire nella loro tonalità coloristica per lasciar spazio al puro biancore della pagina, rinviando a uno spazio vuoto. È, come noto, la *crisi di verso*, la cancellazione del verso, che produce una nuova idea della poesia, lontana da forme mimetiche, dall'assoluto linguistico, dalla pretesa di catturare il senso. Lo spazio poetico genera il suo stesso lettore, creando le condizioni di un'*epoché* che lo riporta all'ingenuità del primo giorno:

---

e a cui dedica inoltre uno studio rivolto a *La dialettica dinamica della rêverie mallarmeana*, in *DR*, pp.157-162, pp. 137-141. Occorre però segnalare che anche E. Jabès in *Petites incursions dans le monde des masques et des mots (1956)*, in *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957*, Gallimard, Paris, 1959, testo conosciuto da Bachelard perché esplicitamente citato, parla della pagina bianca in poche folgoranti linee: «Essa porta lo stesso nome delle sue sorelle nate dalla ferita dei rami e di cui si può leggere, in trasparenza, il destino./ Essa ha, dell'ala, la leggerezza utile./ Promessa allo scrittore, la separano da lui tante dichiarazioni ispirate, essa è, già, la prova di un amore perduto», *ivi*, p. 313.

37 *FC*, p. 108, p. 100.

38 *FC*, p. 109, p. 100.

> Leggere –
> Questa pratica –
> Appoggiare, secondo la pagina, al bianco che l'inaugura, la propria ingenuità, in sé, obliosa anche del titolo che parlerebbe troppo forte: e, quando si sia allineato, in una rottura, minima, disseminata, il caso vinto parola per parola, indefettibilmente il bianco ritorna, poco fa gratuito, adesso certo, per concludere che niente è al di là ed autenticare il silenzio.
> Verginità che solitariamente, dinanzi ad una trasparenza dello sguardo adeguato, si è, lei stessa, come divisa nei suoi frammenti di candore, l'uno e l'altro, prove nuziali dell'Idea[39].

L'ingenuità del lettore appoggiata alla pagina bianca a cui allude Mallarmé implica allora la possibilità di un senso sempre nuovo che si ricrea tra gli interstizi bianchi che dividono le parole e che producono una *disseminazione* rigeneratrice di biancore, e quindi di vuoto, di nulla, di silenzio.

La tavola d'esistenza non può che contemplare la *presenza* della pagina bianca, il vuoto che essa produce, il nulla della scrittura oltre la dimensione dei significanti orizzontali del supporto, accanto alla penombra chiaroscurale della luce della lampada, nel cui incontro prendono vita le *rêveries* del sognatore desto che solo così può arrischiarsi ad attraversare il deserto del foglio bianco.

4. *L'immagine radicale: per un'estetica del linguaggio*

Proprio il deserto della pagina bianca affligge Bachelard nei suoi ultimi anni di vita. In una lettera a Henri Bosco del 9 dicembre 1958 scrive: «Il mio ultimo libro sulla *rêverie* procede a rilento. Non arrivo a districarlo da un altro libro che ho in cantiere sul fuoco»[40]. E a distanza di un anno, il 26 dicembre 1959: «Ho

39 S. Mallarmé, *Le mystère, dans les lettres* in *Divagations, Œuvres complètes,* t. 1, éd. Marchal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2003; tr. it e cura di F. Piselli, prefaz. di M. Luzi, *Il mistero delle lettere*, in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Lerici, Milano, 1963, p. 286.

40 C. Morzewski (ed.), *Correspondance Gaston-Bachelard – Henri Bosco*, cit., p. 35.

ancora dei progetti. Li ho annunciati imprudentemente nel mio libro. Ma avrò la forza di portarli a termine?»[41]. Siamo dunque di fronte a un'incertezza generale legata certamente a tematiche di fine vita e a crescenti problemi di salute, ma anche a nodi teorici che non sembrano facilmente aggirabili.

Il grande «cantiere» sul fuoco comporta la necessità di tornare su questioni già affrontate in passato, ma alla luce del percorso fatto in lunghi anni di approccio alle immagini. L'annuncio di un nuovo libro sulla *Poetica del fuoco* in chiusura della *Poetica della rêverie* sembra un'imprudenza agli occhi dello stesso Bachelard che riuscirà a portare a termine la pubblicazione del saggio sulla piccola fiamma della candela, lasciando però incompiuto il progetto di una *Poetica del fuoco*, anche a causa del sopraggiungere della morte.

Restano, tuttavia, appunti, abbozzi, versioni parallele, note di lettura di un grande programma di lavoro che grazie a un'operazione di riordino e collazione della figlia di Bachelard, Suzanne, troveranno una forma editoriale con il nome di *Fragments d'une Poétique du feu*. Benché il testo non possa essere approcciato in modo organico, né come lascito ultimo del filosofo, essendo frutto di un lavoro di montaggio, resta tuttavia la possibilità di considerarlo come un grande laboratorio grazie al quale scandagliare l'esito finale dell'approccio bachelardiano all'immagine, il senso della poetica, la dimensione dell'ontologia dell'immagine tra essere e non-essere, il rapporto tra immaginazione e linguaggio, in una parola l'*estetica dell'umano* che è la trasformazione conclusiva di quell'*antropologia dell'umano* delineata grazie alle immagini.

Occorrerà prendere le mosse dall'esitazione riguardante il titolo stesso, di cui sono a disposizione varianti e abbozzi differenti. La prima scelta è *Il Fuoco vissuto* che sottolinea l'esigenza bachelardiana di prolungare l'approccio fenomenologico secondo l'asse minkowskiano[42]. Il tempo vissuto di cui parla Minkowski è infatti il tempo vivente del paziente, il tempo vissuto interiormente

41 *Ivi*, p. 39.

42 Cfr. E. Minkowski, *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, D'Artrey, Paris, 1933; tr. it. di G. Terzian, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino, 2007.

dall'essere umano così come si dà alla coscienza, senza mediazione ulteriore e secondo un'articolazione in cui sono al centro l'essere-nel-mondo del malato e le sue modalità esistenziali di vivere le estasi temporali. In particolare, è il dualismo vissuto nei confronti della morte, intesa come avanzare verso l'avvenire, che mi sembra catturare particolarmente l'attenzione di Bachelard. Tale incedere comporta l'avanzamento verso un orizzonte senza limiti ma anche, simultaneamente, verso la fine. I due aspetti sono compresenti nel vissuto coscienziale e si riverberano nel progetto del filosofo di Bar-sur-Aube, interessato al fuoco vissuto nelle sue variazioni di tensione e d'intensità d'essere, il cui dinamismo comporta contraddizioni al limite della distruzione. Tuttavia, il riferimento al vissuto comporta un possibile avvicinamento all'esistenzialismo dal quale Bachelard prende risolutamente le distanze e presenta un aspetto troppo effimero, che deve lasciar spazio alla possibilità del «rivissuto», ossia a una reiterabilità dell'esperienza e a una sua appropriazione di secondo livello che, attraverso la parola poetica, trasforma il vissuto in valore collettivo.

Da qui nasce la necessità di un nuovo titolo, *La poetica del fuoco*. Il vantaggio consiste nell'utilizzare il termine «poetica» garantendosi così la continuità con i suoi precedenti lavori, pur mantenendo l'esigenza di indagare il fuoco vissuto nel suo aspetto attivo e dinamico, secondo la polarità dell'*animus*, assieme all'aspetto intimo, al conforto e al calore che si mostrano nell'esperienza del fuoco in *anima*. Eppure anche in questo caso Bachelard esita perché non riesce a trovare l'unità del libro che si sarebbe dovuto comporre di tre capitoli, rispettivamente dedicati alla Fenice, a Prometeo, a Empedocle. Il punto di instabilità è legato alla prevalenza del fuoco distruttore, del fuoco in *animus*. L'aspetto d'annientamento rende difficile organizzare materiali diversi, annullando l'equilibrio del doppio polo in *animus* e *anima*. Da qui una nuova virata, legata all'accumulo di materiale per il capitolo sulla Fenice, che spinge Bachelard a pensare alla possibilità di pubblicare un volume a sé stante, incentrato sull'immagine dell'uccello leggendario e intitolato proprio *La poetica della fenice*.

Anche questo progetto non vedrà la luce a causa dell'acuirsi della malattia e l'insorgere della morte, il 16 ottobre 1962. Resta dun-

que il lavoro di collazione di Suzanne Bachelard che credo vada approcciato nella sua organicità, ossia secondo la sequenza dei tre capitoli dedicati alla Fenice, a Prometeo e a Empedocle, cercando di considerarne il più possibile l'aspetto unitario. Per cogliere l'uniformità del piano di lavoro basta prendere in considerazione un appunto del filosofo, nel quale annota: «piuttosto che davanti al mio tavolo d'esistenza, sarò davanti al mio tavolo di non-esistenza, accarezzando il mio nulla»[43].

L'intento di Bachelard è quello di proporre un *pendant* de *La fiamma di una candela*. Se in quel libro l'attenzione è rivolta alla piccola fiamma che resiste al destino di instabilità ed estinzione, qui il centro delle immagini ruota attorno al fuoco nella sua maestosità dinamica, attiva e creatrice, al limite della distruzione. Se lì si trattava di mettersi al tavolo d'esistenza, alla luce della lampada e davanti al foglio bianco, qui si tratta piuttosto di mettersi al tavolo di non-esistenza dove le fiamme divampano e la morte fa il suo ingresso, passando così dall'essere al nulla.

Eppure è forse questo che Bachelard non riesce a fare fino in fondo, destinando all'insuccesso il completamento del suo progetto. Infatti «Il nulla non ha immagini. Il nulla non è che un'idea. Solo le immagini, le immagini poetiche, possono immortalare l'istante distruttore»[44]. In fondo è impossibile mettersi al tavolo di non-esistenza perché non esiste immagine del nulla ma solo immagini della distruzione, al limite, dell'annientamento, le quali comportano comunque un'esistenza, benché effimera e ridotta al minimo di presenza.

È sufficiente notare la progressione delle immagini che si dispongono in modo tale da raggiungere il *climax* dell'annientamento con la figura di Empedocle. Se la Fenice rappresenta la possibilità di morte e rinascita raffigurata dalla «folle immagine» dell'uccello di fuoco, Prometeo simbolizza la frontiera tra l'umano e il divino, colui che con il suo atto di disobbedienza costruttrice porta la civiltà ma si destina alla consumazione eterna, mentre Empedocle incarna la morte nel fuoco liberamente scelta, l'atto di autoannientamento nell'Etna, il divenire niente. In questa disposizione

43 *FPF*, p. 19.
44 *FPF*, p. 43.

crescente verso la distruzione, che corrisponde alla ripartizione dei tre capitoli progettati per il libro, si gioca la dialettica concreta tra essere e non-essere, attraverso una coorte di immagini che fanno capo a tre grandi figure mitologiche.

Le immagini del mito non hanno senso per Bachelard se non sono rivissute e attualizzate poeticamente, altrimenti si riducono a un repertorio erudito o museificato di immagini morte, a degli «ossari di immagini»[45]. Il recupero di immagini mitologiche non comporta alcuna tentazione oggettivante, ma solo la possibilità di aderire soggettivamente ad esse grazie alla mediazione poetica, facendole così rifiorire «in coscienza prima». La fenomenologia applicata annulla ogni dimensione causalistica per ridare libertà alle immagini, fruite e rivissute da una coscienza ricondotta allo stato d'innocenza. Le immagini riportate all'alveo dell'atmosfera onirica che le ha originate generano meraviglia e producono un nuovo effetto contemplativo, uno «slancio d'ammirazione». Per questo Bachelard può riconoscere che «Siamo in un tempo in cui la poetica soppianta la tradizione mitica. […] La poesia, si può inoltre aggiungere, sviluppa i suoi propri miti. Claude Lévi-Strauss, con uno sguardo profondo, difende la tesi secondo cui un mito è l'insieme delle sue varianti e una nuova variante viene immediatamente incorporata nel mito»[46].

La convergenza con la tesi lévi-straussiana dell'incorporamento di una variazione singolare nel mito può risultare sorprendente, considerando la distanza di approccio che intercorre tra i due. In realtà risulta perfettamente in sintonia con l'ipotesi bachelardiana secondo cui un'immagine è viva e può trasmigrare attraverso l'attualizzazione immaginativa del poeta. L'immagine originaria, così

45 *FPF*, p. 57.

46 *FPF*, p. 102. Scrive infatti C. Lévi-Strauss: «Il metodo [strutturale] ci libera quindi da una difficoltà che ha costituito sinora uno dei principali ostacoli al progresso degli studi mitologici, ossia la ricerca della versione autentica o primitiva. La nostra proposta è invece di definire ogni mito in base all'insieme di tutte le sue versioni. In altri termini: il mito resta mito fin tanto che è percepito come tale. […] Siccome un mito è composto dall'insieme delle sue varianti, l'analisi strutturale dovrà considerarle tutte alla stessa stregua», e poco oltre, «Non esiste una versione 'vera' di cui tutte le altre sarebbero copie o eco deformate. Tutte le versioni appar-

come la versione autentica del mito, vive all'interno delle variazioni che la singolarizzano, modificandola inevitabilmente. Ciò che conta è il dinamismo creatore prodotto dall'immagine e dal mito in grado di generare una serie di altre immagini e versioni mitologiche che incorporano la precedente, fornendo loro un nuovo volto attualizzato. Lévi-Strauss parla di «fasci di relazioni»[47] che si combinano, la cui ripetizione permette di rendere manifesta la struttura del mito che rimane discontinua rispetto alla sua crescita continua. Senza giungere all'individuazione di regole trasformative che permettono di passare da una variante a un'altra sulla base dell'analisi strutturale, Bachelard accoglie comunque l'ipotesi dell'antropologo secondo cui il mito è un fenomeno linguistico e al contempo è oltre il linguaggio[48]. Applicandola all'immagine può dunque affermare l'aspetto storico e quello astorico, l'appartenenza dell'immagine alla *parola* e al contempo alla *lingua*, valorizzando la capacità del poeta di far esplodere il significato e produrre un nuovo evento di linguaggio a livello di una linguistica della frase, come già ho avuto occasione di sottolineare.

In maniera chiarissima Lévi-Strauss riconosce che «il subconscio è il lessico individuale in cui ciascuno di noi accumula il vocabolario della propria storia personale, ma che tale vocabolario acquista significato, per noi stessi e per gli altri, solo nella misura in cui l'inconscio lo organizza secondo le sue leggi, rendendolo così un discorso»[49]. Il mito si fa dunque discorso grazie alle leggi strutturali dell'inconscio ma attraverso il vocabolario del subconscio personale, così come l'immagine per Bachelard può farsi discorso per mezzo dell'attualizzazione del poeta che rivive e comunica nel presente immagini immemoriali.

---

tengono al mito», *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958; tr. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, NET, Milano, 2002, p. 243, 245.

47 *Ivi*, p. 237.

48 Lévi-Strauss parla di una «duplice struttura, *storica* e *astorica* nello stesso tempo, [che] spiega come il mito possa simultaneamente dipendere dall'ambito della *parola* (ed essere analizzato in quanto tale) e da quello della *lingua* (nella quale è formulato) pur offrendo, a un terzo livello, lo stesso carattere di oggetto assoluto», secondo la distinzione desaussuriana, *ivi*, p. 235.

49 *Ivi*, p. 228.

Proprio tale attualizzazione poetica di immagini immemoriali e mitologiche viene indagata dal filosofo francese secondo l'angolazione del fuoco, che non è più concepito soltanto come elemento materiale, ma come propulsore d'essere fino al limite del suo ribaltamento in nulla. «Il *Dasein* troppo sicuro della sua radice deve diventare, nell'immenso albero della fiamma, un *Feuersein*»[50]. L'esserci, troppo sicuro del suo essere-nel-mondo, deve lasciar spazio all'*esserfuoco*, al diventare essere di fuoco, secondo una progressione d'intensità mostrata dalle immagini della Fenice, di Prometeo e di Empedocle.

Scendendo nel dettaglio, la Fenice incarna l'uccello di fuoco che muore e rinasce dalle proprie ceneri. Il rogo nel quale muore è anche la culla da cui rinasce, trasponendo dunque su un piano simbolico e sublimatorio l'esperienza stessa della morte e, si potrebbe dire, il sogno finale di riconciliazione tra *animus* e *anima*. La principale fonte bachelardiana continua a essere Jung e la scuola della psicologia del profondo, assieme agli studi di Kerényi e di altri mitologi. Ma è il ricorso ai poeti che permette al filosofo di esplorare la folle immagine della Fenice in quanto essere di linguaggio. La follia dell'immagine dell'animale mitologico consiste nell'esprimere la compresenza di vita e morte e la transizione metamorfica dall'una all'altra senza apparente cambiamento, se non di stato momentaneo: l'infiammarsi nel suo stesso fuoco, quello del braciere-nido, comporta una polverizzazione e poi una rinascita dalle sue ceneri. Un passaggio di stato, quindi, una transizione che non implica un vero cambiamento, poiché alla fine il corpo della Fenice continua a essere lo stesso dell'inizio, anche se ciclicamente purificato dalla fiamma.

Seguendo le variazioni d'immagini proposte dai poeti, Bachelard vorrebbe «provare che l'immagine della Fenice è essenzialmente un'immagine fattasi Verbo»[51], l'immagine verbo-iconica per eccellenza, il cui aspetto visivo è distrutto e ricreato incessantemente *dal* linguaggio e *nel* linguaggio grazie alla «funzione fabulatrice»[52] che

50 *FPF*, p. 149.
51 *FPF*, p. 62.
52 *FPF*, p. 63.

permette la deformazione, destrutturazione e ricostruzione di immagini preesistenti senza scadere nella dimensione narrativa. Qui Bachelard incrocia Bergson, il quale per primo aveva parlato di funzione fabulatrice come capacità dell'intelletto umano di produrre favole attraverso l'immaginazione, frutto di istinto e intelligenza, poste alla base della «religione statica», di contro alla dimensione propriamente mistica della «religione dinamica», espressione dell'intuizione, in cui l'individuo si fa egli stesso slancio vitale[53]. Naturalmente Bachelard ribalta Bergson, in coerenza con la sua posizione antibergsoniana, giacché per lui è la funzione fabulatrice a produrre dinamismo e a creare nuovi campi di immagini, riassociando costantemente significanti a significati così da provocare un «delirio della significazione»[54].

La Fenice è allora un'immagine radicale, un'immagine dell'eccesso e dell'esuberanza del fuoco vissuto, della fiamma voluta e non subita, del trionfo sulla morte. Bachelard ne parla come di un «nulla profumato. È l'essere di un incenso che esiste nella proporzione in cui si annienta»[55]. Il bruciare dell'incenso, il suo progressivo annullarsi comporta il rilascio di un profumo: più forte è la fiamma che lo consuma più intenso è l'odore che sprigiona, un nulla profumato, appunto. La Fenice-aroma si espande nello spazio e vive nell'istante della sua effusione, sul baratro del nulla. In quanto fenomeno di linguaggio, la Fenice richiama un «sincretismo attivo delle immagini»[56] che formando un «nodo», producono una «festa di parole»[57] e si condensano in una realtà poetica. Allora, «senza il supporto del mito antico, la Fenice rinasce incessantemente nelle poesie. Essa è un archetipo eterno, un fuoco vissuto, poiché non è mai dato sapere se assume significato nelle immagini del mondo esterno o forza nel fuoco del cuore umano»[58].

---

53 Cfr. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Paris, 1932; tr. it. e ed. di A. Pessina, *Le due fonti della morale e della religione*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
54 *FPF*, p. 70.
55 *FPF*, p. 75.
56 *FPF*, p. 98.
57 *FPF*, p. 100.
58 *FPF*, p. 104.

Accanto a questa creatura contraddittoria, insieme della vita e della morte, Bachelard pone Prometeo, il titano che ha rubato il fuoco dal cielo per donarlo agli uomini, punito per questo da Zeus con il castigo perennemente reiterato di un'aquila che piomba su di lui, incatenato sulla vetta di una montagna e con una colonna conficcata nel corpo, lacerandogli il petto e dilaniandogli il fegato. Già ne *La psicoanalisi del fuoco* il filosofo aveva evocato l'eroe mitico esaltandone l'aspetto civilizzatore e trasformandolo in vero e proprio complesso di cultura. Ora l'accento è posto sulla polarità da lui incarnata: da un lato la disobbedienza costruttiva che porta civiltà, dall'altro la punizione e la consumazione. Il dono del fuoco e della luce per la coscienza si accompagna alla pena della tortura e alla sofferenza di una morte sempre imminente ma mai realizzata.

Così Prometeo può continuamente rinascere all'interno dello spazio poetico come impulso al superamento della natura e come invito a realizzare pienamente la vita umana, secondo ciò che Bachelard definisce un'*estetica dell'umano* fondata su un'*estetica dello psichismo*. L'azione prometeica si riproduce nell'opera letteraria e quindi nella psiche del lettore come *attività estetizzante*, come «psicotecnica del *superamento di sé*»[59] che invita alla sublimazione attiva e assoluta, elevando l'umano a un «più che umano», dinamizzandone in questo modo la vita mentale ma anche la vita linguistica, poiché l'essere umano è essere del *logos*.

La poesia incide sul *linguaggio ordinario* votato all'utilità, superandolo e portandosi al livello dell'*infralinguaggio*, che esprime i valori umani e sensibili, i valori vitali, per procedere in direzione del *sovralinguaggio*, come aspirazione prometeica volta al trascendimento del linguaggio naturale[60]. Ma tale aspirazione corre sempre il rischio della distruttività e dell'implosione del linguaggio, espo-

59 *FPF*, p. 115.

60 L'intento di Bachelard è quello di analizzare i tre linguaggi per realizzare uno studio di «psicologia completa» del mito prometeico alla luce delle indicazioni dello psicoanalista junghiano Gerhard Adler. In particolare il riferimento è *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse junghienne*, tr. fr. Di L. Fearn, J. Leclercq, Ed. Georg, Genève, 1957 [*Studies in analytical psychology*, Norton, New York, 1948; tr. it. di G. Zappone, F. Mazzone, *Psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009].

sto al pericolo della cancellazione. La poesia si scontra quindi con la volontà di dare immagine al nulla, spingendosi al limite di una «Poetica dell'annientamento»[61] di cui Empedocle costituisce l'atto-immagine per eccellenza.

La morte del filosofo siceliota nell'Etna esprime un atto di suprema volontà, quella di votarsi al fuoco per andare incontro all'annullamento, lasciando dietro di sé l'immagine del divenire niente che riassorbe in sé l'atto autodistruttivo. Per questo si può parlare di *atto-immagine*: gettandosi nel cratere del vulcano ancora attivo, Empedocle sceglie la morte affermando la sua libertà, purificando così il proprio volere e identificandosi con l'immensità del fuoco, facendosi insomma *Feuersein*. Empedocle mostra in immagine il ribaltamento dell'esistenzialismo: dall'essere gettato nell'esistenza al gettarsi volontariamente nella morte. Se la nascita è un dono gratuito, la morte è liberamente scelta. Nell'immagine dell'atto empedocleo si condensa la possibilità di un affrancamento dal vissuto, l'abbandono del mondo per gettarsi in un altro mondo purificato dal fuoco, quello dell'immagine.

Come Empedocle si getta nell'Etna così il poeta si getta nell'immagine, distruggendo il mondo reale per accedere a un nuovo mondo surreale, al «regno del Poetico», in cui le immagini esprimono concretamente la dialettica di essere e non-essere, di contro all'astrazione metafisica prodotta dalla meditazione filosofica. Mentre infatti il filosofo si trova *davanti* al mondo, il poeta e il sognatore si trovano *in un* mondo non più contemplato ma direttamente vissuto e partecipato. L'atto-immagine di Empedocle si trasforma in *immagine-atto* per il sognatore che lo riceve attraverso un *retentissement*, rivivendo la vertigine empedoclea come vertigine di lettura per un'immaginazione portata all'estremo. L'eccessività è data proprio dall'annientamento nella fiamma e dalla scoperta del proprio nulla nel fuoco cosicché, in fondo, Empedocle diventa simbolo dell'annientamento che non si compie del tutto, lasciando un residuo, un resto nell'immagine che la rende sfuggente e quindi capace di generare altre immagini frutto di un'ambivalenza di fondo, quella di amore e odio, eros e thana-

61 *FPF*, p. 137.

tos, vita e distruzione, che si inscrivono pancalisticamente «nel meccanismo dell'Universo»[62].

Questo resto credo sia perfettamente rappresentato dall'immagine del famoso sandalo di bronzo eruttato dal vulcano dopo il gesto autodistruttivo del filosofo, che si getta nel cratere per sparire senza lasciar traccia. L'impossibilità dell'annullamento totale di sé trova figurazione proprio nel calzare, che può essere assunto a emblema di una poetica dell'annientamento che non produce delle negazioni operanti, ossia il nulla, il vuoto, il niente, il non, ma delle rovine, le cui tracce restano visibili. Si potrebbe dire che l'atto empedocleo è dunque un atto di linguaggio, prodotto del linguaggio che immagina la morte e la distruzione grazie alla fiamma, lasciando dietro di sé resti poetici che alludono alla nientificazione senza mai poterla realmente mostrare. Si potrebbe anche dire che «Dalla felicità delle prime immagini che fiorivano nelle *rêveries* solitarie e lasciavano nell'anima la pace dell'appagamento si è passati alla 'tentazione' di attuare la solitudine definitiva che è quella della Morte dove inevitabilmente la parola si spegne nel silenzio»[63] o, più propriamente, dove la parola trova il suo spazio originario, la sua possibilità ultima facendo quindi del silenzio non tanto una negazione, quanto un compimento.

Solo all'estremo dell'ontologia poetica bachelardiana è possibile trovare il senso dell'estetica dell'umano come *estetica del linguaggio*. Attraverso una «sublimazione assoluta», trasformazione ultima della sublimazione naturale e della sublimazione pura, l'estetica dello psichismo surrealizza delle immagini assolute, prive di carico emotivo e passionale, di ogni residuo sensibile, delle immagini che non sublimano nient'altro ma esprimono la quintessenza del poetico: la surparola in quanto potenza verticalizzante di linguaggio. Allora Bachelard può definitivamente riconoscere che «L'essere dell'immagine è poematico. Poiché viene comunicata con la Parola, diventa un valore di Parola. L'immagine che non vedo si ricopre di

62 *FPF*, p. 165.

63 A. Piromallo Gambardella, *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*, in B. M. d'Ippolito, E. Mazzarella, A. Piromallo Gambardella (eds.), *Sogno e mondo. Ai confini della ragione. Studi fenomenologici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p. 201.

parole, si orna di parole, si rinnova con la parola. I legami dell'immagine con la realtà sono degli ormeggi che bisogna risolutamente mollare per entrare nel regno del poetico»[64].

L'immagine poetica promuove un *più che essere* che si esprime nell'esplosione dell'eccesso surreale di parola. Ma «L'essere della Parola non è che una forma dell'Essere»[65], accanto a molte altre. Essa porta con sé la necessità di altre parole, di altre modalità d'espressione dell'essere, giacché l'essere non è linguaggio ma si manifesta nel linguaggio. In particolare è nel linguaggio figurato (*langage imagé*) che l'essere appare *in movimento* nelle molteplici trasfigurazioni di parola che violentano il significato per liberarlo dalla servitù mimetica nei confronti del reale. Una tale liberazione surrealista avviene nell'immagine poetico-letteraria, in cui il linguaggio parlato si trasforma in linguaggio scritto, producendo un *sovralinguaggio* che si spinge oltre la realtà del mondo e oltre il vissuto quotidiano, aprendo lo spazio per una nuova creazione di mondo e di vita da parte del *poietès*.

Si chiarisce così l'esigenza di «abbozzare una Poetica del linguaggio, mostrare che la Poesia istituisce un linguaggio autonomo e che ha senso parlare di un'estetica del linguaggio»[66]. In maniera ancora più esplicita, Bachelard afferma che «con l'immagine poetica si entra in un regno estetico che non ha niente in comune con le manifestazioni delle estetiche concrete, delle estetiche che creano oggetti»[67].

L'immagine poetico-letteraria si distingue dalle altre immagini prodotte dalle arti visive per il suo aspetto verbo-iconico, che supera il divario tra il visivo e il verbale grazie alla scrittura in quanto «tessuto connettivo fra la voce e lo sguardo»[68]. La scrittura determina una messa in scena dell'immagine, uno scenario d'apparizione in cui il lettore sperimenta l'autopoiesi dell'immagine, la sua forza di trasformazione plastica grazie al riecheggiamento nella sua psiche. L'immagine verbo-iconica si inscrive all'interno

64 *FPF*, p. 156.
65 *FPF*, p. 40.
66 *FPF*, p. 36.
67 *FPF*, p. 48.
68 J. J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 33.

di una poetica del linguaggio che produce un'esperienza estetica di tipo psico-linguistico, nel quadro di una più generale estetica dell'umano. Detto altrimenti, l'immagine poetico-letteraria surrealizza la parola desostanzializzandola e rivelandola come origine dell'uomo in quanto essere parlante.

La capacità linguistica, tuttavia, non può che accompagnarsi alla capacità immaginativa: l'essere parlante è anche un essere immaginante. Come riconosce Ricœur, «Abbiamo imparato da Gaston Bachelard a considerare l'immagine non come un residuo dell'impressione, ma come annuncio aurorale della parola»[69]. È la poesia che crea l'immagine producendo un nuovo essere del linguaggio, un aumento di coscienza e quindi una crescita d'essere, vale a dire un'origine psichica. L'estetica dello psichismo dipende allora da un'estetica del linguaggio poiché è il verbo poetico a produrre un nuovo psichismo e a educarlo. Allora

> L'immaginazione poetica apparirà come il coglimento non concettuale dell'identità nella differenza. […] Questo approccio ha il vantaggio di collocare l'immaginario al punto di flessione di verbale e non-verbale. L'immaginazione è la risonanza in noi di un essere nuovo del linguaggio, la reviviscenza dei campi sensoriali attraverso gli aspetti tensivi dell'innovazione semantica[70].

La poesia instaura nuove pertinenze semantiche liberando un immaginario che chiama in causa la *forza* produttrice del verbo poetico e il *potere* dell'immagine «tra le possibilità della sua apparizione e gli effetti della sua manifestazione»[71], come direbbe Marin. La forza del verbo poetico presentifica quel quasi-nulla che è l'immagine e il potere dell'immagine istituisce un soggetto

---

69 P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975; tr. it e ed. di G. Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 1997, p. 284. È interessante notare come il discorso sulla metafora viva possa articolarsi sulla base di una filosofia dell'immaginazione ispirata da Bachelard. Le caratteristiche dell'immagine vengono «trasferite» sulla metafora.

70 P. Ricœur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, tr. it e ed. di R. Messori, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2002.

71 L. Marin, *L'être de l'image et son efficace*, in *Des pouvoirs de l'image: gloses*, Seuil, Paris, 1993, pp. 9-20; tr. it. di S. Guindani, *L'essere*

come fruitore capace di *ritenere* l'immagine e farla riecheggiare producendo delle *rêverie*s. L'intervallo tra le possibilità d'apparizione e gli effetti di manifestazione è precisamente quello spazio del frammezzo (*entre-deux*) che dischiude (*entr'ouvre*) la possibilità di un'ontologia dell'immagine, vera terra promessa del progetto *ontopoetico* bachelardiano.

---

dell'immagine e la sua efficacia, in A. Pinotti, A. Somaini (eds.), *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano, 2009, pp. 271-286, p. 281.

LISTA ALFABETICA DELLE ABBREVIAZIONI UTILIZZATE PER LE OPERE EDITE DI GASTON BACHELARD CITATE NEL TESTO

AS *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, 2009.

C *Causeries*, tr. it. e ed. di V. Chiore, Il Melangolo, Genova, 2005.

DR *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1970, 2002; tr. it. di M. Bianchi, *Il diritto di sognare*, Dedalo, Bari, 1974.

E *Études*, présentation de G. Canguilhem, Vrin, Paris, 1970, 2002; tr. it. e ed. di A. Cavazzini, *Studi di filosofia della scienza*, Mimesis, Milano, 2006.

ECA *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1928, 2006; tr. it. di E. G. Gattinara, *Saggio sulla conoscenza approssimata*, Mimesis, Milano, 2016.

EnR *L'engagement rationaliste*, préface de G. Canguilhem, PUF, Paris, 1972; tr. it di E. Sergio, *L'impegno razionalista*, introduzione e ed. it. di F. Bonicalzi, Jaca Book, Milano, 2003.

ER *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 1997.

FC *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1961, 1996; tr. it. di G. Alberti, *La fiamma di una candela*, SE, Milano, 2005.

FES *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, Paris, 1938, 1999; tr. it. di E. C. Gattinara, *La formazione dello spirito scientifico: contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Cortina, Milano, 1995.

FPF *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, Paris, 1988.

II *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel*, Stock, Paris, 1932, 2009; tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.

L *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1939, 1995; tr. it. di F. Fimiani, *Lautréamont*, Jaca Book, Milano, 2009.

MR *Le materialisme rationnel*, PUF, Paris, 1953, 2010; tr. it. di L. Semerari, *Il materialismo razionale*, Dedalo, Bari, 1975.

PCCM *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Vrin, Paris, 1932, 1978.

PE *La poétique de l'espace,* PUF Paris, 1957, 2001; tr. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006.

PF *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1938, 2002; tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.

PR *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, 1989; tr. it. G. Silvestri Stevan, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1984.

TRV *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Parigi, 1948, 2004.

TRR *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1948, 2004.

* Le citazioni dai testi di Bachelard riportano prima le pagine dell'edizione francese poi della traduzione italiana. Ho però spesso operato delle modifiche segnalandolo in nota. 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 rêveries du repos*, *Fragments d'une poétique 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. Esempio ne sia *L'eau et les rêves*, tradotto

con *Psicoanalisi delle acque* malgrado nell'introduzione l'autore rifiuti esplicitamente di adottare questa espressione. Nella primissima versione italiana, l'introduzione è stata sapientemente epurata e solo in seguito reintrodotta con nota dell'editore in cui il titolo viene giustificato sulla base della «vera intenzione» di Bachelard. Questo mi impedisce di utilizzare tali versioni, peraltro di scarsa qualità traduttiva, benché progressivamente emendata nel corso del tempo. Dove non diversamente indicato, i testi critici in lingua straniera sono stati direttamente tradotti da me.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Gaston Bachelard

1928 *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 2006; tr. it. di E. G. Gattinara, *Saggio sulla conoscenza approssimata*, Mimesis, Milano, 2016.
1928 *Étude sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans les solides*, Vrin, Paris.
1929 *La valeur inductive de la relativité*, Vrin Paris, 2014.
1932 *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Vrin, Paris, 1973.
1932 *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel*, Stock, Paris, 2009; tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.
1933 *Les intuitions atomistiques. Essai de classification*, Boivin, Paris.
1934 *Le nouvel esprit scientifique*, Alcan, Paris; PUF, Paris, 1995; tr. it. di F. Albergano, *Il nuovo spirito scientifico*,
1936 *La dialectique de la durée*, Boivin, PUF, Paris, 2001; tr. it. di D. Mollica, *La dialettica della durata*, Bompiani, Milano, 2010.
1937 *L'experience de l'espace dans la physique contemporaine*, Alcan, Paris; PUF, Paris, 1951; tr. it. di M. R. Abramo, *L'esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, Armando Siciliano Editore, Messina, 2002.
1938 *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, Paris, 1999; tr. it. di E. C. Gattinara, *La formazione dello spirito scientifico: contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Cortina, Milano, 1995.
1938 *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 2002; tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.
1939 *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1995; tr. it. di F. Fimiani, *Lautréamont*, Jaca Book, Milano, 2009.
1940 *La philosophie du non. Essai d'une philosophie di nouvel esprit scientifique*, PUF, Paris, 2002; tr. it. di G. Quarta, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Armando, Roman, 1988.

1942 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1997.
1943 *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2009.
1948 *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Parigi, 2004.
1948 *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 2004
1949 *Le rationalisme appliqué*, PUF, Paris, 2004; tr. it. di Giannuzzi Bruno e L. Semerari*, Il razionalismo applicato*, Dedalo, Bari, 1975.
1950 *Paysage. Etudes pour quinze burins d'Albert Flocon*, Librairie Eynard, Rolle.
1951 *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, PUF, Paris, 1965; tr. it. di C. Maggioni, *L'attività razionalista della fisica contemporanea*, Jaca Book, Milano, 1985.
1953 *Le materialisme rationnel*, PUF, Paris, 2010; tr. it. di L. Semerari, *Il materialismo razionale*, Dedalo, Bari, 1975.
1957 *La poétique de l'espace,* PUF Paris, 2001; tr. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006.
1960 *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF; tr. it. G. Silvestri Stevan, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1984.
1961 *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1996; tr. it. di G. Alberti, *La fiamma di una candela*, SE, Milano, 2005.
1988 *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, Paris.

Raccolte di articoli

1970 *Études*, présentation de G. Canguilhem, Vrin, Paris, 2002; tr. it. e ed. di A. Cavazzini, *Studi di filosofia della scienza*, Mimesis, Milano, 2006
1970 *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 2002; tr. it. di M. Bianchi, *Il diritto di sognare*, Dedalo, Bari,
1972 *L'engagement rationaliste*, préface de G. Canguilhem, PUF, Paris; tr. it di E. Sergio, *L'impegno razionalista*, introduzione e ed. it. di F. Bonicalzi, Jaca Book, Milano, 2003.
1974 *La ragione scientifica*, antologia, tr. it. e ed. di G. Sertoli, Bertani, Verona.
2005 *Causeries (1952-1954)*, CD «Archives sonores INA- Les Grands Heures», institut national de l'Audiovisuel, Radio France, 1994; edizione bilingue, tr. it. e ed. di V. Chiore, Il Melangolo, Genova.

Corrispondenze

J. Bouquet à Gaston Bachelard, in *Correspondance*, texte établi et présenté par. S. N. André, Gallimard, Paris, 1969, pp. 11-12.
De Paulhan à Bachelard (*Lettres inédites*), J. Paulhan (ed.), «Cahiers de l'Herne», 1972, pp. 113-116.
Correspondance. A propos de Bachelard, M. Vadée (ed.), «Le Monde des Livres», n. 9450, 6 juin 1975, p. 20.
Les lettres de G. Bachelard à J. Fallain, P. Calderon (ed.), «Studia Romanica et Angelica Zagabiensia», n. 40, 1975, pp. 135-136.
Correspondance. Unpublished Pieces, Delta 9, Montpellier, 1979, pp. 49-122.
Lettres de Gaston Bachelard à Maurice Edgar Coindreau, P. Repusseau (ed.), Delta 9, Montpellier, 1979.
De Bar-sur-Aube à Jérusalem. La correspondance entre Gaston Bachelard et martin Buber, D. Bourel (ed.), «Revue International de Philosophie», n. 150, 1984, pp. 201-216
Bachelard inédit. Correspondence avec Buber, M. Mayer (ed.), PUF, Paris; Bookhaven, New Haven, 1984, pp. 199-325.
Lettre-préface à J. Cocteau, *Clair-obscur. Poèmes*, Rocher, Paris, 1954, 2003, pp. I-II.
Lettres à Louis Guillaume, J.-C. Pouliquen, La Part commune, Rennes, 2009.
Lettere a Jean-Clarence Lambert (1953-1961), edizione bilingue, tr. it. e ed. di V. Chiore, Il Melangolo, Genova, 2013.
Henri Bosco – Gaston-Bachelard. Correspondance 1957-1962, «Cahiers Henri Bosco», C. Morzewski (ed.), Artois Presses Université, Arras, 2013, pp. 21-47.
Correspondance Gaston Bachelard – Roland Kuhn: 1947-1957, présentation par E. Basso, *post-scriptum* par C. Alunni, in «Revue de synthèse», t. 136, s. 6, n. 1-2, 2016, pp. 177-189.

Letteratura secondaria

G. Adler, *Studies in analytical psychology*, Norton, New York,; tr. fr. di L. Fearn, J. Leclercq, 1948, *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse junghienne*, Ed. Georg, Genève, 1957; tr. it. di G. Zappone, F. Mazzone, *Psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
L. B. Alberti, *De Pictura (1435)*, in id., *Opere volgari*, C. Grayson (ed.), 3 volumi, Laterza, Bari, 1960-73.

H. Arendt, W*alter Benjamin*, in «Merkur», XII, 1968, pp. 50-65, 209-223, 305-315; tr. it. di V. Bazzicalupo e S. Muscas, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Aristotele, *Poetica*, tr. it. e ed. di D. Pesce, revisione e aggiornamento di G. Girgenti, 17, 1455a, 20-25, Rusconi, Milano, 1995.

– *Poetica e Retorica*, tr. it. e ed. M. Zanatta, UTET, Torino, 2004, 1411b 25.

R. Aron, *Notice sur la vie et les travaux de Gaston Bachelard 1884-1962*, Academie des sciences morales et politiques. Institut de France, n. 7, 1965.

B. Barsotti, *Bachelard critique de Husserl. Aux racines de la fracture épistémologique*, L'Harmattan, Paris, 2003.

C. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, F. Alcan, Paris, 1929*;* tr. it. di A. Ceccaroni, Guaraldi, *Psicoanalisi dell'arte*, Rimini-Firenze, 1972.

– *De L'instinct à l'esprit: précis de psychologie analytique,* Desclée de Brouwer, Bruges, 1950; tr. it. di A. Ramello, D. Devoti, *Dall'istinto allo spirito*, Franco Angeli, Milano, 1976.

– *Gaston Bachelard ou l'image en action*, in «Action et Pensée», 38, n. 4, décembre, 1962, pp. 116-120.

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Verlag, Frankfurt am Main, 1974; tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999.

Berg van der, *The Phenomenological Approach in Psychology. An Introduction to Recent Phenomenological Psycho-pathology*, Springfield, Thomas, 1955; tr. it. di E. Spagnol, *Fenomenologia e psichiatria. Introduzione alla moderna psicopatologia fenomenologica*, Milano, Bompiani, 1971.

H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Paris, 1932; tr. it. e ed. di A. Pessina, *Le due fonti della morale e della religione*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

W. Bion, *Learning from experience*, Heinemann, London, 1962; tr. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma, 1972.

M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Minuit, Paris, 1949; tr. it. di V. Del Ninno, *Lautréamont e Sade*, Milano, SE, 2003.

– *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969; tr. it. di R. Ferrara *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insenato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977, p. 432.

– *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980; tr. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, SE, Milano, 1990.

O. Bloch, W. von Wartburg (eds.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2008.

R. Boccali, *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*, Mimesis, Milano, 2011.

– *Gaston Bachelard e l'estetica tattile: poesia della mano e resistenza della materia*, in F. Bonicalzi, P. Mottana, C. Vinti, J. J. Wunenburger (eds.), *Bachelard e le provocazioni della materia*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2012, pp. 181-192.

– *L'éthique et la main. Pour une phénoménologie de la rencontre*, in J.J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique: une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 211-231.

G. Bocchi, M. Ceruti, *Disordine e costruzione. Un'interpretazione epistemologica dell'opera di Jean Piaget*, Feltrinelli, Milano 1981.

M. Bonaparte, *Edgar Poe: étude psychanalytique*, préface de S. Freud, Denoel et Steele, Paris, 1933; *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico*, prefazione di S. Freud, Newton Compton, Roma, 1976, II volumi.

– *La portée de l'œuvre de Freud* in «Revue française de psychanalyse», t. IV, n. 1, Paris, 1936.

F. Bonicalzi *La ragione pentita e il soggetto della città scientifica*, in G. Canguilhem, D. Lecourt, *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, F. Bonicalzi (ed.), tr. it. di R. Lanza, M. Magni, Jaca Book, Milano, 1997.

– *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaca Book, Milano, 2007.

– *Etica delle immagini*, prefazione a R. Desoille, *Il rêve-éveillé dirigé in psicoterapia via règia dell'immaginario*, Alpes, Roma, 2010.

– *Surrazionalismo: Bachelard e la plasticità della ragione,* in «Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali», 2012, numero speciale, R. Boccali, L. Scarabelli (eds.), *Bachelard e la plasticità della materia*, pp. 148-155, <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2417/2646>.

H. Bosco, *Hyacinthe,* Gallimard, Paris, 1940.

– *Malicroix*, Gallimard, Paris, 1948.

– *Un oubli moins profond,* Gallimard, Paris, 1961.

S. Borutti, *Filosofia e scena primaria: figure dell'inizio*, in «Paradigmi», n. 55, 2001, pp. 7-21.

H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Verlag, Berlin, 2010; tr. it. di S. Buttazzi, F. Vercellone (ed.), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano, 2015.

L. Brunschvicg, *Physique et métaphysique*, in *Septimana Spinozana. Acta Conventus Œcumenici in Memoriam Benedicti de Spinoza diei natalis trecentesimi*, Martinus Nijhof, Hagae Comitis, 1933, pp. 43-54, poi raccolto in Id, *Écrits philosophiques: Science – Religion*, Tome 3, PUF, Paris, 1958.

R. Caillois, *Le mythe et l'homme* [1938], Paris, Gallimard, 2002; tr. it. di A. Salsano, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
F. P. Campione, *La regola del capriccio. Alle origini di un'idea estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2011.
G. Canguilhem, *Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard*, in «Revue internationale de philosophie», n. 4, 1963, pp. 441-452.
E. Cassirer, *Idee un Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.
E. Castellana, *Il surrazionalismo di Bachelard*, Glaux, Napoli, 1974.
M. A. Caw, *Surrealism and Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard*, Mouton de Gruyter, The Hague, 1966.
C. Chimisso, *Gaston Bachelard: Critic of science and Imagination*, London, Routledge, 2001.
V. Chiore, *Il poeta, l'alchimista, il demone. La dottrina tetravalente dei temperamenti poetici di Gaston Bachelard*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2004.
– *Per una tropologia della mente*, in «Bachelardiana», n. 8, 2013, pp. 43-50.
H. Choe, *Gaston Bachelard, épistémologie: bibliographie*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1994.
V. Cicero, *Istante, durata ritmo. Il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Vita e Pensiero, Milano, 2007.
P. Claudel, *Positions et propositions*, Mercure de France, Paris, 1948, t. I-II.
J. Cocteau, *Clair-obscur. Poèmes*, Rocher, Paris, 1954.
M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano, 2012.
L. da Vinci, *Libro di pittura*, I-II, C. Pedretti (ed.), trascrizione critica di C. Vecce, Giunti, Firenze, 1995, II.
F. Dagonet, *Gaston Bachelard*, PUF, Paris, 1965.
– *Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne*, in J. Gayon, J- J- Wunenburger (eds.), *Bachelard dans le monde*, PUF, Paris, 2000, pp. 11-21.
F. Dastur, *Heidegger espace, lieu, habitation*, in «Les temps modernes», n. 4, 2008, pp. 140-157.
R. Déjean, *La perception visuelle: étude psychologique de la distance; les conditions objectives*, F. Alcan, Paris, 1926.
J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967; tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 2006.
R. Desoille, *Le rêve-éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l'imaginaire*, Ères, Toulouse, 2000; tr. it. e eds. di N. Fabre, A. Passerini, *Il rêve-éveillé dirigé in psicoterapia via règia dell'immaginario*, Alpes, Roma, 2010.

J. Domingues, *Lucio Pignero dos Santos et la rythmanalyse,* in «Cahiers Gaston Bachelard», *Bachelard au Brésil*, n. 4, Ed. Universitaires de Dijon, Dijon, 2001.

G. Dorfles, *Bachelard o l'immaginazione creatrice*, in «Aut-Aut», n. 9, p. 1952, pp. 224-232.

M. Dufrenne, *Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination*, in *Jalons*, Nijhoff, La Haye, 1996.

G. Durand, *Élements et structures*, in «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 11, 1996, pp. 75-95.

– *Le structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*, Paris, PUF, 1963; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1996.

N. Fabre, *Le rêve-éveillé en psychanalyse: historique d'une évolution* in «Topique», 2001/3, n. 76, pp. 133-140.

P. Fedida, *L'absence*, Gallimard, Paris, 1978.

J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, Leipzig 1794-95; tr. it. e ed. di G. Boffi, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, Bompiani, Milano 2003.

– *Wissenschaftslehre 1798 Nova Methodo*; tr. it. e ed. di A. Cantoni, *Teoria della scienza 1798 'Nova Methodo'*, Istituto editoriale cisalpino, Milano-Varese, 1959.

J.-C. Filloux, *Témoignage sur la vie de Gaston Bachelard*, in in J. J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013 pp. 496-497.

F. Fimiani, *Dall'immagine in atto all'immagine in potenza. Bachelard oltre Lautréamont*, postfazione all'ed. it. di *L*, pp. 109-125.

B. Fondane, *La philosophie vivante. À propos du Lautréamont de Bachelard*, in «Cahiers du Sud», n. 229, 1940, pp. 527-532.

S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien, 1905; tr. it. M. Montinari, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere* (OSF) IV, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1982.

– *Triebe und Triebschicksale* [1915], tr. it. di R. Colorni, *Pulsioni e loro destini*, in *OSF* VIII, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1978.

– *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1915-1917; tr. it. di M. T. Dogana e E. Sagittario, *Introduzione alla psicoanalisi: prima e seconda serie di lezioni*, in *OSF* VIII, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1978.

– *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalityscher Verlag, Leipzig-Wien-Zürich, 1920; tr. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in *OSF* IX, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1980.

– *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalysticher Verlag, Wien 1930; tr. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà*, *Opere* (OSF) X, C. Musatti (ed.), Torino, Boringhieri, 1974.

D. Formaggio, *Problemi di estetica*, Aesthetica, Palermo, 1991.

L. Fregoso, *Fenomenologia e poetica dell'immagine in Bachelard*, in «Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», marzo 2002: <http://www.filosofia.unimi.it/ itinera/ mat/ saggi/ fregosol_bachelard.pdf>.

D. Franck, *Heidegger et le problème de l'espace*, Minuit, Paris, 1986; tr. it. di C. Fontana, *Heidegger e il problema dello spazio*, Ananke, Torino, 2006.

E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano, 2001.

– *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

A. Furetière, *Le dictionnaire universel d'Antoine Furetière* «Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que moderne, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts», Arnout & Reinier Leers, 1690, Tome I-III, SNL- Le Robert, Paris, 1978.

P. Gambazzi, *Immaginazione, poesia e alchimia in Bachelard*, in «Immediati dintorni: un anno di psicologia analitica e scienze umane», Lubrina, Bergamo, 1989, pp. 41-60.

P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli, 1993.

J. W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Parma, 2008.

H. Gouhier, R. Poirier, *Bachelard*, Hermann, Paris, 1974, rieditato in anastatica nel 2011.

G. G. Granger, *Janus bifrons*, in «Revue Internationale de Philosophie», v. 38, n. 150, 1984, pp. 257-271.

L. Guillaume, *La nuit parle*, Subervie, Paris, 1960; tr. it. di V. Mucci, *La notte parla*, Idea, Roma, 2007.

M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1927; tr. it e ed. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2000.

– *Die Grundprobleme der Phänomenologie* [1927], in GA24, Klostermann, Frankfurt am Main, 1975; tr. it. e ed. di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova, 1999.

– *Brief über den «Humanismus»*, in *Platons Lehre von der Wahrheit*, Francke, Bern 1947; tr. it. di F. Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano, 2002.

– *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am main, 1950; tr. it. e ed. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 2000.
– *Nietzsche* [1936-1946], Neske, Pfullingen, 1961; tr. it. e ed. di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994.
– *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1981; tr. it. e ed. di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.
V. Hugo, *L'homme qui rit*, Hetzel, Paris, 1883; tr. it. di R. Mucci, *L'uomo che ride*, De Agostini, Novara, 1986.
– *En voyage*, Librairie Ollendorff, Paris, 1910.
V. Huidobro, *Arte poética*, in *Poesía y prosa*, A. de Undurranga (ed.), Aguilar, Madrid, 1957.
E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, Hua XXIII, hrsg. von E. Marbach, 1980; tr. it. e ed. di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2017.
P. Imbs (ed.), *Le trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19ème et 20ème siècle*, CNRS/Gallimard, Paris, 1988.
E. Jabès, *Petites incursions dans le monde des masques et des mots*, in *Les mots tracent (1943-1951)*, raccolta in *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957*, Gallimard, Paris, 1959.
K. Jaspers, *Philosophie*, Springer Verlag, Berlin, 1932; tr. it e ed. di U. Galimberti, *Filosofia*, UTET, Torino, 1978.
– *Von der Wahrheit*, Piper Verlag GMBH, München, 1947, p. 54; tr. it. e ed. di D. D'Angelo, *Della verità. Logica filosofica*, Bompiani, Milano, 2015.
M. Jay, *Scopic regime of modernity revisited*, in H. Foster, *Vision and Visuality*, Baya Press, Seattle, 1988, pp. 3-23, poi in id., *Essays from the Edge. Parerga and Paralipomena*, Univiversity of Virginia Press, Charlottesville-London, 2011, pp. 51-63.
C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zürich, 1928; tr. it. di A. Vita, *L'io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino, 2012
– *Über die Psychologie des Unbewußten*, Rascher, Zürich, 1917/1943; tr. it. di S. Daniele, *Psicologia dell'Inconscio*, in *Opere*, vol. III, *Due testi di psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.
– *Über die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Eranos-Jahrbuch 1934, Rhein-Verlag, Zürich 1935; tr. it. di L. Baruffi, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1980.
– *Die Psychologie der Übertragung*, Rascher Verlag, Zurich, 1946; tr. it. di S. Daniele, *La psicologia del transfert*, Il Saggiatore, Milano, 1973.

J. Lamy, *Bachelard et la tradition des exercises spirituels*, in J.J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique: une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 337-375.

– *L'être a-t-il besoin des mots? L'existentialisme de la parole et le «projet ontopoétique» de Gaston Bachelard*, in *Bachelardiana*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013, pp. 63-89.

M.-P. Lassus, *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2010.

L. Lavelle, *La perception visuelle de la profondeur*, Commission des publications de la Faculté des Lettres, Strasbourg, 1921.

C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958; tr. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, NET, Milano, 2002.

– *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

J. Lescure, *Un été avec Bachelard*, Luneau Ascot, Paris, 1983.

J. Libis, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 2000.

– (ed.) *Les lectures de Gaston Bachelard. Index bibliographique*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2011.

P. E. Littré (ed.), *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, édité par Encyclopaedia Britannica, 1978.

S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 1-2, éd. Marchal, Paris, Gallimard, 2003; tr. it e cura di F. Piselli, prefaz. Di M. Luzi, *Il mistero delle lettere*, in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Lerici, Milano, 1963.

M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Corti, 1967.

L. Marin, *L' être de l'image et son efficace*, in *Des pouvoirs de l'image: gloses*, Seuil, Paris, 1993, pp- 9-20; tr. it. di S. Guindani, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (eds.), *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano, 2009, pp. 271-286, p. 281.

J. C. Margolin, *Bachelard et les arts plastiques*, in «Artibus et Historiae», vol. 12, n. 23, 1991, pp. 181-206.

M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, S. Ménasé (ed.), Seuil, Paris, 2002; tr. it. di F. Ferrari, *Conversazioni*, SE, Milano, 2002.

S. Mickey, *Coexistentialism and the Unberable Intimacy of Ecological Emergency*, Lexington Books, Lanham, 2016.

C. Mauron, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963; tr. it. di M. Picchi, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, in «Communications», 23 (1975), pp. 3-55, tr. it. di D. Orati, in id., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980.

H. Michaux, *L'espace du dedans*, in *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, Paris, 1952.

R. Milani, *I volti della grazia. Filosofia, arte e natura*, Il Mulino, Bologna, 2009.

E. Minkowski, *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Collection de l'évolution psychiatrique, Paris, 1933; Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1968; tr. it. di G. Terzian, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, prefazione di E. Paci, introduzione di F. Leoni, Einaudi, Torino 2004.

– *Vers une cosmologie: Fragments philosophiques*, Aubier, Paris, 1936; tr. it. di D. Tarizzo, *Verso una cosmologia: Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 2005.

F. Moiso, *Morfologia e filosofia*, in «Annuario filosofico», n. 8, 1992, pp. 79-139.

G. Mounin, *Le Lautréamont de Bachelard*, in «L'Arc», n. 33, 1967, pp. 22-27.

C. Morzewski (ed.), *Correspondance Gaston-Bachelard – Henri Bosco*, «Cahiers Henri Bosco», Artois Presses Université, Arras, 2013.

P. Mottana, *Déphilosophie et dépsychanlyse: la restitution de l'âme au savoir dans l'oeuvre et la vie de Gaston Bachelard*, in J. J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013, pp. 249-264.

J. Natanson, *La découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille*, in «Topique», 2001/3, n. 76, pp. 125-132.

J. Naud, *Structure et sens du symbole. L'imaginaire chez Gaston Bachelard*, Desclée & Cie, Tournai; Bellarmin, Montréal, 1971.

D. Palliccia, *Bachelard e la «rottura» fenomenologica dell'istante immaginale*, in «Atque», n. 3-4, 2008, pp. 257-291.

J.-C. Pariente, *Le vocabulaire de Bachelard*, Ellipses, Paris, 2001.

M. Perrot, *Bachelard et la poétique du temps*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2000.

– (ed.) *Bachelard et les arts*, *Cahiers Gaston Bachelard*, n. 5, 2002.

– *Bachelard à l'origine d'une nouvelle philosophie de l'existence?*, in «Bachelardiana», Il Nuovo Melangolo, Genova, 2013.

J. Piaget, B. Inhelder, *La genèse des structures logiques élémentaires: classifications et sériations*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1959; tr. it. di A. Corda, *La genesi delle strutture logiche elementari: classificazione e seriazione*, presentazione di L. Tornatore, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

G. Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano, 1988, versione digitale, 2000, p. 8 <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard>.

L. A. Pinheiro dos Santos, *La rythmanalyse*, Société de Psychologie et de Philosophie, Rio de Janeiro, 1931.

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino, 2016.

F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, José Corti, Paris, 1967.

A. Piromallo Gambardella, *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*, in B. M. d'Ippolito, E. Mazzarella, A. Piromallo Gambardella (eds.), *Sogno e mondo. Ai confini della ragione. Studi fenomenologici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

G. Polizzi, *Esperienza del dettaglio e logica della miniatura. Surrazionalismo e surrealismo in Bachelard*, in «Bachelardiana», 1, 2006, pp. 105-121, poi confluito in Id., *La filosofia di Gaston Bachelard. Tempi, spazi, elementi*, ETS, Pisa, 2015, pp. 13-47.

– *La filosofia di Gaston Bachelard. Tempi, spazi, elementi*, ETS, Pisa, 2006.

D. Popa, *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012.

G. Poulet, *Le metamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961; tr. it. di G. Bogliolo, *Le metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano, 1971.

– *Bachelard et la conscience de soi*, «Revue de Metaphysique et de Morale» I, janvier-mars 1965, pp. 1-26.

– *La conscience critique*, J. Corti, Paris, 1971; tr. it. di G. Bogliolo, *La coscienza critica*, Marietti, Genova, 1991.

B. Puthomme, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2003.

F. P. Quillet, *Bachelard: présentation, choix de textes, bibliographie*, Seghers, Paris, 1970.

A. Rey (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.

P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975; tr. it e ed. di G. Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano, 1997.

– *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Open Court, Chicago & Lasalle (Illinois), 1995; tr. it. e ed. di. D. Iannotta, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano, 1998.

– *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, tr. it e ed. di R. Messori, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2002.
P. Robert, *Le grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris, 2005.
P. Rodrigo (ed.), *Bachelard et la phénoménologie*, «Cahiers Gaston Bachelard», n. 8, 2006.
J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Génève 1782; tr. it. e ed. di B. Sebaste, *Le passeggiate del sognatore solitario*, Feltrinelli, Milano, 1996.
J.-P. Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1977.
P. A. Rovatti, *La posta in gioco. Heidegger, Husserl, il soggetto*, Bompiani, Milano, 1987.
J. P. Sartre, *L'imagination*, Alcan, Paris 1936; tr. it. di A. Bonomi, revisione di N. Pirillo, *L'immaginazione; Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano, 2007.
– *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940; tr. it. e ed. di R. Kyrchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 2007.
G. Sertoli, *Bachelard o la felicità*, in «Nuova Corrente», 54, 1971, pp. 30-96.
– *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.
– *Introduzione* a G. Bachelard, *La ragione scientifica*, G. Sertoli (ed.), Bertani, Verona, 1974.
P. Sloterdijk, *Sphären I. Blasen* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998; tr. it. e ed. di G. Bonaiuti, saggio introduttivo di B. Accarino, *Sfere I. Microsferologia*, Meltemi, Roma, 2009.
– *Sphären II. Globen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999; tr. it. di S. Rodeschini, *Sfere II. Globi*, Cortina, Milano, 2014.
– *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004; tr. it. di G. Bonaiuti e S. Rodeschini, *Sfere III*, *Schiume: sferologia plurale*, G. Bonaiuti (ed.), Cortina, Milano, 2015.
J. Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971; tr. it. di R. Albertini, *J. J. Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna, 1982.
– *Brève histoire de la conscience du corps*, in «Revue française de psychanalyse», 2 (1981), pp. 264-279.
– *La double légimité*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 38, n. 150, 1984, pp. 231-244.
E. Storch in *Muskelfunktion und Bewusstsein: eine Studie zum Mechanismus der Wahrnehmungen*, Wiesbaden, Verlag, 1901.

A. Trione, *Rêverie e immaginario: l'estetica di Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli, 1981.
– *La cosmologia surreale di Bachelard*, presentazione all'ed. it. di *L*, pp. 13-16.
F. Turlot, *Bachelard et Hamelin*, in *Gaston Bachelard: l'homme du poème et du théorème*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 1986, pp. 249-255.
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (ed.), commento di P. Barocchi, 6 volumi, Sansoni, Firenze, 1966-1987.
C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1997.
– *Epistemologia e persona: dittico su Polany e Bachelard*, Armando, Roma, 2008.
– *Gaston Bachelard: une épistémologie du sujet*, Mimesis, Milano, 2014.
H. Wallon, *Stades et troubles du dévéloppement psycho-moteur et mental chez l'enfant*, Paris, F. Alcan, 1925.
J. J. Wunenburger, *La naissance de l'image: présence ou disparition ?*, in «Cahiers Gaston Bachelard», n. 1 1998, pp. 37-48.
– *Gaston Bachelard*, in J. Thomas (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998, pp. 111-120.
– *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997; tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.
– *La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant. G. Bachelard, H. Corbin)*, in C. Fleury (ed.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, PUF, Paris, 2006, pp. 153-182.
– *Gaston Bachelard, poétique des images*, Mimesis France, Paris, 2012.
– (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Hermann, Paris, 2013.
– *Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard*, in A. Dufourcq, *Est-ce réel? Phénoménologie de l'imaginaire*, Brill, Leiden/Boston, 2016, pp. 134-146.
– *L'imagination géopoïetique. Espaces, images, sens*, Mimesis, Paris, 2016.
– *Esthétique de la transfiguration*, Cerf, Paris, 2016.
F. Worms, J. J. Wunenburger (eds.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité*, PUF, Paris, 2008.

INDICE DEI NOMI

G. Adler, 207 n.
L. B. Alberti, 43.
L. Aragon, 51 n.
H. Arendt,14 n, 25, 25 n.
Aristotele, 130, 130 n, 131 n, 156.
R. Aron, 21 n.

B. Barsotti, 133 n.
S. Bachelard, 35, 200, 202.
H. de Balzac, 159, 159 n.
C. Baudelaire, 166 n.
C. Baudouin, 15, 64 n, 72, 91 n, 92 n.
A. G. Baumgarten, 174.
W. Benjamin, 14 n, 25, 134 n.
H. Bergson, 39, 72, 127, 155, 155 n, 206, 206 n.
E. Benveniste, 193.
Berg van der, 136 n.
W. Bion, 188 n.
M. Blanchot, 84 n, 98 n, 193, 193 n.
O. Bloch, 88 n.
M. Blondel, 156 n, 157 n.
R. Boccali, 51 n.
G. Bocchi, 11 n.
M. Bonaparte, 90 n, 91 n.
F. Bonicalzi, 30, 35 n, 51 n, 54 n, 55 n, 58 n, 60 n, 71, 71 n, 82 n, 84 n, 94 n, 101 n, 102, 102 n, 127 n, 165 n, 166 n, 178 n, 179 n, 184, 185 n.
H. Bosco, 181, 181 n, 183 n, 199.
J. Bosquet, 148.
S. Borutti, 149 n.
H. Bredekamp, 131 n.
A. Breton, 197 n.
L. Brunschvicg, 37 n.

R. Caillois, 51 n, 78, 78 n, 82.
F. P. Campione, 42.
G. Canguilhem, 22 n, 165 n.
E. Cassirer, 107, 107 n.
E. Castellana, 54.
M. A. Caw, 54 n.
M. Ceruti, 11.
C. Chimisso, 84 n.
P. Chiodi, 142.
V. Chiore, 13 n, 30, 65 n.
H. Choe, 24.
V. Cicero, 13 n, 20 n.
P. Claudel, 157, 158 n.
J. Cocteau, 186 n.
A. Comte, 59.

J. B. D'Alembert, 89.
L. da Vinci, 187 n.
F. Dagonet, 27 n, 34 n.
F. Dastur, 143.
T. De Quencey, 166 n.
F. De Saussure, 193.
R. Déjean, 48 n.
J. Derrida, 126, 127 n.
R. Desoille, 100, 100 n, 101, 101 n, 102, 102 n, 106, 106 n, 107 n.
D. Diderot, 89.
J. Domingues, 65 n.
G. Dorfles, 118 n.
I. Ducasse, 79, 83, 84 n.
M. Dufrenne, 125 n.
G. Durand, 79 n, 88 n, 99 n, 111 n, 120, 120 n, 122, 189 n.

Empedocle, 201, 202, 205, 208, 209.

N. Fabre, 30, 101 n.
P. Fedida, 140.
J. G. Fichte, 140, 140 n.
J.-C. Filloux, 72.
F. Fimiani, 64 n, 72 n, 75 n.
B. Fondane, 83, 83 n.
S. Freud, 29 n, 56 n, 72, 76, 76 n, 77, 77 n, 90 n, 91 n, 109 n, 160.
D. Formaggio, 99 n, 124, 124 n, 134.
L. Fregoso, 97 n, 125 n, 129 n.
D. Franck, 143 n.
E. Franzini, 30, 189 n.

P. Giacomoni, 107 n.
J. W. Goethe, 105 n, 107.
H. Gouhier, 57.
G. G. Granger, 34 n.
L. Guillaume, 190 n.

O. Hamelin, 22, 38.
M. Harris Williams, 188 n.
H. Head, 72.
G. W. F. Hegel, 22, 53.
M. Heidegger, 15, 15 n, 28, 28 n, 104 n, 126, 127 n, 138, 138 n, 142 n, 143 n, 144 n, 148 n, 150, 150 n, 154 n, 178 n, 190, 191, 191 n, 192, 195, 195 n.
G. Hieronimus, 30.
E. T. A. Hoffmann, 64 n.
V. Hugo, 166, 167 n.
V. Huidobro, 9, 11 n.
E. Husserl, 132 n, 133, 133 n, 169 n.

P. Imbs, 88.
B. Inhelder, 11, 12.

E. Jabès, 9, 11 n, 198 n.
K. Jaspers, 149, 149 n, 150 n, 151, 151 n, 152.
M. Jay, 43 n.
C. G. Jung, 64 n, 87 n, 95, 106 n, 107, 107 n, 109 n, 155 n, 157, 157 n, 158, 158 n, 159 n, 160, 160 n, 161, 174 n, 175, 205.

F. Kafka, 74.
A. Koyré, 37 n.

J. Lamy, 30, 62 n, 183 n.
J. de La Fontaine, 148.
M.-P. Lassus, 96 n, 144 n.
L. Lavelle, 48.
D. Lecourt, 165 n.
C. Lévi-Strauss, 16 n, 203, 203 n, 204, 204 n.
A. Leroi-Gourhan, 113.
J. Lescure, 123.
J. Lhermitte, 72.
J. Libis, 30, 76 n, 157 n.
P. E. Littré, 88 n, 146 n.
N. I. Lobačevskij, 52.

S. Mallarmé, 74 n, 197, 197 n, 199, 199 n.
M. Mansuy, 67 n, 76 n, 85 n.
L. Marin, 211, 211 n.
J. C. Margolin, 85, 96 n.
M. Merleau-Ponty, 106 n, 197 n.
S. Mickey, 153 n.
J. Michelet, 148.
C. Mauron, 74, 74 n.
C. Metz, 43 n.
D. Meltzer, 188 n.
H. Michaux, 9, 11 n.
R. Milani, 135 n.
Er. Minkowski, 13.
Eu. Minkowski, 131 n, 132, 132 n, 137 n, 200, 200 n.
F. Moiso, 107 n.
J. M. Monnerot, 51 n.
G. Mounin, 84 n.
C. Morzewski, 181 n, 199 n.
P. Mottana, 94 n, 149 n.

J. Natanson, 101 n.
J. Naud, 18 n.
Novalis, 64 n, 111.

D. Palliccia, 108, 155 n, 161 n.
J.-C. Pariente, 22 n, 23.
M. Perrot, 21 n, 30, 96 n, 183 n.
A. Petitjean, 66, 78.

J. Piaget, 11, 12, 12 n.
G. Piana, 56 n, 58 n, 69, 69 n, 125, 125 n, 131 n, 141 n, 160 n, 176 n.
L. A. Pinheiro dos Santos, 65 n.
A. Pinotti, 44 n, 212 n.
F. Pire, 97 n.
A. Piromallo Gambardella, 102 n, 124 n, 209 n.
R. Poirier, 57 n.
G. Polizzi, 20 n, 53 n.
F. Ponge, 197 n.
D. Popa, 133 n.
G. Poulet, 152 n, 153 n.
H. C. Puech, 37 n.
B. Puthomme, 96 n.

J. Racine, 74 n.
A. Rey, 88 n.
Rembrant, 187, 188.
T.-A. Ribot, 72.
P. Ricœur, 29 n, 154 n, 167 n, 189 n, 211, 211 n.
R. M. Rilke, 148, 153.
P. Robert, 146 n.
P. Rodrigo, 97 n, 133 n.
J.-J. Rousseau, 90, 147 n.
J.-P. Roy, 128 n.
P. A. Rovatti, 127 n.

J. P. Sartre, 97 n, 98, 102, 185 n.
G. Sand, 187, 188.
M. Scheler, 134 n.
P. Schilder, 72.
G. Sertoli, 20 n, 22, 22 n, 34 n, 36 n, 54 n, 72, 72 n, 73 n, 92 n, 96, 96 n, 98 n, 99 n, 108 n, 111 n, 123 n, 124 n, 128 n, 179 n.
A. Somaini, 44 n, 212 n.
A. Spaier, 37 n.
P. Sloterdijk, 137 n, 138 n, 143 n, 152 n, 154 n.
P. Souriau, 92 n.
J. Starobinski, 13 n, 72 n, 147 n.
E. Storch, 81.

G. C. Tobler, 105 n.
A. Trione, 34 n, 75 n, 97 n, 111 n, 124 n.
F. Turlot, 38 n.
T. Tzara, 51, 51 n, 83.

P. Valéry, 117.
V. Van Gogh, 148.
G. Vasari, 42 n.
C. Vinti, 24 n, 30, 34, 35 n, 36, 55 n, 94 n, 165 n.

H. Wallon, 81.
W. von Wartburg, 88 n.
J. J. Wunenburger, 27 n, 30, 34 n, 44 n, 62 n, 72 n, 88 n, 94 n, 97 n, 100 n, 106 n, 109 n, 111, 111 n, 112 n, 115, 115 n, 116 n, 122 n, 125 n, 149 n, 155 n, 173, 173 n, 189 n, 210 n.
F. Worms, 155 n.

DISCORSO FIGURA

Nuova serie

Collana diretta da *Elio Franzini*

11. Denis Diderot, *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di Elio Franzini
12. Maria Silvia Da Re, *La bocca immagina. I poteri della traduzione artistica*
13. Mikel Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, a cura di Roberto Revello, introduzione di Elio Franzini
14. Emanuela Garrone, *Realismo Neorealismo e altre storie,* prefazione di Elio Franzini
15. Laura Abbatino, *Robert Schumann filosofo. L'arte poetica romantica*, prefazione di Elio Franzini
16. Étienne Souriau, *I differenti modi d'esistenza. E altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di Filippo Domenicali

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2017
da Digital Team - Fano (Pu)