

IMMAGINAZIONE E IMMAGINI:  
A PARTIRE DA BACHELARD  
**Vincenzo Costa\***

*Abstract:* Starting from the analysis of a poem by the Turkish poet Nâzim Hikmet, the article aims to meditate on the value and the strength of the poetical images in Bachelard's conception, on how it is possible to understand the specific reality of poetical images, namely, to 'live it' in its authenticity, given the transfiguring, distorting intention of imagining images. Therefore, in Bachelard, the difference between the psychic experience and the image is clear: the image is not the ordinary story of a life, but the means that allows us to enter life itself, summarising and showing it. Here the archetypal function of images can be outlined as well as the reason for their opening up a world. For this reason, Bachelard's foundation of the poetical language lies in its relationship with the image.

*Keywords:* images, imagination, psychic experience, phenomenology

*La vita delle immagini*

Un'analisi delle immagini sembra sulle prime doverci ricondurre all'analisi dei vissuti psichici del soggetto che fantastica. Prendiamo questa poesia:

Apriamo le porte  
chiudiamo le porte  
passiamo le porte  
e alla mèta dell'unico viaggio  
né città  
né porto.

---

\* Professore Ordinario di Filosofia Teoretica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele.

Il treno deraglia  
la nave naufraga  
l'aereo s'abbatte  
un biglietto è stampato sul ghiaccio  
Se potessi  
ricominciare o no questo viaggio  
ricomincerei.

Se vogliamo capire questi versi sembra che dobbiamo capire il vissuto di Hikmet, che cosa gli sia successo, che cosa la sua psiche sta elaborando e in che modo sta anticipando ciò che sta per accadere. Se adottiamo questo modo di guardare le cose, possiamo dire che nella poesia abbiamo a che fare con immagini: la casa, il nido, la porta, il viaggio. E di queste immagini possiamo immediatamente offrire una trattazione psicologica, ricondurle alla storia del poeta, alla sua psicologia.

Rispetto a ciò Bachelard ci indica la necessità di seguire un'altra pista: il vibrare comune rimanda ad una struttura interna alle immagini, al loro apparire, e non ha strutture psichiche: «Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una *ontologia diretta*»<sup>1</sup>.

In quelle immagini vi è qualcosa che, nella sua materialità, permette all'immaginazione di entrare in azione, di svilupparsi, trasformando certe immagini in simboli, cioè in *espressioni di un modo di essere al mondo*, di un tipo di esistenza e di un carattere dell'esistenza. Simboli attraverso cui possiamo reinterpretare, rileggere la nostra vita, avvolgendola in una trama di senso. Dobbiamo salvaguardare l'indipendenza delle immagini rispetto al soggetto psichico che le vive:

L'immagine era presente, presente in noi, liberata da tutto il passato che poteva averla formata nell'animo del poeta. Senza curarci dei "complessi" del poeta, senza scavare nella storia della sua vita, eravamo liberi, completamente liberi, di passare da un poeta all'altro, da un grande poeta a un poeta minore, quando una semplice immagine rivelava il suo valore poetico con la ricchezza stessa delle sue variazioni<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Dedalo Libri, Bari 1975, p. 6.

<sup>2</sup> Id., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1972, p. 10.

Possiamo non sapere nulla della vita di Hikmet, e tuttavia nelle immagini risuona un'esistenza senza giornata di calma, risuona un'esistenza in cui varcare una porta non significa entrare in una casa per dimorare, un'esistenza in cui non si può dimorare, perché le porte non conducono verso un luogo abitabile, verso una mèta o almeno verso una sosta, ma sono solo passaggi versi altri viaggi.

È certo, questa immagine mostra, in controluce, il desiderio impossibile, che vi sia sosta, mostra quello che non vi è, ma che dovrebbe esserci. Le immagini si dispongono in una costellazione di senso, il biglietto è stampato nel ghiaccio, il treno deraglia, nessuno dei mezzi di trasporto è in grado di aiutarci nel viaggio. I viaggi o il viaggio si trasforma in catastrofe. *L'immagine del viaggio viene deformata*: non è un pellegrinaggio, non ha un verso dove. Mostra un aspetto nascosto, più profondo. Del resto, sono tutte immagini che possono risuonare in noi, catturare la nostra immaginazione, per esempio il biglietto stampato sul ghiaccio. Anche se non sapremmo ben dire che cosa voglia dire, né perché ci cattura.

Essa ci colpisce perché esprime un movimento in cui la nostra esistenza è *già presa*, verso cui si è già in viaggio, per esempio l'alone di senso del nostro invecchiare. Ed è chiaro che non ci interessa neanche sapere che cosa voglia dire Hikmet. Non vi sono significati, ma solo immagini, né il valore immaginativo delle immagini può essere ricondotto ai vissuti del poeta. Per questo, Bachelard rompe con l'estetica dell'empatia: io non vivo il vissuto del poeta. Capire le immagini significa fantasticarci sopra, fare esplodere la loro carica di senso. Per questo, immaginare non significa produrre immagini, bensì *deformare immagini*.

Noi non penetriamo dentro la psiche del poeta, ma la stessa immagine che fa sognare il poeta fa sognare anche noi. L'immagine ha delle direzioni di sogno, delle direzioni immaginative. Così l'acqua invita a sognare in una certa direzione, il nido in un'altra, e il viaggio in un'altra ancora.

*Due immaginazioni si incontrano nell'immagine comune*

Vi è dunque una *differenza tra il vissuto psichico e l'immagine*. In ognuno di noi il vissuto psichico è diverso, *ma è la stessa immagine a mettere in moto il vissuto psichico*. Pertanto, vi è un'intenzionalità poetica che si gioca tra questi due versanti<sup>3</sup>. Ma la maniera in cui le immagini possono integrarsi tra di loro, poiché vi sono logiche combinatorie delle immagini, dipende

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 11.

dall'apertura di mondo. Per esempio, la casa ha un rapporto con il viaggio, con il nido, con il temporale, con la famiglia etc.

Comprendere le direzioni immaginative significa allora muoversi tra due esigenze: da una parte comprendere l'alone complessivo di senso, dall'altro tenere conto della materialità delle immagini, quindi comprendere il simbolo nel suo essere sospeso tra storia e non storia. Il nido è qualcosa che ci protegge, è corpo stanco che può riposare, il viaggio è libertà ma anche paura e timore, è un corpo vivo pieno di energia, un corpo che è motilità verso, movimento. E l'atto immaginativo del soggetto si radica proprio nella struttura fenomenica di queste immagini.

Per questo, attraverso l'immaginazione ci possiamo incontrare nella stessa immagine, possiamo sognare insieme. Ma questo "insieme" non significa che entriamo nel vissuto degli altri, bensì solo che certe immagini delineano con il loro stesso modo di apparire una certa direzione immaginativa comune.

L'immagine rompe con la sua origine psicologica, è sempre di più, e non appena la nostra attenzione si dirige verso i vissuti del poeta, svaniscono dalla nostra vita le immagini, cioè la funzione poetica delle immagini. Il poeta non racconta la propria storia, ma mette a disposizione immagini al cui interno gli esseri umani possono abitare, comunica in quanto queste immagini creano *uno spazio di gioco condiviso*, un mondo comune. In questo senso, Bachelard scrive: «I centri di rêverie ben determinati sono mezzi di comunicazione tra gli uomini del sogno con la stessa sicurezza con cui i concetti ben definiti sono i mezzi di comunicazione tra gli uomini di pensiero»<sup>4</sup>.

Pertanto, la prima mossa di Bachelard è antipsicologista, e delinea la ricerca di «una *fenomenologia* delle immagini»<sup>5</sup>. Capire l'immaginazione non significa ricondurla alla libertà del soggetto, a degli atti paralleli a quelli della percezione reale, bensì studiare le direzioni immaginative contenute nei materiali fenomenici.

### *Le immagini e l'invisibile*

Di qui la presa di distanza da un'impostazione secondo cui l'immagine è il divenire sensibile di un concetto. Secondo una concezione simile noi avremmo prima un concetto, un pensiero, l'idea che l'esistenza è priva di

---

<sup>4</sup> Id., *La poetica dello spazio*, p. 66.

<sup>5</sup> Ivi, p. 7.

direzione e mèta, che è una serie di passaggi, e in seguito produrremmo l'immagine della porta. E perché non quella del tavolo? Non potremmo usare questo per esprimere quel concetto? È chiaro che no! E la ragione è semplice: è l'immagine stessa a suggerire un decorso immaginativo possibile. Per questo, Bachelard nota:

L'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane. Il poeta, nella novità delle sue immagini, è sempre origine del linguaggio<sup>6</sup>.

Il poeta non vuole esprimere una concettualità: *si limita a sognare le immagini*. E la parola poetica non esprime un moto interiore: esprime ciò che le immagini hanno fatto sognare. Le parole del poeta dispiegano una logica contenuta nell'immagine. Leggiamo questi versi:

Il vento del nord azzurro molto azzurro fresco  
carezzava il viso del vecchio

e le sue mani erano sul suo ventre  
due granchi: dure testarde stanche  
vittoria inesorabile della scorza robusta  
d'un viaggio più forte del tempo<sup>7</sup>.

Non sono pensieri ad attirarti, ma proprio le immagini, che ti fanno entrare in un mondo: la serenità di una vita al suo finire, che ha attraversato il tempo tenendogli testa, mostrandosi più forte. La poesia non ti dice che questo è un valore né perché dovrebbe esserlo: *te lo fa sentire facendoti entrare, attraverso l'immagine, in quella vita*. Così, le mani come due granchi, l'immagine indica tutto di quel vecchio, di quella vita, stanchezza e forza: il tempo che si è impresso in esse, la fatica, il lavoro, le privazioni, il cielo che hanno pregato o maledetto.

A distinguere la parola significante dalla parola poetica è proprio l'esuberanza di immagini che è presente in questa ultima: «L'immagine poetica è un'emergenza del linguaggio, è sempre un po' al di sopra del linguaggio significante»<sup>8</sup>. In questo senso, l'invisibile non è inesprimibile

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 9.

<sup>7</sup> Nazim Hikmet, *Poesie*, tr. it. di J. Lussu e V. Mucci, Newton Compton, Roma 1972, p. 91.

<sup>8</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 17.

perché ineffabile, perché povero di immagini, bensì perché le immagini debordano, eccedono il linguaggio significante, perché le parole non indicano significati, ma *ti fanno entrare in un mondo e in un'esistenza*.

Ora, proprio in virtù di questa esuberanza di immagini, il linguaggio poetico sviluppa o richiede l'immaginazione: «L'atomismo del linguaggio concettuale invoca ragioni di fissazione, forze centralizzanti, ma il verso ha sempre un moto, l'immagine si infila nelle linee dei versi e porta con sé l'immaginazione»<sup>9</sup>.

L'immagine non ti racconta una vita, *ti fa entrare in essa*, poiché la riassume e *la espone*. L'immagine, sia esso depositata in una parola o in un quadro, apre la possibilità di *interpretare immaginativamente*, espone la cosa stessa nella sua verità, la verità di quella vita, di quel mondo. E questo non è un sapere, ma ciò che apre un sapere.

Per questo, secondo Bachelard, il fondamento del linguaggio poetico è nel suo rapporto all'immagine: «Per mezzo della sua novità, un'immagine poetica mette in moto tutta l'attività linguistica: l'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante»<sup>10</sup>.

La parola è poetica quando esprime il potere delle immagini, e così facendo mette in scena la verità, ci fa entrare in essa. Invece di rappresentarcela, come quando pensiamo, la viviamo, siamo in relazione con essa. L'immagine ci mostra infatti la nostra vita se rendiamo «attiva la partecipazione all'immaginazione creatrice»<sup>11</sup>. Attorno all'immagine dobbiamo sognare noi stessi. *Attraverso le immagini dobbiamo immaginare emozioni*, le emozioni in cui quelle immagini ci fanno entrare.

Per questo, parlare di materialità dell'immagine significa cercare in essa una struttura irriducibile alla cultura, significa dire che certe immagini sono strutture archetipe in cui dimora la possibilità della valorizzazione immaginativa. Scrive Bachelard: «Un'immagine poetica non è preparata da nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo i moduli letterari, soprattutto non dalla percezione, secondo i moduli psicologici»<sup>12</sup>.

In questo modo, lo zampillare repentino dell'immagine, l'imporsi del suo valore intersoggettivo, tale per cui chiunque potrebbe dire "avrei potuto/dovuto crearla io" rappresenta il carattere di *evento*.

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 18.

<sup>10</sup> Ivi, p. 13.

<sup>11</sup> Id., *La poetica della rêverie*, p. 10.

<sup>12</sup> Id., *La poetica dello spazio*, p. 14.

*L'immaginazione: manifestatività, valorizzazione e retentissement*

È dunque in questo modo che funziona l'immaginazione simbolica: liberando il potere simbolico delle immagini, *facendo apparire le possibilità d'essere delle cose*. Essa non è fuga in altri mondi, ma condizione di manifestatività dell'essere delle cose, in essi si manifesta un lato profondo della nostra stessa esistenza. Ed è questo aspetto che dobbiamo adesso approfondire maggiormente.

Le immagini possono produrre, secondo Bachelard, un *retentissement*, il quale «ci invita ad un approfondimento della nostra esistenza»<sup>13</sup>. Dobbiamo distinguere, in altri termini, due modi in cui una poesia può colpirci:

1. la risonanza, nella quale ci limitiamo a comprendere la poesia oppure questa rievoca in noi certi *nostri* ricordi, una situazione vissuta.
2. il *retentissement*, che, invece, «opera un cambiamento d'essere [...] la poesia si impadronisce completamente di noi e tale processo di cattura dell'essere da parte della poesia ha un carattere fenomenologico che non può trarre in inganno»<sup>14</sup>.

In questo caso, sono le immagini, le direzioni in esse tracciate a dare luogo al *retentissement*, sul quale può poi svilupparsi la risonanza. In termini più semplici: la risonanza è quando per esempio qualcosa richiama la nostra infanzia, mentre il *retentissement* è proprio la capacità dell'immagine di richiamare l'infanzia in quanto tale, ed a partire dal quale possiamo rileggere la nostra infanzia. Prendiamo questi versi di Prevert, tratti da *Il fanciullo di quando ero vivo*:

Nella più fastosa delle miserie  
mio padre e mia madre  
insegnarono a vivere a me fanciullo spontaneamente  
a vivere come si sogna.

Questi versi possono rievocare dei ricordi passati, riportarci a giorni felici e spensierati della nostra infanzia. Ma possono anche non farlo. Questo, comunque, non è importante dal punto di vista dell'immaginazione, che non è il ricordo. Questi versi possono colpirci anche se non ridestano alcun ricordo, e il poeta può crearli anche se non ha mai vissuto nulla di simile. Egli canta un'infanzia, fa emergere il valore immaginativo dell'infanzia, la sua

---

<sup>13</sup> Ivi p. 12.

<sup>14</sup> Ibidem.

spontaneità e capacità di sognare, l'infanzia che c'è stata e rivorremmo o l'infanzia che non c'è stata e che doveva esserci.

L'immagine di quei versi diventa l'infanzia stessa, l'essenza dell'infanzia, la gloria dell'infanzia. Sono dunque le immagini a caratterizzare il valore poetico e non rievocativo della poesia: «Il fuoco, l'acqua hanno un potere di integrazione onirica. Le immagini hanno quindi una radice. Seguendole, aderiamo al mondo, ci radichiamo nel mondo»<sup>15</sup>. L'apparire stesso indica all'immaginazione certe direzioni immaginative. Se un'immagine richiama un certo modo di abitare il mondo è perché essa deve contenere quella possibile direzione immaginativa:

Soltanto dopo il *retentissement* potremo provare risonanze, ripercussioni sentimentali, richiami del nostro passato. L'immagine ha toccato le profondità prima di smuovere la superficie, e ciò è vero anche in una semplice esperienza di lettore. L'immagine che la lettura del poema ci offre, eccola diventare veramente nostra: essa si radica in noi stessi, e, sebbene noi non abbiamo fatto che accoglierla, nasciamo all'impressione che avremmo potuto crearla noi, che avremmo dovuto crearla noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l'espressione crea dall'essere<sup>16</sup>.

In questa immagine, entrando in essa, sentendola, noi prendiamo coscienza di noi stessi, di quello che abbiamo perso o di quello che non abbiamo mai avuto, di ciò che, nella nostra esistenza, ci è mancato, ma che doveva accadere. Lo psicologo è proprio il fenomeno del *retentissement* che perde di vista, e dunque la profondità da cui deve partire il fenomeno poetico primitivo. Egli non comprende il potere delle immagini, e riconduce troppo rapidamente l'immaginazione ai vissuti e alla storia del soggetto.

In questo senso, possiamo definire meglio in che senso l'immaginazione ha a che fare con la manifestatività, in che senso fa apparire dell'essere: perché «l'immaginazione aumenta i valori della realtà»<sup>17</sup>. Di qui la funzione archetipa delle immagini, la ragione del loro aprire un mondo: esse esprimono un desiderio presente nell'anima umana sin dall'origine, quel desiderio che è l'umano in quanto tale. In questo senso, l'aprirsi di un mondo,

---

<sup>15</sup> Id., *La poetica della rêverie*, p. 209.

<sup>16</sup> Id., *La poetica dello spazio*, p. 13.

<sup>17</sup> Ivi, p. 31.



l'immaginazione stessa in quanto è all'opera, è una funzione dell'irreale, qualcosa che annichila l'esistente per fare emerge ciò che in esso non ha potuto avere luogo, e che manca all'io.

Ed è qui che l'intento di un'antropologia concreta emerge in tutto il suo spessore. Se esaminiamo le immagini della rêverie notiamo che queste «aprono il mondo, che ampliano il mondo»<sup>18</sup>, che esse ci aiutano ad «abitare il mondo, ad abitare la felicità del mondo»<sup>19</sup>. Ma questo non significa che l'immaginazione ci riconcili con il reale esistente. *Essa ci dice invece che il reale non è l'essere*. Questa è la sua funzione metafisica: «Immaginiamo dei mondi in cui la nostra vita potrebbe avere tutto il suo splendore, tutto il suo calore, tutta la sua espansione. [...] Immaginare un cosmo è il destino più naturale della rêverie»<sup>20</sup>.

Di qui una fondamentale differenza tra Heidegger e Bachelard. Per Heidegger il desiderio, tutto ciò che derealizza, ha un carattere negativo, e la condanna del desiderio è, in *Essere e tempo*, univoca e implacabile:

Nel desiderio, l'esserci progetta il suo essere in possibilità che non solo non sono mai afferrate nel prendersi cura, ma la cui realizzazione non è mai seriamente progettata, né realmente attesa. Il prevalere dell'"essere avanti a sé" nella forma del semplice desiderare, porta con sé l'incomprensione delle possibilità effettive<sup>21</sup>.

per cui il desiderare – conclude Heidegger – «è solo un *vagheggiamento* di possibilità»<sup>22</sup>.

A partire dalla sua analisi dell'immaginazione e dalla metafisica concreta che sta alla base della sua antropologia Bachelard è un'altra possibilità che ci invita a pensare:

Non basta come fanno comunemente gli psicologi indicare le rêveries di idealizzazione come evasioni dal reale. La funzione dell'irreale trova il suo solido impiego in una idealizzazione coerente, in una vita idealizzata che tiene al caldo il cuore, *che dà un dinamismo reale alla vita* (corsivo mio)<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Id., *La poetica della rêverie*, p. 30.

<sup>19</sup> Ivi, p. 30.

<sup>20</sup> Ivi, p. 31.

<sup>21</sup> Martin Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, pp. 243-244.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Bachelard, *La poetica della rêverie*, p. 83.

Allora l'immagine stessa della casa perde il suo valore di sola intimità, in cui il soggetto si ritrae dal mondo, ed emerge l'Altra-Casa, «la casa di un'Altra-infanzia, costruita, con tutto ciò che avrebbe dovuto essere»<sup>24</sup>. In questo modo, l'immaginazione imprime un movimento reale alla vita, diventa un incremento di coscienza: la coscienza di ciò che manca. Per questo, nella poesia o nell'immaginazione poetica non siamo in presenza di uno sfogo di istinti repressi<sup>25</sup>. L'immagine poetica è invece accrescimento di coscienza, è un aumento di luce<sup>26</sup>.

Di qui, appunto, quella polemica costante contro l'essere gettato di Heidegger e in generale contro l'esistenzialismo, contro l'idea di scacco, di naufragio come metafore fondamentali dell'esistenza, una polemica le cui ragioni ci si manifestano ora con più chiarezza: «L'uomo della rêverie è cosmicamente felice. A ogni immagine corrisponde un tipo di felicità. Non è certo dell'uomo della rêverie che si può dire che è “gettato nel mondo”. Il mondo è per lui accogliente»<sup>27</sup>.

Il mondo appunto, quello aperto dall'immaginazione, non il reale. E di qui anche la polemica con la riduzione psicologista del significato della rêverie. Nell'immagine balena, abbiamo detto, il ben-essere, *il bene al di sopra dell'essere*. Ora, se coscienza è attività psichica, se è un atto, questo atto ha un riferimento intenzionale che trasforma lo stesso atto. Quando seguiamo l'immagine sognando questo atto ci trasforma, abbiamo un rafforzamento della coerenza psichica. Essa ci allontana dalle emozioni negative, opera una trasformazione del soggetto: «Il poeta – scrive Bachelard – ci sollecita a fantasticare proprio al di là di questi conflitti psicologici che caratterizzano gli esseri che non sanno fantasticare e sognare»<sup>28</sup>.

Nella rêverie non c'è spazio per il risentimento. Chi ti ha ferito lo vedi nella sua stessa solitudine cosmica, e il tuo dolore o la tua ferita diventa un dolore cosmico. La rêverie ci decentra. Nello stesso istante in cui ci riconduce a noi, essa ci libera dalle false immagini di noi stessi. Per questo è la terra del riposo. Nella rêverie,

in questa solitudine, i ricordi stessi si fissano in quadri d'insieme. Gli scenari sopprimono il dramma. I ricordi tristi si rasserenano almeno

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 132.

<sup>25</sup> Ivi, p. 9.

<sup>26</sup> Ivi, p. 12.

<sup>27</sup> Ivi, p. 170.

<sup>28</sup> Ivi, p. 52.

nella melanconia. E così si delinea un'altra differenza tra la rêverie e il sogno. Il sogno permane gravato da passioni mal vissute nella vita giornaliera. La solitudine nel sogno notturno ha sempre un'ostilità. È estranea. Non è veramente la *nostra* solitudine<sup>29</sup>.

Per questo, nella rêverie la coscienza si amplia, si rafforza, e può diventare presa di coscienza di un desiderio e di una mancanza. L'immagine ci ha liberato dal presente, da un presente ottuso e oppressivo, *ha trasformato la mancanza in dinamismo*: «L'immaginazione tenta un avvenire. È inizialmente un fattore di imprudenza che ci distacca da pesanti certezze. [...] Certe rêverie poetiche sono ipotesi di vita che ampliano la nostra vita mettendoci in contatto con l'universo»<sup>30</sup>.

Nella rêverie poetica si manifestano possibilità di avvenire, l'immaginazione le rende manifeste. Qui diviene chiaro come l'idea stessa di rafforzamento della coerenza psichica non abbia un senso psicologistaico, che esso deve essere inteso in una chiave fenomenologica: *la coerenza psichica è il correlato soggettivo del formarsi di un mondo coerente, di un buon mondo*. La psiche ha una coerenza dove un mondo di pensieri, emozioni, nel loro essere vissuti immaginativamente, mostra una coerenza interna. E la coerenza di un mondo è un lavoro dell'immaginazione. La rêverie ci dice: questo è un mondo in cui si può essere felice, in cui si potrebbe o si dovrebbe essere felice. E dunque ci dice che l'esistenza è un viaggio per essere felici.

Proprio di qui si possono prendere le mosse per comprendere il nesso tra la felicità e lo strutturarsi di un mondo, perché è in questo spazio che lavora l'immaginazione. L'infelicità è mal-essere, è l'essere in *un mondo in cui si può solo dormire, non sognare*. In esso le parti non sono coerenti, noi non possiamo inserirci in esso creativamente, non puoi integrarlo immaginativamente, farlo tuo. Nel mal-essere l'essere è male, è impossibilità di riposare, di sottrarsi alla pura reattività, mentre «la rêverie illustra un riposo dell'essere, la rêverie illustra un benessere. Il sognatore e la sua rêverie entrano anima e corpo nella sostanza della felicità»<sup>31</sup>. La quale non allude a uno stato psichico indefinibile.

Felicità significa abitare un mondo in cui facciamo esperienza di un'armonia profonda, significare esperire che l'essere è bene, che il Bene è al di sopra del reale o, se si vuole, dell'essere. Nella rêverie tutte le cose del

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 21.

<sup>30</sup> Ivi, p. 15.

<sup>31</sup> Ivi, p. 19.

giorno sono stati collegate al tutto, e *perdono la loro carica di negatività*. L'esperienza estetica acquista così un valore metafisico: «La rêverie poetica ci offre il mondo dei mondi. La rêverie poetica è una rêverie cosmica. Essa offre l'apertura a un mondo, a mondi belli. Dà all'io un non-io che è il bene dell'io, il proprio non-io»<sup>32</sup>.

Al fondo della rêverie troviamo cioè la nostra anima. Ciò che la rêverie fa emergere è un'anima sepolta sotto le macerie della quotidianità, *viva e seppellita dalla funzione del reale*, poiché «un'immagine poetica testimonia di un'anima che scopre il suo mondo, il mondo in cui vorrebbe vivere, in cui è degna di vivere»<sup>33</sup>. Di un'idea precisa: che l'immaginazione non costituisce l'umano come homo demens, ma come l'essere che sogna, che sogna il ben-essere, e che dunque, nell'immaginazione, si apre all'esperienza del ben-essere, coincidendo in questo modo con il costituirsi stesso dell'io.

### *La casa e l'abitare: la funzione antropologica dell'immaginazione*

Di qui, dal rapporto tra la materialità dell'immagine e la sua capacità di essere valorizzata immaginativamente, dobbiamo prendere le mosse per comprendere la *funzione antropologica dell'immaginazione*, restringendo il nostro campo di indagine a un'immagine particolare: quella della casa.

Si tratta di una limitazione che ha un senso peculiare all'interno dell'impostazione di Bachelard, poiché in questa immagine è racchiusa un'intera antropologia. Infatti, per Bachelard, «ha senso assumere la casa come *uno strumento di analisi dell'anima umana*»<sup>34</sup>. Avviare un'analisi della casa significa chiedersi che cosa rende abitabile la terra, che cosa la trasforma nella casa dell'uomo, in che modo l'uomo abita su di essa, poiché abitare non significa solo essere nell'aperto. Infatti, «rannicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare»<sup>35</sup>.

L'uomo abita la terra in quanto può sentirsi avvolto da qualcosa che lo protegge e che enfatizza i valori di intimità. Per questo, la casa può divenire un'immagine attraverso cui avviare una vera e propria antropologia.

L'obbiettivo di Bachelard è del resto dichiarato:

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 20.

<sup>33</sup> Ivi, p. 22.

<sup>34</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 27.

<sup>35</sup> Ivi, p. 28.

Dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo [...] La casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso<sup>36</sup>.

La casa ha un valore archetipo. Dall'immagine percettiva l'immaginazione prende le mosse per realizzare una valorizzazione immaginativa che trasforma la casa in un archetipo. La differenza con Jung è chiara: in Bachelard l'archetipo non si radica in un inconscio collettivo, ma proprio *nelle istanze contenutistiche interne all'immagine*, che permette di sognare la casa nella direzione del raccoglimento, di ciò che protegge l'io.

Se la casa ha questo valore archetipo, allora essa ci deve portare a una concretezza e a un'interpretazione del senso stesso dell'esistenza, della maniera in cui abitiamo simbolicamente il mondo. La casa, infatti,

sostiene l'uomo attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere "gettato nel mondo", come professano i metafisici fulminei, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre, nelle nostre rêveries, la casa è una grande culla. Una metafisica concreta non può trascurare tale fatto, tale semplice fatto, proprio in quanto esso è un valore, un grande valore a cui ritorniamo nelle nostre rêveries. L'essere è immediatamente un valore. La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa<sup>37</sup>.

Ora, dopo quanto abbiamo detto a proposito della differenza tra risonanza e retentissement non ci lasceremo certo fuorviare interpretando questo passo in un senso psicologista. Bachelard non vuole certo dire che tutti gli esseri umani nascono in una casa, né che una casa è sempre accogliente o vissuta come qualcosa che ci protegge.

Se fosse così avremmo buon gioco a mostrare che esistono esempi letterari di come la casa possa essere vissuta come una prigione, come un luogo in cui ci si sente morire. Ma è chiaro che nell'impostazione di Bachelard non importa il valore psicologico della casa, bensì quello archetipo: *la casa come luogo del riposo e del raccogliersi*, cioè la casa come dovrebbe essere, la casa immaginata che non ha mai avuto luogo.

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 34.

<sup>37</sup> Ivi, 35.

Di qui, a partire da questa metafisica concreta, l'indicazione di come, attraverso l'immaginazione, *l'essere umano si radichi nel mondo e nell'esistenza*. Che l'immaginazione ci radichi nel mondo significa: ci radica nell'apertura interpretativa di mondo che ci è destinata, ci radica nella comprensione in cui siamo immersi: *l'immaginazione presuppone la comprensione*.

Nell'immaginazione ci si appropria creativamente dei possibili che si sono resi disponibile nella comprensione. Le possibilità d'azione diventano nostre, le situazioni si integrano nella nostra vita e noi nel mondo in quanto esse sono divenute immagini su cui l'immaginazione ha lavorato. Così come un bambino vive immaginativamente ogni scena, la deforma e, così facendo, la trasforma e se la rende familiare: «Nella rêverie si forma un mondo, un mondo che è il nostro»<sup>38</sup>.

Rievocando la propria infanzia e la tendenza a storpiare parole di cui non si comprendeva il senso, Walter Benjamin nota:

Se io deformavo in questo modo me stesso e la lingua, facevo solo ciò che dovevo fare per metter radici nella vita.

Assai per tempo appresi ad avvolgermi di parole come di vere e proprie nuvole<sup>39</sup>.

Oppure, pensiamo a come le cose del mondo circostante vengono vissute immaginativamente, per esempio la cisterna in cui il piccolo Walter vedeva la lontra:

Certo, a dire il vero non era propriamente una cisterna quella in cui veniva tenuta la lontra. E tuttavia, quando guardavo quelle acque, sempre mi sembrava che la pioggia si riversasse in tutte le fognature della città solo per sfociare in questa vasca e per alimentare il suo abitante<sup>40</sup>.

In questo modo, nella misura in cui le cose sono vissute immaginativamente, esse vengono integrate nella nostra vita, si manifestano cioè come unità di senso, che hanno un senso nella nostra esistenza, un loro luogo immaginativo,

---

<sup>38</sup> Bachelard, *La poetica della rêverie*, p. 15.

<sup>39</sup> Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, tr. it. di M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 1981, p. 54.

<sup>40</sup> Ivi, p. 47.

e dunque un valore che colpisce la nostra fantasia prima che il nostro intelletto.

Le immagini princeps, le incisioni semplici, le rêveries della capanna rappresentano altrettanti inviti a ricominciare ad immaginare. Esse ci rendono soggiorni dell'essere, case dell'essere<sup>41</sup>.

In questa affermazione sono proprio le parole a indicarci una direzione interpretativa: non si parla di soggiorno, di casa dell'essere, ma di case dell'essere, al plurale. Così facendo è dalla metafisica astratta che si intende prendere le distanze. Una metafisica concreta che vuole essere attenta alle *variazioni che l'esperienza umana subisce nella storia*, al fatto che non vi è un terreno formale di esperienza, e che la relazione all'aperto su cui Heidegger richiama l'attenzione subisce delle modificazioni essenziali all'interno di determinati contesti.

Così, per esempio, secondo Bachelard vi sono degli archetipi, delle immagini per così dire dotati di una carica intrinsecamente metafisica, relativi ad una metafisica dell'abitare, come la casa. Ma queste immagini si modulano diversamente in situazioni differenti. Attraverso l'analisi delle immagini dell'abitare deve essere possibile cogliere *le variazioni immaginative che l'archetipo subisce*. L'archetipo casa, abitare, non funziona allo stesso modo in una vita di paese e nella vita cittadina, in una grotta e in un palazzo. Citando Baudelaire, Bachelard ricorda che in un palazzo «non vi sono angoli per l'intimità»<sup>42</sup>.

L'immagine della casa si moltiplica nell'analisi delle case, e questa analisi può aprirci ad una comprensione di differenti modi di abitare, e dunque *di abitare la stessa esistenza*. Il rapporto uomo-mondo assume in questo modo una fisionomia concreta, la metafisica concreta assume quasi i caratteri di un'ontologia dispersiva, e la nozione di abitare si cala in analisi dettagliate e attente alle *variazioni dei modi dell'abitare*. Così, gli interni di una casa borghese di fine Ottocento possono essere vissuti in questo modo:

Con quali parole definire quell'impalpabile senso di sicurezza borghese che emanava da questo appartamento? Un inventario nelle sue numerose stanze oggi non farebbe onore ad alcun rigattiere. Ché, anche se l'arredamento degli anni Settanta era tanto più solido di quello recente dello stile liberty, ciò che esso aveva di inconfondibile era quel

---

<sup>41</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 60.

<sup>42</sup> Ivi p. 57.

suo monotono consegnarsi al corso del tempo, quell'affidarsi, per quel che riguardava il suo futuro, unicamente alla solidità della sua fattura e mai a un calcolo consapevole. Il bisogno non poteva avere cittadinanza in questi luoghi, su cui neppure la morte aveva potestà. Non c'era posto in essi per morire, per questo i loro abitanti morivano negli ospedali; ma i mobili già alla prima successione ereditaria finivano dal mercante<sup>43</sup>.

Comincia così a delinearsi in che senso l'analisi delle immagini deve aprirci la via verso una metafisica concreta, che coglie le strutture concrete dell'esistenza. Alla metafisica astratta che definisce le strutture dell'esistenza in maniera invariante, Bachelard contrappone la metafisica concreta che possiamo trarre dal sogno e dal poeta, da «pagine su cui un metafisico dell'essere proficuamente potrebbe meditare. Ecco, ad esempio, una pagina di metafisica concreta che, coprendo di rêveries il ricordo di una casa natale, ci introduce nei luoghi mal definiti, mal situati, dell'essere»<sup>44</sup>.

Noi non riprendiamo qui gli esempi di Bachelard. Ci sono sufficienti quelli che abbiamo già tratto da Benjamin, dove troviamo descritte le variazioni immaginative e di struttura dell'esistenza derivante dalla modificazione della struttura effettiva dell'abitare. Così, Bachelard nota che «il cosmo forma l'uomo, trasforma un uomo delle colline in un uomo dell'isola e del fiume. [...] La casa rimodella l'uomo»<sup>45</sup>. Pensiamo a questa semplice descrizione che Benjamin ci offre della maniera di abitare nella Russia all'indomani della Rivoluzione d'ottobre:

Abitazioni, che una volta accoglievano con le loro cinque, otto stanze un'unica famiglia, ora ne ospitano spesso sino a otto. Passata la porta d'ingresso, si entra in una piccola città. Più spesso ancora in una piazza d'armi [...] La gente riesce a tollerare questo modo di abitare perché il suo nuovo genere di esistenza la affranca da simili nostalgie [quelle del "comfort" CV]. La sua dimora è piuttosto l'ufficio, il club, la strada. Per quel fluttuante esercito di lavoratori le case non sono che i quartieri d'alloggio<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Benjamin, *Infanzia berlinese*, p. 50.

<sup>44</sup> Ivi, p. 82.

<sup>45</sup> Ivi, p. 74.

<sup>46</sup> Id., *Mosca*, in *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, tr. it. di M. Bertolini, Einaudi, Torino 1983, p. 181.



Un modo di abitare in cui non c'è più interno ed esterno, il privato e il pubblico, l'intimo e il politico, in cui la porta non è la soglia dell'intimità e del privato, ma solo apertura verso un altro spazio pubblico. Un modo diverso di abitare rispetto alla vita borghese, con le sue abitazioni borghesi, ma anche diverso da quello che troviamo immaginato in un romanzo importante come il *Che fare* di Černyševskij, dove i padroni di casa, discorrendo dei loro inquilini, notano che il marito non può entrare in camera della moglie e viceversa, e alla domanda sul perché la protagonista risponde: «Perché non c'è ragione di mostrarsi sciatta [...] È che l'amore si conserva meglio, e non c'è pericolo di discordie»<sup>47</sup>.

Qui, varcando la porta di casa non si entra in uno spazio privato per una ragione opposta a quella che avevamo visto in Benjamin: perché lo spazio privato si frammenta ulteriormente, perché vi è una *soglia oltre la soglia*. Un modo ancora diverso da quello che emerge da un romanzo di Böll, in cui a causa di un appartamento troppo piccolo marito e moglie di incontrano in una stanza d'albergo, che diviene il luogo stesso del privato, mentre la casa è divenuto un luogo semipubblico.

Ecco che, a partire dalla tematica dell'immaginazione di Bachelard, possiamo trarre spunto per proporre un'antropologia concreta, basata appunto sul nesso archetipo/variazione. La casa e le sue variazioni, variazioni che trasformano l'uomo stesso, la sua maniera di esistere. Per questo, pur partendo dall'archetipo, dall'invariante, l'impostazione di Bachelard ci conduce a seguire le immagini, la maniera in cui esse vengono valorizzate immaginativamente.

Così, «nel regno della sola immaginazione, l'inverno evocato aumenta il valore di abitazione della casa»<sup>48</sup>, e il sovraffollamento descritto da Böll lo decrementa, mentre quello descritto da Benjamin lo trasforma in un disvalore, trasforma il valore di intimità in una struttura di chiusura, in uno spazio in cui non penetra la storia.

Se la casa viene immaginata come luogo del raccoglimento, allora il mondo esterno assume l'aspetto del non io, della non casa, del disperdersi, che a sua volta aumenta il valore di intimità e raccoglimento della casa: «Il sognatore di case sa bene tutto ciò, sente tutto ciò, e, attraverso la diminuzione

---

<sup>47</sup> Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, *Che fare*, tr. it. di F. Verdinois, Garzanti, Milano 1974, p. 107.

<sup>48</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 67.

d'essere del mondo esterno, conosce un aumento di intensità di tutti i valori di intimità»<sup>49</sup>.

Possiamo dunque dire:

1. in primo luogo, va evitato un errore di principio: pensare che l'immaginazione si sviluppi a partire dalla percezione o che valorizzi dati percettivi. Essa presuppone invece la comprensione di possibilità d'azione, e dunque si può sviluppare solo a partire dalla comprensione. L'immaginazione valorizza dunque non fenomeni percettivi, ma possibilità di azione, li integra nel nostro psichismo. Il problema non è il rapporto tra percezione e immaginazione, ma tra comprensione e immaginazione;
2. fa apparire possibilità di azione. Dopo avere letto *Fiesta* di Prevert nuove possibilità di azioni ci interpellano, perché adesso sono state immaginate.

---

<sup>49</sup>Ibidem.