



*Moretti & Vitali editori*

*Cras iterabimus aequor*



## **“Atque”**

**Materiali tra filosofia e psicoterapia**

Rivista semestrale

12

Novembre 1995

*Redazione:* R. Bodei, M. Ferrara, A. M. Iacono, P. F. Pieri.

*Direzione:* Via del Loretino, 27 – 50135 Firenze – tel. 055/690923  
(il giovedì, ore 9-13).

*Collaborano / tra gli altri:* L. Aversa, A. Barchiesi, M. Bianca, M. Ceruti, U. Galimberti, A. G. Gargani, E. Ghidetti, M. La Forgia, M. Lavagetto, L. Lentini, G. Maffei, S. Moravia, S. Natoli, F. Petrella, M. Rossi - Monti, A. Ruberto, C. Sini, E. V. Trapanese, M. Trevi.

*Direttore responsabile:* Paolo Francesco Pieri.

*Progetto grafico:* Barbara Vitali.

*Consulente tecnico:* Paolo Piazzesi.

Registr. del Tribunale di Firenze n. 3944 in data 28-2-90.

Stampa: Grafital - Torre Boldone (BG)

**abbonamento 1996:** Italia L. 35.000, Estero \$ 27. Il pagamento può essere effettuato nelle forme seguenti: a) assegno di c/c bancario; b) assegno circolare; c) vaglia postale; d) versamento sul c/c postale n. 11196243. In ogni caso il pagamento va effettuato a favore di: Moretti & Vitali Editori, Via Betty Ambiveri, 15 - 24126 Bergamo. Per ulteriori informazioni telefonare al n. 035/321588.

**numeri arretrati:** possono essere ottenuti telefonando al n. 035/321588.

---

# INDICE

<i>Nota editoriale</i>	p. 9
<hr/> <i>Carlo Sini</i> , REALTÀ E IMMAGINAZIONE	p. 17
<hr/> <i>Silvano Tagliagambe</i> , CREATIVITÀ	p. 25
<hr/> <i>Paolo Aite</i> , LA VISIBILITÀ DA CONQUISTARE: NOTE SULL'IMMAGINAZIONE IN ANALISI	p. 47
<hr/> <i>Maria Ilena Marozza</i> , L'IMMAGINAZIONE: ALL'ORIGINE DELLA REALTÀ PSICHICA	p. 63
<hr/> <i>Stefano Fissi</i> , I MOLTI E L'UNO IN ALCHEMIA: IL'IMAGINATIO COME LUOGO DI INTEGRAZIONE DI CONFUSIVITÀ DELLA MATERIA PSICHICA	p. 79
<hr/> <i>Luigi Lentini</i> , IMMAGINE METODOLOGICA E "REALTÀ" SCIENTIFICA SULLA TEORIA ANARCHICA DELLA CONOSCENZA	p. 107
<hr/> <i>Fabrizio Desideri</i> , AL LIMITE DEL RAPPRESENTARE: NOTA SU IMMAGINAZIONE E COSCIENZA	p. 135
<hr/> <i>Ferdinando Barison</i> , RISPOSTA "ORIGINALE": VETTA ERMENEUTICA DEL RORSCHACH	p. 154
<hr/> <i>Giuliano Campioni</i> , LA DIFESA DELL' ILLUSIONE METAFISICA: UNA "WAGNERIANA" RISPONDE A FRIEDRICH NIETZSCHE	p. 165
<hr/> <i>Indice degli autori</i>	



---

 NOTA EDITORIALE

**REALTÀ E IMMAGINAZIONE**
*E una nota su alchimia e psicologia*

La realtà e l'immaginazione ci sono veramente, laddove sussiste una differenza che vive insieme a loro: e cioè, proprio esistendo una specifica differenza, non si dà problema sia nel riconoscere "ciò che c'è" (e quindi è esistente o reale) e "ciò che non c'è" (e quindi è inesistente o immaginato), sia nell'ammettere che certe cose immaginate non sono sempre reali e che certe altre cose, per quanto siano reali, non sono sempre immaginabili. Il carattere in cui differiscono il reale e l'immaginario, rinvia pertanto a una differenza di tipo interpretativo: per esempio, una attribuzione di qualità materiale alla "realtà" e una attribuzione complementare di qualità psichica all'"immaginazione" sussistono relativamente al persistere di quella differenza teorematologica che si suole far risalire a Cartesio, per cui – proprio compiendo simili attribuzioni – noi facciamo rivivere quella differenza che era già posta dal pensiero cartesiano. Sicché tali attribuzioni non sono di per sé asserzioni di verità, in quanto tali enunciati rappresenterebbero la nostra appartenenza, viva e vera, a quella specifica pratica dualistica che fu tradizionalmente cartesiana. Deriva comunque un comportamento anti-etico laddove volessimo passare spensieratamente dall'esercizio di una pratica a un'altra: e cioè senza enunciare rigorosamente i relativi presupposti. Per esempio: nell'ambito della sofferenza cosiddetta "mentale", non si può parlare della *malinconia* dopo aver parlato delle *sinapsi*, senza prima avere enunciato sia tutto il sapere psicologico da cui discende l'oggetto "malinconia", sia tutto il sapere neurologico da cui discendono quegli altri oggetti che chiamiamo "sinapsi" – ripensando veramente tutte quelle differenze che hanno istituito le due differenti forme di sapere, e cioè le loro conoscenze o i loro dati, e i loro errori o le loro illusioni.

Se del problema che precede, si occupa il saggio di Carlo Sini, il

passaggio da una forma di sapere già data a un'altra che invece non è ancora data, è svolto dal saggio di Silvano Tagliagambe. A questo fine viene introdotta la nozione di creatività simbolica che, restando pericolosamente in bilico tra la realtà e l'immaginazione, attiene ai fondamenti sia dell'arte che della scienza, oltreché delle nostre pratiche quotidiane. Della medesima difficile questione, seppure dalla prospettiva della psicologia analitica junghiana, si occupano, in vari modi, i saggi di Paolo Aite, Maria Ilena Marozza e Stefano Fissi.

Da Paolo Aite viene in particolare introdotta la nozione di immagine come tramite tra mondo e psiche, per cui essa è fondamentale intesa come disposizione a vedere in un certo modo. Sicché viene considerato il fatto secondo cui, laddove sia raggiunta una nuova visione dello stesso oggetto, l'immagine stessa provocherà contemporaneamente una modifica della situazione psichica soggettiva. In questo senso, l'analisi è considerata come il campo in cui vengono ricercate le immagini delle cose più che i loro nomi – non potendo quest'ultimi rappresentare appropriatamente il movimento emotivo con cui il soggetto si intrattiene con quelle. Le immagini e, in un certo senso, gli stessi nomi non sono pertanto considerati come un mero segno delle cose interne o esterne bensì come simboli che, nel rivestire le cose del mondo esterno e di quello interno, le mettono contemporaneamente in azione. Nomi e cose accadrebbero attraverso il linguaggio – laddove il linguaggio è però assunto nella sua funzione simbolizzatrice: e cioè nella sua funzione di rivelamento e nello stesso tempo di rinvio ad un qualcos'altro non ancora conosciuto ma che si vuole comunque conoscere.

Da Maria Ilena Marozza viene invece introdotta la nozione di immaginazione così come è stata veicolata dal pensiero junghiano. Per un verso, l'immaginazione è specificamente intesa come una possibilità di significare: e cioè come un significare che proprio nel suo andare oltre il convenzionale si mostra come concreta e specifica irripetibilità dell'esperienza individuale. Per un altro verso, l'immaginazione assume il carattere di una prima messa in forma del pensiero, per cui risulta essenzialmente intesa nella sua finalità di regalare al pensiero la possibilità di pensare veramente. In quanto ancora legata inestricabilmente alla sensibilità e alla passione, l'immaginazione rinvierebbe infatti ad un luogo e un tempo in cui uomo e mondo sussistono in



uno stato di identità o di blocco. Nell'essere la stessa cosa, e quindi nel loro ritornare all'originaria indistinzione, l'uomo e il mondo possono darsi attraverso una distinzione differente rispetto a quella precedentemente data, per cui il blocco cosiddetto "nevrotico" può asurgere ad emblema di una finalità creativa, e, per l'appunto, recare la possibilità di nuove rappresentazioni cognitivo-affettive sia di sé che del mondo. In altri termini, l'immaginazione non è colta nel suo volgere le spalle alla realtà bensì è colta proprio nel suo rivolgersi a quest'ultima cogliendola come un elemento a cui essa è stata contrapposta e risulta, proprio attraverso questa relazione oppositiva, ad essa costantemente rinviante.

Le nozioni di immagine e di realtà entrano per un altro verso a far parte anche del saggio di Luigi Lentini. Che della scienza si dia un'immagine metodologica fuorviante rispetto a quella anarchica, che invece sarebbe proprio quella più vera e reale, è ciò che problematizza il saggio incentrato sull'anarchia epistemologica proposta da P.K. Feyerabend. Come sappiamo il suo presupposto consiste nell'importanza primariamente assegnata alla libertà e all'indipendenza degli uomini e alla loro possibilità, per così dire, di godersi la vita. Sappiamo quante volte questo originale pensatore della storia del pensiero scientifico avesse cercato di descrivere come edonistica la sua posizione teorica: e cioè quanto egli abbia voluto pensare le costruzioni della scienza e le istituzioni di quest'ultima attraverso quella dottrina filosofica che intende come unico bene possibile e quindi come fondamento della vita e della stessa vita scientifica, il piacere. Sicché egli misurò il valore della scienza in base al piacere che essa fosse capace di arrecare ai suoi professionisti, seppure la scienza – come ogni ideologia e religione – ami invece mostrarsi se non come un modello di perfezione, almeno come modello migliore e sempre migliorabile. Analogamente alle ideologie e alle religioni, la scienza è intesa come un insieme complesso di modelli che ogni uomo può accettare ma anche rifiutare e ciò a seconda delle personali inclinazioni: tale insieme non sarebbe però rifiutabile da colui che ambisca a partecipare alle istituzioni scientifiche. Colui che chiede un'istruzione e un addestramento istituzionalizzati dovrà infatti rinunciare alle proprie inclinazioni personali altrimenti riceverà l'ostracismo e sarà considerato «non scientifico» proprio da parte di quella comunità scientifica cui desidera afferire.

Il saggio di Fabrizio Desideri problematizza quella che è stata una delle teorie più originali che sull'immaginazione abbia saputo produrre il pensiero della prima metà del nostro secolo: e cioè quella teoria sull'immaginazione che J.-P. Sartre in più riprese elaborò in riferimento alla fenomenologia husserliana. Partendo dalla lezione sartriana sull'immaginazione come esercizio di un potere «irrealizzante» nei confronti delle cose per cui la coscienza si manifesta nella sua capacità di trascendere l'ordine già dato del mondo, viene infatti approfondito il tema del processo rappresentativo e dei suoi esiti, di rimbalzo, anche su quello specifico oggetto che è il Sé.

Il saggio di Ferdinando Barison era stato pensato per il prossimo fascicolo di «Atque» dedicato allo stato della Psicopatologia. La sua pubblicazione viene qui anticipata non soltanto perché il carattere creativo dell'immaginazione che esso sviluppa, inerisce strettamente le questioni del presente fascicolo ma anche per onorare la memoria di questo psichiatra e psicopatologo la cui recente scomparsa ha lasciato un lutto difficilmente elaborabile da parte di quella psichiatria che sa di non potere escludere dal pensiero ciò che quotidianamente fa. Con questo, che è l'ultimo scritto di Barison, il lettore viene concretamente introdotto nella pratica quotidiana di uno psicologo o di uno psichiatra che incontri il paziente attraverso il test di Rorschach. Quest'ultimo, liberato dalle sterili controversie sulla sua validità obiettiva, viene fundamentalmente inteso come un'occasione che reca con sé momenti interpretativi e reinterpretativi attraverso cui si possono dare nuove immagini del mondo e, contemporaneamente, dell'uomo. Pertanto ogni interpretazione delle cosiddette "macchie" da parte del "paziente" – e cioè la sua lettura delle tavole che rappresentano oggetti «annichiliti» della loro realtà e, nello stesso tempo, pregni di significato – viene a sua volta interpretata dallo psicologo o psichiatra, e insieme a questo costante rinvio interpretativo, si potrà osservare come si vengono a costituire singolari momenti originanti nuove immagini del soggetto e dell'oggetto.

Chiude il fascicolo un denso seppure breve scambio di lettere tra Friedrich Nietzsche e Mathilde Maier. Molti saranno i modi di lettura di questo epistolario curato e introdotto da Giuliano Campioni, qui si vuole soltanto sottolineare il carattere emblematico che esso può rivestire: e cioè il suo essere l'esempio di un conflitto attraverso

cui si dà vita alla realtà e all'immaginazione. Rileggendo l'evento di una nuova interpretazione carica di possibilità trasformative di una realtà già data in una nuova realtà, o di un vecchio in un nuovo errore, si potrà – quasi dal vivo – osservare le dinamiche tra la vecchia e la nuova interpretazione quali contendenti (distinti e opposti), e la sofferenza di coloro che in quelle si identificano.

Nel fascicolo sono in vari modi introdotti il tema dell'alchimia e il rapporto di quest'ultima con la psicologia analitica. Per una riflessione sui problemi di una tale inserzione, si rende quindi necessaria una chiarificazione di tipo terminologico. A partire da una visione del reale in cui la materia e lo spirito ma anche l'uomo e il mondo rivelano legami profondi, l'alchimia designa un insieme di operazioni in cui si trovano ricomposti gli atteggiamenti pratici e quelli teoretici, gli aspetti artigianali e quelli simbolici. Proprio perciò l'alchimia è stata intesa da C.G. Jung come una disciplina teorica e pratica che presupponendo corrispondenze, affinità e influssi tra i differenti componenti visibili e invisibili del cosmo, propone – attraverso complesse operazioni ma anche attraverso colui che compie tali operazioni –, sia di trasformare i metalli «vili» in metalli «nobili», sia di condurre l'operatore stesso verso condizioni di umanità «nobile» o «aurea», ma ciò proprio a partire dalle condizioni di umanità «impura» in cui si trova. Nel linguaggio alchemico, il termine «trasformazione» indica fondamentalmente il processo della costruzione del reale: e cioè il pervenire alla pienezza della essenza segreta delle cose, liberando quest'ultime dalle impurità e dalla corruttibilità: e cioè con la trasformazione di ogni metallo nel metallo per eccellenza e di ogni uomo nell'uomo per eccellenza. E quindi con la preparazione di un «elisir di lunga vita», l'alchimia e l'alchimista si rivolgerebbero insieme a produrre essenzialmente quell'evento particolare e «segreto» che è l'opera nella sua «perfezione», ossia l'opera nel suo compimento o realizzazione completa. In quanto rappresenta un aderire all'opera nel suo reale ed effettivo compiersi, tale evento è considerato il «trionfo» dell'operatore e dell'opera ed è chiamato «pietra filosofale». Quest'ultima espressione che viene rigorosamente distinta dalla «pietra dei filosofi» con cui è invece indicata la materia dell'opera alchemica, apre alla considerazione del fatto che proprio nell'opera e attraverso di essa vengono a porsi i fondamenti della conoscenza e quindi a ritrovarsi

concretamente quei saperi che nelle pratiche precedenti erano stati istituiti e quindi "pietrificati".

Al di là dell'analisi storica che Jung ha saputo produrre intorno alle diverse forme in cui l'alchimia è stata presente nelle tradizioni orientali ed occidentali, i lavori junghiani dal 1928 in poi, contengono di frequente una ricerca che si potrebbe definire di tipo psico-storico, intorno alle questioni centrali di cui si è occupata la disciplina. Tali lavori sono rivolti soprattutto a confermare e ampliare l'ipotesi dell'immaginario collettivo e i suoi simbolismi, ed a riflettere sulla teoria della pratica clinica e quindi sulle nozioni di transfert e di controtransfert. In particolare, in quell'opera dell'alchimista che è tesa alla fabbricazione dell'oro partendo dai metalli più vili, Jung individua la metafora di quell'operare psicologico rivolto a dare essenzialmente forma alle forze immaginative dell'uomo. E come l'alchimia avverte l'annidarsi dell'"oro" proprio nei "metalli più vili", - cogliendovi, per analogia, la presenza di espressioni spirituali più elevate (o, meglio, superiori a quelle che a livello razionale si intendeva che vi fossero contenute) -, così ai contenuti dell'immaginario che nel processo psicologico traspaiono nella coscienza (e che da quest'ultima sono considerati negativi), la psicologia analitica attribuisce la possibilità di produrre un particolare ampliamento della coscienza stessa, a patto che l'uomo psicologico moderno (come allora l'alchimista), non rendendosi passivo strumento di queste spinte immaginative inconsce, sappia restarvi eticamente davanti come un "operatore" consapevole e responsabile. Più in particolare, Jung costituì due precisi parallelismi tra alchimia e psicologia analitica: e precisamente intese la trasformazione alchemica come l'emblema della trasformazione psicologica e considerò l'opera alchemica che si rivolgeva alla «pietra filosofale» attraverso la ricognizione e l'uso della «pietra dei filosofi», come il modello del processo di individuazione rivolto alla ricerca del Sé - proprio attraverso la ricognizione dei differenti complessi immaginativi. Insieme a queste due considerazioni, l'alchimia ricevette da Jung una precisa interpretazione, e cioè venne addotta come conferma della sua dottrina degli archetipi. In questo senso, il linguaggio dell'alchimia è inteso come nient'altro che un emblema delle modalità attraverso cui, sul piano collettivo, riaffiorano le immagini degli archetipi. Sicché, da un lato, l'immaginario alchemico è assunto a

esempio di quelle che Jung stesso definisce come strutture profonde e costanti dell'immaginazione umana, e, dall'altro, l'opera alchemica che si attua attraverso quel particolare linguaggio degli alchimisti, viene a rappresentare una ricognizione sistematica degli strati profondi dell'immaginazione. Secondo queste argomentazioni, il termine junghiano che è poi divenuto centrale è quello di «immaginario» per cui più che guardare all'immaginazione come a una delle facoltà dell'uomo di rappresentarsi le cose non attualmente date, si volge lo sguardo verso quelli che sono stati i suoi prodotti e quindi verso l'infinito repertorio dei miti e dei simboli – cogliendo le strutture differenziali che sono ad essi interne. Tale ricognizione dell'immaginario non va però considerata in sé e per sé, essa va semmai colta nel suo stesso accadere, e quindi in quanto opera della stessa immaginazione. Dell'azione dell'immaginazione nel suo rivolgersi all'immaginario come luogo originario, sono state propriamente colte tre finalità: la rigenerazione di quella specifica parte psichica che è l'Io, e più in generale la restituzione di ogni singola parte della psiche a quel tutto che è l'universalmente umano, ma – insieme a questo – il rinvio di ogni prodotto della psiche al processo simbolico-individuativo che è tipico dell'uomo. Detto in altre parole, l'alchimia permise a Jung di approfondire e riformulare una serie di concetti come quelli di coscienza, esperienza, e reale. La lettura dell'alchimia, assunta nei suoi innesti con la teoria della conoscenza e la dottrina dell'immaginazione e dell'immaginario, introduce infatti nel pensiero di Jung una maggiore consapevolezza di tipo epistemologico. Pertanto, non più escluso come già era avvenuto presso molti pensatori e in diverse epoche a causa dell'idea che potesse veicolare strane fantasie, ma neanche esaltato soltanto per queste, e neppure considerato come una mera preistoria della chimica moderna, il magistero alchemico è inteso essenzialmente come il portatore di una implicita modalità di rapporti gnoseologici e pratici tra uomo e cosmo –, molto più promettente rispetto alle ingenuità già osservate nel positivismo della psicologia di allora. Proprio con queste caratteristiche l'alchimia può, forse, ancora oggi produrre una serie di esiti critici sul piano dei fondamenti sia della scienza psicologica che del trattamento analitico.



---

## IMMAGINAZIONE E REALTÀ

*Carlo Sini*

---

1. Far differenza tra l'immaginazione e la realtà è da sempre un problema per il filosofo, mentre lo è molto meno per il senso comune. Sul piano del senso comune non ho problemi a riconoscere che le cose che immagino non sempre sono reali e che vi sono cose che non sono in grado di immaginare affatto. Nell'esprimermi in questo modo ho l'impressione di sapere benissimo che cosa intendo per "realtà" e per "immaginazione". Guai però (come diceva Agostino del tempo) se voi mi chiedete di rendere esplicito questo sapere: allora ciò che mi era chiarissimo si oscura e ciò che era sufficiente per intenderci diventa insufficiente per capire davvero.

Per esempio mi rendo conto che anche l'immaginazione e le immagini hanno una loro realtà; e che una realtà che non sia immaginata, cioè qualificata o significata (i filosofi dicono "pensata") in un qualsiasi modo è solo una vuota parola che è uguale a nulla.

La ricorrente tentazione di sciogliere il nodo attribuendo all'immaginazione una qualificazione "psichica" e alla realtà in senso stretto (cioè "oggettivo" o "extramentale") una qualificazione "materiale" non è che la ripetizione del gesto cartesiano e del suo celeberrimo "dualismo". Di esso non ci siamo affatto liberati, come forse qualcuno crede, sebbene lo si sia reso assai più raffinato e complesso. Molto in genera-

le si potrebbe dire che la scienza resta serenamente dualistica, lasciando volentieri ai filosofi i paradossi che da ciò derivano. La filosofia invece vorrebbe da sempre trovare una soluzione ultimativamente monistica. Perciò oscilla di continuo tra uno spiritualismo e un materialismo assoluti. Col che ribadisce il dualismo che voleva cancellare, poiché non si può sostenere una cosa senza presupporre l'altra. E allora siamo da capo. Lo scienziato giustamente sorride e continua con i suoi esperimenti: – Avete visto? avevo ragione di non occuparmene. Non si cava un ragno dal buco con tutti questi problemi metafisici.

Resta il fatto che parlare di una realtà “psichica” e di una realtà “materiale”, nel senso per esempio della fisica, è un parlare che si salva dal non senso solo ponendo a se stesso ben precisi limiti metodologici, terminologici, procedurali, sperimentali e così via. Cioè è un parlare che, da un punto di vista sostanziale, non si salva affatto.

2. Il punto di vista “sostanziale” è quello che notoriamente frequentò Spinoza, con l'intento esplicito di “superare” il dualismo cartesiano delle sostanze, come ancora si spiega ai ragazzi nelle scuole. *Idem est ordo et connexio rerum ac ordo et connexio idearum*, sentenza il professore. Tutti tacciono e assumono l'aria di aver capito. Il professore non ritiene opportuno ricordare che su questo *idem* gli interpreti di Spinoza si tormentano e litigano tra loro da tempo immemorabile, per non dire da sempre, come già testimoniano i discepoli diretti di Spinoza. Meglio non turbare la classe e non far perdere tempo ai ragazzi; urge “passare a Leibniz”.

Simon de Vries invece, che a sua volta era poco più di un ragazzo, ovvero un “dottissimo giovane” come dice Spinoza, volle vedere a fondo in quell'*idem* e ne scrisse al venerato amico e maestro. Be-



nissimo le definizioni dell'*Ethica* relative alla sostanza e agli attributi, che già *brevi manu* il maestro gli aveva fornito; non sarebbe possibile però giovarsi anche di un esempio? tanto per aiutare l'immaginazione. E Spinoza, paziente, nella Lettera IX gliene fornisce due, il secondo dei quali suona così: «Per piano intendo ciò che riflette senza mutarli tutti i raggi della luce; e la stessa cosa intendo per bianco, con la sola differenza che bianco si dice rispetto all'uomo che osserva il piano»<sup>1</sup>.

“... con la sola differenza”: delle due l'una: o non abbiamo mai inteso un'acca di questa differenza, da Simon de Vries ai giorni nostri, ed è per questo che, volenti o nolenti, siamo ancora “cartesiani”; oppure è Spinoza che si faceva delle illusioni, “immaginandosi” di aver superato il dualismo di Cartesio, che invece resta tale e quale.

3. Supponiamo, per comodità di discorso, che “piano”, nell'esempio, qualifichi la realtà oggettiva e “bianco” l'immaginazione. Abbiamo, dice Spinoza, un'unica e medesima cosa chiamata con due nomi. Si esprime così per rispondere puntualmente alla domanda di de Vries, ma non è esattamente ciò che vuole dire. Infatti la “cosa” di cui parla non è propriamente una cosa. Voglio dire: qualcosa cui si potrebbe attribuire il nome “vero”, solo che ne fossimo capaci, anziché chiamarla “piano” o “bianco”. Ciò che è da intendere è piuttosto quest'altro: che “piano” dice non meno adeguatamente di “bianco” (e “bianco” di “piano”), nonostante la loro differenza. Nei termini dell'*Ethica*: “estensione” (o se preferite “materia”) è il medesimo della sostanza, la dice tutta senza residui. Così pure “pensiero” (o “spirito”). Sicché la sostanza è adeguatamente nominata da ognuno di questi suoi attributi. La sostanza è estensione e null'altro; ma (o meglio: “ossia”, *sive*) è anche pensiero e null'altro. “Anche”

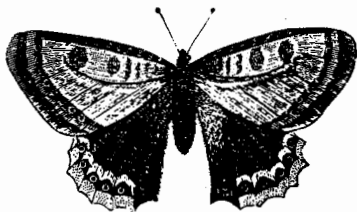
poi non vuol dire che la sostanza sia una somma (pensiero *più* estensione) e nemmeno il luogo misterioso di un parallelismo enigmatico tra due ordini di cose (questa era la proposta dell'occasionalismo, che resta però problematicamente dualistico, come ogni parallelismo "psico-fisico" successivo). Cos'è allora la sostanza? Forse appunto questa *differenza* tra i suoi attributi, cioè l'*evento* della differenza delle sue figure e nelle sue figure?

Questa è la strada che personalmente ho battuto nel tentativo di chiarire il problema dell'immagine<sup>2</sup>. Qui non posso parlarne, ma, ispirandomi a Spinoza, cercherò a mia volta di spiegarmi con un piccolo esempio.

4. Supponiamo che un giorno la scienza neurologica pervenga alla capacità di mostrare che, per dirla molto semplicisticamente, questa configurazione o percorso di sinapsi cerebrali, con le loro componenti chimiche in veste di messaggeri o trasmettitori di informazioni o come altro si vorrà dire, costituisca nell'insieme il fenomeno psicologico della malinconia. Ne è riprova convincente il fatto che, con opportuni antidoti chimici, la malinconia se ne va. Non c'è bisogno di scomodare l'amata o l'amato lontani: un paio di pillole e la malinconia svanisce. Diremo allora che le sinapsi sono la cosa com'è nella sua realtà e la malinconia il nome che le diamo "rispetto all'uomo che osserva la malinconia"? Così ridurremmo Spinoza al mero materialismo (come tante volte è infatti capitato). Ma con esiti poco soddisfacenti.

Un buon conoscitore di Wittgenstein potrebbe osservare che "sinapsi" e "malinconia" sono nomi che appartengono a giochi linguistici differenti. Porre tra loro equivalenze o addirittura nessi di causa ed effetto significa letteralmente non sapere quel che si dice e perciò dire cose insensate. Come se pretendes-

simo, secondo un noto esempio di Husserl, di suonare un'equazione di secondo grado sul violino.



D'altra parte i giochi linguistici non vengono giocati tra esseri privi di corpo, e non sono soltanto un risuonare di parole. È vero che parlando posso farti passare la malinconia (come già sapeva Gorgia), ma bisognerà pur supporre che ciò produca una modificazione nel tuo cervello, sebbene ne resti misterioso il modo, come sottolineavano gli occasionalisti. In ogni caso, sarà qualcosa di analogo a ciò che accade con la pillola, altrimenti come? Questa analogia ripropone però il problema: che nesso mai potrebbe esserci tra una reazione chimica e il nome (oltretutto "storico", come ogni nome) di un sentimento?

5. Non è per questa via che si può sperare di mettere a tacere il dualismo cartesiano, né di utilizzare nel modo migliore Spinoza. Ciò che quest'ultimo diceva nell'espressione "rispetto all'uomo" (così come anche diceva dell'attributo: esso è il medesimo della sostanza, ma in quanto questa viene detta "rispetto all'intelletto che attribuisce alla sostanza una certa natura")<sup>3</sup> io lo direi rispetto a ciò che chiamo "pratica". Poiché è la pratica, appunto, che fa la differenza (quella cui poco sopra accennammo).

È nella pratica neurologica che emergono le sinapsi (per non parlare del cervello), così come è nella pratica poetica che, per esempio, emerge la malinconia. Ma le pratiche poi non sono universi diversi e separati. Ognuna ne ha in sé infinite e ne innesca infinite. E molte parti dell'una sono anche, *mutatis mutandis*, nell'altra. Per esempio il neurologo, oltre al bisturi, usa il linguaggio, come il poeta, sebbene non nello stesso modo e senso. Entrambi però sono stati formati dalla pratica della scrittura alfabetica e non sono più uomini dell'"oralità primaria", come direbbe Ong. E tuttavia hanno in comune ancora molte pratiche con gli uomini dell'oralità primaria, sebbene modificate dall'inserimento in altri contesti operativi e di senso, sicché non condividono le opinioni che gli uomini dell'oralità nutrono circa il cervello e la malinconia, ovvero quella cosa che essi designano con una parola difficilmente traducibile, ma che a noi ricorda ciò che siamo soliti chiamare "malinconia".

È l'evento della pratica che, ogni volta, fa la differenza. E non c'è pratica che esaurisca il *significato* dell'evento, così che sia in definitiva giusto dire "piano" e non "bianco", oppure "sinapsi" e non "malinconia". Ogni pratica però è tutt'intero l'*evento* della pratica, così come ogni attributo è, in Spinoza, tutta intera la sostanza.

6. Quest'ultimo passaggio, direte voi, in verità non si capisce: ogni pratica è tutt'intero l'evento (la sostanza), benché lo qualifichi in un significato, in una sua figura (l'attributo). Questa figura, poi, è tutto l'evento, ma non esaurisce mai il significato dell'evento. Dove sta allora la verità? Forse che una pratica è vera come evento e non è vera come significato? L'evento del neurologo è assolutamente vero, ma quel che dice della malinconia non lo è? e il medesi-

mo dovremo dire del poeta? e che sarebbe poi la nostra verità, cioè la verità di questo dire stesso?

Sino a che domanderemo "cartesianamente" non scorgeremo l'uscita. Essa infatti esige un'etica, o, come anche dico, un'"etica della scrittura"<sup>4</sup>. E del resto, si rischia sempre di dimenticarlo o di darlo per scontato: anche Spinoza chiamò "etica" la *summa* complessiva del suo pensiero.

Si vuol forse dire che la verità è allora affidata ai nostri abiti "moralì"? Ciò sarebbe ben poco spinoziano. Non è che il "bianco" e il poeta siano "buoni" e il "piano" e lo scienziato "cattivi", o viceversa. È che noi possiamo *abitare* in due modi le pratiche che ci costituiscono e che ci fanno essere quello che siamo (scienziati, poeti, filosofi, uomini dell'oralità o della scrittura e così via): in un modo "superstizioso" (direbbe appunto Spinoza) per cui, restando ciechi al loro evento di senso, siamo indotti a credere dogmaticamente nel significato di verità dei loro oggetti ("sinapsi", "immagini psichiche" e via dicendo); in un modo "libero" (direbbe ancora Spinoza) per cui cerchiamo di abitare, o ci esercitiamo ad abitare, l'evento delle pratiche cui siamo soggetti riscrivendone ogni volta il limite e accogliendo il loro "errore" come nostra partecipazione all'esperienza della verità che in noi accade.

<sup>1</sup> B. SPINOZA, *Epistolario*, a cura di A. DROETTO, Einaudi, Torino 1974, p. 72.

<sup>2</sup> Cfr. C. SINI, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Bari 1989. Per l'interpretazione di Spinoza qui accennata rinvio ai miei saggi *Dialogo sulla natura e I frutti dell'albero* apparsi in «Paradosso», rispettivamente n. 1,

1993 e n. 4, 1994, nonché alle dispense *La verità pubblica e Spinoza*, Cuem, Milano 1992.

<sup>3</sup> B. SPINOZA, *Epistolario*, cit., p. 72.

<sup>4</sup> Cfr. C. SINI, *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992 e *Filosofia e scrittura*, Laterza, Bari 1994.



---

## CREATIVITÀ

---

*Silvano Tagliagambe*

---

### *1. Vedere la realtà con gli occhi dell'arte*

«Ciò che danno la pittura e la grafica viene apprezzato, al limite, come scoperta di un'autentica realtà "altra", che una volta conosciuta attraverso l'artista riconosciamo poi da soli, perché la vediamo attraverso i nostri propri occhi»<sup>1</sup>.

Così il grande pensatore russo Pavel Florenskij, matematico e filosofo, teologo e teorico dell'arte definisce e inquadra la funzione specifica della creatività artistica, il cui carattere essenziale, a suo giudizio, era stato colto meglio di ogni altro dal grande Goethe.

L'aspetto della concezione generale di quest'ultimo che attrae Florenskij e influisce in modo determinante sulla sua formazione e sullo sviluppo del suo pensiero è la specifica relazione da lui teorizzata tra il "particolare" e il "generale", che, come sottolinea Cassirer, «è difficile trovare altrove nella storia della filosofia o delle scienze naturali. Goethe ha la ferma convinzione che non solo l'uno e l'altro siano strettamente connessi, ma che si compenetrino vicendevolmente. Il "dato di fatto" e la "teoria" non sono per lui due poli opposti: sono soltanto due espressioni e due aspetti d'una relazione unica ed indissolubile [...] L'esperienza si deve muovere costantemente verso l'idea, questa verso l'esperienza, se si vuole che sia possibile una conoscenza della natura. Non ha senso domandare quale delle due abbia un maggior valore, se una sia superiore o inferiore all'altra. Qui non esiste che un semplice alternarsi»<sup>2</sup>.

È alla luce di questa specifica relazione che si possono comprendere passi come i seguenti: «Il particolare è eternamente subordinato al generale; il generale si deve eternamente adattare al particolare»<sup>3</sup>; il particolare rappresenta il generale «non come un sogno e un'ombra,

ma come la manifestazione vivente e momentanea dell'imperscrutabile»<sup>4</sup>, per cui tra il secondo e il primo non c'è la relazione della susunzione logica, ma, come appunto sottolinea Florenskij, quella della rappresentazione simbolica. Ecco perché «la cosa più importante sarebbe di comprendere che ogni fatto è di per se stesso teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale della cromatica. Non si cerchi che cosa stia sotto a tali fenomeni; essi stessi sono la teoria»<sup>5</sup>. Commenta Hegel: «Il senso del colore deve essere una qualità artistica, un modo peculiare di vedere e concepire i toni di colori esistenti, e del pari un lato essenziale dell'immaginazione riproduttiva e dell'invenzione. A causa di questa soggettività del tono del colore, in cui l'artista concepisce il suo mondo, e che rimane al contempo produttiva, la grande diversità di colorazione non è semplice arbitrio e maniera casuale di una colorazione, che *in rerum natura* non esiste in quel modo, ma è implicita nella natura stessa delle cose. Così, per es., Goethe racconta in *Poesia e verità* il seguente esempio calzante: «Quando (dopo una visita alla galleria di Dresda) ritornai dal mio calzolaio» – presso cui egli per capriccio aveva preso alloggio – «per far colazione, facevo fatica a credere ai miei occhi: infatti mi pareva di aver davanti un quadro di Ostade, così perfetto che il suo posto giusto sarebbe stato solo nella galleria. La disposizione degli oggetti, la luce, le ombre, la tinta brunastra del tutto, tutto quel che si ammira in quei quadri, lo vedevo lì nella realtà. Era la prima volta che in così alto grado notavo il dono, che dopo ho usato con maggiore consapevolezza, di vedere la natura con gli occhi di questo o di quell'artista, alle cui opere avevo poc'anzi prestato particolare attenzione. Questa capacità mi ha riserbato molto godimento, ma anche ne è stato accresciuto il desiderio mio di dedicarmi con zelo di tanto in tanto allo sviluppo di un talento che la natura sembrava avermi negato»<sup>6</sup>.

Proprio questo è l'aspetto che interessa e colpisce maggiormente Florenskij. Ne scaturisce, infatti, un rapporto molto stretto tra attività fantastica e percezione visiva propriamente detta, attraverso il quale la prima colma le restrizioni della seconda dando luogo a un processo complesso, refrattario a sottomettersi a regole e a leggi. Ciò che chiamiamo "visione" di un oggetto qualsiasi è in realtà il risultato di una convergenza di immaginazione, sensibilità intelletto e memoria, di una sintesi tra processi fisici, processi fisiologici e processi co-



gnitivi e creativi, mediante la quale si stabiliscono nessi tra livelli distinti che danno corpo a una specifica totalità. Come lo stesso Goethe scrive in *La teoria dei colori*: «Quando l'occhio percepisce il colore viene subito posto in attività, ed è conforme alla sua natura la produzione, tanto inconsapevole quanto necessaria, di un altro colore che con quello dato racchiude la totalità del cerchio dei colori. Ogni colore singolo stimola nell'occhio, mediante una sensazione specifica, l'aspirazione all'universalità. Per cogliere questa totalità, per appagare se stesso, l'occhio cerca, accanto a ogni spazio colorato, uno spazio incolore sul quale produrre il colore che viene richiamato [...] Se quindi la totalità dei colori è offerta all'occhio esterno in qualità di oggetto, essa gli giunge ben accetta in quanto la somma della sua propria attività gli viene incontro come realtà»<sup>7</sup>. Questa totalità non è una banale composizione di parti: come rileva Hegel, nel passo dell'*Estetica* che abbiamo citato, e come osserva lo stesso Goethe nel brano di *Poesia e verità* che Hegel riporta, si tratta di un qualcosa che emerge nello spirito solo sulla base di un lungo apprendistato e di una faticosa esperienza e che è in qualche modo l'esito del passaggio dalla sfera naturale (la natura così come ci appare) nella sfera estetica (la stessa natura filtrata attraverso l'occhio dell'arte). Si tratta dunque di una totalità che si colloca al *confine* tra il mondo naturale e quello culturale, tra la realtà oggettiva e l'uomo, e che dunque costituisce la *linea di demarcazione e di congiunzione a un tempo* tra due ambiti di fenomeni differenti. Una totalità che, proprio per questi suoi caratteri e questa sua specifica funzione, ha una natura eminentemente simbolica.

## 2. Il piacere estetico e l'armonia tra i sensi e la ragione

Con un linguaggio, ovviamente, diverso e inserito in uno sfondo teorico che fa riferimento alle ultime acquisizioni delle neuroscienze troviamo però, sostanzialmente, contenuti analoghi in una recente opera di Jean-Pierre Changeux, direttore del laboratorio di neurobiologia molecolare dell'Institut Pasteur, dal titolo *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. In essa troviamo infatti scritto, tra l'altro, che «senza lasciarci trascinare in ardite speculazioni, è legittimo ipotizzare che il piacere estetico faccia intervenire in modo coordinato insiemi di neu-

roni che uniscono le rappresentazioni mentali più sintetiche, elaborate dalla corteccia frontale, a stati di attività definiti del sistema limbico. W. Nauta suggerisce quindi che la corteccia frontale, oltre alla funzione di generatrice di ipotesi e di comportamenti futuri, anticipi gli stati effettivi ed emozionali che potrebbero accompagnarsi alla realizzazione di tali piani. La corteccia frontale segnala lo svolgimento di una sequenza di rappresentazioni (un ragionamento) con dei punti di riferimento affettivi e quindi contribuisce alla capacità evocativa, sia simbolica sia emotiva, di un dipinto. Permette allo spettatore di "mettersi nei panni" dei personaggi rappresentati sperimentando una sorta di "empatia". Il piacere estetico sarebbe quindi il risultato di una sintonia, di una mobilitazione coordinata di un insieme di neuroni situati a *diversi livelli* organizzativi del cervello, dal sistema limbico alla corteccia frontale: un oggetto mentale ampliato capace di realizzare l'"armonia tra i sensi e la ragione"»<sup>8</sup>.

Ma come si realizza questa armonia? Secondo Changeux, essa è il risultato di un delicato equilibrio tra innovazione e tradizione, tra sperimentazione e abitudine, tra risultato di una scoperta e consolidamento del consolidamento del conosciuto. Da una parte, infatti, è vero che "uno dei poteri della creatività artistica" appare l'esigenza di sfuggire continuamente e di sottrarsi a «quella che G. Kubler chiama stanchezza estetica, il *déjà vu*, il "troppo visto". [...] Un'ipotesi neuronale della fatica estetica prende in considerazione l'attenzione e, più precisamente, le reazioni d'orientamento che uomini e animali superiori rivolgono a stimoli nuovi e imprevisi. Tra le reazioni osservate vi è l'orientamento della testa e dello sguardo verso la fonte dello stimolo. Alcuni neuroni distribuiti diffusamente nel tronco cerebrale contribuiscono alla regolazione di questi movimenti. Quando l'evento si ripete perdendo così il suo carattere di imprevedibilità, la reazione d'orientamento diminuisce di intensità, subentra l'"abitudine". Solo uno stimolo non familiare provocherà nuovamente una risposta, una "disabitudine". È la singolarità dell'opera d'arte a sorprendere sistematicamente lo spettatore»<sup>9</sup>.

Dall'altra, però, è altrettanto vero ciò che dice Gombrich, il quale osserva come «senza questa facoltà, propria dell'uomo, come dell'animale di *riconoscere ciò che rimane identico* attraverso le variazioni, di essere preparati a una diversità di condizioni e di non la-

sciarsi sfuggire la struttura di un mondo stabile, l'arte non potrebbe esistere»<sup>10</sup>. Commenta Changeux: «Si tratta, in realtà, di una condizione di sopravvivenza per organismi superiori che la utilizzano per compensare i movimenti della testa e degli occhi e posizionarsi in rapporto al mondo esterno al fine di identificare i loro conspecifici e raggiungerli con precisione. Questa facoltà si fonda sulla capacità [...] di ricostruire invarianti di forma, di colore, di "rapporti" a partire da indizi forniti dal mondo esterno, invarianti che permettano di conoscere la realtà esterna e di agire su di essa efficacemente»<sup>11</sup>.

Da questo punto di vista, dunque, ciò che potremmo chiamare il "piacere tassonomico" risulterebbe quindi «dalla percezione simultanea della *rima* e della *novità*. La psicologia sperimentale mostra che i bambini sono attratti dagli stimoli che non sono né interamente nuovi, né completamente familiari, ma presentano una variazione di grado rispetto a un originale»<sup>12</sup>.

Cerchiamo di approfondire meglio questa interrelazione e interdipendenza tra le due componenti della creatività, concentrando in prima istanza l'attenzione su quella di più difficile comprensione sul piano neurobiologico, cioè la capacità di "afferrare la realtà in modi innovativi".

### 3. *Afferrare la realtà in modi innovativi*

Questa capacità può, in prima approssimazione, venire delineata come un particolare genere di abilità, consistente nel produrre un'anticipazione, un'elaborazione di modelli innovativi e originali, tutti contrassegnati da un "valore emotivo" particolare.

La facoltà di "simulazione", di cui l'arte si nutre, è, fondamentalmente, tensione verso il futuro, e fallisce o "vola basso" se viene imbrigliata dalla memoria, dalla tendenza culturalistica a proibire ogni intervento orientato verso il cambiamento. Pare del resto difficile, per quanto riguarda l'esaltazione spesso acritica della memoria e della "conservazione", non condividere il dubbio espresso da Massimo Cacciari, il quale si chiede: «E qual è il fine di questo conservare? Vuole ricordare tutto? Ma ricordare tutto significa dimenticare. Io posso conservare tutto ma non posso certamente ricordare tutto, per una ragione fondamentale di ordine logico: che la memoria è inten-

zione [...] Ma questa è un'antinomia: e infatti la nostra epoca che vuole ricordare tutto, sta distruggendo tutto. In questo senso l'oblio è una grandissima forza creatrice, perché permette alla memoria di avere un'intenzione»<sup>13</sup>

Pare utile, a proposito di questo rapporto tra memoria e oblio, fare una piccola digressione sul concetto di "verità". Nel mondo greco antico la verità è indicata con la parola *αληθεια*, formata da *α* privativa e dal termine *ληθος* (in dorico *λαθος*) = *ληθη*, oblio, dimenti-



canza. Con lo stesso termine viene, com'è noto, designato anche il Lete, cioè il fiume dell'oblio nell'Ades, che fa riferimento alla concezione antica della morte come passaggio a una esistenza spettrale, alla perdita della conoscenza e della coscienza di sé o, quanto meno, come cancellazione dalla mente di ogni ricordo relativo alle vicende terrestri. Questa concezione è simbolicamente rappresentata dall'immagine delle ombre che bevono l'acqua del fiume sotterraneo dell'oblio, il Lete, appunto. Ciò mostra chiaramente che l'*oblio* non era per lo spirito greco una semplice assenza di memoria, ma un atto specifico, che distruggeva una parte della coscienza, cioè una *forza*, capace di dissolvere alcuni aspetti della realtà e di condannarli alla dimenticanza. Questa forza era quella del tempo che divora tutto.

Tutto si sviluppa ed è quindi soggetto a mutamento. Il tempo è la forma dell'esistenza di tutto ciò che è. Dire: "questa cosa esiste", equivale a collocarla nel tempo, in quanto il tempo, *Κρονος*, è la forma che produce i fenomeni ma, al tempo stesso, li divora, come la sua

figura mitologica, cioè il dio che divora le sue creature. Tuttavia, malgrado la consapevolezza di questa forza produttiva e, nello stesso tempo, distruttiva del tempo, noi – sottolineano i greci antichi – non possiamo soffocare in noi stessi il bisogno di qualcosa che resista a questa forza, e che sappia, pertanto, rimanere “stabile” nel corso del tempo, e quindi sia in grado di opporsi all’oblio. Questa è, appunto, l’*αληθεια*, cioè ciò che è capace di rimanere e di permanere nonostante il flusso dell’oblio, malgrado la corrente letale del mondo sensibile, che si mantiene senza “divenire”, senza svilupparsi, senza modificarsi e che, pertanto, sopravanza il tempo e si conserva ben fissa e stabile nella memoria. La memoria vuole arrestare il movimento, cerca di opporre una barriera alla fluidità del divenire. La verità, da questo punto di vista, è dunque la *memoria eterna*, un valore degno d’una commemorazione perpetua e capace di attingerla.

Questa alta accezione della verità presuppone, ovviamente, una distinzione netta e precisa tra ciò che è “vero” e ciò che è semplicemente “effettuale”. Essa, infatti, ha senso e valore solo a patto che si riconosca che non tutto ciò che è stato ed è, per il semplice fatto di essere esistito e di esistere “effettualmente”, appunto, merita di resistere all’oblio, ha la forza e la capacità di farlo ed esibisce caratteristiche che lo rendano degno di essere sottratto alla sua forza distruttiva. Il vero, intanto, è dunque “selezione” e “scelta” nell’ambito dell’effettuale; e, in secondo luogo, non può e non deve essere ristretto all’interno dei confini di quest’ultimo, perché la verità “pesca” anche all’interno della “realtà” come “totalità della determinazione possibile della *res*”, per dirla in linguaggio kantiano. Val la pena di ricordare, a questo proposito, che Kant stabilisce una precisa differenza tra la *Realität*, categoria della qualità, corrispondente al giudizio affermativo, da una parte, e il concetto di *Dasein* e quelli di *Existenz* e di *Wirklichkeit*, cioè di esistenza e di effettualità, strettamente associati a esso, dall’altra, che rientrano invece nell’ambito delle categorie della modalità. Ciò che emerge da questa distinzione è che la realtà in quanto categoria della qualità non si riferisce all’esistenza effettiva di un qualcosa nel “mondo” esterno, bensì alle determinazioni e ai contenuti che sono propri di un qualcosa in quanto *res*, cioè alla determinazione del contenuto di una cosa in quanto cosa. Il senso di questa affermazione è ben illustrato e spiegato dall’esempio, proposto dallo

stesso Kant, quando afferma che cento talleri possibili non si distinguono affatto da cento talleri effettivi, se considerati sotto il profilo della loro *realtà*: si tratta, nell'un caso e nell'altro, dello stesso *quid*, della medesima *res*, sia che essa venga considerata come possibile o come effettiva. Questo *quid* è l'essenza al quale l'effettualità non fa che aggiungersi successivamente, per cui si può dire che anche l'*esistenza* ha il valore e il significato d'una realtà. Ma è il *quid* in se stesso, in quanto tale, che consente all'oggetto di definirsi, di qualificarsi in un modo specifico che sia sufficiente a differenziarlo da ogni altro: esso, pertanto, costituisce la risposta appropriata e sufficiente alla domanda tendente a stabilire *ciò* che una cosa è, e non ad appurare *se* tale cosa esista. Intesa in questo modo la realtà, come si è detto, designa la *totalità della determinazione possibile della res*. E Kant spiega questo riferimento al complesso delle possibilità con il seguente esempio: «Il concetto di cane indica una *regola*, secondo cui la mia capacità di immaginazione può tracciare universalmente la figura di un animale quadrupede, senza essere ristretta ad un'unica figura particolare, offertami dall'esperienza, oppure ad ogni immagine possibile, che io sia in grado di raffigurare *in concreto*. Questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze e della loro semplice forma, è un'arte nascosta nella profondità dell'anima umana [...]. Lo schema di un concetto puro dell'intelletto è qualcosa che non può essere affatto portato entro un'immagine; piuttosto, esso è soltanto la sintesi pura in conformità di una regola dell'unità, secondo concetti in generale, espressi dalla categoria»<sup>14</sup>.

Dunque la realtà come categoria della qualità non fa riferimento al "come" relativo alla possibilità di avere, *empiricamente*, un certo aspetto, quello che noi ci rappresentiamo in presenza di questo determinato cane. Questo cane, presente in questo preciso momento, *qui e ora*, ha fatto prevalere, nella cerchia delle possibilità, un aspetto determinato. Ma, di per sé, il risultato di questa prevalenza ci interessa assai poco, altrettanto poco quanto l'emergere e il consolidarsi degli aspetti assunti di fatto da altri cani. Come sottolinea Heidegger, «noi guardiamo, invece, alla cerchia dei possibili aspetti come tale, e, più esattamente, a ciò che traccia i limiti di questa cerchia, a ciò che regola e delinea il modo in cui qualcosa deve apparire in generale, per poter offrire la veduta corrispondente»<sup>15</sup>. La traccia delineata dalla re-

gola non è una descrizione, una semplice enumerazione dei “segni” che si possono riscontrare in un cane, ma “contrassegna” essa stessa l’insieme di ciò che si intende generalmente come “cane”.

Per quanto riguarda la realtà così intesa, cioè come categoria della qualità, il solo vincolo ammissibile, com’è noto, è la coerenza interna, cioè la non contraddittorietà.

Dunque i vincoli in sé considerati o sono troppo laschi e permissivi, come quando si riferiscono alla sfera del possibile, o sono troppo rigidi ed eccessivamente prescrittivi, come quando fanno della conservazione dell’esistente il loro credo assoluto. Il problema è allora l’equilibrio tra la capacità di innovare, di costruire nuovi significati, staccando elementi portatori di questi ultimi dai referenti a cui sono usualmente legati e reinserendoli in un tessuto di combinazioni, governato da un insieme di regole convenzionali, e la capacità di crescere senza disunirsi, mantenendo il più possibile riconoscibile la propria organizzazione interna e subordinando i cambiamenti strutturali alla conservazione di una specifica identità, fatta di continuità dell’evoluzione e di armonia tra l’ordine del racconto storico dell’esistenza e l’ordine dell’esperienza. E questo equilibrio deve essere il frutto di un processo dinamico che segnali un’effettiva e costante disponibilità alla sperimentazione, all’esplorazione delle svariate trame di relazioni compatibili con quello che può essere chiamato il “margine di trasformazione possibile”, cioè la capacità di variare e la disponibilità a cambiare senza per questo compromettere la continuità di cui non può non nutrirsi qualsiasi nozione di identità, anche la più debole.

Che cosa sia, di fatto, questo equilibrio, e cosa si debba intendere, concretamente, per “sperimentazione”, per “esplorazione delle svariate trame di relazioni compatibili con il margine di trasformazione possibile”, lo si può capire meglio riferendosi alla riformulazione dei concetti di rappresentazione e di simbolo. Per quanto riguarda il primo, l’idea della percezione non soltanto come fattore conoscitivo, ma anche e soprattutto come *schema d’azione*, che emerge oggi con forza sempre maggiore in ambito sia epistemologico, sia psicologico, consente di evidenziare come ciò che l’osservatore chiama comunemente un “oggetto” sia per l’organismo una componente inseparabile di una serie di attività. Ciò significa che egli, di fatto, opera con una se-

rie di segnali sensoriali che sono stati coordinati perché sono in qualche modo rilevanti per la soluzione di determinati problemi e per la riduzione o per l'eliminazione del disturbo nei circuiti di *feedback*. "Riconoscere un oggetto", da questo punto di vista, significa pertanto che l'organismo ha appreso a rispondere con comportamenti specifici ad oggetti specifici, e lo fa in modo abbastanza sicuro ogni volta che lo percepisce.

Su questa base di partenza si innesta poi, per gli organismi e i sistemi sufficientemente evoluti e complessi, un'innovazione importantissima, cioè la possibilità di apertura di nuove piste operative. Questa innovazione consiste nella capacità di assumere un oggetto, un insieme di segnali, come un elemento di riferimento in sé stesso, costituente un proprio circuito di *feedback* che inizia a selezionare in modo "induttivo" le attività che risultano efficaci nel trasformare un *input* sensoriale (cioè un "percepito") fino a che si adegua all'elemento di riferimento. Per effettuare questo passaggio occorre però liberare l'oggetto dal contesto originario in cui esso era un accessorio *sensoriale* più o meno attinente a un insieme di attività, facendolo diventare qualcosa di molto simile a una *rappresentazione*.

Per illustrare un simile sviluppo e le tappe di cui si compone, ci si può riferire a un esempio ben noto: quello degli scimpanzé "pescatori di termiti", filmati da Jane van Lawick-Goodall. Questi animali hanno una catena ben collaudata di attività (o programma) riguardante la ricerca e l'ingestione del cibo (le termiti appunto). A un certo punto nel circuito di *feedback* che controlla queste operazioni viene inserito un circuito di *feedback* completamente nuovo che controlla non soltanto l'uso, ma anche e soprattutto la *modificazione* di un ramo, che viene scelto, separato dal cespuglio, privato delle foglie, portato vicino al cumulo delle termiti e usato per "pescare". «Non importa se le attività che ora sono al servizio del circuito di *feedback* sussidiario erano già state coordinate e registrate come programma in un'altra catena operativa. Ciò che conta è che esse, ora, vengono distaccate dalla catena originale (cioè, staccare le foglie dal ramo per mangiarle) e vengono inserite in una catena di attività in cui esse riducono un feedback che è negativo in rapporto a un diverso valore di riferimento (staccare le foglie per trasformare un ramo in un attrezzo simile a un bastone). L'elemento di riferimento di questo circuito in-



cluso è diverso anche qualitativamente da quello dei circuiti originari, in quanto è costituito da una serie individualmente coordinata di segnali percettuali e non da uno dei valori omeostatici originali che controllano le funzioni biologiche dell'organismo. Invero, in questo senso potremmo chiamare "artificiale" questo nuovo valore di riferimento e il ciclo che lo controlla»<sup>16</sup>.



Siamo dunque in presenza dell'“inserimento” di un circuito di *feedback* che controlla un insieme di segnali sensoriali in un altro già operante, in seguito al quale il primo circuito diviene una fase del ciclo di attività del secondo. E in questa situazione ogni volta che il circuito sussidiario viene chiamato in azione, il suo elemento di riferimento specifico sostituisce temporaneamente il valore di riferimento di quello originario.

L'innovazione di cui si è parlato consiste quindi nell'acquisizione di due possibilità operazionali:

a) l'inserimento di un circuito di *feedback* in un altro;

b) la creazione di un elemento di riferimento che di fatto funge da rappresentazione, in quanto costituisce un insieme di segnali registrati che, benché originariamente composto di materiale percettuale, non ha più bisogno di segnali presenti nei canali della percezione sensoriale in atto.

In questo quadro, dunque, chiamiamo rappresentazione la capacità che si acquisisce di usare un elemento qualsiasi portatore di significato (cioè un *segno*) non più come strumento di azione, vincolato

dalla corrispondenza uno-a-uno con l'occorrenza specifica di una situazione esperienziale. In seguito a questa possibilità tale elemento diventa *simbolo*, inteso nel senso di strumento di riflessione, che può essere usato in circuiti operazionali nei quali né l'*input* né i valori di riferimento sono percettuali. Esso si stacca dall'*input*, cioè dagli "stimoli osservabili" o dai referenti a cui è usualmente legato, ed acquisisce un significato concettuale e "interno" al sistema, senza riferimento a qualsiasi specifica occorrenza percettuale o comportamentale del suo significato. Il simbolo è collegato alla rappresentazione, attiva solamente la rappresentazione associata, e quindi può essere inviato senza riferimento a una specifica occorrenza degli elementi esperienziali, la cui rappresentazione esso designa, e può essere ricevuto senza "attivare" una risposta comportamentale nel ricevente.

Von Glasersfeld chiama dunque "simbolico" il significato che scaturisce da legami indiretti, i quali sorgono tramite connessioni epistemiche tra i concetti e le esperienze percettuali: e sottolinea come esso sia il risultato dell'inserimento del simbolo in un tessuto combinatoriale, governato da un insieme di regole convenzionali, cioè in quella che generalmente viene definita una *grammatica*. Sono proprio le combinazioni ottenute in questo modo a produrre nuovi contenuti semantici, oltre a quelli individuali dei segni che le compongono. E a tale proposito egli osserva che siccome i segni significativi a disposizione dell'utente in un dato momento sono sempre di numero limitato e formano un insieme chiuso (vocabolario effettivo), l'apertura può essere ottenuta solo grazie alla combinazione, significativa e governata da regole, dei segni a disposizione.

La *sintassi* non è dunque solamente un insieme di regole che governano la combinabilità dei segnali: il punto cruciale da considerare è che dalla combinazione dei segni emergono *nuovi significati*, per cui oltre alle convenzioni che stabiliscono e fissano il significato dei segni individuali (semantica lessicale) deve esserci un secondo insieme di convenzioni (grammatica) che stabilisce e fissa la funzione semantica delle combinazioni dei segni (semantica sintattica o relazionale). «Ciò è importante perché, tradizionalmente, i linguisti hanno minimizzato, se non ignorato del tutto, la dimensione semantica della sintassi. La caratteristica cruciale, quindi, non è che il linguaggio abbia regole per legare insieme simboli, ma che il legare insieme aggiunge un altro li-

vello di significato [...] È la caratteristica del significato combinatoriale che porta all'“apertura” dei sistemi di combinazione linguistica e che permette all'utente “produttività” o “novità” di espressione. Significato combinatoriale e simbolicità degli elementi, quindi, forniscono un criterio affidabile per distinguere tra linguaggio e altri sistemi di comunicazione i cui elementi hanno una necessaria corrispondenza uno-a-uno con la occorrenza degli eventi o stati di cose nel contesto esperienziale in cui sono usati»<sup>17</sup>.

#### *4. Il concetto di contingenza: la messa in atto di una strategia di continua esplorazione di possibilità*

Qualcosa di simile al processo descritto da von Glasersfeld è quello che sembra avvenire nella creazione artistica attraverso la metafora, che in un certo senso assume un significato combinatoriale quando congiunge esperienze dissimili trovando l'immagine o il simbolo che le unisca ad un livello di significazione più profondo, sorpassando i modi letterali ed estrinseci delle normali connessioni. «Ciò che avvertiamo in noi e nell'autore, è lo sforzo di connettere esperienze diverse», che riguarda quindi non solo la creazione ma anche la comprensione dell'opera, che accomuna cioè costruzione e conoscenza. Bruner illustra questo concetto analizzando la funzione “combinatoria” della metafora nel passaggio dalla pittura di Cimabue a Giotto, che comporta un graduale processo di umanizzazione nella figura del Cristo, dalla calma senza dolore alla fusione della concezione di Dio e della condizione umana, con il Cristo ai limiti della resistenza, in agonia, dove un insieme di prospettive, la divina e l'umana, sono unificate e rappresentate<sup>18</sup>. Ne consegue che la creatività di cui l'opera d'arte è espressione non si limita a conoscere il mondo *rappresentandolo*, ma lo *progetta e lo costituisce*, incidendo operativamente su un ambiente inteso come sfondo e un campo d'azione che, almeno in parte, va inteso come un qualcosa da strutturare e ordinare ad opera della cognizione e del comportamento del soggetto.

«Grazie alle molteplici possibilità di lettura l'opera diventa “crogiolo di riflessione”, suggerisce concatenazioni, associazioni, combinazioni delle rappresentazioni cerebrali, di oggetti mentali di diverso tenore affettivo e dalle più varie implicazioni concettuali. La fugacità

degli schemi interpretativi che accompagnano nel nostro cervello ogni percezione crea una "instabilità" nell'interpretazione che diamo del quadro. Si aprono spazi all'immaginazione, alla ri-creazione, al sogno, che sfuggono ormai alla coscienza razionale. Lo spettatore diventa creatore»<sup>19</sup>.

Introducendo il concetto di *contingenza*, l'attività creativa esplora il possibile e permette di conseguire la capacità di operare una serie di rimandi ad altre possibilità dell'esperire e dell'agire, alternative rispetto a quelle vigenti e operanti. La chiave di volta di essa è quindi, come si è detto, il possibile, contrapposto all'effettuale (a ciò che è attualmente esistente, spazialmente e temporalmente determinato). In questo senso si attua e si pratica una *strategia considerata come continua creazione di possibilità* e nella quale ogni scelta, ogni atto, ogni comportamento, attualizza una parte del possibile e contemporaneamente crea un nuovo possibile. Quello che attraverso questo tipo di capacità si vuole mettere in evidenza non è comunque il possibile allo stato puro, come nozione generica e indeterminata, risultato dell'esclusione sia di ciò che è necessario, sia di ciò che è impossibile, ma l'inserimento di ciò che è dato (vissuto, atteso, pensato, progettato, sognato) nell'orizzonte di possibili modificazioni. Ciò significa che si parte dalla situazione complessiva che si sta vivendo, che viene assunta come presupposta, cercando di vederla nell'ottica di una possibile diversità, cioè di alternative che siano non solo concepibili, ma anche concretamente realizzabili. Essa non designa dunque il possibile in quanto tale, ma le possibili alternative, viste a partire dalla realtà. Si tratta di una precisazione importante, perché di per sé il fatto di moltiplicare all'infinito ciò che è possibile non aggiunge nulla a ciò che diventa attuale. Moltiplicando le occasioni e la necessità della scelta si può semplicemente incrementare il volume di ciò che non sarà mai realizzato. E, come acutamente nota Calvino, «i futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi»<sup>20</sup>.

Non è certo questo ciò di cui si ha bisogno. Come infatti osserva U. Eco, una corretta accezione e interpretazione di ciò che usualmente designamo con l'espressione "mondi linguistici" comporta l'assunzione delle seguenti condizioni: «Stabiliamo che:

a) i mondi possibili sono costrutti linguistici (o semiotici in generale).

b) Essi riflettono atteggiamenti proposizionali (credere, volere, desiderare, sognare).

c) In quanto *costruiti* si producono contrattando le condizioni rispetto alle quali gli individui vi sono descritti (solo alcune proprietà sono rilevanti).

d) Vengono comparati a un mondo reale che deve essere ridotto anch'esso a un costrutto, che obbedisce alle stesse restrizioni del mondo possibile con un numero ridotto di individui e proprietà. [...] Perché ci interessa questa visione epistemica e non ontologica dei mondi controfattuali [...]? Perché il controfattuale può essere pensato a patto di restrizioni di tipo narrativo, ovvero letterario, nell'ordine (diciamo per metafora) del desiderio. E in questo ordine il controfattuale ha a che vedere in letteratura col romanzesco e in filosofia con l'«utopico»<sup>21</sup>.

##### *5. La rappresentazione come simbolo che coniuga la realtà con l'immaginario*

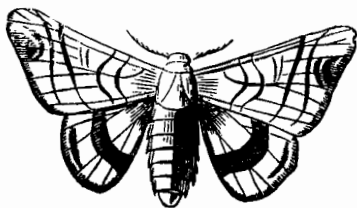
Questa concezione del possibile e del controfattuale ci consente di approfondire, a questo punto, un discorso appena accennato all'inizio, cioè l'idea di Florenskij secondo cui la stessa percezione visiva della realtà sia condizionata in senso molto stretto e preciso dall'attività fantastica, che interviene a colmarne le restrizioni e le lacune, della seconda dando luogo a un processo complesso, refrattario a sottomettersi a regole e a leggi, per cui ciò che chiamiamo "visione" di un oggetto qualsiasi è in realtà il risultato di una convergenza di immaginazione, sensibilità, intelletto e memoria.

Prendendo spunto dalla nota dimostrazione di Cantor dell'equipotenza dei due insiemi costituiti da tutti i punti di una retta e da tutti i punti di un piano, Florenskij in un suo saggio del 1919, dal titolo *Obratnaja perspektiva (La prospettiva rovesciata)*, osserva che «col procedimento di Cantor, l'immagine si trasmette punto su punto, così che a qualsiasi punto dell'immagine corrisponde un solo punto della rappresentazione e, al contrario, ciascun punto di quest'ultima riflette un solo punto del rappresentato. In questo senso la corrispondenza di Cantor soddisfa l'opinione corrente su ciò che è una rappresentazione. Ma per altre sue proprietà essa è troppo lontana da que-

st'ultima: essa, come tutte le analoghe corrispondenze reciprocamente univoche, non conserva i rapporti di contiguità fra i punti, non conserva il loro ordine e le loro relazioni, cioè non può essere continua [...]. In altre parole, la rappresentazione del quadrato su una linea o quella del volume su un piano trasmette tutti i punti, ma non è in grado di trasmettere la forma di ciò che è rappresentato, nel suo complesso, come di un oggetto dalla struttura interiormente definita: *viene trasmesso il contenuto dello spazio, ma non la sua organizzazione*. Per rappresentare un certo spazio con tutti i suoi possibili contenuti è indispensabile, metaforicamente parlando, o ridurlo a una polvere infinitamente sottile e, dopo averla minuziosamente rimescolata, spargerla sul piano di rappresentazione, sinché della sua primitiva struttura non resti nemmeno il ricordo, oppure sezionarlo in una quantità di strati tale che non rimanga nulla della forma, ma in modo che questi strati siano disposti ricopiando gli stessi elementi della forma e, d'altro canto, siano incastrati reciprocamente questi elementi l'uno dentro l'altro [...]. Insomma: *rappresentare lo spazio sul piano è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato* »<sup>22</sup>.

Ci imbattiamo dunque in una situazione nella quale la possibilità di rappresentare – quando si opera il passaggio da un livello a un altro o da una dimensione a un'altra (nel nostro esempio: dalla superficie bidimensionale del quadrato al suo lato) – è legata alla distruzione della struttura spaziale e a una riduzione degli insiemi con i quali si opera in frammenti, da ricombinare poi in forma diversa. E Florenskij ricava da questo risultato precise conseguenze circa l'idea di rappresentazione e il modo in cui essa deve venire trattata: in particolare egli trae la piena consapevolezza del fatto che ciò che chiamiamo “rappresentazione di un oggetto”, qualunque rappresentazione di un oggetto qualsiasi, non è lo stesso oggetto in qualità di rappresentazione, non è cioè la copia delle cose, ma indica l'*originale come suo simbolo*. La rappresentazione, cioè, è sempre un simbolo, ogni rappresentazione, qualunque essa sia, è tale per cui tutte le immagini delle arti figurative si distinguono l'una dall'altra non perché alcune siano simboliche e altre, per così dire, naturalistiche, ma perché, essendo tutte parimenti non naturalistiche, sono simboli delle diverse facce di un oggetto, di diverse percezioni del mondo, di di-

versi livelli di sintesi. Da questo punto di vista il naturalismo non solo è un'illusione, una meta impossibile da perseguire, ma è del tutto controproducente, in quanto qualsiasi immagine «non rappresenta, se non ci conduce al di là dei suoi propri confini, ma ci trattiene su di sé, come su una sorta di pseudorealtà, come su una parvenza di realtà, e rivendica a sé un significato sufficiente»<sup>23</sup>.



Non ci resta, pertanto, che prendere la via del simbolismo. E questa via viene attentamente esplorata da Florenskij nel suo saggio *Mnimosti v geometrii* (Gli immaginari in geometria) del 1922 e in un breve articolo dedicato alla spiegazione della copertina per il libro che conteneva il saggio medesimo, opera del pittore Vladimir Andreevic Favorskij. Qui Florenskij parte dallo sdoppiamento della coscienza in una immagine direttamente visiva e in un'immagine indiretta, data da qualcosa di simile al tatto, che si realizza in determinate condizioni di percezione, ad esempio quando si guarda lo spazio attraverso un foro di dimensioni limitate, stando al di qua di esso, o si vede un paesaggio attraverso il vetro di una finestra. In queste situazioni accanto a ciò che si vede nella coscienza è presente anche il mezzo attraverso il quale si vede (il vetro, che abbiamo visto prima del paesaggio, o la parete dove si trova il foro, che abbiamo attraversato per penetrare nella profondità dello spazio, cessando di vederlo una volta che lo si è attraversato). Sia il vetro, che la parete in questi casi permangono nella memoria visiva, che non abbandona la coscienza e lascia in essa un'impressione confusa, quasi di tipo tattile. In queste condizioni di percezione sono presenti nella coscienza *due*

elementi o, meglio, due stratificazioni di elementi, omogenei quanto al loro *contenuto*, ma essenzialmente eterogenei per la loro *posizione* nella coscienza, e in questo senso non coordinabili, ma escludentisi a vicenda. Questo esempio evidenzia che «nella rappresentazione visiva del mondo è necessario distinguere, accanto alle immagini propriamente visive, immagini astrattamente visive, inevitabilmente presenti, tuttavia, nella rappresentazione, in forza della visione laterale, del tatto e di altre percezioni che non danno una visibilità pura, ma portano a questa, a questa alludono. In altri termini, nella rappresentazione visiva ci sono immagini visive e ci sono anche immagini “*come se fossero visive*”».

«Non è difficile riconoscere, in questa duplicità della rappresentazione visiva – scrive ancora Florenskij –, la natura duplice della superficie geometrica; inoltre le immagini propriamente visive corrispondono al lato visivo della superficie, mentre quelle astrattamente visive corrispondono a quello immaginario. La bilateralità della superficie geometrica è davvero un simbolo della posizione bidifferenziata delle immagini visive nella coscienza, ma va presa al limite, cioè quando lo spessore degli strati frazionati dello spazio è infinitamente piccolo, e l'impossibilità di unire le une e le altre immagini è estremamente grande. Se *vediamo* il lato anteriore di una superficie, quello posteriore lo *conosciamo* solo astrattamente. Ma conoscere astrattamente una certa immagine oggettiva, la cui essenza sta appunto in questa oggettività, significa rappresentarsela con un mezzo *diverso*, non visivo, adattandola alla visibilità attraverso un concetto astratto o attraverso l'immagine mnemonica. La *realtà*, in questo senso, è l'incarnazione di ciò che è astratto, nel materiale oggettivo da cui appunto si era ottenuta l'astrazione; l'*immaginario* è invece l'incarnazione di questo stesso materiale astratto, ma in un materiale oggettivo eterogeneo. Se si vuole, la realtà è l'adeguarsi di astratto e concreto (tautologia), mentre l'immaginario è il simbolico (allegoria). In questo senso è giocoforza parlare dei *concetti delle sensazioni* come *sensazioni immaginarie* o *sensazioni dell'immaginario*; questo è l'immaginario al suo limite. In realtà, l'unico contenuto della sensazione è la sua stessa presenza sensoriale; una sensazione pensabile non è soltanto *un nulla*, ma una sensazione altra (poiché ogni concetto si lega a un certo substrato sensoriale, che è il punto della sua applicazione) percepita co-



me un concetto eterogeneo [...]. Questi elementi sensoriali e figure immaginarie che si situano in modo particolare nella coscienza corrispondono in pieno alle figure geometriche immaginarie della superficie. La presenza di percezioni immaginarie, in qualsiasi esperienza concreta, spinge gli studiosi di arte a riflettere *sull'immaginario*: la teoria delle arti figurative è costretta, di conseguenza, a pronunciarsi in qualche modo sull'interpretazione proposta, in geometria, riguardo agli immaginari»<sup>24</sup>.

Abbiamo dunque, già nell'esperienza concreta, la presenza imprescindibile dell'immaginario, che non è un nulla, ma una sensazione altra, di tipo simbolico. Proprio in virtù di questa presenza già a livello percettivo si ha uno sdoppiamento della coscienza, che si disloca, per così dire, su due quote diverse, quella delle immagini "direttamente visive" e quella delle immagini "come se fossero visive", ottenute conoscendo astrattamente l'immagine medesima, cioè rappresentandosela con un mezzo diverso, non visivo, e adattandole alla visibilità attraverso un concetto astratto o una traccia mnemonica. E queste due facce dell'immagine non si escludono come opposti, ma si implicano e si presuppongono a vicenda.

La consapevolezza che ogni percezione minimamente complessa trae alimento e sostanza da questa doppia istanza psichica e dal duplice rapporto con la coscienza che, attraverso essa, si realizza, rende a maggior ragione illusorio ogni tentativo di attingere un rapporto di completa *trasparenza* tra la rappresentazione e ciò a cui essa si riferisce: «Dunque, la rappresentazione, dal momento che è stata definita in base a una corrispondenza qualsiasi tra i punti di ciò che deve essere rappresentato e i punti della rappresentazione, si limita inevitabilmente a *esprimere, indicare, suggerire, alludere* all'idea dell'originale, ma non riproduce affatto questa immagine in una copia o modello. Il passare dalla realtà al quadro – nel senso della somiglianza – è *inammissibile*: ci si trova di fronte uno iato, scavalcato una prima volta dall'intelletto creativo del pittore, e poi dall'intelletto che riproduce creativamente in se stesso il quadro. Quest'ultimo, lo ripetiamo, non solo non è il duplicato della realtà, nella sua pienezza, ma non è in grado neppure di rendere l'apparenza geometrica della "pelle" delle cose: esso è necessariamente simbolo di un simbolo. Dal quadro, l'osservatore va alla "pelle" delle cose, e dalla "pelle" alla cosa stessa»<sup>25</sup>.

Da queste sue analisi, che appaiono tuttora di grandissima attualità, Florenskij trae una conclusione di particolare interesse ai fini del nostro discorso. «Nonostante differenze apparentemente radicali, tutte le arti crescono da una sola radice, e basta cominciare a esaminarle perché l'unità complessiva si presenti in maniera sempre più convincente. Questa unità è l'organizzazione dello spazio, che si può ottenere in misura significativa con procedimenti dello stesso genere, ma che, proprio come conseguenza di tale omogeneità, dà risultati ben lontani dall'essere identici [...]. Lo scopo dell'arte è il superamento del visibile sensoriale, della scorza naturalistica di ciò che è casuale, e [questo scopo] si trova nella manifestazione di ciò che è stabile e immutabile e che ha un valore e un significato immutabili nella realtà. In altre parole, scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà; ma dal momento che la realtà è soltanto una particolare organizzazione dello spazio, il compito dell'arte è quello di riorganizzare lo spazio, cioè di organizzarlo in modo nuovo, di costruirlo a modo proprio. L'essenza artistica di un oggetto artistico è la sua struttura o forma spaziale, e perciò, per classificare un'opera d'arte, è necessario averne in mente soprattutto la forma»<sup>26</sup>.

Una volta che ci si ponga in questa prospettiva, il problema della percezione non può più venire inquadrato esaustivamente nei termini di ricezione indifferenziata di informazioni provenienti da un mondo dotato di proprietà date e ricostruibili. La percezione, infatti, da questo punto di vista non è un qualcosa che si dirige verso un mondo pre-definito e indipendente dal percipiente, ma è invece il risultato di un'attività che si basa sulla struttura senso-motoria, percettiva e cognitiva dell'agente. Come rileva F. Varela: «Qualora [...] tentassimo di risalire alla fonte di una percezione o di un'idea, ci troveremmo in un frattale in continuo allontanamento, e dovunque decidessimo di scavare ci imbatteremmo sempre in una dovizia di dettagli e di interdipendenze. Si tratterebbe sempre della percezione di una percezione di una percezione [...]. O della descrizione di una descrizione di una descrizione [...]. Non c'è un punto in cui possiamo calare l'ancora e dire: "la percezione comincia qui; comincia in questo modo"»<sup>27</sup>.

Forse il problema della creazione, sia artistica che scientifica, può cominciare a essere studiato e compreso in forme meno sommarie e incerte se, anziché radicalizzare la contrapposizione tra percezione e

pensiero, o tra sensazione e immaginazione, ci si pone, come faceva Florenskij nei primi decenni del nostro secolo, della presenza e disponibilità di "simboli multistratificati"<sup>28</sup>, in cui convergono sia "informazione astratta (il contenuto intenzionale necessario alla generazione)", sia "strutture e componenti di base della percezione"<sup>29</sup>. È questo il senso della recente proposta di G. Kaufmann e T. Helstrup, i quali, parlando delle immagini mentali, le presentano come "ibridi simbolici": «Dal nostro punto di vista, le immagini non sono né puri stimoli, né pure esperienze percettive, bensì un tipico concetto mentale ibrido con entrambe le caratteristiche, e simboliche e percettive. In linea di massima le immagini dovrebbero quindi essere localizzate a cavallo della linea di confine tra il pensiero e la sensazione»<sup>30</sup>. Forse proprio l'indagine approfondita della complessità di questi ibridi e del loro modo estremamente variegato di veicolare l'informazione e l'analisi di ciò che si verifica lungo quella "linea di confine" tra il pensiero e la percezione ci può fornire delle possibili chiavi interpretative per cominciare a entrare nei segreti della creatività.

<sup>1</sup> P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, p. 59.

<sup>2</sup> E. CASSIRER, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1958, pp. 230-231.

<sup>3</sup> J.W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, Max Hecker, Weimar, 1907, XXI, n. 199.

<sup>4</sup> *Ibidem*, n. 314.

<sup>5</sup> *Ibidem*, n. 575.

<sup>6</sup> G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, Einaudi, Torino, 1972, p. 947.

<sup>7</sup> J.W. VON GOETHE, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 1979, pp. 192-193.

<sup>8</sup> J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*.

*Dalla scienza all'arte*, R. Cortina, Milano, 1995, p. 32.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>10</sup> E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1972, p. 63 (il corsivo è mio).

<sup>11</sup> J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*, cit., p. 54.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>13</sup> M. CACCIARI, *Conservazione e memoria*, in «ANAGKH», n. 1, marzo 1993.

<sup>14</sup> I. KANT, *Critica della ragion pura*, introd., trad. e note di G. COLLI, Einaudi, Torino, 1957, p. 221 (il primo corsivo è mio).

<sup>15</sup> M. HEIDEGGER, *Kant e il problema*

- della metafisica, Silva, Milano, 1962, p. 127.
- 16 E. VON GLASERSFELD, *Linguaggio e comunicazione nel costruttivismo radicale*, Clup, Milano, 1992, p. 186.
- 17 *Ibidem*, p. 212.
- 18 Cfr. J.S. BRUNER (1975), *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Armando, Roma.
- 19 J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*, cit., p. 82.
- 20 I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1979, p. 34.
- 21 U. ECO, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, in R. ROMANO (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, 1981, pp. 258-259.
- 22 P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di NICOLETTA MISLER, Gangemi, Roma, 1990, pp. 120-121.
- 23 *Ibidem*, p. 122.
- 24 *Ibidem*, pp. 138-139.
- 25 *Ibidem*, p. 123.
- 26 P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 55 e 61.
- 27 F. VARELA, *Son le tue orme la via*, in W.I. THOMPSON (a cura di), *Ecologia e autonomia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 269.
- 28 L'espressione è di FRANCESCO FERRETTI, nel cap. V (*Immagini mentali e percezione visiva*) della sua tesi di dottorato, in fase di stesura.
- 29 *Ivi*.
- 30 G. KAUFMANN, T. HELSTRUP, *Mental Imagery: Fixed or Multiple Meanings? Nature and Function of Imagery in Creative Thinking*, in B. ROSKOS-EWOLDSEN, M.J. INTONS-PETERSON, R.E. ANDERSON, *Imagery, Creativity and Discovery. A Cognitive Perspective*, North-Holland, Elsevier Science Publishers B.V., 1993, p. 134.

## LA VISIBILITÀ DA CONQUISTARE: NOTE SULL'IMMAGINAZIONE IN ANALISI

*Paolo Aite*

Il potere di evocare immagini in assenza  
continuerà a svilupparsi  
in un'umanità sempre più inondata  
dal diluvio delle immagini prefabbricate?

*Italo Calvino, Lezioni americane*<sup>1</sup>

*Registro  
visivo  
e psiche*

L'esperienza del mondo psichico, la percezione interna del suo divenire è caratterizzata dalla dominanza del registro visivo.

I sogni, le fantasie momentanee, il riverbero d'immagini che accompagna le comunicazioni verbali di tutti i giorni, ne sono la testimonianza. Il luogo intermedio tra mondo esterno ed interno ove l'immaginazione produce le sue forme e le mette in scena, è stata e continua ad essere la via per entrare a contatto con il mistero della psiche. Non ci è dato di riflettere sul mondo psichico se non tramite la rappresentazione mentale.

Il luogo ove prende forma l'immagine, così virtuale ma anche così reale per l'enorme influenza che determina sulla nostra vita, mi ha spesso evocato la scena di una fucina in perenne attività ove, tramite il fuoco, il fabbro riesce a dare forma al metallo.

È una analogia a me cara anche perché associata ad un ricordo infantile. Allora frequentavo con assiduità la bottega di amici fabbri che stavano vicino casa.

Ascoltando quanto mi è dato oggi di condividere con i pazienti riemergono ancora le immagini ad un tempo visive e sonore di quell'operare. Partecipare ed assistere al passaggio misterioso in cui un'emozione indistinta e sofferta nella relazione con il paziente acquista il carattere di una rappresentazione condivisa, mi ricorda il momento in cui l'amico fabbro riusciva tutto a un tratto ad imporre una forma al suo ferro rovente.

Il senso d'impegno e fatica accanto alla sorpresa per ciò che all'improvviso accade modificando l'insieme, prima amorfo e confuso, accompagna entrambi questi momenti solo in apparenza così diversi e lontani tra loro.

L'attività immaginativa da questo punto di vista mi appare simile ad un crogiolo in perenne attività. Le sue forme si solidificano di continuo, di giorno e di notte. Nelle fantasie come nei sogni questo lavoro è facilmente riconoscibile.

È necessario però per comprendere l'evento, non fermarsi solo alle forme già date ma porre attenzione al lavoro preparatorio che il fuoco emozionale attiva. Esso è già presente nell'esperienza condivisa che provoca in entrambi i partecipanti all'analisi accostamenti improvvisi tra sensazioni, affetti, pensieri o intuizioni.

È un lavoro essenziale per la visibilità in formazione che sta accadendo tra i due.

La "temperatura" presente forgia la materia emozionale insieme all'attenta e misurata partecipazione di entrambi. C'è un ritmo in quel lavoro che prepara l'immagine in formazione simile al battito costante del martello del fabbro sul metallo rovente.

Quanto accade può suscitare anche l'idea di un vero e proprio metabolismo organico in perenne attività.

Come in quel costante lavoro si libera energia e

calore vitale necessario alle varie funzioni complesse del corpo, qui nel teatro dell'immaginazione si stanno producendo le componenti nuove per forme ancora impensate che possono orientare il nostro vivere.

Le analogie proposte non sono tanto un espediente retorico per introdurre il tema, ma indicano un modo di concepire e d'intendere l'evento della visibilità che domina la nostra esperienza del mondo psichico.

La prospettiva delineata nasce dalla lezione di C.G. Jung. Da questo punto di vista la rappresentazione mentale è frutto di un'attività che seleziona, accosta, condensa il materiale percettivo custodito nella memoria corporea per mettere in scena immagini. Secondo Jung le forme che appaiono, studiate nella loro struttura e nel loro divenire spazio-temporale, possono mettere a contatto con le dinamiche più profonde.

Un campo d'osservazione privilegiato sulla nascita della rappresentazione mentale e sul suo effetto trasformatore nella economia psichica è il gioco del bambino con l'oggetto<sup>2</sup>.

La situazione di campo, la tensione di rapporto tra coscienza ed inconscio (il confronto, come affermava Jung) appare un fattore determinante sul carattere e l'incisività dell'immagine.

Prima di approfondire questo punto nodale si può cominciare ad affermare che l'attività immaginativa nel passaggio al porre davanti a sé, al dare l'insieme di una rappresentazione al proprio vissuto del momento, ordina nella organizzazione di una configurazione ciò che poco prima era ancora confuso e indistinto nelle sue componenti. Un'emozione vissuta e ancora indistinta nella sua spinta a volte travolgente, si struttura nelle dimensioni spazio-temporali proprie della coscienza e diventa una messa in scena aperta alla conoscenza.

*La  
visibilità  
efficace*

Ciò che si dà a vedere nel mondo in continuo movimento dell'immaginazione varia per carattere, per struttura ma anche per capacità d'incidere.

Non ogni pezzo che esce da questa fucina, non ogni nuovo composto elaborato dal metabolismo immaginativo per mettere in scena un'emozione, rivela la stessa vitalità.

Vi sono immagini che tranquillizzano, compensano, sedano l'ansia. Alcune agiscono proteggendo uno stato psichico acquisito ma possono anche chiudere in un mondo fittizio e compensatorio. Altre invece mutano all'improvviso tutto il quadro d'insieme a cui eravamo abituati e aprono nuove domande, quasi imponendo un cambiamento.

Per continuare con l'analogia di prima vi sono forme che si comportano come scorie ormai spente ed esaurite, altre invece sono roventi come il ferro incandescente e hanno il colore bianco delle alte temperature.

Per comprendere ed approfondire il ruolo della visibilità nell'economia psichica è importante quindi poter distinguere tra le immagini. A mio avviso lo studio deve porre in primo piano le caratteristiche di campo psichico ove ogni singola rappresentazione si configura.

Secondo la distinzione proposta da Jung è necessario aprire una prospettiva su ciò che rende "attiva" o "passiva" una certa fantasia. Quali sono le condizioni di campo che provocano l'apparire di una visibilità immaginativa capace di trasformazione<sup>3</sup>?

È questo un aspetto centrale tuttora d'approfondire nella ricerca. Se ci facciamo catturare solo dalle forme, dai fantasmi che appaiono piuttosto che guardare attentamente al campo che li suscita, rischiamo di non distinguere e di non comprendere ciò che rende efficace una certa immagine.

Il concetto stesso d'immagine viene spesso frain-



teso e non riconosciuto nel suo valore dinamico. L'immagine è anzitutto una disposizione a vedere in un certo modo. Questa attitudine che rivela un certo rapporto in atto tra coscienza ed inconscio può raggiungere o meno l'integrazione della visione distinta dallo sfondo. La disposizione che regola il nostro operare può essere data, assorbita per imitazione o raggiunta in un confronto emozionale profondo.



La visione quando è raggiunta è una vera e propria capacità acquisita del pensiero che può mutare anche radicalmente la situazione psichica del momento. Visibilità ed immagine non sono quindi sinonimi come capita di intendere.

Le immagini possono agire nella vita ancora nascoste alla riflessione che la visibilità introduce. Esse danno segno di sé solo per gli effetti emotivi, per le ripetizioni che impongono ai nostri comportamenti.

Solo in condizioni di campo particolari, sotto la spinta a volte violenta di un disagio profondo, di un sintomo che turba e disorienta possono raggiungere il livello della visibilità sia nel teatro dei sogni come delle fantasie o delle idee improvvise.

Ci accorgiamo spesso di quanto le immagini decantate alla visibilità dalla attività immaginativa ci mettono di fronte a noi stessi, ai nostri comporta-

menti fino a quel momento vissuti ad un livello di coscienza solo parziale.

Quanto ci è dato di vedere nella rappresentazione porta impressi i segni di stereotipi dominanti. Ci rendiamo conto della penetratività della cultura dell'immagine in cui viviamo e di come essa incida orientandoci a volte anche contro noi stessi.

Quell'apparire sembra mutare il campo e far emergere nuovi punti di vista, associazioni tra parti prima impensabili. Ci accorgiamo di come ciò che diventa rappresentazione riveli i segni di un profondo rapporto con un vissuto emozionale che le parole non riuscivano ancora a raggiungere.

Ci sono immagini che sorprendono perché sembrano arrivare da lontano inattese. Appaiono ad esempio nei sogni come atmosfere, ambienti, situazioni o volti di personaggi ormai dimenticati dal tempo e rimessi in scena con sorpresa del sognatore stesso. Nella possibilità di vedere rappresentato il vissuto in una configurazione avviene un cambiamento significativo.

Si può cominciare a dire che in queste situazioni l'organizzazione della emozione in una forma riconoscibile determina una possibilità di distanza dalla sua spinta che è spesso invasiva e travolgente le posizioni già acquisite dalla coscienza.

Il momento del riconoscimento della figura dallo sfondo indistinto, è sempre una tappa essenziale sia che si tratti di un'immagine passiva che agiva non vista sia che appaia come un'integrazione che apre nuove prospettive alla coscienza.

Il livello raggiunto espresso dalla visibilità appare come una nuova possibilità. Tramite esso infatti sembra mutare la capacità di risposta allo stimolo. Quell'ordine nuovo espresso dall'immagine offre alla coscienza una messe di nuove informazioni prima ancora indistinte nel movimento emotivo.

*Provocare  
la visibilità*

L'analista che fa proprie le ipotesi di lavoro appena delineate, cerca di provocare il passaggio alla visibilità immaginativa delle emozioni sottese alla conflittualità psichica che emerge nel campo.

Nel condividere ed ascoltare ciò che avviene nell'incontro con l'altro cerca di assumere un atteggiamento teso alla visibilità.

Sognare da sveglia la comunicazione in atto oltre che comprenderla sul piano logico-discorsivo diventa uno scopo a cui tendere. In quel abbandonarsi alla visione si cerca uno strumento essenziale alla comprensione dell'evento. Il riverbero visivo che accompagna la comunicazione verbale ha pari valore del pensiero logico discorsivo sempre presente. Lo scopo è assumere una tensione alla percezione per non lasciarsi ingabbiare subito dalle maglie a volte strette del pensiero verbale consueto.

Il compito è destare nel campo dell'incontro immagini efficaci che determinino un nuovo passaggio di senso ed aprano prospettive sul panorama psichico che si attiva tra i due.

Sono le immagini "attive" quelle che devono essere raggiunte in un'opera paziente di scavo. Esse non sono date ma derivano dall'impegno emotivo di entrambi i partecipanti ed insorgono in condizioni di campo per me caratteristiche.

Credo che l'analogia del fabbro e dell'alta temperatura a cui portare il materiale "ferro" aiuti ancora a comprendere ciò che intendo con impegno emotivo.

Scotta all'analista non meno che al paziente attraversare momenti di confusione, di totale incapacità, di depressione, per emozioni contagiose ed assurde. Quanto accade è simile ad una dissociazione. Si alternano e coesistono sia la tensione a seguire il divenire delle ondate emozionali che invadono il campo, sia la condivisione sofferta, a volte intollerabile, del vissuto.

La condizione di campo utile ad evocare le immagini attive sembra caratterizzata dalla presenza di entrambe queste componenti.

Si tratta di mantenere le redini spazio-temporali dell'evento ma al tempo stesso attraversare il contagio psichico ed il disorientamento che provoca. Si creano così i momenti in cui può scattare tramite un sogno, una fantasia o un'idea improvvisa una nuova prospettiva sul panorama fino a quel momento dominante.

L'immagine attiva si fa strada nel linguaggio come nei gesti che accadono tra i due. Provocare la visibilità significa cercare di determinare condizioni di campo che la coscienza di entrambi cerca di tenere lontano.

A mio parere è riconoscibile un *iter* da percorrere per realizzare l'intento.

Come la tradizione analitica insegna, va in primo luogo riconosciuta la difesa che entrambi i partecipanti mettono in atto. Si tratta di accorgersi dei percorsi ripetitivi che ognuno mette in scena per mantenere l'equilibrio esistente.

È umano rifugiarsi nel noto e preferire il già acquisito anche se precario e doloroso pur di sfuggire l'angoscia.

Lo scavo per arrivare all'immagine efficace inizia quando la parola abituale mostra i suoi limiti espressivi e si fa presente il senso di un qualcosa che rimane in sé indicibile. L'inaccessibilità del vissuto fa scattare nel linguaggio la necessità della similitudine, della ricerca di un'analogia. Si crea nel campo un'attitudine alla comparazione tra parti presenti nel gioco della relazione analitica che solo la similitudine avvicina. La tendenza al "come se" nel modo discorsivo di entrambi è il segno più evidente di questo stato di cose.

È in atto solo un lavoro preparatorio, una prima

risposta alla tensione determinata dall'indicibile che preme nel campo toccando entrambi. La temperatura emotiva della relazione si alza, le dinamiche emozionali si intensificano creando un gioco di identificazioni e proiezioni intense che la Klein ha felicemente denominato "identificazioni proiettive".

È un passaggio nodale che provoca uno stato di necessità, di sofferenza per me simile al ferro rovente che ora può prendere forma.

Questa condizione di campo fa uscire dall'attitudine alla comparazione, mette in crisi lo scorrere delle similitudini.

Il vuoto espressivo è più chiaramente percepito e fa scattare ciò che era inatteso. Quella che ora può apparire è una similitudine di carattere diverso. È nuova e dotata di un'energia che modifica la prospettiva dominante.

Alla comparazione spontanea in quel momento si sostituisce un modo diverso di procedere, un vero e proprio processo d'identificazione che fa dire: "ho trovato", "mi corrisponde".

Questa è per me l'immagine "attiva".

A livello verbale nella scelta dei vocaboli traspare un vedere che in modo evidente abita le parole. Esse escono per un momento dal regime concettuale in cui siamo abituati a riconoscerle e si caricano di visibilità. Dal mio punto di vista quella che si fa strada può essere definita una "metafora viva" una parola che crea un trasporto di senso e determina un cambiamento.

Essa identifica un nuovo punto di vista, apre una catena nuova di significati, raccorda tra loro in una visione unitaria emozioni scisse e le trasforma in affetti dicibili.

In questo momento centrale la visibilità non a caso imprime la sua presenza nel modo di dire, nella scelta delle parole.

Il passaggio al vedere nel teatro interno e nel linguaggio indica una possibilità diversa rispetto ai percorsi prima dominanti sia a livello ideativo che di azione.

*Visibilità  
e uso  
della materia*

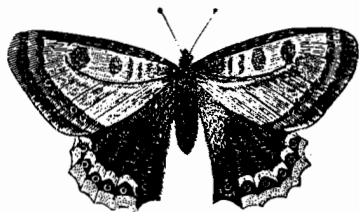
La distinzione tra immagini “attive” e “passive” ha una lunga tradizione. Jung in *Psicologia e Alchimia* cita l'Autore anonimo del *Rosarium Philosophorum* che sottolinea la stessa differenza di fondo tra immagini.

L'antico autore affermava che «*l'Opera deve essere fatta con la Vera Immaginazione e non con quella Fantastica*» e in un altro punto ancora affermava che la pietra viene trovata «*quando la ricerca grava sul ricercatore*»<sup>4</sup>.

L'immagine “attiva” in Jung, la *vera imaginatio* per l'antico alchimista, scatta sempre in uno stato di sofferta necessità, come si diceva sopra quando appunto “la ricerca grava sul ricercatore”.

In quel momento ciò che pesa alla coscienza è la mancanza di qualsiasi risposta di fronte ad un quesito d'importanza vitale.

Sono le condizioni di campo prima accennate in cui il ricercatore alchemico nei secoli scorsi, come la coppia analitica oggi nel confronto con l'inconscio, incontrano un'oscurità impenetrabile.



È il momento in cui si può attivare un'immagine nuova, una visibilità capace d'incidere su tutta la situazione preesistente.

A questo proposito Jung osservava:

«Ma se viene il momento in cui [...] la psicologia è costretta ad ammettere che esistono altre forme d'esistenza psichica al di fuori delle acquisizioni personali della coscienza, in cui cioè anche la psicologia cozza contro un'oscurità impenetrabile, allora quel regno intermedio ritorna in vita, e il fisico e lo psichico si fondono una volta di più in una unità indivisibile. Oggi ci siamo già molto avvicinati a questa svolta»<sup>5</sup>.

Sono parole che aprono una prospettiva sulla visibilità al suo apparire. Va ripensato il senso da dare alla fusione indicata come unità tra il fisico e lo psichico.

Ci propongono di distinguere una visibilità particolare di quei momenti? Il prendere forma si anima di una realtà percettiva diversa mentre assume dal materiale percettivo tratto dal mondo fisico la sua forma e colore?

Gli alchimisti distinguevano a questo proposito e parlavano di "corpi sottili". Una denominazione che porta ad un tempo sia l'aspetto fisico che psichico di questo accadere animato ed indipendente.

È il momento in cui entra in scena un'immagine viva, efficace, contraddistinta anche da un carattere percettivo particolare che abbiamo disimparato a distinguere.

La differenza colta dall'antico alchimista trova per me conferma nell'esperienza analitica quotidiana.

È indubbio che anche nell'ascolto sono distinguibili immagini di risonanza abituali, da altre che sorprendono perché improvvise e dotate di particolare energia. La loro efficacia è provata sia dalla dinamica che in quei momenti invade la relazione, sia dal carattere stesso della loro fattura, colore, tessuto

costituito di parti mai prima accostate in un'unica configurazione.

Quando compare questo tipo di esperienza visiva dell'immagine si crea nel campo della relazione una possibilità di uscita dai circuiti ripetitivi delle immagini già conosciute e passive ed avvengono accostamenti tra parti, mai pensati prima.

Il carattere più saliente di questa visibilità che s'impone alla coscienza è la sensorialità e l'indipendenza dell'immagine che s'impone. Un secondo aspetto che solo col tempo il ricercatore riesce a cogliere è la precisione e l'impressionante aderenza del tessuto sensoriale stesso dell'immagine con l'emozione sottesa.

È un dato che ogni analista attento al suo lavoro può controllare ripensando a sogni significativi apparsi nel corso di un processo analitico concluso. Solo col tempo si riesce a cogliere l'estrema precisione e significatività di ciò che era apparso molto prima.

*Corpo  
e visibilità  
emergente*

L'idea di fusione in unità di fisico e psichico appena indicata da Jung permette anche di riconsiderare alcune esperienze presenti in analisi e finora sottovalutate.

Alludo a fenomeni che coinvolgono l'esperienza corporea di uno come dell'altro partecipante alla relazione.

Si manifestano a volte come improvvise parestesie a parti del corpo più o meno localizzate, o un senso diffuso di alterazione del normale schema corporeo. L'analista nota come nel proprio vissuto possano comparire anche sintomi netti riferiti ad organi e apparati specifici o un diffuso senso di malessere, come di malattia incipiente. Nella esperienza personale questi momenti sono stati accompagnati a volte da vere e proprie idee ipocondriache di breve durata come la paura di un infarto o di un tumore.



Questi episodi all'inizio allontanati come un momentaneo disturbo dell'attenzione, ad una valutazione più attenta si sono rivelati come un prodromo dell'apparire di immagini attive di particolare efficacia sia a livello di fantasia improvvisa sia a livello di sogno la notte successiva, nell'uno come nell'altro partecipante.

Il fenomeno di risonanza fisica indicato che investe la relazione sottolinea un evento psichico di particolare intensità nel campo.

La visibilità che si configura in quei momenti muta la situazione dinamica preesistente aprendo nuovi punti di vista all'elaborazione cosciente.

Da notare che il livello corporeo dell'esperienza non appare solo all'osservatore attento alle dinamiche relazionali ma trova una testimonianza anche nella fattura stessa dei sogni che in quelle situazioni possono apparire.

Sono sogni di alto livello emotivo caratterizzati principalmente da esperienze sensoriali meno frequenti. La visibilità si arricchisce di un corredo di altre sensazioni che vanno da quelle sonore (una voce, una musica) a quelle tattili, propriocettive (il corpo più grande, più piccolo o alterato nella sua consistenza, nella posizione spaziale), più raramente sensazioni olfattive (cattivi odori o profumi).

L'attenzione dell'analista tesa a cogliere le differenze anche minime di quell'apparire messo in scena nel sogno come nella fantasia, mette in primo piano il carattere fisico di ciò che si dà a vedere. Sono momenti in cui, per arricchire la rappresentazione, si attinge ad altri livelli di esperienza corporea, quelli di altri campi percettivi e sensoriali.

Fisico e psichico sono compresenti in modo evidente quasi ad indicare una situazione dinamica particolare rispetto al solito. L'energia appare nella relazione con evidenti movimenti transferali, con emo-

zioni più intense. La risonanza corporea, sia a livello soggettivo sia a livello di sogno, appare l'espressione di un campo emozionale meno controllabile dalla coscienza.

Credo che ciò accada perché l'esperienza nella relazione tocca in quei momenti livelli profondi connessi all'identità di sé in cui l'immagine ed il vissuto corporeo sono in stretta connessione.

Lo spazio dell'incontro analitico è per me un luogo privilegiato per lo studio del fenomeno visibilità immaginativa. Le tempeste energetiche che preparano l'evento (i riflessi corporei appena notati sono solo un esempio) e le trasformazioni conseguenti nelle dinamiche relazionali (transfert) trovano un campo particolarmente adatto ad una ricerca ancora da approfondire.

Dalla impostazione teorica tratteggiata deriva un particolare atteggiamento dell'analista nella relazione. L'attenzione è tesa non solo a distinguere il "che cosa", la rappresentazione in sé che appare nel teatro interno, ma soprattutto il "come" di quell'accadere. Da questo punto di vista la materia stessa di cui è costruito un sogno, il suo aspetto fisico con l'atmosfera della messa in scena, rivelano un tessuto espressivo di grande significato per la conoscenza.

L'attenzione al "come", all'organizzazione ed al materiale stesso di una data visibilità, apre un'indicazione profondamente aderente alla relazione in atto in quel momento con l'inconscio attivato.

L'immagine che si dà a vedere dotata di carattere autonomo ed efficace per le trasformazioni che determina sembra il frutto di un selezionato processo d'individuazione.

Dal metabolismo emozionale emerge nella configurazione una scelta precisa di elementi tra loro connessi. Il sogno ma in modo ancora più evidente le rappresentazioni ottenute con mezzi espressivi diret-

ti (l'uso del "Gioco della sabbia" nell'adulto oltre che nel bambino si è rivelato un mezzo dotato di grande duttilità per la ricerca)<sup>6</sup> mettono a contatto con la capacità selettiva ed individuante delle singole scelte che compongono la rappresentazione.

Rimanendo nell'ambito più noto dei sogni stupisce come la scena apparsa colori con precisione e distingue le componenti di una situazione emozionale in atto. L'ambiente come l'atmosfera del sogno insieme agli oggetti o personaggi tratti dal materiale mnemonico del sognatore, hanno a volte un'impronta antica e remota perché lontana dalla coscienza del protagonista in quel momento. Questi accostamenti scelti nel sogno rivelano una capacità individuante che si rivela poco a poco nel tempo. Essi infatti suggeriscono distinzioni poco prima impensabili per la coscienza ed aprono nuovi modi d'inquadrare l'insieme.

L'emozione che prima era confusa o meglio dissociata nel campo tra i due partecipanti, si integra nell'individuazione di una forma dotata di senso nuovo. È il momento in cui si conquista, nella relazione, la visibilità che può trasformare.

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 91.

<sup>2</sup> L'applicazione del gioco con l'oggetto e la materia per lo studio dell'immagine nel suo apparire spazio-temporale è una ricerca in atto da molti anni. L'applicazione del "Gioco della sabbia" nella terapia analitica sia del bambino che dell'adulto ha permesso di approfondire lo studio di questo tema. È un mezzo

per mettere in evidenza la determinazione profonda del divenire visibile nel teatro dell'immaginazione. La metodica permette di mettere in evidenza gli effetti della visibilità raggiunta nella scena di gioco sulla relazione in atto. Sul tema vedi i volumi della «Rivista di Psicologia Analitica», *Percorsi dell'immagine*, 39, 1989; e *Sognando con le mani*, 50, 1994.

<sup>3</sup> C.G. JUNG, *Tipi psicologici*, trad. it., in *Opere*, Torino,

Boringhieri, 1979, vol. VI, p. 444.

<sup>4</sup> C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, trad. it., in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1992, vol. XII, p. 253. Il testo originale afferma: *Et invenitur in omni loco et in quolibet tempore et apud omnem rem, cum inquisitio aggravat inquirentem.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>6</sup> L'uso del "Gioco della sabbia" (vedi nota 2) nella clinica offre una duttilità espressiva di grande efficacia. La sabbia contenuta in uno spazio definito insieme alla presenza di oggetti naturali e in miniatura lavorano sinergicamente stimolando la definizione di una forma. Queste componenti sono i rappresentanti esterni ma anche gli attivatori del

passaggio che dall'indefinito porta alla visibilità immaginativa, in questa situazione metodica, ad una scena di gioco. Si apre qui il tema dei livelli espressivi successivi che l'immagine attraversa per raggiungere la sua definizione visiva. È un processo che parte dalla materia (uso della sabbia) per giungere alla definizione di oggetti ed infine alla messa in scena di personaggi nella configurazione dell'insieme. L'immagine attiva si distingue dalla passiva non solo per l'effetto emotivo sulla relazione ma anche per l'utilizzazione successiva nella costruzione della scena di tutti i livelli espressivi indicati. Il processo parte dal profondo (uso della materia) fino ad arrivare alla personificazione delle parti e quindi al passaggio alla parola.

## L'IMMAGINAZIONE: ALL'ORIGINE DELLA REALTÀ PSICHICA

*Maria Ilena Marozza*

### *1 L'immaginazione come fondamento del "libero pensiero"*

*Conflitti dell'anima infantile* è un piccolo saggio scritto da Jung nel 1909, con l'intento di supportare il materiale descritto da Freud nel caso clinico del Piccolo Hans. In esso, Jung parla dello sviluppo della curiosità sessuale di una bambina di quattro anni, Anna, impegnata nella comprensione dell'enigma della nascita di un fratellino. Il tipico procedere della comprensione infantile – tra piccole crisi di angoscia fobica, osservazioni pertinenti, elaborazioni fantastiche ed oniriche – fu in questo caso intercalato da spiegazioni paterne tendenti a ridurre l'angoscia e il proliferare nella bambina di fantasie distorte, mettendola al corrente della verità scientifica riguardo al concepimento ed alla nascita.

Nel poscritto aggiunto alle successive edizioni dell'opera, viene da Jung messo in evidenza come egli abbia dato nella prima stesura del caso troppo poco risalto ad un elemento che ora gli appare della massima importanza: l'osservazione, cioè, che la bambina, benché edotta sulla realtà dei fatti, abbia continuato a privilegiare una sua propria versione fantastica degli eventi. La conclusione tratta da Jung è che le spiegazioni paterne siano state efficaci nel «togliere un peso alla fantasia, evitando che si sviluppasse una fantasia di quelle che guardano di sottocchi queste cose e che sarebbe stata solo d'ostacolo al libero sviluppo del pensiero che però la fantasia non abbia tenuto conto della spiegazione corretta mi sembra importante, perché indica che il pensiero che si sviluppa liberamente ha un assoluto bisogno di emanciparsi dalla realtà dei fatti e di crearsi un suo mondo»<sup>1</sup>.

Questa conclusione junghiana merita alcune riflessioni, a partire essenzialmente dal rilievo che lo sviluppo di un pensiero libero neces-

siti sia di una rassicurante spiegazione razionale, sia di una individuale speculazione fantastica. La bambina, abbandonata all'angoscia di un enigma sopravanzante le proprie capacità immaginative, avrebbe probabilmente sviluppato delle fantasie distorte che non l'avrebbero del tutto protetta dallo *shock* del contatto con qualcosa di incomprendibile. L'intervento del sapere normativo paterno pose un argine all'angoscia, ma non esaurì il bisogno di fantasticare liberamente e di creare delle spiegazioni proprie. Come scrive Jung, in questo caso «la fantasia ha semplicemente messo da parte la scienza»<sup>2</sup>, avendo peraltro quest'ultima adempiuto ad una funzione di contenimento, derivante dalla trasmissione della possibilità di risolvere un problema sopravanzante il piccolo individuo attraverso l'inserimento in un sapere condiviso.

Che in generale i bambini preferiscano alle spiegazioni razionali, pur insistentemente richieste, la propria, personale elaborazione fantastica del sistema del mondo è nozione comune, di cui possono darsi interpretazioni psicologiche diverse, in base alle tante teorie dello sviluppo infantile. In questa sede vorrei peraltro soffermarmi su una questione che viene implicitamente posta dalle considerazioni junghiane, tendenti non certo ad indagare la psicologia infantile (di cui Jung non fu mai un conoscitore) quanto piuttosto a porre un interrogativo teorico più generale, riguardante il bisogno della psiche umana di evolversi attraverso una modalità speculativa che, pur non rinnegando la validità della conoscenza razionale e scientifica, considera alla base di ogni individuale attività di pensiero un originario, primitivo, aprioristico fondamento immaginario.

In questo senso, è importante sottolineare che, se nelle precedenti citazioni junghiane si avverte come i termini di "fantasia" e "scienza" siano posti in opposizione, si parla di "libero pensiero" come di una categoria che non entra in opposizione, ma che al contrario necessita, per uno sviluppo ottimale, di entrambe le dimensioni della fantasia e della scienza.

Sostanzialmente le considerazioni junghiane tendono a sottolineare come l'assimilazione del sapere scientifico non esaurisca il bisogno di una conoscenza individuale, che spinge ad affiancare ad una descrizione normativa, ereditata ed impersonale una creazione soggettiva, libera, rappresentante la propria personale, anche se barcol-

lante, soluzione di un enigma. La spiegazione razionale può venir qui intesa come conoscenza tradizionale, o, con termine junghiano, collettiva, in quanto tipica del sapere condiviso della cultura in cui ogni individuo deve essere inserito. Di contro, la spiegazione fantastica è l'espressione dell'esperienza individuale, carica dei valori affettivi e della singolarità dell'impatto personale con il mondo. In questo senso non è eccessivo pensare che attraverso la creazione fantastica prenda anche consistenza la rappresentazione di un Sé individuale che, invece di porsi in una relazione oppositiva con il mondo esterno, si costruisce all'interno di un sistema fondato su un'originaria coappartenenza ed una simultanea emergenza rappresentativa di soggettività ed oggettività.

Sin qui, niente di straordinario, in quanto le conclusioni che possono essere tratte da queste considerazioni non sono tali da apportare modifiche sostanziali alla concezione tradizionale dell'immaginazione come "funzione di irrealità", come ambito privato di costruzione di sistemi potenziali che si affiancano alla visione logica del mondo. L'unica specificità fin qui visibile del pensiero junghiano, rispetto ad esempio al razionalismo freudiano, è l'asserzione dell'irriducibilità della fantasia alle regole dell'intelletto, la considerazione di un "bisogno d'immaginazione" che non può mai essere ridotto al silenzio dalla comprensione logica e che accompagna l'intera vita dell'uomo. Sicuramente per un verso questo punto di vista porta a cambiare la prospettiva interpretativa nei riguardi degli oggetti immaginari (non più riducibili ad una "causa prima", ma visti come aperti verso la ricerca di un'ulteriorità di senso non diversamente esprimibile), mentre per altro verso conduce alla concezione della formazione di un Sé individuale quale entità immaginaria restitutiva del senso di un "proprio" in opposizione alla datità del sapere collettivo. Tutto ciò non è poco, ma basta tutt'al più a riabilitare la "matta di casa" come sorella legittima della funzione logica, a stabilire un principio di irriducibilità reciproca o, in altri termini, a convalidare il bisogno di affiancare una funzione di realtà con una funzione di irrealità, a proclamare gli eguali diritti della scienza e dell'arte.

Ma nel pensiero junghiano c'è un'esigenza estrema e, se vogliamo, più profonda, che esita nel tentativo di porre radicalmente in crisi ogni realismo, considerando l'immagine primordiale all'origine della

vita psichica quale precursore di ogni forma di pensiero, antecedente di ogni differenziazione funzionale, motore di ogni non arbitraria visione del mondo.

In questo senso, quando Jung parla del bisogno di creare attraverso l'immaginazione un proprio mondo individuale intende caratterizzare tale bisogno in modo estremamente forte attraverso la categoria della necessità: non si tratta infatti di asserire che l'individuo può, muovendosi liberamente nell'ambito delle possibilità offerte dal fantastico, creare un mondo dotato di senso che si affianca compensatoriamente alla realtà o che integra l'eccedenza di senso escluso dalle determinazioni del reale. Si tratta piuttosto di affermare la necessità per l'individuo di farsi carico di una determinazione originaria rappresentata dal fatto che ogni singola esistenza trova la propria origine nella spinta di un'immagine primordiale che indelebilmente segna ogni suo possibile sviluppo in quanto esistenza individuale.

La considerazione dell'immaginazione è in questa prospettiva rovesciata rispetto al realismo ed anche rispetto al parallelismo funzionale. In quanto dimensione originaria e necessaria all'esistenza individuale, essa entra in opposizione con il convenzionale ed arbitrario dell'esistenza collettiva, quindi senz'altro con quell'aspetto del sapere scientifico che funziona quale anonima dimensione normativa, ma non s'opponesse affatto, anzi costituisce il fondamento di un "pensiero libero", cioè di un pensiero che tenda ad emanciparsi dalla normalità collettiva assumendo problematicamente il vincolo posto dalla questione dell'individualità.





Al contrario del senso comune che intende il fantasticare come libero e deresponsabilizzante movimento di alienazione dall' realtà, in questo senso la creazione di un mondo individuale attraverso l'immaginazione viene intesa come assunzione di un destino originario, o, se vogliamo, di un segno di realtà, che obbliga l'individuo a dare forma, nella costruzione di un proprio mondo, ad un'impronta originaria.

La dicotomia tra reale e fantastico viene vanificata dall'assunzione della "realtà psichica" quale ambito della concreta manifestazione dell'esistenza umana, quale unica dimensione dell'umano esperire. Abbandonando ogni tentazione di concepire una realtà come referenza ultimativa alle polifoniche voci che la narrano, e mantenendo nel contempo l'esigenza di pensarla come sfondo enigmatico da cui procede ogni interrogazione umana, il pensiero junghiano supera ogni dualismo ontologico impegnandosi in una ricerca sulle costruzioni umane che privilegia il modo in cui viene a costituirsi il senso di una soggettività congiuntamente al suo mondo. In questa prospettiva, la vera distinzione va posta tra modo collettivo e modo individuale di dare forma all'esperienza, una distinzione che, seppure centrale per lo sviluppo della funzionalità psichica, viene concepita nella forma di una delle fondamentali antinomie della psiche. Quando Jung scrive che: «Ciò che è individuale non significa nulla nella prospettiva di ciò che è generale, e ciò che è generale non significa nulla nella prospettiva di ciò che è individuale»<sup>3</sup> apre un varco verso un modo di riferirsi alla "realtà psichica" in termini puramente funzionali, tenendo conto sia delle esigenze comunicative e rappresentative dovute alla dimensione intersoggettiva, sia dell'esigenza di dar conto dell'anomalia individuale quale fondamento di ogni origine psichica. Se – continuando nella citazione – è ben noto che «non esistono elefanti in generale»<sup>4</sup>, mentre abbiamo bisogno di tale categoria per intenderci, è pur vero che l'esperienza del singolo elefante non può essere che un fatto individuale e, in quanto tale, carica dell'inestricabile complesso di soggettività-oggettività che fa sì che ogni esperienza sia realtà psichica, e non oggettivo esame di realtà o libera fantasia individuale.

Ed è proprio in questo punto dunque che va rintracciato l'autentico valore dell'immaginazione nel pensiero junghiano: non in una differenza ontologica, poiché ogni origine è nell'immagine, e nemme-

no tanto, o non semplicemente, nella qualità iconica dell'immaginario. Enfatizzare quest'ultima spinge spesso troppo facilmente ad identificare il lavoro sulle immagini – che possono essere altrettanto convenzionalizzate di ogni concetto astratto al quale arbitrariamente vengono contrapposte – con il lavoro sull'immaginazione, che, in questa prospettiva, va sempre intimamente riferito alla dimensione individuale. È nella capacità di andar oltre il convenzionale del discorso collettivo che va invece cercata la peculiarità junghiana di parlare intorno alla concretezza e alla specificità irripetibile dell'esperienza individuale.

Probabilmente è in questo senso che va inteso il riferimento junghiano, in quegli strani testi riservati allo studio dell'alchimia<sup>5</sup>, alla *vera imaginatio* come attività trasformativa della materia. La *vera imaginatio* è quell'attività che riprende la prima forma dell'impressione bruta, quel coacervo di sensorialità, emotività e rudimento cognitivo, per trasformarla di stato, lasciandosi alle spalle le proprietà che la rendono riconoscibile per distillarne l'*aurum philosophorum*, quelle proprietà cioè che, non coglibili attraverso i dizionari collettivi, richiedono per manifestarsi di non separare la qualità dell'esperienza individuale dalla sua materia e di elaborare proprio a partire da tale intreccio una sua significatività.

## 2. *L'immaginazione come fondamento dell'individualità e limite della soggettività*

È necessario a questo punto cercare di esplicitare l'intimo collegamento che possiamo rintracciare, nel pensiero junghiano, tra l'immaginazione e la concezione dell'individualità.

Possiamo partire dalla considerazione che nel pensiero junghiano il concetto di individualità si sviluppa in direzioni opposte. Da un lato esso è legato allo sviluppo storico del singolo soggetto, il cui compito esistenziale consiste nella differenziazione da un ambito collettivo al quale deve peraltro essersi precedentemente adattato, nel tentativo di trasformarsi da passivo recettore di norme condivise ad interprete attivo di modalità singolari e differenti di vivere la propria esistenza. Tale processo caratterizza il percorso dell'individuazione, concepito da Jung – in contrapposizione al concetto freudiano di ge-

nitalità – come processo non descrivibile in termini normativi o comunque generali, e neanche quale punto d'arrivo di una presunta sana evoluzione psichica, quanto piuttosto quale assunzione consapevole della differenza di ogni singola, concreta esistenza rispetto al piano astratto e convenzionale della rappresentazione di un uomo "in generale". In questo senso, ad esempio, M. Trevis ha paragonato la relazione tra collettivo ed individuale alla distinzione saussuriana tra "langue" e "parole", in cui la variabilità individuale appare quale momento di attualizzazione del piano convenzionale e strutturale del linguaggio nel concreto discorso del singolo<sup>6</sup>.

D'altro lato, come risulta dalle definizioni poste in appendice ai *Tipi Psicologici*, lo scopo del processo di individuazione non consiste nel conquistare una differenziazione lasciata alle capacità di scelta o all'arbitrarietà della ricerca personale, quanto piuttosto nel consentire che emerga una differenza già iscritta nell'origine della vita del singolo: «essa [l'individuazione] è separazione e differenziazione dalla generalità e sviluppo del particolare; non però di una particolarità cercata bensì di una particolarità già *a priori* fondata nella disposizione naturale»<sup>7</sup>.

La considerazione di un'iscrizione originaria della differenza individuale in un'aprioristica disposizione naturale fa sì che ogni sviluppo in senso individuale non possa esser visto come un processo liberamente scelto dall'individuo, quanto piuttosto quale compito, indubbiamente fallibile e forse neanche tanto piacevole, di necessaria assunzione di una propria, costitutiva determinazione sulla quale il soggetto non ha potere, ma della quale deve prender atto come fondamento della propria esistenza.

Così continua Jung: «L'individuo (psicologico), o l'individualità psicologica esiste inconsciamente a priori, coscientemente invece soltanto nella misura nella quale sussiste la consapevolezza di un peculiare modo d'essere, ossia nella misura nella quale sussiste una consapevole differenza da altri individui. [...] Per rendere cosciente l'individualità, ossia per trarla fuori dall'identità con l'oggetto, v'è bisogno d'un processo cosciente di differenziazione: l'individuazione. [...] l'identità dell'individualità con l'oggetto rivela chiaramente il carattere inconscio di quest'ultima. Quando l'individualità è inconscia non vi è un individuo psicologico cosciente, ma solo una psicologia collet-

tiva della coscienza. In questo caso l'individualità inconscia appare identica con l'oggetto, proiettata sull'oggetto»<sup>8</sup>.

La difficoltà di questo passo junghiano non consiste tanto nel proporre la differenza individuale come un antecedente inconscio della presa di coscienza di una costitutiva singolarità, quanto nel radicare tale differenza in un primordiale stato di identità tra soggetto e oggetto. E evidente infatti che tra la definizione dell'individualità cosciente come assunzione consapevole di una differenza originaria su cui è fondata la variabilità degli individui e delle relative *Weltanschauungen* e la definizione di un'individualità inconscia caratterizzata dall'identità con l'oggetto e da una presupposizione di uguaglianza fondata sulla percezione proiettiva dell'altro quale identico a sé non ci può essere continuità, ma solo frattura semantica. Non si sta parlando della stessa cosa, o almeno il termine di individualità sembra necessitare di alcune specificazioni che chiariscano la sua referenza, al di là delle sue qualificazioni di "coscia" ed "inconscia", che, se riferite comunque al singolo individuo, non sono sufficienti a chiarirne la complessità.

L'individualità cosciente può essere assimilata alla soggettività linguistica, che esprime la capacità dell'Io di porsi come soggetto di una locuzione e di differire dagli oggetti di cui si occupa. Tale soggettività è comunque un derivato, un'acquisizione legata allo sviluppo congiunto della coscienza con la capacità di linguaggio e di pensiero logico, funzioni, quest'ultime, fornite all'individuo attraverso il suo adattamento all'universo culturale collettivo. In questo senso, dunque, nel processo cosciente di individuazione la differenza individuale può costituirsi grazie all'assimilazione degli strumenti offerti dal sapere collettivo.

Di contro, l'individualità inconscia, rappresentando un antecedente di ogni differenziazione strutturale, ed essendo caratterizzata dallo stato di aprioristica identità di quanto solo successivamente allo sviluppo cosciente potrà separarsi nella rappresentazione di un soggetto distinto dai propri oggetti, è piuttosto pensabile come uno stato in cui la differenza non appartiene ad alcuno, mentre è l'insieme rappresentante unitariamente l'identità sé-mondo che appartiene ad un originario "differire". Che è come dire: originariamente l'individualità è dell'immagine alla quale ogni soggetto, congiuntamente a

quella che successivamente si costituirà quale propria visione del mondo, appartiene.

In altri termini: l'origine psichica, che sotto un certo aspetto è caratterizzata dall'inconscia identità tra soggetto e oggetto, o, più concretamente, tra psiche e materia, consiste comunque nell'emergere di una differenza espressa in un'immagine – che Jung chiama primigenia, o archetipica – rappresentante il primo segno di una realtà in assoluto enigmatica, non accessibile in quanto priva di forma, che manifesta il segno della sua influenza attraverso la capacità di spingere verso la formazione di rappresentazioni. In questo senso Jung parla della realtà degli archetipi in sé, intendendoli quale dimensione collettiva del reale a cui tutti apparteniamo – che resta comunque al di là delle capacità rappresentative – e di immagini archetipiche, primo segno figurale della capacità di azione di un reale influente solo in quanto motore di rappresentazioni. L'immagine primigenia, dunque, rappresenta il primo differire, il primo prender forma di una psiche che originariamente è data congiuntamente al suo mondo. Definire tale immagine attraverso la categoria del "collettivo" significa dare rilievo al suo procedere da un'oggettività assoluta del reale cui appartiene ogni singola esistenza. Dare rilievo peraltro al carattere individuale dell'immagine primigenia significa porre in evidenza come ogni vita umana emerga concretamente in quanto specifica occorrenza, in quanto forma contenente già un'impronta da cui dipende lo sviluppo in senso singolare di un'individualità e di un suo mondo.



Quando Jung chiama inconscio collettivo la dimensione originaria ed aprioristica dell'esistenza psichica non dà probabilmente sufficiente rilievo alla differenza, posta soltanto in nota<sup>9</sup>, tra archetipo in sé, privo di ogni elemento figurale, ed immagine archetipica, rappresentante la specifica, variabile e individuale forma di attualizzazione dell'archetipo, mentre sottolinea con grande incisività l'esigenza di proporre attraverso questa concettualizzazione l'idea di una individualità inestricabilmente congiunta con il mondo, in cui lo sviluppo di una soggettività non può essere dominato da un arbitrio, ma dal patimento di un segno originario che motiva ed orienta ogni interrogazione, ogni sviluppo, ogni ricerca di senso.

«L'inconscio collettivo non è affatto un sistema personale incapsulato, è oggettività ampia come il mondo, aperta al mondo. Io vi sono l'oggetto di tutti i soggetti, nel più pieno rovesciamento della mia coscienza abituale, dove io sono sempre soggetto che "ha" oggetti; là mi trovo talmente e direttamente collegato con il mondo intero che dimentico (anche troppo facilmente) chi io sia in realtà»<sup>10</sup>.

In questa linea interpretativa, dare risalto al carattere oggettivo dell'immagine primigenia non consiste, come spesso pretende Jung, nell'affermare l'innatezza aprioristica ed invariante dei suoi contenuti (che, come ben ha mostrato M. Trevi<sup>11</sup>, possono benissimo essere riferiti all'ambito culturale di cui ogni individuo è erede), quanto piuttosto nell'asserire la sua oggettività rispetto a una dimensione soggettiva che si sviluppa a partire dal patimento dell'influenza di una realtà oggettiva in sé priva di figura, enigmatica, al di là di ogni umana sperimentabilità. Se, come ripetutamente afferma Jung, "reale è ciò che agisce"<sup>12</sup>, è nella capacità di esercitare la spinta verso una raffigurazione che tale reale manifesta la propria necessaria esistenza, nel mostrare la condizione fondamentale della coscienza umana quale "oggetto di tutti i soggetti".

Radicare in tale influenza del reale l'origine della vita psichica significa, da un lato, ridimensionare la convinzione non infondata di essere noi stessi ad attribuire i significati<sup>13</sup>, riservando tale procedimento al tentativo della coscienza di costituire un ordine comunicativo per la propria esperienza, mentre d'altro lato significa ricordare che originariamente l'uomo non "fa", ma patisce, nella sua primitiva mancanza di difesa, l'esperienza di un mondo.

«[...] non una sola delle idee o concezioni essenziali è priva di antecedenti storici. In ultima analisi, esse sono tutte fondate su forme archetipiche primigenie, la cui evidenza risale a un'epoca in cui la coscienza ancora non "pensava", ma "percepiva". Il pensiero era oggetto di percezione interna, non era pensato, ma sentito, per così dire veduto, udito come fenomeno esterno. Il pensiero era essenzialmente rivelazione; non era inventato, ma imposto, o convincente per la sua diretta realtà. Il pensare precede la primitiva coscienza dell'Io, che ne è piuttosto l'oggetto che il soggetto»<sup>14</sup>.

E a questo pensiero che s'impone attraverso la sensorialità, nella forma di una rivelazione, che va propriamente riservata la definizione di immaginazione. Esso non ha niente a che vedere con l'allucinazione primitiva freudiana, poiché al di là di se stesso, non c'è nulla di più reale, nulla che possa essere esperito con maggiore adeguatezza o senso critico. Oltre tale pensiero sensoriale che rappresenta l'autentica realtà psichica c'è l'accesso ad un pensiero razionale, quindi discriminativo, dirimente in base alla convenzionalità della logica collettiva.

L'immaginazione non ha alcuna pretesa dimostrativa, limitandosi a mostrare, a mettere in una prima forma ciò che all'origine pensabile non è, ma che, al contrario, dà da pensare. Essa è arcaica in quanto figura dell'origine, in quanto rappresentazione del primo impatto umano con l'esperienza di un reale tanto oggettivo ed accecante da poter essere colto solo nello schermo obliquo della sua raffigurazione immaginaria. Essa è immediatamente persuasiva poiché, nella sua inderivabilità, pone la coscienza nella condizione di non poter dubitare, poiché il dubbio appartiene all'interrogativo intellettuale, ma di dover accogliere un'esperienza che costituisce il fondamento di ogni interrogazione.

Quando Jung parla del potere numinoso, annichilente per la coscienza dell'Io, delle immagini archetipiche intende mettere in rilievo come la passionalità di tale esperienza originaria si costituisca a partire dalla totale adesione della coscienza soggettiva, attraverso la partecipazione congiunta della sensorialità, del sentimento e della cognizione, a un'esperienza indubitabilmente vera, che non ha a che fare con la plausibilità del semplicemente possibile, ma con l'evidenza di un essere assolutamente "così" delle cose, da cui parte ogni interrogazione e ricerca di senso. A questo livello non c'è convinzione, ma

credenza ingiustificata, adesione sentimentale ad un evento a partire dal quale procederà ogni costruzione o visione del mondo.

Il che significa che all'origine non c'è neutralità, non c'è mondo comune, ma c'è individualità. O meglio: ogni origine, così come ogni nascita personale, è evento individuale, separato, specifico, così come ogni mondo che, a partire da tale nascita, si configura. Il che non toglie che ogni origine si costituisca sullo sfondo di un reale talmente oggettivo da rimanere sempre dietro a ogni costruzione individuale, quale enigma da cui parte la motivazione a ricercare. L'oggettività, dunque, non appartiene neanche alla scienza, che si costituisce nel discorso umano a partire dall'esigenza dell'intersoggettività, condividendo comunque con ogni altra forma di creazione umana una comune natura interpretativa del fondamento immaginario su cui ogni ipotesi è basata.

Ciò che viceversa fa sì che nessun bambino – come pure nessun individuo in generale – possa esaurire i propri interrogativi riguardo a uno dei problemi fondamentali dell'esistenza attraverso l'assimilazione di una spiegazione scientifica, è la necessità di interpretare la propria esistenza rintracciando quei segni che ne hanno costituito l'origine e che solo nella loro declinazione individuale possono essere intesi quali moventi al proprio agire.

L'immaginazione, junglianamente intesa come forma arcaica di pensiero inestricabilmente congiunto con la passione e vissuto attraverso la sensorialità, è ad un tempo espressione dell'individualità, in quanto forma originaria che rimanda all'identità sè-mondo, e ridimensionamento della soggettività, in quanto vincolo posto al libero movimento soggettivo dall'urgenza di un'oggettività del reale da cui dipende la direzione di ogni possibile sviluppo.

Il suo valore non consiste dunque nel mettere a disposizione un mondo consolatorio di alternative possibili alla dura realtà, ma nel ricondurre l'uomo a contatto con la concretezza della propria esperienza, con quella passionalità dell'impegno nel mondo non raggiungibile da alcun pensiero razionale, non spiegabile, poiché dell'originario non c'è spiegazione, ma solo presa in carico. Essa peraltro costituisce il fondamento dell'individualità e di ogni singola visione del mondo, poiché solo attraverso i suoi percorsi è possibile rintracciare quell'insieme particolare di segni che fa sì che ogni vita sia vita indivi-



duale, e che, nel panorama delle infinite, possibili versioni del mondo, ad una sola spetti il privilegio di essere avvertita come la propria verità, in quanto restitutiva di quella motivazione originaria che spinge a pensare, a credere, ad agire. Nel momento stesso in cui riconosciamo che dell'individualità non può esser data spiegazione attraverso l'argomentazione del pensiero razionale, essa si ripresenta come esigenza di conferire dignità a quanto concretamente, effettivamente costituisce la realtà del proprio esperire.

All'impossibilità delle scienze normative di comprendere il vissuto passionale in quanto privilegio dell'individualità, fa da contrappeso la possibilità dell'immaginazione di costituire, a partire proprio da quell'inestricabile intreccio di pensiero affettivamente motivato e vissuto sensorialmente, il principio agente di ogni ricerca di senso, di ogni singola verità esistenziale, attraverso la rivendicazione di un principio di concordanza tra ciò che effettivamente è esperito e la sua rappresentazione cognitiva.

### *3. Concludendo sulla piccola Anna*

Il caso della piccola Anna venne da Jung considerato «una pietra miliare sul lungo cammino di conoscenze che lentamente maturavano»<sup>15</sup>. Scritto sotto l'influenza del pensiero freudiano, esso contiene già peraltro in forma abbastanza esplicita tutti i punti in base ai quali di lì a poco sarebbe esploso il conflitto tra i due psicologi. Conflitto che si consumò non tanto, o non soltanto, in base ai nuclei di divergenza teorica – sui quali non ci soffermeremo – di cui il carteggio tra i due reca testimonianza, quanto piuttosto su un'irriducibile differenza riguardo al modo di essere studiosi della psiche, sinteticamente raffigurabile nella scelta di un punto da cui parlare della psiche che si consideri “dentro” o “fuori” dell'esperienza psicologica.

Infatti solo in base agli asserti junghiani che vedono la psiche come «inizio e fine di ogni conoscenza»<sup>16</sup>, che mettono in risalto come «soltanto a ciò che è psichico va riconosciuto il carattere di realtà immediata»<sup>17</sup>, e come dunque in definitiva «noi viviamo direttamente solo in un mondo di immagini»<sup>18</sup> può esser compresa la distanza incolmabile che pone Jung in una difficile posizione critica rispetto ad ogni psicologia normativa, nel ricordare continuamente che non è da-

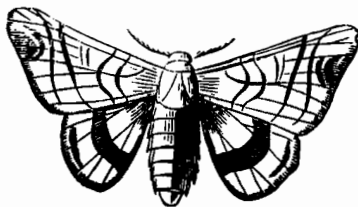
to all'uomo di uscire dalla psiche in cui abita e di cui consiste ogni propria esperienza. Mentre – come asserito nella prefazione del 1915 a *Conflitti dell'anima infantile*<sup>19</sup> – da tali considerazioni promana la necessità di reputare inesaustiva ogni teoria e di pensare in base ad una pluralità di prospettive, Jung continuamente richiama a valutare come ogni tentativo della psicologia scientifica di fermare in una descrizione la psiche non possa esser paragonato ad altro che ad un acrobata che tenti di saltare oltre la propria testa<sup>20</sup>.

È in questo senso che nella prefazione del 1938, a *Conflitti dell'anima infantile* Jung, nel criticare la sopravvalutazione della teoria della rimozione e la sottovalutazione dei naturali fenomeni di trasformazione della psiche, arriva a dire che in psicologia le teorie sono quanto di più disastroso esista: utili ausili con valore euristico, finché utilizzate per compiere una parte di cammino, ma miglior difesa contro l'ignoranza e la mancanza d'esperienza, quando pretendano ad un'assolutizzazione<sup>21</sup>.

E in base alla sensibilità junghiana al difficile rapporto interno alla psicologia tra conoscenza ed esperienza psicologica che il caso della piccola Anna rappresenta una pietra miliare, poiché esso esemplifica concretamente l'insufficienza da parte della conoscenza intellettuale a fornire una comprensione adeguata del fenomeno psichico. Nel caso specifico dello sviluppo infantile, tale insufficienza è resa visibile dal modo in cui Anna utilizzò il sapere paterno come contenitore alla propria angoscia, come struttura rassicurante che, una volta assimilata, lasciava uno spazio per liberare la fantasia individuale attraverso cui la bambina cercava espressione al proprio modo di essere in relazione con i problemi dell'esistenza. Nel caso dello psicologo che teorizza sul caso clinico, l'esperienza della piccola Anna diviene l'esemplificazione vivente dell'ascolto analitico, teso tra la comprensione teorica, che diviene contenitore rassicurante e giustificativo al proprio essere insieme, e l'esperienza di ciò che effettivamente accade in quanto evento singolo, richiedente, per essere compreso, una dislocazione da una presunzione di sapere verso una nuova attenzione a quei segni che si esprimono nella concretezza dell'attivazione immaginativa.

L'assunto sull'irriducibilità della psiche a ciò che di essa di volta in volta può esser detto trova una sua concreta espressione, nell'espe-

rienza individuale come pure nel rapporto terapeutico, nella relazione tra quanto la psiche viene a sapere di se stessa e quanto, a partire dalla qualità del modo individuale di averne esperienza, gira intorno ad ogni asserto, riaprendo continuamente la domanda su "come" e "da dove" proviene ciò che viene detto, cercando un senso alla motivazione a pensare.



La qualità pregnante dell'immaginazione non va più ricercata, in questa prospettiva, nella produzione di un discorso fantastico privo di referenza alla realtà, poiché ogni discorso promana dall'urgenza di un'oggettività del reale che agisce costringendo a pensare, quanto piuttosto nei modi e nelle finalità che essa consegue.

L'immaginazione non è produzione di realtà virtuale, ma pensiero concreto, espresso dalla sensorialità e dal sentimento che, inestricabilmente congiunti alla rappresentazione, le conferiscono un senso prima vissuto e poi compreso. Analogamente agli odori proustiani, l'immaginazione rimanda alla dimensione dell'origine, non cercando spiegazioni, ma conferendo senso ai modi dell'individualità. Per cogliere la specificità del suo discorso non c'è bisogno di ricorrere a particolarità espressive, ma di attenzione a quanto in ogni manifestazione psichica ruota intorno ai discorsi, modulandoli e conferendo ad essi la qualità dell'individuale.

Forse è proprio nella sensibilità junghiana alla recezione dell'insoddisfazione di Anna per le verità ricevute come inserimento nel sapere collettivo che può essere ricercata la chiave di un certo ascolto terapeutico, sul quale moltissimo c'è ancora da dire, ma di cui la considerazione dell'immaginazione come apertura verso la dimensione originaria dell'individualità può essere un punto di partenza.

- <sup>1</sup> C.G. JUNG (1909), *Conflitti dell'anima infantile*, trad. it., in *Opere*, vol. 17, Boringhieri, Torino, 1991, p. 34.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.
- <sup>3</sup> C.G. JUNG (1935), *Principi di psicoterapia pratica*, trad. it., in *Opere*, vol. 16, Boringhieri, Torino, 1981, p. 9.
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> C.G. JUNG (1944), *Psicologia e alchimia*, trad. it., Boringhieri, Torino, 1981, p. 266.
- <sup>6</sup> M. TREVI (1987), *Per uno junguismo critico*, Bompiani, Milano, pp. 42 e segg.
- <sup>7</sup> C.G. JUNG (1921), *Tipi psicologici*, trad. it., in *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1969, p. 464.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 465.
- <sup>9</sup> C.G. JUNG (1934-54), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, trad. it., in *Opere*, vol. 9, tomo 1°, Boringhieri, Torino, 1980, p. 5, nota 7.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>11</sup> *Per uno junguismo critico*, op. cit. pp. 57 e segg.
- <sup>12</sup> C.G. JUNG (1928), *L'Io e l'inconscio*, trad. it., in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1983, p. 215.
- <sup>13</sup> *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit. p. 31.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> *Conflitti dell'anima infantile*, op. cit., p. 8.
- <sup>16</sup> C.G. JUNG (1936), *Determinanti psicologiche del comportamento umano*, trad. it., in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 143.
- <sup>17</sup> C.G. JUNG (1933), *Realtà e surrealità*, trad. it., in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 413.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 412.
- <sup>19</sup> *Conflitti dell'anima infantile*, op. cit., p. 5.
- <sup>20</sup> C.G. JUNG (1928), *Psicologia analitica ed educazione*, trad. it., in *Opere*, vol. 17, Boringhieri, Torino, 1991, p. 88.
- <sup>21</sup> *Conflitti dell'anima infantile*, op. cit., p. 8.

# I MOLTI E L'UNO IN ALCIMIA: L'*IMAGINATIO* COME LUOGO DI CONFUSIVITÀ O DI INTEGRAZIONE DELLA MATERIA PSICHICA

*Stefano Fissi*

Da En Soph, ossia dall'Uno più generale,  
fu prodotto l'Universo, che è Adam Kadmon,  
il quale è Uno e Molti e dal quale  
e nel quale sono tutte le cose.

*K. von Roseroth*<sup>1</sup>

Tu non realizzerai mai l'Uno, che tu cerchi,  
a partire dalle altre cose, se prima  
non sarai divenuto uno con te stesso.

*G. Dorn*<sup>2</sup>

## *Premessa*

In un articolo di M. Trevi, in occasione del completamento delle *Opere* di C.G. Jung presso Bollati Boringhieri, si trova una netta presa di posizione sulla parte, di notevole mole, dedicata all'alchimia, parte che coincide con il maggiore allontanamento dello stesso Jung dalle cautele metodologiche e dall'auto-consapevolezza critica che altrove contraddistingue la sua produzione. Nella metafora di Trevi, dove l'impianto della psicologia analitica è rappresentato come un albero, la psicologia dei complessi è il tronco, da cui si dipartono, quali rami principali, il relativismo prospettivistico dei *Tipi Psicologici* e la teoria degli invarianti universali della rappresentazione e dell'immaginazione, e tra questi, come ramo minore, la concezione dinamica dell'individuazione. L'*imaginatio* alchemica si trova a cavallo di questi due ultimi

*Il credo dell'Alchimia: l'anima divina imprigionata nella materia*<sup>4</sup>

L'identificazione della divinità, dell'*anima mundi* con la materia in cui è dispersa e rinserrata definisce il compito dell'alchimista. I metalli versano imprigionati nelle viscere della terra in uno stato di sonno, «come coloro che giacciono incatenati e dormienti nell'Ade»<sup>5</sup>, in guisa di organismi viventi che, al pari delle piante, sono custoditi nel seno della terra, ma non in una condizione di stasi e di fissità, bensì di continua, seppur lentissima, trasformazione e perfezionamento. L'adepto col suo operare si inserisce in un piano più vasto di redenzione, in cui l'uomo non è colui che è redento, ma che redime. È qui che l'alchimia rovescia l'impostazione tradizionale cristiana, per assumere una visione tardo-gnostica e cabalistica. L'uomo «si assume il dovere di compiere l'*opus liberatore*, attribuendo lo stato di sofferenza, e dunque il bisogno di redenzione, all'*anima mundi* imprigionata nella materia»<sup>6</sup>. Così facendo, egli si rende partecipe della natura divina: non già, cristianamente, per grazia ricevuta, ma attivamente in virtù del compito intrapreso di liberare il dio nascosto nelle tenebre della materia. In quanto si applica a quest'opera, beneficia, indirettamente ma incidentalmente, del suo effetto salutare (l'*elixir*, la panacea, il balsamo, l'*alessifarmaco*, la *medicina catholica*, la *fons vitae*); tuttavia sa che la sua redenzione definitiva dipende dal successo finale dell'opera, ovvero dal riscatto dell'anima divina imprigionata nella materia.

L'alchimia è dunque l'arte della perfezione di tutti i corpi, che imita la natura, ma tuttavia la supera, volendo portare a compimento ciò che la natura ha lasciato imperfetto. In ciò essa compie l'operazione di redenzione della materia corporea in tutti i regni della natura, e precisamente persegue la restaurazione della perfezione originaria nella realtà materiale, attraverso un agente – il *lapis philosophorum* – che è prodotto a partire dal principio formativo uni-

versale, il substrato originario della creazione, in cui è radicato. Il *lapis*, il mercurio filosofico, si ritrova così all'inizio del processo, come *vile materia*, alla fine, come *Rebis*, *Hermaphroditus* e *rotundum*, e lungo il suo percorso, come *substantia arcana* e *prima materia*. Il mercurio metallico, per il suo aspetto luminoso e brillante, per il suo stato liquido – ma che non bagna – ben si presta a rappresentare questo



principio dei metalli, che gli alchimisti considerano una sorta di denominatore comune, di sostanza universale preformata e totipotente. Su di essa poi si stratificano, modificandola, le varie determinazioni – influenze planetarie, impurità derivanti dalla crescita nella terra – che è necessario eliminare per portare il substrato dell'opera alla condizione primigenia, la *prima materia*. Quest'ultima, in quanto *aqua permanens*, è una sorta di quintessenza, di sostanza universale generatrice delle forme particolari e transitorie, ma di per sé incorruttibile, che l'alchimista deve estrarre e assoggettare al Magistero dell'*opus*, onde estrinsecarne la naturale tendenza alla perfezione, al divenire oro.

Gli alchimisti insistono, attraverso delle formulazioni paradossali, sul fatto di trattare non con i metalli di per sé, ma con le loro essenze, "elementali", o

principi spirituali. Dal celebre "*Aurum nostrum non est aurum vulgi*" alla sottolineatura, da parte di un alchimista quasi contemporaneo – celatosi sotto lo pseudonimo di Fulcanelli – della tensionalità verso uno stato di compimento e di perfezione:

Pietra dei Filosofi e Pietra Filosofale sono dunque due cose simili, per quel che riguarda la specie e l'origine, ma la prima è cruda, mentre la seconda, che deriva dall'altra, è perfettamente cotta e digerita<sup>7</sup>.

Questo significa introdurre l'idea della trasformazione dell'uomo attraverso il perfezionamento del metallo, come in Dorn:

In realtà la forma, che è l'intelletto dell'uomo, è l'inizio, la meta e la fine del processo; e questa forma è resa visibile mediante il colore giallo, il quale indica che l'uomo è la forma superiore e principale dell'*opus spagirico*<sup>8</sup>.

Jung arriva così a sostenere che tutto il simbolismo alchemico si basa sulla proiezione nella materia di contenuti inconsci, i quali corrispondono agli archetipi. La visione di Paracelso del firmamento interiore e dei suoi *astra* rappresenta in realtà «gli archetipi in tutta la loro luminosità e numinosità», dove «astrologia e alchimia, le due antiche rappresentanti dell'inconscio collettivo, si danno la mano»<sup>9</sup> nella manifestazione della coscienzialità multipla della psiche. Jung fa notare che per l'uomo del Medioevo «l'esperienza più prossima e più immediata della natura era che apparisse dotata di anima. [...] Furono perciò gli alchimisti ad appassionarsi all'anima della materia che quest'ultima aveva ricevuto – senza che essi ne fossero consapevoli – dalla psiche umana tramite la proiezione»<sup>10</sup>.



La dottrina alchimista della proiezione della psiche nella materia rappresenta in realtà il fenomeno della dissociabilità psichica e della proiezione delle parti del Sé nell'oggetto, e la dottrina cabalista della reintegrazione delle scintille divine disperse nel mondo della corruzione e dell'oscurità è un simbolo del processo sintetico che si produce nella personalità nel corso dell'individuazione. Secondo uno degli autori preferiti da Jung, Khunrath, del XVI secolo: *Ruach Elhoim*, lo spirito di Dio, penetrò nelle parti più basse della materia e al centro della massa confusa allo stato verginale, e lì sparse le scintille e i raggi della sua fertilità. Queste *scintillae animae mundi igneae luminis nimirum naturae* (scintille di fuoco dell'anima del mondo in verità della luce della natura) sono disperse e disseminate nella e attraverso la struttura dell'universo, per ogni dove. Ad ognuna di esse corrisponde una *quaedam luminositas* (certa qual luminosità) che gli alchimisti scorgevano nel mondo naturale; ognuna è un centro di coscienza, e questi centri di coscienza multipli devono essere perfezionati e reintegrati nel processo di restaurazione dell'universo.



*Il metodo  
dell'opus*

Scopo dell'alchimia è la glorificazione della materia, il che poi corrisponde al portare ciascun metallo al grado più alto di perfezione esistente in natura, ovvero l'oro. La tintura, l'elixir, la pietra filosofale hanno questa proprietà trasmutativa, ma un obiettivo così elevato richiede una serie infinita di passaggi ed operazioni, che ruotano comunque attorno a due principi fondamentali, due apoftegmi dell'arte regia.

*Volatilizzare  
il fisso e fissare  
il volatile*

La trasmutazione prevede un doppio movimento, di salita e di discesa, attraverso il quale

Il "figlio del Sole e della Luna", posto nella culla dei quattro elementi, raggiunge evidentemente attraverso di loro e nella terra il massimo della forza, sale al cielo, riceve lassù i poteri del mondo superiore, e quindi ritorna alla terra; e ciò sembra tradursi in un trionfo del divenir totale (*gloria totius mundi*)<sup>11</sup>.

Il metallo viene "ucciso" onde estrarne l'essenza, il principio volatile; questo viene, più volte, purificato e condensato, finché la Pietra viene resa di nuovo fruttifera mediante un'altra congiunzione o unione di opposti, le nozze regali o *nuptiae chemicae* dell'elemento caldo e secco (*sulphur*) e dell'elemento freddo e umido (*mercurius*). Dorn sintetizza il procedimento nella massima:

Rendi volatile ciò che è fisso e, viceversa, fisso, ciò che è volatile, e avrai tutto il magistero<sup>12</sup>.

Non solo il raggiungimento della totalità implica l'integrazione delle quattro funzioni, ma anche la peregrinazione attraverso le sette sfere celesti – e dunque l'esperire le tendenze della personalità che esse rappresentano – fino all'ascesa alla sommità del cielo e al successivo ritorno alla condizione terrestre. L'ascesa e

la discesa, nella *Tabula Smaragdina*, hanno lo scopo di unire i poteri superiori a quelli inferiori, e viceversa; mentre la risalita sulla terra realizza una condizione di totalità, di reintegrazione, di perfezione cui non partecipa solo la Pietra e l'adepto, ma che si può trasmettere, tramite una sostanza miracolosa – l'elixir di vita –, anche a qualsiasi altro corpo che languisce. Il procedimento trasmutativo può esser descritto anche come viaggio, nella *peregrinatio* di Michael Maier attraverso gli *ostia Nili*, in cui ritorna sotto altra forma il vivere in maniera consapevole le diverse modalità dell'essere racchiuse nella personalità.

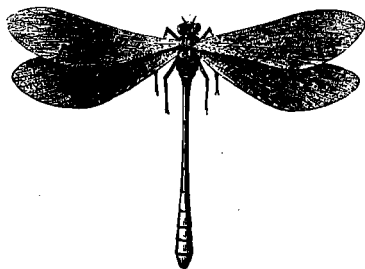
*Solve  
et coagula*

Il confronto della coscienza con l'inconscio, ovvero dell'uno apparente col molteplice sostanziale, si traduce in una sorta di dissoluzione della personalità, che è il preludio alla sua ricomposizione in una totalità più ampia. Jung avverte che la problematica degli opposti sottende l'altra questione della dissociazione della personalità, e dello scontro tra tendenze incompatibili. D'altra parte, la procedura alchemica si può ricondurre, in sintesi, a questi due movimenti contrari delle parti e delle subparti della personalità, che l'alchimista si ripropone di produrre intenzionalmente in quello specchio di sé che è la *materia prima*; Jung ricorda che *solve et coagula* consistono

Da un lato nella separazione e nella soluzione, e, dall'altro, nella combinazione e nella coagulazione. Si tratta per essi, da un lato, di una condizione iniziale, in cui lottano tra di loro tendenze e forze contrapposte, e dall'altro del grosso problema di un procedimento che dovrebbe essere in grado di condurre nuovamente a unità gli elementi e le proprietà tra loro ostili, che dapprima erano stati separati. In tale operazione la condizione iniziale, il cosiddetto caos, non era data senz'altro, ma doveva essere ricercata come *materia prima*<sup>13</sup>.

Il filosofo deve destrutturare il *lapis*, substrato iniziale dell'*opus*, nel "nostro Chaos", nella massa confusa dei suoi molteplici componenti, la quale può essere descritta solo in termini contraddittori: non possiede qualità o proprietà, ma al contempo possiede tutte le qualità o proprietà, in quanto racchiude, latente in sé, la possibilità di tutte le cose. La dissoluzione della personalità è l'esperienza descritta nella *Visio Arislei*, quando, dietro consiglio dei filosofi, il *Rex Marinus* fa accoppiare i suoi figli Gabricius e Beya, e lui si decompone in atomi nel grembo di lei.

La prosecuzione dell'*opus* è dedicata alla ricomposizione delle parti che mantenga inalterata la tensione degli opposti che è il nucleo dell'identità profonda e faccia scaturire da essa "la nuova progenie", il frutto della loro unione creativa. È improbabile trovare due autori che concordino nell'ordine di successione delle operazioni e delle procedure: la giustificazione a questa incongruenza sta da un lato nella deliberata oscurità delle spiegazioni dei filosofi, dall'altro, secondo Jung, nell'atemporalità dell'inconscio, «in quanto ciò che la coscienza percepisce in forma di successione è nell'inconscio contiguità, simultaneità, fenomeno che ho definito col termine "sincronicità"»<sup>14</sup>.



*Le fasi  
dell'opus*

Pur nell'infinita variabilità delle descrizioni delle operazioni e dei procedimenti, si distinguono classicamente quattro fasi nell'*opus*, che corrispondono ai quattro elementi, e ai quattro passaggi successivi, in una cosmogonia alchemica: l'opera al nero (*melanosis, nigredo*, la terra), l'opera al bianco (*leucosis, albedo, dealbatio*, l'acqua), l'opera al giallo (*xanthosis, citrinitas*, l'aria), l'opera al rosso (*iosis, rubedo*, il fuoco)

Alle quattro fasi corrispondono i tre metalli, che però in realtà sono quattro, perché il mercurio esiste in forma doppia, semplice o acquatica e androgina o ignificata. Questa divisione corrisponde a una quadripartizione, e pertanto alla totalità come *complexio oppositorum*. La quaternità alchemica si può vedere anche come una doppia opposizione, e dunque diventare un binario: il principio maschile, secco, caldo e volatile, opposto al principio femminile, umido, freddo e fisso, lo zolfo opposto al mercurio, il drago alato che lotta contro quello senz'ali. A Jung importa relativamente che nel XV-XVI secolo i colori siano stati ridotti a tre, poiché la *citrinitas* cadde progressivamente in disuso, mentre la *viriditas*, inserita però dopo la *nigredo*, non comparve che sporadicamente. Più funzionale al suo discorso della molteplicità psichica è invece l'ammissione di un'altra fase intermedia, anche questa dopo la *nigredo*: la *cauda pavonis*.

*La nigredo*

La *nigredo* è certamente l'aspetto più traducibile in termini psicologici del procedimento alchemico, perché si identifica in una fenomenologia psicologica ubiquitaria, la depressione: «L'usuale sinonimo di *nigredo* nei testi alchemici è *melanconia*»<sup>15</sup>.

Ma la *nigredo* non è solo uno stato mentale, bensì corrisponde a un principio psichico più generale, che potremmo far coincidere con la distruttività, e con il freudiano istinto di morte:

Il grigio e il nero corrispondono a Saturno, e al mondo cattivo. Si tratta dell'inizio dell'opera nell'oscurità, nell'angoscia, nella malvagità, nella miseria del mondo, vale a dire della vita quotidiana dell'uomo<sup>16</sup>.

La *nigredo* si colloca sia all'inizio dell'*opus*, quasi una fase preliminare dello stesso, sia dopo la *coniunctio*, come conseguenza del riconoscimento dell'ambivalenza e del conflitto degli opposti inerente all'organizzazione della psiche, punto di partenza del pensiero e dello sviluppo. Non a caso, il *Rosarium Philosophorum* usa la *putrefactio* e la *conceptio* come sinonimi. La presa di coscienza delle proiezioni, della condizione di dispersione e alienazione delle *partes animae* nel mondo esterno, e conseguentemente di frammentazione del Sé, passa attraverso l'esperienza della perdita e del lutto, e il conseguente depotenziamento dell'Io: «L'integrazione di contenuti che erano sempre stati inconsci e proiettati implica una grave lesione dell'Io»<sup>17</sup>.

Con la *nigredo*, l'adepto fa esperienza del proprio lato oscuro. Egli si identifica coi suoi aspetti terrestri, istintuali, ctonii, spesso inconsci: il verme e il drago simboleggiano questa *descensus ad inferos*, ma anche la possibilità di riemersione. L'alchimista è protagonista e spettatore, nello stesso tempo, del dramma della propria *interfectio*, *mortificatio* e *putrefactio*, in un processo di riflessione sulla propria condizione di limite e di sofferenza:

Non è l'adepto a patire tutto ciò, bensì è *qualcosa* (*es*) in lui che soffre, qualcosa che subisce i tormenti, che attraversa la morte e che risorge. E tutto ciò non accade all'alchimista, bensì al "vero uomo", che egli però sente vicino a lui, anzi proprio dentro di lui e al tempo stesso nell'alambicco<sup>18</sup>.

Proiettando le sue *partes animae* nella *prima materia* contenuta nel *vas*, l'adepto realizza una condizione di sdoppiamento coscienziale, per la quale egli può simultaneamente esser consapevole e distanziarsi dai suoi contenuti psichici. Egli dà così un senso alle più insostenibili delle esperienze umane, la depressione e la distruttività, nobilitandole a substato iniziale della procedura trasmutativa. La *nigredo-melancholia* è il coronamento delle procedure che portano alla differenziazione e alla separazione delle parti. Nel fondo del *vas* compare un materiale nero, spenta massa amorfa priva di ogni carattere distintivo, incluso il colore, che gli alchimisti interpretano come *reductio ad primam materiam*, totipotente e facilmente corrompibile, la quale emana un odore di sepolcri, fetido, cattivo e nauseabondo, che «non è sentito dall'odorato, ma dall'intelletto»<sup>19</sup>.

*La cauda pavonis*

Per rappresentare l'idea delle luminosità multiple dell'inconscio, gli alchimisti hanno introdotto svariate metafore: il *firmamentum*, le *scintillae animae*, gli occhi di pesce, la polioftalmia, traendole tutte da aspetti visibili della trasformazione della materia. Così, la base della *cauda pavonis* è la comparsa di una pellicola iridescente alla superficie di un metallo fuso, come si può vedere col piombo, mentre gli occhi di pesce sono delle piccole bollicine che si depositano sul *lapis annerito*, come una schiumatura. I vari colori sono stati posti a rappresentare stati emotivi e condizioni mentali coesistenti, differenziati e intercambiabili all'interno di una stessa organizzazione psichica, prima che sopravvenga la loro integrazione nella "rotondità" della pietra filosofale.

La *cauda pavonis* è il risultato delle procedure dissolutorie con cui l'essenza è estratta dalla *prima materia*, e al termine delle quali questa si deposita come un corpo inanimato sul fondo del *vas*. L'essen-

za ne viene successivamente distaccata e volatilizzata (*decoctio, digestio, extractio, evaporatio, sublimatio*). In seguito al ritiro delle proiezioni, e alla destrutturazione dell'organizzazione caratteriale, il mondo perde, per l'Io, familiarità e significatività: la coscienza si distacca dalla propria esperienza corporea e mondana. L'alchimista è disciolto dal mondo e dal Sé:

Se ora noi ci serviamo del vocabolario della psicologia moderna e, seguendo le indicazioni di Dorneus, vediamo nella liberazione dell'anima dai vincoli del corpo (*e compendibus corporis*) il ritiro delle proiezioni spontanee di cui ci siamo serviti per modellare la realtà che ci circonda e allo stesso tempo l'immagine del nostro carattere, giungiamo da un lato alla conoscenza di noi stessi (*cognitio sui ipsius*) e dall'altro anche a una visione realistica e quasi disincantata del mondo esterno. Strappare alla realtà i veli dell'illusione non è impresa che venga avvertita sempre come piacevole, ma piuttosto come penosa e perfino dolorosa<sup>20</sup>.

*L'albedo* La fase successiva è il ripristino dell'unità psichica prima dispersa nelle proiezioni, poiché:

La prima parte dell'opera è compiuta quando la molteplicità delle varie componenti separate dal caos della massa confusa è stata ricondotta all'unità dell'*albedo* e quando "dai molti è nato l'uno". Dal punto di vista morale ciò significa, al tempo stesso, che la pluralità psichica che deriva dallo stato originario di disunione con se stessi, il caos interiore di componenti psichiche in collisione reciproca, le "greggi" di Origene, diventano il *vir unus*, l'uomo unificato<sup>21</sup>.

Il volatile prodottosi dall'evaporazione del fisso deve sottostare a una nuova fissazione e, purificato, reintegrarsi nel *lapis*. Tale fase è stata denominata *ablutio*,



*purificatio, mundificatio, impregnatio, fissatio*, utilizzando la metafora della pioggia che cade per lavare la pietra, o dei fumi (*evaporationes*) che precipitano per detergere il nero, o infine della *coagulatio* di un solido cristallino nell'acqua del *vas hermeticum*. Le proiezioni devono essere depurate, svelenite, rese tollerabili e positive per poter essere assunte di nuovo dal Sé. La trasmutazione alchemica rappresenta quegli eventi della realtà psichica che in un circolo virtuoso di proiezioni ed introiezioni portano a una integrazione e a una riorganizzazione del Sé e del mondo oggettuale.

La Pietra Bianca è una nuova identità, un'esperienza luminosa, la pace, l'innocenza, la felicità, la liberazione dai conflitti: come la luna risplende nel *firmamentum* interiore dell'alchimista, tingendo d'argento l'oscurità.

### *La rubedo*

Con la *rubedo*, l'adepto si unisce alle energie primordiali che, rappresentate dallo zolfo e dall'arsenico, si possono identificare con la natura paradossale dello spirito. Le procedure in questo stadio sono le più eterogenee, centrate comunque sulla rigenerazione (*ortus*), sulla nutrizione del *lapis (cibatio)* e sulla realizzazione dell'unione tra corpo, anima e spirito. L'anima viene purificata e reintegrata, attraverso l'unificazione tensionale degli opposti nel Sé. A questo modo può agire sullo spirito come il mercurio sullo zolfo, cambiando e colorando la personalità profonda, e trasformandola in oro. Il processo richiede successive soluzioni e coagulazioni, esaltazioni e fissazioni, perché i composti sono instabili e richiedono il massimo del fuoco in uno stato di estasi vigilata. La *multiplicatio* si riferisce al fatto che la pietra filosofale è capace di trasmutare in quantità, ma questa proprietà si acquisisce solo con una serie di ulteriori cotture, le cosiddette moltiplicazioni.

L'alchimista vive la trasformazione con palpitante eccitazione emotiva, abbandonandosi alla sua vera identità interiore. Alla fine il premio è la comparsa nel *vas* della Pietra Rossa, splendente come l'oro e come il sole.

*Mondo  
intermedio,  
mundus  
imaginalis,  
realtà secon-  
da e cervello  
destro*

Fulcanelli accredita l'ipotesi che il linguaggio alchemico sia un *argot*, un gergo, fatto proprio da coloro che vogliono comunicare tra loro senza farsi capire dagli altri:

L'argot resta il linguaggio d'una minoranza di individui che vivono al di fuori delle leggi codificate, delle convenzioni, degli usi, del protocollo, ad essi si applica l'epiteto di *voyous*, cioè di *voyants*, e quello, ancora più espressivo, di *Figli o Bambini del sole*<sup>22</sup>.

Il senso ultimo dell'*argot* è la restituzione di un mistero ineffabile, quello dell'unitarietà e dell'unicità del mondo e del Sé, che non è solo un concetto filosofico o teosofico, ma anche e soprattutto un'esperienza personale<sup>23</sup>. Allora il fine della ricerca non risiede solo nel continuare a cercare, nel *quaerere* e nell'*inventire*, bensì nell'accostamento a una realtà più profonda e più sottile. Come osserva lo stesso Jung, meta finale dell'*opus* è il conseguimento di una totalità la quale «può essere descritta solo per antinomie, il che accade ogniqualvolta si tratti di un'idea trascendente»<sup>24</sup>.

Le contorte ed oscure descrizioni dei procedimenti alchemici sono fatte apposta per mettere in mora il pensiero logico-sequenziale, e per rendere patente l'insufficienza delle categorie razionali ad afferrarle, lasciando spazio ad una modalità altra di pensiero. Il testo alchemico sembra che talora voglia indurre nel lettore qualcosa di analogo a ciò che un grandissimo ipnologo contemporaneo, Milton Erickson, ha descritto come "tecni-

ca della confusione” per ottenere lo stato di *trance* attraverso dei messaggi che sono logici e coerenti se estratti dal loro contesto, ma contraddittori e paradossali a un altro livello<sup>25</sup>.

Analogamente Bateson parla delle “sindromi transcontestuali” come di una struttura formale dell’esperienza e dell’apprendimento, una categoria generale della comunicazione, di cui il doppio legame è un caso particolare. Le sindromi transcontestuali sono caratterizzate da un groviglio di tipi logi-



ci, da messaggi reciprocamente incongrui e contraddittori al metalivello, in un contesto che è impossibile abbandonare o riformulare. Le «lacerazioni percepite nel tessuto della struttura contestuale» disturbano fortemente la capacità di discriminare, ovvero le funzioni logico-formali, e possono indurre da un lato la pazzia, dall’altro delle risposte imprevedibili e creative<sup>26</sup>. Le elaborate quanto fantasiose istruzioni degli alchimisti appaiono oggi come dei doppi legami, delle strutture logico-cognitive aventi lo scopo di bloccare le funzioni discorsivo-lineari, discriminative, sequenziali dell’emisfero sinistro, e produrre il passaggio alle procedure olistiche, immaginali, analogiche, sinestesico-amodali dell’emisfero destro. Chi può infatti trattare con una pietra che non è una pietra, rendere incorruttibile la materia più vile, nutrire una pietra col latte di vergine, imbiancare una

parte di essa con un'altra, sentire un odore di sepolcri con l'intelletto, o infine lavorare con «un fuoco naturale, contro natura, innaturale e senza combustione e per corollario fuoco caldo, secco, umido e freddo»<sup>27?</sup>

Si pone allora diversamente il problema della *realità* delle esperienze del magistero. L'alchimista vive con la materia una esperienza di "simpatia", di corrispondenza, vale a dire un circolo (virtuoso) di identificazioni proiettive. Egli avverte certe sue esperienze psichiche come fossero una proprietà della materia, e viceversa attribuisce a quest'ultima una vita psichica speculare alla propria. Jung, citando Hoghelande, richiama la necessità dell'illuminazione divina, poiché «la produzione della pietra trascende la ragione, e soltanto una scienza naturale e divina conosce il momento esatto della nascita della pietra. Infatti Dio soltanto conosce la *prima materia*»<sup>28</sup>. L'illuminazione consiste in una particolare condizione mentale: l'opera deve essere fatta con la "vera immaginazione" e non con quella "fantastica", l'alchimista ricerca una identità inconscia con la *prima materia*, tale da estrarre da essa la *cogitatio*, e infine egli si pone in uno stato di particolare ricettività, per il quale egli è suscettibile di esperienze allucinatorie e visionarie. Si tratta di vedere con gli "occhi dello spirito", attraverso i due procedimenti della *meditatio* e della *imaginatio*. La prima presuppone un intimo colloquio con le figure del proprio inconscio, un dialogo interno con l'altro in noi. L'*imaginatio* comporta l'ingresso in un regno intermedio tra materia e spirito, in un intermondo di corpi sottili aventi la proprietà di manifestarsi in forma spirituale e materiale. È in questo luogo-non luogo che si dà l'esperienza del magistero, che l'*opus* può trovare il compimento nel *corpus glorificationis* o corpo di resurrezione:

Il luogo o il mezzo della realizzazione non sono né la materia né lo spirito, bensì quel regno intermedio di realtà sottile che può essere sufficientemente espressa soltanto dal simbolo<sup>29</sup>.

*Dramma-  
turgia  
dell'estasi,  
iniziazione,  
e differenza  
dallo  
jungghismo  
(acritico)*

Prendiamo le descrizioni di Arnaldo da Villanova:

Nel nostro magistero prima facciamo da grosso sottile, cioè da corpo acqua, poi da acqua – che è cosa umida – facciamo terra che è cosa secca e così convertiamo le nature facendo di corporale spirituale e di spirituale corporale, come si è detto, e facciamo quel che è di sopra come quel che è di sotto, quel che è di sotto come quel che è di sopra: cioè lo spirito facciamo corpo, e il corpo spirito come nel principio dell'operazione cioè nella soluzione si fa che quello che è di sotto è come quello che è di sopra, e tutto si convertirà in terra. È dunque manifesto dalle suddette cose che il nostro *lapis* sono i quattro elementi e son l'anima, il corpo e lo spirito<sup>30</sup>.

Prendiamo anche le descrizioni di Flamel:

Poiché in questa operazione il corpo fisso salirà dolcemente al Cielo tutto spirituale e di là scenderà in terra e dove vorrai, seguendo dappertutto lo spirito che si muove sempre sul fuoco: dato che sono fatti di una stessa natura e che il composto è tutto spirituale e lo spirituale corporeo, tanto è stato assottigliato sul nostro marmo dalle precedenti operazioni<sup>31</sup>.

Prendiamo infine le descrizioni di Artefio:

Bisogna che il nostro rame sia innalzato attraverso i gradi del fuoco e che ascenda liberamente di per sé, senza violenza; perciò non accade niente se il corpo non è stato distrutto col fuoco e con l'acqua, se non è stato indebolito per salire come spirito o come argento

vivo ascendente, o anche come anima bianca separata dal corpo e pervenuta in spirito per sublimazione. Mentre ascende, nasce nell'aria, in aria si converte e diviene vita con vita, assolutamente spirituale e incorruttibile. In tale regime il corpo diviene spirito di natura sottile mentre lo spirito si incorpora col corpo e diviene uno con esso; in questa sublimazione, congiunzione ed elevazione tutte le cose diventano bianche. È necessaria questa sublimazione filosofica e naturale che metta la pace tra corpo e spirito, ma non può avvenire in altro modo che separandoli in tali parti. Occorre quindi sublimarli entrambi affinché ciò che è puro salga e ciò che è impuro e terrestre discenda durante la perturbazione del mare tempestoso<sup>32</sup>.

Tutte queste descrizioni sembrano potersi interpretare come una drammaturgia dell'estasi, una esperienza di rapimento dell'anima, attraverso un modello di destrutturazione e ristrutturazione dell'io e dello psiche-soma. Nella procedura dell'*opus*, come viene descritta da Ireneo Filaete commentando la visione di Sir George Ripley, la tintura viene volatilizzata e fatta circolare in successione nelle diverse sfere d'influenza planetarie: la regola ad opera dei pianeti presiede alle trasformazioni che vanno dall'iniziale condizione di *nigredo* alle finali *albedo* e *rubedo*. Quando l'adepto incontra, nel suo viaggio, le personificazioni dei metalli o dei pianeti, egli non usa delle metafore, bensì tratta con degli individui psichici, ma non per questo meno reali. L'*imaginatio* alchemica è infatti qualcosa di molto diverso dalla fantasia, di cui Paracelso diceva che è un gioco del pensiero, privo di corrispondenza con la natura, "pietra angolare dei folli". Essa vuol produrre una trasformazione, una rigenerazione globale dell'essere, colto nella sua unitarietà: i corpi, allora, percepiscono i pensieri, e gli spiriti, sospesi nei corpi, percepiscono diretta-

mente, senza gli intermediari dei sensi, la realtà corporea; i corpi si fanno spirito, e gli spiriti corpo. La sublimazione alchemica ci porta alla restaurazione dello stato primordiale (*l'unus mundus*), vale a dire a quella fenomenica vita-morte-rinascita propria delle tradizioni iniziatiche.

Una tradizione iniziatica parte dall'idea che appartiene all'individuo l'iniziativa di una realizzazione, ma egli non può superare se stesso solo con i suoi mezzi, e pertanto occorre fornirgli una disciplina, delle condizioni esteriori ed interiori che sono date dal collegamento ad un'organizzazione tradizionale. La conoscenza iniziatica è di per sé incomunicabile perché riguarda stati da realizzare interiormente, però si possono insegnare dei metodi preparatori per ottenere questi stati, e trasmettere l'influenza spirituale di altri che hanno preceduto su questa strada, ordinare insomma e facilitare le possibilità di sviluppo che l'individuo reca in sé, realizzando un lavoro interiore. Il magistero alchemico allora non è che una delle forme, delle espressioni simboliche del cammino iniziatico, stante l'unità e l'identità fondamentale di tutte le tradizioni, vie che conducono a un medesimo scopo, espressioni molteplici di una verità unica; l'oscurità è data dall'ineffabilità del segreto iniziatico, che non può rivelare nel senso ordinario della parola, come rileva il Guenon dello studio sull'iniziazione:

Invero, l'iniziazione non trasmette il segreto stesso, che è incomunicabile, ma l'influenza spirituale che ha i riti per veicolo e che rende possibile il lavoro interiore mediante il quale, prendendo i simboli per base e per appoggio, ognuno penetrerà e raggiungerà questo segreto più o meno completamente, più o meno profondamente, secondo la misura delle proprie possibilità di comprensione e di realizzazione<sup>33</sup>.

Si comprende pertanto come l'interpretazione secondo la psicologia del profondo di un testo alchemico soggiace ad un'insanabile aporia: che essa sarà sempre un'interpretazione parziale – sia nel senso di limitata, che “di parte” – perché tende a tradurre in termini psicologici la via iniziatica, e finisce col confonderla con un processo terapeutico, quando la psicoterapia non è, a tutti gli effetti, un processo d'iniziazione.

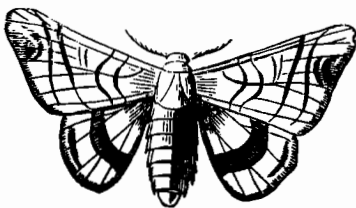
*Lasciti del  
pensiero  
dell'alchimia  
alla  
psicoterapia*

Che uso fare allora dell'elaborato pensiero di Jung sull'alchimia? Suggestisco qui due possibili percorsi di ricerca.

Il primo percorso di ricerca fa riferimento a A. Samuels che applica la concezione di *mundus imaginalis* di Corbin alla circolarità transfert-controtransfert<sup>34</sup>. Secondo tale percorso, la fenomenologia della relazione tra paziente e analista delinea un'area intermedia, una terra di nessuno tra la psiche dell'uno e la psiche dell'altro, un gioco di reciproche proiezioni in cui le coscienze e gli inconsci, e persino i corpi si sovrappongono e si confondono. Il corpo dell'analista in seduta, ad esempio, può essere invaso da contenuti mentali del paziente, e drammatizzare nel *qui e ora* la scena interna di quest'ultimo. In questo senso la relazione transferale-controtransferale assume le proprietà del *mundus imaginalis*, in quanto mondo intermedio tra materia e spirito dove gli eventi mentali diventano corporei, e quelli corporei, mentali. Anche se va detto che la fenomenologia del *mundus imaginalis* non è generalizzabile alla relazione paziente-analista *tout-court*, ma solo alle situazioni di fusionalità, che implicano un particolare livello di reciproca ineranza e l'attivazione di stati della mente arcaici. Samuels accosta il *mundus imaginalis* all'area transizionale di Winnicott, e corrispondentemente a uno stadio precoce della relazione madre-



bambino; con la differenza che mentre l'area transizionale è un prodotto della relazione stessa, essendo posta in essere dall'interazione non verbale dei partecipanti, il *mundus imaginalis* è preesistente, e la relazione non fa altro che scoprirlo, manifestarlo, costituirne la via d'accesso. L'ipotesi del *mundus imaginalis* tra l'altro permette di corroborare adeguatamente il concetto di identificazione proiettiva, qualificato da Meltzer come una specie di guscio vuoto, nel senso che all'intuizione della Klein non hanno fatto seguito una serie di adeguati riscontri clinici e approfondimenti teorici. Il *mundus imaginalis* offre infatti una abbondante fenomenologia sulla natura e il funzionamento degli stati di fusionalità.



Il secondo percorso di ricerca è quello secondo cui la procedura alchemica postula uno stato di unicità tra *opus* e *artifex*. Questo, se da un lato può essere utilizzato come metafora della relazione ad un profondo livello di regressione, dall'altro offre un interessante spunto metodologico. Come fa notare P.F. Pieri<sup>35</sup>, la circolarità tra materia e operatore è una delle chiavi dell'*opus*, perché attraverso le sue operazioni l'adepto produce una serie di trasformazioni della materia, ma queste avvengono in conco-

mitanza con la trasformazione interiore dell'operatore stesso, anzi, l'una è condizione dell'altra, in un rapporto di sincronicità. La fabbricazione dell'oro richiede la perfezione interiore dell'alchimista, ma chi può dire se viene prima l'una o l'altra? Le operazioni alchemiche avvengono sovente al di fuori dei principi del determinismo causale e della distinzione tra soggetto e oggetto, vigendo piuttosto i principi della simpatia, della corrispondenza, dell'analogia e della sincronicità. Se ciò ha fatto sì che all'inizio dell'età moderna il potere degli alchimisti lasciasse il passo alla nuova generazione di sperimentalisti, oggi si ripropone, a partire da alcune discipline – tra cui la psicologia – un problema che il prevalere della scienza obiettiva ha messo tra parentesi quello della partecipazione integrale dell'operatore alla produzione dell'operazione, attraverso meccanismi la cui comprensione richiede un ampliamento o almeno un ripensamento del metodo delle scienze naturali. Nella costruzione della realtà del magistero, il soggetto si dilata fino a sovrapporsi all'oggetto, al procedimento e al contesto.

Questa almeno è la lettura che Jung accredita di un altro apoftegma dell'arte regia:

*Unus est lapis, una medicina, unum vas, unus regimen, unaque dispositio. L'aqua nostra, la sostanza di trasformazione, è anche il suo proprio vaso. Non siamo lontani dalla paradossale affermazione di Angelus Silesius: "Dio è il mio centro, se io in me lo chiudo: / ed è il mio circolo, se per amore in lui mi struggo"<sup>36</sup>.*

<sup>1</sup> K. VON ROSEROTH, cit. in C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis* (1955-56), in *Gli Archi*, Boringhieri, Torino, 1991, pp. 418-9.

<sup>2</sup> G. DORN, op. cit., *ibid.*, p. 482.

<sup>3</sup> M. TREVI, *Psicologia e testimonianza del processo psicologico* (C.G. Jung, Opere), in «Aut-Aut», 253, p. 12, 1993.

<sup>4</sup> L'alchimia è una complessa e articolata prospettiva filosofico-religiosa di tipo sincretistico, dove convivono tecniche di aurificazione e farmacopea con esperienze mistiche e di viaggio astrale dell'anima. Si tende a confondere l'alchimia con l'ermetismo, anche se questo rappresenta un *corpus* dottrinario più circoscritto, composto nei primi secoli dopo Cristo, a partire dal culto egiziano dei morti, sovrammettendovi una forma ellenizzata, risalente all'epoca alessandrina. Per la verità, nell'alchimia confluisce non solo l'ermetismo, ma svariate dottrine di tipo sincretistico: il neoplatonismo, il cristianesimo, la gnosi, lo zoroastrismo, e più tardi l'esoterismo islamico ed ebraico. Non a caso Zosimo di Panopoli, nel III secolo dopo Cristo, dedica il suo libro sull'alchimia a Imhotep, l'architetto, poeta e consigliere del faraone Zoser, vissuto poco più tardi del 3000 a.C. Certo è che gli artigiani egizi sapevano creare delle leghe di rame e d'argen-

to che avevano l'apparenza dell'oro. Gli Arabi ebbero un notevole concorso nell'alchimia, portandovi l'influsso dei concetti aristotelici, come vennero rielaborati dai loro traduttori, e attraendo l'attenzione sugli aspetti speculativi della dottrina. A partire dal XVI secolo, divenne evidente l'influenza della Qabbalah ebraica, a cui si deve la dottrina del *tikkun*, della restaurazione delle scintille divine cadute sotto il dominio delle *kelippot* (gusci, bucce, forze del male), e della reintegrazione dell'universo nel suo disegno originario nella mente del Creatore.

<sup>5</sup> C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia* (1944), trad. it., Boringhieri, Torino, 1981, p. 304.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>7</sup> FULCANELLI, *Il mistero delle cattedrali* (1964), Mediterranee, Roma, 1972, p. 157.

<sup>8</sup> C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 270.

<sup>9</sup> C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, cit., p. 121.

<sup>10</sup> C.G. JUNG, *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1947-54), trad. it., in *Opere*, vol. VIII, 1976, p. 210.

<sup>11</sup> C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, cit., p. 209.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>14</sup> C.G. JUNG, *Psicologia della traslazione* (1946), trad. it., in *Opere*, vol. XVI, 1981, p. 264 nota.

<sup>15</sup> C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, cit., p. 361 nota.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>17</sup> C.G. JUNG, *Psicologia della traslazione*, cit., p. 268.

<sup>18</sup> C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, cit., pp. 356-7.

<sup>19</sup> BATSDORFF, citato in FULCANELLI, op. cit., p. 85.

<sup>20</sup> C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, cit., p. 519.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>22</sup> Italiano Teppisti e Veggenti, in FULCANELLI, op. cit., p. 46.

<sup>23</sup> Un'idea analoga si ritrova nella filosofia islamica, cui del resto l'alchimia è debitrice, e che a sua volta l'ha ripresa dallo zoroastrismo, dal neoplatonismo e dalla gnosi, ed è l'idea del *Tawhid*, l'affermazione dell'Unico, di per sé Inconoscibile, Ineffabile, Innomabile, Abisso, attraverso la dialettica della doppia negatività. Ora, per accedere a questo livello di realtà, c'è una doppia strada: l'una è l'enunciazione di proposizioni che si autonegano, mostrando l'impossibilità della mente umana ad afferrare il divino; l'altra è

la messa in funzione di altre facoltà della mente, l'immaginazione attiva, la coscienza meditativa, l'appercezione visionaria, quelli che Corbin chiama "i sensi sottili del soprasensibile", e che comportano modalità d'esperienza fuori dall'ordinario. Come l'*imaginatio* si articola tra l'intelletto e i sensi, permettendo di cogliere ciò che all'uno e agli altri è precluso in virtù di una sua propria realtà, così il *mundus imaginalis* si colloca in un ambito intermedio tra il mondo sensibile e il mondo dell'astrazione intellettuale, in una realtà sospesa che non è il mondo delle idee platoniche, ma un universo di forme immaginali, sperimentate come attive presenze personali (H. CORBIN, *Storia della filosofia islamica* [1964], Adelphi, Milano, 1973).

<sup>24</sup> C.G. JUNG, *Psicologia della traslazione*, cit., p. 313.

<sup>25</sup> M.H. ERICKSON, *La tecnica della confusione in ipnosi* (1964), in *Le nuove vie dell'ipnosi*, Astrolabio, Roma, 1978, p. 191.

<sup>26</sup> La ricerca sperimentale sul doppio legame, a parte i limiti insormontabili posti dall'etica, ha dato risultati deludenti, essendo impossibile isolare i doppi legami dalla trama della comunicazione. Con i delfini, si è potuto dimostrare che l'intensa dipendenza dell'animale dallo sperimentatore e la contraddittorietà e l'impre-

vedibilità dei comportamenti di quest'ultimo mettono in difficoltà la partecipazione del delfino alla situazione d'apprendimento, causando gli un acuto disagio; dopo di che, esso si adatta, producendo addirittura dei moduli comportamentali mai osservati prima nella sua specie; cfr. G. BATESON, *Doppio vincolo 1969* (1971), in *Verso un'ecologia della mente* (1972), Adelphi, Milano, 1976.

27 ARTEFIO, *Il libro segreto dell'Arte Occulta e della Pietra dei Filosofi*, in R. e S. PICCOLINI, *La biblioteca alchemica*, MEB, Padova, 1987, p. 409.

28 C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 264.

29 *Ibid.*, p. 288.

30 ARNALDO DA VILLANOVA, *Il Fiore dei Fiori e l'Epistola al Re di Napoli*, in R. e S. PICCOLINI, op. cit., p. 52.

31 NICOLAS FLAMEL, *Il libro delle figure geroglifiche*, in R. e S. PICCOLINI, op. cit., p. 87.

32 ARTEFIO, op. cit., p. 413.

33 R. GUENON, *Considerazioni sulla via iniziatica*, F.lli Melita, Genova, 1987, p. 125.

34 A. SAMUELS, *La psiche al plurale* (1989), Bompiani, Milano, 1994.

35 P.F. PIERI, *Alchimia*, in *Dizionario junghiano*, in corso di pubblicazione presso i tipi di Bollati-Boringhieri.

36 C.G. JUNG, *Mysterium coniunctionis*, op. cit., p. 205.



# IMMAGINE METODOLOGICA E "REALTÀ" SCIENTIFICA

## Sulla teoria anarchica della conoscenza

Luigi Lentini

### 1. La malattia metodologica

1. In apertura di *Contro il metodo* Feyerabend, nei panni del filosofo-medico che dopo lungo e attento esame ha finalmente scoperto il giusto rimedio per la grave malattia che da tempo affligge il suo paziente, afferma con tono deciso e un po' enfatico che l'anarchismo «è senza dubbio una eccellente medicina per l'*epistemologia* e per la *filosofia della scienza*». E subito, quasi a contenere lo stupore che un tale *coup de théâtre* può legittimamente suscitare, con tono rassicurante soggiunge: «non è difficile trovarne la ragione»<sup>1</sup>. Così, dopo il clamoroso annuncio prende avvio il tentativo, in realtà non facile, di giustificare la validità della singolare proposta terapeutica.

Riesce Feyerabend nel suo compito di argomentare a favore della sua ferma convinzione? Si può convenire che l'anarchismo sia *senza dubbio* una *eccellente* medicina contro la malattia di cui soffre la teoria della scienza? È questa la domanda fondamentale cui si cercherà di dare qui una risposta. Ma perché tale risposta possa essere data è necessario ricostruire alcuni punti del discorso di Feyerabend. Ci chiederemo perciò innanzitutto: a quale tipo di esame diagnostico sottopone il malato? Di che malattia esattamente soffre quest'ultimo? In che cosa consiste il rimedio? Come ne giustifica la validità?

2. Cominciamo a vedere quale sia il metodo di analisi, il test clinico in base a cui Feyerabend afferma che la teoria della scienza è malata, e come egli lo giustifichi.

Nella teoria contemporanea della scienza la tendenza dominante – si pensi all'empirismo logico e al razionalismo critico – è quella di accostarsi alla conoscenza «*sub specie aeternitatis*»<sup>2</sup>, come se gli ele-

menti che la costituiscono, teorie, osservazioni e principi delle argomentazioni, fossero «entità senza tempo» e non componenti di «un processo storico complesso ed eterogeneo»<sup>3</sup>. Non si parte quindi dalla scienza reale, dal modo in cui nella realtà storica le teorie sono effettivamente presenti e dal modo in cui vengono effettivamente valutate, ma dalla definizione di un ideale di conoscenza nonché dalla specificazione delle regole per mezzo delle quali può essere ottenuta, e da qui, da queste astratte esigenze logiche e conoscitive, si perviene a ricostruzioni “razionali” della scienza, ossia ad astratti modelli logici di teorie e ad altrettanto astratti sistemi di regole di valutazione.

Strettamente connesso a questo modo di accostarsi alla conoscenza scientifica è quello in cui si sviluppa il confronto fra ricostruzioni razionali rivali. La controversia avviene come se la teoria della scienza fosse una disciplina chiusa in se stessa, che può e deve risolvere i suoi problemi senza alcun aiuto esterno. «Non ci si chiede, dunque, – scrive Feyerabend – se principi, regole e disposizioni metodologiche siano adatte a guidare il *processo storico* “scienza” in una determinata direzione, non ci si cura neppure di sapere se l’attività richiesta dalle regole sia psicologicamente, fisicamente, storicamente, finanziariamente, ecc., *possibile*; si confrontano allegramente delle regole con altre regole e si eleva ogni sistema di regole che esca vincitore da questa astratta lotta al rango di fondamento della “scienza”, della “conoscenza” o della “ragione”. È come se si fosse così affascinati dall’immagine astratta della *danza* da svilupparla e costruirla in dettaglio, senza dedicare mai una sola parola alle peculiarità anatomiche e fisiologiche dei *corpi* umani»<sup>4</sup>. Un caso tipico di confronto fra metodologie rivali fondato su basi essenzialmente logiche è costituito dalla critica del verificazionismo da parte del falsificazionismo. Il primo richiede che nella scienza si accettino solo teorie verificabili e già verificate; la critica muove l’obiezione che da enunciati singolari non si possono derivare enunciati generali, sì che la richiesta verificazionista ha l’effetto di rendere impossibile la costruzione della scienza. Si introduce così il criterio di accettare nella scienza teorie falsificabili ma non ancora falsificate, e poiché esso non presenta le difficoltà logiche del requisito di verificaione, e rende perciò *logicamente* possibile la scienza, lo si assume come principio metodologico fondamentale di quest’ultima.



Ora, osserva Feyerabend, la teoria della scienza nel costruire i suoi modelli astratti non pensa «di aver interrotto le relazioni con la scienza, ma di averle solamente semplificate»<sup>5</sup>: crede, ad esempio, «che una teoria della conferma logicamente ineccepibile spieghi come procede la scienza»<sup>6</sup>. E se la teoria della scienza non vuole interrompere il suo rapporto con la conoscenza scientifica, e anzi si propone di comprenderne la struttura e la dinamica; se venera «in sommo grado la scienza *così com'è*»<sup>7</sup> e la vuole «rendere limpida, proteggere, consolidare con la chiarificazione»<sup>8</sup>, allora è del tutto legittimo e corretto, «del tutto regolare»<sup>9</sup> vedere se essa riesca effettivamente a dar conto della scienza, a fornirne una immagine più limpida, più chiara e razionale, o se non finisca piuttosto per darne «copie contraffatte»<sup>10</sup>. In tal senso un esame puramente logico delle metodologie «non basta»<sup>11</sup>. Si deve andare oltre. Perciò, lungi dal ritenere, come fanno i logici, che «la metodologia dovrebbe operare solo sulla base di modelli semplici»<sup>12</sup> e che il ricorso alla storia della scienza sia un metodo del tutto irrilevante o di scarsissima efficacia per l'elaborazione e la valutazione delle teorie metodologiche, egli considera l'analisi storica della scienza decisiva sia per la loro elaborazione che per la loro valutazione, e assume la pratica scientifica come «parametro per le riflessioni metodologiche»<sup>13</sup>.

Il metodo di analisi di Feyerabend consiste allora nel sottoporre le varie metodologie al maglio della storia: «l'esame non è astratto, ma si serve di *dati storici*: i dati storici svolgono una funzione decisiva nella lotta fra metodologie rivali»<sup>14</sup>. Il test decisivo per la valutazione delle metodologie non consiste nella capacità di queste di soddisfare determinate condizioni logico-epistemologiche ma nel *confronto* fra l'immagine metodologica della scienza e la realtà scientifica, nel «confronto fra le varie *teorie* della conoscenza scientifica e la forma in cui tale conoscenza è *de facto* presente nel nostro mondo»<sup>15</sup>.

Questo punto di vista che richiede di andare oltre una valutazione puramente astratta delle metodologie e di istituire un confronto fra esse e la pratica scientifica risente indubbiamente della determinante influenza di Kuhn e Lakatos. Ma alle sue spalle c'è – forse soprattutto – Wittgenstein, per il quale, come si legge nelle *Ricerche filosofiche*, testo fondamentale per la formazione filosofica di Feyerabend, «è interessante confrontare la molteplicità degli stru-

menti del linguaggio e dei loro modi d'impiego, la molteplicità dei tipi di parole e di proposizioni, con quello che sulla struttura del linguaggio hanno detto i logici»<sup>16</sup>.

Assumere la pratica scientifica come parametro per la valutazione delle riflessioni metodologiche non significa tuttavia per Feyerabend una sua accettazione acritica. «Il filosofo – egli scrive – è semplicemente invitato a immergere i suoi principi, desunti dai libri e migliorati alla macchina da scrivere (o al registratore), non solo nel discorso sulla scienza, ma *nella scienza stessa*. [...] Allora si accorgerà ben presto che questi principi non solo non lo aiutano a progredire, ma anzi lo ostacolano e di molto – non certo nel *parlare*, ma nel produrre risultati scientifici gradevoli anche per lui. Una cosa è, appunto, sviluppare principi generali di eleganza, come per il pattinaggio sul ghiaccio, e tutt'altra cosa muoversi sul ghiaccio in base ad essi, senza cadere»<sup>17</sup>.

3. Vediamo ora brevemente alcuni esempi del confronto che Feyerabend istituisce fra componenti della teoria della scienza e scienza reale.

Una componente fondamentale della teoria della scienza, ideata da Aristotele, sostenuta da Newton e oggi al centro della riflessione metodologica, è la richiesta di eliminare le teorie falsificate: «una teoria in contrasto con l'esperienza dev'essere espulsa dalla scienza e sostituita da una migliore»<sup>18</sup>. Senonché l'analisi storica mette in luce che «non esiste una singola teoria degna di qualche interesse che sia in accordo con tutti i fatti noti nel suo campo»<sup>19</sup>. Tale disaccordo può essere di due tipi: di carattere numerico e di carattere qualitativo. Il primo tipo si ha quando una teoria fa una predizione numerica che risulta differente dal valore ottenuto sperimentalmente più di quanto sia tollerato dal margine di errore. Casi di questo genere, che «danno origine a un oceano di anomalie»<sup>20</sup>, nella scienza sono numerosi. Fra i più rilevanti Feyerabend menziona: la concezione copernicana al tempo di Galileo, la teoria della gravitazione di Newton, il modello atomico di Bohr, la teoria speciale e generale della relatività. Il secondo tipo, che a Feyerabend appare più interessante, si ha quando una teoria è in contraddizione non con fatti noti soltanto a esperti, ma con fatti che si possono osservare facilmente e che sono quindi ben conosciuti e familiari a tutti. Esempi del secondo tipo so-

no: la teoria dei colori di Newton; l'elettrodinamica classica di Maxwell e Lorentz; e, caso «veramente sorprendente»<sup>21</sup>, ancora una volta la teoria eliocentrica al tempo di Galileo, che egli ritiene dunque inadeguata sia sul piano qualitativo che su quello quantitativo.

Per Feyerabend insomma «ovunque volgiamo lo sguardo, ovunque abbiamo la pazienza di scegliere i nostri dati in modo imparziale e non offuscato da pregiudizi, troviamo teorie che non riescono a riprodurre in modo adeguato certi *risultati quantitativi*, e che ci appaiono *qualitativamente inadeguate* in una misura sorprendente»<sup>22</sup>. E poiché non esiste una sola teoria di qualche interesse, e forse nessuna teoria, che non sia in disaccordo numerico o qualitativo con i fatti, è chiaro che la richiesta metodologica secondo cui una teoria scientifica deve essere valutata sulla base dell'esperienza, e accettata o rigettata se è rispettivamente in accordo o in contraddizione con essa, «ci lascerebbe senza alcuna teoria»<sup>23</sup>.

Ma c'è di più. Fra fatti e teorie non solo vi è costante disaccordo, ma non vi è nemmeno quella netta separazione che la teoria della scienza ritiene esservi: «l'esperienza ha origine *assieme* ad assunti teorici, *non* prima di essi e un'esperienza senza teoria è altrettanto incomprendibile come (si presume sia) una teoria senza esperienza»<sup>24</sup>, e questo significa che «rapporti su dati d'osservazione, risultati sperimentali, asserzioni "fattuali" o *contengono* assunti teorici o li *asseriscono* attraverso il modo in cui sono usati»<sup>25</sup>. Viene così meno un'altra rilevante componente della teoria della scienza: il modello del doppio linguaggio, la distinzione fra osservazione e teoria. Si tratta di una distinzione che, benché ancora operante nella teoria della scienza, non ha di fatto alcuna parte nella pratica scientifica: «il modello del doppio linguaggio e la pratica scientifica sono cose diverse e non hanno nulla a che fare l'uno con l'altra»<sup>26</sup>.

Una ulteriore fondamentale componente della teoria della scienza esaminata da Feyerabend è la condizione della coerenza, la quale «richiede che le nuove ipotesi siano in accordo con *teorie accettate*»<sup>27</sup>. Allo scopo di mostrare come la condizione della coerenza non sia uniformemente accettata nella pratica scientifica e sia stata ripetutamente violata (cosa già ampiamente documentata da Duhem), Feyerabend menziona alcuni casi: la contraddizione fra la teoria di Newton da una parte e la legge della caduta libera di Galileo e le leg-

gi di Keplero dall'altra; fra la termodinamica statistica e la seconda legge della teoria fenomenologica; fra l'ottica ondulatoria e l'ottica geometrica. Si tratta, egli precisa, di casi di incoerenza logica: fra la teoria di Newton e la legge di Galileo, ad esempio, vi è contraddizione logica, incompatibilità fra alcune conseguenze della teoria di Newton nel campo di validità della legge di Galileo e la legge di Galileo.

Ma oltre a evidenziare il contrasto fra la regola e la pratica scientifica Feyerabend mostra anche che la condizione della coerenza è «irragionevole»<sup>28</sup>. I materiali di prova che potrebbero confutare una teoria ben confermata, infatti, spesso possono essere acquisiti solo grazie all'uso di una alternativa incompatibile. Sì che la condizione della coerenza, richiedendo che le nuove ipotesi siano in accordo con teorie accettate menoma il potere critico della scienza e finisce per preservare non la teoria migliore ma la teoria anteriore.

4. Come si vede, l'analisi di Feyerabend mostra che le regole metodologiche esaminate – ma gli esempi «si potrebbero moltiplicare a piacere»<sup>29</sup> – hanno limiti di validità: e cioè che non solo sono state di fatto violate ma che ciò è stato bene, poiché l'osservanza di tali regole avrebbe bloccato la ricerca. Dal confronto fra teoria della scienza e realtà storica della conoscenza scientifica emerge insomma che quest'ultima è raramente in accordo con le esigenze logico-epistemologiche avanzate dalle teorie della scienza e che esse danno una immagine inadeguata della scienza e sono destinate a danneggiarla: «che la realtà scientifica non ha nulla a che vedere con queste teorie e che esse o non hanno alcun aggancio con la scienza o, se mai riescono a trovarne uno, la disturbano notevolmente, anzi la distruggono»<sup>30</sup>.

Fra *immagine metodologica* e *realtà scientifica* vi è un grave contrasto, un abisso. Laddove si vedono «superbe cattedrali», in realtà vi sono «rovine cadenti»<sup>31</sup>; laddove si vedono «entità senza tempo che condividono tutte il medesimo grado di perfezione», in realtà vi è «processo storico complesso ed eterogeneo che contiene anticipazioni ancora vaghe e incoerenti di future ideologie accanto a sistemi teorici molto sofisticati e a forme di pensiero antiche e fossilizzate»<sup>32</sup>; laddove si vede legge e ordine, vi è un «paesaggio tormentato»<sup>33</sup>, un labirinto di interazioni, «un'avventura intellettuale che non conosce limi-

ti e che non riconosce regole, nemmeno le regole della logica»<sup>34</sup>. L'immagine metodologica della scienza è dunque una *caricatura* della realtà scientifica. Il metodo di chiarificazione dovrebbe «rendere limpida, proteggere, consolidare» la scienza e invece produce un risultato del tutto diverso da quello voluto: «sostituisce la pratica scientifica con una caricatura in cui a mala pena si riconosce l'oggetto rappresentato»<sup>35</sup>.

Ma come spiegare questa discordanza? Feyerabend ne individua la radice nella tendenza della stessa scienza, da Euclide a oggi, a presentare in modo mistificante le proprie teorie, a darne cioè l'immagine di sistemi logicamente ordinati di enunciati; tuttavia la ragione decisiva del prodursi della caricatura sta nel fatto che l'immagine metodologica è elaborata in modo astorico, ossia nel fatto, come abbiamo visto, che la teoria della scienza si accosta alla scienza come a un'entità senza tempo e non invece come a un processo storico. «La caricatura – scrive Feyerabend – è il risultato della combinazione di certi ideali con una insufficiente conoscenza dei fatti. Gli ideali sono cose altisonanti come “chiarezza”, “intelligibilità”, “precisione”, “razionalità”, “adeguatezza logica”. Il pensiero dovrebbe muoversi secondo traiettorie prestabilite; i suoi risultati dovrebbero possedere precisi tratti caratteristici e il mondo dovrebbe venire rappresentato in questa forma e in nessun'altra. La grave ignoranza dei fatti consente allora di scambiare l'ideale con la realtà»<sup>36</sup>.

L'analisi condotta da Feyerabend mostra dunque un abisso fra realtà scientifica e immagini metodologiche. E poiché il distacco dalla realtà e la tendenza a elaborare costruzioni mentali chiuse in se stesse è prive di contraddizioni sono «un carattere essenziale» del disturbo mentale, ne deriva che non ci si può sottrarre all'impressione che i “castelli in aria” epistemologici «abbiano molto in comune con le *malattie mentali*»<sup>37</sup>.

Il giudizio di Feyerabend sulle teorie esistenti della scienza è senza appello. Esse vorrebbero chiarire la scienza e invece ne fanno una caricatura che non ha nulla a che fare con la scienza; vorrebbero difenderla, proteggerla, consolidarla e invece «la cancellano per sostituirla con le immagini pure ma sterili della loro fantasia»<sup>38</sup>. Siamo in presenza del completo fallimento degli scopi fondamentali che i teorici della scienza si propongono. «Essi e i loro sostenitori si illudono

tre volte. Si illudono quando credono di difendere la scienza; si illudono quando pensano che la scienza soddisfi i loro ideali; si illudono quando credono che le loro fantasticherie possano portare a risultati degni di interesse»<sup>39</sup>.

## 2. La terapia anarchica

1. Feyerabend riconosce a Lakatos il merito di aver capito che la teoria della scienza è malata. Egli è, se non l'unico, uno dei pochissimi filosofi che hanno pienamente rilevato l'abisso fra teoria della scienza e pratica scientifica: che si sono cioè resi conto non solo dell'enorme distacco che vi è fra le «varie *immagini* della scienza e la "cosa reale"», ma anche del fatto che «il tentativo di *riformare* le scienze rendendole più vicine all'immagine è destinato a danneggiarle e può anche distruggerle»<sup>40</sup>. Lakatos però, a parere di Feyerabend, non ha individuato il vero male della teoria della scienza. Ha sbagliato la diagnosi. Egli infatti, analizzando le metodologie correnti, ritiene che «il male che le affligge» stia nel fatto di valutare le teorie scientifiche «*immediatamente dopo la loro nascita*», nel richiedere cioè che «il requisito di razionalità – rappresentato dalle regole metodologiche – venga soddisfatto subito, *immediatamente*»<sup>41</sup>.

Poiché Lakatos identifica il male della teoria della scienza in un certo tipo di metodologia e non nello stesso atteggiamento metodologico, la sua terapia consiste non nel dichiarare la fine della metodologia ma nel sostituire le metodologie esistenti con un nuovo tipo di metodologia. «Per Lakatos – afferma Feyerabend – l'abisso fra scienza ed epistemologia non significa ancora la fine di *ogni* metodologia (e quindi della "ragione"), ma solo di un *certo tipo di metodologie* e cioè di quelle che valutano una teoria subito dopo la sua apparizione per accettarla o rifiutarla in base a quella valutazione»<sup>42</sup>. Da qui la sostituzione delle storiche metodologie a razionalità istantanea con una metodologia dei processi, una metodologia che basa le proprie valutazioni su ampi tratti di sviluppo storico e che dovrebbe colmare l'abisso fra teoria della scienza e realtà scientifica.

Ma riesce egli effettivamente a colmare questo abisso? Funziona la sua terapia? L'analisi di Feyerabend perviene a una risposta negativa. Lakatos presume che le regole della sua metodologia si basino su

dati storici e precisamente su “valutazioni di base della *élite* scientifica”, ossia giudizi di valore relativi a risultati scientifici particolari su cui si è realizzato un considerevole accordo fra gli scienziati<sup>43</sup>. Senonché, osserva Feyerabend, l’approccio storico di Lakatos è gravemente insufficiente in quanto i giudizi di valore non sono così uniformi e razionali come egli ritiene. «Il procedimento suppone che la scienza (“degli ultimi due secoli”) sia sufficientemente unitaria e, se unitaria, sufficientemente razionale da poter servire come un’autorità priva di ambiguità. Ma una tale unitarietà e razionalità non esiste. Quella “universale saggezza scientifica”, sulla quale Lakatos basa i suoi criteri, non è molto universale, e senz’altro non molto saggia. Nella misura in cui si può ricavarne criteri unitari, Lakatos li deve a una procedura che non ha nessun fondamento nella scienza in quanto tale»<sup>44</sup>. In sostanza, per Feyerabend, Lakatos «non prende in considerazione la ricerca qual è in realtà, ma solo una ricerca *ricostruita* sulla base di regole astratte»<sup>45</sup>, e in tal senso la sua analisi della pratica scientifica non si distingue in modo significativo dai castelli in aria degli epistemologi tradizionali, i quali tentano di imporre le loro idee alla scienza: «egli promette una fondazione storica dei criteri da lui usati, ma i risultati delle sue “ricerche” vengono abbandonati, o interpretati in maniera diversa, appena contraddicono questi criteri»<sup>46</sup>.

Oltre al fatto che i suoi standard non sono quelli della scienza – per Feyerabend – Lakatos ha elaborato criteri metodologici che non sono più in grado di limitare la prassi scientifica. Egli insomma «capi e ammise che i criteri della razionalità oggi disponibili, comprese le regole della logica, sono troppo angusti e avrebbero ostacolato il progresso della scienza»; perciò «consentì agli scienziati di violare tali criteri»<sup>47</sup> e li sostituì con altri criteri secondo lui idonei a dare una valutazione del carattere progressivo o regressivo dei programmi scientifici. Ma tali criteri «non hanno efficacia alcuna per condannare come irrazionale un’azione qualsiasi»<sup>48</sup>; sì che essi «non sono che ornamenti linguistici, senza alcun significato per gli scienziati o gli epistemologi»<sup>49</sup>. La metodologia di Lakatos finisce così per manifestare le sue latenti «tendenze anarchiche»<sup>50</sup>.

2. La terapia lakatosiana dunque fallisce, e fallisce essenzialmente perché la diagnosi è sbagliata. L’errore fondamentale di Lakatos con-

siste (a causa di una insufficiente adesione alla storia) nell'aver identificato il *male* della teoria della scienza in un certo tipo di metodologia e nel non aver perciò riconosciuto che la vera malattia – come lo stesso fallimento del suo tentativo contribuisce a mettere in luce – sta invece proprio nel metodologismo, nell'*idea* cioè che esista il “metodo scientifico”.

Si tratta per Feyerabend di una idea del tutto sbagliata, ingenua e pericolosa. È fattualmente sbagliata perché l'analisi storica mostra che la scienza è sempre più ricca di contenuto e più “astuta” «di quanto possano immaginare anche il migliore storico e il miglior metodologo»<sup>51</sup>; che la scienza non è un gioco guidato da regole prestabilite e che anzi le regole sono interne allo stesso processo di ricerca, inventate con piena libertà benché non senza ragione, e utilizzate e messe alla prova nella loro efficacia di volta in volta; che «nel corso della loro ricerca, gli scienziati modificano i loro metodi, i loro procedimenti, i loro criteri di razionalità nello stesso modo in cui modificano i loro strumenti di misura e le loro teorie»<sup>52</sup>. Si può veramente credere che le semplicistiche regole dei metodologi «possano rendere ragione di un tale “labirinto di interazioni”»<sup>53</sup>?

Inoltre l'idea di un metodo fisso è un assunto «del tutto ingenuo»<sup>54</sup>, che si basa su una immagine ingenua dell'uomo e del suo ambiente sociale; ma anche del mondo da esplorare: un mondo «molto complesso», le cui leggi «non sono alla luce del sole, ma si presentano sotto i più svariati travestimenti»<sup>55</sup>. È pensabile che si possa conoscere questo mondo prendendo a guida alcune semplicistiche regole metodologiche? «E non è chiaro che può *partecipare* con successo a un processo di questo genere solo un opportunisto senza scrupoli che non sia legato ad alcuna particolare filosofia e che adotti in ogni caso il procedimento che gli sembra il più opportuno nella particolare circostanza»<sup>56</sup>?

Naturalmente per Feyerabend è possibile creare e sviluppare una tradizione, una scienza che si fondi sulla rigorosa osservanza di norme stabilite. L'istruzione scientifica, quale oggi viene praticata, rende possibile ciò e anzi si propone proprio questo scopo. «Essa – egli afferma – semplifica la “scienza” semplificandone i partecipanti: prima di tutto si definisce un settore di ricerca. Questo settore viene separato dal resto della storia (si separa per esempio la fisica dalla metafisica



e dalla teologia) e riceve una "logica" propria. Una preparazione approfondita in tale "logica" condiziona quindi coloro che lavorano nel settore; essa rende *le loro azioni* più uniformi e congela gran parte del *processo storico*. In tal modo l'immaginazione dell'individuo «viene repressa, e anche il suo linguaggio cessa di essere un linguaggio personale»<sup>57</sup>.

Attraverso una formazione scientifica di questo tipo è dunque possibile creare una scienza fondata sulla legge e l'ordine. Ma, si chiede Feyerabend, «è *desiderabile* sostenere una tale tradizione a esclusione di qualsiasi altra cosa»<sup>58</sup>? La sua risposta è categoricamente negativa, e per due ragioni. La prima è che «il mondo che desideriamo esplorare è un'entità in gran parte sconosciuta» sì che è necessario «mantenere aperte le nostre scelte» e non «fissarci limiti in anticipo»<sup>59</sup>. Chi può garantire che i precetti epistemologici «siano il modo migliore per scoprire, non soltanto alcuni "fatti" isolati, ma anche segreti di natura profondi»<sup>60</sup>? La seconda è che una formazione scientifica del tipo sopra descritto «non può essere riconciliata con un atteggiamento umanitario», con quella "educazione dell'individualità" che egli, sulla scia di Mill, ritiene sia l'unico tipo di educazione in grado di garantire un autentico sviluppo umano: «il desiderio di accrescere la libertà, di condurre a una vita piena e gratificante, e il corrispondente tentativo di scoprire i segreti della natura e dell'uomo, comportano quindi il rifiuto di ogni norma universale e di ogni tradizione rigida»<sup>61</sup>.

3. È chiaro a questo punto che se, diversamente da quello che pensa Lakatos, la malattia della teoria della scienza non consiste in un certo tipo di metodologia ma nella stessa convinzione che vi sia qualcosa come il "metodo scientifico", allora a differenza di Lakatos, che individua la terapia nell'elaborazione di una nuova più adeguata metodologia, per Feyerabend il vero radicale rimedio sta nel liberarsi dal metodologismo, nel riconoscere che tutte le metodologie hanno i loro limiti e che la scienza è anarchica. La vera terapia insomma è l'anarchismo metodologico.

Il programma "contrometodologico" di Feyerabend quindi, nel suo nucleo più profondo, *non* è principalmente un programma contro le metodologie esistenti, le quali credono di aver trovato il meto-

do e invece hanno elaborato metodi che non hanno nulla a che fare con la scienza, *bensì* un programma fondamentale volto a sradicare la tanto radicata quanto errata convinzione che esista il metodo, a mostrare che il metodo non c'è, che «*tutte le metodologie, anche quelle più ovvie, hanno i loro limiti*»<sup>62</sup>.

Se il programma contrometodologico si limitasse solo a mostrare il fallimento delle metodologie esistenti, lascerebbe aperta la possibilità di elaborare una nuova metodologia finalmente adeguata. Ma questo è precisamente ciò che Feyerabend vuole escludere. Proprio perché il vero male è il metodologismo, il suo programma contrometodologico vuole essere essenzialmente il tentativo di chiudere definitivamente con l'idea di metodo: per Feyerabend «non esiste alcun "metodo scientifico"»<sup>63</sup>. Non si tratta insomma *solo* di un programma contro le metodologie esistenti ma *anche* ed essenzialmente contro il metodo, contro ogni metodologia, contro il metodologismo.

Si può allora dire che il programma contrometodologico si articola in due momenti. Il primo: contro le metodologie esistenti, contro la loro pretesa di aver trovato il metodo; il secondo: contro il metodologismo, contro la tesi che vi sia il metodo. Il primo è indubbiamente una parte importante del programma, poiché non avrebbe senso affermare che il metodo scientifico non esiste se non si riuscisse innanzitutto a mostrare che non è stato trovato. Si tratta tuttavia solo di una mossa *preliminare*, poiché l'obiettivo polemico *centrale* del programma è essenzialmente l'esistenza del metodo, l'idea «che esistano delle regole alle quali debba ubbidire *ogni* atto conoscitivo e *ogni* ricerca scientifica»<sup>64</sup>.

Se l'obiettivo *centrale* del programma contrometodologico è l'attacco al metodo scientifico, il suo obiettivo *finale* è la negazione del carattere paradigmatico della conoscenza scientifica. Per la teoria della scienza l'idea del metodo, l'idea che il modo scientifico di pensare sia caratterizzato da un insieme di regole, è connessa con quella del primato della scienza. L'epistemologia contemporanea cioè, pur avendo acquisito che la conoscenza scientifica è congetturale e che, diversamente da quanto si è tradizionalmente ritenuto, il metodo non garantisce la verità delle teorie, continua tuttavia a pensare che esso garantisca alla scienza il carattere di paradigma del sapere, di miglior forma di conoscenza, e ciò per la semplice ragione che il metodo

scientifico viene assunto come modello della razionalità umana. Conseguenza rilevante dell'attacco al metodo è perciò l'attacco all'idea del primato della scienza, la critica della pretesa, dominante nella epistemologia contemporanea, che la conoscenza scientifica sia superiore alle altre forme di conoscenza del mondo. Se non c'è metodo, non ci può essere neanche demarcazione fra scienza e non scienza, e a maggior ragione non si può parlare di primato della scienza.

Il programma filosofico di Feyerabend quindi non è solo contro il metodo. Esso piuttosto è contrassegnato da una doppia negazione: la negazione dell'esistenza del metodo e la negazione del carattere paradigmatico della conoscenza scientifica. In quanto è contro l'idea del metodo, per ciò stesso, è anche contro l'idea della scienza come paradigma.

Ora se si considera che queste due idee sono le due assunzioni fondamentali dell'epistemologia contemporanea, si può cogliere pienamente sia la portata terapeutica dell'anarchismo nei confronti della teoria della scienza sia il carattere decisamente singolare del discorso di Feyerabend. L'anarchismo è una medicina per l'epistemologia non solo perché la libera dall'idea di metodo, dalla malattia metodologica, ma anche perché liberandola dal metodo, dal male radicale, la libera dalle sue complicazioni collaterali: e soprattutto quella del primato della scienza.

Ma non è tutto. L'idea che la scienza sia paradigma del sapere infatti non appartiene solo all'epistemologia, essendo ormai diventata parte fondamentale e prospettiva dominante della cultura contemporanea: un "dogma" che limita ingiustificatamente la libertà conoscitiva dell'uomo, svalutando forme di conoscenza diverse da quella scientifica. In tal senso, il programma filosofico di Feyerabend, oltre che come medicina per la teoria della scienza, deve essere inteso anche, e soprattutto, come medicina per la cultura e la società contemporanee. Non è forse lo stesso Feyerabend ad affermare che l'anarchismo è «non soltanto *possibile*, ma *necessario* tanto per il progresso interno della scienza quanto per lo sviluppo della nostra cultura nel suo complesso», e che «la Ragione si unisce infine alla sorte di tutti quegli altri mostri astratti come l'Obbligo, il Dovero, la Morale, la Verità e i loro predecessori più concreti, gli Dei, che furono usati un tempo per incutere timore nell'uomo e per limitarne il libero e felice sviluppo»<sup>65</sup>?

4. È così emersa chiaramente la portata complessiva del programma filosofico di Feyerabend. Come si vede, un programma indubbiamente ampio e ambizioso.

Un programma? Ma non afferma forse Feyerabend di riconoscersi nell'immagine di un «impertinente dadaista»<sup>66</sup>, che non solo non ha un programma, ma è contro tutti i programmi? Certo, egli è contro tutti i programmi. Tutti, tranne uno: infatti «l'unica cosa alla quale egli [l'anarchico epistemologico] si opponga fermamente e assolutamente sono gli standard universali, le leggi universali, le idee universali come "Verità", "Ragione", "Giustizia", "Amore"»<sup>67</sup>. Dunque: contro i programmi costruttivi ma non contro i programmi terapeutici. E poiché per lui il metodo è un male radicale, associandosi alla nutrita compagnia dei teorici della filosofia come terapia, imposta il suo specifico programma terapeutico *contro* il metodo, contro «l'idea di un metodo che contenga principi fermi, immutabili e assolutamente vincolanti come guida nell'attività scientifica»<sup>68</sup>, e più in generale contro «qualsiasi metodo, empirico o no, che incoraggi l'uniformità», che «impone un conformismo non illuminato e parla di verità»; che «conduce a un deterioramento delle capacità intellettuali, del potere dell'immaginazione, e parla di comprensione profonda»; che «distrugge il bene più prezioso dei giovani: la loro grandissima capacità di immaginazione, e parla di educazione»<sup>69</sup>.

Contro un tale «metodo di inganno»<sup>70</sup>, contro la malattia metodologica, la terapia di Feyerabend, l'unico rimedio veramente efficace è l'anarchismo; e contro il rischio che «l'assenza di considerazione per la legge e per l'ordine nella scienza e nella società che caratterizza un anarchismo di questo genere possa condurre al caos», egli assicura che non vi è alcun motivo di temere ciò, poiché «il sistema nervoso umano è anche troppo ben organizzato per condurre a tali conseguenze»<sup>71</sup>.

5. Il compito che Feyerabend ha davanti a sé è allora quello di giustificare la tesi che «non esiste alcun "metodo scientifico"», di «convincere il lettore [di *Contro il metodo*] del fatto che *tutte le metodologie, anche quelle più ovvie, hanno i loro limiti*»<sup>72</sup>.

Ma è riuscito egli nel suo dichiarato e fiducioso intento? Certo, grazie anche al suo carattere singolare, che lo fa essere uno dei protagonisti della scena epistemologica postpositivistica, l'anarchismo è

stato al centro dell'attenzione e ha suscitato un'ampia discussione. Esso tuttavia è stato sostanzialmente respinto. E ciò soprattutto perché è stato interpretato come una forma di irrazionalismo. Si è cioè pensato che Feyerabend affermasse l'equazione razionalità/metodo, sì che negando il metodo finisse per consegnare la scienza, da sempre considerata esempio di razionalità, all'irrazionalismo. L'anarchismo insomma è parso un rimedio decisamente peggiore del (presunto) male e per questo rigettato per lo più senza impegnarsi nella analisi critica degli argomenti in suo favore.

Senonché, come ho cercato di mettere in luce in un precedente lavoro, l'interpretazione dell'anarchismo come irrazionalismo deve essere considerata errata: essenzialmente frutto di un fraintendimento del pensiero di Feyerabend<sup>73</sup>. Perciò liberatici da questo equivoco, sgomberato il campo dall'idea che la negazione del metodo implichi la negazione della razionalità della scienza, che "anarchismo" significhi "irrazionalismo", il problema della valutazione dell'anarchismo deve essere affrontato attraverso una analisi critica degli argomenti che Feyerabend elabora in sua difesa. Quel che si deve insomma fare, e che ora faremo, è di entrare nel merito delle argomentazioni con cui Feyerabend tenta di giustificare l'anarchismo.

### 3. *Il metodo: una questione aperta.*

1. Con quali argomenti Feyerabend giustifica la tesi che il metodo scientifico non esiste e che tutte le metodologie hanno limiti di validità? Qual è la sua strategia teorica in difesa dell'idea che la scienza è anarchica?

Che la scienza sia «un'impresa essenzialmente anarchica»<sup>74</sup> – per Feyerabend – «lo si può dimostrare sia attraverso un esame di episodi storici sia attraverso un'analisi astratta del rapporto fra idea e azione»<sup>75</sup>. Come si vede qui si parla di "dimostrazione", ma su questo torneremo fra poco. Quel che intanto ci interessa rilevare è che fra i due diversi tipi di giustificazione Feyerabend considera il primo, quello che si avvale dell'analisi storica, l'argomento *principale*. In *La scienza in una società libera*, in risposta a chi sostiene che la scienza deve essere considerata la miglior forma di sapere in forza del fatto che usa il metodo giusto, egli *afferma* che «non esiste alcun "metodo

scientifico”», che «non esiste un procedimento unico, una regola unica, non esiste un criterio di eccellenza che sia alla base di ogni progetto di ricerca e che lo renda “scientifico” e perciò fidato», che «l’idea di un *metodo* universale e stabile e l’idea corrispondente di una *razionalità* universale e stabile sono altrettanto irrealistiche quanto l’idea di uno strumento di misura che misuri qualsiasi grandezza, in qualsiasi circostanza possibile»<sup>76</sup>, e *precisa* che «l’argomento principale per questa risposta è storico: non esiste neppure una regola, per quanto plausibile e “logica” possa sembrare, che non sia stata spesso violata durante lo sviluppo delle singole scienze»<sup>77</sup>. Così pure in *Contro il metodo*, in relazione al suo intento di convincere che «*tutte le metodologie, anche quelle più ovvie, hanno i loro limiti*», afferma che «il modo migliore per realizzare quest’obiettivo consiste nel dimostrare i limiti e anche l’irrazionalità di alcune norme che vengono di solito considerate fondamentali»<sup>78</sup>, il che, come ormai sappiamo, avviene proprio sulla base dell’analisi storica.

L’argomento principale della strategia contrometodologica di Feyerabend, il modo per lui migliore di giustificare che la scienza è anarchica – e in definitiva di convincere che la vera malattia dell’epistemologia è il metodologismo e che la giusta terapia è l’anarchismo – è dunque l’argomento storico, il quale consiste appunto nel dimostrare che alcune regole metodologiche ritenute fondamentali hanno limiti di validità e cioè sono state violate ed è bene che siano state violate. L’argomento è storico perché si basa sui risultati dell’analisi storica, e precisamente sul confronto fra regole metodologiche e realtà scientifica.

2. Feyerabend presenta l’anarchismo come *conclusione* dell’argomento storico. In *Contro il metodo*, ad esempio, afferma: «Per coloro che non vogliono ignorare il ricco materiale fornito dalla storia, e che non si propongono di impoverirlo per compiacere ai loro istinti più bassi, alla loro brama di sicurezza intellettuale nella forma della chiarezza, della precisione, dell’“obiettività”, della “verità”, diventerà chiaro che c’è *un solo principio* che possa essere difeso in *tutte* le circostanze e in *tutte* le fasi dello sviluppo umano. È il principio: *qualsiasi cosa può andar bene*»<sup>79</sup>. “Principio” che, come lo stesso Feyerabend chiarisce, non significa la nascita di una nuova metodologia, bensì la fine di ogni metodologia. Così pure in *Il realismo scientifico e l’autorità*

della scienza egli, dopo aver mostrato i limiti di validità di alcune regole, scrive: «In questa situazione, cosa possiamo aspettarci da una metodologia? Quali sono le regole a cui dobbiamo attenerci per arrivare – nella scienza come anche nella pratica (come in politica) – a risultati utili? Quali passi portano al successo e quali sono da evitare? Dopo le precedenti riflessioni la risposta è chiara: è possibile stabilire regole valide in ogni circostanza, e anche farle valere con la forza, *ma sempre a scapito della possibilità di un progresso fondamentale* (dove la parola “progresso” va intesa nel senso in cui la recepisce il difensore di una determinata regola e quindi in modo diverso a seconda dei gruppi sociali o professionali). Se non si vuole rinunciare a una via per il progresso, *non resta* [corsivo mio] che ammettere che regole universalmente valide, cioè una metodologia indipendente da storia, psicologia, fisica e religione che guidi inesorabilmente i nostri passi, *semplicemente non esiste*»<sup>80</sup>.

Per Feyerabend quindi la conclusione da trarre dall'analisi dei limiti di validità di alcune regole fondamentali delle metodologie esistenti *non è solo* una conclusione critica sulla pretesa da esse avanzata di aver individuato il metodo della scienza (conclusione che da sola potrebbe costituire il punto di partenza per la elaborazione di una nuova e adeguata metodologia), *ma anche* una conclusione negativa sull'esistenza del metodo, e quindi una conclusione generale sui limiti di tutte le metodologie, una conclusione critica sul metodologismo.

In sintesi, la strategia giustificativa di Feyerabend è: *data* l'analisi che dimostra i limiti di validità di alcune regole metodologiche fondamentali, *non resta che* concludere che il metodo non esiste.

3. Una analisi critica di questa strategia, che fa dell'anarchismo la conclusione dell'argomento storico, può essere sviluppata in due diversi modi: ci si può chiedere se sia corretta l'analisi storica che Feyerabend pone come base della conclusione anarchica; oppure ci si può chiedere se, anche ammettendo la validità di tale analisi, la conclusione sia legittima. Ci si può insomma chiedere: 1) è vero che Feyerabend ha dimostrato i limiti di validità di alcune regole metodologiche fondamentali? Oppure: 2) è corretto, sulla base dei dimostrati limiti di validità di alcune regole metodologiche ritenute fondamentali, concludere che la scienza è anarchica?

In linea di principio, il primo modo (quello solitamente seguito da chi si impegna nella discussione critica della strategia giustificativa di Feyerabend) è il più radicale. Infatti, se si riesce a provare che l'analisi storica di Feyerabend non è valida, se si contesta che egli abbia dimostrato i limiti di validità delle regole metodologiche esaminate, allora per ciò stesso è chiaro che anche la conclusione anarchica è indebita. Ma questa via, che cerca di mettere in discussione la validità dell'analisi storica per trarre una conseguenza negativa sull'anarchismo, presenta un serio inconveniente. La critica dell'analisi storica infatti non può prescindere dal piano dell'interpretazione. Ma si può, in sede di interpretazione storica, pervenire a un risultato indiscutibile, e perciò a una definitiva liquidazione dell'analisi di Feyerabend? Sembra proprio di no. Questa via non appare dunque radicalmente risolutiva.

È invece sicuramente più risolutivo e alla fine veramente più radicale, poiché ci si muove su un piano propriamente logico, un piano cioè che prescinde dall'interpretazione storica, vedere se, pur ammettendo la validità dell'analisi storica di Feyerabend, sia legittimo concludere con la tesi anarchica.

Ammetteremo dunque che l'analisi di Feyerabend sui limiti di validità di alcune regole metodologiche fondamentali sia corretta e valuteremo se la conclusione che egli ne trae, l'affermazione che il metodo non esiste e che la scienza è anarchica, sia valida.

4. Ma come deve essere intesa questa conclusione? Come abbiamo già accennato Feyerabend parla di "dimostrazione". In *Contro il metodo*, dopo aver asserito che «la scienza è un'impresa essenzialmente anarchica»<sup>81</sup>, sostiene che «lo si può *dimostrare* [corsivo mio]» «attraverso un esame di episodi storici»<sup>82</sup>. Così pure in *La scienza in una società libera*, facendo riferimento al compito che si era proposto nell'opera precedente, scrive che lì ha «tentato di *dimostrare* [corsivo mio] che i procedimenti della scienza non si conformano ad alcuno schema comune»<sup>83</sup>. Feyerabend quindi afferma che la tesi secondo cui la scienza è anarchica «si può dimostrare» e che egli ha effettivamente «tentato di dimostrare» tale tesi.

Ma riesce questo tentativo? Si può dire che egli arrivi effettivamente a dimostrare che la scienza è anarchica, che il metodo non c'è, che tutte le metodologie hanno limiti di validità?



Supponendo che l'analisi di Feyerabend sui limiti di validità delle regole metodologiche esaminate sia corretta (ma anche ammettendo che le regole di tutte le metodologie esistenti abbiano limiti di validità), tutto ciò che si riesce a dimostrare è che *se* il metodo scientifico è quello postulato da tali metodologie, *allora* la scienza è anarchica; o, che è lo stesso, che esse falliscono nella loro pretesa di aver trovato il metodo. Ma dire che la scienza è anarchica rispetto alle metodologie esistenti, che queste falliscono nella loro pretesa di aver individuato il metodo (possiamo chiamare questa "tesi *debole* dell'anarchismo") è altra cosa dal dire che la scienza è anarchica rispetto a qualsiasi metodologia e che tutte le metodologie hanno limiti di validità ("tesi *forte* dell'anarchismo"). Dimostrare insomma i limiti di validità delle regole delle metodologie esistenti non significa affatto che non vi siano regole generali, ancora da scoprire, che guidano la prassi scientifica.

Senonché, come abbiamo visto, il nucleo fondamentale dell'anarchismo consiste proprio nella "tesi forte". L'anarchismo vero e proprio cioè non afferma *solo* che la scienza è anarchica rispetto a determinati sistemi di regole (le metodologie esistenti), ma *anche e soprattutto* che lo è rispetto a *qualsiasi* sistema di regole; non afferma solo che le metodologie esistenti hanno limiti, ma anche e soprattutto che *tutte* le metodologie hanno limiti di validità; non afferma solo che il metodo scientifico non è stato trovato, ma anche e soprattutto che non c'è, è una «favola»<sup>84</sup>.

Insomma, distinguendo fra una tesi *debole* e una tesi *forte* dell'anarchismo, si deve dire che l'anarchismo che Feyerabend riesce a dimostrare non è quello "forte" ma quello "debole". E se teniamo presente che la pretesa di Feyerabend era invece proprio di dimostrare la tesi "forte", ossia che il metodo non c'è, che la scienza è anarchica rispetto a qualsiasi possibile metodologia che tenti di dire quale sia il suo metodo, non resta che concludere che egli, diversamente da come aveva annunciato, non ha dimostrato che la scienza è anarchica. Feyerabend dunque fallisce lo scopo. L'anarchismo come tesi dimostrata è una conclusione indebita.

Ma non poteva essere altrimenti. Infatti, se su base storico-fattuale si può dimostrare che le regole delle metodologie esistenti hanno limiti di validità, e quindi che la scienza è anarchica rispetto ad esse, non è invece possibile, su quella base, dimostrare i limiti di validità di

regole metodologiche ancora da elaborare, e quindi che la scienza è anarchica anche rispetto alle metodologie possibili. L'anarchismo forte insomma non è, e non può essere, l'esito rigoroso della assunzione della prospettiva storica.

5. Con queste considerazioni sulla infondatezza della pretesa di Feyerabend di poter dimostrare e di aver dimostrato che la scienza è anarchica, che non vi sono regole generali cui la scienza obbedisca e che quindi non è possibile una metodologia come corretta teoria del metodo scientifico, si potrebbe ritenere conclusa l'analisi critica dell'anarchismo, se non fosse che nei testi di Feyerabend si trova anche una caratterizzazione dell'anarchismo non come "tesi dimostrata" ma come "supposizione". In *La scienza in una società libera*, ad esempio, afferma: «In *CM* ho discusso tre esempi per dimostrare le difficoltà dell'induttivismo, della teoria della falsificazione, della teoria dei programmi di ricerca e in generale di ogni metodologia che si appoggi a concetti come comparazione di contenuti o verosimiglianza. [...] Esempi come questi fanno sorgere in me il *sospetto* [corsivo mio] che ogni criterio e ogni regola siano esposti a difficoltà analoghe»<sup>85</sup>. Così pure in *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza* afferma: «In *Against Method*, i limiti delle regole sono stati illustrati con l'aiuto di esempi storici. Gli esempi non dimostrano solo che nella scienza non ci si attiene *de facto* a determinate regole e parametri, ma anche che l'osservanza di criteri e regole avrebbe bloccato la ricerca. In ogni caso non si sarebbero ottenuti quei progressi che oggi suscitano tanta ammirazione in scienziati, teorici della scienza e profani. Certamente, questo tipo di critica non può investire tutte le regole che sbocciano dal cervello di un sapiente, né del resto avevo in mente un'argomentazione così ampia. Ho esaminato soltanto due o tre regole fondamentali, mostrando i limiti della loro validità. Naturalmente, *suppongo* [corsivo mio] che lo stesso valga per qualsiasi altra regola interessante e per qualsiasi altro parametro che non sia puramente verbale: i casi esaminati rendono *plausibile* [corsivo mio] – almeno a mio avviso – che la soluzione del problema non stia nell'invenzione di altre più complesse regole, quanto piuttosto in un nuovo atteggiamento di fronte alla razionalità nella sua totalità»<sup>86</sup>.

Feyerabend quindi caratterizza la tesi contrometodologica come

una "supposizione". Ma parlare di "supposizione" significa riconoscere che, una volta dimostrati i limiti di validità di alcune regole metodologiche e criticate le metodologie che teorizzano quelle regole, una volta insomma dimostrato che il metodo non è stato trovato, in linea di principio sono possibili due diverse e contrapposte ipotesi. La *prima* (l'ipotesi metodologica) è che il metodo, benché non trovato, esista; che vi siano regole che non hanno limiti di validità e che dopo il fallimento delle metodologie esistenti sia possibile elaborare una nuova metodologia che individui tali regole. La *seconda* (l'ipotesi anarchica o contrometodologica) è che il metodo non esista, che non vi siano regole che non hanno limiti di validità e che quindi sia inutile, vano, illusorio, ricercare il metodo.

Ora, come sappiamo, Feyerabend non si impegna affatto a elaborare una nuova metodologia, ma al contrario sceglie l'anarchismo: «il mio intento – scrive – non è quello di sostituire un insieme di norme generali con un altro insieme di norme, bensì piuttosto quello di convincere il lettore del fatto che *tutte le metodologie, anche quelle più ovvie, hanno i loro limiti*»<sup>87</sup>. La ragione di ciò sta nel fatto che egli ritiene – dati i limiti di validità di alcune regole metodologiche fondamentali – che l'esistenza del metodo «l'esistenza di un [...] edificio di regole, di una "logica della scoperta" scientifica che pervade da parte a parte l'elaborazione intellettuale senza minimamente ostacolarla, è *decisamente inverosimile* [corsivo mio]»<sup>88</sup> e che per converso è «*plausibile* [corsivo mio] che ogni regola abbia dei limiti»<sup>89</sup>.

La conclusione di Feyerabend dunque è sempre l'anarchismo, solo che ora egli non pretende più che si tratti di una "tesi dimostrata" ma semplicemente di una "supposizione decisamente verosimile".

Come spiegare questa duplice caratterizzazione dell'anarchismo? Si tratta di un cambiamento di rotta? Se si considera che Feyerabend parla di "supposizione" in scritti sia precedenti che successivi a *Contro il metodo*, dove invece parla di "dimostrazione", l'ipotesi di un mutamento di posizione sembra proprio da escludere. Si può allora pensare o a una oscillazione teorica o, più probabilmente, a una certa disinvoltura linguistica (non esente da intenzioni retoriche) nell'uso di parole forti (come appunto "dimostrazione") che andrebbero certo trattate con maggior rigore e usate con maggior controllo di quanto egli non faccia.

senzialmente retorica la sua sfida, ossia per trattare la partita del metodo – una partita aperta – come se fosse chiusa. Per Feyerabend insomma il metodologismo non ha alcuna *chance*: egli crede di aver sostanzialmente chiuso il discorso sul metodo. E ciò perché ritiene di aver provato che l'ipotesi metodologica è “decisamente inverosimile”. Ma, come abbiamo visto, questa pretesa è ingiustificata, sì che si deve concludere che la questione del metodo, nonostante Feyerabend, è una questione ancora aperta. Anzi, se la sua analisi sui limiti di validità delle metodologie esistenti è corretta, Feyerabend non solo, per le ragioni prima esposte, non riesce a chiudere il discorso sul metodo ma addirittura finisce per imporgli un nuovo impulso: lascia infatti agli “amici del metodo” il compito di elaborare una valida teoria del metodo scientifico.

<sup>1</sup> P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 15.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>4</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, ed. it. a cura di A. ARTOSI, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 274.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 391.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 386.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 391.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>12</sup> P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 150.

<sup>13</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 391.

<sup>14</sup> P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 150.

<sup>15</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 345.

<sup>16</sup> L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, ed. it. a cura di M. TRINCHERO, Einaudi, Torino, 1967, I, 23.

<sup>17</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 392.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 261.

- 19 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 27.
- 20 *Ivi*, p. 46.
- 21 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 267.
- 22 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 54.
- 23 *Ivi*, p. 55.
- 24 *Ivi*, p. 137.
- 25 *Ivi*, p. 27.
- 26 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 352.
- 27 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 30.
- 28 *Ibidem*.
- 29 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 272.
- 30 *Ivi*, p. 345.
- 31 *Ivi*, p. 272.
- 32 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 120.
- 33 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 289.
- 34 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 149.
- 35 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 386.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Ivi*, p. 363.
- 38 *Ivi*, p. 387.
- 39 *Ibidem*.
- 40 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 149.
- 41 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 215.
- 42 *Ivi*, p. 365.
- 43 I. LAKATOS, *La storia della scienza e le sue ricostruzioni razionali*, in I. LAKATOS e A. MUSGRAVE, *Critica e crescita della conoscenza*, ed it. a cura di G. GIORELLO, Feltrinelli, Milano, p. 390.
- 44 P.K. FEYERABEND, *Una lancia per Aristotele: osservazioni sul postulato dell'aumento di contenuto*, in G. RADNITZKY- G. ANDERSSON, (a cura di) *Progresso e razionalità della scienza*, trad. it. a cura di F. Voltaggio, Armando, Roma, p. 143.
- 45 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 65.
- 46 P.K. FEYERABEND, *Una lancia per Aristotele: osservazioni sul postulato dell'aumento di contenuto*, cit., p. 143.
- 47 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 29.
- 48 P.K. FEYERABEND, *Critica della ragione scientifica*, in C. HOWSON (a cura di), *Critica della ragione scientifica. Metodo e valutazione nelle scienze fisiche*, trad. it. di L. Monti e G. Giorello, Il Saggiatore, Milano, 1981, p. 388.

- 49 P.K. FEYERABEND, *Una lancia per Aristotele: osservazioni sul postulato dell'aumento di contenuto*, cit., p. 144.
- 50 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 367.
- 51 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 15.
- 52 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 150.
- 53 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 16.
- 54 P.K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, trad. it. di L. Sosio, Laterza, Roma-Bari, 1984, p. 6.
- 55 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 253.
- 56 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 16.
- 57 *Ivi*, p. 17.
- 58 *Ibidem*.
- 59 *Ibidem*.
- 60 *Ivi*, p. 18.
- 61 *Ibidem*.
- 62 *Ivi*, p. 29.
- 63 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 150.
- 64 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 253.
- 65 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 147.
- 66 *Ivi*, p. 19.
- 67 *Ivi*, p. 155.
- 68 *Ivi*, p. 21.
- 69 *Ivi*, p. 39.
- 70 *Ibidem*.
- 71 *Ivi*, p. 19.
- 72 *Ivi*, p. 29.
- 73 L. LENTINI, *Anarchismo, irrazionalismo, post-razionalismo*, «Atque», n. 10, 1994.
- 74 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 15.
- 75 *Ivi*, p. 21.
- 76 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 150.
- 77 *Ivi*, pp. 150-51.
- 78 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 29.
- 79 *Ivi*, p. 25.
- 80 P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., pp. 295-296.
- 81 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 15.
- 82 *Ivi*, p. 21.
- 83 P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 11.
- 84 P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 247.

<sup>85</sup> P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., p. 27.

<sup>86</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., pp. 400-401.

<sup>87</sup> P.K. FEYERABEND, *Contro il metodo*, cit., p. 29.

<sup>88</sup> P.K. FEYERABEND, *Il realismo scientifico e l'autorità della scienza*, cit., p. 253.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 401.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 400.

<sup>91</sup> P.K. FEYERABEND, *La scienza in una società libera*, cit., pp. 28-29.





---

## AL LIMITE DEL RAPPRESENTARE

### Nota su immaginazione e coscienza

*Fabrizio Desideri*

---

In conclusione al libro su *L'Imaginaire*<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre tematizza il rapporto tra coscienza e immaginazione con una radicalità che merita di essere interrogata oltre le implicazioni inerenti alla sua filosofia in generale (quale si disegna ne *L'être et le néant*) e alle sue ricerche precedenti, in particolare a quelle svolte nel saggio su *L'imagination*. Qui, si ricorderà, Sartre aveva difeso una concezione dinamicamente attiva dell'immagine: un suo carattere psichicamente sintetico che la identifica con "un certo tipo di coscienza"<sup>2</sup>. Secondo tale identificazione l'immagine non si può risolvere né in una copia-segno di qualcosa né in una traccia mnestica di una percezione e ciò appunto in quanto si pone sempre come "coscienza di qualche cosa", come una sintesi attiva di un molteplice che la definisce piuttosto nei termini temporali di un "atto" che in quelli spaziali di una "cosa". Nel libro del '40 la separazione si radicalizza ulteriormente, fino a fare dell'immaginazione non soltanto un modo della coscienza – una delle declinazioni del suo carattere intenzionale – ma addirittura l'immanente condizione del suo costituirsi, anzi – in un crescendo di mosse identificative tra i due termini – "la coscienza tutta intera in quanto realizza la propria libertà"<sup>3</sup>. Nell'immaginazione s'attua il carattere ek-sistenziale dell'"essere-nel-mondo" proprio del-

l'uomo: il suo porsi traendosi in qualche modo fuori, negando il suo puro e semplice "essere-in-mezzo-al mondo". È in virtù della sua potenza immaginativa – questa è la tesi sartriana – che la coscienza può porsi come non-cosa rispetto al mondo, può svincolarsi dalla pura immanenza ad esso e trascenderla affermando la sua originaria libertà.

Decisivo, in proposito, è il carattere sintetico-simultaneo dell'atto in cui l'immaginazione si esplica: in "un solo e medesimo atto" la coscienza pone "il mondo come totalità sintetica" e compie "un rinculo rispetto al mondo"<sup>4</sup>. L'unità di questo duplice atto al quale Sartre riconduce la stessa oscillante duità da cui scaturisce il cogito – quel dubbio [duo > *du-bium*], cioè, che mentre costituisce il reale come mondo pone la stessa possibilità del suo annichilimento – è, però, possibile solo nel costituirsi dell'"immaginario" come uno spazio di pura e ancora duplice negatività. Negativa rispetto al mondo sul cui "sfondo" esercita la sua potenza, l'immaginazione è parimenti negativa rispetto all'immagine che contrappone all'oggetto di questa negazione (al mondo come totalità sintetica). Solo in virtù di questa doppia e simultanea negazione la coscienza può realizzare la sua libertà trascendentale. La coscienza si fa libera, così, soltanto irrealizzando-si; in quello stesso atto con cui irrealizza il mondo annichilandolo nel suo essere in sé, dunque nel suo carattere di cosalità: nel suo essere cosa in sé.

Il prezzo di questa irrealizzante realizzazione della libertà nella coscienza – ossimoro in cui è già logicamente contenuto il senso non banale dell'*absurdum* sartriano dell'ek-sistenza in quanto, appunto, questa si raccoglie nel puro *a-topon* della coscienza – sta nella bidirezionalità in cui s'attua (si effettua) la sua struttura intenzionale. Ovvero: l'immaginazione può mostrarsi non solo "una caratteristica di fatto

della coscienza”, ma pure una sua “condizione essenziale e trascendentale”<sup>5</sup>, proprio in quanto il suo intenzionare un’immagine che trascende l’esistente è insieme un intenzionare il nulla in cui si lascia ritrarre *immaginativamente* il mondo. Con le parole di Sartre: «la condizione perché una coscienza possa formare immagini è dunque duplice; bisogna ad un tempo, che essa possa porre il mondo nella sua totalità sintetica e porre l’oggetto immaginato come irraggiungibile rispetto a quest’insieme sintetico, cioè porre il mondo come un nulla in rapporto all’immagine»<sup>6</sup>. L’unità tra i due momenti o direzioni dell’intenzionalità immaginativa in cui pare consistere la coscienza è qui resa possibile da quello che Sartre stesso chiama il carattere di “infrastruttura” del nulla<sup>7</sup>. Infrastruttura o interfaccia tra il qualcosa dell’immagine (il suo carattere attivamente sintetico di *coscienza di* e dunque puro “qualcosa” immaginario) e la totalità del mondo da cui la coscienza immaginativamente si ritrae, il nulla si mostra condizione interna del suo costituirsi funzione della trascendenza dell’Ego. Condizione interna, dunque, e non fondamento-radice della possibilità dell’immaginazione. Nulla relativo, mai convertibile in ontologica assolutezza: materia in cui e su cui si compie la negazione diretta alla costituzione dell’immaginario, necessariamente insuscettibile di autoconsistenza formale. Anzi: vera *hyle* dell’immagine – come materia-substrato, a sua volta, dell’atto intenzionale – a questo punto appare essere questo nulla-infrastruttura in attesa di esser riempito-formato dall’immaginazione.

La prima cosa da osservare in questo procedimento isolante e quindi annichilente in cui si dispiega la costitutività (la trascendentale costitutività) dell’immaginazione per la coscienza è la radicale separazione della funzione immaginativa da quella della memoria. La coscienza può costituirsi come non-

cosa rispetto al mondo, solo in quanto l'immaginazione è capace di cancellare le tracce della sua appartenenza-immanenza ad esso: quelle relazioni che appaiono come l'inverso dell'intenzionalità. È il modo sartriano di intendere l'essenziale discontinuità della coscienza come un'ek-stasi dell'esistere: atto irrealizzante fino al punto di negare la *res* del tempo. Nel mondo che si nega come totalità sintetica, deve esser ridotto a niente lo stesso passato della coscienza: la continuità temporale dell'Io. Solo recidendo immaginativamente questo legame, l'Ego può trascendersi: può progettarsi oltre la sua situazione. Nella sua negativa spontaneità, l'immaginazione non ha qui il senso di presentare l'assente all'intuizione – ossia ritenendolo come tale (come un assente) nella presenza a sé della coscienza – ma piuttosto quello di cancellare le tracce della sua assenza presentandolo nella sua irrealità di pura immagine esistente solo *in actu*. Si da potersi affermare che lo *status* dell'*Imaginaire* è quello di una indifferenza creativa tanto rispetto all'assente nella percezione quanto rispetto al non esistente per essa. Considerando che anche il non esistente può mantenere il carattere inerte della cosalità se non immaginato – se non attivamente negato nel suo essere in sé, allora l'immaginazione ha un compito irrealizzante sia nei confronti del non presente alla percezione sia nei confronti del non esistente.

Quanto a quest'aspetto l'immaginazione sartriana – non avendo obblighi referenziali – si mostra, così, come l'antitesi d'ogni principio di fedeltà. Né copia né traccia di un percepito, l'immagine si presenta piuttosto come quella condizione interna all'atto percettivo che permette alla coscienza di potersi mantenere a distanza da esso: di porsi liberamente trascendendo i vincoli percettivi. È attraverso il ruolo costitutivo che l'immaginazione esercita nella stes-

sa percezione, dunque, che si dà la possibilità dell'immanenza di una coscienza non tetica all'interno d'ogni coscienza riflessiva. L'immaginazione immanente all'atto percettivo salva in esso il suo carattere d'attività permettendo il gioco della distanza all'interno della sua struttura. La "coscienza immaginativa pone il suo oggetto come un nulla"<sup>8</sup> appunto in quanto questa possibilità è già contenuta all'interno della percezione nella differenza tra l'immagine e ciò di cui essa è immagine. Piuttosto che nel ricordare questo "fuori" – quest'esteriorità – implicata nella dimensione percettiva, l'immaginazione per Sartre sembra così avere la funzione di dimenticarlo o di cancellarlo.



Soltanto in questo movimento irrealizzante – ripetiamo – la coscienza può rendere effettiva la sua condizione di libertà: può esistere. La conseguenza di un tale modo di porre il rapporto tra immaginazione e coscienza pare, così, quello di non lasciar più scorgere – almeno per la dimensione non tetica della coscienza – la differenza tra le due dimensioni. Nella difficoltà di operare questa distinzione, si potrebbe dire, la coscienza si riduce essenzialmente alla istantaneità di un attivo punto di vista sul mondo. Assimilata alla necessaria infedeltà della *vis imagina-*

*tiva*, alla sua anarchica spontaneità, essa appare unicamente coscienza dell'ego. Si pone nella pura distanza da sé, condannando-si e dunque condannando (il) Sé ad una dimensione del tutto implicita e muta internamente alla coscienza non tetica. Il prezzo di questa condanna – vero e proprio nucleo logico-teoretico del *topos* sartriano dell'esser condannati alla libertà – sarà la revoca di ogni dimensione del *cum*-dall'intenzionalità della coscienza e dalla duplice direzionalità negativa che la caratterizza. E con questa revoca, con la esclusione di ogni "neutro" dall'ambito che definisce la coscienza, si avrà anche la netta scissione tra la dimensione del sapere (che di per sé anche nella sua versione "mistica" implica sempre un *cum* neutro – oltre la mera differenza tra Io e Altro – in cui dispiegarsi) e quella coscienziale. Una dimensione che, a questo punto, assai impropriamente potrà continuare a dirsi co-scienza. A meno di non intendere la coscienza di sé – appunto come sosterrà Sartre in una conferenza alla Société Française de Philosophie del 2 giugno 1947<sup>9</sup> – non solo nella più perfetta distinzione da ogni relazione conoscitiva (nella differenza da ogni possibile conoscenza di sé), ma soprattutto nella sua assoluta autoconsistenza: in una identità di essere del tutto interna alla modalità della sua pura presenza, tale per cui è sufficiente "che vi sia coscienza perché vi sia essere"<sup>10</sup>.

Il carattere non tetico della coscienza consisterebbe, allora, in un autoriferimento così puro e perfetto nella circolarità del movimento di ritorno in sé che Sartre propone di mettere tra parentesi il "di" tra "coscienza" e "sé", come a sottolineare la preminenza *ontologica* dell'unità di essere sulla differenza costitutiva di una relazione trascendentale (quella tra Io, coscienza e Sé). Nel suo carattere di indice relazionale il "di" verrebbe così serbato soltanto per quella coscienza riflessiva di noi stessi che mentre

deve presupporre l'esserci della prima (della coscienza non tetica) assume in proprio il carattere di una conoscenza. Ragione per cui, connettendosi alle tesi de *L'Imaginaire* dove si indicava nell'immaginazione la condizione trascendentale della coscienza in generale, si potrebbe anche dire che l'essere implicito nella coscienza (un essere nel quale si portano all'indifferenza le relazioni tra realtà e immaginario: il piacere di una passeggiata solo sognata non ha meno autoconsistenza di essere rispetto a quello dato da una passeggiata reale) vien quasi a consistere puramente nel "per sé" dell'immaginazione; sembra, cioè, scaturire dall'interfaccia del nulla in virtù del quale quest'ultima costituisce la coscienza ed effettua la sua libertà.



A questo punto, a meno di non tradurre naturalisticamente l'essere implicato di necessità nella coscienza non tetica<sup>11</sup>, si deve allora concludere – visto che Sartre parla di essa come di qualcosa di cui "si fruisce" e che si "è in ogni istante"<sup>12</sup> – che l'essere stesso della coscienza di sé è del tutto interno all'immaginazione; in ultima istanza – nella sua non tematizzabilità come contenuto di una conoscenza – la sua di-

mensione noematica si mostrerebbe assai affine a quella propria dell'immaginario ed il sapere che se ne ha, assumerebbe i caratteri di un sapere immaginativo<sup>13</sup>. Un'altra conclusione, del resto, non sembra lecita se si continua a tener fermo il carattere puramente interno – pura soggettività di un sapere antepredicativo – della coscienza di sé. Si potrebbe quindi osservare che Sartre, pur intendendo mantenere le proprietà del modello autoriflessivo di coscienza, riesce a sottrarsi alle aporie<sup>14</sup> ad esso inerenti con l'annetterla al dominio dell'immaginazione. Il senso del ragionamento sartriano a questo punto potrebbe anche configurarsi in questi termini: la coscienza trascendentale è costitutiva di un mondo<sup>15</sup> appunto in quanto ne è condizione (anch'essa trascendentale) proprio l'immaginazione con il suo "realizzarsi" tramite una duplice e simultanea negatività. Solo che qui a realizzarsi irrealizzandosi è l'immaginazione stessa in quanto tale e questo significa che anch'essa in quest'estremo movimento si nega senza trapassare in una quiete concettuale o nella forma di un sapere puro della relazione. Così che, in questo caso, quella forma paradossale che è la posizione in essere dell'immaginario pare sospendersi in una pura negatività. Più che approfondire la svolta fenomenologica husserliana Sartre sembra qui prepararne la parodia estetico-letteraria. Non per niente la vera conclusione de *L'Imaginaire* è un paragrafetto dedicato all'opera d'arte come sublimazione teleologica di ogni *vis imaginativa*: "cosa" perfettamente irreali dove l'immagine, transcendendo ogni percezione, si è fatta puro *analogon* di se stessa<sup>16</sup> e la coscienza pare celebrare la festa del ritorno in sé: nella propria origine e condizione, facendosi "coscienza immaginativa"<sup>17</sup>.

Ma oltre questa forse inevitabile conclusione, c'è un altro aspetto sul quale merita soffermarsi se si vuole continuare a riflettere sul rapporto tra coscien-



za ed immaginazione. Un aspetto al quale lo stesso Sartre pare rimandare esplicitamente osservando come il problema di cosa debba essere «la coscienza in generale, se una costituzione d'immagine deve esser sempre possibile»<sup>18</sup>, possa venir meglio compreso da menti «avvezze a porsi i problemi filosofici nelle prospettive kantiane»; anche se – precisa immediatamente dopo – «il senso profondo del problema può esser colto solo da un punto di vista fenomenologico». Ma il Kant di cui si avverte la presenza nella trattazione sartriana del rapporto tra immaginazione e coscienza piuttosto che quello letto da Husserl pare quello affrontato da Heidegger nel grande libro del 1929. Evidenti, insieme alle pur ovvie differenze d'impostazione, le analogie<sup>19</sup> tra la prospettiva disegnata da Sartre relativamente all'immaginazione come condizione trascendentale della coscienza e il tentativo heideggeriano di interpretare la *Critica della ragion pura* come «fondazione della metafisica», facendo leva (con esplicita forzatura e privilegiando la prima edizione dell'opera) sul ruolo originariamente fondativo dell'immaginazione trascendentale. In entrambi i casi si viene a smantellare dall'interno – non importa se in maniera del tutto inconsapevole come nel caso di Sartre o con progettuale lucidità come in quello di Heidegger – la purezza del *cogito* husserliano e con essa il carattere di evidenza prima e di originarietà della coscienza. Quella sospesa autonegatività in cui, per Sartre, sembra sfociare l'immaginazione di fronte al costituirsi della coscienza (fino ad includere lo stesso *status* di quest'ultima in una indecisa oscillazione tra percezione e sapere di sé) è convertita da Heidegger in un procedimento paradossalmente, ma comunque positivamente fondativo. È, infatti, attraverso l'analisi del ruolo dell'immaginazione all'interno della deduzione trascendentale (analisi, ripetiamo, condotta sulla prima edizione della *Critica della*

*ragion pura*<sup>20</sup>) che Heidegger giunge a presentare la stessa immaginazione non tanto o non solo come *nascosta* radice delle due facoltà conoscitive (sensibilità e intelletto), bensì come fondamento di quella comprensione ontologica che dall'interno della prospettiva critico-trascendentale di Kant può esplicitarsi come "una metafisica dell'Esserci" e, dunque, come un'ontologia della finitezza. A questa conclusione Heidegger perviene mostrando come l'immaginazione produttiva costituisca nella sua dinamica rappresentativa (ovvero in quanto facoltà di intuire le immagini che forma senza doverle associare alla presenza di un oggetto nella stessa intuizione) le tre modalità temporali nella loro unità e quindi, con essa, la stessa forma della temporalità. Ma, considerato il carattere derivativo e non originario in cui, anche in quest'opera heideggeriana come già in *Essere e tempo*, si attesta l'intuizione pura dello spazio rispetto a quella del tempo, con la forma del tempo viene a coincidere, almeno originariamente, la struttura stessa della sensibilità. Con quest'ultima identificazione, il senso dell'affezione che caratterizza ricettivamente la sensibilità si fa del tutto interno<sup>21</sup>: è affezione di Sé, autoaffezione<sup>22</sup>. Il passo ulteriore e decisivo compiuto da Heidegger a questo proposito consiste nell'intendere immaginativamente (nel senso, certo, della pura produttività di schemi *a priori* da parte dell'immaginazione) lo stesso movimento dell'appercezione originaria in cui, per Kant, si costituisce strutturalmente la coscienza di sé; questo fino alla conclusione, logicamente stringente, di scorgere il tempo *nell'appercezione medesima* come "fondamento della possibilità dell'ipseità"<sup>23</sup>.

Non solo, dunque, la sensibilità è da Heidegger ridotta, tramite l'analisi dell'immaginazione, alla forma autoaffettiva del tempo; con i contorni di questa stessa forma verrebbe a mostrarsi, attraverso il ruolo

attivamente formativo che l'immaginazione svolge nello "schematismo trascendentale", la stessa attività dell'intelletto e del pensiero puro in generale, ossia come una spontaneità formatrice nel senso della rappresentazione<sup>24</sup>. I due ceppi della conoscenza (sensibilità ed intelletto) sono così ricondotti alla originaria e radicale comunità dell'immaginazione; è con l'emergere del suo protagonismo nel corso della deduzione trascendentale che si svela la loro comune essenza. Adesso, dopo questa emergenza del fondamento metafisico, «il tempo e l'«io penso» non stanno più l'uno di fronte all'altro come elementi eterogenei e inconciliabili», ma si rivelano «come la stessa cosa»<sup>25</sup>. La permanenza e la stabilità – proprietà dell'«Io-«correlato» di tutte le nostre rappresentazioni – si identificano, così, con le proprietà della stessa forma-tempo, quelle stesse in base alle quali Kant può affermare che «il tempo non scorre» (a scorrere in esso è piuttosto «l'esserci del mutevole», esso «di per sé è immutabile e permanente» [A 143; B 183]) e dunque si può affermare che l'«Io non è altro che il «tempo originario».

In questo passaggio estremo – in quel passaggio, cioè, nel quale si rivela l'identità di Io e Tempo nella struttura dell'autoaffezione e dunque nell'affezione di Sé in Sé: nella sua pura intro-flessione – il ruolo dell'immaginazione va ben oltre quello, inteso da Sartre, di condizione trascendentale della coscienza. Dall'emergenza dell'immaginazione come fondamento originario della comprensione ontologica – quell'emergenza di fronte alla quale Kant, secondo Heidegger, avrebbe arretrato come di fronte all'abisso cui portava la stessa fondazione della metafisica<sup>26</sup> – risulta l'impossibilità di un distacco dell'«Io» da Sé e con ciò l'impossibilità di considerare quel carattere di autonoma relazionalità in cui potrebbe configurarsi la coscienza di sé. L'«Io» qui non pare differen-

ziarsi da Sé: non si distacca logicamente. La possibilità che emerga la struttura della coscienza come una essenziale discontinuità rispetto al *continuum* del senso e all'intenzionalità del pensiero viene come fatta tacere nella conversione della ragion pura in immaginazione trascendentale. In questa conversione, la co-coscienza risulta quasi assorbita in quella che sartrianamente si presentava come la sua condizione. Alla trascendenza sartriana dell'Ego come effettuazione della libertà della coscienza pare corrispondere in Heidegger una trascendenza del Sé – pura identità dell'Esserci come originaria temporalità. Ma proprio in quanto questa trascendenza del Sé rimane una trascendenza del tutto interna, considerata sia la sua forma autoaffettiva sia la decostruzione in senso immaginativo-rappresentativo di ogni identità logico-analitica, lo stesso Sé appare destinato a rimaner cieco di fronte all'Io come di fronte all'alterità rispetto a cui è paradossalmente esterno. E tutto questo, a ben considerare, proprio in virtù della riconduzione della struttura dello spazio a quella della temporalità<sup>27</sup>. Solo nella cooriginarietà di spazio e tempo all'interno dell'intuizione si può, infatti, mantenere l'intrascendibilità del rapporto tra auto- ed eteroaffezione. Del resto, non è lo stesso Kant a scorgerne la necessità di ricorrere al rapporto tra coscienza di sé nel tempo e percezione delle cose fuori di noi (nello spazio) per poter confutare l'idealismo? È appunto nella coessenzialità strutturale di queste due dimensioni che il movimento immaginativo del pensiero viene a toccare il suo limite come limite della stessa rappresentazione: quel limite, cioè, nel quale la percezione di un qualcosa di permanente come "fuori di me" non può venir sostituito dalla semplice rappresentazione di una cosa "fuori di me" [cfr B 276]<sup>28</sup>. Se spazio ed exteriorità mostrano con ciò di essere il presupposto necessario della stessa espe-

rienza interna, allora l'immaginazione non può né costituire la condizione trascendentale della coscienza, né assorbirla nella sua originaria ipseità. Se qualcosa come la coscienza di sé è ancora pensabile, questa non può che costituirsi nella differenza-distanza tra Io e Sé. In quella differenza-distanza che implica tanto la codeterminazione tra l'intuizione dello spazio e quella del tempo all'interno della struttura della percezione quanto l'effetto di scambio – nello stesso costituirsi dell'atto percettivo – tra il carattere interno dell'immaginazione e quello esterno (al confine tra Io e Sé) della sensazione (o viceversa).



Questo, certo, quanto al problema del darsi effettivo del rapporto tra coscienza e sensibilità ovvero quanto al suo implicare l'esperienza come unità sintetica sia interna che esterna; ma tale rapporto – si potrebbe obiettare – non presuppone l'originarietà dell'apercezione come possibilità di ogni sintesi? E non è proprio qui che l'immaginazione svolge il suo ruolo *a priori* ovvero producendo attivamente, nel carattere formante del suo schematismo, l'affinità tra rappresentazioni eterogenee e, dunque, la stessa affinità tra sensibilità ed intelletto? Il fatto è che se la inten-

diamo così – come produzione a priori d'affinità – l'immaginazione non emerge affatto a condizione della coscienza o addirittura a fondamento in generale (pur abissalmente inteso: nel suo carattere di radice che affonda in nulla) dell'impresa critico-trascendentale. Quanto produce affinità non per questo è il fondamento o la radice dell'affinità prodotta. A questo proposito la metafora della "radice comune ma a noi ignota" avanzata ipoteticamente da Kant per indicare l'ulteriore unità dei due "ceppi" della conoscenza e, quindi, forse per indicare l'immaginazione, va considerata una metafora errata [cfr. B 30; A 16]. E ciò proprio dal punto di vista del ruolo che l'immaginazione viene a svolgere nella II stesura della *Critica*, ovvero quello di una *funzione* dell'intelletto: di un "effetto" che questo produce sulla sensibilità. In quanto effetto l'immaginazione conosce un *primum movens* che è, ovviamente, l'intelletto stesso. Senza la spontanea attività di quest'ultimo non è pensabile nemmeno l'immaginazione almeno quanto al suo carattere di sintesi del molteplice. La stessa figura della linea progressivamente tracciata attraverso la quale possiamo rappresentarci l'intuizione formale del tempo presuppone il movimento ovvero l'"atto del soggetto" che – in quanto "Intelligenza": soggetto pensante e, dunque, "Io" – produce "per la prima volta il concetto di successione" [cfr. B 154-155]. È certo attraverso l'immaginazione – come Kant precisa in una nota – che questo tipo di movimento può esser descritto come l'"atto puro della sintesi successiva del molteplice nell'intuizione esterna", d'altra parte, però, è pensabile solo a partire da un'autonomia performativa dell'intelletto. Senza questa performatività dell'azione dell'intelletto – quella stessa che produce la sintesi del molteplice modificando il senso interno [B 155] – l'Io non potrebbe staccarsi da Sé e pensarsi analiticamente co-

me unità della coscienza. Certo quest'unità presuppone a sua volta una sintesi originaria e con essa un molteplice raccolto nell'unità di un'immagine pura (di uno schema). Quanto viene presupposto è destinato, però, a restare tale; né è tolto né viene trasformato in un prodotto. Così anche l'Io, all'interno della stessa appercezione originaria, continua a presupporre il Sé nella sua distanza: nella sua paradossale esternità. Ma rinuncia a farsene immagini: a rappresentarlo. Per questo motivo, nell'appercezione originaria il pensiero – nel distacco da ogni immagine: conducendo la stessa immaginazione al limite della sua capacità rappresentativa – giunge come a toccarsi, si converte in paradossale percezione. Qui, nel limite in cui ogni coscienza puramente immaginativa si arresta, è come se il movimento temporale del pensiero – la sua interna discorsività – si condensasse in uno spazio puntuale. Nell'instensione di un tale spazio di tempo non sono più pensabili rappresentazioni e l'irrepresentabilità del Sé (come negativo generico della molteplicità) assume il senso di un costitutivo riferimento. Quel riferimento paradossalmente esteriore che nella curvatura appercettiva del pensare è avvertito come unità confinaria tra prossimità e distanza. E proprio in questo gesto – nel carattere di atto iniziale che assume l'ascolto rispetto all'intenzionalità dell'immaginare – l'Io sfiora se stesso come un altro. Forse il "qualcosa di a noi ignoto", cui Kant accenna, va riferito al senso stesso di questo sfiorare: alla pura emergenza di una connessione in esso significata. Ancora una volta torna il problema della cosa in sé, nella sua differenza tanto da ogni immagine che dall'essere un puro *nihil negativum*. Semmai nell'essere un nulla nel senso più proprio di un puro *ens rationis*.<sup>29</sup>

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940; *Immagine e coscienza*, tr. it. di E. Bottasso, Torino 1960 (I ed. 1948).

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, Paris 1936; *L'immaginazione - Idee per una teoria delle emozioni*, tr. it. di A. Bonomi, Milano 1962, p. 104.

<sup>3</sup> *Immagine e coscienza*, pp. 286-87.

<sup>4</sup> Ivi, p. 283.

<sup>5</sup> Ivi, p. 289.

<sup>6</sup> Ivi, p. 283.

<sup>7</sup> Cfr. ivi, p. 287.

<sup>8</sup> Ivi, p. 25.

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *Conscience de soi et connaissance de soi*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», 42, 1948, pp. 49-91.

<sup>10</sup> Cfr. ivi, p. 64.

<sup>11</sup> Un aspetto, questo, in cui Sartre mostra di seguire del tutto l'impostazione husserliana. Basti per ciò richiamare un passo del primo Libro delle *Ideen*, dove Husserl al problema di un contenuto puramente fantastico-finzionale della coscienza risponde in questi termini: «Un tale io troverebbe dunque soltanto finzioni di *cogitationes*, le sue

riflessioni, data la natura di questo *medium*, sarebbero esclusivamente riflessioni immaginarie. Ma questo è un controsenso evidente. L'illusione può essere una mera finzione, ma illudersi della coscienza che finge non è essa stessa finzione[...]» [E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag 1950-52; *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. FILIPPINI, vol. I, p. 100]. Alla possibilità del non essere insita nel dubbio, alla pensabilità-immaginabilità dell'annientamento del mondo (una pensabilità in cui il mondo stesso si mostra nella sua radicale contingenza) Husserl oppone la tesi della necessità-indubitabilità del «mio puro io e del suo vivere» [Ivi, p. 101]. Una necessità ed un'evidenza che Sartre - considerando l'immaginazione come condizione trascendentale della coscienza - provvede però a inquietare dall'interno, sospingendo il *cogito* verso la sua radice immaginativa, in rischiosa prossimità all'orizzonte di autoconsistenza negativa dell'immaginario.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, p. 63.

<sup>13</sup> La distinzione che Sartre opera ne *L'Imaginaire* tra «sapere puro» e «sapere immaginativo» ha dei tratti fortemente ambigui e rimanda ad una indecisione di fondo rela-



tivamente al punto di vista dal quale considerare l'immaginazione: in un senso puramente descrittivo-fenomenologico (e qui pare del tutto interna alla costituzione della coscienza) oppure in un senso genetico-trascendentale (e qui – soprattutto nel capitolo conclusivo – quel che è una dimensione della coscienza trapassa in condizione di essa). Mentre il “sapere puro” appare come “semplice conoscenza di relazioni” – rimanendo, però, all'ambiguità e quindi alla struttura indecisa di una coscienza tra il carattere oggettivo di queste relazioni (come lunghezza, colore, forma di un oggetto) per una coscienza vuota e la “coscienza piena di uno stato del soggetto” –, quello “immaginativo” si presenta come “una coscienza che cerca di trascendersi, di porre la relazione come un *di fuori*” [*Immagine e coscienza*, p. 108]. Ma si dà anche il caso di un sapere immaginativo del tutto precedente (a priori?) rispetto ad un sapere puro e per il quale quest'ultimo (il “sapere puro”) si presenta come un “ideale mai raggiunto”, così che la coscienza rimane necessariamente “prigioniera del suo atteggiamento immaginativo” [Ivi, p. 110]. E non configura proprio qualcosa del genere quella coscienza di sé in cui si deve sopprimere (o mettere tra parentesi) il “di” relazionale? Come una coscienza immaginativa senza immagini, dunque, che non

può mai mirare “fuori” del suo orizzonte visivo ed insieme non può fare a meno di negare ad esso il potere di sguardo su di sé fino al punto che il sapere di una relazione (quella tra Io e Sé) è per lei destinato a rimanere irraggiungibile?

14 Per queste aporie rimandiamo a due nostri saggi apparsi su questa stessa rivista: *La fuga in sé. variazioni sul tema della coscienza*, in «Atque», n. 9 – maggio-ottobre 1994, pp. 47-67 e *Resonabilis echo. La coscienza come spazio metaforico*, in «Atque», n. 11 – maggio-ottobre 1995, pp. 93-113.

15 *Immagine e coscienza*, p. 275.

16 Ivi, p. 297.

17 Ivi, p. 290.

18 Ivi, p. 275.

19 Per questo si vedano gli accenni contenuti nell'importante saggio di G. CARCHIA, *Immaginazione e Imaginaire in Jean-Paul Sartre*, in «Rivista di estetica», 42, a. XXXII, pp. 45-54; in part. p. 52 e quanto osserva F. CASSINARI in *Definizione e rappresentazione. Antropologia e metafisica nell'interpretazione heideggeriana di Kant*, prefazione di C. SINI, Milano 1994, pp. 98-111.

20 Quanto a questo aspetto

Heidegger pare sviluppare per proprio conto – ovvero nel senso di un'ontologia fondamentale – un'osservazione di HUSSERL secondo cui «la deduzione trascendentale nella prima edizione della Critica della ragion pura si muove già sul terreno fenomenologico; ma Kant lo fraintende in senso psicologico e quindi lo abbandona» [*Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, p. 35].

<sup>21</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt/M. 1973 (I ed. 1929); *Kant e il problema della metafisica*, tr. it. a cura di V. Verra, Roma-Bari 1981, p. 164.

<sup>22</sup> Per come in questa interpretazione heideggeriana del tempo come intuizione pura si perda l'originario carattere di alterità del molteplice sensibile implicato in ogni affezione (anche puramente interna) si veda quanto osservato da noi in *L'alterità come soglia critica* in «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», 7, maggio 1993, pp. 65-79, in part. p. 73.

<sup>23</sup> *Kant e il problema della metafisica*, p. 165.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 133.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 140-148. Come espressione di questo arretramento Heidegger legge quel

ridimensionamento del ruolo dell'immaginazione trascendentale che, nella seconda steura della Deduzione, toglie ad essa il carattere di facoltà autonoma dell'anima e ne fa una "funzione dell'intelletto". Si tratta di vedere a questo proposito se qui si sia di fronte ad un ritrarsi o, invece, alla volontà di mantenere nella sua criticità il procedimento della deduzione trascendentale facendo risaltare il ruolo dell'immaginazione come funzionale piuttosto che come fondamentale e, dunque, cancellando il suo carattere di ulteriorità rispetto allo stesso *a priori*. Che il pensiero kantiano non conoscesse solo il sentimento del ritrarsi di fronte all'abisso ma anche il fascino e il coraggio di guardarvi dentro lo mostra, già nella *Prima Critica*, il famoso passo della Dialettica trascendentale [cfr. B 641]. Il fatto è, semmai, che un tale sguardo poteva esser gettato dalla ragione sulla sua assenza di fondamenti (il che è cosa diversa che un fondamento abissale) solo avventurandosi oltre l'isola del territorio critico – quel dominio dell'intelletto, cioè, in cui lo stesso Io penso è in qualche modo posto in salvo in quella relazione d'intelligenza interna all'appercezione originaria che costituisce la possibilità della coscienza di sé. Ma per il tema del rapporto di Kant con l'abisso della ragione rimandiamo a L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino 1995,

pp. 414-18 e alla terza parte del nostro *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana*, Genova 1991.

27 Lo stesso Heidegger, del resto, in una conferenza del 1962, *Zeit und Sein*, riconoscerà che «il tentativo, nel paragrafo 70 di *Essere e tempo* [rispetto al quale nel libro su Kant non si scorge alcuna correzione di prospettiva F.D. ], di ricondurre la spazialità dell'esserci alla temporalità non è più sostenibile»; cfr. M. HEIDEGGER, *Tempo e*

*Essere*, trad. it. a cura di E. Mazzarella, Napoli, 1980, p. 125.

28 Come Kant precisa ulteriormente in nota: «limitarsi ad immaginare un senso esterno distruggerebbe già la facoltà di intuire, che si vuole determinare mediante la capacità d'immaginazione».

29 Ovvio che qui ci riferiamo alla "Tavola" con cui Kant propone di dividere il concetto di Nulla [cfr. B 348; A 292].

*Questo saggio è stato scritto nel mese di giugno di quest'anno.  
L'autore è morto nella sua casa di Padova nel mese di novembre all'età  
di novant'anni. Così lo ricorda Luigi Massignan:*

*«Padova deve molto al prof. Ferdinando Barison per quanto ha fatto per la cura e l'assistenza ai malati e per la fama di studioso che recò lustro alla città. Dal 1947 al 1971 fu direttore dell'ospedale psichiatrico. Lo raccolse in condizioni disastrose e ne fece uno degli istituti di cura più validi in Europa. Fu tra i primi ad avvertire la necessità di affrontare il problema della sofferenza psichica in modo globale, centrando sulla persona del malato un interesse non solo scientifico ma soprattutto umano. Questo approccio lo portò, amante com'era di una psichiatria scientifica ma praticata sul campo, allo studio della persona in équipe. È suo merito l'aver introdotto in Italia la «psichiatria di settore», di matrice francese, che proiettava all'esterno dell'ospedale l'intervento terapeutico e coinvolgeva i servizi sanitari e sociali locali. Oggi sembrano idee banali ma 50 anni fa erano intuizioni di grande portata culturale e umana. Non poteva mancare in questa ampia visione della psichiatria un particolare interesse alla neuropsichiatria infantile sia per gli aspetti terapeutici che riabilitativi e preventivi. È suo merito l'aver progettato e realizzato con il lungimirante appoggio della amministrazione provinciale di allora, quel centro medico-psico-pedagogico che costituì un vanto della città e della provincia di Padova coltivando una Scuola di Neuropsichiatria di particolare prestigio. Nel 1963 fondò la «Rivista di Psichiatria generale e dell'età evolutiva». Fu uomo riservato ma aperto a molti interessi. Il lavoro, lo studio, la musica, gli amici e gli allievi riempirono la sua vita. Schivo da ogni pubblicità e da ambizioni, lascia una impronta indelebile in quanti hanno avuto la fortuna di lavorare assieme. Fino agli ultimi giorni partecipò a convegni, seminari, tenne gruppi di studio, fu riferimento prezioso per quanti cercavano stimolo culturale».*

## RISPOSTA "ORIGINALE": VETTA ERMENEUTICA DEL RORSCHACH

*Ferdinando Barison*

Le risposte originali Rorschach sono emblematiche per l'argomento "creatività Rorschach" che è un argomento molto confusamente e troppo parcamente trattato dai ricercatori Rorschach. Ed è anche per questo che intendo occuparmene qui.

Come è consuetudine dei miei collaboratori e mia, per lo più preferiamo nelle comunicazioni "scientifiche", e così in questa, accennare appena ai principi filosofici che ispirano le nostre ricerche, cercando di concentrare il nostro interesse e quello dei lettori su ciò che la vivente clinica rivela agli strumenti da noi scelti per l'indagine. A precedenti comunicazioni rimandiamo per la discussione critica intorno alle scelte di tali strumenti. Ed è ovvio che questi come viventi modi di esistere coinvolti nella ricerca, possono essere, sia pure collateralmente, soggetti a sommesse rielaborazioni (vedi in particolare bibliografia 1, 2, 3, 6).

Il nostro modello ermeneutico di comprensione ispirato a H.-G. Gadamer mira alla comprensione degli eventi nella fattispecie clinici: "come se" metaforici, aggettivazioni alla ricerca della verità "ermeneutica" che modifica chi esperisce e chi è sperimentato, e che è vivibile allo stesso modo universalmente e per sempre (al rimprovero di "soggettivismo" degli immancabili critici, il ricordo dell'*Überdetermination* freudiana, esempio luminoso delle scienze dello spirito).

All'VIII tavola del Rorschach (II risposta) "una farfalla della primavera". I due lettori "del protocollo" sono colpiti dalle quattro parole aggiunte al sostantivo e uno dei due dice "è una pennellata luminosa". Questa "interpretazione" dà alla risposta "farfalla", in sé banale, una connotazione di inedito e straordinariamente vivo e "bello": la risposta diventa originale, viva, evidente per sempre (caso della dottoressa G. Salicetti).

L'altro pilastro dei nostri strumenti di ricerca si ispira a M. Heidegger. L'esistenza nel suo fluire fra la banalità del mondo del "si" e l'autenticità della irripetibile ipseità. A questa concezione esistenziale dal fondante *Sein zum Tod*, è seguito da ormai parecchi anni quello ontologico della "Post-Kehre", in cui l'irripetibilità dell'avventura umana è illuminata dalla *Lichtung*, dalla mortalità del comparire-nascondendosi dell'Essere.

La pennellata luminosa qualificata come "Originale +" nel gergo rorschachiano, corrisponde ad un balenare di ipseità esistenziale nell'esistenza che ha dato la risposta e di quella dei due "fruitori" che l'hanno letta o, in una visione che si sposta sul piano ontologico della "Lichtung", ciò che lampeggia è la fondante morte-vita del *Sein*.

Sono ovviamente consapevole di quanto queste premesse filosofiche possano essere arbitrarie, erronee per non dire blasfeme agli occhi di "veri" filosofi. Ma la nostra risposta a queste facilmente immaginabili critiche equivale a quanto abbiamo scritto commentando la critica di Heidegger a L. Binswanger (vedi bibliografia 7): la validità dell'apertura esistenziale al mondo della sofferenza psichica è provata dalle verità esistenziali che ne risultano, le quali verità sfuggono ad ogni premessa costruzione filosofica.

Sono sostenitore dei dati numerici statistici che costituiscono una specie di scheletro senza il quale ogni applicazione del Rorschach – nelle diverse metodiche che lo impiegano – sarebbe inconcepibile. Ma nella valutazione delle risposte "originali" abbiamo decisamente troncato ogni criterio stilistico, anche se ridotti nella pratica alle impressionistiche valutazioni: "risposta mai sentita", "risposta sentita di raro". La originalità di un'opera d'arte corrisponde ad una verità ermeneutica vissuta dal fruitore non deterministicamente, ma con metafore ed aggettivazioni, certamente non attingendo ad "un catalogo di risposte". E perciò preferiamo dare la qualifica "originale" alla risposta "che più ci meraviglia", come è avvenuto nell'esempio della farfalla, che diventa originale perché "... al principio della primavera". In questo modo, certamente, la frequenza dello *scoring* "originale" può essere accresciuto.

Ma è pensabile che se ci fosse possibile e lo desiderassimo mettere in atto più frequentemente di quanto non si faccia usualmente, un'esperienza ermeneutica intesa a cogliere elementi di autenticità,

aperture facilitate da situazioni analoghe alla prova di Rorschach, ci accorgeremmo che manifestazioni di autenticità esistenziale, magari solo lampeggianti, sarebbero più frequenti. Il fiore che nasce dalla *Lichtung* nasce del resto solo se c'è la mano che lo coglie.

La sostanziale novità che noi proponiamo nell'uso del Rorschach consiste nel considerarlo "come se" il soggetto disegnasse o dipingesse un quadro, anche se la consegna non deve scostarsi da quella originaria di Rorschach "che potrebbe essere questo". E il quadro che noi cerchiamo di interpretare è ciò che il soggetto "dice": "il dire" equivale all'"esecuzione". Ciò che il soggetto può aver visto, pensato, immaginato "prima" di dire, non ci interessa. Come nella nostra concezione dell'opera d'arte, non ci interessa ciò che ha pensato l'autore "prima" e ciò che penserà "dopo": ci interessa solo quello che ha deciso di dipingere (quanto di questo approccio all'opera d'arte sia dovuto al pensiero gadameriano, lascio al lettore di controllare).

Quindi la famosa "inchiesta" viene da noi omessa (tranne che per ovvie precisazioni non sostanzialmente incisive sulla essenza delle risposte).

È come se dunque noi chiedessimo al nostro soggetto di farci un disegno, dandogli penne e pennarelli: egli ha la capacità di disegnare perché tutti sono capaci di interpretare delle macchie di inchiostro.

È ovvio che questo "come se" (le risposte Rorschach come un disegno o un dipinto) esige da parte del ricercatore un giudizio (detto alla Gadamer) che solo la intensità dell'attesa del ricercatore può mettere in atto, mentre la situazione clinica può variamente colorire la disponibilità del soggetto.

Siamo dunque a questo punto: la persona a cui il Rorschach viene *proposto* (termine che G. Saliceti [comunicazione privata dell'Autrice] usa al posto del *somministrato*, e che piace tanto ai rorschacologi italiani) è tecnicamente capace di disegnare-dipingere. Dalla banalità alla creatività della risposta originale.

La risposta originale alla X tavola di un paziente di 17 anni (caso della dottoressa F. Durano), di cultura superiore (Conservatorio non concluso), con diagnosi incerta (schizofrenia, epilettoidismo), non è tanto importante agli effetti diagnostici quanto a quelli di essere-con lui, col suo icastico lirismo, in una comprensione che modifica la sua

con la nostra esistenza: “questo è come quando ti viene la crisi, come se tutto quanto lo spettro dei colori ti si presentasse addosso: e vai in un altro posto in cui non ci sono più gli altri”. Da notare la drammatica ambiguità della parola scientifica “spettro” che è anche l’emblema mortale dei fenomeni morbosi umanizzati in spettrali assalitori.

L’andare “in un altro posto” può alludere ambivalentemente ad un reale comportamento del paziente che fugge sul finire della crisi, oppure ad un obnubilamento della coscienza che fa sparire i presenti.

La creatività di una risposta Rorschach – la “originalità” che le dà i caratteri di assoluta “novità”, “universalità”, “eternità” che la concezione tradizionale assegna all’opera d’arte – esige un essere compresa, nei termini più semplici: un protocollo Rorschach e un lettore che lo interpreti. Nello studio clinico che sto qui presentando, dalla diade paziente-psicologo o paziente-psichiatra, si può arrivare alle più complesse situazioni, in cui le persone si moltiplicano, non solo longitudinalmente (paziente mandato al rorschacologo dal curante per una specie di consulenza), ma anche trasversalmente (lo *scoring* e la valutazione vengono fatti insieme ad un gruppo di due o più persone), ecc. Importante è il fatto che l’evento per cui una risposta diventa “originale”, cioè dotata di creatività, possa essere vissuto da molte persone sia contemporaneamente che successivamente. Tutto ciò è legato alla natura della funzione artistica, a quell’eternità e universalità cui la parola “creatività” allude significativamente.

Ma all’infuori del Rorschach, la creatività inerente alla alterità schizofrenica, si rivela con la paradossale *Präcoxgefühl*, che non è un “sentimento” ma una rivelazione ermeneutica del senso ineffabile dell’assoluto schizo: alla base del quale l’essere schizo appare simile all’opera d’arte, creatrice cioè di modi di esistere originali, nuovi, universalmente, eternamente. Simile, non identico. Poiché allo schizofrenico non si addice il “poiein” ma egli con il suo esistere lo esprime: col suo corpo che esprime il manierismo, col suo parlare schizofasico o col suo mutismo. La sua esistenza è la sua opera d’arte, quando la si comprenda con quel particolare tipo di fruizione che è il *Präcoxgefühl*.

Dagli atti inediti di un Convegno “Psichiatria e Cronicità”, Padova, 26, 26, XI, 1983, rileggo quanto allora avevo detto: «Un uomo di età matura, con qualche capello bianco; per lo più sta in piedi, immo-



bile; se si muove, ha movimenti legnosi, a scatti; il volto magro, rugoso, con la pelle cotta da lunghe esposizioni al sole e all'aria; esprime una particolare non presenza: gli occhi sono socchiusi come a guardare lontano. Alle proposte dell'interlocutore, l'espressione sostanzialmente non cambia, risponde con il mutismo o con delle frasi poco intellegibili, ma certamente incoerenti, e allora nel volto e negli occhi compaiono espressioni bizzarre, stravaganti. L'interlocutore che li sappia decifrare, coglie messaggi di rifiuto, di disprezzo, di ironia; ma smorzati da un'espressione generale di noncuranza che avviluppa il tutto; anche di superiorità; e soprattutto coglie nell'interlocutore una tensione oppositiva. E sente, il medico, che è lui, il bracciante della bassa Padana, che sta sopra, che conduce il gioco. Ciò che vi descrivo corrisponde al ricordo lontanissimo di un certo preciso ammalato che però ne presenta tanti altri di quelli che si vedevano un tempo negli ospedali psichiatrici. Un cronico! Una schizofrenia "residua", come reca anche la DSM III che parla di appiattimento».

È un tentativo di tanti anni or sono di esprimere l'indicibilità di una esistenza schizofrenica: un autismo assoluto, che nella serie delle mie parole, acquistava una sequenza di significati incoerenti logicamente, ma tali da rendere intensamente espressivo un mistero che rimanendo tale, si illuminava di qualcosa di numinoso. Mi preme far notare che le mie parole (da considerare l'espressione di un coinvolgimento profondo) attribuiscono una liricità, un mistero che è tutto del misterioso esistere del P., mentre nulla hanno in sé, le mie parole, di lirico, di artistico: è quello che ci avviene quando siamo presi dal fascino dell'assurdo schizo e lo troviamo creativo. La creatività è in lui, il bracciante della bassa Padana, e le mie modeste parole sono quelle di ogni fruitore.

Torniamo al nostro tema fondamentale delle interpretazioni "originali" Rorschach.

Antonietta - anni 28 - schizofrenia. — Alla tavola III: "Questo qua non sono, un leone, un'ombra di un leone, lo stampo [...]". Questa risposta stupefacente è certamente originalissima; il lettore è irresistibilmente coinvolto da questa cosa nuova, da questa creazione; qui la paziente assume il ruolo dell'artista "creatore". Il rorschacologo è coinvolto in una fruizione che lo fa coesistere col paziente in una vera

creazione artistica: e ogni lettore della risposta potrà comprendere questo valore ermeneutico. Ogni fruizione dell'opera d'arte, come è noto, ricrea il prodigio della nascita (ad ogni audizione della Nona ci appare una nuova Nona). Questo coinvolgimento è il potenziale primo atto di un processo terapeutico (purché il paziente possa di fatto trovarsi in occasione di assistere a ciò che avviene nel fruitore).

La dottoressa F. Durano cui debbo il caso (la quale è in rapporto psicoterapeutico positivo con la P.) ne parla in un lavoro sulla "trasfigurazione schizofrenica" (vedi bibliografia 4): nella laconica risposta l'evento del fulmineo dissolversi essenziale appare emblematico del tipico essere-per-la-morte schizofrenico. Rimando al lavoro della Dr.ssa F. Durano per quanto la risposta possa significare per la conoscenza della alterità schizofrenica. Qui mi preme piuttosto confrontare la profonda diversità del modo di incontro delle due esistenze (paziente-psichiatra o -psicologo) quello in cui il fruitore svela per così dire l'elemento creativo originale dell'esistere schizo (caso del contadino della bassa Padana) e questo in cui lo psichiatra o lo psicologo è il fruitore di una vera opera d'arte, che è la risposta originale Rorschach: il coinvolgimento (che ha tutte le probabilità di essere un primo atto di un coinvolgimento psicoterapeutico), avviene con una creatività "diversa" da quella *sui generis* implicita nell'Anders: è la creatività del "poiein" artistico, del mondo che viene dal nulla, del miracolo mitico, inevitabilmente risonante di una numinosità misteriosa e solenne. Ed ogni volta che lo psichiatra o lo psicologo si incontrerà con una risposta originale, si sentirà, come fruitore, partecipe di un evento che ha tutta la misteriosa numinosità dell'opera d'arte, cui il termine "ispirazione" così spesso usato allude.

Dunque nel caso di Antonietta l'espressione della creatività propria dell'Anders non è per così dire mimata dal paziente, ma viene demandata ad una sua creazione artistica e la stupefacente apparizione dell'Anders viene per così dire rinforzata dalla quasi soprannaturale connotazione del fare artistico.

Le risposte originali così importanti per lo psicologo o lo psichiatra che vede nel Rorschach un mezzo per entrare in rapporto psicoterapico col paziente, non sono solo quelle degli schizofrenici, ma di ogni altra patologia.

Silvia, 17 anni (caso gentilmente concesso dalla dottoressa S. Del Monaco, cfr. bibliografia 5). — I Tavola: "Una farfalla. Potrebbero essere due angeli che si incontrano. Delle vele sul lago" (i due DBI superiori – nel G). — Il tema del lago torna nelle tavole successive. Tra cui: tav. IV, orizz., contorno della "punta dello stivale"; "persona che prega in riva al lago". — Tav. VI: Parte espansa. Angolo laterale superiore. Tavola semilateralizzata. "Una bambina seduta su uno scoglio. C'è sempre il riflesso sotto".

Si può dire che tutto il protocollo riceva una sua impronta inedita e originale dallo svolgersi di questo tema del lago: creatività, ispirazione – come accennato sopra – coinvolgono il fruitore in qualche cosa che l'interpretare ermeneutico che spesso si richiama non può non sentire "numinoso", trascendentale. E come nel farsi del comprendere psicoterapico, questo elemento di "come se" soprannaturale, possa dare significato particolare all'essere-con psicoterapico anche se oscuramente vissuto, è intuibile. In questo *quel qualcosa* di soprannaturale che, per l'appunto, coinvolge il rorschacologo che interpreta la risposta come creativa, si accorda con la religiosità estatica, contemplativa, serenamente meditativa.

Il Rorschach è del 1994: la P., anoressica, da allora in psicoterapia, è in notevole remissione. La pubblicazione (vedi bibliografia 6) si proponeva lo studio della "laboriosità" tipica secondo noi delle anoressiche e che è una espressione della loro fondamentale serietà esistenziale.

Delle molte cose che questo Rorschach ci ha detto, rimando alla lettura del lavoro, che fra l'altro tende a smentire che la cosiddetta "iperattività" delle anoressiche abbia a che fare col mondo degli "ipercinetici" o con quello della ipomania.

Vari altri significati possono essere adombrati nell'incontro dello psichiatra come fruitore della risposta "originale" e, per quanto forse senza chiara consapevolezza, influire sull'evento psicoterapeutico. L'arte come gioco, la catarsi autistica come redenzione di ogni dolore nel bello.

In un quattordicenne con grave fobia scolastica, superata poi con psicoterapia (caso inedito della Dr.ssa Del Monaco che lo presentò ad un gruppo di studio nel C.M.P.P. di Padova), alla VI Tavola: "Un ragno che si arrampica, che viene lanciato da una piattaforma". È

sembrata originale positivamente la paradossale simultanea apparizione delle due cose, icasticamente vivaci; la seconda di per sé nuova. L'essere vivente e la cosa in cieco muoversi. È una visione che ci meraviglia e che ci impone una enigmatica realtà. Anche in questo caso, la creatività artistica e cioè l'apparire di una cosa nuova, universale ed eterna, dà una luce particolare ai significati altrettanto inediti con cui lo psichiatra unisce la sua esistenza a quella del Paziente nell'essere-con psicoterapeutico.

In questa risposta un'atmosfera di irto contrasto esistenziale tra una vivente tensione ed un cieco meccanico distruttivo coinvolgimento cosmico (così diversa da quella idilliaca del caso di Silvia, coinvolgente in un universo ben altrimenti sereno) riceve dalla sua esteticità fondante quel carattere di lirismo che di per sé ci sembra atto a fornire dinamiche positive all'incontro psicoterapeutico.

Ancora, ripeto, nel modo (ermeneuticamente ispirato) di fare psichiatria che noi proponiamo, sono presenti, anche se non chiaramente detti o pensati, dei motivi di "come se" di una ispirazione superumana, e ciò proprio quando identifichiamo nel nostro Rorschach caratteri di originalità poetica.

Nel Rorschach l'interpretare (la *Deutung*) del creatore del test, è il vivere nella "realtà del mondo" – esterno o interno – quello che nella psicologia ha il suo corrispettivo nel "percepire". L'immaginare, è il confabulare. Un abisso separa le due cose. Se nell'interpretare c'è la "realtà", ma anche Dio (nelle risposte originali), nell'immaginare c'è la falsità, l'imbroglio, il Demonio. Non rivolgerò qui il grande tema della "confabulazione" nel Rorschach, che si identifica con quello della personalità asociale o antisociale, per il quale rimando ad un lavoro di F. Sbraccia "Stati limite nel Rorschach" (vedi bibliografia 5). Mi limito a ricordare che tra la risposta Rorschach che vive il mondo reale (in modo "creativo" o no) e quella confabulatoria, la distinzione può correre sul filo del rasoio: interpretare, esistere ermeneuticamente o giudicare, razionalmente, scientificamente. Ma è per comprendere che accettiamo di vivere.

Un ultimo accenno alle risposte originali. Si dice che sono risposte "nuove", prodotte per la "prima volta o raramente", ma si dice inoltre che sono "brutte", come un disegno fatto da un incompeten-

te. Hanno l'aspetto di essere "viste" e non "immaginate"; ma inaccettabili per qualsiasi osservatore. Non sono dunque "immaginate" ma vere per quanto inaccettabili. La originale - ("meno") data come "imbroglio", come è invece la risposta confabulatoria. Ma manca di capacità di essere accettata dagli altri uomini. È il nuovo. Bastian contrarismo, esibizionismo, ecc.: ma comunque mai apparizione di quei caratteri che contraddistinguono, nel Rorschach, la meravigliosa apparizione della creatività schizofrenica. (Agli effetti psicoterapeutici può succedere che lo psicoterapeuta colga la "verità" percettiva di una originale - ["meno"] come una richiesta di aiuto.) Da parte mia, chiudo con un "come se" ricordando quello che apre un libro recente ma già celebre: l'apparire dell'Anders schizofrenico in una risposta originale è un divino incontro d'amore.

#### BIBLIOGRAFIA

1. AA.VV., *Il disturbo schizofrenico di intenzionalità e la sindrome di apatia*, «Psichiatria Generale e dell'Età Evolutiva», numero unico, 31, pp. 9-216, 1993.
2. BARISON F., *Expériences de Psychoterapie. Une psychiatrie inspirée de Heidegger*, «Comprendre», 6, pp. 9-18, 1992.
3. BARISON F., *La psichiatria tra ermeneutica ed epistemologia*, «Comprendre», 5, pp. 27-33, 1990.
4. BARISON F., DURANO F., SBRACCLIA F., *Il Rorschach come dialogo ermeneutico: psicoterapia, stati limite, approfondimenti (simmetria, trasfigurazione, perseverazione, scissione nelle tavole materne)*, XXXIX Congr. Naz. S.I.P. Riccione, 23-28 ottobre 1994, Atti in corso di pubblicazione.
5. DEL MONACO S. e COLL., *Laboriosità e anoressia. Riscontri rorschachiani*, «Psichiatria Generale e dell'Età Evolutiva». In corso di pubblicazione.
6. DI MONACO G. (a cura di), *Creatività, psicopatologia, arte*, Tedi Edizioni, 1995, (BARISON F., *Alterità, schizofrenia e creatività*, pp. 45-61).
7. HEIDEGGER M., *Seminari di Zöllikon* (a cura di M. Boss), Guida Editori, Napoli, 1991).



## LA DIFESA DELL'ILLUSIONE METAFISICA: UNA "WAGNERIANA" RISPONDE A FRIEDRICH NIETZSCHE\*

*Giuliano Campioni*

\* La traduzione delle lettere di Mathilde Maier, condotta sull'edizione critica COLLI-MONTINARI (*Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, II/6, de Gruyter, Berlin 1980: KGB) è di ANDREA ZHOK.

Le lettere di Nietzsche e le relative note, sono tratte, su gentile concessione delle edizioni Adelphi, da F. NIETZSCHE, *Epistolario III*, 1875-1879, versione di Maria Ludovica Pamaloni Fama. Notizie e note di FEDERICO GERATANA e GIULIANO CAMPIONI, Adelphi, Milano 1995.

Il terzo volume dell'edizione italiana dell'*Epistolario* contiene le lettere di Friedrich Nietzsche che vanno dal 1875 al 1879: periodo decisivo per la definitiva conquista della propria identità filosofica che, come tale, trova espressione e consapevole forma di vita: «ora oso seguire di persona – egli scrive – le orme della saggezza ed essere filosofo io stesso: prima i filosofi li veneravo» (lettera 729, p. 298). L'epistolario, con l'apparato che dà ampiamente conto degli interlocutori e delle testimonianze indirette, aiuta a comprendere il complesso e sofferto periodo di transizione che è percepibile, nei suoi sviluppi e cesure, soprattutto nei frammenti postumi. Certamente la radicalità della svolta emerge nelle lettere soltanto qua e là, e certi spunti e accenni sono comprensibili soltanto alla luce delle posizioni successive. Del resto, anche verso gli amici più intimi Nietzsche non si comunica mai interamente attraverso le lettere, attraverso cioè queste «immagini soggettive di uno stato d'animo» (*Epistolario I*, 510). Scrive a Gersdorff il 9 luglio 1874: «in me fermentano una quantità di cose, a volte molto estreme e audaci. Vorrei sapere fino a che punto ho il permesso di comunicarle ai miei migliori amici. Per lettera naturalmente è impossibile».

Utilmente osservava M. Montinari in un appunto inedito datato 12/13 settembre 1963: «così come esi-  
«Atque» n. 12, novembre 1995-aprile 1996

stono molti Nietzsche secondo le interpretazioni (profeta, moralista, psicologo, santo, impotente, ecc.) (Nietzsche che vanno anche essi *unificati*), esistono e sono esistiti realmente, i Nietzsche vari a seconda delle persone con cui Nietzsche ha avuto a che fare. Fonte precipua le lettere (ma nel caso di Wagner anche le opere). C'è un Nietzsche di Overbeck, un Nietzsche di Gast, di Rohde, di Gersdorff, di Elisabeth ecc. ecc. Come ipotesi di lavoro sarebbe utile sviluppare ognuno di questi Nietzsche, non nel senso dei rapporti personali stretti, ma in quello del *modo* come Nietzsche via via si presentò e si volle far capire da Overbeck, Rohde, ecc. Si capisce che i rapporti personali condizionassero in una certa misura questo modo. D'altra parte le lettere – osservazione tecnica – non possono essere l'unica fonte, sebbene di fatto *quasi* lo siano. Cercare la tradizione indiretta è molto importante».

Se *Wagner a Bayreuth* (1876) rafforza e sanziona l'immagine pubblica di Nietzsche come il più brillante e profondo attivista della causa del musicista (intorno a lui si accrescono, per questo motivo, ammiratori e seguaci), *Umano, troppo umano* appare immediatamente come apostasia e scandalo, e provoca tra gli "amici" reazioni generali di costernazione, stupore e, nel musicista e nei più fedeli wagneriani, ripulsa e rifiuto di ogni possibile dialogo. Nel giro di pochi anni Nietzsche sembra aver rovesciato le sue precedenti posizioni.

In un'aforisma del *Viandante e la sua ombra* (n. 198) Nietzsche consiglia il biografo a «pensare sulla vita in base al principio che nessuna natura fa salti»: «Anche quando sembra che l'uomo continui a svilupparsi fortemente e a saltare da un opposto all'altro: osservando più esattamente si ritroveranno tuttavia gli addentellati, su cui il nuovo edificio si sviluppa dal vecchio». La drammatizzazione dello scontro



nell'immagine di un Wagner che trionfa a Bayreuth e di un Nietzsche che se ne allontana deluso e sofferente (prospettiva dominante tra i wagneriani), oppure il prender coscienza come rivelazione improvvisa – durante il Festival – della lontananza della realtà di Bayreuth dall'ideale perseguito, non tiene conto della complessità del processo: di quanto, ad esempio, già lo scritto apparentemente apologetico su Wagner, avendo in sé la crisi della centralità dell'arte e del suo fondamento metafisico, fosse comunque, per Nietzsche, un mettersi radicalmente in gioco (cfr. la lettera n. 536).

Nella prefazione del 1886 ad *Umano, troppo umano II*, Nietzsche riferisce «quella paura postuma che prova chiunque sia passato inconsapevolmente attraverso un mostruoso pericolo», non alla quarta inattuale bensì al successivo «raccapricciante spettacolo» di un Wagner che si abbatte «vinto e spezzato, davanti alla croce cristiana» (*Opere*, IV/3, 5-6). È una visione fortemente simbolica frutto di una successiva ricomposizione: la lettera inedita a Wagner che accompagna l'invio della quarta inattuale, contiene l'allusione al cavaliere del lago di Costanza che muore per l'orrore e lo spavento del pericolo corso una volta saputo di avere attraversato a galoppo, senza avvedersene, la superficie ghiacciata del lago. La messa in crisi della metafisica e delle false sicurezze del mito sono già presenti, *in nuce*, in *R. Wagner a Bayreuth*: Nietzsche sta già attraversando la superficie gelata. La lettera del filosofo al musicista contiene questa significativa autocensura rispetto all'abbozzo finale: «Se avessi di Lei un'opinione appena diversa non avrei pubblicato questo scritto». La metafora del gelo e del freddo torna più volte, anche nelle lettere, a caratterizzare la forte terapia antiromantica: «Non avverte ora, dopo, qualcosa dell'aria delle vette –; si è fatto un po' più freddo intorno a

noi, ma quanta maggiore purezza e leggerezza che tra le foschie della valle»<sup>1</sup>.

Nel telegramma da Venezia (l'ultimo messaggio a Nietzsche) con l'ordine per «due corpetti di seta e due paia di calzonni confezionati a Basilea, migliore qualità», Wagner sembra quasi cancellare il tempo e i mutamenti intervenuti, volendo ancora vedere nel nuovo filosofo che percorre da solo la nuova strada, il devoto *famulus* di Tribschen, il migliore propagandista della sua causa. Nietzsche – in partenza verso l'Italia (“la terra degli inizi”) alla ricerca della salute – avverte nella sua lettera di risposta (n. 556) questo sentimento.

In questi anni si consuma un distacco che diventa irreversibile: la riforma radicale nella direzione dello “spirito libero” si opponeva decisamente alla crescente e totalizzante risposta estetica e religiosa, tentata dall'ultimo Wagner contro la minaccia del nichilismo. La via di Wagner è sempre più oscurata dalla torbida mistione di elementi razzisti e mitici, di positivismo e religione, con un cupo nichilismo sullo sfondo ammantato di droghe seducenti nella promessa di impossibili redenzioni, cui fondamentalmente egli stesso non crede più. Wagner vuole rimanere attaccato al sentimento religioso ed alla carica di redenzione del cristianesimo purificato dal dogma: per “lo spirito libero” questo appare il pericolo maggiore perché più insidioso. La seduzione dell'arte, evocatrice di morti sentimenti, che sospinge in tal modo verso la vecchia fede e la stessa metafisica che anestetizza il senso della fame senza soddisfarla, offuscano comunque l'orizzonte e indeboliscono l'uomo con una scelta antivitale. «Se si spreca la serietà per la metafisica e la religione se ne rimane senza per la vita e il proprio compito» si legge in un appunto di Nietzsche del 1878.

La “filosofia del mattino” con la “libertà della ra-

gione" che la caratterizza, rinuncia alle mete finali ed afferma la sensazione dell'"incostante e fugace"<sup>2</sup> propria del viandante. Nietzsche cerca la libertà di sguardo in più direzioni: la distruzione del fondamento permette più vie per affermare la vita. Il viandante non conosce la direzione della sua trasformazione, muta e sente di mutare a contatto con l'esperienza che mette in gioco le sue sicurezze. Il cammino è anche un cammino di conoscenza.

L'arte e il "genio" perdono la loro centralità metafisicamente fondata: le lettere testimoniano il progressivo maturare di queste intenzioni filosofiche. La disumanizzazione della natura (il completo riportare all'uomo la forza artistica già attribuita al fondo vitale) sembra avere in sé, all'inizio, una povertà desolata. La scienza ha come disseccato le cose privandole della linfa magica che l'uomo vi aveva immesso. In tal modo ha dato però un potere più debole ma effettivo sulla realtà: l'uomo è diventato il dio delle macchine, ha reso praticabile la natura accontentandosi degli schemi e delle astrazioni del meccanicismo. La scienza ci deve avvicinare alle cose prossime: la metafisica e la religione volavano verso gli dei impoverendo gli uomini. Solo la conoscenza, finora trascurata, di ciò che è "piccolo, debole, umano, illogico, difettoso" può portare alla *saggezza* a cui Nietzsche si sente preparato. Per questo appare necessaria la scelta dello spirito libero verso le piccole cose dopo l'ubriacatura degli ideali romantici di una ricchezza debordante.

La pubblicazione di *Umano, troppo umano* porta sconcerto, costernazione, avversione per una filosofia che appare sotto il segno del tradimento. Nietzsche per i wagneriani, che riprendono contro di lui la polemica della *Nascita della tragedia*, è un nuovo Socrate che distrugge la possibilità e le fonti della vita lacerando "la rete di illusioni" (*Wahngebilde*) su

cui pure è possibile costruire. La tematica, di origine schopenhaueriana, del *Wahn* – che si lega alla sicurezza dell'istinto – è centrale in Wagner e nella giovanile metafisica dell'arte di Nietzsche<sup>3</sup>.

Le lettere e le note dell'*Epistolario*, testimoniano le reazioni provocate dal volume: in particolare i diari di Cosima documentano, accanto al primo sentimento di offesa di Wagner, quanto dolore – fino all'ossessione che tornava anche nel sogno – costasse al musicista l'abbandono, il "tradimento" del giovane amico e come la scelta di Nietzsche, fatta di pulizia razionale e di tagliente critica, potesse apparire, secondo le parole di Schuré, *nihilisme écoeurant*, primato di una conoscenza storica che si rovesciava in scetticismo, e fine di ogni venerazione. Wagner accuserà infatti Nietzsche di aridità professorale e, in sostanza, di filisteismo culturale, nello scritto *Pubblico e popolarità*. Dell'accusa di socratismo, per il suo essere distruttore della venerazione e dell'illusione (*Wahn*) necessaria alla vita, si fa interprete, nelle sue appassionate lettere a Nietzsche, la fedele wagneriana Mathilde Maier<sup>4</sup> che più di altri aveva provato entusiasmo per le posizioni del giovane Nietzsche. Ancora nella lettera del 2 febbraio 1875 (KGB II/6, 21) la donna, entusiasta della inattuale su Schopenhauer, descrive l'effetto provocato su di lei dalla lettura del filosofo e le personali indicazioni di vita ricavate dalla sua filosofia («I suoi scritti sono la mia medicina universale, spirituale e morale»). Considera il capitolo sulla "metafisica dell'amore", che l'ha avvicinata a Schopenhauer, il più importante, "il capitolo originario" («chi ha saputo esplorare l'essenza dell'amore, ha certamente risolto anche l'enigma del mondo!»). Nel poscritto chiede di poter avere una fotografia di Nietzsche.

Tanto più interessanti sono le argomentazioni che la Maier porta nelle lettere successive, che qui

pubblichiamo, critiche della nuova posizione di Nietzsche. La Maier si rivela attenta lettrice: la sua disperata difesa della metafisica come *Wahn* si articola in più punti ponendo al centro gli effetti edificanti (per la superiore idealità) della musica di Wagner anche su chi non è competente (il “commerciantente di modeste doti spirituali” e il pittore Defregger). Da questo “idealismo” che trionfa a Bayreuth, Nietzsche segna ora una distanza definitiva: «“Idealista” come l’opposto di colui che *sinceramente* e senza paura si è dedicato alla conoscenza. I giudizi dell’idealista suscitano la mia ripugnanza, essi sono del tutto inservibili»<sup>5</sup>. L’idealista ricerca e impone assolute immediatezze. La critica ai pericoli dell’immediatezza si sviluppa in *Umano, troppo umano* contro il genio artistico e contro il preteso “miracolo” dell’opera d’arte. Nietzsche compie una scomposizione genealogica e fisiologica della musica “assoluta” mostrandone la complessità e la storia. La sua indagine, su questo punto, è sorretta anche da una riflessione etnologica.

Si tratta comunque, a vantaggio della verità, di prendere partito anche contro di sé e contro le rassicuranti illusioni: Nietzsche sembra sperare che Wagner sia tanto generoso e ricco da mutare il suo atteggiamento recuperando elementi presenti nella sua esperienza e riflessione giovanili. Nietzsche vuole essere erede anche della parte migliore di Wagner: di colui che aveva annunciato il crepuscolo degli dèi, la fine della menzogna istituzionalizzata, una nuova comunità.

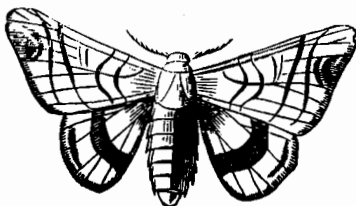
«Se Wagner dovesse pensarla diversamente: ebbene vogliamo essere migliori wagneriani di Wagner» si legge in un frammento dell’estate 1878.

E nella cartolina alla Maier (di cui rimane un frammento) si rispecchia una distanza equilibrata, senza avversione: «[...] da seguace senza riserve qual

ero, ne sono diventato uno con riserva: proprio come ci poniamo di fronte a tutti i grandi del passato».

Molti gli elementi messi in campo dalla wagneriana delusa: lo stile barocco, i Greci e la "misura", la cultura classica francese, il primato della verità o della menzogna vitale, il doppio "sguardo" (solare e notturno) che caratterizza la natura di Nietzsche, l'educazione e il valore della religione, la libertà della volontà e la morale ecc. Queste lettere sono quindi importanti per caratterizzare il terreno di discussione tra la passione e la devozione dei seguaci di Wagner e le scelte dello "spirito libero".

Nelle risposte di Nietzsche a queste lettere, in cui si esprime apertamente il distacco irreversibile da *quel* Wagner che pretendeva elevare e redimere e che invece si era rivelato come *malattia*, emerge pieno il senso della liberazione come compiuto amore delle cose prossime e fine della deformazione metafisica.



1. *Mathilde* *Caro professore!*

*Maier*  
*a Nietzsche*  
*in Basilea.*

Magonza,  
 inizio/metà  
 luglio 1878

Le avrei scritto da tempo la minacciata lettera, se non avessi voluto lasciar sfogare l'effetto del libro<sup>6</sup> in me sola! Difficilmente Lei potrà immaginare quale profondo turbamento esso abbia provocato in me, quante notti insonni ne abbia tratto! Alla mia età credevo di aver superato da lungi cose simili ed ero a me stessa del tutto incomprensibile, quasi ridicola! Cos'è dunque ciò che perderemmo nel mondo metafisico di cui nulla sappiamo, visto che non ne possiamo sapere nulla<sup>7</sup>? Niente, – eppure tutto!

Che a simili risultati porti il materialismo ingenuo, che questo problema non avverte in alcun modo, e che si limita a questo proposito al vuoto esercizio della spiegazione, intendendo rispondere a una domanda il cui autentico senso non coglie affatto, – questo mi ha sempre potuto inquietare poco. – Bene, bene, giustissimo, – ma chi *ne* ha poi mai fatto questione? – Se però uno spirito come il suo, fortemente incline agli ideali, e, come credo, con un bisogno metafisico impresso in modo insolitamente forte, – giunge per vie così completamente diverse all'enunciato: la filosofia del futuro sarà identica alla scienza naturale<sup>8</sup>, questo sì doveva scuotermi profondamente! – Dunque ci sarebbe soltanto un "come", e nessun "che cosa", – ed interrogarsi su quest'ultimo sarebbe l'errore eterno! – Se un giorno venisse alla fine svelato il segreto secondo cui non vi è alcun autentico enigma, allora la sfinge dovrebbe davvero inabissarsi per le risate<sup>9</sup>!

Si è costruito con fatica e travaglio una religione senza Dio, per salvare il divino anche quando Dio sia perduto, – ed ora lei toglie quel fondamento che, per quanto possa essere labile e nebuloso è però forte abbastanza da sostenere un mondo intero; il mondo di tutto ciò che ci è caro e sacro!

Se la metafisica è solo un'illusione [*Wahn*], cos'è però la vita senza questa illusione? Ma, certo, cosa importa all'inflessibile logico di tale questione? Come potrebbe essa arrestarlo nel suo procedere? Ma l'umanità non dovrebbe avere il diritto di porgergli la coppa di cicuta per la sua verità? Questa vita infatti ottiene, con la caduta del mondo metafisico, da sola il dominio e con ciò il potere più tirannico! Come si potrebbe concedere ancora un valore in sé alla verità e tollerare il furto delle illusioni vitali di maggior valore? – Ma a che giova tutto questo? Nonostante la cicuta Lei deve proseguire, e può fermarsi tanto poco quanto una pietra può fluttuare nell'aria! In nome di Dio dunque: "Avanti!"<sup>10</sup>. Ma solo con tristezza posso guardarla gettare ogni cosa via da sé, per incamminarsi oltre, sul sentiero scosceso, presso il quale, eccettuata la fuggevole gioia della conoscenza, non sbocciano più fiori! "Portate via le donne urlanti"<sup>11</sup> la sento dire. Silenzio, dunque!

Quanto a lungo mi sono affaticata per ottenere l'invulnerabilità del tallone d'Achille di Schopenhauer! Mi riferisco ad una spiegazione della libertà intellegibile del volere, che per me continuava a rimanere una contraddizione irresolubile! Non riuscivo a comprendere come Schopenhauer potesse fondare la responsabilità individuale sulla libertà *che precede* l'apparenza, mentre al contempo egli ammette la validità del "principium individuationis" *solo per* l'apparenza. Finalmente mi sembrò possibile, per analogia, una via d'uscita, grazie alla Sua spiegazione dell'essenza della lirica; in altri termini, l'"io" che si sente responsabile sarebbe l'"io cosmico", che è la radice di ogni individualità, a cagione della quale si dovrebbero portare *proprio in essa* responsabilità, colpe e meriti, così come ogni sofferenza e gioia che la contraddistinguono<sup>12</sup>. – Ma anche tutto ciò ora cade sotto la sua scure!



In un punto importante il Suo libro mi ha portato a chiarire le mie posizioni: e precisamente in rapporto all'educazione, specialmente quella femminile<sup>13</sup>. Mi sono spesso chiesta se un mondo privo di fede possa andare avanti e se sia legittimato ad educare alla fede i propri figli. A questa domanda mi sono risposta alla fin fine con il più deciso "sì", quantunque l'idea di Dio sia così lontana e grande da esser a malapena afferrabile! L'umanità, quando le fosse perduto il mondo del sentimento religioso, andrebbe incontro a un terribile impoverimento, e con esso sarebbe perduta la comprensione di quanto di più alto e di migliore essa possieda; e riportare ciò alla luce sarebbe comunque per essa impossibile! Non sogghigna ora già troppo spesso verso qualcuno la spaventevole smorfia? Non si dovrebbe anche qui, "prevenire una spaventosa prospettiva, grazie al fatto che la si prende in considerazione"? – Gli studiosi della natura affermano che l'uomo percorre nell'embrione tutti i gradi preparatori della sua evoluzione fino all'essenza umana. Se le cose stanno così, la futura educazione dovrebbe soltanto imitare la natura, e condurre il giovane attraverso tutte le fasi dello sviluppo spirituale dell'umanità<sup>14</sup>. Possano dunque ancora la religione e l'arte restare per lui "madre e nutrice"<sup>15</sup>! ed infine possa la metafisica, come "poesia della giovinezza", rimuovere la madre dal cuore! Chi poi non può restare fedele neppure a questa, possa dunque, in nome di Dio, desiderare come consorte la verità, e vediamo come se la cavi con tale modesta moglie! – La verità però non vale molto come educatrice, perché, come Lei dice dello Stato ideale che non può rigenerare i cuori più caldi<sup>16</sup>, così un uomo educato solo dalla verità non potrebbe più sviluppare in sé l'arte per trovare una qualche verità! Mi sembra perciò della massima importanza mantenere le donne religiose! Io, che ho perso la fede insolita-

mente presto, comincio a pensarla a questo proposito nel modo più conservatore, anzi reazionario, possibile. Ad ogni costo desidererei saper conservata al sesso femminile l'illusione consolatoria, non solo per amore dell'effetto che così verrebbe esercitato sull'educazione, ma anche per il bene delle donne stesse. Che fondamento di quiete sarebbe conservato all'animo femminile, e attraverso di esso alla famiglia! Essendo l'amore in tutte le sue forme il nucleo essenziale nella vita della donna, il destino di essa diviene, senza la fede, molto più pesante di quello dell'uomo, perché l'amore privo del rifugio protettivo della fede diventa quasi un tormento ininterrotto! – Sarà però possibile salvare ancora qualcosa, conservarlo? Cosima è in quest'ottica un esempio ammirevole, e certo a malapena comprensibile! Io mi sono spesso chiesta in che magica luce lei lo preservi da qualsiasi turbamento.

Stranamente Lei troverà che il suo "libro per spiriti liberi"<sup>17</sup> risveglia in me moti quasi appassionatamente reazionari, che quanto più sono frequenti, tanto più sento in me il pericolo di dover percorrere successivamente la Sua strada! Con angoscia e spavento mi aggrappo a tutto ciò che per me conferisce ancora valore alla vita, per non lasciarla affondare! Alle cose più spaventose appartiene per me il crollo dell'idea eterna, che rappresenta a mio avviso l'unico punto di quiete redentrica nella serie incalzante dell'eterno divenire! Ed ora Lei dissolve tutto questo! Tutto scorre, – non più immagini fisse, soltanto un eterno moto! C'è da diventare pazzi! Come può l'arte mantenersi eretta in questa furiosa corrente? La può aiutare la misura esteriore, quando manca quella interiore? E tutto ciò deve venire proprio da *Lei*, la cui autorità era per me nei momenti di scetticismo un supporto fondamentale! – "Molte grazie" mi dirà, "Questo si ottiene quando si ha a che fare con

teste femminili che sopportano verità solo a patto che siano piacevoli! Subito parte il lamento!” – Ma anche Lei stesso ben sente il bisogno di serbarsi una sorta di sguardo doppio: un occhio diurno ed uno notturno<sup>18</sup>! Chi può poi dire quale occhio abbia maggior valore? Di fronte a queste domande devo sempre pensare alla poesia d’un amico morto, in cui, rivolgendosi alla notte, diceva: «Tu, che togliesti il velo solare dalla profondità cosmica!» Non è anch’esso un “velo solare”, ciò con cui la logica ci dissimula una “profondità cosmica”?

Ma finalmente, finalmente voglio lasciare la parte inquietante del libro, che mi tiene incatenata con potenza demoniaca, e fuggire verso quella che mi dà soltanto gioia: verso le molte sottili osservazioni e verso il regno di pensieri su ogni cosa meritevole di riflessione! Se volessi parlare di ogni singola cosa che mi ha allietato, la lettera diverrebbe interminabile! – Ci sono ancora parti che mi hanno particolarmente interessato e divertito per il rapporto che hanno con la mia propria esperienza! Tali sono ad esempio “Rimorsi dopo riunioni”<sup>19</sup>, e “Far aspettare”<sup>20</sup>, – che in particolare mi ha fatto andare in collera come un rospo gonfio di veleno! Rispetto a ciò che Lei dice a favore degli oziosi<sup>21</sup>, mi sentivo già un po’ sollevata, ma giunta al punto dei “poltroni” mi sentii ancor più prostrata! Se ci si libera con la fede nella responsabilità finanche dei rimorsi per ciò che si è, rimane tuttavia la tristezza per non esser riusciti meglio! Sì, essa davvero si esacerba molto riconoscendo che siamo figli di una immutabile necessità, e che dunque c’è solo una nobiltà di nascita, ma non una nobiltà di merito! Non è questo equivalente all’eterna dannazione!?

In relazione a “Occasione di magnanimità femminile”<sup>22</sup> devo confessarle come mi paia andare un po’ contro natura, che la ragazza più vecchia debba

amare l'uomo immaturo come un coniuge e poi quello maturo come un figlio! A mio avviso la prima parte del compito appare persino più difficile della seconda! Il matrimonio tra una donna più vecchia ed un uomo più giovane ha sempre avuto per il mio modo di sentire qualcosa di terribilmente penoso; – come se ciò fosse da parte della donna una mancanza di coscienza, qualcosa di contro-natura – adesso tuttavia le cose non sembrano più stare così, visto che questo comportamento si mostra con incredibile frequenza particolarmente nei ceti incolti. Con la successiva rottura, presa in considerazione, di un simile matrimonio, verrebbe meno in ogni caso qualcosa di urtante.

Quanto però possa essere difficile per una donna più vecchia recuperare il proprio amore per un uomo più giovane, al momento giusto, in forma di amore materno, lo dimostra il triste esempio della signora von Stein<sup>23</sup>, cui nonostante la sua intelligenza ed una natura davvero priva di passioni, non riuscì ad uscire con decoro da quella faccenda! C'era di mezzo la vanità! Fu essa a giocare l'odioso tiro di risvegliare in lei una passionalità quale l'amore non avrebbe potuto fare, e che dà un aspetto così ripugnante al quadro! – Proprio lei sembrava avere tutte le qualità che avrebbero dovuto renderle possibile, – con un po' di autentico amore – di comprendere le esigenze del giovane amico e di appianargli perciò la via attraverso di cui lei, verosimilmente, lo avrebbe protetto da una scelta sbagliata e avrebbe mantenuto a se stessa la bella fiducia di lui! È perciò davvero spaventoso vedere come essa, al contrario, si perda nella mancanza di dignità, come presenti Goethe davanti a Dio e agli uomini come un uomo caduto, mezzo perduto e provi rancore verso chiunque non sia d'accordo con lei! La sua vita scritta a sua *glorificazione* da Düntzer<sup>24</sup> (che del resto è un asino noio-

so), dà di tutto ciò un'immagine istruttiva, ma decisamente poco edificante! Ma cielo! In cosa mi sono perduta per distruggere la sua speranza nella magnanimità femminile! Col terzo foglio però è già stato di nuovo superato il limite estremo del consentito – e quanto avrei ancora da dire e da chiedere! A questo proposito mi viene in mente che la sua prima parola nei miei confronti fu: “avremmo tante cose in comune che avremmo ben poco da dirci”. Mi colpì allora per la somiglianza con ciò che Wagner mi aveva scritto in una certa occasione, cioè che egli si sente così intimo con me da non aver nulla da dirmi!<sup>25</sup> Questo però non è affatto sempre piacevole!

A prescindere dal cruccio di saperla soffrire, è per i Suoi amici anche ben triste che Lei non sia per nulla disponibile! Ma non si può deplorare che a Lei, come dice Elisabeth, vada meglio così, in modo da vivere quanto più possibile in quiete! – Saluti da parte mia nel modo più sentito la mia cara Elisabeth, che verosimilmente Le leggerà la lettera (come spero omeopaticamente)! Sarebbe davvero buono ed amabile da parte sua se essa mi volesse dare presto qualche nuova notizia sulle Sue condizioni di salute! Quanto *volentieri* desidererei sentire che la cura a Baden<sup>26</sup> è stata di permanente successo! Statemi entrambi bene! Con i più calorosi auguri e i più cordiali saluti

*Sua Mathilde Maier*

Nel dare una scorsa a quanto scritto mi appare quasi comico che a una prima esultante lettera di ringraziamento<sup>27</sup> debba ora seguire una tale lamentazione; e non posso resistere al piacere di aggiungere come vignetta conclusiva la scherzosa illustrazione, che un buon amico mi ha disegnato, del saggio col bicchiere di cicuta e delle donne in lamento<sup>28</sup>.

2. Nietzsche  
a Mathilde  
Maier  
a Magonza

<Basilea, 15  
luglio 1878>

*Gentilissima signorina,*

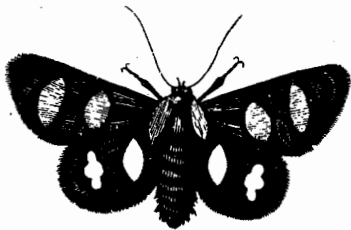
non c'è niente da fare: è destino che debba creare difficoltà a tutti i miei amici – proprio dichiarando finalmente in che modo sono *uscito* dalle mie difficoltà. Quell'annebbiamento metafisico di tutto quanto è vero e semplice, la lotta *con* la ragione *contro* la ragione<sup>29</sup>, per cui si vuol vedere in tutto e ovunque un prodigio e un'assurdità – inoltre, in piena conformità con essa, un'arte barocca<sup>30</sup> della tensione spasmodica e dell'esaltazione dell'eccesso – intendendo l'arte di Wagner – sono state queste le due cose che alla fine mi han fatto ammalare sempre di più e quasi mi avrebbero alienato dal mio sano temperamento e dal mio talento. Se Lei potesse sentire come me in quale pura aria delle *vette*<sup>31</sup> vivo *ora* la mia vita, in quale mite disposizione verso gli uomini che abitano ancora nella foschia delle valli, più che mai risoluto a tutto quanto c'è di buono e valido, cento passi più vicino ai Greci di quanto lo fossi prima; e come io *stesso* ora *viva* aspirando alla saggezza fin nelle più piccole cose, mentre prima mi limitavo a venerare e idolatrare i *saggi*<sup>32</sup> – insomma, se Lei riesce a sentire come me questa trasformazione e questa crisi, oh, allora *dovrebbe* desiderare di vivere qualcosa di simile!

Durante l'estate a Bayreuth presi di ciò pienamente coscienza: dopo le prime rappresentazioni cui assistetti cercai scampo sulle montagne e là, in un paesino tra i boschi<sup>33</sup>, nacque il primo abbozzo, circa un terzo del mio libro, che aveva allora il titolo *Il vomere*<sup>34</sup>. Poi, aderendo al desiderio di mia sorella, feci ritorno a Bayreuth, in possesso ormai della fermezza d'animo necessaria per sopportare ciò che era difficilmente sopportabile – e *tacendo* con chiunque! – Ora mi scuoto di dosso ciò che non fa parte di *me*, uomini, siano amici o nemici, consuetudini, agi, libri;

vivo in solitudine per gli anni a venire finché, in qualità di filosofo della *vita*, maturo e pronto, mi *sia lecito* (e allora probabilmente anche *necessario*) riprendere i rapporti.

Vorrà Lei, nonostante tutto ciò, serbarmi la Sua amicizia, o meglio, potrà farlo? Vede, sono giunto a un grado di sincerità tale per cui sopporto unicamente i rapporti umani più puri. Evito le mezze amicizie, per tacere delle partigianerie, e seguaci non ne voglio. Possa ciascuno (e *ciascuna*) essere soltanto il vero seguace di *se stesso* !

*A Lei sinceramente  
grato e devoto F. N.*



3. *Mathilde* *Caro professore!*

*Maier*

*a Nietzsche*  
*in Basilea*

Magonza, 28  
luglio 1878

la Sua lettera mi ha fatto star male, e non posso ancora superare del tutto la tormentosa condizione febbricitante in cui mi ha posto. Per me è come se il mondo intero fosse entrato in un'insopportabile oscillazione! Cosa può ancora restare solido dopo che *Lei, Lei* ha attraversato una così enorme trasformazione, da rigettare ora ciò che altre volte annunciava con lingua profetica come Vangelo!? E sì che ebbi già un'idea di tali processi in *Lei* dal Suo libro; che però l'intero campo dei suoi primi ideali fosse già così radicalmente rivoltato, questo non me lo potevo immaginare! Io ben comprendo che *Lei* senta come redenzione il fatto di essersi liberato da qualcosa che *per Lei* è diventato una non-verità; e come potrei non esserle più amica, se *Lei* segue una necessità interiore, sebbene io non la possa comprendere per quel che concerne l'arte di Wagner. Io devo sopportare, se le stesse qualità per le quali *Lei* mi è diventato così caro, e che di solito mi hanno dato tanta gioia interiore, ora mi provocano profondo dolore! Il modo e la maniera in cui lei guardava le cose, io lo sentivo, anche se di molto superiore, tuttavia così affine a me che potevo solo tanto più cordialmente rallegrarmi di questa superiorità, la quale mi appariva come un compimento del mio proprio pensiero e sentimento! Io La dovevo conquistare con amabilità, come un fratello minore delle cui doti superiori si è orgogliosi! Valuti *Lei* da ciò il dolore che dovevo sentire nel vederla improvvisamente rigettare tutto ciò che mi è caro! – Io non sono come *Lei*, cresciuta con i Greci, e non comprendo molto di essi; anche quando li posso ammirare, questa ammirazione resta però per lo più distaccata e non riesco a riscaldarla fino all'amore; ma senza amore non posso appropriarmi di nulla in modo adeguato. Ottenere la mi-



sura greca per il mio sentimento artistico, mi è dunque precluso; – può persino ben essere che io non abbia alcun giusto concetto dell'autentico godimento estetico nell'arte, giacché sono del tutto incapace di quella gioia che Lei esige per la forma come tale. La forma ha per me valore soltanto fino a dove, e solo in quanto essa serva ad ottenere l'espressione il più possibile compiuta al pensiero, al sentimento che mi afferra. Per poter anche solo ben comprendere il valore di una forma artistica in sé sono davvero troppo incolta. Posso difficilmente stimarla più d'un uovo sgusciato che era certo necessario soltanto per condurre un essere alla vita, – e che si deve modificare per ogni nuovo essere seguendo la sua peculiare natura. Proprio i tragici francesi mi sembrano sempre una prova del fatto che con una forma morta non si possa fare nulla. – Io non posso considerare come un caso che là, i grandi talenti che avrebbero potuto infondere un'anima a questa forma siano mancati<sup>35</sup>. – Se però già nell'arte sono un barbaro, allora nella musica lo sono doppiamente, giacché di essa non intendo assolutamente nient'altro che l'effetto che essa esercita su di me. – Non ho però mai sentito un effetto più potente, più sublime e profondo che in Wagner! A cosa potrei davvero ancora credere in questo mondo, se non credessi più a ciò che sento?

Sembra che io da sempre abbia avuto vistosamente poca predisposizione per la parte autenticamente sensibile della musica, mi rammento infatti che nella mia infanzia, una melodia spesso ripetuta poteva facilmente risvegliare in me l'impazienza. In generale io ero per lo più abbastanza indifferente verso la musica, prima di conoscere quella di Wagner, perché essa era per me una lingua straniera, – pregavo soltanto con una certa frequenza un'amica molto musicale di suonarmi qualcosa di Beethoven,

del che essa non poteva stupirsi mai abbastanza, poiché certo *di quello* non comprendevo nulla! Per me si trattava solo di singoli brani che, non sapevo perché, mi entravano profondamente nell'anima!

Circa a sedici anni sentii per la prima volta (senza aver sentito una parola sul compositore, le cui opere qui non erano ancora state rappresentate) qualcosa dai lavori giovanili di Wagner – era all'aperto, *una qualche musica militare*, e ciò mi fece, nonostante la rozza esecuzione, un'impressione come non ne avevo ancora sentite di simili! Essa mi colse di sorpresa come un fremito di un mondo superiore! – Quando in seguito partecipai per la prima volta a una rappresentazione del Lohengrin, essa agì su di me così potentemente come ancora nessun'altra musica da teatro aveva fatto! Questo effetto può forse non essere un effetto estetico, non lo so, ma se ho un concetto di ciò che si intende con “tragico”, allora devo chiamarlo tragico al massimo grado: esso mi libera da ogni piccineria, da ogni angustia, da ogni sofferenza personale, e m'eleva in una regione dove il dolore cessa di essere dolore, e da cui si ritorna con l'animo consolato di un bimbo che si è sfogato piangendo sul petto della madre! – Io so molto bene che seguendo tale sensazione puramente personale non ho alcun diritto a difendere il valore obiettivo di un'opera d'arte, anche se esso resta per me quello massimo! Perciò era così grande ed intima la mia gioia nel sentire da *Lei*, la cui intelligenza ed il cui sapere garantivano un giudizio obiettivo, la conferma entusiastica della mia sensazione! Questa coscienza che eleva e porta felicità è ora svanita! *Lei* dubita della validità delle Sue prime sensazioni, respinge il Suo proprio giudizio! – ed esige al suo posto: “Misura”!<sup>36</sup> Misura? E donde deve essere dunque tratta questa misura eternamente valida nel *Suo mondo dell'eterno divenire*, in cui il presente non può essere commisurato né

col passato, né col futuro? Proprio in esso potrebbe valere per tutto ciò che appare solo la sua propria misura!

“Priva di misura”, nel senso di priva di limiti, quest’arte può forse esserlo, su ciò non ho alcun giudizio, – ma “arte barocca”<sup>37</sup>? Con questa parola viene stigmatizzata soltanto un’assenza di misura, intesa nel senso dell’arbitrio. E questo, questo Lei proprio non dovrebbe rimproverare al proprio sentimento: che esso si sarebbe lasciato rapire all’entusiasmo da qualcosa di così inautentico! – Frivolo arbitrio, un gioco con i mezzi artistici è ciò che delinea in tutti i tratti quel periodo di arte del lusso, che chiamiamo barocco! Dove sarebbe però anche solo una di queste caratteristiche nell’arte di Wagner? – Essa è infatti percorsa, come tutta la sua vita, da una Necessità talmente irresistibile, che si è aperta la più incredibile delle strade, e che non pote’ esser scossa nelle situazioni più terribili, al punto che per me sarebbe impossibile comprendere qualcuno che potesse accusare la sua opera di sconsiderato arbitrio. – Egli è davvero quasi demonicamente dominato dall’unico impulso di rappresentare, con tutti i mezzi per lui raggiungibili, e nel modo più possibile compiuto ciò che aleggia davanti al suo sguardo! Quand’anche questo impulso lo dovesse condurre ad un eccesso, esso sarebbe dissolutezza sorta dal regno interiore, ma certo qualcosa di totalmente diverso da quell’eccesso dell’arte barocca, che doveva coprire proprio il vuoto interiore con quell’esteriore lusso!

Per non abbandonarmi solo alla sensazione personale (sebbene essa sia in fondo proprio l’unica cosa veramente convincente per noi) concedo ascolto ad ogni parte, per avere la conferma della mia impressione, e particolarmente a quelle nature di cui so che il baricentro della loro essenza cade interiormente, e la cui schiettezza e veridicità del sentimento mi

è garantita. Ed ecco, da Bayreuth ho ottenuto due degli esempi di maggior valore, che stimo molto al di sopra di tanti altri! Il primo è un commerciante, di modeste doti spirituali e di cultura senza pretese, ma di una nobiltà di cuore e di una serietà morale in tutta la persona, come non se ne trova uno tra milioni! Egli è anche più duro d'orecchio di quanto lo sia io<sup>38</sup>, perciò vive piuttosto ritirato ed in scarsa confidenza con l'arte pubblica, dal che si può facilmente capire come a lui i lavori di Wagner fossero rimasti sconosciuti, anzi, come egli non fosse del tutto privo di pregiudizi contro di essi. Amando molto la musica, e prendendola molto seriamente, come tutto, egli tuttavia si limitava alla più vecchia musica per pianoforte, che si suonava da solo. Per amor del diletto denaro, (egli è benestante) di cui c'era necessità a Bayreuth, io lo persuasi a venirvi con la moglie; sentii però alcuni rimorsi dopo avergli procurato i posti, quando mi confessò che per lui erano principalmente importanti i cori! Con mia grandissima sorpresa trovai poi quest'uomo durante le rappresentazioni preso come pochi! – Il secondo esempio tanto degno è il noto pittore Defregger<sup>39</sup>, il più caro a me dei pittori viventi, particolarmente per la schietta veridicità e profondità del sentimento, (il suo "Ultimo bando" mi commuove, ogni volta che lo vedo, fino alle lacrime); egli è diventato un fervido amico dell'arte wagneriana, come vedo da una lettera che ha scritto ad uno dei miei conoscenti. In essa egli racconta di esser intervenuto a tutte le rappresentazioni del Siegfried a Monaco con crescente entusiasmo; all'ultima persino in loggione solo per sentire, non per vedere! Ovunque quando mi guardo attorno trovo sempre le nature più profonde e serie prese dall'impressione di quest'arte. Dovrebbero dunque proprio questi uomini essere ingannati da un miraggio?! Chi può decidere se Lei ha in precedenza sbagliato? Nel corso

della nostra vita la questione sarà difficilmente decidibile! Quest'arte avrà effetto fintantoché ne avrà la forza! Io credo che con la penna un'arte non può né esser sconfitta, né esser aiutata ad esercitare un dominio. – Se Lei diffida ora così completamente delle proprie sensazioni di un tempo, allora deve però ragionevolmente ammettere qualche dubbio nei confronti di quelle odierne! Lei a Bayreuth era gravemente sofferente<sup>40</sup> – e per nervi sofferenti questa musica non è in ogni caso appropriata! Nessuno si meraviglierebbe, se Lei avesse trovato di non sopportare quest'arte e se a causa della sua salute dovesse tenersi oltremodo lontano da essa!

Ah, mi sanguina il cuore al pensiero del dolore che coglie Wagner per la Sua perdita, sapendo che Lei era per lui la persona più cara!<sup>41</sup> Soffro anche sin d'ora per i falsi giudizi di condanna (perché chi La comprenderà?) che dovrò sentire su di Lei, e ai quali posso opporre soltanto la mia fede incrollabile nella Sua sincerità! – Ma perché Le dico tutto questo, che nel suo attuale stato d'animo, come posso ben capire, Le sarà totalmente indifferente! È probabile che Lei non si sia aspettato una risposta alle Sue righe, o perlomeno che non l'abbia desiderata. Tuttavia mi deve concedere, che seguo la sola necessità di pronunciarmi contro di Lei! – Sarò subito alle conclusioni, – desidero soltanto dire ancora una parola sulla natura della metafisica: io non riesco a vedere in essa, come fa Lei, soltanto il figlio del nostro desiderio<sup>42</sup>, schopenhauerianamente: “della volontà”, (la quale, in una metafisica senza Dio che non garantisce un'eterna beatitudine, non trova affatto il suo tornaconto), ma credo che essa sia sorta piuttosto da una necessità della ragione, cui sembra implausibile concepire il mondo come prodotto di forze puramente fisiche, e la cui natura è d'altra parte contrastata dall'enigma, che perennemente persiste, e la cui

assoluta irresolubilità bisogna riconoscere; da ciò la ragione è spinta sempre a cercare una soluzione metafisica, che ad essa, alla sua disposizione scettica alla contestazione, sembra ancora più adeguata di quella fisica! Deve ben capitare alla maggior parte dei materialisti di convertirsi a poco a poco ad una forma di panteismo! Non si deve riconoscere al Suo stesso stimato apostolo dell'Illuminismo Voltaire<sup>43</sup> un'aspirazione al piatto deismo? Un deismo simile a quello che oggi fiorisce tra i suoi razionalistici conterranei e che lui si contenta di fondare col metro del ciabattino e del sarto! – Ora però concludiamo! Io non voglio metter alla prova oltre la Sua pazienza e voglio lasciarla alla solitudine che si è scelta! Stia bene! Con i migliori auguri anche ad Elisabeth

*Math. M.*

Ah! – Ora noi non abbiamo più “così tanto in comune!” Sì, – quando Lei lo diceva, – era già un anacronismo! – Vorrei davvero rallegrarmi del fatto che Lei si sente così bene in questa nuova prospettiva, – se solo lo potessi.



4. *Nietzsche a  
Mathilde  
Maier  
a Magonza*<sup>44</sup>

<Grindel-  
wald, proba-  
bilmente  
6 agosto  
1878>

[+++] della grandezza di Wagner pochi possono essere convinti così sicuramente come lo sono io: perché pochi ne *sanno* altrettanto. Tuttavia, da seguace senza riserve qual ero, ne sono diventato uno con riserva: proprio come ci poniamo di fronte a tutti i grandi del passato; e come mi accade anche con la fase che abbraccia i miei ultimi 10 anni – la approvo senz'altro, ma ora conosco un punto di vista superiore. Per quanto riguarda Wagner, avevo visto proprio il momento superiore, il suo ideale – *con questo* venni a Bayreuth – *da qui* la mia delusione<sup>45</sup>. – Per finire, una tesi: i veri e propri wagneriani sono brave, bravissime persone, ma *niente affatto* musicisti (come Lei!) e tutti più o meno oscurantisti (penso alla sua penultima lettera). E ora si faccia un risata e voglia sempre bene

*al Suo F. N.*

<Per amor del cielo>, legga, sullo stile barocco, il *Cicerone*<sup>46</sup> di J. Burckhardt!!!

5. *Mathilde  
Maier a  
Nietzsche in  
Grindelwald*

Magonza, 14  
agosto 1878

Sebbene io venga redarguita come si deve ed annichilita, la cartolina mi ha alleggerito il cuore! – Se io la fraintendo, allora, mio caro professore, ne porta Lei la colpa principale! In una questione la cui ardua comprensibilità Lei stesso ammette nel punto in cui dubitava che, dopo quanto detto, io fossi “ancora ben disposta verso di Lei” – Lei avrebbe dovuto esprimersi in modo un po’ esplicitivo! Senza il commento che la cartolina ne dà, la lettera, lo confermo, non può assolutamente essere intesa così come Lei vuole saperla intesa! E ora più che mai non so come Lei dunque giunga a piantarmi così il coltello nel cuore, e a pormi una tale “questione di fiducia”! – Del resto anche Lei mi ha frainteso, se suppone che io voglia difendere da lei la grandezza di W<agner> “indirizzandola a seri commercianti”! Un tale cattivo avvocato io non lo sono davvero! Non mi venne davvero in mente di credere che Lei contestasse la grandezza di W<agner>, cioè la sua grande arte, ma solo che Lei credesse questo grandioso incantamento impegnato su di una strada sbagliata, tanto più funesta, quanto più grande è colui che sbaglia! Siccome attualmente mi oppongo a ciò nel modo più deciso, ma mi manca ogni arma erudita per combattere una tale opinione, – e deve ben esser già accaduto che un nobile, autentico sentimento umano abbia colto una nuova significativa manifestazione artistica con più spregiudicatezza e sicurezza degli specialisti, – allora volevo, e potevo, semplicemente portare in campo come controargomento l’impressione, fatta proprio alle nature più pure e nobili, dall’opera di Wagner! E se si tratta di sentimenti umani, allora, col Suo permesso, l’uomo inizia, a certe condizioni, effettivamente già col commerciante, in particolare se si tratta di qualcuno come quello di cui parlai, che è uno degli uomini più nobili e veri che io abbia incontrato nella mia vita! – Che imperscrutabile pro-



fondità di disprezzo nel suo “seri commercianti”! – Buon Dio! e anche senza di ciò Le si muove il rimprovero della più mostruosa superbia da eruditi, e si afferma che per Lei la scienza sarebbe l’unica cosa ancora reale! – No, nemmeno la scienza – soltanto il metodo scientifico! – Agghiacciante! – E noi altri poveri diavoli dovremmo recitare l’intera spaventosa Divina Commedia solo a maggior gloria della scienza! Esisteremmo davvero solo per essere sottoposti a indagine! In una certa misura solo per una sorta di vivisezione!<sup>47</sup> –

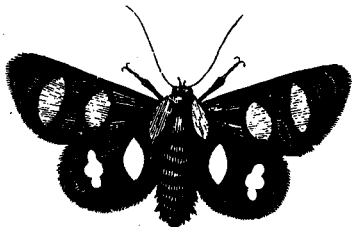
Certo che voglio leggere il Cicerone di J. Burckhard<t>, non appena avrò i soldi per comprarmelo, (perché proprio ora purtroppo sono povera come un topo di chiesa), oppure non appena troverò Qualcuno che me lo presti! Dovevo scoppiare in una sonora risata di fronte al suo grido di disperazione: “Per amor del cielo! legga [...]!!!” Fortunatamente mancava lo spazio per il poscritto: “e non cianci di tali insensatezze!” Ma i tre punti esclamativi sono più eloquenti di qualsiasi parola! – Nel Cicerone tuttavia può ben esserci ciò che vuole, “barocco” significa pur sempre in tutto il mondo un traviamiento dall’autentico, dal vero, una degenerazione! E questo era ciò che non potevo permettere! So abbastanza bene che nel periodo dell’arte barocca ci furono ancora grandi manifestazioni, poiché la decadenza dell’arte non può naturalmente aver luogo d’un tratto. Anzi, so anche come si affermi che persino Mich<el> Ang<elo> avesse già coltivato energicamente i primi germogli della distruzione! Nel senso, forse, per cui la cima più alta è sempre la più prossima al declino! – Il fatto che io abbia preso la parola nel suo significato più crasso, (mi aleggiano cioè davanti agli occhi involontariamente le figure sciatte e ripugnanti che adornano lo “Zwinger” di Dresda<sup>48</sup>, come credo si chiami) era forse uno stratagemma da avvocato, per

metà istintivo, essendo così facile da confutare; – il che Lei deve trovare certo giustificabile, se riflette su quanto povera di armi io sia contro un avversario come Lei! – Ad ogni modo io ero del tutto fuori di me per la gelosia, immaginandomi come Lei in futuro verrà citato dal signor Hanslick<sup>49</sup> e compari!

Nonostante ogni moto d'impazienza, che già mi posso immaginare, Lei doveva pur subire anche questa lettera, poiché non può veramente pretendere da me che lasci la mia tanto radicalmente disprezzata difesa – indifesa! Ora però la rimetto in libertà! Saluti! Se la passi nel migliore dei modi! e pensi con amicizia alla

*povera sorella*  
*Ignorantine Obscurantia*

Lei dunque davvero non si turba affatto nella Sua terribile luce, che ogni cosa illumina da parte a parte? Wotan diede un suo occhio per ottenere la saggezza<sup>50</sup>; – forse avrebbe dato l'altro per dimenticare ciò che col primo ha scorto? “L'uomo deve sì essere moderatamente saggio, – soltanto non troppo!” Così si dice da qualche parte nell'Edda. Io tengo qui pronto per Lei un piccolo lembo del mio velo d'oscuramento; se lassù Le diventasse troppo freddo e desolato, e il Suo occhio abbagliato cercasse l'ombra, allora scenda da noi miseri che abitiamo in basso!



<sup>1</sup> Lettera a Carl Fuchs, poco prima della fine di giugno 1878, in *Epistolario III*, p. 299. L'immagine è presente anche nella lettera alla Maier: cfr. lettera 2 e nota relativa.

<sup>2</sup> Cfr. nota alla lettera 723 in *Epistolario III*, p. 567.

<sup>3</sup> Su questo si veda il capitolo 3. (*L'illusione e la musica*) in S. BARBERA, G. CAMPIONI, *Il genio tiranno*, Milano 1983, pp. 58 e sgg.

<sup>4</sup> Mathilde Maier, figlia di un notaio di Alzey, aveva conosciuto Wagner, durante una serata in casa Schott, a Biebrich nel marzo del 1862. La giovane aveva allora ventinove anni. Nel suo senso pratico, l'irrequieto artista trovò spesso un punto di appoggio. L'amicizia era tanto consolidata che Wagner pensò anche alla possibilità di un matrimonio (nel 1863) che poi non si attuò. La Maier rimase molto legata sia a Richard che a Cosima.

<sup>5</sup> *Frammenti postumi 1882-1884* in *Opere*, vol. VII, tomo I/1, p. 19.

<sup>6</sup> *Umano, troppo umano*, uscito al primo di maggio del 1878. L'indirizzo della Maier è nella lista delle persone a cui l'editore Schmeitzner doveva spedire copia omaggio del volume (lettera di metà aprile 1878: cfr. F. NIETZSCHE, *Epistolario III*, p. 286). Sulle reazioni indignate ed offese a

Bayreuth e di sconcerto tra gli amici di Nietzsche, si vedano le note dell'*Epistolario*, p. 562 e sgg.

<sup>7</sup> Cfr., ad es., *Umano, troppo umano* af. 9, (*Opere*, IV, tomo II, p. 20).

<sup>8</sup> Si vedano i primi aforismi di *Umano, troppo umano* (*Opere*, vol. IV, tomo II, p. 15 e sgg.).

<sup>9</sup> Nietzsche invece scriveva, a proposito della cosa in sé: «Forse riconosceremo allora che la cosa in sé è degna di un'omerica risata: che essa sembrò tanto, anzi, tutto, e in realtà è vuota, cioè vuota di significato» (*Umano, troppo umano*, af. 16, cit., p. 27).

<sup>10</sup> Cfr. af. 22: *Avanti!* (cit. p. 201).

<sup>11</sup> Cfr. af. 437. «*Per finire*. Ci sono molte specie di cicute, e di solito la sorte trova l'occasione di portare alle labbra dello spirito libero un calice di questo veleno – per "punirlo", come poi tutti dicono. Che fanno allora le donne intorno a lui? Grideranno e si lamenteranno e turberanno forse la pace del tramonto del pensatore: come fecero nella prigione di Atene. "O Critone, di dunque a qualcuno di portar via queste donne!" disse alla fine Socrate» (*ibidem* p. 239). Il riferimento di Nietzsche è a Platone, *Fedone*, 116b; 117d.

<sup>12</sup> Cfr. *La nascita della tragedia*, 5, *Opere*, vol. III, tomo I, p. 41: «L'“io” del lirico risuona dunque dall'abisso dell'essere».

<sup>13</sup> Cfr. *Umano, troppo umano*, parte settima, (cit. p. 225 e sgg.).

<sup>14</sup> Cfr. *Umano, troppo umano*, af. 272: *Anelli annuali della cultura individuale* (pp. 191-92).

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, af. 292, p. 201.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi* af. 234 e af. 235 *In contraddizione il genio e lo Stato ideale* (pp. 168-169).

<sup>17</sup> È il sottotitolo di *Umano, troppo umano*.

<sup>18</sup> Si veda l'af. 251: *Avvenire della scienza* (pp. 178-79) in cui Nietzsche parla di un “doppio cervello” che la cultura superiore deve dare all'uomo.

<sup>19</sup> Cfr. l'af. 351 (p. 213).

<sup>20</sup> Cfr. l'af. 310 (p. 206).

<sup>21</sup> Cfr. l'af. 284: *A favore degli oziosi* (p. 198).

<sup>22</sup> Cfr. af. 421 (p. 233).

<sup>23</sup> La baronessa Charlotte von Stein (1742-1827) ebbe dal 1775 al 1786 una relazione amorosa e intellettuale con Goethe.

<sup>24</sup> HEINRICH DÜNTZER, *Charlotte v. Stein, Goethe's Freun-*

*din. Ein Lebensbild m. Benutzg. der Familienpapiere entworfen. 1 u. 2. Bd. 1742-1827*, Cotta, Stuttgart 1874 e, dello stesso, *Charlotte v. Stein, und Corona Schröter. Eine Vertheidigung*. Cotta, Stuttgart 1876. Heinrich Düntzer, nato a Colonia nel 1813, filologo, si abilita a Bonn come Privatdozent. Non essendo riuscito ad ottenere una cattedra, dal 1846 divenne bibliotecario presso il Ginnasio della sua città natale. Fu autore di scritti su Omero, Orazio, sulla poesia epica dei Greci e poi, nella seconda parte della sua attività, sui classici tedeschi: Goethe, Schiller, Herder, Lessing.

<sup>25</sup> «Cara Mathilde, perdona tutte queste stupidaggini! – Esse ti dicano che non ho nulla da dirti, e questo ti dica quanto ti senta unita a me» – così scrive Wagner nella lettera a Mathilde Maier del 27 febbraio 1869.

<sup>26</sup> Dai primi di marzo ai primi di aprile 1878, Nietzsche aveva soggiornato a Baden Baden per un cura idroterapica: cfr. *Epistolario III*, lettere 682-706, pp. 272-283 e nota p. 555.

<sup>27</sup> Mathilde fa riferimento alla prima lettera da lei scritta a Nietzsche il 10 dicembre 1872 in occasione della lettura della *Nascita della tragedia*.

<sup>28</sup> Tale disegno non è conservato.

29 Cfr. frammento 30[87] dell'estate del 1878: «Quegli scrittori che, servendosi della ragione, scrivono *contro* la ragione, badino a non diventare alla fine nauseanti a se stessi» (*Opere*, vol. IV/3, p. 310).

30 In questo periodo si moltiplicano nelle annotazioni di Nietzsche le considerazioni sull'arte barocca, anche in diretto collegamento con la critica di Wagner: si vedano ad esempio i frammenti postumi 29[32], 30[6. 26. 138. 140] (estate 1878) 32[2], 35[2] e *Opinioni e sentenze diverse* 144" (*Dello stile barocco*). Cfr. già la lettera 640 e *Umano, troppo umano* 219.

31 Cfr. *Opinioni e sentenze diverse*, af. 237, *Il viandante fra i monti a se stesso*. Cfr. anche le lettere 727 e 729.

32 Cfr. la lettera a Carl Fuchs (n. 729): «ora oso seguire di persona le orme della saggezza ed essere filosofo io stesso: prima i filosofi li veneravo» (p. 299).

33 Klingenberg, dove Nietzsche si ritirò per una settimana (6-12 agosto 1876).

34 A Basilea, in settembre, Nietzsche utilizzando i quaderni UII5, NIII ed appunti risalenti all'estate del 1875, dettò a Gast una prima stesura, in bella copia, della nuova opera che portava il titolo "Il vomere" (MI1). *Umano e*

*troppo umano* era il titolo di una sezione. Si veda anche il tentativo poetico scritto nell'estate 1877 a Rosenlaui in cui Nietzsche racconta la storia della nascita del libro: 22[80] in *Opere*, vol. IV, tomo 2, p. 393.

35 Il riferimento critico della Maier è alla valorizzazione fatta da Nietzsche degli autori drammatici francesi (in particolare Voltaire): «agli stessi Francesi vennero a un tratto a mancare, dopo Voltaire, i grandi talenti che avrebbero potuto portare lo sviluppo della tragedia dalla costrizione a quella apparenza di libertà [...] la natura del francese è molto più affine a quella greca che non la natura del tedesco» (af. 221, *La rivoluzione nella poesia*, p. 154).

36 Cfr. l'af. 221: "*La rivoluzione nella poesia*" in *Opere*, vol. IV, tomo II, p. 152.

37 Cfr. l'af. 219 *Origine religiosa della musica moderna* (p. 151-52).

38 La Maier aveva un difetto ereditario all'udito. Questa ragione fu addotta, tra le altre, da Mathilde per rifiutare di diventare la moglie di un musicista.

39 Franz von Defregger (1835-1921), nato in Tirolo dal 1860 visse sempre a Monaco, dove divenne insegnante all'Accademia nel 1878. Si dedicò alla pittura storica e di

genere, in una direzione popolare e sentimentale. *L'ultimo bando* (del 1874) è tra i quadri relativi alla guerra di liberazione dei Tirolesi che godettero di grande popolarità.

40 Si veda la testimonianza del musicologo alsaziano Edouard Schuré (1841-1929) fautore della causa di Wagner e grande ammiratore della *Nascita della tragedia* (cfr. Epistolario III, p. 464-465). Schuré ha lasciato la sua testimonianza sulle sensazioni di Nietzsche durante e dopo il Festival di Bayreuth: «incontrai Nietzsche a Bayreuth, nel 1876, alle prime rappresentazioni dell'*Anello del Nibelungo*». Schuré insiste molto sulla visibile sofferenza di Nietzsche legandola a cause prevalentemente psicologiche: nel trionfo artistico e mondano di Wagner «l'autore della *Nascita della tragedia* spariva come tutti nell'apoteosi del maestro», «quando partimmo insieme, nessuna critica, nessuna parola di biasimo gli sfuggì, ma egli aveva la tristezza rassegnata di un vinto» (Note, pp. 495-496).

41 Cfr. ad esempio la lettera di Wagner a Nietzsche del 4 gennaio 1872 dopo aver ricevuto *La nascita della tragedia*: «A Cosima ho detto che dopo lei viene subito Ella» (*Carteggio Nietzsche-Wagner*, a cura di M. MONTINARI, Boringhieri, Torino 1959, p. 57).

42 Cfr., tra l'altro, af. 9: «tutto ciò che finora ha reso loro [agli uomini] preziose, terribili, piacevoli le ipotesi metafisiche, e che le ha prodotte, è passione, errore e volontario inganno; i peggiori metodi di conoscenza, non i migliori, hanno insegnato a credere in esse» (p. 20).

43 *Umano, troppo umano* era dedicato «alla memoria di Voltaire in occasione della celebrazione dell'anniversario della sua morte, il 30 maggio 1778». Dietro il frontespizio Nietzsche affermava di aver voluto fare, accelerando la pubblicazione del volume, un «omaggio personale a uno dei più grandi liberatori dello spirito».

44 Frammento di una cartolina indirizzata a Magonza, risponde alla lettera di Mathilde Maier del 28 luglio 1878.

45 Cfr. il frammento postumo 30[1] (Estate 1878).

46 L'opera (Lipsia 1869; trad. it. Sansoni, Firenze 1992) si trova, con alcune sottolineature, nella biblioteca di Nietzsche. Si vedano in particolare i capitoli *Architettura e decorazione dello stile barocco* («Alcuni architetti compongono con un continuo fortissimo [...] In mancanza di un rivestimento organico, si chiede che quel che durante il Rinascimento in fondo non era che decorazione, diventi espressione di forza e di intensità; e si tenta di raggiun-

gere questo scopo mediante un fare massiccio ed un moltiplicare le parti. [...] Una delle prime conseguenze di questo fare massiccio fu che l'occhio divenne insensibile alle sfumature più delicate [...] Le singole forme presentano una vita propria, lontana da tutto ciò che ha senso organico, che più tardi diviene perfino morbosa»: p. 399 e sgg.), *Scultura barocca* (si caratterizza per «il naturalismo nelle forme e nella concezione dell'azione» e «l'espressione a tutti i costi dei sentimenti», «un falso senso drammatico si impossessa della scultura, questa non si accontenta più di rappresentare ciò che è, ma vuole ad ogni costo descrivere ciò che accade: solo in questo modo si illude di significare qualcosa», «La scultura seguì fedelmente la pittura, copiandone il modo di esprimere i sentimenti (e questi intensificati sino all'estasi) [...] La degradazione cui è stato sottoposto il soprannaturale è così grave, che l'animo scandalizzato dimentica le questioni puramente stilistiche [...] dappertutto ci s'immischia l'intenzione di creare l'illusione [...]»: p. 759 e sgg.) e *Pittura barocca* (p. 1094 e sgg.) Sullo «stile barocco» cfr. lettera 734 e nota relativa, e lettera 640.

47 Cfr. l'aforisma 37: «[...] è ormai necessario che l'osservazione morale risorga, e la crudele vista del tavolo di dissezione psicologica e dei suoi

bisturi e pinze non può più essere risparmiata all'umanità». La vivisezione diviene da *Umano troppo umano* il segno del dolore che costa un processo in avanti verso una nuova forma, di sperimentazione cosciente contro l'irrigidimento delle facoltà in un modello d'uomo dato una volta per tutte (il «puramente umano» di Wagner). La vivisezione appare quindi una prova di forza, di durezza necessaria verso sé e gli altri per sbloccare i valori storici memorizzati nell'istinto: «la vivisezione è una prova e chi non la sopporta non è dei nostri». Da parte sua Wagner è uno dei più combattivi avversari della vivisezione e scriverà nel 1879 la *Lettera aperta al signor Ernst von Weber, autore dello scritto "Le camere di tortura della scienza"* (RICHARD WAGNER, GS, X, 194-210). Su questo cfr. Epistolario III, Note, pp. 612-613. Si veda anche la lettera di Malwida in risposta all'invio di *Umano, troppo umano*: «Lei non è nato per l'analisi, come Rée [...] Lei non può, come Rée, accostare col coltello anatomico gambe e braccia e dire di aver così messo insieme l'uomo» (KGB, II/6 p. 899).

48 Tra gli edifici più noti di Dresda (in stile barocco eretto dal Pöppelmann dal 1711 al 1722). Pensato per le corse e le feste in forma di cortile e circondato da una galleria di vari padiglioni. La festosa decorazione in pietra è dovuta

in gran parte a B. Permoser.

<sup>49</sup> EDOUARD HANSLICK (nato a Praga nel 1825, morto a Vienna nel 1904). Il critico austriaco, autore del famoso scritto *Il bello musicale* (1854), era un tenace e deciso avversario delle posizioni di Wagner.

<sup>50</sup> Wotan (l'Odino dei miti nordici) secondo l'*Edda* di STURLUSON SNORRI, è monocolo perché ha fatto cadere il proprio occhio nel pozzo di Mimer dove sono nascoste la ragione e la saggezza.



# “ATQUE”

## Materiali tra filosofia e psicoterapia

### *Rivista semestrale*

*Redazione:* **R. Bodei** (Docente di Storia della Filosofia, Università e Scuola Normale di Pisa), **M. Ferrara** (Docente di Psichiatria Sociale, Università di Firenze), **A.M. Iacono** (Docente di Teoria e Storia delle Dottrine Filosofiche, Università di Pisa), **P.F. Pieri** (*direttore responsabile*; Analista Didatta C.I.P.A., Firenze).

*Collaboratori:* **L. Aversa** (Docente di Psicologia Dinamica, Università di Roma, Analista Ordinario e Presidente C.I.P.A.), **A. Barchiesi** (Docente di Letteratura Latina, Università di Verona), **M. Bianca** (Docente di Epistemologia, Università di Arezzo), **M. Ceruti** (Docente di Filosofia, Università di Bergamo), **U. Galimberti** (Docente di Filosofia della Storia, Università di Venezia e Analista Ordinario C.I.P.A.), **A.G. Gargani** (Docente di Estetica, Università di Pisa), **E. Ghidetti** (Docente di Lingua e Letteratura Italiana, Università di Firenze), **M. La Forgia** (Ricercatore di Psicologia, Università di Roma e Analista Ordinario C.I.P.A.), **M. Lavagetto** (Docente di Teoria della Letteratura, Università di Bologna), **L. Lentini** (Docente di Filosofia teoretica, Università di Catania), **G. Maffei** (Psichiatra, Analista Didatta A.I.P.A.) **S. Moravia** (Docente di Storia della Filosofia, Università di Firenze), **S. Natoli** (Docente di Filosofia teoretica, Università di Bari), **F. Petrella** (Direttore Clinica Psichiatrica, Università di Pavia), **M. Rossi-Monti** (Psichiatra, Analista S.P.I.), **A. Ruberto** (Psichiatra, Docente Università di Roma), **C. Sini** (Docente di Filosofia Teoretica, Università di Milano), **E.V. Trapanese** (Docente di Sociologia, Università di Roma e Analista Ordinario C.I.P.A.), **M. Trevi** (Analista Didatta I.A.A.P. di Zurigo).

A partire dall'immagine classica e, insieme, attuale del medico-filosofo, «Atque» intende stimolare e raccogliere ricerche e studi in quello spazio intermedio che la pratica filosofica e la psicoterapia vengono a determinare e contemporaneamente lasciano ancora da pensare.

Per questo, i filosofi, gli psicoterapeuti e tutti coloro che intendano riflettere sui loro saperi formalizzati e sulla stessa tradizione di ricerca a cui appartengono, ne sono i potenziali lettori. In particolare, gli appartenenti alle numerose e recenti scuole di psicologia e psicoterapia, oltretutto alle scuole di maggiore tradizione in Italia, sono quei lettori con cui «Atque» intende "discutere".

A partire dal 1990, «Atque» ha affrontato attraverso i suoi fascicoli monografici, una serie di quelle questioni centrali che attraversano la psicoterapia ed insieme a questa, molti capitoli della filosofia.

---

## FASCICOLI PUBBLICATI

fascicolo 1

### COMPOSIZIONI E SCOMPOSIZIONI

saggi di: S. Vitale, M. Trevi, C. Sini, A. Ballerini e M. Rossi-Monti, M. Bianca, R. Bodei, F. Petrella, P. Fianza, A. Barchiesi

fascicolo 2

### LEGAMI DELLA COSCIENZA

saggi di: P. F. Pieri, S. Moravia, M. I. Marozza, S. Vitale, A. M. Iacono, E. V. Trapanese, G. Concato, A. Ruberto, P. Fianza, L. Preta

fascicolo 3

### CONOSCENZA E DELIRIO

saggi di: C. Sini, C. Tullio-Altan, S. Vitale, M. Rossi-Monti, M. Ferrara, G. Trippi, G. Maffei, S. Natoli

fascicolo 4

### PERCEZIONE E CONOSCENZA

saggi di: P. F. Pieri, S. Vitale, M. A. Iacono, L. Pizzo Russo, R. Luccio, S. Tognozzi, P. Farneti, G. Concato, P. Barone, L. Aversa, P. Galli, M. Bianca

fascicolo 5

### NARRAZIONE E CONOSCENZA

saggi di: C. Sini, G. Trippi, M. Lavagetto, B. Ferraro, R. Rella, M. C. Ugolini, S. Fissi, G. Stanghellini  
B. Caporali intervista H.-G. Gadamer

fascicolo 6

### PSICOTERAPIE E VISIONI DEL MONDO

saggi di: M. Trevi, U. Galimberti, M. Francioni, E. Borgna, C. Sini, P. A. Rovatti, U. Soncini, M. La Forgia, G. Concato, P. F. Pieri, S. Vitale

fascicolo 7

**SOGLIE DELL'ALTERITÀ**

saggi di: S. Tagliagambe, D. Napolitani, F. Desideri, A. Fabris, S. Vitale, M. I. Marozza, S. Candreva, M. Rosso, R. Genovese, B. Caporali, E. Pizzichetti, M. Piazza, F. Rella

fascicolo 8

**I MODI DELLA CURA**

saggi di: C. Sini, M. Trevi, G. Jervis, P. F. Pieri, A. A. Semi, C. Maffei, A. Vaccaro, G. Maffei, B. Callieri, V. Marzi, S. Manghi, A. Pagnini, L. Lentini

fascicolo 9

**IL SÉ. PRIMA PARTE: DEFINIZIONI E COSTRUZIONI**

saggi di: C. Sini, M. Ruggenini, F. Desideri, M. Ammaniti (intervista a cura di F. Cesaroni), G. Sassanelli, G. Trippi, G. G. Rovera, A. Clivio, G. O. Longo, M. Piazza, P. F. Pieri e D.C. Dennett

fascicolo 10

**IL LASCITO DI FEYERABEND. COMMENTARIO ITALIANO  
A CURA DI P.F. PIERI**

saggi di: P.K. Feyerabend, Paolo Rossi, C. Sini, S. Tagliagambe, E. Bellone, L. Lentini, A. Pagnini, L. Handjaras

fascicolo 11

**VOCI DEL SÉ: COSCIENZA - AUTOCOSCIENZA - IDENTITÀ**

saggi di: F. Corrao, V. Vitiello, G. Jervis, I. Valent, P. F. Pieri, F. Desideri, S. Fissi, A. Fabris, M. Toselli - P. Molina, S. Piro

fascicolo 12

**REALTÀ E IMMAGINAZIONE**

saggi di: C. Sini, S. Tagliagambe, P. Aite, M. I. Marozza, S. Fissi, L. Lentini, F. Desideri, F. Barison, G. Campioni  
epistolario: F. Nietzsche/ M. Maier.

## INDICE PER AUTORE

- 
- Aite* La visibilità da conquistare: note sull'immaginazione in analisi, 12
- Ammaniti* Attualità ed evoluzione del concetto di "Sé" in psicoanalisi, 9
- Aversa* La schizofrenia: una patologia della funzione simbolica. Anomia percettiva e devianza del conoscere, 4
- Ballerini e Rossi Monti* Delirio, scacco gnoseologico, limiti della comprensibilità, 1
- Barchiesi* «Atque» e *atque*, 1
- Barison* Risposta "originale": vetta ermeneutica del Rorschach, 12
- Barone* Sul non-nato, 4
- Bellone* Sulle italiche fortune del Professor Feyerabend, 10
- Bianca* Oggetto percettivo e percezione, 4
- Bianca* *Téchne* o *épistème*: quale stato della psicoterapia, 1
- Bodei* Un episodio di fine secolo, 1
- Borgna* I confini Io-Mondo nella *Wahnstimmung*, 3
- Borgna* La psicoterapia delle psicosi e le sue premesse filosofiche, 6
- Callieri* "Curare" o "prendersi cura di". Il dilemma psichiatrico della responsabilità esistenziale, 8
- Campioni* La difesa dell'illusione metafisica: una "wagneriana" risponde a Friedrich Nietzsche, 12
- Candrea* Perversione e caduta dell'alterità, 7
- Caporali* L' "altro" tra differenza e pluralità, 7
- Clivio* L' "io" biologico, 9
- Concato* Gadamer, Jung e Bateson. Il colloquio psicoterapeutico in forma di dialogo, 6
- Concato* Note su percezione, intuizione e complessità nella psicologia di C.G. Jung, 4
- Concato* *Thymós*, 2
- Corrao* Sul sé gruppale, 11
- Desideri* L'alterità come soglia critica, 7
- Desideri* La fuga in sé. Variazioni sul tema della coscienza, 9
- Desideri* *Resonabilis Echo*. La coscienza come spazio metaforico, 11
- Desideri* Al limite del rappresentare: nota su immaginazione e coscienza, 12

- Fabris* Il sacro e l'alterità, 7
- Fabris* L'esperienza del sé, 11
- Farneti* Dalla confusione "ronzante e fiorita" di James al bambino "supercompetente". Note sulla genesi della percezione visiva, 4
- Ferrara* La trama, 3
- Ferraro* Arte combinatoria e processi di pensiero nelle *Citta Invisibili* di Italo Calvino, 5
- Feyerabend* Università e primi viaggi: Un'autobiografia, 10
- Fidanza* Legame emotivo e conoscenza, 2
- Fidanza* Lutto e perdita del soggetto, 1
- Fissi* L'orientamento prospettico-narrativo nella psicologia del profondo, 5
- Fissi* Il labirinto del sé, 11
- Fissi* I molti e l'uno in alchimia: l'*imaginatio* come luogo di integrazione di confusività della materia psichica, 12
- Francioni* L'atteggiamento filosofico fondamentale delle psicoterapie, 6
- Gadamer* Pensare le regole (a cura di B. Caporali), 5
- Galimberti* Filosofia e psicoterapia, 6
- Galli* Lettura razionale dell'oggetto e tenacia dei linguaggi consolidati, 4
- Genovese* La negazione e "l'altro", 7
- Handjaras* Critica del metodo e utopia pluralista del relativismo di P.K. Feyerabend, 10
- Iacono* L'idea di *zòon politikòn* e la conoscenza come costruzione, 2
- Iacono* Valori condivisi e processi cognitivi, 4
- Jervis* Corporeità e quotidianità nell'esperienza analitica, 8
- Jervis* Identità, 11
- La Forgia* Il rapporto Freud-Mach: una prima ricognizione, 6
- Lavagetto* Dall'*Accademia Spagnola* al romanzo storico. Appunti sulla spiegazione e sulla messa in intreccio nell'opera di Freud, 5
- Lentini* Ragione critica, razionalità scientifica, relativismo, 8
- Lentini* Anarchismo, irrazionalismo, post-razionalismo, 10
- Lentini* Immagine metodologica e "realtà" scientifica sulla teoria anarchica della conoscenza, 12
- Longo, G.O.* Il sé tra ambiguità e narrazione, 9
- Luccio* Complessità e autoorganizzazione nella percezione, 4
- Maffei, C.* L'ambiente della cura, 8
- Maffei, G.* Fondamenti dell'apparato per pensare i pensieri, 3
- Maffei, G.* La psicoterapia e il modo indicativo, 8
- Manghi* Di alcune orme sopra la neve, 8
- Marozza* Le 'convinzioni del sentimento': desiderio e ragione nella psicologia del profondo, 2
- Marozza* Il senso dell'alterità onirica, 7
- Marozza* L'immaginazione all'origine della realtà psichica, 12
- Marzi* Il mondo della cura nel servizio psichiatrico territoriale, 8
- Moravia* *Homo loquens*. Immagini della comunicazione e immagini

- dell'uomo nel pensiero contemporaneo, 2
- Napolitani* Le figure dell'altro da pre- a trans-figurazioni, 7
- Natoli* Lo spazio della filosofia, 3
- Nietzsche/Maier* Epistolario, 12
- Pagnini* Davidson, Freud e i paradossi dell'irrazionalità, 8
- Pagnini* "Vedere la scienza con l'ottica dell'artista": note su Feyerabend e il significato filosofico dell'arte, 10
- Petrella* Il messaggio freudiano e la psichiatria del presente, 1
- Piazza* L'alterità e il *mélange*, 7
- Piazza* Il sé molteplice di Fernando Pessoa, 9
- Pieri* I margini della conoscenza, 2
- Pieri* La visione e le cose. Una conversazione sulla simultaneità, 4
- Pieri* Segno, simbolo e conoscenza. Per una epistemologia critica del pensiero di Jung, 6
- Pieri* Attraverso il dire, 8,
- Pieri e Dennet* Il sé e i sé. Quale tipo di realtà?, 9
- Pieri* "Sono io, questo?" Ovvero, il *selbst* nel pensiero di C.G. Jung, 11
- Piro* Antropologie trasformazionali e filosofie diadromiche, 11
- Pizzichetti* L' "altro" invisibile, 7
- Pizzo Russo* Percezione e conoscenza, 4
- Preta* Fare artistico, fare analitico, 2
- Rella* L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte, 5
- Rella* Porte sull'ombra, 7
- Rossi, Paolo* P.K. Feyerabend: un ricordo e una riflessione, 10
- Rossi-Monti* Il delirio tra scoperta e rivelazione, 3
- Rosso* Realtà e possibilità di un incontro, 7
- Rovatti* Il giro della parola. Da Heidegger a Lacan, 6
- Rovera* Formazione del Sé e patologia borderline, 9
- Ruberto* Note sulla paradossalità dello psichico negli scritti di C. G. Jung, 2
- Ruggenini* Il principio dell'io. Io, gli altri, l'alterità come abisso, 9
- Sassanelli* L'io e il Sé, 9
- Semi* Interrogativi attuali sulla cura, 8
- Sini* I segni della salute, 1
- Sini* La quarta casella, 3
- Sini* La verità di rango superiore. Considerazioni sui *Seminari di Zollikon*, 6
- Sini* Narrazioni e suoni di flauto, 5
- Sini* I modi come cura, 8
- Sini* La voce del Sé e la signora Darwin, 9
- Sini* Il mito del mito. Confini problematici dell'epistemologia feyerabendiana, 10
- Sini* Immaginazione e realtà, 12
- Soncini* Fenomenologia e psicologia, 6

- Stanghellini* Percorsi psicopatologici. La disforia e il tragico, 5  
*Tagliagambe* Evento, confine, alterità, 7  
*Tagliagambe* I presupposti dell'anarchismo epistemologico di Paul K. Feyerabend, 10  
*Tagliagambe* Creatività, 12  
*Tognozzi* I molti problemi insoluti della percezione che rivolve i problemi, 4  
*Toselli, Molina* Il bambino davanti allo specchio: l'interazione e la costruzione del sé, 11  
*Trapanese* Il problema della definizione sociale di realtà, 2  
*Trevi* Configurazioni e metafore della psicologia e dell'analisi, 1  
*Trevi* Inchiesta ingenua sulla natura della psicoterapia, 6  
*Trevi*, I modi manipolativi della psicoterapia, 8  
*Trippi* Perdita di sé e perdita del mondo nell'esperienza psicotica, 3  
*Trippi* Shahrazàd e la psicoterapia, 5  
*Trippi* Lo specchio delle brame. L'io e il soggetto agli esordi della teoria lacaniana, 9  
*Tullio-Altan* Delirio e esperienza simbolica, 3  
*Ugolini* Ricerca di senso e psicoanalisi in Wittgenstein, 5  
*Vaccaro* Il sapere nel gioco linguistico della cura. Un *excursus* attraverso l'opera di Freud, 8  
*Valent* L'identità come relazione, 11  
*Vitale* Estetica dell'analisi, 2  
*Vitale* Il sentimento della ricorsività. Sulla possibilità del cambiamento attraverso la filosofia e la psicoterapia, 6  
*Vitale* La coscienza della simultaneità, 3  
*Vitale* Percezione e identità. Osservazioni sull'accadere del soggetto, 4  
*Vitale* Una macchia di inchiostro di Freud. Note sulla conoscenza dell'evento, 1  
*Vitale* Distanze, 7  
*Vitiello* Violenza e menzogna dell'autocoscienza, 11



---

nuova collana  
**AMORE e PSICHE**

diretta da  
Francesco Donfrancesco  
con la collaborazione di  
Carla Stroppa e Giorgio Concato

*da MARZO in LIBRERIA*

Volumetti eleganti e di agevole lettura che percorrono le sottili trame  
della psiche e dell'animo umano

*f.to cm 11,5 x 17 - pagg. da 100 a 160 - L. 10.000/16.000*

**PRIMAVERA 1996**

1

Francesco Donfrancesco  
**NELLO SPECCHIO DI PSICHE**

Le innumerevoli metafore nelle quali l'anima si riflette possono essere attinte da un Io immaginale tornato attivo, prossimo al dolore e alla bellezza, conciliato con la finitudine e aperto al trascendente.

2

Augusto Romano  
**IL FLANEUR ALL'INFERNO**

Una suggestiva riflessione su alcuni modelli letterari in cui si incarna l'immagine del *puer aeternus*. L'autore si aggira con grande raffinatezza nell'opera di Benjamin, di Walser e nell'Oblomov di Gončarov e mette in relazione, o a confronto, forme differenti di rappresentazione dell'eterno fanciullo.

3

James Hillmann  
**OLTRE L'UMANISMO**

Una critica della psicoanalisi che, nel proprio, riflette il narcisismo del paziente, senza vie d'uscita. Una cura del narcisismo d'enrambi, che sposta il centro dal soggetto umano all'anima del mondo.

***Moretti & Vitali editori***

Distribuzione: ALI Agenzia Libreria International  
TREZZANO S/N (MI) - Tel. 02/ 48400501 - Fax 02/ 48400512

---



ASSOCIAZIONE  
DI STUDI  
PSICOANALITICI

1° CONVEGNO INTERNAZIONALE  
**TRA AFFETTI E RAPPRESENTAZIONI:  
LA PSICOANALISI  
NELL' ERA DELLE NEUROSCIENZE**

MILANO 15-16-17 MARZO 1996  
Palazzo delle Stelline - C.so Magenta, 61

---

*verrà  
presentata  
la rivista*

**SETTING**

Quaderni di  
Studi  
Psicoanalitici



*Moretti & Vitali editori*

Tel: 035/32.15.88 - Fax: 035/32.16.47