



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Corso di laurea Magistrale in Psicologia clinico-dinamica

Tesi di Laurea Magistrale

Fenomenologia dell'immaginazione in Sartre e Bachelard.

Proposta di una lettura poetica del Rorschach.

Phenomenology of imagination in Sartre and Bachelard.

Proposal for a poetic interpretation of Rorschach's test.

Relatrice

Prof.ssa Maria Armezzani

Laureando: **Luca Valsecchi**

Matricola: **1234164**

Anno accademico 2021-2022

*Agli sguardi mai quieti
che ricercano ancora poesia.
A chi sa riconoscere
il silenzioso valore dell'intimità.*

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
Il Rorschach fenomenologico.....	5
1. L'IMMAGINE POETICA IN BACHELARD.....	15
1.1 Introduzione	15
1.2 La novità dell'immagine poetica.....	16
1.3 L'essenza dell'immagine poetica.....	18
1.4 Retentissement e intimità	21
1.5 Microcosmo poetico.....	28
1.6 Rêverie	30
1.7 Fenomenologia dell'immaginazione poetica	34
1.8 Gli spazi poetici.....	41
2. STUDIO FENOMENOLOGICO DELLA COSCIENZA IMMAGINATIVA: LE MACCHIE RORSCHACH E L'ESPERIENZA POETICA VISTE ATTRAVERSO SARTRE	47
2.1 La coscienza e l'immagine.....	47
2.2 I rapporti tra coscienza immaginativa e percettiva.....	55
2.3 Poesia, rêverie e immagini ipnagogiche.....	67
2.4 Il sapere nell'immagine.....	72
2.5 L'affettività	83
2.6 La parola e l'immagine mentale.....	94
2.7 L'affettività nel Rorschach.....	96
3. LETTURA POETICA DEL RORSCHACH	103
3.1 Introduzione	103
3.2 Lettura Poetica del protocollo	104
Tav. I	104
Tav. II.....	109
Tav. III.....	114
Tav. IV	120
Tav. V.....	123
Tav. VI	125
Tav. VII.....	127
Tav. VIII.....	132
Tav. IX	137
Tav. X.....	143

CONCLUSIONE.....	147
BIBLIOGRAFIA.....	151
RINGRAZIAMENTI.....	157
APPENDICE.....	I
Biografia di Hermann Rorschach.....	I
La persona di Hermann Rorschach e la nascita del test.....	XII

INTRODUZIONE

«Io spero che il test sarà in grado di scoprire più dei talenti nascosti, che degli scarsi adattamenti professionali e delle illusioni frustrate; che libererà più persone dalla paura della psicosi di quante ve ne caricherà; che apporterà più sollievo che aggravamento!»
(Rorschach, *Psicodiagnostica*¹)

Nel seguente lavoro il nostro scopo sarà quello di giungere a una proposta di lettura del protocollo Rorschach che sia fenomenologicamente orientata. È nostro desiderio che questa proposta si muova in controtendenza rispetto ad altre metodologie di approccio al Rorschach (per esempio l'R-PAS² e il RCS³, che sono i più diffusi al mondo), le quali mirano a una qualche sorta di categorizzazione dell'esaminando, dettata da indici derivati dalla standardizzazione delle modalità di somministrazione e di siglatura del test. In tali approcci, la pretesa di fondo è quella di rimanere osservatori esterni e distaccati dal soggetto che compie il test, per poter poi estrapolare dei dati "oggettivi" che guidino verso una classificazione finale.

È nostra opinione che, con tali metodi, che comunque reputiamo necessari in quanto rispondono anch'essi a particolari e diffuse esigenze, si perda gran parte della ricchezza a cui può dare accesso un test come quello di Rorschach. A perdersi è forse quello che noi riteniamo l'aspetto più importante di tutti: la possibilità di dialogare con l'altro visto come persona, come *Esser-ci*.

Si vuole inoltre evidenziare che, al nostro sguardo, simili approcci paiono tradire la vocazione, l'impegno e la volontà di Rorschach stesso (si veda l'appendice a tal proposito), oltre che le sue indicazioni metodologiche.

Perciò, pur riconoscendo l'esigenza di una metodologia che faccia uso di una siglatura standardizzata, di uno scoring dei dati del protocollo, di un'analisi attenta dello psicogramma, sentiamo di dover richiamare l'attenzione sulla complessità della persona

¹ Rorschach, H. (2018). *Psicodiagnostica*. Roma: Edizioni Kappa.

² Erard, R. E., et al. (2015). *Rorschach Performance Assessment System. Somministrazione, siglatura, interpretazione e manuale tecnico*. Milano: Raffaello Cortina.

³ Lis, A., et al. (2007). *Il Rorschach secondo il sistema comprensivo Exner. Manuale per l'utilizzo dello strumento*. Milano: Raffaello Cortina.

che si sottopone al test, sulla situazione e sul contesto in cui questa è inserita, oltre che di avere rispetto del suo sguardo sul mondo considerandolo sempre e comunque come risultato irriducibile di una possibilità umana. Perciò, come antidoto alla pretesa di “oggettivismo” e al riduzionismo ad esso legato, come contraltare al dilagare della rilevanza attribuita ad indici diagnostici standardizzati, vorremmo suggerire un approccio al Rorschach che possa arricchire (non contestare) i risultati delle metodologie più diffuse, mettendo al proprio centro l’ascolto dell’altro in quanto persona, il suo unico e particolare modo di vivere il mondo, accompagnato dai valori e dai significati che gli appartengono. In poche parole, proponiamo una lettura del Rorschach che sia incentrata sull’altro, riconoscendo che questi, nella situazione clinica e del test, è inserito in un contesto che lo mette in relazione ai clinici, come professionisti e come esseri umani.

Il Rorschach ci offre la possibilità di comunicare attraverso le immagini delle sue tavole. Esse possono allora essere l’occasione di aprire un dialogo con l’altro, un dialogo che abbia al suo centro il mondo dell’esaminando, che è anche un mondo condiviso con noi. Questo per evitare di chiudere la persona in categorie che la riducano a meri indici “oggettivi”; categorie che, invece, partono dallo sguardo del clinico in quanto professionista e a cui l’esaminando rischia di venire ridotto.

Guardando con ammirazione all’impegno e alle proposte di Ferdinando Barison, primo e importante portavoce italiano di un approccio fenomenologico al Rorschach, in questo nostro proposito ci siamo fatti inizialmente guidare da Gaston Bachelard, dalla sua affascinante analisi delle immagini poetiche⁴, la quale ci offre l’occasione di confrontarci con una metodologia d’indagine fenomenologica che noi ci proponiamo di applicare alle immagini che l’esaminando scorge nelle tavole Rorschach.

Per far ciò, abbiamo sentito la necessità di sviluppare un fondamento teorico che potesse legare il nostro modo di fare esperienza delle immagini poetiche e di quelle del Rorschach. In questo passaggio, abbiamo trovato una guida nel saggio di Jean-Paul Sartre sulla coscienza immaginativa⁵.

Solo dopo aver sviluppato questa base, ci siamo sentiti autorizzati a tentare di sviluppare la nostra proposta di lettura del protocollo Rorschach, che abbiamo voluto chiamare “poetica” in riferimento all’approccio bachelardiano agli spazi poetici.

⁴ Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo

⁵ Sartre, J.-P. (2007). *L’immaginario. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*. Torino: Einaudi

Vorremmo infine far presente che la tradizione fenomenologica psichiatrica, che si sviluppò dopo la morte di Hermann Rorschach, è sempre stata vicino a lui e alle origini del suo test: Rorschach, che nel suo lavoro portava tracce di un naturale orientamento fenomenologico, conosceva e intrattenne contatti Minkowski e Binswanger⁶. Quest'ultimo fu uno dei pochi a recensire positivamente la pubblicazione dello *Psychodiagnostik*⁷. Inoltre, la moglie di Minkowski, Françoise Minkowska⁸, e un allievo di Binswanger, Roland Kuhn⁹, furono tra i primi a pubblicare libri su un approccio fenomenologico al test di Rorschach. Curioso che a scrivere la prefazione della traduzione francese del libro di Kuhn fu proprio Bachelard, con un saggio sulle immagini della maschera nel Rorschach¹⁰. In tale scritto, Bachelard cita Kuhn nell'osservare che «*per vedere qualcos'altro in una macchia di inchiostro, devono intervenire forze creatrici*»¹¹. È l'intervento di queste forze creatrici che rende allora possibile collegare l'esperienza Rorschach a quella poetica, grazie a una funzione fondamentale dell'essere umano: la funzione immaginativa.

Il Rorschach fenomenologico

Per una contestualizzazione più approfondita del test di Rorschach si rimanda il lettore all'appendice, in cui si è voluto presentare la figura di Hermann Rorschach e la nascita del suo test.

Rorschach, per quanto fosse molto vicino alla psicoanalisi, nel suo *Psychodiagnostik* non afferma mai di voler usare il test per scopercchiare i contenuti di un mondo inconscio, ma si concentra piuttosto sul rilevare modalità di funzionamento psichiche, sul “*tipo di vita interiore*”, che riconosce come base costitutiva per diverse possibilità empatiche, creative etc. Noi, in una parola diremmo *esistenziali*. Infatti, parlando dell'*Erlebnistypus*, di rilevanza centrale nell'interpretazione del suo test, Rorschach scrive: «*Le influenze*

⁶ Armezzani, M. e Saccà, M. (2016), *Le matrici fenomenologiche del Rorschach*. In T. Sola (a cura di), *Psicologia clinica e psicoanalisi tra diagnosi e terapia. Attualità in campo proiettivo*. (pp. 87-98). Roma: Gaia – Edizioni Universitarie Romane.

⁷ Rorschach, H. (1921). *Psychodiagnostik. Methodik und ergebnisse eines warnesnungs-diagnostischen experiment*. Berna: Hans Huber.

⁸ Minkowska, F. (1956). *Le Rorschach: à la recherche du monde des formes*. Parigi: Desclée de Brouwer.

⁹ Kuhn, R. (1944). *Über Maskendeutungen im Rorschachschen Versuch*. Basilea: Karger.

¹⁰ Bachelard, G. (1957). *Le masque*. Prefazione alla traduzione francese di Khun R. *Phénoménologie du masque*. Parigi: Desclée de Brouwer. Trad. it. in Bachelard G. *Il diritto di sognare*. Bari: Dedalo, 1975.

¹¹ Bachelard, G. (1975). *Il diritto di sognare*. Bari: Dedalo.

cinestetiche e di colore nella percezione si sono dimostrate rappresentative degli schemi essenziali del funzionamento psichico. Ma sempre solo i rappresentanti di queste funzioni»¹².

Secondo Rorschach, infatti, nel test la relazione tra il numero di risposte C (risposte colore) ed M (risposte movimento) esprime il tipo di vita interiore dell'individuo, ossia le modalità generali di esperienza del mondo. Rorschach sostiene che «*il carattere e il talento, il tipo di percezione e, probabilmente, il tipo di rappresentazione e gli elementi significativi dell'affettività e dell'intelligenza sono tutti conseguenze dirette del tipo di vita interiore dell'individuo; che tutti questi ampi schemi funzionali di azione sono intimamente interconnessi; e che perciò ciascuno, in misura maggiore o minore, deve essere soggetto alle stesse modificazioni degli altri*»¹³, sottolineando che attraverso il test non emerge il contenuto del pensiero, ma piuttosto «*il modo d'azione dei processi psichici*»¹⁴. In particolare, attraverso l'*Erlebnistypus*, «*non sappiamo **che cosa** il soggetto sperimenti, ma piuttosto **come** ciò avvenga*»¹⁵. Il fine, piuttosto audace, è quello di comprendere il modo in cui un individuo viva gli avvenimenti, di dedurre le modalità generali di esperienza di un uomo. Forte è, quindi, l'assonanza con l'indagine fenomenologica (si pensi per esempio a quella binswangeriana) che mira a individuare la «*struttura fondamentale (Grund-struktur) della presenza (Dasein) come essere-nel-mondo*»¹⁶.

È questo un passaggio fondamentalmente e squisitamente fenomenologico, poiché evidenzia come l'indagine che muove dal test si muova nella direzione di voler comprendere il “*come*” l'individuo faccia esperienza; quindi, il “*come*” si rivela una specifica esistenza, nell'indagine di una particolare struttura che offra coerenza ai vari significati, una struttura capace di esprimere l'individualità in questione e di cui, allo stesso tempo, questa individualità sia impregnata.

Che l'attenzione, in tutto il test, sia sul “*come*” lo chiarisce in più passaggi Rorschach stesso e lo rivelano le sue scelte di dare un ruolo centrale all'*Erlebnistypus*, che indica il modo intimo e individuale di fare esperienza, e, secondariamente, all'*Erfassungstypus*, che

¹² Rorschach, H. (2018). Op. cit., p. 108

¹³ Ivi, p.106.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p.82.

¹⁶ Cargnello D. (2010). *Alterità e alienità*. Roma: Giovanni Fioriti, p. XXV.

rappresenta il modo di comprensione della figura, quindi il modo di percezione di una persona, il suo stile cognitivo.

Anche la fenomenologia si distingue per l'attenzione rivolta al "come", allo studio delle modalità, e non all'oggetto, di esperienza. Il fine, tanto per Rorschach quanto per la ricerca fenomenologica, è di comprendere l'altro nella sua singolarità e nelle sue complesse sfaccettature, nel suo rapporto col mondo, o meglio nel suo essere al mondo: nel suo *Esser-ci*. Il focus è, allora, il punto di vista del vissuto altrui, il punto di vista del *tu*. Si potrebbe fenomenologicamente dire che l'intento è di comprendere l'altro nelle sue dimensioni essenziali, nella sua struttura psicologica fondante: «*L'Erlebnistypus [...] anticipa davvero "qualcosa di fenomenologico", per quell'idea di struttura, di norma interna, di forma che diventerà centrale in fenomenologia. La forma è il principio unitario, il "principio vitale" organizzatore che informa le singole manifestazioni della presenza: il modo di apparire, il comportamento, le idee, le emozioni e anche i sintomi psicopatologici. [...]*

La forma dell'Erlebnistypus, infatti, è espressione del modo essenziale di quel determinato Esser-ci e per questo diventa la chiave di lettura da cui tutti gli altri indici prendono senso»¹⁷. È infatti Rorschach stesso a scrivere che, attraverso l'Erlebnistypus, di un individuo «non conosciamo i suoi vissuti, bensì l'apparato di interiorizzazione dell'esperienza [Erlebnisapparat], attraverso il quale egli filtra gli avvenimenti di natura soggettiva o oggettiva ed al quale sottopone i propri vissuti nell'assimilarli.

*La conclusione di tutto ciò è che le influenze cinestetiche e di colore nella percezione rappresentano le **componenti essenziali** di tale apparato (non lo costituiscono, bensì lo rappresentano). La relazione tra il numero di M e di C si può quindi interpretare come l'espressione del **tipo di vita interiore** [Erlebnistypus] di un soggetto»¹⁸.*

Se l'obiettivo è di intendere le modalità d'esperienza altrui, opponendosi al catalogare e allo spiegare l'Altro da una presunta visione distaccata e imparziale, allora Rorschach rientra di diritto tra i precursori del metodo fenomenologico: «*la fenomenologia si propone come scienza dell'esperienza (Erfahrungswissenschaft) in quanto pone come suo tema di indagine non più il dato oggettivo, la "cosa" separata dal soggetto che l'esperisce, ma il vissuto stesso (Erlebnis). Tutta l'opera di Husserl, il fondatore della*

¹⁷ Armezzani, M. e Sbraccia, F. (2021). *L'Erlebnistypus come forma dell'esserci*. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani*. Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane, pp. 80-81

¹⁸ Rorschach H. (2018). Op. Cit., p. 82

fenomenologia, è una chiarificazione della distinzione tra l'atteggiamento naturalistico e la scoperta dell'Erlebnis come principio di ogni conoscenza.

Il termine Erlebnis è centrale in Psychodiagnostik e, in modo esplicito, Rorschach lo differenzia dal comportamento: "L'lebnistypus di un individuo indica come egli fa esperienza. (...) Un individuo con una configurazione introversiva predominante può essere decisamente extratensivo nel suo comportamento" (Rorschach, 1921, engl. tr., p.87)¹⁹. [...]

In contrasto con le tendenze del suo tempo e in sintonia con la prospettiva fenomenologica, Rorschach era invece interessato al modo fondamentale di vivere la realtà, "cercava di chiarire le caratteristiche individuali dell'esperienza soggettiva"²⁰ (Akavia, p.29).

Basterebbe solo questa differenza fondamentale a connotare il metodo come vicino alla fenomenologia. Così infatti risolve sbrigativamente Ivanouw²¹ (2000, p. 127): "(Nel Rorschach) compito dello psicologo è avvicinare l'esperienza del soggetto – e questo è un metodo fenomenologico"²².

In questo compito di accostamento all'altro, acquisisce valore fondamentale il tema dell'intersoggettività e, con esso, il fattore intuitivo. Si è detto di come la ricerca fenomenologica, come del resto quella compiuta da Rorschach, sia una ricerca delle modalità e dei significati della presenza, senza l'uso di quadri diagnostici preallestiti. Questa indagine è allora possibile solo nell'incontro con l'altro, nel dialogo in cui le tavole divengono il mezzo, o meglio il luogo, dove questo incontro può avvenire. È nello spazio del "tra", offerto dalle tavole, che è possibile incontrare l'altro, lo spazio che separa ed unisce. Come ci insegna Jullien, lo spazio dello "scarto" è, infatti, lo spazio dell'incontro: «il **tra** quindi non ha nulla di proprio, non possiede uno statuto, e di conseguenza passa inosservato. Al tempo stesso il **tra** è là dove tutto «passa», dove tutto «accade» e può dispiegarsi²³. Dallo scarto che rende possibile l'incontro si può così derivare uno strumento funzionale e comunicativo: il "tra" che permette alle persone in

¹⁹ Rorschach, H. (1921). Op. Cit., p. 87.

²⁰ Akavia, N. (2013). *Subjectivity in Motion: Life, Art, and Movement in the Work of Hermann Rorschach*. New York: Brunner-Routledge.

²¹ Ivanouw, J. (2000). The Rorschach Comprehensive System Scoring conceptualized by a phenomenological metalanguage. *Rorschachiana*, 24, pp. 127-149.

²² Armezzani, M. e Saccà, M. (2016). Op. cit., pp. 89-90.

²³ Jullien, F. (2014). *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra", un altro accesso all'alterità*. Milano-Udine: Mimesis, p. 56. (2012)

questione di dispiegarsi “*dia-logando*”. Scrive Jullien: «È solo riaprendo lo scarto e la distanza che si può far emergere un **altro** che non sia appiccicato a sé – che non venga annesso o anche «alienato» da sé perché dal sé già rubricato e catalogato, ma che sia invece davvero staccato; che non sia insomma solo la proiezione o la modificazione di se stessi ma che possa davvero costituirsi come «altro» e stabilirsi attraverso un confronto. In altri termini, bisogna dispiegare un **tra** per far emergere l'**altro**, quel **tra** che sviluppa lo **scarto** e che permette di effettuare scambi con l'altro, innalzandolo a compagno della relazione che ne deriva. Il **tra** che lo scarto genera è al tempo stesso la condizione che fa apparire l'altro e la mediazione che ci collega a esso»²⁴.

Armezzani, affine alle intuizioni di Jullien, sostiene così il valore dell'incontro nel Rorschach: «Una sottolineatura particolare è dedicata al tema dell'intersoggettività, al momento presente dell'incontro tra persone, spesso sottinteso nel metodo Rorschach. Il rilievo dato all'essere-insieme porta a rivedere la concezione stessa della diagnosi, intesa non più come indagine su una personalità preesistente che si rivela attraverso gli strumenti d'indagine, ma come una continua produzione di senso nella relazione: “Non dunque una personalità precostituita che si esprime, che agisce verso il di fuori, ma qualcosa che è, anzi che diviene solo in quanto è un rapportarsi.” (Barison, Passi Tognazzo, Cattonaro, 1984, p.4²⁵)»²⁶.

A questo incontro l'esaminatore non può perciò sottrarsi, ma è chiamato a partecipare anch'esso in quanto uomo, in quanto *Esserci*: «Va posto in rilievo, innanzitutto, il momento presente, un *hic et nunc* in cui si condensa l'esperienza fra esaminato ed esaminatore (all'interno di una dimensione di **dialogo**) in cui domina la qualità intuitiva di quest'ultimo che si pone di fronte all'alterità dell'esaminato. Diremmo che, proprio perché l'altro è indeterminato finché non ha dato una forma alla macchia informe, è nello svolgimento dell'esperienza (che porta alla definizione del suo mondo) assieme all'esaminatore, in una possibile dimensione dialogica, che emerge è una conoscenza **intuitiva** che prosegue anche successivamente nel dialogo ermeneutico fra esaminatore e psicogramma: una conoscenza che si dirige a cogliere gli elementi che manifestano – o meno- l'ipseità (*Selbstwelt*) della persona. Barison esalta la qualità intuitiva per

²⁴ Ivi, pp.69-70.

²⁵ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1984). Rorschach Fenomenologico Patologico. In F. Barison, E. Cattonaro e D. Passi Tognazzo, *Nuovi Orientamenti interpretativi del Rorschach* (pp. 3-101). Milano: Raffaello Cortina.

²⁶ Armezzani, M. e Saccà, M. (2016). Op. Cit., p.88

comprendere *come* l'altro fa esperienza del mondo e in questa interazione dialogica vede la possibile trasformazione reciproca all'interno dell'esperienza della somministrazione delle tavole»²⁷. Ed è a questo che miriamo nel seguente lavoro: all'accedere e all'aderire intuitivamente al mondo che l'altro va definendo attraverso le tavole Rorschach, in modo tale da poter avvicinare il modo in cui egli fa esperienza del mondo e cercare così di dialogare attraverso un linguaggio che sia reciprocamente condiviso.

Affiora da questo passo il valore dell'intuizione, inevitabile perché si tratta di un incontro che mette in gioco due persone in quanto umani, un incontro in cui una persona mira a comprendere i significati dell'altra; un incontro che vuole andare oltre a delle mere rilevazioni comportamentali o all'incasellamento di dati "oggettivi" per non affossarsi in una nosologia precostituita e muta. È lo stesso Rorschach a confermare il valore dell'intuizione in più passaggi, come per esempio nella trattazione della siglatura M: «L'esperienza e la pratica dell'esaminatore nell'uso della medesima serie di macchie hanno un notevole peso nella valutazione delle risposte M. [...] l'equazione personale dell'osservatore, basata sul suo tipo di rappresentazione, può in questo caso falsare facilmente i risultati. Si potrebbe introdurre una specie di metodo statistico per evitare errate conclusioni soggettive basate su analogie, ma se vi fosse una eccessiva schematizzazione molte conclusioni personali corrette verrebbero soffocate sul nascere»²⁸. È questo un passaggio fondamentale, perché fortemente in controtendenza con lo spirito positivista della medicina di inizio '900. Rorschach sembra anticipare una nuova epistemologia, in cui l'osservatore non può sottrarsi dalla relazione con ciò che osserva. Ciò mostra lo spirito fenomenologico di Hermann Rorschach nel suo concepire il test come momento intersoggettivo, giocato sull'esplorazione dei significati attraverso un procedimento che sia, allo stesso tempo, metodologicamente rigoroso e umanamente intuitivo.

Rispetto a questo, le parole di Buber esprimono magnificamente quanto l'intuizione sia intimamente connessa alla sfera della intersoggettività e alla pratica fenomenologica: «Intuire un uomo significa quindi percepire la sua totalità come persona determinata dallo spirito, percepire il centro dinamico che imprime a ogni sua manifestazione, azione

²⁷ Saccà, M. (2021). *Commento alle relazioni di C. Marogna, M. Armezzani e F. Sbraccia (Riflessioni su Rorschach e soggettività)*. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. ieri, oggi, domani*. (pp. 105-110). Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane, pp. 107-108.

²⁸ Rorschach, H. (2018). *Op. Cit.*, p. 29.

e comportamento, il segno comprensibile dell'unicità. Ma tale intuire è impossibile, quando e fino a che l'altro è per me l'oggetto staccato della mia contemplazione, o addirittura della mia osservazione, perché allora questa totalità e il suo centro non si fanno riconoscere all'osservazione; è possibile solo quando entro in una relazione con l'altro in modo elementare, cioè quando egli per me diventa presenza. Perciò definisco l'intuire in questo senso speciale come il farsi presenza della persona»²⁹. Questa citazione esplicita quello che ci guida nella nostra proposta di lettura del protocollo Rorschach: rapportarsi alle immagini che l'altro ci offre come fossero un suo farsi presenza. E l'unica maniera, come approfondiremo poi, è quella di vivere le immagini stesse come presenza, allo stesso modo in cui ci si relaziona ad un componimento poetico.

In risonanza con Buber, si vuol perciò sottolineare come non solo l'aspetto intuitivo, ma tutta una dimensione fenomenologica pervada il test di Rorschach: «*La visione totale del modo di esperire il mondo - che deve essere intuita dall'esaminatore - che si delinea nella sintesi dell'Erlebnistypus, esprime le dimensioni di significato che determinano l'esistenza unica della persona. Barison individua in questo indice l'anticipazione della dimensione fenomenologica nel Rorschach proprio perché vede esprimersi specificamente in esso l'intenzionalità, l'attività di sintesi propria del soggetto, in cui il movimento e il colore giocano in un'unica soluzione la dimensione creativa e affettiva: la capacità di infondere vita al mondo e quella di essere sollecitati dal mondo stesso nell'orizzonte della correlatività fra soggetto e mondo*»³⁰. Giungiamo così a introdurre la figura Ferdinando Barison.

In Italia, egli fu il primo divulgatore del Rorschach declinato in chiave fenomenologica. Grande rilievo ha assunto, a questo scopo, la pubblicazione del testo «*Il Rorschach fenomenologico*»³¹, scritto in collaborazione con Dolores Passi Tognazzo. Nella premessa gli autori affermano che: «*Il Rorschach fenomenologico si propone, in unione con l'esame clinico, di cogliere la singolarità dell'esistenza nei vari modi di intenzionarsi, da quelli inautentici, patologici o no, a quelli più autentici (eventualmente, secondo noi, anche patologici).*

Il Rorschach ci dà una valutazione di un tratto di esistenza temporalmente limitato alla durata dell'esperienza; limitato dalle particolari condizioni dell'esperimento che

²⁹ Buber, M. (1993). *Il principio dialogico e altri saggi*. Milano: San Paolo, pp. 304-305.

³⁰ Saccà, M. (2021). Op. Cit., pp. 108-109.

³¹ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). *Il Rorschach fenomenologico*. Milano: Angeli.

permettono una serie di reazioni, atteggiamenti e comportamenti svariati e le cui enumerazione difficilmente può essere completa»³².

Queste condizioni eccezionali del test sono legate all'ambiguità delle macchie, che mettono la persona nella condizione di dover interpretare, di dover scegliere: *«Questa possibilità di decollo per tutti i progetti non può non essere vissuta, comunque, come fortemente angosciante, come quella che mette l'esistenza in una specie di situazione originaria: da cui possono svilupparsi tutti gli scacchi o tutte le autenticità esistenziali.*

È, secondo noi, su questa costante che si fonda l'assunto che nel Rorschach si esprima un Dasein molto importante e quindi fortemente correlato con quel genere in modo di essere che caratterizza un'esistenza»³³.

Nel loro approccio fenomenologico, Barison e Passi Tognazzo propongono così di considerare le risposte dell'individuo alle tavole Rorschach, le quali vanno a comporne il protocollo, come *«la narrazione di una serie di avvenimenti cercando di cogliere i significati non solo, diremo, sincronici di ogni fatto singolo (=interpretazione) ma quelli longitudinali, dinamici che risultano dallo svolgersi nel tempo della serie di avvenimenti.*

E ci è parso che la parola «teatro» fosse la più vicina ad esprimere queste sequenze in cui un soggetto vive una «realità» che è quella delle «interpretazioni» senza che mai questa realtà, per quanto essa lo prenda, cessi di essere per così dire la figura di uno sfondo che è costituito dalla presenza dell'esaminatore»³⁴.

Indubbiamente tale metodologia ci ha affascinato e ispirato nello sviluppare la nostra proposta di approccio "poetico" al protocollo. Così, se il protocollo che si sviluppa sul palcoscenico delle tavole prende le sembianze di un teatro in cui *«il soggetto è autore, regista, sceneggiatore e attore»³⁵*, nella nostra intenzione il soggetto diviene il poeta che ci canta il suo mondo, assecondato, con un certo eccesso forse, della nostra immaginazione, dalle nostre intuizioni.

In conclusione, per cercare supporto a tali proposte fenomenologicamente orientate, vorremmo far presente che Rorschach stesso riconosceva che il fondamento teorico del test fosse incompiuto. Desideroso di colmare questo vuoto, fu impossibilitato dalla sua morte prematura. Ne *Il Rorschach fenomenologico* questo passaggio è compiuto a

³² Ivi, p. 11.

³³ Ivi, p. 12.

³⁴ Ivi, p. 21.

³⁵ Ivi, p. 22.

posteriori dagli autori italiani, nel tentativo di legare l'esperimento rorschachiano alla filosofia fenomenologica-eidetica. Nel libro è infatti evidente «il riferimento alla filosofia di Heidegger che fa da nucleo ispiratore a tutta l'opera: centrale è, infatti, la nozione di autenticità contrapposta al "Man", al "mondo del si", al mondo dei rimandi quotidiani e della banalità in cui l'uomo può perdersi, smarrendo la sua vera natura. Nel protocollo Rorschach -questa è l'idea portante degli autori- si possono riconoscere i riflessi di tale scelta fondamentale, a seconda che le risposte del soggetto siano orientate verso l'originalità o verso la banalità, verso l'apertura o verso l'angustia dello spazio e del tempo vissuti, verso la rigidità della forma o verso le tonalità affettive del colore»³⁶.

Le fondamenta offerte dalla teoria fenomenologica, come sostegno e chiave di lettura dell'opera rorschachiana, sono possibili inserendosi soprattutto nella centralità che Rorschach stesso affida all'*Erlebnistypus*, nonché nelle scelte epistemologiche e metodologiche che traspaiono diffusamente nel suo testo. Per concludere con le parole di Armezzani e Sbraccia:

«Barison, in un articolo dedicato all'*Erlebnistypus* nel Rorschach, scriveva: "Io penso che il termine «Erlebnis» anticipa qualcosa di fenomenologico" (Barison, 1987, p.191).

È proprio questo termine ad aprirci la strada di una lettura fenomenologica del Rorschach e a introdurci in quell'atmosfera di significato che impronta tutto il metodo. [...] potremmo individuare nel "Paradigma Erlebnis" il perno intorno a cui ruotano le potenti intuizioni di Rorschach e le sue indicazioni metodologiche. **Erlebnis**: vissuto, modo di vivere i fenomeni, esperienza delle cose e degli altri. **Erlebnis** come un nuovo oggetto di studio per la psicologia: non più i dati oggettivi del comportamento, e neanche una soggettività che gioca i suoi conflitti nella sola dimensione intrapsichica, ma l'esperienza vissuta, appunto, come inestricabile correlazione tra soggetto e mondo, come donazione di senso»³⁷.

Alla luce di ciò, la nostra proposta di lettura del protocollo Rorschach ha l'ambizione di essere una lettura fenomenologica.

³⁶ Armezzani, M. e Saccà, M. (2016). Op. Cit., p. 87.

³⁷ Armezzani, M. e Sbraccia, F. (2021). Op. Cit., p. 77.

1. L'IMMAGINE POETICA IN BACHELARD

«La poesia è un'anima che inaugura una forma».

(Jouve, *En miroir*³⁸)

«La poesia conduce al punto stesso cui porta ogni forma di erotismo, vale a dire all'indistinto, alla confusione degli oggetti distinti. La poesia ci conduce all'eternità, ci conduce alla morte, alla totalità: la poesia è l'eternità. È il mare convenuto con il sole».

(Bataille, *L'erotismo*³⁹)

1.1 Introduzione

Nel testo “*La poetica dello spazio*”, Bachelard si propone di «studiare i problemi posti dall'immaginazione poetica»⁴⁰ esaminando alcune semplici immagini offerte da una selezione di passi poetici. La scelta bachelardiana delle immagini poetiche ricade su coloro che presentano degli “*spazi felici*”. Si esprime così, al riguardo, il filosofo: «*le nostre ricerche meriterebbero il nome di topofilia, in quanto esse [le immagini dello spazio felice] intendono determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati*»⁴¹. Con Bachelard, il nostro lavoro condivide l'interesse per la fisionomia che assumono certi spazi per l'uomo e quindi il “*il valore umano degli spazi di possesso*”, diremo di un possesso soprattutto affettivo e quindi privilegiato per l'immaginazione. Grazie a Bachelard e alle sue osservazioni sull'immaginazione poetica, ci proporremo infine di studiare gli spazi immaginati, per passare in seguito, nei capitoli successivi, alle immagini ravvisate nell'esperienza del Rorschach.

Scopriremo, come si può intuire, che le immagini scorte nelle macchie delle tavole Rorschach in certi aspetti si distanziano dalle immagini poetiche, ma entrambe sono accumulate dal semplice fatto di essere immagini, ossia il prodotto della nostra coscienza immaginativa: entrambe richiedono l'uso di una funzione d'immaginazione.

³⁸ Jouve, P.-J. (1954). *En miroir*. Parigi: Mercure de France, p.11.

³⁹ Bataille, G. (2017). *L'erotismo*. Milano: SE, p. 25.

⁴⁰ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 5.

⁴¹ Ivi, p. 26.

Se chiariremo in seguito, attraverso Sartre, cosa intendiamo per coscienza immaginativa e per immagine, ci basterà ora dire, tautologicamente, che con il termine “immaginazione” denotiamo semplicemente la “*facoltà di produrre immagini*”.

Quello che ci guida nel presentare il lavoro bachelardiano è il nostro intento di sviluppare poi un’interpretazione “poetica” del protocollo Rorschach; è quindi il voler evidenziare la metodologia fenomenologica che Bachelard propone nel suo approccio all’immagine poetica. Così, si tenga presente nella lettura di quanto segue, che la nostra proposta sarà quella di cercare di assimilare le immagini che un individuo intravede nelle macchie Rorschach ad una sorta componimento poetico.

1.2 La novità dell’immagine poetica

Per quanto riguarda l’immagine poetica, è evidente che essa confluisca, nel caso del poeta, o scaturisca, nel caso del lettore, in/da un linguaggio poetico: spetta al poeta il compito di mettere in parola e in versi l’illuminazione di un’immagine caratterizzata, nella sua semplicità, da una certa straordinaria rivelazione. Il difficile compito del poeta risiede allora nel provare a comunicare qualcosa che appare come incomunicabile. Per questo ne segue l’impegno di usare il linguaggio per scardinare il linguaggio stesso, per comunicare un’immagine che, nella sua spontaneità, non necessita di un sapere: «*essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane. Il poeta, nella sua novità d’immagine, dà sempre origine al linguaggio*»⁴².

Bachelard ci catapulta nel nucleo dell’immagine poetica: essa si offre allo sguardo che sa essere ingenuo, sensibile a cogliere il mondo per come si offre primitivamente. Eleviamo allora Handke a portavoce di tutti i poeti, quando scrive di voler «*ritrovare l’obliata, anonima lingua di tutti gli uomini, finché essa rifulga nella sua estrema naturalezza (il mio lavoro)*»⁴³.

Il poeta è infatti colui che recupera un sentire che si pone prima del sapere costituito, lo oltrepassa paradossalmente in un ritorno che mira al più semplice mondo prelinguistico (mirabile esempio per un fenomenologo). E, sempre paradossalmente, il poeta vuole esprimere questa visione attraverso il linguaggio. In questo risiede l’approfondirsi della poesia: è la caduta dall’elevazione del sapere, dall’innalzamento su strati di linguaggio

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ Handke, P. (1983). *Il peso del mondo*. Milano: Ugo Guanda, p. 44.

sedimentato. Inevitabilmente è una caduta ricca di *pathos*, che non mira alla terra e alla sua orizzontalità; mira piuttosto allo scoperchiarla, allo scavare in profondità per scoprirne le fondamenta. Così il poeta, attraverso la novità delle sue immagini, ci trasporta alla fonte del linguaggio, ci trasporta in spazi sorprendenti nella loro semplice giovinezza.

Perciò Bachelard afferma: «*Non appena si ponga mano a una ricerca fenomenologica sull'immaginazione poetica, l'immagine isolata, la frase che la sviluppa, il verso o talvolta la strofa in cui risplende l'immagine poetica, formano spazi di linguaggio che sarebbe compito di una topo-analisi studiare. [...] L'atomismo del linguaggio concettuale invoca ragioni di fissazione, forze centralizzanti, ma il verso ha sempre un moto, l'immagine si infiltra nei versi e porta con sé l'immaginazione, come se l'immaginazione creasse fibra nervosa*»⁴⁴.

Trasportati dai versi poetici alla fonte del linguaggio, per godere della freschezza delle immagini che da essi zampillano bisogna sapersi concedere alla fascinazione di tali immagini, in quel fenomeno onirico che Bachelard chiama *rêverie*. Si accede così, grazie al moto del verso, al flusso dell'immaginazione offerto dalla scintilla dell'immagine poetica. Il linguaggio poetico vuole allora scardinare la fissità del linguaggio concettuale, vuole deviare dal sapere centralizzato. In questo senso, come approfondiremo in seguito, l'immagine poetica si pone nello scarto che si apre, in uno spazio espressivo che mira alla *libertà* dell'immaginazione. Non possiamo che citare nuovamente Handke, nell'evocativa immagine che ci offre per illustrare quanto detto:

«Ho l'impressione che quasi tutto ciò che in passato ho visto o sentito perda in me immediatamente la forma originaria e non sia più né descrivibile mediante parole né riproducibile mediante figure, ma che si trasformi invece in una crisalide priva di forma; e che debba essere appunto lo sforzo vero di questo mio scrivere quello di trasformare le innumerevoli e informi esperienze in qualcosa di completamente diverso, cosicché lo scrivere corrisponda a un loro generale risveglio, alla formazione di nuove figure, laddove però queste non potrebbero non essere collegate, proprio attraverso la mia sensazione, alle esperienze originarie. Anzi, non potrebbero non rappresentare, di fronte a queste cose autentiche e vere, ma insignificanti, le figure mitologiche della mia coscienza e della mia esistenza – e questo concetto nasce ora dagli innumerevoli e terribilmente informi incroci di crisalidi dentro di me, a metà strada fra cose e

⁴⁴ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p.18

immagini, ma decisamente irriducibili all'una o all'altra specie. E quale lavoro mi si prospetta in futuro, se davvero vorrò renderli idealmente e linguisticamente accettabili, questi incroci per ora privi di idea come di linguaggio, tutt'al più esistenti, ma come embrioni, in divenire, se davvero vorrò arrivare a qualcosa di radioso, di nuovo, che però denoti, almeno a livello di intuizione, l'antico, l'esperienza originaria, proprio come la farfalla contiene il bruco!»⁴⁵.

Bachelard, che ha pubblicato diversi testi vicini alla psicoanalisi, ci tiene a sottolineare come lo spazio poetico sfugga ad uno sguardo psicoanalitico o, più in generale, di analisi critica: si può accedervi solo stando a contatto con il vergine fenomeno dell'immagine poetica, scevri di un sapere e di un linguaggio che la ricalchi, che la sovrascriva e la corrompa. Per apprezzare il volo della farfalla di cui parla Handke, per ritrovarci l'originario bruco, bisogna saper volare con essa, abbandonandosi ai sogni che fluiscono dai battiti delle sue ali. Non vivremo mai del suo volo cercando di catturarla: non saremmo attraversati dal dinamismo onirico della sua vita. Per un'autentica esperienza poetica, bisogna perciò accostarsi all'immagine come presenza e non come oggetto d'analisi: *«È indispensabile essere presenti, presenti all'immagine nell'istante dell'immagine: se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione a un'immagine isolata, precisamente nell'estasi stessa provocata dalla novità dell'immagine»⁴⁶.*

Saranno allora questi il motto e la metodologia che ci guideranno in seguito nello studio delle immagini del protocollo Rorschach, immagini che l'altro ci presenta come fosse per noi un "verso dominante".

1.3 L'essenza dell'immagine poetica

Si è detto di come l'immagine poetica, nel suo approfondirsi, miri a un'origine, a smuovere l'ordine di un sapere fissato. Se, in questo suo fine, un'immagine poetica ha successo, se riesce a comunicare una stessa primitiva esperienza a molti, se quindi il suo valore di senso primitivo è inter-personalmente riconosciuto, allora una tale immagine non può essere spiegata, per esempio, dal passato biografico del poeta o da alcuni rapporti causali estrapolati dalla sua esperienza di vita. Non può quindi essere spiegata nella sua

⁴⁵ Handke, P. (1983). Op. Cit., pp. 25-26.

⁴⁶ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 5.

novità né tantomeno può essere prevista, così come si è detto che nessuna analisi critica potrebbe coglierla nella sua portata poetica. Scrive infatti Bachelard: «*L'immagine poetica non è sottomessa ad alcun impulso, essa non è l'eco di un passato ma è piuttosto il contrario: attraverso una folgorante immagine, il passato lontano risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno. Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una **ontologia diretta***»⁴⁷.

Le immagini poetiche trattate da Bachelard svelano perciò delle essenze: chiunque riesca a aderire a una tale immagine, ad esserne rapito, ne coglie la portata, ne fa un'esperienza individualmente unica, ma anche fenomenologicamente e poeticamente simile agli altri; questa esperienza è potenzialmente concessa a chiunque, a prescindere dal proprio passato, dalla propria storia di vita, dal proprio luogo di nascita: è un'esperienza che rientra tra le possibilità umane.

Ci si chiede allora come poter studiare questa esperienza causalmente inafferrabile, per poter partecipare al dinamismo delle immagini poetiche e poterlo descrivere senza falsarlo. Bachelard trova la risposta nella metodologia d'indagine fenomenologica. Essa è la soluzione alla necessità di non ridurre l'immagine a mero oggetto, ma a coglierne piuttosto la “*realtà specifica*” e a partecipare dell'esperienza che essa sa offrire, cercando di tradurla in prosa. «*A tale fine, è necessario associare sistematicamente l'atto di coscienza al prodotto più fugace della coscienza: l'immagine poetica. Al livello dell'immagine poetica, la dualità del soggetto e dell'oggetto è iridescente, scintillante, incessantemente attiva nelle sue inversioni*»⁴⁸.

Ritorna impellente l'appello di essere presente all'immagine, di non studiarla con un atteggiamento distanziante che la svilirebbe ad un mero oggetto statico e misurabile. Nel concedersi invece ad essa come ad una realtà, come fosse espressione di un *microcosmo*, nel farne esperienza come si fa esperienza di un mondo. Quindi, nell'accoglierla come presenza, decade la netta separazione tra soggetto e oggetto: il soggetto si abbandona all'oggetto e sente i suoi limiti sfumare, non ha più chiaro dove finisca lui e inizi l'altro. Egli è fuori da sé, presso l'immagine, e allo stesso tempo essa penetra in lui. Soggetto e oggetto paiono quasi poli astratti, i quali vengono a perdere di consistenza nell'esperienza

⁴⁷ Ivi, p. 6.

⁴⁸ Ivi, p. 9.

concreta di un dialogo fatto di compenetrazioni, in cui i confini sembrano essere evanescenti. L'immagine poetica si fa dunque presenza in questa amalgama di soggetto e oggetto: è insieme atto di coscienza che dona senso e prodotto labile di tale coscienza.

Perciò, nella spontaneità di questo contatto, Bachelard ci avvisa che l'indagine fenomenologica *«ha probabilità di essere strettamente elementare: nell'unione, attraverso l'immagine, di una soggettività pura ma effimera e di una realtà che non giunge necessariamente fino alla sua completa costituzione, il fenomenologo trova un campo di molteplici esperienze; egli beneficia di osservazioni che possono essere precise perché sono semplici, «non portano a conseguenze», come avviene per i pensieri scientifici che sono sempre concatenati»*⁴⁹. L'esperienza poetica è infatti esperienza intima di una coscienza che constata un nuovo cosmo, una nuova possibilità di coscienza. Essa gli è rivelata come un'origine, come un *“linguaggio giovane”*. Riscontriamo così, in quell'*«avvenimento singolare ed effimero»*⁵⁰ che è l'immagine, un'essenza. La constatiamo nell'azione *trans-oggettiva* dell'immagine, nella sua possibilità di agire, senza preavvisi o preparazioni, non solo sul poeta ma anche sui cuori di altri individui. Essa mette chi vi si concede nella posizione di oltrepassare *«gli sbarramenti innalzati dal senso comune»*⁵¹, di smuovere l'immobilità di saperi sedimentati. A tal riguardo, si esprime così il filosofo francese:

*«Ci è sembrato, allora, che tale trans-oggettività dell'immagine non potesse essere compresa, nella sua essenza, con le sole abitudini dei riferimenti oggettivi: soltanto la fenomenologia – cioè la considerazione dello scaturire dell'immagine in una coscienza individuale – può aiutarci a restituire la soggettività delle immagini e a misurare l'ampiezza, la forza, il senso della trans-oggettività dell'immagine. Tutte queste soggettività, trans-oggettività, non possono essere determinate una volta per tutte. L'immagine poetica è in effetti essenzialmente **variazionale**: non è, come il concetto, **costitutiva**»*⁵². Si tornerà in seguito sul motivo di questo essere *“variazionale”* dell'immagine, che risiede nel suo essere carica di un senso affettivamente individuale, e sulla differenza dalla costitutiva fissità di un sapere *“puro”*. Basterà ora sottolineare che l'essenza dell'immagine poetica dimora nei suoi modi di agire su di noi, i quali sono,

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ivi, p. 8.

⁵¹ Ibidem

⁵² Ibidem

nella loro variabilità soggettiva, *trans-oggettivamente* validi; detto in altro modo, l'essenza dell'immagine poetica si manifesta nel nostro rapporto con essa, nel modo in cui essa scaturisce in noi, nel senso intimo e profondo che rivela, non nell'esattezza interpersonalmente *oggettiva* e *oggettuale* di ciò che fa scaturire in noi.

Per approfondire il nostro rapportarci all'immagine poetica, al suo eco, bisogna allora oltrepassare il campo dello *spirito* e accostarsi all'universo *dell'anima*. È solo rispetto a questo universo che possiamo introdurre le modalità della *risonanza*.

1.4 Retentissement e intimità

Si è detto che le immagini poetiche bachelardiane, se esperite come presenze, riescono a penetrare in profondità, a toccare e suonare corde intime. Entra allora in gioco il costrutto di *retentissement*, nell'accezione delineata da Minkowski nel suo "*Verso una Cosmologia*"⁵³.

Abbiamo detto che l'essenza di un'immagine poetica sfugge a leggi causali e prevedibili, risiedendo piuttosto nel suo particolare dinamismo, nella novità di cui si fa portatrice. Bachelard introduce perciò il costrutto minkowskiano, poiché «*molto spesso, proprio in una direzione contraria rispetto a quella della causalità, nel **retentissement** studiato con tanta finezza da Minkowski, ci sembra di poter ritrovare le vere misure dell'essenza di un'immagine. In tale **retentissement**, l'immagine poetica acquisterà una sonorità d'essenza*»⁵⁴.

Ci si conceda un breve inciso. Nella traduzione italiana del testo di Minkowski, la parola "*retentissement*" è tradotta con "*risonanza*". Invece, nella traduzione di Bachelard si sottolinea che tale traduzione sia impropria poiché disperde la suggestiva carica empatica intrinseca nel vocabolo francese. In quest'ultimo testo, *retentissement* è un vocabolo di più ampio respiro, che eccede il mondo *spirituale*-materiale, riuscendo a cogliere il mondo verticale *dell'anima*; mentre la *risonanza* è fenomeno limitato al mero piano orizzontale dello spirito. Nonostante ciò, nel nostro lavoro ci riferiremo indistintamente al *retentissement* come alla *risonanza*, assecondando la traduzione italiana di Minkowski, come se i termini indicassero lo stesso identico e più ampio fenomeno, quello legato al mondo dell'anima.

⁵³ Minkowski, E. (2005). Risuonare (l'uditivo). In *Verso una cosmologia* (IX, pp. 84-92) Torino: Einaudi,

⁵⁴ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 6.

Minkowski, per parlarci della risonanza, ci introduce al mondo delle sensazioni, in particolare le sensazioni legate alla sonorità, alle vibrazioni, la cui essenza ci dice essere appunto la risonanza: quelle sensazioni sono fenomeni particolari del più ampio fenomeno del *retentissement*. Minkowski ci avverte che se si circoscrivesse la parola “risuonare” alla categoria degli eventi acustici, essa sarebbe amputata di una parte importante del suo significato, una parte vitale che esula dal mondo materiale-fisico. Sono al contrario i fenomeni acustici a rientrare nel fenomeno della risonanza poiché esso «possiede una portata assai più vasta, che finisce per assorbire e inglobare questi aspetti sensoriali in un tutto vivente»⁵⁵.

Diremo allora che nel *retentissement* delle immagini poetiche risulta in definitiva secondario tutto ciò che rientra nel mondo “materiale e palpabile”, poiché esso ce le rende come semplici oggetti, non come presenze: si perderebbe la loro dinamicità, il loro slancio di vita vibrante, il loro balzo verticale. Ciò comporterebbe un limitarsi al mondo della concretezza percettiva, al mondo “spirituale” dell’orizzontalità, che è il mondo del “giro pratico”, del “giro mondano” di Heidegger⁵⁶: è il mondo del *Man* a cui accennavamo nell’introduzione. Su questo piano si girerebbe a vuoto in una landa di sole forme conosciute, senza poterle mai stagliare su un nuovo dinamico orizzonte di senso. Questo orizzonte si può invece svelare se ci si abbandona all’eccesso che è la poesia, nell’assecondare il moto verticale *dell’anima* che sfugge alla mera percezione, alle leggi fisiche, ritagliando in tal modo lo spazio per nuovi orizzonti: si rivelerebbe così l’essenza del risuonare e quindi l’essenza della poesia.

Non è un caso allora che sia Bachelard che Minkowski sottolineino la differenza tra *spirito* e *anima*: se il primo appartiene al mondo della percezione, l’anima è piuttosto parola dell’“immortale”, «è una parola del respiro»⁵⁷. Nei suoi moti e slanci troviamo aria fresca per i nostri polmoni, nuova linfa vitale. In questo senso, è a una fenomenologia dell’anima a cui siamo interessati, a cui aspiriamo.

In tale fenomenologia, Minkowski ci rassicura che potremmo anche rinunciare a strumenti o proprietà fisiche del mondo; infatti, escludendo tali elementi materiali, «noi vedremo animarsi il mondo e lo vedremo riempirsi [...] di onde profonde e penetranti che, pur essendo sonore nel senso materiale del termine, risulteranno comunque

⁵⁵ Minkowski, E. (2005). Op. Cit., p. 84.

⁵⁶ Cargnello, D. (2010). Op. cit.

⁵⁷ Bachelard, G. (1975). Op. cit., p. 10.

armoniose, melodiche, capaci di dare un certo tono all'intera vita. E la vita stessa risuonerà, nel profondo del suo essere, a contatto con tali onde, sonore eppure silenziose, se ne farà penetrante, vibrerà all'unisono, vivrà la loro vita, confondendosi con esse in un solo tutto. Poiché è questa l'essenza stessa del «risuonare»»⁵⁸.

Queste onde profonde e penetranti che ci accompagnano nella profondità dell'essere richiamano fortemente il costruito di intimità. Non a caso si diceva che l'esperienza poetica è esperienza intima. Scopriamo così che etimologicamente il latino “*intimus*” è usato come superlativo di *interno*: indica ciò che è il *più interno*.

Jullien ci guida nell'approfondire il termine: «*L'intimità è l'intensità o la radicalizzazione di un'interiorità, che si ritrae in sé e allontana dagli altri, ma, al tempo stesso, dice anche il suo contrario: l'unione ad Altro, un'unione “intima”, un fuori che diventa un dentro, “il più dentro” - e fa emergere l'esigenza di una condivisione. Passando da un senso all'altro, “intimo” attua il seguente capovolgimento: il più interno - che, in quanto il più interno, porta l'interno al suo limite – suscita in sé un'apertura all'Altro; qualcosa, quindi, che fa cadere la separazione, provoca la penetrazione»⁵⁹.*

Stiamo così approcciando il nucleo essenziale dell'esperienza poetica, l'esperienza intima che ci descrive Bachelard. L'immagine poetica, grazie alla sua risonanza, al movimento che gli è proprio, o meglio, al moto che smuove in noi, sconvolge i rapporti tra dentro e fuori, tra soggetto e oggetto, tra io e non-io. L'atto di scavare in profondità coincide paradossalmente con l'atto che fa crollare la nostra separazione, in un gioco di onde compenetranti: più ci approfondiamo e ci rintaniamo nell'intimità del nostro guscio, più questo interno esige una rottura delle sue pareti per comunicare con l'altro. Allora, nel fondo del nostro isolamento scopriamo un nucleo di spontaneo contatto interpersonale, immersi in un originario abisso che abbatte le limitazioni e rivela l'intrinseco rovesciamento dell'intimità, la quale «*ribalta il più segreto in ciò che può legare di più, il più interno a ciascuno [...] in ciò che più profondamente può fondare [...] la sua unione con l'Altro»⁶⁰.*

La risonanza è dunque un moto che apre alle possibilità intime di accedere a uno spazio primitivo; uno spazio in cui decadono le leggi geometriche e fisiche di delimitazione e contrapposizione. Siamo nello spazio dei ribaltamenti armonici, in cui, risuonando,

⁵⁸ Minkowski, E. (2005). Op. cit., p. 85.

⁵⁹ Jullien, F. (2014). *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*. Milano: Raffaello Cortina, p. 21. (2013)

⁶⁰ Ibidem.

possiamo cogliere il nostro dentro fuori, la nostra interiorità nell'Altro; possiamo allora approfondirci all'esterno e chiuderci aprendoci.

Abbiamo in definitiva mostrato l'essenza della rivelazione poetica, la quale appartiene al mondo del *retentissement*. Esso spalanca le porte a un mondo in cui possiamo diventare co-coscienti e co-soggetti. L'immaginazione poetica è pertanto un atto che leva «*un velo che ci nascondeva la co-originarietà dei soggetti [...] L'intimità, destabilizzando ciò su cui abbiamo fondato tradizionalmente la nostra concezione dell'io-soggetto, è in realtà una "rivelazione" – ma una rivelazione del tutto empirica e modesta, fatta di sfuggita, furtiva, estremamente riservata. Dovremo quindi approfondire quello che non esiterei a chiamare l'inaudito dell'intimità, tanto più inaudito quanto discreto, per aprire [...] un cammino verso l'umano [...]; per sondare quel "noi" che essa ci rivela*»⁶¹. Quale grande ambizione può delineare questo passaggio per un clinico fenomenologicamente orientato.

La rivelazione intima e inaudita di quanto c'è più interpersonalmente umano ci pare essere il nucleo essenziale dell'immaginazione poetica. E con che precisione s'incasta l'aggettivo "inaudito" nelle nostre riflessioni sul *retentissement*. Difatti "inaudito", etimologicamente ciò che "non è udito"⁶², esprime alla perfezione la risonanza nella sua portata che eccede la sonorità: essa è appunto suono non udito, melodia che nel suo moto sa essere anche silenziosa, voce che le sole orecchie non sanno cogliere, ma che possiamo forse ascoltare nell'immagine che l'altro ci offre (che sia poetica o Rorschach).

Abbiamo così svelato l'essenza dell'immagine poetica, la quale, grazie al *retentissement*, smuove una coscienza assopita verso uno spazio primitivo; in una parola, la **ri-anima**. Stiamo evidentemente parlando di qualcosa che eccede le semplici melodie sentimentali, come le vibrazioni percettive dello spirito, le quali «*si disperdono sui differenti piani della nostra vita nel mondo*»⁶³, nel mondo heideggeriano del *Man* e delle *prese*⁶⁴. Le trombe dell'anima squillano, discrete e folgoranti, nell'immagine poetica, forti di un linguaggio nuovo e inaspettato. Così «*il retentissement ci invita ad un approfondimento della nostra esistenza. Nella risonanza [spirituale] sentiamo il poema, nel retentissement lo parliamo, è nostro. Il retentissement opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra diventare il nostro. [...] La poesia s'impadronisce*

⁶¹ Ivi, p. 29.

⁶² <https://www.etimo.it/?term=inaudito>

⁶³ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 12.

⁶⁴ Cargnello, D. (2010). Op. Cit.

completamente di noi e tale processo di cattura dell'essere da parte della poesia ha un carattere fenomenologico che non può trarre in inganno. [...] La poesia pare ridestare in noi echi profondi in virtù della sua esuberanza»⁶⁵.

Nel retentissement poetico, grazie al canto che il poeta leva con le sue parole, dipingiamo l'immagine di un mondo nuovo e al tempo stesso arcaico. Entriamo in intimità con l'autore nel dividerne il moto, nel far *nostro* un vissuto che ci urta e risuona in noi. «Così, essere intimi è condividere uno stesso spazio interiore – spazio di intenzionalità: pensiero, sogno, sentimento – senza che ci si chieda più a chi questi appartengano. Ci si evolve in esso come a partire da un fondo comune che ciascuno dei due ravviva [...] ma senza appropriarsene – senza nemmeno pensarci»⁶⁶. Possiamo forse fare lo stesso attraverso le immagini che l'altro dipinge nell'esperienza Rorschach.

Ad ogni modo, si spiega in questo modo il moto di *simpatia* che proviamo per il poeta, la vicinanza che ci lega. Condividiamo infatti, etimologicamente (“*syn-pathos*” = *insieme* + *affetto, passione*⁶⁷), la stessa sua passione; vibriamo, nelle nostre uniche e profonde corde, della stessa risonanza dell'altro grazie all'immagine che egli ci presenta: «L'immagine che la lettura del poema ci offre, eccola diventare veramente nostra: essa si radica in noi [...]. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l'espressione crea l'essere»⁶⁸.

Il linguaggio poetico, in cui tutta la sfera del ritmo, della sonorità e della melodia occupa un ruolo centrale, cerca di far leva su questi aspetti per scardinare un linguaggio conosciuto, per decostruire immagini di un mondo sull'orlo dell'anonimato per dare un nuovo impeto al nome alle cose. Un'esperienza poetica efficace non è solo espressiva, ma anche trasformativa. Se una tale esperienza è possibile è perché la citata sfera del ritmo/sonorità appartiene al più ampio fenomeno del *retentissement*, il quale è «qualcosa di assai più primitivo della contrapposizione tra l'io e il mondo, quale la intende di solito la psicologia. È qualcosa di comune a entrambi, che li fonde nello stesso movimento anche là dove essi paiono contrapporsi. Una melodia, una sinfonia o perfino un semplice suono, soprattutto quando è grave e profondo, si prolungano in noi, penetrano nei recessi

⁶⁵ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 12.

⁶⁶ Jullien, F. (2014). Op. Cit., p. 24. (2013)

⁶⁷ <https://www.etimo.it/?term=simpatia>

⁶⁸ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 13.

più intimi del nostro essere, risuonano, riecheggiano realmente in noi, come accade pure in un moto di simpatia»⁶⁹.

A questo punto, non possiamo che evidenziare la vicinanza dell'intimità jullieniana al *retentissement* di Minkowski. Diremo allora che anche l'intimità è un fenomeno che appartiene al mondo della risonanza: il moto intimo si muove sul propagarsi di onde che insieme ci attraversano, facendo vibrare delle nostre corde profonde, e ci annodano all'altro, disperdendoci con lui in un eco diffuso. Nella risonanza vibriamo infatti della stessa melodia, «*che riempie di suoni tutto l'ambiente circostante - un ambiente che essa stessa delimita e forma con la propria risonanza, penetrando al tempo stesso in noi – e ci porta via con sé, noi e l'ambiente, fondendoci in un solo tutto, melodioso e risonante»⁷⁰.*

Lo spazio che il *retentissement* “delimita e forma” è dunque lo spazio primitivo che si fonda su una base in comune, uno spazio umanamente interpersonale di contatto originario col cosmo; è questo lo spazio poetico in cui si danza e ci si perde insieme, ognuno a modo proprio, al ritmo della stessa musica: ecco espressa in un'immagine l'essenza variazionale e insieme trans-oggettiva dell'esperienza poetica. Basta infatti immaginarsi l'esperienza di una folla in concerto per comprendere come una stessa melodia possa risuonare in tutti noi, emozionarci e legarci l'uno all'altro, in un'esperienza insieme soggettiva e trans-oggettiva, nel nostro essere avviluppati da uno stesso spazio risonante, in cui i confini io-altri, io-musica e io-mondo si fanno labili e si disperdono. Difatti, come «*nell'intimità, la frontiera tra noi sfuma, fino a cancellarsi, e l'Altro si disfa della sua exteriorità e viceversa, ecco che noi **condividiamo** effettivamente **della** coscienza: la “con”-scienza, promuovendosi di concerto con l'Altro, non è più proprietà di un soggetto; o per meglio dire, nell'intimità le nostre coscienze si confermano nella misura in cui non si appartengono: non c'è più la “tua” o la “mia” coscienza, ma “della” coscienza [...] si dispiega **tra** di noi, aprendo il “tra”⁷¹* (Jullien, 2014, p.28); quel “tra” che Jullien stesso ha descritto deliziosamente come lo spazio dell'incontro, del dialogo, della comunicazione con l'Altro.

Abbiamo detto che il moto del *retentissement* va ad occupare uno spazio riempiendolo di vibrazioni, delineandolo in questo modo. Nel dinamismo peculiare della vita sonora,

⁶⁹ Minkowski, E. (2005). Op. Cit., p. 89.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Jullien, F. (2014). Op. Cit., p. 28. (2013)

che si diffonde, si scontra e assorbe tutto ciò che incontra, la risonanza infonde nuova vitalità allo spazio che abita. Qui il *retentissement*, e con esso l'intimità, forte del proprio *slancio* non si esaurisce, non si stabilizza, ma, finché vive, continua ad “*intra-ttenersi*” nello scarto che esso stesso schiude.

L'azione intima del *retentissement*, che ci approfondisce e insieme sovverte il ripiegio in un moto di rimbalzo che ci distende verso gli altri, ricorda il moto di una molla perpetua, che sa slanciarsi più intensamente verso l'altro tanto più approfondito è il ripiegarsi su sé stessa. Riaffiorano allora le brillanti considerazioni di Bataille sull'isolamento e sulla comunicazione *dell'essere*, sostanza sfuggente sempre immersa nel flusso di un divenire. L'essere procede infatti sempre in bilico tra riflessione/approfondimento e moto verso l'altro:

«Ciascuno di noi, nell'illimitato movimento di tutti i mondi, è solo un punto di arresto che favorisce il rimbalzo. Il nostro isolamento permette l'arresto, ma l'unico senso dell'arresto è l'intensità accresciuta del movimento quando quest'ultimo riprende. L'esistenza separata non è che la condizione di comunicazioni ritardate ma prorompenti. Se vi fosse solo comunicazione sfrenata, se non si producessero vortici che legano e rallentano le correnti troppo rapide, la nostra coscienza - piega moltiplicata su se stessa – sarebbe impossibile. [...] Il movimento stesso può essere riflesso solo grazie a una fissità relativa dello specchio. L'errore comincia solo quando questa coscienza riflettente prende sul serio la breve pausa che le circostanze le accordano. Questa pausa è solo un movimento di carica. Quando riprende, l'intensità del movimento comunicativo dipende solo dalla forma prorompente imposta dall'ostacolo momentaneo dell'isolamento: l'arresto carica la comunicazione del senso profondo che ha la coscienza angosciata di un uomo solo»⁷².

Tutto sembra confermarci che è dall'angustia profonda del nostro guscio che può scaturire una più intensa e intima apertura all'altro. Così «*il maggior interno, “il più interno”, è attraversato da una tentazione di ignoto e di abbandono; si libera da sé aspirando a quell'esterno a sé che abolisce la frontiera che un sé delimita: un “sé” che non è più alle strette, non ristagna, ma deborda e diventa espansivo*»⁷³. Possiamo così comprendere Handke quando, sulla stessa onda, afferma che «*questo medesimo*

⁷² Bataille, G. (2000). *Il limite dell'utile*. Milano: Adelphi, p. 145.

⁷³ Jullien, F. (2014). *Op. Cit.*, p.27. (2013)

sentimento dell'io che mi isola è contemporaneamente la fonte del mio aprirmi agli altri, dei quali riconosco appunto l'isolamento, che è poi ciò che me li rende prossimi»⁷⁴, provando ancora una volta l'essenza dell'intimità, tutta la sua portata umanamente interpersonale.

1.5 Microcosmo poetico

Vorremmo a questo punto sottolineare che il riempimento e la pienezza sonora peculiari del *retentissement*, a cui appartiene l'intimità, sono intesi diversamente dagli omonimi fenomeni studiati dalla fisica: «*non si tratta di un oggetto materiale che va a riempirne un altro, aderendo alla forma che quest'ultimo gli impone. No, si tratta piuttosto del dinamismo stesso della vita sonora che, assorbendo tutto ciò che incontra sulla propria strada, riempie e fa vibrare una porzione dello spazio, una porzione del mondo che essa ritaglia col suo stesso movimento, infondendole la propria vita»⁷⁵. È questo il moto dell'immaginazione poetica, che ritaglia il suo spazio come un'immagine vibrante. Gli oggetti in immagine allora: «*per il fatto di riempirsi di suoni, formano una sorta di tutto perfettamente chiuso in sé o una sorta di **microcosmo** [...] poiché esso rappresenta in realtà un cosmo intero, caratterizzato dalla risonanza e capace di trarre vita da sé stesso»⁷⁶.**

Per questo si diceva che, spinti dalla lettura poetica ad abbandonarci all'immaginazione, possiamo fare esperienza del cosmo che la poesia propone solo se aderiamo ad esso come ad una presenza, come ad un mondo appunto. Così «*ogni centro di interesse poetico [...] è un centro di gravitazione attiva»⁷⁷; è cuore di un mondo sospinto dal suo movimento risonante, che abbraccia e ruota attorno al nucleo originario di un tutto indiviso. In presenza di questo mondo, che il poeta ravviva in un'immagine, siamo chiamati allora a penetrarvi nel nostro intimo ritiro che, allo stesso tempo, invoca la vicinanza e la mescolanza con l'altro: «*solo ciò che è intimo vuole e può esporsi»⁷⁸. È questo gioco di capovolgimenti continui e incessanti che sospinge il microcosmo dell'immagine poetica e noi con lui. Questo è il respiro cosmologico dell'anima, che spalanca all'immortalità che gli è peculiare.**

⁷⁴ Handke, P. (1983). Op. Cit., p. 37.

⁷⁵ Minkowski, E. (2005). Op. Cit., p. 86.

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 203.

⁷⁸ Jullien, F. (2014). Op. Cit., p. 23. (2013)

Perciò, a contatto con il suddetto microcosmo, Bachelard può affermare che «*nel campo della creazione dell'immagine poetica da parte del poeta, la fenomenologia potrebbe audacemente definirsi una fenomenologia microscopica*»⁷⁹, come vorremmo che fosse anche nel campo della creazione dell'immagine sulla macchia Rorschach da parte dell'esaminando.

Da ciò ne deriva una fenomenologia elementare nella sua semplicità, poiché ricerca la frugale ricchezza di una coscienza ingenua, di un linguaggio giovane. Una fenomenologia che mira ad avvertire tutta la pienezza vibrante del *retentissement* poetico di un'immagine. Tale pienezza è simile a un suono che «*riempie la foresta, rimbalzando dappertutto e facendo così tremare, vibrare la foresta all'unisono con sé. La pienezza ha dunque in questo caso un valore puramente qualitativo. Non si può riempire di più o di meno [...]. Non è più possibile stabilire un rapporto diretto tra la pienezza e l'intensità del suono. Un mormorio appena accennato può riempire tranquillamente il silenzio della notte; laddove un suono lancinante potrà solo lacerare lo spazio, seguendo la sua linea spezzettata, potrà solo perforarlo, trapassarlo, senza fermarsi un istante. Non abbiamo che due alternative in questo caso: o il fenomeno si avvera o non si avvera; e qualora esso si avveri, lo farà subito con l'attributo di pienezza che gli è proprio e che ne costituisce uno dei tratti essenziali, senza che entri in gioco la sua intensità*»⁸⁰.

In conclusione, possiamo affermare che solo fenomenologia, nel suo approccio qualitativo al fenomeno, scevra da spiegazioni di concatenamento causale o dall'esigenza di misurare, può sentire e descrivere il movimento che scaturisce dell'immaginazione poetica, il quale è fondamentalmente moto risonante. Solo fenomenologicamente si può coglierne l'essere variazionale, non riducendolo alla fissità costitutiva di un concetto. Nell'immagine poetica non siamo infatti al cospetto di un oggetto statico e misurabile, quanto piuttosto di un moto puramente qualitativo che o ci scuote del tutto o non ci scuote affatto.

Nella presenza di un'immagine poetica, se tale dinamicità diviene anche nostra, allora entriamo nel suo campo gravitazionale. Qui, tale microcosmo ci dischiude un'immensità: «*un misero oggetto è allora custode del vasto mondo*»⁸¹, come fossimo equipaggiati di una lente che dilata una realtà in miniatura. Con tale lente d'ingrandimento ritroviamo

⁷⁹ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 9.

⁸⁰ Minkowski, E. (2005). Op. Cit., p. 87.

⁸¹ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 188.

l'infanzia dei nostri occhi e, insieme ad essa, «*lo sguardo che ingrandisce del bambino*»⁸². Scrive infatti Bachelard: «*L'uomo con la lente cancella – molto semplicemente – il mondo familiare: egli è sguardo fresco davanti ad oggetti nuovi. [...]*

Così la dimensione minuscola, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza.

La miniatura è una delle abitazioni della grandezza»⁸³.

Vorremmo allora che le tavole Rorschach divenissero lenti sul mondo dell'altro, possibilità d'ingigantire la miniatura che lui ci offre nei dettagli che scorge, per elevarla a cosmo da abitare con lui.

Sul piano dell'immaginazione scopriamo dunque una realtà dal sentore di antica novità. Immaginando accediamo al cosmo di una miniatura, «*coalescenza di valori illimitati*»⁸⁴. Sprofondiamo allora in quel cosmo, ci immergiamo nei suoi valori: il dettaglio ci fa sognare. È questo il sogno poetico che Bachelard definisce come *rêverie*.

1.6 *Rêverie*

Abbiamo visto come l'esperienza poetica sia caratterizzata dalla proprietà della risonanza: scossi dal *retentissement*, vibriamo cullati al ritmo delle sue onde. Si accede così a una particolare esperienza di immaginazione simil-onirica descritta come *rêverie*, che deriva dal verbo francese “*rêvers*” = “*sognare*”⁸⁵ e sta ad indicare la *fantasticheria*, il *sogno ad occhi aperti*. Allora definiamo come “*rêverie poetica*” l'atto d'immaginazione tipico dell'esperienza poetica.

Se nel *retentissement* sentiamo l'anima e la vita di ciò che appare come mera forma fissa agli occhi dello spirito, è ancora attraverso una fenomenologia dell'anima che possiamo approcciarci alla *rêverie*. Bachelard scrive: «*La rêverie è un'istanza psichica che troppo spesso viene confusa con il sogno. Ma quando si tratta di una rêverie poetica, di una rêverie che non gode solo di sé stessa, ma prepara per altre anime godimenti poetici, allora ci accorgiamo subito che non ci si trova più nel campo del sogno. Lo spirito può distendersi, ma nella rêverie poetica l'anima veglia, senza tensione, serena e*

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, p. 185.

⁸⁵ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=rêverie>

attiva»⁸⁶. Scopriamo innanzitutto che la *rêverie* si distingue dal sogno per il suo valore interpersonale, per l'intima comunicazione che rende possibile. Se il sogno, riposo di anima e spirito, rimane rinchiuso nel suo individualismo, la *rêverie* poetica si apre spensieratamente all'attività dell'anima, godendo del sonno dello spirito: è l'esibizione offerta dal silenzio della coscienza percettiva, dell'attenzione. Infatti, per dar vita a «*una semplice immagine poetica non vi sono progetti, non v'è che un moto dell'anima. In un'immagine poetica l'anima dichiara la sua presenza*»⁸⁷.

Sospinta, dunque, dal moto vibrante dell'anima in una dimensione che eccede il mondo percettivo, la *rêverie* ci accompagna alla riconquista di uno spazio sottratto dallo spirito, per condurci alle soglie dell'immensità che è lo spazio dell'anima. Così «*la rêverie, certo, si alimenta di spettacoli vari, ma, per una sorta di spontanea inclinazione, contempla la grandezza. Tale contemplazione della grandezza determina poi un atteggiamento tanto speciale, uno stato d'animo tanto particolare, che la rêverie colloca il sognatore fuori del mondo circostante, davanti a un mondo che reca il segno di un infinito*»⁸⁸. Per quanto rimaniamo apparentemente desti nel mondo, con la *rêverie* fuggiamo dunque dallo spazio circostante, come rifuggiamo la consapevolezza del tempo dell'orologio: evadendo da un *qui ed ora*, improvvisamente ci troviamo «*lontano, altrove, nello spazio dell'altrove*»⁸⁹.

Ciò che accomuna allora, nella poesia, l'esperienza della risonanza e della *rêverie* è tutta la dimensione che trascende la mera materialità, che trascende l'asse spirituale, accondiscendendo a uno spazio profondo e ampio: è la dimensione dell'intimità, una dimensione dell'anima. Là, «*la profondità della vita si rivela interamente nello spettacolo, sia pur comune, che si presenta sotto gli occhi*»⁹⁰. Nell'illimitato spazio dell'altrove a cui ci conduce la *rêverie*, assistiamo ancora al rovesciamento peculiare dell'intimità: siamo nuovamente di fronte al ribaltamento della profondità in un'apertura. Lo spettacolo offerto dal mondo fa allora da sostegno per dispiegare un'ampiezza intima. Ciò ci rievoca Barison nel suo paragonare le tavole Rorschach al palcoscenico su cui la persona mette in scena la propria rappresentazione⁹¹.

⁸⁶ Ivi, p. 11.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ivi, p. 217.

⁸⁹ Ivi, p. 218.

⁹⁰ Baudelaire, C. (2012). *Diari intimi*. Milano: SE, p. 23.

⁹¹ Barison, F. e Passi Tognazzo D. (1982). Op. Cit.

Allora Bachelard può chiedersi: «*Ma non è forse dalla parte dello spazio intimo che la grandezza risulta più attiva?*»⁹². Rispondiamo con le sue stesse parole che «*l'immensità è una dimensione intima*»⁹³. In tale risonante immensità, «*la rêverie diventa allora – si potrebbe dire – contemplazione originaria*»⁹⁴. Contemplazione originaria del mondo del mondo dell'altro, che diviene così mondo in comune *tra noi*. È infatti ciò che può avvenire attraverso il pretesto delle tavole Rorschach.

Tornando alla poesia, essendo la *rêverie* figlia dell'attività dell'anima, essa si muove su un piano *verticale*: sospinti dal *retentissement* nell'intimo approfondimento descritto in precedenza, nella *rêverie* ci libriamo in un volo leggero e distante dalla pesantezza della terra. Nell'esperienza poetica il nostro stato d'animo è particolare, quasi soprannaturale. I nostri onirici volteggiamenti in un'aria infinita sono possibili nello spazio che è il microcosmo dell'immagine poetica. Così, «*paradossalmente, vivendo nella miniatura, pare di giungere a distendersi in un piccolo spazio*.

È questa una delle mille rêveries che si collocano fuori del mondo, in un altro mondo [...].

Tali rêveries sono appelli alla verticalità, sono pause narrative durante le quali il lettore è invitato a sognare, sono purissime in quanto non servono a nulla»⁹⁵. Il mondo dell'utilità è infatti il mondo orizzontale delle *prese* quotidiane, è il mondo del giro pratico; è il mondo che possiamo mettere in pausa nel sonno dello spirito: è il mondo che tace nelle *rêveries* poetiche.

In queste esperiamo dunque il moto dell'anima come abbandono al fascino e alla seduzione delle immagini, le quali presentano uno spazio di valori vissuti, uno spazio fortemente contraddistinto da una certa affettività, portata all'estremo dall'immagine poetica. Assistiamo, ancora una volta, all'ormai consueto capovolgimento, in cui il poeta, andando sempre più a fondo, scopre «*con lo spazio poetico uno spazio che non ci rinchioda in un'affettività. [...] Lo spazio poetico, poiché espresso, acquista valori di espansione*»⁹⁶.

L'intima comunicazione che si compie attraverso l'immaginazione poetica è allora la chiave che spalanca la porta sull'ampio spazio a cui tende la *rêverie*, dove non ci sentiamo

⁹² Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 226.

⁹³ Ivi, p. 228.

⁹⁴ Ivi, p. 218.

⁹⁵ Ivi, p. 195.

⁹⁶ Ivi, p. 236.

soli nel nostro isolamento. Se Sartre, come vedremo, definisce il sogno come “*coscienza prigioniera*”, nella *rêverie* poetica la nostra coscienza è prigioniera di spazi infiniti. Sotto la lente di un’immagine poetica «*i due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, nella loro crescita*»⁹⁷.

Lo spazio a cui dà accesso l’immaginazione poetica è quindi uno spazio che sfugge alla geometria e all’analisi dello spirito. Nella *rêverie* infatti «*l’immagine non vuole lasciarsi misurare. Non appena si parla di spazio, essa muta grandezza. Il minimo valore la distende, la eleva, la moltiplica e il sognatore diventa l’essere della sua immagine. Egli assorbe tutto lo spazio della sua immagine, cioè si confina nella miniatura delle sue immagini*»⁹⁸. Ma solo in questo confinarsi, il sognatore è veramente libero nell’esercizio della sua immaginazione. Egli si allena sui valori che dipingono l’oggetto in immagine, sul senso affettivo che, nella sua comunicazione, è occasione di vastità. Approfondiremo successivamente con Sartre l’importanza del valore, inteso in senso affettivo, dell’oggetto nell’immagine poetica. È grazie a questo che l’oggetto risulta più rilevante e, allo stesso tempo, oniricamente vago. È grazie alla sua messa in immagine, attraverso le parole del poeta, che emerge come intimamente comunicabile.

Per un lettore, l’immagine poetica sorge allora nella comunicazione offerta dalle parole del poeta, in uno slancio del linguaggio che mira a superare sé stesso. Dice Bachelard: «*un verso notevole può avere una grande influenza sull’anima di una lingua. Esso risveglia immagini cancellate e sancisce, allo stesso tempo, l’imprevedibilità della parola. Rendere imprevedibile la parola non vuol forse dire imparare ad essere liberi? [...] La poesia contemporanea è riuscita a porre la libertà nel corpo stesso del linguaggio e la poesia finisce con l’apparire allora un fenomeno di libertà*» (ivi, p.17). Così, nell’esagerazione offerta dall’immagine poetica, «*nell’eccesso stesso dell’essere riversato in parole, nello stesso carattere eccessivo delle immagini, si manifesta una *rêverie* profonda*»⁹⁹ (ivi, p.144). Ovviamente questo eccesso non ci è quasi mai presentato da chi si sottopone al test di Rorschach. In questo lavoro starà quindi a noi “esagerare” le immagini che l’altro ci offre per ricercare una simile *rêverie*, per assaporare una fetta del suo mondo.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ivi, p. 207.

⁹⁹ Ivi, p. 144.

La poesia si delinea dunque come un linguaggio che sogna, un linguaggio che tende alla libertà; incontriamo parole che rinnovano la lingua nel loro onirismo, nelle loro trasgressioni. Bachelard consiglia perciò di abbandonarsi al gioco creativo offerto dal poeta, di farne esperienza concedendosi completamente alla presenza “allucinatoria” dell’immagine poetica: *«e perché poi tali immagini «eccessive», che non sappiamo concepire da noi, ma che possiamo, come lettori, ricevere sinceramente dal poeta, non dovrebbero essere [...] «droghe» virtuali capaci di procurarci semi di rêverie? Tale droga virtuale possiede un’efficacia purissima. Con un’immagine «esagerata», noi siamo sicuri di trovarci nell’asse di un’immaginazione autonoma»*¹⁰⁰.

Su tale asse non siamo trasportati però, a differenza del sogno, in uno spazio che non è più nel mondo. L’anima è veglia, e per quanto la dimensione spazio-temporale ci appare inconsueta nelle nostre visioni immaginarie, noi rimaniamo diversamente desti nel mondo. È come se indossassimo delle lenti che ci aprono a minuscoli, pregiati dettagli; dettagli rifulgenti di valori che conducono al sogno. Infatti *«il poeta vive una rêverie che veglia e soprattutto la sua rêverie resta nel mondo, davanti agli oggetti del mondo. Essa raduna l’universo intorno a un oggetto, in un oggetto. Eccola aprire scrigni che condensano ricchezze cosmiche in un minuscolo cofanetto»*¹⁰¹. Vorremmo di certo approcciarci così agli oggetti che l’altro delinea per noi attraverso il Rorschach.

Per concludere con le parole di Bachelard, nel suo scortarci verso una fenomenologia dell’anima: *««La poesia è un’anima che inaugura una forma»*¹⁰². *L’anima inaugura: è qui potenza prima, è dignità umana. Anche se la «forma» fosse conosciuta, percepita, tratta da «luoghi comuni», se essa fosse prima della luce poetica interiore un semplice oggetto per lo spirito, è comunque l’anima che inaugura la forma, la abita, vi si compiace. Le parole di Pierre-Jean Jouve possono perciò essere lette come una chiara massima di una fenomenologia dell’anima»*¹⁰³.

1.7 Fenomenologia dell’immaginazione poetica

Vorremmo ora portare delle riflessioni sulla metodologia fenomenologica proposta da Bachelard, la quale, nel suo approccio qualitativo all’esperienza poetica, scevra da spiegazioni causali o dall’esigenza di misurare, può osservare, senza comprometterli, i

¹⁰⁰ Ivi, p. 192.

¹⁰¹ Ivi, p. 112.

¹⁰² Jouve, P.-J. (1954). *En miroir*. Parigi: Mercure de France.

¹⁰³ Ivi, pp. 11-12.

fenomeni peculiari dell'immaginazione poetica, quali la *rêverie* e il *retentissement*. La fenomenologia può, difatti, cogliere l'essere intersoggettivamente variazionale dell'esperienza poetica, non riducendolo alla fissità di un sapere pre-imballato. Per raggiungere tale obiettivo, è necessario assecondare i suggerimenti bachelardiani di considerare l'immagine nel suo sorgere nelle coscienze individuali, sia per rintracciare i fenomeni che compongono la struttura invariante dell'esperienza poetica, sia per evidenziare gli intimi valori che emergono soggettivamente da specifici canti poetici.

Bachelard, diplomato con licenza in matematica, laureato in Fisica-Chimica e in Filosofia, con grande esperienza intellettuale nel campo epistemologico, filosofico e psicoanalitico, ripete spesso di ritenere solo la metodologia fenomenologica adeguata allo studio dell'immaginazione poetica. La psicologia e la psicoanalisi, come qualsiasi altra disciplina che cerca di giudicare e spiegare l'esperienza umana in termini causali, appaiono in questo inadeguate, poiché operano una traduzione del fenomeno poetico in termini ad esso estranei o ne escludono delle parti fondamentali. In ogni caso, tale fenomeno gli sfugge.

La psicologia, di fronte alla poesia, si perde infatti su un mero piano *spirituale*, materialmente percettivo e descrittivo dei vari *sentimenti*. La psicoanalisi invece cerca di decifrare l'esperienza poetica codificandola in un proprio linguaggio teorico e causalistico, sovrascrivendo la parola poetica e andando alla ricerca di possibili antecedenti che l'hanno motivata. Infatti «*per lo psicanalista, l'immagine poetica ha sempre un contesto ed egli, interpretando l'immagine, la traduce in un linguaggio diverso dal **logos** poetico. Risulterebbe allora quanto mai appropriato dire: «traduttore, traditore»*»¹⁰⁴.

Bachelard sarebbe dunque d'accordo con Handke quando afferma: «*a ogni mia frase lo psicanalista applicò un codice, che era però solo un frammento di un altro sistema linguistico prefabbricato; l'autentico lavoro dovrebbe invece consistere nel desistematizzarli tutti, questi sistemi linguistici prefabbricati, nell'evitare la scoperta di nuovi codici e nel decodificare invece quelli già esistenti*»¹⁰⁵. A maggior ragione in uno studio che pretenda di sondare l'immaginazione poetica, la quale appare come assoluta e imprevedibile creazione. Infatti, nell'esperienza poetica ci si imbatte in «*immagini che la*

¹⁰⁴ Ivi, p. 14.

¹⁰⁵ Handke, P. (1983). Op. Cit., pp. 40-41.

vita non prepara e il poeta crea. Si tratta di vivere il non-vissuto e di aprirsi ad un'apertura di linguaggio»¹⁰⁶, in un movimento d'indagine che risulta dunque opposto a quello psicoanalitico. È, del resto, lo stesso Jung ad ammettere che, seguendo il metodo di giudizio psicoanalitico, «all'improvviso si distoglie l'interesse dall'opera d'arte, per perdersi nel caos indistricabile degli antecedenti psicologici, e il poeta diventa un caso clinico [...]. In tal guisa la psicoanalisi dell'opera d'arte si allontana dal suo soggetto, spostando la discussione su di un campo del tutto umano, che non è affatto specifico per l'artista ed evidentemente privo di ogni importanza per la sua arte»¹⁰⁷.

La psicoanalisi si trova perciò impreparata nel prendere contatto con il microcosmo presentato dall'immagine poetica, in quanto specializzata nello “studio dell'umana natura”. Essa si ritrova fuoristrada rispetto a quella che è l'esperienza poetica: «lo psicoanalista abbandona lo studio ontologico dell'immagine, si mette a scavare nella storia di un uomo e scorge e mostra le differenze segrete del poeta: spiega il fiore attraverso il concime»¹⁰⁸. Il fenomenologo non si spinge così lontano; egli si ferma alla presenza del fiore, accoglie la lente che il poeta gli porge e si distende nella vastità che un dettaglio può schiudere. Per il fenomenologo, come per il lettore, «l'immagine è lì, la parola parla, la parola del poeta gli parla. Non v'è alcun bisogno di aver vissuto le sofferenze del poeta per accogliere la felicità offerta dalla parola del poeta, piacere della parola che domina il dramma stesso»¹⁰⁹.

Anche noi, con questo lavoro, non siamo interessati ad impantanarci nel concime degli antecedenti, ad analizzare l'immagine Rorschach, come quella poetica, per provare a spiegarla, staccandone ad uno ad uno i suoi petali. Siamo piuttosto interessati ad essere l'ape che gode della presenza del fiore in immagine; l'ape che ci si abbandona e ne succhia il polline, che s'inebria e s'immerge in esso, così come è riuscito a fare inspiegabilmente il poeta, in uno slancio di inavvertita e sublime immaginazione.

Ci troviamo dunque in accordo con Bachelard quando afferma che «non è possibile cogliere, a nostro avviso, l'attività autonoma dell'immaginazione creatrice attraverso la mescolanza di sensazioni vere e di allucinazioni vere o false. Il problema per noi, lo ripetiamo, non consiste nell'esaminare uomini, ma nell'esaminare immagini. [...] Anche

¹⁰⁶ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 21

¹⁰⁷ Jung, C. G. (1979). *Psicologia analitica e arte poetica*. In *Psicologia e poesia*. Torino: Boringhieri, p. 24.

¹⁰⁸ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 20.

¹⁰⁹ Ivi, p. 20.

se vi fosse allucinazione nel creatore di immagini, l'immagine può certo soddisfare il nostro desiderio di lettori non allucinati»¹¹⁰. Lettori non allucinati, ma desiderosi di pillole oniriche, di viaggi d'immaginazione alla riscoperta di valori nascosti.

Per il fenomenologo dell'immaginazione crolla l'ideale della verità, della logica formale, delle spiegazioni psicologiche, per poter aderire pienamente al valore estetico di una realtà immaginata, di una realtà in immagine. Perciò le immagini poetiche «devono almeno essere prese nella loro dimensione di realtà espressive. Dall'espressione poetica, infatti, esse ricavano il loro essere, il quale risulterebbe diminuito se si volesse riferirle a una realtà, perfino a una realtà psicologica»¹¹¹. Ma una fenomenologia dell'immaginazione non vuole limitarsi a guardare a tali immagini come meri mezzi espressivi. Essa vuole accedere al loro intimo microcosmo, vuole vibrare delle risonanze che da essa scaturiscono: «la fenomenologia dell'immaginazione richiede che si vivano direttamente le immagini, che le si consideri avvenimenti improvvisi della vita. Quando l'immagine è nuova, il mondo è nuovo»¹¹². Il seme di questa creazione non germoglierà nello psicologo che rimane rinchiuso nell'orizzontalità di un mondo che non sa immaginare, ma solo conoscere.

La fenomenologia, nel terreno del non-sapere su cui fonda la poesia, gioca in un campo che gli è consono, in quanto essa, «per principio, liquida un passato e fa fronte alla novità»¹¹³. Questo atteggiamento si condensa nell'ideale fenomenologico dell'*epochè*, l'atto a cui sempre deve tendere un fenomenologo per poter fondare un'adeguata indagine. Lescure, nel suggerirci l'approccio a un'opera artistica, ci offre un'ottima descrizione dell'*epochè*: «Bisogna dunque che il sapere si accompagni ad un uguale oblio del sapere stesso. Il non sapere non è ignoranza ma un atto difficile di superamento della conoscenza. Solo a tale prezzo un'opera è in ogni istante quella sorta di inizio puro che fa della sua creazione un esercizio di libertà»¹¹⁴. Nel suo tendere ad annullare i propri saperi, nel suo mirare all'*epochè*, il fenomenologo può in tal modo scoprire che «la vita dell'immagine sta tutta nella sua luce splendente, nel fatto che un'immagine è un

¹¹⁰ Ivi, p. 208.

¹¹¹ Ivi, p. 211.

¹¹² Ivi, p. 74.

¹¹³ Ivi, p. 23.

¹¹⁴ Lescure, J. (1956). *Lapicque*, Parigi: Galanis, p. 78.

*superamento di tutti i dati della sensibilità»*¹¹⁵. Torna allora impellente la necessità di una fenomenologia dell'anima per poter andare al cuore pulsante dell'esperienza poetica.

Una suddetta fenomenologia mira con decisione a svelare l'essenza del poetico, di cui si è precedentemente parlato. Per una tale ontologia è fondamentale avere un riscontro intersoggettivo del valore dell'immagine poetica, giungendo ad intenderla come valore e possibilità *umana*. Un importante riscontro interpersonale, come già detto, lo troviamo dunque nella comunicabilità e nella trans-oggettività di tale immagine, che mai perde dell'intensità che gli è propria. Infatti *«il poeta non mi fornisce il passato della sua immagine, eppure essa affonda immediatamente le proprie radici in me. La comunicabilità di un'immagine singolare è un fatto che riveste un grande significato ontologico»*¹¹⁶. Comunicabilità che abbiamo visto avere il carattere peculiare della risonanza, che esige di propagarsi, esige un'espansione. L'intensità dell'immagine, trasmessa dal poeta, la sentiamo talmente nostra nella lettura che subito vogliamo trasmetterla per comunicare il nostro entusiasmo. E già sappiamo che tale poesia sarà capace di muovere altri così come è riuscita a smuovere noi.

Proprio come un suono, tale immagine, una volta sorta, non può che diffondersi. Nuovamente abbiamo la conferma che, *«se la consideriamo nel passaggio da un'anima all'altra, ci accorgiamo che un'immagine poetica sfugge alle ricerche di causalità. Le dottrine timidamente causali, come la psicologia, o fortemente causali, come la psicoanalisi, non sono assolutamente in grado di determinare l'ontologia del poetico: un'immagine poetica non è preparata da nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo il punto di vista letterario, soprattutto non dalla percezione, secondo il punto di vista psicologico»*¹¹⁷. Un'immagine poetica non si eleva infatti dalle orme di un passato, né tantomeno si erige su un mero percetto. Essa si fonda su ciò che c'è di più umano nell'uomo, si sviluppa in un moto che nasce dal profondo di un'anima. Bisogna far presente che in questo, come si può intuire e come approfondiremo in seguito, si discosta dalle immagini che sorgono dai percetti delle tavole Rorschach.

La fenomenologia dell'anima s'impone, nell'esperienza poetica, come fenomenologia dell'immaginazione. Una fenomenologia che voglia e sappia guardare all'atto creativo, al concepimento di un'immagine fino ad allora inimmaginabile. Infatti *«la novità*

¹¹⁵ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 23.

¹¹⁶ Ivi, p. 7.

¹¹⁷ Ivi, p. 14.

essenziale dell'immagine poetica pone il problema della creatività dell'essere parlante. Attraverso tale creatività la coscienza immaginante si trova ad essere, con estrema semplicità ma anche con estrema purezza, un'origine. Una fenomenologia dell'immaginazione poetica, in uno studio dell'immaginazione, deve sforzarsi di trarre questo valore originario dalle differenti immagini poetiche»¹¹⁸. La parola studiata nella poesia non recupera un sapere, lo fonda. Quella parola, nella sua messa in immagine, ci accompagna alla sorgente stessa dove si è instillato il sapere, dove la parola per la prima volta, sgorgando, diffondeva un valore. Ma solo la regressione estrema, in cui ci approfondisce tale immaginazione, è in grado di metterci nelle condizioni di oltrepassare il linguaggio nei suoi abituali significati. Scrive Bachelard: «l'immagine poetica è emersione del linguaggio, è sempre un po' al di sopra del linguaggio significante. [...] la poesia mette il linguaggio in stato di emersione»¹¹⁹. La parola poetica, nel suo affiorare, non la leggiamo con i soli occhi. Essa, nel suo valore, acquisisce nuove dimensioni: possiamo leggerla davvero solo toccandola. La parola è allora usata per spogliare la parola stessa: siamo di fronte alla nudità del linguaggio, che subito, dinnanzi alla sua origine, lo rivestiamo di un valore intimo. È come tornare a scoprire in un'immagine l'etimologia della parola nel suo senso primordiale. Questo perché «un verso notevole [...] risveglia immagini cancellate e sancisce, allo stesso tempo, l'imprevedibilità della parola. Rendere imprevedibile la parola non vuol forse dire imparare ad essere liberi?»¹²⁰.

Accediamo così alla fonte del *logos*, in una sorta di irrealtà, o meglio, di realtà immaginaria che ci appare vergine e familiare assieme. La realtà dell'immaginazione è dunque la pura realtà dell'anima; è la realtà primigenia dell'uomo che ha fondato, e sempre rifonda, lo spazio e il tempo per come poi lo conosciamo. Lo spazio d'immaginazione è lo spazio primitivo, lo spazio originario del mondo umano: è lo spazio esclusivamente umano perché è lo spazio della libertà, offerto dal *logos*. Gli atti d'immaginazione, dell'anima, non sono allora meno reali degli atti percettivi.

Nell'esperienza poetica l'anima rivendica il suo spazio. L'abbiamo già scoperto parlando del *retentissement*, ed è infatti esso, nelle sue risonanze, a trasportarci in un

¹¹⁸ Ivi, p. 14.

¹¹⁹ Ivi, p. 17.

¹²⁰ Ibidem.

piano che trascende lo spirito, un piano d'immaginazione appunto indagabile solo fenomenologicamente, perché lo spirito dorme.

La fenomenologia pare allora la via maestra per indagare l'esperienza dell'io vivente nella sua complessa sensibilità, senza doverlo misurare, ridurre, spiegare o giudicare. Ecco che l'esperienza sensibile, nella sua soggettività, riacquista un valore nuovo e rivelatorio, poiché, per la fenomenologia, in particolare per una fenomenologia dell'anima, gli spunti offerti dai percetti e dalle sensazioni, *«lungi dall'essere soltanto «soggettivi», possiedono una notevole importanza, per cui è su di essi che va focalizzata l'attenzione. E in tal modo [...] la fenomenologia finisce per scoprire talune differenze di **profondità**, rispetto all'io vivente, tra i diversi sensi»*¹²¹. Questi sensi non sono fenomenologicamente limitati al mondo dello spirito: siamo in uno sguardo diverso da quello che può avere, per esempio, la psicofisiologia. Nel mondo indagato dalla fenomenologia, le leggi fisiche, l'ordine causale, le misure geometriche, le spiegazioni psicoanalitiche etc. sanno abitarne solo una parte. Vi è però tutto un lato nascosto o ignorato a cui non riescono ad accedere. Nel suo approccio, la fenomenologia finisce così a riscoprire campi di esperienze presenti all'uomo da sempre, ma ignorate dalla scienza poiché quantitativamente e causalmente insondabili.

Nella fenomenologia possiamo così riscoprire il valore della profondità, dell'intimità. Riscopriamo allora nella poesia un mondo acustico *inaudito*. In tal senso, uno studio della risonanza è concepibile solo fenomenologicamente, per poterne udire moto e profondità. È così che Minkowski può arrivare ad affermare: *«sembra in effetti che la profondità sia un tratto specifico del mondo dei suoni: solo le esperienze relative al mondo acustico sembrano in grado di penetrare tanto **a fondo** nel mio essere. [...] Solo una melodia o un suono può invece penetrare dentro di me, risuonare in profondità, così come risuona fuori di me»*¹²².

Se il nostro orecchio è disposto ad ascoltare certe risonanze, se è attento e non le rifugge, allora nella poesia possiamo ricevere *«la comunicazione di un'immagine tanto straordinaria. Essa fa di me per un istante, allontanandomi dalla mia via, un essere immaginante»*¹²³. Vibrante al suono del poema, possiamo ravvisare come *«tra le quattro stelle dell'orsa, un grande sognatore può anche andare ad abitare: forse egli fugge la*

¹²¹ Minkowski, E. (2005). Op. Cit., p. 90.

¹²² Ibidem.

¹²³ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 201.

terra e lo psicoanalista enumera le ragioni che lo spingono a fuggire, ma il sognatore è innanzitutto sicuro di trovare una dimora, una dimora a misura dei suoi sogni»¹²⁴. Al fenomenologo allora spetta il compito di seguire il poeta in quella dimora. Ed è questo che meravigliosamente fa Bachelard, riuscendo, con i poeti, a respirare l'aria fresca di spazi primitivi, a svelare in un dettaglio il cosmo dell'anima. Afferma perciò il filosofo francese, analizzando lo spazio poetico di uno scrigno: «vi saranno sempre più cose in un cofanetto chiuso che in un cofanetto aperto. La verifica condanna a morte le immagini. Immaginare sarà sempre più che vivere»¹²⁵.

Il fenomenologo è colui che, con il poeta, non teme di guardare al cofanetto senza aprirlo, ma immaginando. Percepisce allora, in un'espansione vitale, il poetico assaggio di libertà dai vincoli materiali. Lo psicoanalista, come del resto lo scienziato, vuole invece aprire il cofanetto, vuole verificarlo o misurarlo, vuole smontarlo o risalire addirittura al lavoro del falegname. Vivono ed esplorano il mondo in ogni dettaglio materialmente disponibile. Ciò che sfugge loro è il mondo libero e inafferrabile delle immagini; è l'eccesso dell'immaginazione che trascende il reale; è la poesia, l'anima del mondo, con la profonda intimità che gli appartiene. Per penetrare in questo lato abissale, per mirare al nucleo più interno, «per entrare nel campo del superlativo, è necessario abbandonare il concreto per l'immaginario. Bisogna ascoltare i poeti»¹²⁶.

Nel voler assecondare il suggerimento di Bachelard di porgere l'orecchio ai poeti, al canto dei loro *retentissement*, alle oniriche melodie delle loro *rêveries*, vorremmo concludere con il suo invito a «pervenire ad una fenomenologia dell'immaginazione, per poter gettare luce filosofica sul problema dell'immagine poetica: intendiamo con ciò uno studio del fenomeno dell'immagine poetica, quando l'immagine emerge alla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere uomo colto nella sua attualità»¹²⁷.

1.8 Gli spazi poetici

Con l'approccio sopra delineato, Bachelard si presta allo studio di certi spazi poetici, di specifici luoghi intimamente felici: la casa, i cassetti, le cassapanche e gli armadi, il

¹²⁴ Ivi, p. 202.

¹²⁵ Ivi, p. 116.

¹²⁶ Ivi, p. 117.

¹²⁷ Ivi, p. 7.

nido, il guscio, gli angoli. Vorremmo ora dare solo un assaggio delle topo-analisi bachelardiane, più che altro per mostrare i frutti della metodologia sopra descritta.

La casa

L'immagine poetica della casa, attraverso i passaggi selezionati, presenta il valore dell'intimità interiore, dello spazio primigenio: è il primo luogo in cui siamo introdotti alla vita nel mondo. La casa è perciò il cosmo originario, nonché spazio protetto in cui possiamo dar avvio ai nostri sogni, alle nostre *rêverie*. La casa è lo spazio abitato, il primo non-io che protegge e dialoga con l'io. L'essenza della casa, nella sua semplicità, è radicata in noi come valore umano di riparo.

Inoltre, la casa evocata da taluni poeti, che si allunga dalla cantina alla soffitta o addirittura alla torre, presenta l'asse della verticalità. Essa, estendendosi dalla terra al cielo, «*illustra la verticalità dell'umano, è oniricamente completa, drammatizza i due poli dei sogni della casa*»¹²⁸, che vanno appunto dalla profondità dei sotterranei all'innalzamento della torre o della soffitta. Scrive Bachelard: «*Le scale portano ai vari livelli. [...] La scala che va nella cantina si scende sempre: la sua discesa passa nei ricordi, la discesa caratterizza l'onirismo. La scala che sale alla camera la si sale o la si scende, è una via banale, è familiare. [...]*

Infine, la scala della soffitta, più ripida, più consumata, si sale sempre. Essa è caratterizzata dall'ascensione verso la più tranquilla solitudine. Quando torno a sognare nelle soffitte di un tempo, non ridiscendo mai»¹²⁹.

Il filosofo passa poi ad esplorare il valore di protezione della casa nei suoi rapporti col cosmo esterno ad essa. Sentiamo in tal modo tutto il valore della casa come spazio umanamente abitato: è valore umano, è corpo umano. La casa è la fortezza che si stringe intorno al suo abitante per resistere contro un cosmo estraneo che la trascende e la attacca: più l'universo si scaglia contro di essa, più s'accrescono le sue intime virtù protettrici e di resistenza. Allora «*la casa acquista le energie fisiche e morali di un corpo umano, incurva la schiena sotto i rovesci, tende le reni. [...] Una tale casa chiama l'uomo a un eroismo cosmico, è strumento per affrontare il cosmo. [...] A dispetto di tutti, la casa ci aiuta a dire: sarò un abitante del mondo, malgrado il mondo*»¹³⁰.

¹²⁸ Ivi, p. 52.

¹²⁹ Ivi, p. 53.

¹³⁰ Ivi, p. 73.

Talvolta può accadere, in alcuni poeti, che la casa si espanda, sconfini nel mondo e richieda di essere abitata con elasticità. Una simile casa respira, «è un abito fatto da un'armatura e si estende all'infinito, il che equivale a dire che noi viviamo, volta a volta, nella sicurezza e nell'avventura. Essa è cellula e mondo. La geometria è trascesa. [...] Una casa a tal punto dinamica permette al poeta di abitare l'universo o, per dirla in altro modo, l'universo viene ad abitare la sua casa»¹³¹.

Ecco mostrato come la casa, nell'onirismo dell'immaginazione poetica, risveglia in noi intense contraddizioni, liberandoci dai saperi ordinari, dalle geometrie utilitarie. Nelle sonorità dell'anima, intacchiamo le solidità materiali, respiriamo l'impossibile grazie a un'immagine.

I Cassetti e gli armadi

Seguendo le *rêveries* poetiche di Bachelard, incontriamo i cassetti, gli scrigni, le cassapanche e gli armadi. Essi si delineano come gli spazi chiusi, gli spazi della segretezza: sono i luoghi che nascondono, i luoghi di cui immaginare i segreti senza che l'immaginazione sia sottoposta alla verifica della realtà; non è un caso che il mondo di Narnia si celi in un armadio. Questi oggetti sono inoltre gli spazi dell'ordine nascosto, che proteggono la casa dal disordine; sono modelli d'intimità preclusi ai più. Quanta psicologia della chiusura e della segretezza si cela in essi!

Se apriamo tali oggetti, i confini tra dentro e fuori, tra nascosto e visibile, decadono: il fuori è cancellato, tutto è inizialmente sorpresa, la dimensione dell'intimità si fa accessibile ed è compromessa. Ma, allo stesso tempo, giungere al fondo dell'armadio e del cofanetto, esaurire la loro intima segretezza, non è mai davvero possibile. Attraverso il poeta scopriamo raffinati temi psicologici. Scrive Bachelard: «*Vi saranno sempre più cose in un cofanetto chiuso che in un cofanetto aperto. La verifica condanna a morte le immagini. Immaginare sarà sempre più che vivere.*

Il lavoro segreto procede senza fine, dall'essere che nasconde all'essere che si nasconde. Il cofanetto è una prigione di oggetti ed ecco che il sognatore si sente nella prigione del proprio segreto. Lo si vorrebbe aprire e ci si vorrebbe aprire. [...] Chi seppellisce un tesoro si seppellisce con esso. [...]

¹³¹ Ivi, p. 79.

Ogni intimità si nasconde. Joë Busquet scrive: «Nessuno mi vede cambiare. Ma chi mi vede? Io sono il **mio nascondiglio**»¹³²»¹³³.

Il nido

Bachelard passa in seguito allo studio delle immagini poetiche del nido, il riparo che accoglie e richiama l'animale. In questo senso, è richiamo alla primitività e alla semplicità animalesca del rifugio: è il luogo naturale della funzione di abitare. Esso è davvero misura del corpo che protegge; è infatti casa costruita col corpo e per il corpo. Esso prende forma dall'interno: è questo che impone la sua forma all'esterno, in un modello di un'intimità modellante; e allo stesso tempo, l'essere che vi nasce prende forma in esso.

In questo odore di primitività, il nido è casa cosmologica; casa che viene a coincidere con chi la abita, nella sua forma, nel suo sforzo, nella sua sofferenza. E, in questa commistione, l'essere prende la forma del suo nascondiglio e viceversa.

Il nido cosmologico è riparo elevato. È punto precario di felicità, il quale lotta contro i pericoli cosmici nel suo desiderio di stabilità: è un appello alla fiducia nel mondo. Nell'immagine poetica del nido «*torriamo alle sorgenti della casa onirica. La nostra casa, assunta nel suo potere onirico, è un nido nel mondo. Ci vivremo in una nativa fiducia, se veramente partecipassimo, nei nostri sogni, alla sicurezza della prima dimora*»¹³⁴.

Il guscio

Se il nido è l'abitazione dei vertebrati, il guscio è quella degli invertebrati. Questo, nella sua perfetta architettura, rappresenta gli ideali sognati dalla geometria delle forme. È oggetto intellegibile e allo stesso tempo misterioso nella sua intima formazione: è mistero della vita plasmatrice di forme, lenta e incessante, nello sforzo dell'essere di darsi un riparo. Esso è la casa mobile che sempre accompagna l'animale, in cui esso può prontamente rintanarsi, ripiegarsi, approfondirsi. Il guscio è il rifugio che si fa realmente corpo: identità inscindibile con l'essere che in esso si ripara.

Il guscio è fortezza per l'essere solitario, che può raccogliersi nel suo isolamento. Scrive Bachelard: «*si sa bene che bisogna abitare soli per abitare un guscio: vivendo*

¹³² Busquet, J. (1952). *La neige d'un autre âge*. Parigi: La Cercle, p. 90.

¹³³ Ivi, p. 116.

¹³⁴ Ivi, p. 133.

*l'immagine, si sa di acconsentire alla solitudine»*¹³⁵. Esso è naturale e spontaneo bastione dell'essere molle, così debole e adattabile insieme. Tale riparo può apparire così grezzo e rude all'esterno, tanto quanto cela un interno lucente e levigato: splendida immagine di un'intimità tattilmente ospitale. Allora il guscio è ideale dell'abitare solo, soprattutto nella fragilità dell'essere. È sogno di una cavità accogliente, stretta, ma in cui potersi finalmente distendere, da poter possedere nella pace della solitudine.

Nel guscio possiamo così ascoltare l'accesa dialettica tra libertà-prigione, nascosto-manifesto, aprirsi-nascondersi. L'immobilità del guscio può essere teatro di improvvise esplosioni, evasioni dinamiche dell'essere compresso. Il guscio è allora lo spazio dell'"*aggressività che attende*".

Gli angoli

I successivi spazi trattati da Bachelard sono gli angoli, visti come "*impressioni di intimità*": «*ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui è piacevole rannicchiarsi, raccogliersi in se stessi, è per l'immaginazione una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa*»¹³⁶. In primo luogo, dunque, l'angolo è il riparo che assicura il valore dell'immobilità e del silenzio, è quindi lo spazio *dell'essere*. L'angolo è mezzo aperto e mezzo chiuso, metà porta e metà muro; è illustrazione della dialettica dentro-fuori, come del pieno-vuoto. Infatti, nonostante appaia sgombro, l'abitante di un angolo lo sente occupato: esso è luogo in cui il vuoto si congiunge con il suo opposto. Proprio perché intimamente abitato, l'infinito trova spazio nelle sue ristrettezze.

L'angolo è un appello all'umiltà; è lo spazio del muto ricordo solitario, in cui rievocare le confidenze degli oggetti dimenticati e abbandonati. Esso è il luogo della casa prediletto dal sognatore, in cui si rinchiude per poter cancellare il mondo: «*in tale prigione giunge anche la pace. In tutti questi angoli e nicchie, sembra che il sognatore conosca il riposo che separa l'essere dal non-essere. Egli è l'essere di una irrealtà ed è necessario un avvenimento per gettarlo fuori*»¹³⁷.

L'angolo, visto come spazio prediletto del sogno e della rêverie, appare allora come nucleo essenziale della casa. Le visioni fantastiche si rifugiano anch'esse nel suo intimo

¹³⁵ Ivi, p. 154.

¹³⁶ Ivi, p. 167.

¹³⁷ Ivi, p. 176.

spazio. Scrive quindi Bachelard, in un passo che ci rievoca certi avvenimenti della vita di Rorschach (si veda l'appendice a tal proposito): «Leonardo da Vinci consigliava ai pittori in difetto di ispirazione, davanti alla natura, di guardare con occhio sognatore le fessure di un vecchio muro! [...] Chi non ha visto la carta del nuovo continente in qualche linea che appare sul soffitto? Il poeta sa tutto questo, ma, per dire a suo modo che cosa sono questi universi creati dal caso, ai confini di un disegno e di una *rêverie*, egli va ad abitarli trovando un angolo in cui fermarsi in quel mondo che è un soffitto screpolato»¹³⁸.

Allora, quel che noi perseguiamo in questo lavoro è di indirizzarci a come la persona va ad abitare le immagini Rorschach, come si rannicchia negli angoli che le tavole gli offrono per poter dispiegare le proprie immagini, come fossero microcosmi che ci parlano del particolare cosmo che egli abita e vive.

In tal modo, in compagnia di Bachelard, «seguendo così il metodo che ci pare decisivo nella fenomenologia delle immagini, metodo che consiste nel designare l'immagine come un eccesso dell'immaginazione, abbiamo accentuato le dialettiche del grande e del piccolo, del nascosto e del manifesto, del placido e dell'offensivo, del molle e del vigoroso»¹³⁹. Dialettiche che ci sembrano riassumibili in unico termine: *dell'intimità*.

¹³⁸ Ivi, p. 175.

¹³⁹ Ivi, p. 142.

2. STUDIO FENOMENOLOGICO DELLA COSCIENZA IMMAGINATIVA: LE MACCHIE RORSCHACH E L'ESPERIENZA POETICA VISTE ATTRAVERSO SARTRE

«Nell'immagine in miniatura, la contraddizione geometrica è risolta, la Rappresentazione è dominata dall'Immaginazione. La Rappresentazione non è più che un insieme di espressioni per comunicare le nostre immagini. Nell'asse di una filosofia che accetti l'immaginazione come facoltà di base, possiamo dire, come Schopenhauer, che «il mondo è la mia Immaginazione»»
(Bachelard, *La poetica dello spazio*¹⁴⁰)

2.1 La coscienza e l'immagine

Nelle pagine a seguire si parlerà costantemente di coscienza. È importante allora premettere che nella fenomenologia la coscienza è intesa come un atto. In particolare, il termine “coscienza” è usato per denominare diverse strutture psichiche intenzionali: la coscienza è, per la fenomenologia, intenzionalità.

Il termine intenzionalità viene recuperato in epoca moderna da Brentano, secondo cui la psicologia avrebbe dovuto concentrarsi sullo studio dei fenomeni psichici: *«Ogni fenomeno psichico è caratterizzato da ciò che gli scolastici medievali chiamarono l'in/esistenza intenzionale (ovvero mentale) di un oggetto, e che noi [...] vorremmo definire il riferimento a un contenuto [...]. Ogni fenomeno psichico contiene in sé qualcosa come oggetto, anche se non ciascuno nello stesso modo. [...] Tale in-esistenza intenzionale caratterizza esclusivamente i fenomeni psichici. Di conseguenza possiamo definire psichici quei fenomeni che contengono intenzionalmente in sé un oggetto»*¹⁴¹.

Perciò con intenzionalità si intende *«il termine generico per la caratteristica tipica della coscienza di puntare a qualcosa che ci trascende (dal latino intendere, che significa mirare in una particolare direzione, qualcosa di simile al tirare con l'arco e mirare a un bersaglio). L'intenzionalità ha a che fare con la caratteristica della coscienza di essere*

¹⁴⁰ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 183.

¹⁴¹ Brentano, F. (1997). *La psicologia dal punto di vista empirico*. Roma-Bari: Laterza, pp. 154-155.

diretta a, di essere di, di vertere su, cioè il fatto che quando si percepisce, si giudica, si sente o si pensa, il proprio stato mentale verte su qualcosa»¹⁴².

La fenomenologia sostiene perciò che la coscienza sia caratterizzata da un'intenzionalità intrinseca, la quale non si presta a spiegazioni riduzionistiche/causali. L'intenzionalità e la coscienza sono temi centrali nell'indagine fenomenologica in quanto le ritroviamo nell'esperienza del mondo in prima persona, nel nostro *essere-al-mondo*: «*il mondo è inseparabile dal soggetto, ma da un soggetto il quale non è altro che progetto del mondo; il soggetto è inseparabile dal mondo, ma da un mondo che egli stesso progetta. Il soggetto è essere-al-mondo e il mondo resta “soggettivo” poiché la sua trama e le sue articolazioni sono delineate dal movimento di trascendenza del soggetto»¹⁴³. Infatti, non possiamo essere coscienti di un oggetto senza che ci appaia anche l'esperienza stessa attraverso la quale ci è dato l'oggetto. Il nostro accesso all'oggetto non è per questo indiretto né tantomeno esso ci appare come mediato. La nostra esperienza costituisce piuttosto l'unico modo che abbiamo di accedere a un oggetto e quindi l'unico modo a nostra disposizione di esperire un oggetto.*

Possiamo concludere che siamo sempre coscienti *di qualcosa*, sempre in un modo particolare, a seconda che l'oggetto intenzionato, quindi l'oggetto di coscienza, sia descritto, visto, immaginato, assaporato, toccato, desiderato etc. Così uno stesso oggetto può presentarsi in diversi modi, a seconda del nostro modo di tendere ad esso: può darsi appunto come percepito, pensato, ricordato, immaginato etc.

Descriveremo perciò diverse tipologie di coscienza, per concentrarci in particolare sulla coscienza immaginativa.

Vorremmo iniziare da un esempio che ci propone Sartre. Se il nostro amico Pierre non è davanti a noi ma vogliamo “visualizzarlo”, vogliamo per esempio ricordare il suo aspetto, allora produciamo un'immagine mentale di Pierre. Così Pierre è l'oggetto della nostra coscienza e possiamo descriverlo per come ci appare in immagine, ma non possiamo descrivere l'immagine in quanto tale. Per definire i caratteri dell'immagine in quanto tale dobbiamo ricorrere ad un altro atto di coscienza: la riflessione. La coscienza riflessiva è un atto di secondo grado che ci permette di distogliere lo sguardo dall'oggetto

¹⁴² Gallagher, S. e Zahavi, D. (2009). *La mente fenomenologica*. Milano: Raffaello Cortina, p. 167.

¹⁴³ Merleau-Ponty, M. (1980). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, p. 549.

dell'immagine per focalizzarci sul modo in cui ci è dato questo oggetto, e quindi sull'immagine in quanto tale. Grazie a questo atto riflessivo possiamo dire "ho un'immagine" e possiamo descrivere questa immagine. Sul fatto di avere un'immagine non possiamo ingannarci, questa è una certezza. L'atto di riflessione ha quindi un contenuto certo, il quale è definito da Sartre come "*essenza dell'immagine*": essa è uguale per tutti gli uomini. Allora il compito dello psicologo è di definire, descrivere e fissare questa essenza. In questo consiste uno studio fenomenologico dell'immagine, il quale si serve della riflessione, cioè un atto di coscienza di secondo grado che si distoglie dall'oggetto per tendere sul modo in cui quell'oggetto è dato, per una descrizione dell'immagine in quanto tale.

Sartre riscontra così quattro caratteristiche dell'immagine:

1- *L'immagine è una forma di coscienza.*

Bisogna innanzitutto dire che quando percepiamo una sedia, quella sedia è oggetto della nostra coscienza percettiva. La sedia reale non entra *nella* nostra percezione, perché la sedia rimane là nel mondo, tra le altre cose. Né tantomeno la percepiamo e la identifichiamo come sedia perché la assimiliamo all'idea di "sedia" che possediamo. La percezione è semplicemente una particolare forma di coscienza. Ma se chiudiamo gli occhi e immaginiamo quella stessa sedia, la sedia non è più oggetto dello stesso tipo di coscienza di prima. Infatti, l'oggetto della nostra immaginazione ha delle differenze dall'oggetto della nostra percezione. Possiamo dire che l'immagine che abbiamo della sedia non è in definitiva una sedia, ma è, appunto, una sua immagine e che la coscienza di cui è oggetto è la coscienza immaginativa. È importante sottolineare che la sedia reale, oggetto tra gli oggetti del mondo, rimane concretamente sempre *fuori* dalla nostra coscienza, anche come percolato: può divenire oggetto della nostra coscienza, ma mai essere davvero catturata da essa, tant'è che la coscienza percettiva non può agire su di essa.

Possiamo dire che l'oggetto a cui tendono la coscienza percettiva e la coscienza immaginativa può essere identico: in questo caso una sedia reale e corporea, concreta nella sua individualità. Quello che cambia tra i due tipi di coscienza è il rapporto che instaurano con quella stessa sedia, ossia il modo di relazionarsi all'oggetto di coscienza: nel caso della percezione, la nostra coscienza incontra la sedia reale; nel caso

dell'immaginazione no. Ma mai quella sedia finisce davvero nella coscienza o nell'immagine, poiché rimane sempre nel mondo, tra le altre cose.

La coscienza percettiva è quindi un particolare tipo di coscienza che si organizza sinteticamente nel rapporto con la reale sedia esistente e concreta. L'essenza della percezione risiede in questo rapporto.

La coscienza immaginativa costruisce invece quella sedia senza un rapporto diretto con la vera sedia esistente nel mondo, anche se essa è, pure in questo caso, l'oggetto dell'immagine della coscienza immaginativa.

Sartre ci tiene a precisare che la sedia non è l'immagine e l'immagine non è la sedia. L'immagine è piuttosto ciò che contraddistingue il particolare rapporto tra un certo tipo di coscienza e il suo oggetto: «*l'immagine non è nient'altro che un rapporto. [...] L'immagine è un certo modo con cui l'oggetto appare alla coscienza o, se si preferisce, un certo modo con cui la coscienza si dà un oggetto*»¹⁴⁴.

Bisogna infine specificare che, quando abbiamo coscienza immaginativa di una sedia, non abbiamo coscienza dell'immagine della sedia, ma abbiamo coscienza “diretta” della sedia, che riusciamo a cogliere attraverso l'immagine. Potremo avere coscienza dell'immagine in sé attraverso una coscienza riflessiva, la quale intenzionerà il nostro tipo di rapporto con l'oggetto e quindi l'immagine in quanto tale.

2- *Il fenomeno di quasi-osservazione.*

Sartre ci introduce a diversi tipi di coscienze, quali modi o strutture diverse di intenzionare determinati oggetti. Il primo tipo di coscienza è quella *percettiva*, in cui osserviamo direttamente l'oggetto, ma che non riusciamo mai a cogliere nella sua totalità. Possiamo accedere ad esso solo in una certa prospettiva. Gli oggetti vanno perciò osservati e appresi temporalmente, attraverso i molteplici punti di vista possibili, che ci presentano sempre un oggetto in prospettiva. L'oggetto è appreso lentamente nella sua interezza, grazie a una sintesi di tutte le sue apparizioni e dunque grazie a una sintesi che è anche temporale.

Il secondo tipo di coscienza è il *concepire*, il *pensare*. Se intenzioniamo un oggetto attraverso il pensiero coinvolgiamo un sapere: pensiamo a quell'oggetto attraverso un concetto concreto, attraverso le sue relazioni. Possiamo dire che il sapere intenziona l'oggetto non per come appare, non prospetticamente, ma “virtualmente” attraverso delle

¹⁴⁴ Sartre, J.-P. (2007). *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi, p. 14.

sue norme. Afferriamo così la nostra idea dell'oggetto e la afferriamo interamente. Con questa coscienza non possiamo e non dobbiamo apprendere nulla, né dobbiamo riferirci a delle apparenze. In un atto immediato pensiamo le essenze concrete degli oggetti: fulmineamente *sappiamo!*

Un terzo tipo di coscienza è l'immaginazione. Essa è simile alla percezione per la prospettiva, la vista che si dà a profili; ma, a differenza del percepito, l'immagine si dà come sapere immediato, senza la necessità di apprendere l'oggetto e perciò senza la necessità di una sintesi temporale. L'oggetto in immagine si dà subito nella sua interezza per quello che è: è subito evidenza, non ipotesi da verificare nel tempo. L'immagine è perciò un atto sintetico che unisce degli elementi rappresentativi e un sapere concreto. Nell'oggetto immaginato ritroviamo solo quello che ci abbiamo messo, mentre in quello percepito possiamo scoprire un'infinità di rapporti con le altre cose. Il mondo delle cose è infatti eccedente: c'è sempre un di più che non può essere catturato, che ci sfugge; e proprio questo eccesso è costitutivo dell'essenza delle cose: un oggetto esiste in quanto individualità definita solo stabilendo l'infinità dei suoi rapporti con un'infinità di altri oggetti.

Vorremmo proporre un parallelismo con Jullien¹⁴⁵, facendo cadere l'oggetto della percezione nella sfera dell'alterità. Per il filosofo francese, ciò che contrassegna lo *scarto* è il fatto di procedere da una distanza, di denotare una separazione. Lo scarto impedisce inoltre la pretesa di una posizione sopraelevata, in quanto è possibile solo nello spazio prospettico che viene aperto. Per questo sottintende uno squadrarsi reciproco: se percepiamo in prospettiva è perché ci troviamo in un determinato luogo. Scopriamo così noi stessi in rapporto all'altro, a partire dall'altro, separandoci da lui.

È evidente come tutte queste caratteristiche siano fenomenologicamente valide nella percezione. Si osservi ancora quanto sia calzante quel che scrive Jullien rispetto allo scarto, nel nostro parallelismo con la coscienza percettiva: *«Dal momento che non dipende da una distinzione stabilita ma procede da una distanza, è un concetto che lascia intendere il movimento di separazione da cui nasce; non è tanto analitico, quanto dinamico, nel senso che procede da un autosviluppo e lo estende. Questo è lo specifico dello scarto – e questo è per me l'essenziale: [...] è qualcosa di produttivo, nella misura*

¹⁴⁵ Jullien, F. (2014). Op. Cit. (2012)

in cui mette in tensione ciò che ha separato. Mettere in tensione: è grazie a questo che lo scarto può operare»¹⁴⁶.

Allora, nella coscienza percettiva, lo scarto è contrassegnato dall'eccesso che l'oggetto è per noi, di cui riusciamo percettivamente a trattenere solo poco rispetto all'infinità che ci offre poiché la nostra coscienza può cogliere solo una parte dei suoi infiniti rapporti. Si disvela allora la distanza e l'inafferrabilità dell'oggetto: è altro da noi. È quindi nella tensione di questo scarto che vuole inserirsi l'immagine, che è però povertà essenziale perché determinata solo da quel poco che si è riuscito a trattenere nel rapportarsi a un certo oggetto; in questo senso, è definita da quel poco che sappiamo riguardo a quell'oggetto. Questo comporta una perdita dell'individualità che contraddistingue quell'oggetto, poiché l'individualità si fonda sull'infinità dei suoi rapporti e perciò su un eccesso che non può prendere forma nell'immagine. L'immagine, oltre alla limitazione dovuta a un eccesso che non riesce a rappresentare, non ha rapporti con il resto del mondo, ma si rapporta solo a noi, soggetti che intenzioniamo l'immagine. Essa è lo spazio riempito ma comunque vuoto tra noi e l'oggetto intenzionato: è coscienza che ci lega e ci separa da lui. L'oggetto può quindi esistere per noi solo in quanto lo pensiamo: l'oggetto della nostra immagine non esiste nel mondo della percezione né tanto meno riesce ad emulare la complessità dei rapporti dell'oggetto reale.

Se pensiamo alle tavole Rorschach in questi termini, possiamo dire che esse ci presentano un oggetto che, in quanto percepito, è contraddistinto da un'infinità di rapporti, da un eccesso di possibilità: più lo osserviamo e percepiamo, più possiamo scoprire e apprendere. Questo è certamente accentuato dall'ambiguità delle macchie, ma in realtà rimane vero per qualsiasi oggetto della coscienza percettiva. Nello scorgere una determinata immagine sulla macchia Rorschach, abbiamo già disperso le possibilità dei suoi infiniti rapporti. Nell'ambiguità della macchia, per cui non esiste un percepito intersoggettivamente univoco, è proprio l'immagine che scorgiamo, come selezione di determinati rapporti, a parlare di noi in quanto persone che operano intenzionalmente delle scelte non ovvie. L'oggetto dell'immagine che creiamo è infatti frutto del nostro modo di intenzionare il percepito che ci sta di fronte. Il Rorschach è magistrale esemplificazione della teoria di Sartre: con la sua ambiguità, non fa altro che evidenziare

¹⁴⁶ Jullien, F. (2014). Op. Cit., pp. 44-45. (2012)

il ruolo dell'immagine come sintesi di sapere e percepito. Di fronte alle macchie, l'immagine è il ponte sul vuoto che divide ed unisce sapere e percepito.

Tornando a Sartre, l'oggetto della coscienza immaginativa è perciò inscindibile da un certo sapere su quell'oggetto: esso si offre come certezza, non ci può ingannare come invece può ingannarci una percezione. Pertanto, verso l'oggetto in immagine siamo in un atteggiamento di *quasi-osservazione*: «*ci troviamo nell'atteggiamento dell'osservatore, ma è un'osservazione che non apprende nulla*»¹⁴⁷.

Nel mondo delle immagini non accade nulla, perché l'oggetto di coscienza coincide con la coscienza stessa: nell'immagine «*l'oggetto che si muove non è vivo, non precede mai l'intenzione. Ma non è neppure inerte, passivo, "agito" dal fuori come una marionetta: la coscienza non precede mai l'oggetto, l'intenzione si rivela a sé stessa nello stesso momento in cui si realizza, nella sua realizzazione e per mezzo di essa*»¹⁴⁸.

L'immagine è frutto, perciò, di un atto sintetico che comprende una certa intenzione, un certo sapere e una certa rappresentazione: «*l'oggetto in rapporto con questo atto si costituisce al contempo come un oggetto concreto, sensibile, e come un oggetto di sapere. Ne deriva la conseguenza paradossale che l'oggetto ci è presente simultaneamente dal di fuori e dal di dentro. Dal di fuori perché lo osserviamo, dal di dentro perché è in esso che percepiamo cos'è*»¹⁴⁹. Ed è per questo motivo che anche delle immagini estremamente povere possono avere per noi un senso profondo, un senso che ci si concede senza doverlo decifrare. È infatti questo quello di cui ci parla Bachelard, quando mostra la forza della povertà delle immagini offerte dalla poesia. Ed è questo che possiamo ritrovare in certe immagini proiettate sull'ambiguità delle macchie Rorschach, quando quei misteriosi percetti diventano per noi immagini profondamente significative. Così, anche un'analisi dei contenuti oggettuali del Rorschach può risultare istruttiva: l'immagine non ci parla solo di uno pseudo-percepito, ma parla anche di un nostro sapere e, in certi casi, di un senso ancor più profondo e complesso.

3- *La coscienza immaginativa pone il suo oggetto come nulla.*

La coscienza è sempre intenzionata, è sempre coscienza di qualcosa. Se ogni coscienza pone il proprio oggetto, ciascuna lo pone a modo suo: se nel sapere l'oggetto è posto come

¹⁴⁷ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 19.

¹⁴⁸ Ivi, p. 21.

¹⁴⁹ Ivi, p. 20.

essenza universale, costituito dai suoi rapporti ma non dalla sua esistenza corporea, nella percezione è posto invece come esistente.

Nell'immagine l'oggetto è posto come nulla: la coscienza d'immagine implica un atto di credenza, ma non pone mai il proprio oggetto come esistente nel qui e ora. Nella quasi-osservazione assistiamo, infatti, a un'assenza o inesistenza dell'oggetto: l'oggetto intenzionale della coscienza immaginativa non c'è o è posto come se non ci fosse. Produrre un'immagine significa dunque compiere una sintesi intenzionale di un oggetto attraverso le sue diverse apparizioni e affermando la sua identità. Miriamo intuitivamente e intenzionalmente a quell'oggetto nella sua corporeità. Ma l'immagine che abbiamo di un oggetto è un modo che abbiamo di non vedere, di non toccare quell'oggetto, di non farlo essere in un *hic et nunc*: l'oggetto si dà piuttosto come assente alla nostra intuizione. L'immagine implica perciò un oggetto come *nulla, un nulla intriso di sapere*. Il nostro atteggiamento di convincersi del contrario ne è la prova: *«cerchiamo inutilmente, con la nostra condotta verso l'oggetto, di far nascere in noi la convinzione che esso esista realmente. Potremmo mascherare per un secondo, ma non distruggere, la coscienza immediata della sua nullità»*¹⁵⁰.

È evidente, a conferma di avere a che fare con la suddetta coscienza immaginativa, che anche nel Rorschach riscontriamo questo fenomeno: ci serviamo del percetto-macchia come di un trampolino per un'immagine il cui oggetto rimane un nulla. È implicato infatti un atto di credenza: non si può dubitare della macchia come percetto, ma possiamo dubitare dell'immagine che ci scorgiamo. Tant'è che la domanda che il clinico rivolge all'esaminando non è "cosa vedi?", ma "cosa potrebbe essere?": l'esistenza dell'oggetto della coscienza immaginativa è ipotetica, implica un atto di credenza, in quanto nella realtà è nulla. L'unico oggetto che esiste realmente è intenzionato dalla coscienza percettiva ed è la macchia d'inchiostro sulla tavola.

4- *La spontaneità.*

La coscienza immaginativa si accompagna sempre a una coscienza di sé immanente; mentre si immagina, si ha infatti coscienza di stare immaginando. Questa coscienza trasversale alla coscienza immaginativa si dà spontaneamente, è coscienza sincrona alla coscienza stessa, senza nessun altro oggetto particolare: infatti non pone nulla, né tantomeno informa o è conoscenza rispetto a qualcosa. Così, se la coscienza percettiva si

¹⁵⁰ Ivi, p. 25.

dà come passività, «*la coscienza immaginativa appare a sé stessa come coscienza immaginativa, cioè come una spontaneità che produce e conserva l'oggetto in immagine. È una specie di contropartita indefinibile del fatto che l'oggetto si presenta come un nulla. La coscienza appare a sé come creatrice, ma senza porre come oggetto questo carattere creativo*»¹⁵¹.

Anche questa particolarità si manifesta nell'esperienza del Rorschach: quando vediamo un'immagine nelle macchie sappiamo di avercela messa noi, sappiamo di averla creata, di aver messo un *nulla* su qualcosa di esistente. Ma, nonostante questo, l'oggetto di coscienza è per noi quell'immagine che vediamo proiettata sulla macchia, non la creazione in sé né tantomeno la macchia. Allo stesso modo, nella lettura di una poesia sappiamo di stare spontaneamente creando le immagini di cui leggiamo. Spesso, infatti, serve una disposizione particolare nella lettura di un brano poetico; quasi una specie di preparazione all'accogliere le parole che ci accompagneranno nella culla delle immagini che esse ci offrono.

Possiamo così riassumere che l'immagine non è uno stato o un residuo della percezione: è essa stessa una coscienza ed è dinamica. Sartre la pone allo stesso livello della percezione in quanto coscienza, sebbene siano di due tipi diversi.

La coscienza immaginativa può dirsi rappresentativa, in quanto ricerca nel terreno della percezione gli oggetti che le appartengono; ma si differenzia da quest'ultima in quanto è lei stessa a creare le qualità sensibili dell'oggetto. Inoltre, fa affidamento anche a un altro tipo di coscienza, a quella del sapere. Difatti l'oggetto in immagine non è mai niente di più della coscienza che se ne ha: questo è il fenomeno della quasi-osservazione. Ne deriva un'immagine vaga, indefinita dell'oggetto, oltre che una povertà essenziale dell'immagine, in uno slancio che sembra arrestarsi a metà strada: l'immagine non è invasa dall'eccesso che è l'oggetto nella sua corporeità, nella sua alterità mai totalmente afferrabile.

2.2 I rapporti tra coscienza immaginativa e percettiva

Sartre ci offre una panoramica sulla famiglia delle immagini, le quali vanno dal ritratto all'immagine mentale, ossia da immagini con un più stretto legame con la materia e quindi con la coscienza percettiva, fino a quelle che si divincolano completamente dalla

¹⁵¹ Ibidem.

coscienza percettiva, essendo sintesi esclusiva della coscienza immaginativa. Infatti, se un ritratto è un quasi-volto e la coscienza percettiva ci permette di osservarlo e di scoprirne sempre nuove qualità, l'immagine mentale è invece coscienza immaginativa pura, è contenuto privo di esteriorità.

È necessario premettere che le distinzioni dei vari tipi di coscienza hanno senso solo a livello teorico, in quanto nell'esperienza esse spesso si compenetrano vicendevolmente e dinamicamente, dando luogo a un unico e indistinto flusso di coscienza.

Il ritratto e il segno

Un ritratto è particolarmente informativo in quanto percepito poiché ci appare percettivamente simile all'oggetto che vuole ritrarre; questo gli consente di svolgere la sua funzione di immagine e quindi di *analogon* dell'oggetto intenzionato (ana+logos=eguale+rapporto, ossia che ha relazione/somiglianza con un'altra cosa, sebbene ne differisca). Davanti a un dipinto interviene anche la coscienza immaginativa, come intenzione di voler ritrovare l'oggetto a cui tendiamo attraverso il nostro percepito. Quindi, se l'oggetto dell'intenzione è Pierre, un suo ritratto offre un'oggetto alla nostra coscienza percettiva e la nostra intenzionalità coglie quell'oggetto percettivo non come tale, ma come immagine analoga di un oggetto assente a cui tendiamo. In questo senso, se riconosciamo Pierre nel percepito di un ritratto, come di una fotografia, è perché siamo noi a porlo attraverso la nostra intenzionalità. Questa è diretta a rappresentarsi il Pierre reale ma assente ed agisce perciò attraverso la nostra coscienza immaginativa.

Riassumendo, di fronte a una foto o a un ritratto, la nostra intenzione è diretta su un oggetto assente/inesistente nel *qui e ora*: è diretta su un contenuto analogo all'oggetto assente. È la nostra apprensione degli oggetti percettivi a non coglierli come tali, ma come immagini: essi perdono il loro senso per acquisirne uno diverso, prendendo così una nuova forma in quanto rappresentanti di un oggetto assente.

Nel Rorschach questo si declina nell'apprendere le macchie percepite non in quanto macchie, ma in quanto rappresentanti di ciò che esse evocano come immagini: l'intenzione, attraverso la coscienza percettiva, è volontariamente rivolta verso oggetti della coscienza immaginativa, i quali, come abbiamo visto, sono contrassegnati dall'assenza e dal fenomeno della quasi-osservazione.

La lettura poetica invece manca di un percetto intenzionato come *analogon*, in quanto ci rivolgiamo alle parole che hanno funzione di segni. È allora necessario accennare alla diversità tra segno e immagine, quindi tra poesia e Rorschach.

Leggere delle parole significa creare quelle parole a partire dalle linee che percepiamo e che subito trascendono la coscienza percettiva, poiché la nostra intenzione mira a un altro oggetto. Quest'oggetto non ce lo presentano percettivamente le parole, ma piuttosto è il significato che noi mettiamo in quelle linee percepite; questo è possibile grazie all'intervento di un nostro sapere: *«la materia sulla quale si è diretta la mia intenzione, trasformata da questa intenzione, fa ora parte integrante del mio atteggiamento attuale. È la materia del mio atto, è un segno»*¹⁵². Segno da non confondere perciò con l'immagine, perché se un ritratto somiglia al suo oggetto, *«la materia del segno è totalmente indifferente all'oggetto significato. [...] L'origine del legame è la convenzione, che in seguito è rafforzata dall'abitudine»*¹⁵³. Solo così un vocabolo può evocare il proprio oggetto.

Un'altra differenza tra segno e ritratto è che il significato del vocabolo, essendo frutto di una convenzione, è provvisorio e può mutare o scomparire. Mentre, di fronte a un ritratto, non è la convenzionalità ad agire e l'intenzionalità ritorna costantemente sulla materia fisica, all'osservazione, per arricchire la coscienza immaginativa di un oggetto. Questo nel Rorschach, per quanto non presenta dei ritratti, è spesso esplicitamente evidente.

Il segno, inoltre, a differenza di un'immagine, manca di determinazione spaziale: mira solo a una certa natura, ma non afferma niente attorno ad essa. Invece, un'immagine fisica ci offre anche direttamente determinate qualità fisiche, oltre che un'impressione di *presenza* dell'oggetto. Si potrebbe perciò semplicemente dire che, a differenza di un ritratto, il segno non dà il suo oggetto: una foto di Pierre ci offre Pierre, sebbene lui non ci sia.

Possiamo anticipare così la prima grande diversità, dal punto di vista della coscienza, tra Rorschach e poesia: nell'esperienza del test siamo di fronte a un'immagine fisicamente reale, che, per quanto ambigua e per quanto neutra, troviamo percettivamente nel mondo. È il Rorschach stesso ad offrirci percettivamente una materia d'immagine, per dare poi il

¹⁵² Ivi, p. 35

¹⁵³ Ivi, p. 36.

via a una sintesi proiettiva che mira ad un oggetto che scorgiamo ma non c'è. Questo non accade nelle immagini poetiche, le quali sono immagini mentali: non hanno altro percetto all'infuori delle linee con cui noi componiamo le parole che intenzioniamo come segni.

D'altra parte, però, l'esperienza Rorschach e poetica hanno in comune l'immagine come atto di coscienza: sempre partendo da un percetto (parole o macchie), che abbiamo detto intenzionare in modalità diverse, la coscienza mira a un oggetto che è sempre assente/inesistente. L'intenzione è infatti diretta agli oggetti evocati dalla coscienza immaginativa: ci dirigiamo verso l'immagine, verso l'assenza che quel testo o quella macchia presentano.

Il Rorschach e l'imitazione

Sartre, nel descrivere l'imitazione, si riferisce all'atto teatrale e caricaturale attraverso cui un attore mette in scena un altro personaggio non presente. Forzeremo, allora, il parallelismo con l'esperienza Rorschach per cercare adeguati spunti teorici.

Il filosofo francese delinea l'imitazione come un arsenale di segni, ricercati e compresi come tali dallo spettatore. Possiamo rintracciare fin da subito una differenza e una somiglianza con il test.

Rorschach in persona rimarcò l'importanza del fatto che le macchie del test apparissero scevre di segni artificiali: l'ambiguità delle forme vuole negare una qualsiasi intenzione di imitazione. Le macchie, ovviamente, non sono realmente casuali, ma furono piuttosto studiate e perfezionate da Rorschach al doppio scopo di apparire accidentali ma, in realtà, anche di stimolare la percezione di certi tipi di immagini (i Banali ne sono la testimonianza).

Quello che, invece, hanno in comune il Rorschach e l'imitazione prende il via dalla domanda del clinico "cosa potrebbe essere?". Stiamo parlando dell'accordo che s'instaura e fonda le due diverse relazioni interpersonali: da un lato, l'accordo implicito tra attore e pubblico; dall'altro lato, l'accordo esplicito tra esaminatore ed esaminando. La dinamica in comune sarà, allora, quella di rintracciare in una materia insignificante (delle specifiche movenze o caratteristiche fisiche messe in scena dall'attore; la macchia del Rorschach) una materia che possa essere significativa, ossia un *segno*, affinché la materia si trasformi in rappresentativa di un oggetto che non c'è. Sarà quest'oggetto quello che vedremo

attraverso l'attore o la macchia; o meglio, in luogo dell'attore o della macchia. Questo oggetto diviene così l'oggetto della nostra coscienza immaginativa.

Quindi, in maniera simile all'essere spettatore di un'imitazione, durante il test la nostra coscienza si orienta sulla situazione generale percepita e, vista la richiesta dell'esaminatore, ci predisponiamo a interpretare il tutto-indefinito, che è vuoto e insignificante in sé, come fosse un'imitazione di qualcos'altro: diremo una *quasi-imitazione*. In tal modo, è l'esaminando ad andare alla ricerca di segni, o meglio di *quasi-segni*: attraverso il suo sapere carica dei dettagli insignificanti del valore di segno e motiva così un'immagine. Così realizza l'oggetto in immagine, attraverso la macchia che lo imita. L'immagine emergerà, quindi, come unità sintetica della coscienza di segno e di immagine: è coscienza immaginativa che trattiene in sé l'essenziale del segno.

La differenza fondamentale e non trascurabile che distingue il Rorschach dall'imitazione è che, in quest'ultima, lo spettatore è in rapporto con qualcosa o qualcuno che volutamente imita qualcos'altro o qualcun altro, e questi è già stato definito per il pubblico. Infatti, nell'inscenare un'imitazione l'attore sa già chi imitare e come: il suo obiettivo è farlo capire allo spettatore. Il soggetto che scorge dei segni è solo uno spettatore. Nel Rorschach invece, «*il soggetto [colui che deve scorgere quasi-segni] è autore, regista, sceneggiatore e attore; esso ha un pubblico che è il testatore, pubblico che è anche in un certo senso il produttore in quanto richiede la rappresentazione, e stabilisce certe regole generali e ne fornisce i presupposti materiali cioè il palcoscenico, su cui avverrà l'azione: ossia le tavole*»¹⁵⁴. Infatti nel test, non essendoci nessun oggetto di imitazione intenzionato da un altro per l'esaminando, è lui stesso a determinare che oggetto intenzionare come *quasi-imitato*: lo sforzo è quello di costruire l'immagine di un oggetto, non di ricostruirla. Qui risiede l'essenza del Rorschach ed è per questo motivo che il test parla di chi lo esegue; o meglio, è egli stesso a parlare attraverso il test.

Entrando nello specifico, la coscienza percettiva fornisce alla coscienza immaginativa, grazie alla nostra intenzione, un *analogon*; siamo perciò nel campo dell'immaginazione che si aggancia ad un percepito. Nel momento in cui scorgiamo un *quasi-segno* non siamo più nella coscienza percettiva, ma la nostra intenzione prende la forma di coscienza immaginativa e allora possiamo decifrare quel *quasi-segno* e compiere una sintesi significativa: «*con la sua intenzione centrale la coscienza è immaginativa, si tratta di*

¹⁵⁴ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 22.

*realizzare il mio sapere nella materia intuitiva fornitami*¹⁵⁵. E nel caso del test, siamo noi stessi, su richiesta del clinico, a rendere intuitiva quella materia; è il nostro compito quello di rendere intuitiva la singolarità del nostro percelto, affinché possiamo accedere a qualcosa di più generico. Utilizziamo infatti il contenuto sensibile che ci offrono le tavole in ciò che ha di più generale: *«quelle qualità così vaghe, che sono percepite solo in ciò che hanno di più generale, non valgono di per sé stesse, ma sono aggregate alla sintesi d'immagine»*¹⁵⁶. Specifiche qualità della macchia divengono così rappresentanti del corpo indeterminato dell'oggetto della nostra coscienza.

Non possiamo che citare Sartre in un passo che si presta magistralmente alla descrizione di come, nel Rorschach, in mancanza di un equivalente completo dell'oggetto imitato, bisogna realizzare una certa "natura espressiva", ossia offrire all'intuizione un qualcosa di simile all'essenza dell'oggetto imitato: *«Anzitutto devo dare vita a questi schemi così asciutti. Ma facciamo attenzione: se li percepisco di per sé stessi, se osservo le pieghe delle labbra, il colore della paglia del cappello, la coscienza d'immagine scompare. Devo eseguire a ritroso il movimento della percezione, partire dal sapere e definire l'intuizione a partire dal sapere. Un momento fa quel labbro era un segno: ne faccio un'immagine. Ma è un'immagine solo nella misura in cui era segno. Lo vedo solo come "un grande labbro sporgente". Ritroviamo in questo caso una caratteristica essenziale dell'immagine mentale: il fenomeno di quasi-osservazione. Quello che percepisco è quello che so. L'oggetto non può insegnare nulla e l'intuizione è soltanto una forma di sapere appesantito, degradato»*¹⁵⁷.

Allo stesso tempo, connettiamo delle aree differenziate della macchia attraverso zone intuitive vaghe: ciò che non è colto come *quasi-segno* nella macchia viene o ignorato o usato come *"tessuto connettivo indeterminato"*. È il sapere a fare da guida: percepiamo solo quello che corrisponde vagamente a quel che sappiamo dell'oggetto: *«i particolari scompaiono, quello che non può scomparire resiste alla sintesi d'immagine»*¹⁵⁸.

Per questo il test è così fenomenologicamente informativo rispetto al mondo dell'altro e qui si inseriscono le brillanti intuizioni di Rorschach. La persona, attraverso il test, quindi attraverso al come percepisce le macchie, non fa uso solo della propria coscienza

¹⁵⁵ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 44.

¹⁵⁶ Ivi, p. 46.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 46-47.

percettiva, ma usufruisce anche della coscienza immaginativa: le immagini che scorge sono sintesi che parlano non di un mero percelto, ma anche del proprio sapere e della propria affettività; parlano del proprio modo di guardare. A rivelarsi è il mondo dell'altro, nell'atto stesso dell'apprensione e della costruzione. E proprio qui si inserisce la possibilità e l'adeguatezza di una lettura fenomenologica del Rorschach, mostrata non solo dalle intuizioni di Barison e Armezzani, ma anche da Rorschach stesso.

Si accennava poco fa ad un ruolo dell'affettività. Sartre, sempre parlando dell'imitazione, fa un ulteriore passaggio dicendo che, nell'intuire la "*natura espressiva*" dell'oggetto imitato nell'imitatore, non basta individuare alcuni elementi di intuizione, ma interviene anche l'affettività.

Il filosofo stabilisce così due principi:

«1) Ogni percezione è accompagnata da una reazione affettiva.

2) Ogni sensazione è sensazione di qualcosa, cioè mira al suo oggetto in un certo modo e proietta su di esso una certa qualità. Provare simpatia per Pierre significa avere coscienza di Pierre come simpatico»¹⁵⁹.

Perciò, già nel percepire le macchie è implicata una certa reazione affettiva, che si incorpora poi alla sintesi intenzionale. È anche attraverso questa affettività che scorgiamo un determinato oggetto in immagine e poi proiettiamo sulla sua fisionomia «una certa qualità indefinibile che potremmo chiamare il suo "senso". [...] È esso a compiere l'unione sintetica dei differenti segni, ad animarne la secchezza irrigidita, a dar loro vita e un certo spessore. Ed è esso che, dando agli elementi isolati dell'imitazione un senso indefinibile e l'unità di un oggetto, può essere considerato come la vera materia intuitiva della coscienza d'imitazione»¹⁶⁰. È perciò innanzitutto l'affettività ad integrare intuitivamente gli elementi della percezione per realizzare l'oggetto in immagine.

Nel caso del protocollo Rorschach, il modo in cui si presenta l'affettività e viene "usata" nel costituire le immagini (C, CF e FC per esempio) è già un'indicazione importante del modo di fare esperienza del mondo, del modo unico di *Esserci* di quella persona. Si spiegano così certi protocolli, contrassegnati da un'affettività inibita, che paiono didascalici, secchi e rigidi. Sono protocolli di persone che ormai sostano nel

¹⁵⁹ Ivi, p. 47.

¹⁶⁰ Ibidem.

mondo del *Man*, procedono solo nel senso di un'orizzontalità: nella loro piattezza, hanno perso la verticalità che li lega al cosmo.

Ci pare doveroso sottolineare ancora una volta che, nel Rorschach, questa ricerca di una *quasi-imitazione* si sviluppa a partire da una situazione relazionale con un'altra persona che ci pone una domanda: "cosa potrebbe essere?". Giustamente, è stato sottolineata l'importanza di non chiedere "cosa vedi?"¹⁶¹. Ora ne capiamo meglio i motivi: non siamo sul mero piano della coscienza percettiva.

Vorremmo sottolineare che la domanda posta dal clinico rende possibile il test in quanto gioco interpersonale. Per questo parliamo di *quasi-imitazione*, di *quasi-segni*: siamo nel regno del come se (come se non fosse una macchia, come se fosse una rappresentazione). L'esperienza del Rorschach ci offre, perciò, anche un'indicazione importante e complessa del modo di vivere un contesto inter-personalmente costituito e anche di stare in rapporto con l'altro. Tutto ciò scaturisce e si cela dietro a una semplice domanda, a una semplice richiesta di "giocare".

Il Rorschach e gli schemi

Dopo le imitazioni, Sartre introduce i disegni schematici (per esempio un omino stilizzato). Il disegno schematico funge da mediatore tra l'immagine e il segno: in sé stesso non è nulla, vuole solo presentare dei rapporti. Quando vediamo un disegno schematico, è il nostro sapere a mirare a un'immagine, che realizziamo intuitivamente concentrando nel disegno schematico, senza differenziazione, le qualità dell'oggetto della coscienza immaginativa. Perciò gli schemi sono simili alle imitazioni, con la differenza che la coscienza percettiva ha meno rilevanza nella costituzione dell'immagine. In questo processo, troviamo una maggiore importanza dell'attività cosciente; tocca all'intenzione supplire alle mancanze della percezione.

Questo processo può verificarsi anche nelle macchie Rorschach, pur sapendo che non abbiamo a che fare con schemi: la macchia è riempita da noi poiché non tutte le qualità dell'oggetto della coscienza immaginativa sono rappresentate dalla macchia, la quale propriamente non rappresenta nulla e può quindi non aderire perfettamente all'oggetto della coscienza immaginativa. Quello che possiamo fare, allora, è intenzionare delle parti

¹⁶¹ Passi Tognazzo, D. (2017). *Il metodo Rorschach. Manuale di psicodiagnostica su modelli di matrici europea*. Firenze: Giunti, p. 15.

come *quasi-segni* e/o vedere nella macchia dei rapporti di struttura, come fosse un *quasi-disegno-schematico*. Così, il nostro sapere si appiattisce su quell'abbozzo di rappresentazione e dona profondità alla figura nella sua spinta di proiezione affettiva, tant'è che certi dettagli dell'immagine vista nella macchia non si vedono davvero, è come se vi fossero allo stato latente: si pensi banalmente al movimento (M) o alle cattive forme (F-), che divengono siglature importanti nell'interpretazione del protocollo proprio perché c'è un più evidente intervento della coscienza immaginativa.

Assistiamo, a questo punto, ad un passaggio rilevante di Sartre: «*i movimenti oculari organizzano la percezione, ritagliano lo spazio circostante, definiscono campi di forza, trasformano le linee in vettori*»¹⁶². Risuonano in noi, allora, le parole di Rorschach: «*le interpretazioni delle forme casuali cadono piuttosto nell'ambito della percezione e della comprensione*»¹⁶³. Per dirlo con una terminologia adeguata a Sartre, nelle macchie è il soggetto a scorgere determinate figure, in un cambiamento radicale dell'intenzione, che da percettiva diviene immaginativa: l'individuo, con i suoi movimenti oculari riallestitisce l'organizzazione dello spazio, riprogetta il valore del bianco e del nero, predispone uno sfondo e una figura, riempie o svuota, restringe o allarga lo spazio percepito. Ed è in questo senso che quest'ultimo diviene ambasciatore di uno spazio vissuto; nel suo stesso costituirsi in rapporti e dimensioni che sfuggono all'analisi geometrica, esso si fa portatore di un messaggio, di una visione del mondo.

Tornando ai movimenti oculari, nella percezione ci sono delle forme che ci impongono movimenti determinati, le quali conferiscono all'oggetto percepito, seppur immobile, un movimento, quasi fosse un moto in potenza ma che viene percepito come qualità dell'oggetto. Brillante è, a tal proposito, il parallelismo tracciato da Sartre: «*Come si vede, ciò che ha modificato la percezione e ha conferito alle linee la loro direzione è il movimento, che ha smesso di essere sentito come una produzione spontanea. Al contrario, si presenta come provocato, e noi chiamiamo senso, direzione della figura ciò che lo provoca, cioè lo stesso movimento proiettato sul foglio e concepito come causa. All'incirca nello stesso modo chiamiamo irascibilità le collere di un soggetto proiettate in fondo a lui e concepite come causa delle loro manifestazioni esteriori*»¹⁶⁴. C'è molto in questo passaggio, anche se, purtroppo, alcune considerazioni esulano dalle intenzioni

¹⁶² Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 50.

¹⁶³ Rorschach, H. (2018). Op. Cit., p. 20.

¹⁶⁴ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 55.

di questo lavoro. Ci si limiterà ad accennare che nel raffinato parallelismo di Sartre si scorge un accenno all'empatia così come la fenomenologia la concepisce: la capacità di sentire cosa muove il comportamento altrui che osserviamo, riconoscendo nell'altro qualcosa che non si vede e, in questo senso, che non c'è. Allo stesso tempo, però, quel qualcosa che non c'è ma vediamo presente, lo eleviamo a causa di quel che osserviamo nell'altro: è il nostro riconoscimento, quindi la nostra empatia, a darci il senso delle azioni altrui. Questo riconoscimento può avvenire così anche a contatto con i percetti del Rorschach, segnalato per esempio dall'individuare un movimento in una macchia immobile. La base comune a questo riconoscimento è la coscienza immaginativa.

Rorschach, da fine osservatore quale era, si avvicina molto a queste intuizioni e lo dimostra quando parla della siglatura M: essa è proiezione di movimento nelle immagini statiche percepite, capacità di vedere un'immagine di vita in un'immobilità percettiva. Per questo tale siglatura è determinante: *«le cinestemie devono essere perciò una specie di strumento per questa creazione interiore, per la capacità di introversione»*¹⁶⁵.

Tornando al parallelismo tra disegni schematici e macchie Rorschach, in entrambi possiamo dire che vi regna poca necessità reale: essi *«non si danno come regole di movimento. È il sapere a presiedere alle reazioni motrici, e accade perfino [...] che infranga la struttura naturale delle forme e presieda a una sintesi nuova. Ne segue naturalmente che i movimenti si danno come spontanei. Di conseguenza sembrerebbe impossibile oggettivarli come una proprietà reale delle linee percepite. Inoltre non è ciò che succede: essi sono oggettivati come proprietà in immagine»*¹⁶⁶.

Difatti, una stessa figura può essere vista in modi diversi, in movimenti diversi o senza movimento affatto, o addirittura non essere vista. La spontaneità dei nostri movimenti oculari è inserita in una sintesi mentale più ampia, che si dà anch'essa come spontanea. Così siamo a noi a costituire il senso della figura percepita in immagine e lo facciamo quasi come fosse un'ipotesi: ritorna qui la domanda fondamentale che chiede “che cosa potrebbe essere?”, presupponendo così delle ipotesi. Infatti, quando le immagini proiettate e percepite sulla figura-macchia non sono più prese come ipotesi, ciò diventa rilevante nell'interpretazione del protocollo. Sartre sottolinea infatti che quel che percepiamo nelle macchie lo oggettiviamo in immagine: sappiamo di averlo liberamente

¹⁶⁵ Rorschach, H. (2018). Op. Cit., p. 62. Per il concetto di *introversione* si rimanda alla lettura di tale opera.

¹⁶⁶ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 55.

e spontaneamente costituito e proiettato; sappiamo di essere gli autori dell'immagine ed è questo che ci consente di vedere diverse immagini nella stessa macchia, la quale funge solo da supporto e substrato: la coscienza percettiva è il trampolino da cui saltiamo per tuffarci nella coscienza immaginativa.

Sartre pone legittimamente l'accento sul fatto che a permettere la realizzazione del nostro sapere sul percetto è, in realtà, la mediazione dei movimenti oculari (proiettati o meno nell'immagine). Difatti, per una stessa linea possiamo avere molteplici movimenti possibili, quindi molteplici sensi e così essa può rappresentare diverse qualità di un determinato oggetto in immagine. Inoltre, uno stesso movimento può realizzare diversi saperi. Ecco che sapere e movimento appaiono, all'indagine riflessiva, indissolubili: *«difatti non c'è, da una parte, un sapere capace di dirigere e, dall'altra, una serie di movimenti che obbediscano. Ma, come ci si rende conto del proprio pensiero parlando, così ci si rende conto del proprio sapere rappresentandolo. O, piuttosto, il sapere acquista coscienza di sé sotto forma di pantomima»*¹⁶⁷. E, allo stesso modo, noi possiamo acquisire un sapere sulla persona che si sottopone al test dalla pantomima che è il Rorschach. Per questo è allora valida la proposta di Barison di guardare al protocollo Rorschach come a una rappresentazione teatrale: *«Vale la pena accennare [...] di declinare il Rorschach fenomenologico come teatro, ovvero come rappresentazione narrativa della sequenza delle interpretazioni in ogni tavola. Il teatro appare come un modo per dare concretezza alla rappresentazione implicita e complessa del mondo dell'altro cercando di aiutare l'intuizione con la visione:*

*«Importante è notare che il fenomenologo cerca di cogliere il senso o i sensi di questa serie di avvenimenti sia considerando negli aspetti formali rorschachiani sia quelli concreti contenutistici» [Barison, Passi Tognazzo, 1993, p.22]*¹⁶⁸.

*Nel senso dell'espressione weberiana di intuizione come fantasia reale, la rappresentazione di un teatro che narra un mondo personale nelle sue più profonde risonanze sembra dare alla comprensione fenomenologica del Rorschach una particolare consistenza conoscitiva mettendo in reciproca corrispondenza il soggetto - quale autore, regista, sceneggiatore e attore - e l'esaminatore - quale pubblico e produttore che offre le tavole come palcoscenico»*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Ivi, p. 57.

¹⁶⁸ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p.22. (1993)

¹⁶⁹ Saccà, M. (2021). Op. Cit., p. 109.

Il Rorschach e le immagini nelle fiamme/macchie

Siamo anche in questo caso nel campo di movimenti che interpretano delle forme. La grande differenza dai casi precedenti, che avvicina notevolmente questo fenomeno all'esperienza delle tavole, risiede nell'atteggiamento posizionale della coscienza: nel guardare un'imitazione o un disegno ricerchiamo infatti un segno o uno schema costituito dalle intenzioni di chi lo ha prodotto; sappiamo, infatti, che le linee o l'imitazione si danno come rappresentative di qualcosa. Non è così quando scorgiamo un'immagine nel fuoco o in una macchia sul soffitto.

Nell'appendice si troverà come fenomeni simili hanno intrecciato la biografia di Rorschach e hanno probabilmente influito nella creazione del test. Rorschach, però, studiò le sue tavole e sicuramente le selezionò affinché le macchie scelte potessero essere percepite come più o meno rappresentative di altre. Ma il punto essenziale delle macchie Rorschach, come sottolineato da lui stesso, risiede nel non portare segni di artificio, così che possano essere percepite dall'esaminando come macchie casuali. Per questo motivo le macchie del test vogliono apparire, come nel caso delle fiamme o delle macchie sui muri, naturalmente accidentali e senza alcuna intenzione di rappresentare altri oggetti.

Sebbene la coscienza percettiva sia la base necessaria al test, è richiesto comunque un atteggiamento spiccatamente immaginativo per poter vedere delle immagini: *«la base intuitiva della mia immagine non costituisce nulla che non sia apparso in precedenza nella percezione. Quelle immagini hanno per materia una pura apparenza, che si dà come tale. Nulla è posto in partenza. In un certo senso si tratta di un'immagine sospesa in aria, senza sostrato. Non siamo molto lontani dall'immagine mentale, in cui la materia ha così poca indipendenza da apparire con l'immagine e sparire con essa. Ma nel caso che ora stiamo studiando pretendiamo inoltre di "vedere" l'immagine, cioè di prenderne a prestito la materia dal mondo della percezione. Localizziamo quest'apparenza: ha forma e materia. In breve, la materia non è la macchia, ma è la macchia percorsa dagli occhi in una certa maniera»*¹⁷⁰. Se nei disegni schematici risiedeva un potere costante di provocare movimenti oculari e quindi vi era incorporata una certa virtualità, nelle macchie sui muri questa virtualità manca: terminati i movimenti che la percorrono, la macchia torna semplicemente ad essere macchia.

¹⁷⁰ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 58.

La macchia del Rorschach pare porsi a metà tra le due: non è certamente disegno schematico poiché vuole apparire come macchia casuale e non come artificio rappresentativo di altro, ma in realtà è celatamente costituita (ovviamente tenendo conto delle differenze tra le varie tavole) affinché i movimenti oculari la percorrano più o meno agilmente: l'essenza delle macchie Rorschach è quella di voler nascondere con il loro stesso corpo la loro virtualità, la quale è paradossalmente incorporata in loro.

Il passo di Sartre ci permette di fare diverse considerazioni, innanzitutto formali. Sartre ci dice che nel localizzare l'apparenza, ossia l'immagine, nella macchia, la costituiamo di una forma e di una materia. Queste sono infatti la localizzazione e le determinanti che ci permettono la siglatura del test: la forma localizzata e selezionata dagli occhi rispetto allo spazio delimitato e offerto dalla tavola; la materia è costituita da ciò che usiamo per costituire la nostra apparenza, che siano linee o colori o sfumature.

Il fulcro del discorso sartriano è che l'immagine è composta dal *come* i nostri occhi si muovono sull'occasione ambigua che la macchia offre loro: è grazie al loro movimento sulle macchie, le quali fanno da specchio al loro movimento nel mondo, che si può risalire a come ci orientiamo nel nostro rapporto con il mondo, a come ci muoviamo in esso. Nel Rorschach, allora, è il movimento degli occhi che parla per noi e prima di noi: il movimento è testimone di un sapere; esso pare precedere e fondare la parola.

La seconda considerazione riguarda gli oggetti dell'apparenza, figli del nostro sapere, di quel "*nulla che non sia apparso in precedenza nella percezione*"¹⁷¹. Gli oggetti che la persona espone parlano così del suo mondo, della sua varietà, della sua ricchezza e, a volte, della loro fisionomia. Sono soprattutto loro e le loro azioni (se ve ne sono) a contribuire a creare una certa *atmosfera* che percorre l'intero protocollo.

2.3 Poesia, rêverie e immagini ipnagogiche

Procederemo, da ora, ad avvicinarci maggiormente allo studio dell'immagine mentale vera e propria, svincolata quindi dalla coscienza percettiva. Per questo motivo, ci addentreremo in un campo che riguarda più da vicino l'esperienza poetica che quella del Rorschach. Proveremo, così, ad accostare Bachelard partendo dalle immagini ipnagogiche, ossia quelle immagini che ci appaiono nel dormiveglia, in quello stato ibrido che precede il sonno. Se questo tentativo è plausibile è in riferimento alla *rêverie* che

¹⁷¹ Ibidem.

scaturisce dall'abbandono alla lettura poetica e alle sue immagini. Essa ha, difatti, delle somiglianze con le sopracitate immagini. Lo stesso Bachelard, nell'introdurre lo studio delle immagini poetiche, scrive: «*Per specificare adeguatamente il possibile significato di una fenomenologia dell'immagine, per specificare che l'immagine viene **prima** del pensiero, occorrerebbe dire che la poesia è una fenomenologia dell'anima, piuttosto che una fenomenologia dello spirito. Bisognerebbe allora trovare documenti sulla **coscienza sognatrice***»¹⁷². Sartre ci offre esattamente tale documento.

Notiamo come nelle pagine precedenti ci siamo innalzati nella serie delle coscienze immaginative, in cui la materia si faceva sempre più povera. In questo procedere, si è passati sempre più dal fenomeno dell'osservazione a quello della quasi-osservazione, in cui si legge nella materia solo ciò che ci si mette. «*Più la materia della coscienza immaginativa si allontana dalla materia della percezione, più si compenetra di sapere, più se ne attenua la somiglianza con l'oggetto dell'immagine. [...] Nello stesso tempo l'intenzione propriamente immaginativa è stimolata sempre dalla materia stessa dell'immagine. Per darle inizio occorre un sistema di segni (imitazione), un insieme di convenzioni e di sapere (immagine schematica), il libero gioco dello spirito (macchie sul muro, arabeschi) o la fascinazione della coscienza (immagini ipnagogiche). In breve, via via che il sapere assume maggiore importanza, l'intenzione acquista spontaneità*»¹⁷³. Come si è visto (cap.1), anche nell'esperienza poetica si può parlare di fascinazione della coscienza grazie al fenomeno onirico della *rêverie*.

Le immagini ipnagogiche sono molto vicine alle immagini mentali, in quanto sono contraddistinte dalla trascendenza del loro rappresentante: la materia di questa immagine è già pronta e costituita in oggetto per la coscienza, senza alcuna exteriorità, anche se rappresenta a suo modo l'esteriorità dell'oggetto. L'immagine ipnagogica è caratterizzata, inoltre, dalla sua vicinanza al sogno. Possiede, infatti, un carattere sfuggente e fantastico: tali immagini, che incontriamo senza coscienza percettiva, ci affasciano e ci seducono; tant'è che ci ingannano.

Gli oggetti che appaiono in tali immagini non sono posti come attualmente esistenti: non esistono nonostante ci sembra di vederli, anche se nel loro inganno possiamo coglierli provvisoriamente come "reali". Quegli oggetti, però, esistono solo come immagini,

¹⁷² Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 9.

¹⁷³ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., pp. 82-83.

nonostante queste possano essere anche più vivide della percezione dell'oggetto reale (si rimanda al sogno di Rorschach di cui si parla nell'appendice).

In definitiva, non siamo più nel campo della percezione: l'oggetto che vediamo non si trova in nessun luogo nel mondo, non è cosa tra le altre cose. Siamo infatti nel terreno del nostro sapere e della *quasi-percezione*, in cui l'oggetto non insegna nulla; anche se si dà con ricchezza non si lascia osservare. Siamo nell'illusione: ci appare con vivida forza un oggetto in immagine, che si dà come “*evidenza brusca*”, e che tanto bruscamente può scomparire. Vediamo l'oggetto, ma non possiamo mai osservarne i particolari: l'oggetto ci appare e insieme ci sfugge. Perciò esso emerge come un oggetto fantastico e affascinante.

Ci troviamo al cospetto di un tipo di coscienza vicina all'immaginazione pura, la quale è vincolata a forme automatiche di apparizione. Sartre definisce i fenomeni ipnagogici, allo stesso modo del sogno, come “*coscienze prigioniere*”. In tale coscienza l'attenzione non è possibile in quanto farebbe svanire l'oggetto dell'immagine. Questo perché «*ogni fenomeno di attenzione implica una base motrice. [...] Questi diversi movimenti sono provvisoriamente impossibili. Per produrli bisognerebbe uscire dallo stato di paralisi in cui ci troviamo. Ritroveremmo allora lo stato di veglia. Ora, tali movimenti permettono al soggetto di orientarsi in rapporto all'oggetto e di osservarlo. Sono essi a dare al soggetto la sua indipendenza. [...] Fare attenzione a qualcosa e localizzarlo sono due espressioni diverse per una sola e identica operazione*»¹⁷⁴.

Una prima considerazione riguarda allora la vicinanza della *rêverie* al dormiveglia: nella *rêverie*, l'occhio può vedere ma non *osserva* il mondo circostante, non fa attenzione ai suoi oggetti. Siamo nella prigionia, anche se vedremo essere di grado diverso. La “*coscienza prigioniera*” è spontaneamente intenzionale, nel senso che siamo noi a tendere ad essa e alle sue immagini. Inoltre, un certo stato di paralisi è in comune ad entrambi i fenomeni: anche nella *rêverie*, infatti, mettiamo in pausa il mondo circostante. Il mondo in realtà continua a procedere nel suo frenetico passo, ma siamo noi a disinteressarci, a distanziarci dal suo flusso per lasciarci affascinare dalle immagini. A tal proposito, scrive Bachelard sull'esperienza della lettura poetica: «*Ogni sognatore solitario sa di ascoltare in modo diverso quando sta con gli occhi chiusi. [...] Quanto è*

¹⁷⁴ Ivi, p. 71.

fino l'orecchio del poeta! Quale padronanza ha per condurre il gioco degli apparati del sogno: vedere e sentire, vedere oltre, sentire oltre, sentirsi vedere»¹⁷⁵.

Un'altra interessante considerazione riguarda l'identità operativa dell'attenzione e della localizzazione. Si noti come nell'esperienza del Rorschach, come del mondo, la localizzazione indica il luogo dello spazio a cui facciamo attenzione percettivamente. In quel punto della tavola allora cercheremo un senso, identificheremo le nostre immagini. Questi fenomeni sono sempre indissolubili dal nostro movimento. È questo, infatti, a determinare la posizione del mondo rispetto a noi e quindi la nostra posizione nel mondo. Nella totale immobilità lo spazio ci sfugge e con lui il senso: siamo nell'oscurità, nell'abisso della notte.

Nelle immagini ipnagogiche, la seduzione sembra procedere di pari passo con l'incapacità di attenzione, quindi di localizzazione. Questo sembra privarci di una distanza dalle cose: vengono a mancare lo *scarto* e quindi lo spazio del "tra" di Jullien, cosicché non possa emergere davvero una relazione con un'alterità. Tant'è che nel dormiveglia, come nel sogno, si sta in solitudine, alienati dal mondo circostante, dai suoi oggetti e da tutto ciò che è *altro*. Si legga a tal proposito un passaggio di Sartre, che dà prova magistrale di un'analisi fenomenologica del vissuto ipnagogico:

«Mi sento paralizzato in una specie di autosuggestione, non posso più seguire i miei pensieri. Questi si lasciano assorbire da una moltitudine di impressioni che li sviano e li affasciano, oppure ristagnano o si ripetono all'infinito. In ogni istante sono afferrato da qualcosa da cui non riesco più a liberarmi, che m'incatena, mi trascina dentro un cerchio di pensieri pre-logici e scompare. La paralisi delle mie membra e il fascino dei miei pensieri sono solo i due aspetti di una struttura nuova: la coscienza prigioniera. Il terreno è pronto per le immagini ipnagogiche: mi trovo in uno stato particolare, paragonabile a quello di certi psicastenici. È la prima caduta di potenziale, la prima degradazione della coscienza prima del sogno. Le immagini ipnagogiche non rappresentano una seconda caduta di livello: appaiono su quello sfondo o non appaiono affatto, ecco tutto. In questo caso avviene come in certe psicosi, che presentano una forma semplice o una forma delirante. Le immagini ipnagogiche sarebbero la forma delirante. Posso ancora riflettere, cioè produrre coscienze di coscienze. Ma, per conservare l'integrità delle coscienze primarie, occorre che le coscienze riflesse si lascino

¹⁷⁵ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., pp. 214-215.

affascinare a loro volta, che non pongano davanti a sé le coscienze primarie per osservarle e descriverle. Devono dividerne le illusioni, porre gli oggetti che esse pongono, seguirle nella prigionia. Certo, occorre da parte mia una certa compiacenza. Rimane sempre in mio potere di scuotere questo incanto, di far crollare queste mura di cartapesta e di ritrovare il mondo della veglia»¹⁷⁶.

Affascinati dal testo sartriano, proseguiamo nei nostri ragionamenti rispetto all'esperienza di lettura poetica. Certi che il brano sopracitato possa adeguatamente calzare nella descrizione della *rêverie* di cui parla Bachelard, vanno rilevate delle diversità, affinché non si pensi sia possibile sovrascrivere le due diverse esperienze.

Innanzitutto, vorremmo notare che la *rêverie* dell'esperienza poetica scaturisce da un *retentissement* e la condizione necessaria per il verificarsi di tale risonanza è la lettura del testo poetico. Poi starà a noi acconsentire o meno al movimento che scaturisce da tale risonanza. Bachelard scrive perciò che i poeti ci insegnano a “sentirci ascoltare” e lo mostra attraverso le parole di Daumal: «Ascolta bene ora. Non le mie parole, ma il tumulto nel tuo corpo quando ti ascolti»¹⁷⁷.

Nel caso della lettura poetica, non si tratta di un'autosuggestione in totale solitudine, ma è la forza del testo a suggestionarci, nella sua capacità di avere un certo ritmo, una certa melodia e di evocare in noi immagini che ci ammaliano. Dalla lettura poetica scaturisce quindi una certa musicalità in grado di toccare in noi certe corde, di farci vibrare con lei: questo è il *retentissement*. Al ritmo di questa risonanza danzano le immagini a cui ci abbandoniamo, volteggiando noi stessi con loro. Ma, per quanto questa coscienza si avvicini a quella ipnagogica, non è altrettanto prigioniera: non stiamo scivolando nel sonno. L'illusione può essere vivida, ma di certo non ci inganna. Essa è meno totalizzante: ne siamo meno alienati perché il mondo ci rimane di fronte, sempre a disposizione, sempre velocemente recuperabile. La nostra intenzione non è quella di scivolare nel riposo del sonno, ma quella di concederci una parentesi poetica, una parentesi di vibrante abbandono. Siamo perciò sedotti dalla lettura e dalle immagini che essa ci presenta, a cui intenzionalmente ci abbandoniamo.

Inoltre, proprio perché stiamo leggendo un brano che qualcun altro ha scritto, il nostro rapporto non è da soli con noi stessi, imprigionati nelle immagini del nostro sapere. Siamo

¹⁷⁶ Sartre, J-P. (2007). Op. Cit., p. 72.

¹⁷⁷ Daumal, R. (1954). *Poesie noire, poise blanche. Poems*. Parigi: Gallimard, p. 42.

piuttosto in relazione con le immagini che un altro ha saputo offrirci e che noi costruiamo su suo invito. Ci sono in gioco anche la coscienza e le scelte dell'altro: un suo linguaggio, un suo sapere, una sua affettività. Tant'è che possiamo sentirci intimamente vicini al poeta che stiamo leggendo, seppur non lo abbiamo mai incontrato: lo abbiamo in qualche modo conosciuto attraverso le sue parole.

Ciò non toglie nulla al fatto che facciamo nostre le immagini che sgorgano dal testo, poiché siamo intenzionalmente noi a crearle con la nostra coscienza immaginativa: le strutturiamo attraverso la nostra esperienza, il nostro sapere e la nostra affettività. Bachelard dice bene quando afferma che, nella risonanza poetica, sentiamo che avremmo potuto scrivere noi quelle parole; anzi, avremmo dovuto!¹⁷⁸ La simpatia (nel senso etimologico del termine) che proviamo per lo scrittore, oltre alla riconoscenza e all'ammirazione per chi ha reso possibili tali immagini, è dunque dovuta all'intima vicinanza a cui la poesia apre: come si è detto nel precedente capitolo, «*in misura dell'intimità, diventiamo co-coscienti e co-soggetti*»¹⁷⁹. Ecco una netta distinzione dal dormiveglia e dal sogno: l'aspetto intimamente relazionale con un'alterità. La poesia, come abbiamo già visto, è infatti un'esperienza intima, è esperienza empatica, è una profonda esperienza dell'inter-soggettività umana. In questo senso il fenomeno di lettura poetico, possibile grazie alle parole di un'alterità, ci approfondisce in noi stessi e insieme ci apre intensamente all'altro. In questo modo, nell'intimità, «*l'altro è coscienza all'unisono con me-stesso, e ciò si apprende in modo immediato e non per deduzione, non per analogiam, nel dentro condiviso*»¹⁸⁰.

Nelle prossime pagine passeremo a un'indagine più approfondita della funzione del sapere, dell'affettività e della parola nella costituzione dell'oggetto della coscienza immaginativa. Il tutto in considerazione dell'esperienza Rorschach e di lettura poetica.

2.4 Il sapere nell'immagine

Si è detto che nella costituzione degli oggetti di coscienza immaginativa interviene il sapere. Questo trova massima espressione nelle immagini mentali, svincolate quindi da un percolato che ricopra la funzione di *analogon*. È evidente che vogliamo qui riferirci

¹⁷⁸ Bachelard, G. (1975). Op. Cit.

¹⁷⁹ Jullien, F. (2014). Op. Cit., pp. 28-29. (2013)

¹⁸⁰ Ivi, p. 28.

all'esperienza poetica, la quale manca di un *analogon* percettivo. Perciò bisogna chiarire come interviene la coscienza immaginativa a partire dalla lettura delle parole poetiche. Per farlo dobbiamo prima approfondire il discorso sul *sapere*.

Si è detto della vicinanza delle immagini che emergono dalla lettura poetica, rispetto alle immagini ipnagogiche. Ci siamo ormai addentrati nel campo dell'immagine mentale, svincolata da un *analogon* percettivo. Anch'essa è costituita dalla nostra intenzione, ma solo attraverso un sapere, poiché per produrre l'immagine dobbiamo servirci di quel che sappiamo rispetto all'oggetto da rappresentare. Il sapere può quindi strutturare attivamente un'immagine: anch'esso è coscienza, è intenzionalità; è un nostro atto che tende a un oggetto. Ancora una volta, ci rivolgiamo a Sartre:

«L'immagine è definita dalla sua intenzione. È l'intenzione a far sì che l'immagine di Pierre sia coscienza di Pierre. Se prendiamo questa intenzione alla sua origine, cioè quando sgorga dalla nostra spontaneità, essa implica già un certo sapere, per quanto spoglia e nuda la si possa supporre: per ipotesi, è la conoscenza di questo Pierre. [...] Nell'immagine l'intenzione non si limita a mirare in modo indefinito Pierre, ma lo prende di mira biondo, grande, con un naso rincagnato o aquilino ecc. Quindi, occorre che si arricchisca di conoscenze, che attraversi un certo strato di coscienza che potremmo chiamare lo strato del sapere. In questo modo nella coscienza immaginativa si può distinguere il sapere dall'intenzione solo per astrazione. L'intenzione si definisce solo mediante il sapere, perché ci si rappresenta in immagine solo quello che si sa in un modo qualsiasi e, reciprocamente, il sapere qui non è semplicemente un sapere, ma è atto, è ciò che voglio rappresentarmi. [...] Naturalmente questo sapere non va considerato come qualcosa che si aggiunge su un'immagine già costituita per chiarirla, ma è la struttura attiva dell'immagine.

Un'immagine non può esistere senza un sapere che la costituisca. È questa la ragione profonda del fenomeno di quasi-osservazione»¹⁸¹.

Ricordiamo infatti che quest'ultimo fenomeno, caratteristico delle immagini mentali, è un'osservazione che non apprende nulla, poiché definita da quel che già sappiamo. Non possiamo quindi costruire un'immagine mentale senza un sapere. Invece il sapere, dopo

¹⁸¹ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., pp. 89-90.

essere stato costituito grazie ad altri tipi di coscienze, può in seguito esistere liberamente senza altre coscienze, può essere lui stesso da solo coscienza: questo è il “sapere puro”.

Il sapere puro

Sartre definisce così la coscienza che abbiamo definito “sapere puro”:

«Il sapere puro è pre-oggettivo, almeno quando non è associato a una parola, cioè in esso essenza formale ed essenza oggettiva sono indifferenziate. Esso appare sotto forma di [...] “una sensazione come un’altra” e in questa forma rappresenta una specie di informazione imprecisa per il soggetto circa le proprie capacità [...]. Al tempo stesso esso racchiude la conoscenza di certe relazioni oggettive (lungo, appuntito, quarto colore fondamentale, figure geometriche). In una parola, si tratta di una coscienza ambigua che si dà insieme come coscienza vuota di una struttura relazionale dell’oggetto e come coscienza piena di uno stato del soggetto»¹⁸².

Quindi il sapere puro designa un oggetto sulla base delle sue relazioni, definendone così certe regole che lo contraddistinguono: esso *«si presenta come una coscienza di relazioni. Naturalmente è una coscienza vuota, perché la materia sensibile non vi è pensata, se non nella forma di termine, di supporto delle relazioni. Per esempio, l’azzurro di un quadro è pensato solo come “quarto colore fondamentale”. Il sapere può essere tanto particolareggiato quanto si vuole [...]. Può perfino essere unito a un segno o a un gruppo di segni. Comunque resta una coscienza vuota di significato»¹⁸³.*

Nel sapere puro l’oggetto perde, nel rapporto che noi vi instauriamo, di senso e d’individualità: una sedia specifica sarà pensata non nelle sue uniche peculiarità, ma per quelle sue relazioni che la definiscono come “sedia” al pari di qualsiasi altra sedia. In questo sapere diveniamo perciò indifferenti alla sua materia come alle sue peculiarità, in quanto ad interessarci è la norma che noi ne abbiamo astratto per definirla come “sedia”. È evidente che, per quanto derivi dall’esperienza percettiva, il sapere puro è una forma di coscienza che si distanzia sia dalla coscienza percettiva che da quella immaginativa.

Ci pare che sia questo, di fondo, il rischio di un Rorschach declinato solo attraverso indici standardizzati statisticamente e che confluisca in categorie predeterminate: che divenga un sapere-puro intorno all’altro, ossia una coscienza vuota di significato.

¹⁸² Ivi, p. 102.

¹⁸³ Ivi, pp. 90-91

Dal sapere puro alla coscienza immaginativa

In questo lavoro il nostro interesse non è rivolto al sapere puro, ma a come esso si relazioni alla coscienza immaginativa. Quando leggiamo un brano, infatti, non interviene un mero sapere puro, ma una sua qualche forma degradata: il che lo rende una coscienza meno geometricamente raffinata ma più piena. Se per ipotesi stiamo leggendo un romanzo, alla frase «*entrarono nell'ufficio di Pierre*», questa semplice annotazione diventa il tema in sordina di tutte le sintesi ulteriori. [...] ecco la frase «*uscì sbattendo la porta*». So che la porta è quella dell'ufficio di Pierre. So che l'ufficio di Pierre è al terzo piano di un edificio nuovo e che questo edificio sorge alla periferia di Parigi. [...] Dunque, tutto quello che oltrepassa, avvolge, orienta e localizza il significato nudo della frase che leggo è oggetto di un sapere. Ma questo sapere non è un semplice meaning. Non è sotto forma di significato che penso «ufficio», «terzo piano», «immobile», «periferia di Parigi». Li penso come se fossero cose»¹⁸⁴. Si capisce allora cosa intendiamo per coscienza più piena di un oggetto: miriamo all'ufficio in esempio non per astrarre delle sue norme relazionali, ma come se volessimo *percettivamente* incontrarlo, come sappiamo di averlo già fatto in passato con oggetti simili; per questo è richiesto l'intervento di una funzione immaginativa.

Sartre ci aiuta a comprendere meglio la differenza tra questi due tipi d'uso del sapere: «*basta leggere in un resoconto la frase "L'associazione dei proprietari di immobili di Parigi" e in un romanzo quest'altra frase "discese in fretta i tre piani dell'immobile". Che cos'è cambiato? Non il contenuto stesso del sapere "immobile", bensì il modo in cui è saputo. Nel primo caso il contenuto del sapere è preso di mira dalla coscienza come una regola, nel secondo come un oggetto. Certo, il sapere è sempre coscienza vuota di un ordine, di una regola. Ma una volta mira prima all'ordine e poi attraverso l'ordine, in modo estremamente vago, all'oggetto come "ciò che sostiene l'ordine", cioè ancora un rapporto. Un'altra volta mira prima all'oggetto e poi all'ordine solo in quanto è costitutivo dell'oggetto*»¹⁸⁵. La differenza risiede perciò nella nostra intenzione. E, come sempre, a un'intenzione diversa corrisponde un tipo di coscienza diversa. Nel sapere puro tendiamo a una norma *geometrica* e quindi ne seguirà una forte vaghezza dell'oggetto

¹⁸⁴ Ivi, p. 101.

¹⁸⁵ Ibidem.

specifico, ridotto a struttura di una regola. Nel secondo caso è la regola del nostro sapere a far da struttura all'oggetto a cui tendiamo, che vogliamo recuperare come presenza. Il sapere sarà quindi usato a scopo immaginativo: lo definiamo perciò un *sapere immaginativo*.

Nella lettura di un romanzo abbiamo a che fare con un sapere non puro ma immaginativo, ossia con «una coscienza che cerca di trascendersi, di porre la relazione come un fuori. A dire il vero, non afferrandone la verità, perché così avremmo solo un giudizio, ma ponendo il proprio contenuto come esistente attraverso un certo spessore di reale che gli serve da rappresentante. [...] Il sapere immaginativo si presenta come uno sforzo di definire questo “qualcosa” come una volontà di giungere all'intuitivo, come un'attesa di immagini»¹⁸⁶. Questo ci consente di accedere a quel mondo immaginario tipico della lettura, di figurarci in qualche modo i volti dei protagonisti di cui leggiamo, di sentirci immersi in una sorta di mondo virtuale senza l'aiuto di un *analogon* percettivo: tutto ciò di cui disponiamo sono parole.

Si è detto che il sapere puro è indifferenziazione dell'essenza oggettiva e formale di un oggetto. È quindi una conoscenza di norme, una “coscienza ambigua” della struttura relazionale dell'oggetto. Sartre aggiunge che il sapere, non solo nella lettura, ma in generale attende «di trasformarsi esso stesso in immagine»¹⁸⁷. Siamo portati perciò ad indagare la relazione del sapere con la coscienza immaginativa. A tal proposito scrive Sartre: «Gli psicologi che, con il metodo dell'introspezione sperimentale, hanno studiato i rapporti tra immagine e pensiero, segnalano nei loro soggetti, accanto a saperi puri [...] certi stati strani che, pur non contenendo alcun elemento rappresentativo, sono già dati in immagini»¹⁸⁸. Per esempio, quando a uno di questi soggetti venne presentata la parola “aperto”, egli ebbe l'immagine indeterminata di un'apertura: «un'apertura che non è apertura di nulla e che, per di più, non ha nemmeno una forma determinata. Comunque è un'apertura in immagine»¹⁸⁹.

Il filosofo francese propone altri esempi. Al presentarsi della parola “chiodo”, un soggetto ebbe coscienza di una vaga impressione visiva di “qualcosa di lungo e appuntito”, ma non seppe definire questa coscienza né come visiva né come concettuale:

¹⁸⁶ Ivi, p. 102.

¹⁸⁷ Ivi, p. 96.

¹⁸⁸ Ivi, p. 92.

¹⁸⁹ Ibidem.

era una sorta di sapere, ma anche un abbozzo di una rappresentazione visiva. Sartre propone il termine “*aurora di immagine*”, prendendo in prestito un’espressione di Spaier¹⁹⁰, per definire la coscienza che abbiamo di un oggetto che ci appare vago ed ambiguo in immagine, mal delineato perché fondato a partire da quelli che conosciamo come i suoi rapporti, le sue norme. Questi ultimi ci restituiscono infatti un oggetto molto distante dall’oggetto specifico e prospettico delle nostre percezioni.

Così, se l’immagine è figlia di una sintesi tra sapere e coscienza percettiva, allora «*entrando nella costituzione dell’immagine, il sapere subisce una modificazione radicale. La subisce addirittura prima che l’immagine sia costituita. Esistono coscienze di tipo particolare, che sono vuote proprio come le coscienze di puro significato, ma che non sono coscienze di puro significato. Fin dall’inizio affermano la loro relazione intima con il sensibile. Si danno come “qualcosa di visivo o di concettuale, ma di natura tale che avrebbero potuto generare un’impressione visiva” [...] Si tratta ancora di un sapere, ma di un sapere degradato. [...] Infatti questo si presenta come determinato, nella sua struttura intima, dalle sue relazioni con le immagini future*»¹⁹¹. Questa coscienza vuota che sente il richiamo del sapere verso l’immagine, si ritrova in bilico tra il sapere puro e l’immagine, ma non ricade davvero in nessuna delle due parti. Dà così prova del continuum che lega e separa sapere immaginativo vuoto e coscienza immaginativa piena. Tale coscienza prende così le sembianze di un sapere e un’immagine corrotti insieme. Caduta dall’etereo iperuranio del sapere puro, non ha ancora raggiunto le immagini terrestri: è una vaga aurora di immagine che fluttua nell’aria.

Le immagini nella lettura

Nella lettura si è detto che miriamo a una coscienza immaginativa più piena, più “concreta”: tendiamo agli oggetti di cui leggiamo come fossero presenze, anche se presenze non sono. In questo processo facciamo uso delle parole che leggiamo, le quali adempiono comunque alla loro funzione di segni di cui abbiamo già parlato, «*ma il sapere immaginativo tende con troppa forza verso un’intuizione che lo riempia per non tentare, almeno ogni tanto, di far funzionare il segno come rappresentante dell’oggetto. Allora fa*

¹⁹⁰ Spaier, A. (1914). *L’image mentale d’après les expériences d’introspection*. in *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, LXXVII, pp. 283-304.

¹⁹¹ Sartre, J.-P. (2007). *Op. Cit.*, p. 93

uso del segno come di un disegno. La fisionomia della parola diventa rappresentativa di quella dell'oggetto. Avviene un'effettiva contaminazione»¹⁹².

Rispetto alla fisionomia della parola come rappresentativa di quella oggettuale, notiamo con interesse come Bachelard lo rilevi e lo sviluppi in alcuni suoi passaggi de “*La poetica dello spazio*”. Si è detto in precedenza che l’oggetto prende su di sé, come fosse una sua caratteristica, il segno che lo denota, la parola che lo denomina. Reciprocamente accade che le parole giungano a richiamare nel loro suono e ritmo, per non dire nel loro aspetto, le qualità fisiognomiche dell’oggetto, quasi incorporando nel sonoro la fisionomia di quel che rappresentano. Scrive infatti Bachelard rispetto alla parola *vasto* (*vaste* in francese, in cui la *e* è muta):

*«Nella poetica di Baudelaire, la parola **vasto** non appartiene al mondo oggettivo. [...] A nostro parere, per Baudelaire, la parola **vasto** è un valore vocale. [...] Sempre, in effetti, nella poetica di Baudelaire, la parola **vasto** richiama una calma, una pace, una serenità, traduce una convinzione vitale, una convinzione intima, portandoci l’eco delle camere segrete del nostro essere. La si infrangerebbe se la si sottoponesse a una dizione asservita alla misura. È necessario che la parola **vasto** regni sul silenzio tranquillo dell’essere.*

*[...] giungo a pensare che la vocale **a** è la vocale dell’immensità, è uno spazio sonoro che comincia con un sospiro e si estende illimitatamente.*

*Nella parola **vasto**, la vocale **a** conserva tutte le virtù di vocalità che ingrandisce. Considerata vocalmente, la parola **vasto** non è più semplicemente dotata di dimensioni, ma riceve, come una dolce materia, i poteri balsamici della calma illimitata. Con essa, l’illimitato entra nel nostro petto; attraverso di essa, respiriamo cosmicamente, lontano dalle angosce umane»¹⁹³.*

Ecco squisitamente mostrato, in una sorta di fenomenologia del linguaggio, la contaminazione tra un oggetto e la sua parola: la fisionomia della parola diviene a pieno titolo, anche grazie al suo suono e al suo ritmo, rappresentante dell’oggetto che vuole indicare.

Si diceva prima di come a volte la parola-segno venga usata come disegno, come “*rappresentante dell’oggetto*”. Allora il sapere assume connotazioni diverse, poiché «*non*

¹⁹² Ivi. p. 103.

¹⁹³ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., pp. 231-232.

si tratta più di un sapere immaginativo vuoto. La parola ha spesso la funzione di rappresentante senza abbandonare quella di segno e noi abbiamo a che fare, nella lettura, con una coscienza ibrida, semi-significante e semi-immaginativa»¹⁹⁴.

Ci sembrano allora calzanti le continue sottolineature di Bachelard nell'avvisarci che, nell'esperienza poetica da lui indagata, si ha a che fare con immagini e non con metafore. È questa una differenza sottile ma fondamentale: non si vuole trasporre delle relazioni oggettive, delle norme, da un oggetto all'altro; né tantomeno usare uno stesso metro per misurare due oggetti diversi. L'intento è piuttosto quello di accedere alla semplicità delle immagini, quindi di sollecitare l'uso della nostra coscienza immaginativa affinché si possa andare oltre alla realtà ordinata delle regole e delle relazioni formali, la realtà di un sapere ormai fissato e scontato: un lampo d'immaginazione si apre sulla realtà, fulmineo e imprevedibile squarcia il velo dell'ordine costituito, del sapere puro, per scoprirne un'essenza originaria e primitiva. Diremo in seguito, per scoprirne un nucleo affettivo.

Bachelard conferma che *«nella sua freschezza, nella sua attività propria, l'immaginazione costruisce oggetti strani con materiali familiari. Con un dettaglio poetico, l'immaginazione si colloca davanti a un mondo nuovo. Allora il dettaglio incomincia ad avere il sopravvento sul panorama. Una semplice immagine, se è nuova, apre un mondo e, visto dalle mille finestre dell'immaginario, il mondo è mutevole»¹⁹⁵.* Ritroviamo così, grazie a un'immagine, un nuovo senso. Rispetto alla quotidianità e l'ordinarietà della realtà, la poesia ci pone di fronte all'irrealtà dell'immagine (che però tende al reale, non vuole sfuggirgli) che si sottrae alle spiegazioni causali. Per questo, la fenomenologia è l'unica in grado di osservarla e descriverla.

È proprio all'interno di queste immagini che si inserisce la ricerca fenomenologica di Bachelard, che non può, per quanto si è detto, non comprendere un'indagine della funzione dell'immaginazione: lo scopo è tornare all'origine, “decodificare” i codici esistenti per svelare un nucleo intimo ed essenziale di contatto col mondo e con sé stessi. E questo è anche il nostro obiettivo di fronte al protocollo Rorschach che l'esaminando ci presenta.

¹⁹⁴ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 104.

¹⁹⁵ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 165.

La via della lettura poetica

Riassumendo, abbiamo definito due poli di un continuum giocato tra sapere puro e sapere immaginativo. Abbiamo inoltre detto di come nell'immagine, sintesi tra sapere percettivo e sapere puro, quest'ultimo non può che degradarsi: perdiamo delle caratteristiche oggettive, delle norme devono essere ignorate. Perciò nella lettura di un romanzo intenzioniamo le parole non per accedere a un sapere puro, ma alle presenze particolari delle cose di cui leggiamo: non tendiamo ad immagini vuote, ma a rappresentazioni specifiche degli oggetti intenzionati nella lettura.

Nella lettura della poesia, però, non abbiamo a che fare con quelle immagini sensibilmente *piene* e particolari del romanzo. La nostra intenzionalità è diversa, in quanto, sebbene non miri a delle pure sintesi significanti, non mira nemmeno al tipo di sintesi percettive e particolari a cui tendiamo nella lettura di una narrazione. Dove si pone allora l'esperienza di lettura poetica? Vediamo come si esprime Bachelard rispetto alle immagini della poesia:

«Tali immagini devono essere prese nella loro dimensione di realtà espressive. Dall'espressione poetica, infatti, esse ricavano tutto il loro essere, il quale risulterebbe diminuito se si volesse riferirle a una realtà, perfino a una realtà psicologica. Esse dominano la psicologia e non corrispondono ad alcuna pulsione psicologica, tranne che al puro bisogno di esprimere, in un riposo dell'essere, quando si ascolta, nella natura, tutto quanto non può parlare. È superfluo che tali immagini siano vere. Esse sono. Vantano l'assoluto dell'immagine e hanno oltrepassato il limite che separa la sublimazione condizionata dalla sublimazione assoluta»¹⁹⁶.

Nell'immagine poetica non miriamo quindi a un certo vago ordine formale di un oggetto poiché essa «è refrattaria all'intuizione geometrica, ma inquadra bene l'essere segreto»¹⁹⁷. Né tantomeno miriamo alla specificità percettiva di uno certo oggetto, a una sua descrizione. Infatti la poesia ricerca un'immagine che, nel suo eccesso, possa essere espressiva (non descrittiva) di un'affettività, di un qualche valore. Si esprime così Bachelard sull'immagine della casa come valore di riparo che riscontriamo nella poesia:

«I valori di riparo sono talmente semplici [...] che li si ritrova piuttosto evocandoli che minuziosamente descrivendoli. La sfumatura, in questo caso, dice il colore, mentre

¹⁹⁶ Ivi, p. 211.

¹⁹⁷ Ivi, p. 263.

la parola di un poeta scuote gli strati profondi del nostro essere proprio perché ne coglie il segno. [...]

Le vere case del ricordo, le case cui ci conducono i nostri sogni, le case ricche di un fedele onirismo, respingono ogni descrizione. Descriverle vorrebbe dire **farle visitare**. Del presente si può forse dire tutto, ma del passato! La casa originaria e oniricamente definitiva deve conservare la sua penombra. Essa è un'immagine propria della letteratura che scruta nel profondo, vale a dire della poesia, e non della letteratura eloquente che ha bisogno del romanzo per analizzare l'intimità. Quando parlo della casa della mia infanzia, mi metto io stesso in situazione di onirismo, mi pongo alle soglie di una *rêverie* in cui mi riposo nel mio passato. Allora posso sperare che la mia pagina mi riporterà alcune sonorità autentiche, voglio dire di una voce così lontana in me da essere la voce che tutti intendono quando ascoltano al fondo della memoria, al limite della memoria, nel campo dell'immemorabile. Comuniciamo agli altri soltanto un orientamento verso il segreto, senza mai poterlo dire oggettivamente. Il segreto non ha mai una tale oggettività. In tale direzione, si può orientare l'onirismo ma non lo si esaurisce»¹⁹⁸.

Diviene chiara, grazie a questo passaggio, l'intenzione che muove la poesia e come essa si discosti da quella del romanzo, come da quella del puro sapere. Bachelard mostra anche come mai la poesia può instillarsi solo in quella zona di penombra onirica che è la *rêverie*: per poterci affascinare ed essere più efficacemente espressiva.

Ci sembra allora che l'esperienza della lettura poetica si ponga a metà strada tra l'*aurora di immagine* e la coscienza immaginativa specifica della lettura di un romanzo. O meglio, la poesia, con il suo eccesso e la sua risonanza, pare aprirsi una terza via: ricerca infatti la via *dell'espressività*. È questa la strada che tende all'intima struttura affettiva dell'oggetto in immagine. È il percorso che mira al *retentissement*, a farci risonare per potersi aprire un varco onirico che scardini le misure geometriche e le rappresentazioni ordinate del mondo che viviamo. L'immagine poetica tende allora ad un altro tipo di conoscenza dell'oggetto, che è allo stesso tempo specifico e vago.

Piuttosto che un'*aurora d'immagine*, l'immagine poetica è un'immagine lampo affettivamente carica, che ci abbaglia e ci folgora. Un'immagine che, nel suo boato, rimbomba in noi; o meglio, *risuona*. Non è un'immagine vuota perché è densa di

¹⁹⁸ Ivi, pp. 40-41.

affettività: improvvisa ci appare per rivelarci una struttura fondamentale, un'essenza affettiva e di sapere primordiale, cosmico, che il puro sapere del calcolo aveva sovrascritto. L'immagine poetica, carica di coscienza affettiva, ci offre un sapere inconsueto; allo stesso modo, tale immagine, ricca di un sapere primitivo, esprime un'affettività autenticamente grezza. Allora capiamo perché l'immagine poetica ci affascini e ci conduca a quello stato di *rêverie* che abbiamo detto essere vicino alle immagini ipnagogiche. Infatti «*per evocare i valori di intimità è necessario, paradossalmente, indurre il lettore in uno stato di lettura sospesa. Solo nel momento in cui gli occhi del lettore abbandonano il libro, l'evocazione della mia camera può diventare il limite onirico per gli altri. Allora, quando a parlare è il poeta, l'anima del lettore avverte quel **retentissement** che, secondo le tesi di Minkowski, porta all'essere l'energia di una origine*»¹⁹⁹.

L'immagine poetica s'inserisce dunque in quello spazio che separa le due coscienze, di sapere e affettiva: è il ponte di cui disponiamo per collegarle. La loro distanza, il loro "tra" si fa immagine: nella poesia, esso è lo scarto con cui impattiamo.

Dovremo evidentemente approfondire a dovere la coscienza affettiva nelle pagine che seguiranno.

Poesia e Rorschach

Ci si conceda prima un'ultima considerazione che possa legare quanto detto finora all'esperienza Rorschach. Anche in quest'ultima, come nella poesia, l'immaginazione trascende la realtà percettiva ma tendendo infine sempre al reale; in entrambe le esperienze si vuole tornare ad esso, si vuole tornare alle "presenza delle cose": affinché siano espressive di un qualche valore affettivo, intimo e primitivo nel caso della poesia; per far aderire gli oggetti dell'immagine alla macchia, nel caso del Rorschach.

Anche la sintesi dell'immagine nell'esperienza Rorschach, per la quale l'espressione "aurora d'immagine" ci sembra particolarmente calzante, si fonda su un nostro sapere e può rivelare degli elementi affettivamente carichi. Queste coscienze intervengono con grande variabilità e diversa complessità, a seconda dei vari casi individuali. Inoltre, sviluppandosi dal percolato-macchia, il Rorschach ci dà indicazioni anche di un nostro orientamento percettivo, di un nostro movimento che porti ordine nel caos dell'impatto

¹⁹⁹ Ivi, pp. 41-42.

con il mondo. Il sapere che si mostra nel Rorschach è decisamente sfaccettato e complesso: coinvolge dei saperi formali sugli oggetti, dei saperi affettivi, dei saperi più specificatamente immaginativi...Sono tutte differenziazioni astratte per indicare la complessità del flusso di coscienza che ci guida nell'esperienza Rorschach e del mondo. In un'unica frase, potremmo semplicemente dire che tale esperienza coinvolge un nostro più generico *sapere* che ci guida nel relazionarci a un mondo, un mondo sconosciuto e confuso. Anche il Rorschach, in questo senso, è un ritorno all'origine, a una primitività, a un senso cosmologico.

Per quanto riguarda la lettura poetica, la realtà percettiva dell'inchiostro e delle linee che formano le parole è subito trascesa per farne un segno, a sua volta intenzionato attraverso un sapere, il quale mira a costituire un'immagine. È questa immagine, come sintesi tra affetto e sapere, che ci permette di recuperare il punto d'origine del sapere, un vissuto che rievoca un contatto originario e intimo con la realtà. Si sta parlando di come intervenga la funzione immaginativa nell'espressività di un rapporto primitivo, nell'accostamento con un'originarietà che ci sorprende. Allora, grazie all'approccio fenomenologico, rintracciamo una similitudine con l'esperienza Rorschach: *«la macchia informe mette il soggetto nella eccezionale condizione di offrirgli infinite scelte. Questa possibilità di decollo per tutti i progetti non può non essere vissuta, comunque, come fortemente angosciante, come quella che mette l'esistenza in una specie di situazione originaria: da cui possono svilupparsi tutti gli scacchi o tutte le autenticità esistenziali.*

È, secondo noi, su questa costante che si fonda l'assunto che nel Rorschach si esprima un Dasein molto importante e quindi fortemente correlato con quel genere di modo di essere che caratterizza un'esistenza»²⁰⁰.

2.5 L'affettività

La fisionomia

Anche nel caso dell'affettività abbiamo a che fare con un tipo particolare di intenzionalità: l'affettività è sempre coscienza di qualcosa e i sentimenti sono modi particolari di trascendersi. In quest'ottica *«odiare Paul significa intenzionare Paul come oggetto trascendente di una coscienza. [...] Il sentimento mira a un oggetto ma vi mira a modo suo, che è un modo affettivo. La psicologia classica pretende che il sentimento*

²⁰⁰ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 12.

appaia alla coscienza come una certa tonalità affettiva, ma significa confondere la coscienza riflettente con la coscienza irriflessa. Il sentimento si dà come tale alla coscienza riflettente, il cui significato è proprio di essere coscienza di questo sentimento. Ma il sentimento di odio non è coscienza di odio. È coscienza di Paul come odioso»²⁰¹.

Ci stiamo addentrando così nel merito della fisionomia degli oggetti, per come Straus la definisce: «*La bistecca prima di cena e la bistecca dopo cena [...] hanno le stesse qualità fisiche, ma sono diverse nella loro desiderabilità fisica. Nell'esperienza sensoriale tutti gli oggetti sono **oggetti per me**, ma poiché siamo esseri pensanti e osservatori, nella vita quotidiana, e maggiormente nella pratica scientifica, separiamo le cose da questa originale relazione sensoriale: determiniamo le cose e le loro qualità in uno schema di riferimento impersonale, generale ed immutabile»²⁰². È, quest'ultimo descritto, quello che abbiamo definito come *sapere puro*. Mentre la fisionomia di un oggetto è come si presenta un "oggetto per me". Essa non è altro che la coscienza che abbiamo degli oggetti nella loro particolare tonalità, la quale dipende dal nostro modo di intenzionare affettivamente quegli oggetti. Proponiamo un ulteriore passaggio di Straus per chiarire il costrutto di fisionomia e come esso sia diverso dal *sapere puro*:*

«Nel misurare confronto una lunghezza con un'altra lunghezza e non considero in alcun modo la relazione che le cose hanno con me. Il disgusto ed il piacere, al contrario, sono esperiti quando non si è osservatori neutrali, ma individui, esseri viventi che sentono il mondo in relazione a loro stessi, alle loro esistenze individuali. Ciò risulta evidente se pensiamo all'unione e alla separazione con le cose: nell'esperienza sensoriale sentiamo sempre il mondo e noi stessi in contatto in diversi modi, con gradi variabili di distanza e vicinanza. [...] C'è sempre una distanza che varia e, pertanto, un diverso significato dell'unione con le cose, unione cui ci si oppone con forza nel caso in cui le cose siano disgustose. La volontà e la capacità di unione e di separazione dalle cose prestano alle cose stesse la fisionomia della gradevolezza o del disgusto; dall'altro lato, è la fisionomia gradevole o disgustosa delle cose che stimolerà la mia inclinazione all'unione o alla separazione»²⁰³.

²⁰¹ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 107.

²⁰² Straus, E. (2006). *Sull'ossessione. Uno studio clinico e metodologico*. Roma: Giovanni Fioriti, p. 66.

²⁰³ Ivi, pp. 66-67.

Emerge così un aspetto fondamentale di questo lavoro, che accomuna poesia e Rorschach fenomenologico: nelle immagini poetiche si svelano gli oggetti e i luoghi nella loro fisionomia, nella loro relazione particolare con il soggetto. In questo senso ad affiorare è un *Dasein*, è il soggetto nel suo *Esserci*, nel suo rapporto con il mondo e con sé stesso. Questo è lo stesso a cui si mira nella nostra proposta d'interpretazione fenomenologica del Rorschach: non ci interessa misurare "imparzialmente" l'altro, quanto piuttosto comprendere i suoi diversi modi di contatto con il mondo e con sé stesso, i quali scaturiscono in primo luogo da un'esperienza sensoriale. Questo è possibile solo se anche il clinico fenomenologico si pone come *individuo*, e non come osservatore neutrale, nella relazione con l'altro e con le sue immagini. Infatti, è sempre Straus a chiarire che: «*le qualità fisiognomiche non possono essere misurate, non possono essere localizzate; possiamo misurare le distanze, ma non l'ampiezza o la strettezza dello spazio. Con la misurazione rompiamo la distanza in parti, ma l'ampiezza o la strettezza sono qualità che appartengono alla totalità dello spazio visibile e non possono essere frazionate in parti. [...] L'ampiezza non è qui o là: non può essere localizzata o demarcata nelle sue qualità fisiognomiche. Le qualità fisiognomiche fluttuano nello spazio, si spargono e si impossessano di noi; siamo ampliati e ristretti con l'ampiezza o la strettezza dello spazio*»²⁰⁴. In termini più sartriani, diremo che le qualità fisiognomiche degli oggetti di coscienza si impossessano di noi sulla base di come noi possediamo affettivamente tali oggetti, in una sorta di dialogo fisiognomico tra noi e il mondo, in cui, come sempre nel percepito, sfuma il confine tra noi e le cose, tra soggetto e oggetto. Ecco mostrato perché solo un clinico che si mette in gioco come *Esserci* può intuire l'esperienza del mondo di un altro simile a lui. I fenomeni così intuibili, i fenomeni non misurabili sfuggono alla scienza naturale.

Anche Sartre ci offre un'ottima descrizione della suddetta fisionomia:

«*Prendere coscienza di Paul come odioso, irritante, simpatico, inquietante, attraente, repellente ecc. significa conferirgli una qualità nuova, costituirlo secondo una nuova dimensione. In un certo senso quelle qualità non sono proprietà dell'oggetto, e in fondo il termine stesso di "qualità" è improprio. Sarebbe meglio dire che esse rappresentano il senso dell'oggetto, che ne sono la struttura affettiva: si estendono interamente attraverso l'intero oggetto. Quando scompaiono – come nel caso della*

²⁰⁴ Ivi, p. 67.

spersonalizzazione – la percezione rimane intatta, le cose non sembrano nemmeno toccate, e tuttavia il mondo si impoverisce singolarmente. In un certo senso il sentimento si dà come una specie di conoscenza»²⁰⁵.

Ravvisiamo dunque come gli oggetti appaiono alla nostra coscienza in base alla loro struttura affettiva, la quale è costituita dal nostro modo di farne esperienza, dai nostri sentimenti particolari per quegli oggetti: questi definiscono la loro *fisionomia*. Il nostro sentimento si lega così alle qualità di quell'oggetto, instillando una certa tensione nel nostro rapporto, conferendogli un certo senso affettivo, come se fosse anch'esso una qualità dell'oggetto. È questa la *tonalità* degli oggetti di cui abbiamo coscienza: il mondo si colora o, se ne è privato, si riduce al bianco e nero. Accenneremo in seguito il collegamento al Rorschach, al legame tra affettività e colori che sorge spontaneamente da queste considerazioni.

Vorremmo ora evidenziare l'importanza di questa struttura affettiva che semina senso negli oggetti che ci circondano e quindi nelle nostre relazioni con loro. Da questo, infatti, dipendono i nostri modi di tendere agli oggetti e i nostri movimenti nel mondo. Tant'è che, se priviamo gli oggetti di questa struttura, il mondo ne risulta impoverito; lo spazio che ci separa dagli oggetti non sembra più rapportarci ad essi perché è privato di una certa tensione: viene a mancare il presupposto del movimento. Tale spazio diviene allora distanza incolmabile, perché diviene lo spazio dell'indifferenza, in cui lo *scarto* non è più avvertito. Il movimento, se ancora c'è, si muove assuefatto e annoiato su una mera orizzontalità: tutto è piano.

L'immagine come sintesi di sapere e affettività

Ci può capitare di avere una coscienza affettiva di cui pare ci sfugga l'oggetto. Per esempio, quando sentiamo di desiderare qualcosa ma non sappiamo precisamente dire *quale* cosa. Il desiderio, per esempio, in quanto coscienza affettiva pura, può non avere un'immagine dell'oggetto perché lo intenziona solo affettivamente: abbiamo coscienza solo della struttura affettiva dell'oggetto ricercato. Per quanto completa e specifica sia in sé stessa questo tipo di coscienza, noi miriamo a voler recuperare in immagine tale oggetto per averne una coscienza diversa, più ricca e informativa sotto altri aspetti (interessante come ci pare di conoscere e identificare precisamente qualcosa solo in

²⁰⁵ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 107.

immagine o percettivamente: in entrambi i casi è coinvolto un certo “vedere”. sarebbe interessante educare anche un sentire affettivo, un sapersi “ascoltare”. Non va forse la poesia in questa direzione?). Così scopriamo che anche la coscienza affettiva tende ad un’immagine.

Curiosa, a tal proposito, è l’etimologia di desiderio. La parola deriva infatti *de-sidus*, spesso tradotto come *manca di stelle* (*de* privativo e *sidus*=stelle)²⁰⁶. “*De*” può anche indicare un moto *da* luogo, un allontanamento, ma allo stesso tempo anche *un’origine da*. Sicuramente l’etimologia del desiderio inerisce alle stelle, alla luminosità del cosmo che sarebbe altrimenti totale oscurità. Esse, come suggerisce Bataille²⁰⁷, hanno sempre attratto e affascinato l’uomo primitivo, che le ha elette ad una sorta di ideale cosmologico a cui tendere. Potremmo azzardare che la coscienza affettiva, in maniera simile, mira a un’immagine, la desidera: *«l’immagine è per il sentimento una specie di ideale, rappresenta per la coscienza affettiva uno stato-limite, lo stato in cui il desiderio sarebbe al contempo conoscenza. Se si dà come limite inferiore verso cui tende il sapere quando si degrada, l’immagine si presenta anche come il limite superiore verso cui tende l’affettività quando cerca di conoscere sé stessa. L’immagine non potrebbe essere forse una sintesi dell’affettività e del sapere?»*²⁰⁸. Per dirlo nei termini di Jullien, l’immagine viene a porsi nella distanza tra sapere e coscienza affettiva, è il “*tra*” che li mette in relazione, è colei che media nel loro scarto. Potremmo supporre che la struttura affettiva dei vari oggetti tragga origine dalle coscienze percettive di certi oggetti e dal modo in cui ci relazioniamo ad esso. La struttura affettiva pare essere quindi un tipo particolare di *sapere* su quell’oggetto, molto diverso dalle regole che del sapere puro. Perciò quando abbiamo coscienza affettiva di un oggetto e non potendo recuperarlo sul piano percettivo, non possiamo che tendere a una sua immagine per poterlo almeno raffigurare: l’immagine s’insinua e intercede nella distanza altrimenti incolmabile tra coscienza affettiva e sapere.

In quest’ottica, se l’immagine poetica è degradazione del puro sapere, essa è, allo stesso tempo, sommo vertice della coscienza affettiva: tale immagine si compie in modo eccelso in coloro i quali riescano ad esprimere e comunicare massimamente le strutture affettive degli oggetti. Ecco che lo studio di Bachelard vuole offrirci, attraverso dei

²⁰⁶ <https://www.etimoitaliano.it/2015/01/desiderio.html>

²⁰⁷ Bataille, G. (2000). Op. Cit.

²⁰⁸ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 111.

sublimi passaggi poetici, la struttura affettiva essenziale di certi oggetti-spazi presentati in un'immagine: questa è la “*poetica dello spazio*”.

La poesia e la struttura affettiva degli oggetti

Siamo nel nucleo profondo di questo lavoro, in quanto è nostra intenzione rivolgerci all'immagine soprattutto rispetto alla sua struttura affettiva, al suo senso più intimo, alla sua *fisionomia*. Ci serviremo allora di un passo di Stendhal per approfondire tale concetto:

«Non posso vedere la fisionomia delle cose, ho soltanto i miei ricordi di fanciullo. Vedo delle immagini, mi ricordo del loro effetto sul mio cuore, ma per le cause e la fisionomia, zero. [...] Vedo una successione di immagini **molto nette** ma senza fisionomia diversa da quella che ebbero nei miei riguardi. Per di più, vedo questa fisionomia solo attraverso il ricordo dell'effetto che produsse su di me»²⁰⁹.

Prendiamo atto, perciò, di come non possiamo qualificare la fisionomia delle cose come dato percettivamente appartenente all'oggetto e quindi “oggettivo”. L'oggetto colto affettivamente non è di certo l'oggetto generico del sapere. La fisionomia è piuttosto un rilievo privato e intimo che dona peculiarità all'oggetto e al mondo; è un valore che eccede il mondo dello *spirito*. Per questo Bachelard dice che l'immagine poetica «*non traspone una realtà, sarebbe ridicolo domandarne al sognatore le dimensioni. È refrattaria all'intuizione geometrica, ma inquadra bene l'essere segreto. [...] Un solo valore è sufficiente per coordinare bene i sogni: e avviene sempre così, l'immagine poetica si trova sotto il dominio di una qualità maggiorata*»²¹⁰.

Ecco svelata la struttura a cui mira il lavoro di Bachelard, a cui tende il componimento poetico nell'esagerazione delle sue immagini, nella fascinazione onirica che ammalia le nostre *rêveries*: è la struttura affettiva, è il valore che dà corpo alle cose. Scrive, a tal proposito Bachelard:

«*Sembra che qualcosa di fluido riunisca i nostri ricordi e noi ci fondiamo nel fluido del passato. Rilke ha conosciuto l'intimità di fusione e dice della fusione dell'essere casa:*

“Non ho mai sognato in seguito quella strana dimora. Così come la ritrovo nel mio ricordo nello sviluppo infantile, essa non è una costruzione, ma è tutta fusa e ripartita in me [...] le camere, le scale che scendevano con lentezza così cerimoniosa, altre scale, gabbie strette che salivano a spirale, nella cui oscurità si avanzava come il sangue nelle vene.”

²⁰⁹ Stendhal (1964). *Vita di Henry Brulard. Ricordi d'egotismo*, Milano: Adelphi, p. 167.

²¹⁰ Bachelard, G. (1975). *Op. Cit.*, p. 263.

I sogni discendono, talvolta, così profondamente in un passato indefinito, in un passato liberato dalle date, che i ricordi precisi della casa natale sembrano distaccarsi da noi. [...]

Se, al di là dei ricordi, ci si spinge fino alla profondità dei sogni, in tale pre-memoria, pare che il niente accarezzi l'essere, lo penetri, lo liberi dolcemente dai legami. Ci si domanda allora: ciò che fu è stato? I fatti hanno il valore loro conferito dalla memoria? La memoria remota non se ne ricorda se non dando loro un valore, un'aureola di felicità. Cancellato il valore, i fatti non esistono più»²¹¹.

In questo passaggio ci appare tutta la portata dell'*immagine-lampo* poetica, il suo scopercchiare il velo di realtà per dare uno sguardo in profondità: con un soffio ci liberiamo dagli strati di polvere sedimentati dal nostro sapere; ed eccoci di nuovo a guardare la struttura vergine degli oggetti, quasi irrealmente densa nella sua nudità. Lì ritroviamo quel valore originario e, perciò, cosmologico: la poesia ci presenta i primitivi sentimenti che ci connessero al mondo, ai suoi spazi e ai suoi oggetti.

Nell'espressione di un'immagine, nella sua comunicazione estremizzata della poesia, non incontriamo però un'affettività pura limitata a sé stessa. Quest'affettività, infatti, la scopriamo in un'immagine, in un uso del sapere che renda comunicabile la nostra coscienza affettiva, in una miniatura che, approfondendosi, espanda lo spazio intimo e riesca a raggiungere l'altro: «*I due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, nella loro crescita. Designare lo spazio vissuto come uno spazio affettivo [...] non significa, tuttavia, giungere alla radice dei sogni di spazialità. Il poeta va più a fondo, scoprendo con lo spazio poetico uno spazio che non ci rinchioda in un'affettività. Qualunque sia l'affettività che colora uno spazio, triste o pesante, non appena essa viene espressa poeticamente, la tristezza si stempera e la pesantezza si alleggerisce. Lo spazio poetico, poiché espresso, acquista valori di espansione»²¹².*

L'approccio fenomenologico all'immagine

Nonostante la fisionomia di un oggetto sia un rilievo che appartiene al rapporto unico che instauriamo con gli oggetti della nostra coscienza, altre persone possono avere una coscienza affettiva di alcuni oggetti simile alla nostra. Vi sono infatti determinate

²¹¹ Ivi, pp. 84-85.

²¹² Ivi, p. 236.

fisionomie oggettuali che condividiamo tra noi uomini: generalmente, in quanto umani, facciamo un'esperienza simile di certi oggetti e quindi possiamo riconoscerne uno specifico *sensu*, uno specifico valore. Bachelard può così indagare certi oggetti nella loro essenza, nella loro struttura affettiva valida intersoggettivamente, nella loro fisionomia condivisa. È il caso, per esempio, del nido e del guscio come rifugi, della casa come intimità e luogo di protezione per la *rêverie*, della segretezza degli armadi e dei cassetti ecc. Ritroviamo così una sorta di sapere affettivo primordiale: non possiamo che scoprirlo nelle immagini, sintesi di sapere e affettività. Affermiamo così con Bachelard che *«ogni grande immagine semplice è rivelatrice di uno stato d'animo. La casa, ancora più del paesaggio, è uno stato d'animo; anche riprodotta nel suo aspetto esterno, essa rivela un'intimità»*²¹³.

Tale indagine degli stati d'animo oggettuali è possibile solo in uno studio fenomenologico delle immagini poetiche, *«seguendo così un metodo che ci pare decisivo nella fenomenologia delle immagini, metodo che consiste nel designare l'immagine come un eccesso dell'immaginazione»*²¹⁴. Questo metodo comporta perciò uno studio fenomenologico dell'immaginazione, in quanto *«la fenomenologia dell'immaginazione deve assumersi il compito di cogliere l'essere effimero. Precisamente, la fenomenologia trae alimento dalla stessa brevità dell'immagine. Ciò che colpisce è qui il fatto che l'aspetto metafisico emerge al livello stesso dell'immagine»*²¹⁵. Bachelard vuole portare all'estreme conseguenze la funzione dell'immagine per poterne sviscerare meglio la rivelazione affettiva. Ci consiglia perciò di accogliere l'immagine poetica *«come una piccola follia sperimentale, come un pizzico di hascisc virtuale senza il cui aiuto non si può entrare nel regno dell'immaginazione. [...] E come accogliere un'immagine esagerata, se non esagerandola un po' più, personalizzando l'esagerazione? Il guadagno fenomenologico si manifesta immediatamente: prolungando l'esagerato, abbiamo, in effetti, qualche possibilità di sfuggire alle abitudini della riduzione. [...] Il problema di cui ci occupiamo è, secondo noi, molto favorevole per sottolineare l'opposizione tra la riduzione riflessiva e l'immaginazione pura. [...] Soltanto la fenomenologia si colloca, attraverso il suo principio, prima di ogni riduzione per esaminare, per sperimentare*

²¹³ Ivi, p. 99.

²¹⁴ Ivi, p. 142.

²¹⁵ Ivi, p. 254.

l'essere psicologico in immagine. [...] Certo, è la fenomenologia a darci la positività psichica dell'immagine»²¹⁶.

Ci pare che già solo questo passaggio possa esprimere l'impegno e le potenzialità della fenomenologia applicata al Rorschach. Questo è infatti mostrato ampiamente dalla proposta di analisi fenomenologica di Barison e Passi Tognazzo. Nel loro libro "*Il Rorschach fenomenologico*" si propongono infatti di indagare le immagini che il soggetto scorge nelle macchie Rorschach per «*cogliere la singolarità dell'esistenza nei vari modi di intenzionarsi*»²¹⁷, avvertendo che «*il fenomenologo non va alla ricerca di avvenimenti, di condizioni o «somatiche» o «psichiche» o «ambientali» preesistenti che gli «spieghino» gli sviluppi esistenziali. il Dasein è libero, libero nel suo progettarsi, libero perfino nell'«amor fati»*»²¹⁸.

Così anche noi, nella nostra proposta di approccio alle immagini dell'esaminando, vorremmo ricercare la singolarità del suo sguardo, i valori che contraddistinguono il suo mondo, le fisionomie che lo abitano. Scrive Bachelard: «*vogliamo sottolineare il potere di un aggettivo nel momento in cui questo si abbina alla vita. La vita cupa, l'essere cupo, segnano un universo: è qualcosa di più di una colorazione quella che si estende sulle cose, sono le cose stesse a cristallizzarsi in tristezze, rimpianti, nostalgie. Quando il filosofo va a cercare nei poeti [...] lezioni di individualizzazione del mondo, allora si convince rapidamente che il mondo non appartiene all'ordine del sostantivo, ma, piuttosto, a quello dell'aggettivo!*»²¹⁹. È dunque nostra intenzione, nell'approccio al protocollo Rorschach, che la lettura sia particolarmente attenta a ricercare quegli aggettivi che donano senso al sostantivo, quelle tonalità che individualizzano i modi di possedere gli oggetti del mondo, quella colorazione che contraddistingue *l'Esserci* che ci sta di fronte.

Il sentimento come possesso

Tornando alle immagini poetiche, vorremo cercare di legare lo studio bachelardiano della funzione immaginativa all'indagine di Sartre. Quest'ultimo scrive: «*La caratteristica essenziale dell'immagine mentale è un certo modo con cui l'oggetto è*

²¹⁶ Ivi, pp. 254-255.

²¹⁷ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 11.

²¹⁸ Ivi, p. 17.

²¹⁹ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 175.

assente nel senso stesso della sua presenza. [...] la sintesi affettivo-cognitiva [...] non è altro che la struttura profonda della coscienza d'immagine. [...] se si vuole cogliere l'immagine nel suo sorgere, occorre partire da questa struttura. Molte immagini, del resto, non contengono nulla di più. È il caso di quelle il cui oggetto è un colore, un sapore, un paesaggio, l'aspetto di un volto, in breve di tutte quelle che mirano principalmente a qualità sensibili diverse dalla forma e dal movimento»²²⁰.

Evidentemente, questa struttura affettivo-cognitiva si manifesta nelle immagini poetiche. Esse, nel loro eccesso, mirano a cogliere l'immagine nel suo profondo sorgere: in questo ritrova un'essenza, un'originarietà. L'immagine poetica rivela dunque un sapere non più "geometrico", ma vissuto. Se l'immagine è efficace, farà dunque presa su di noi, risonerà nel nostro intimo, così da schiudere una *rêverie* che ci faccia recuperare gli occhi dello stupore, del bambino, del primitivo.

Allora, la casa come spazio poetico ci appare intrisa di un'affettività particolare. La casa che immaginiamo si regge su una struttura intima, non è solo frutto di rappresentazioni, ma abbiamo coscienza di essa nel suo insieme di qualità affettivamente particolari, nella sua particolare fisionomia. La casa non ci appare nelle sue relazioni oggettive, ma piuttosto sotto quella luce che è per noi la sua tonalità unica, tratteggiata da come la possediamo affettivamente: *«quei particolari non si offrono nel loro aspetto rappresentativo: ne ho coscienza come di una massa indifferenziata e refrattaria a qualsiasi descrizione. E questa massa affettiva ha un carattere che manca al sapere più chiaro e più completo: è presente. Infatti il sentimento è presente e la struttura affettiva degli oggetti si costituisce in correlazione a una coscienza affettiva determinata. Un sentimento non è dunque una coscienza vuota, ma è già possesso»²²¹.*

A tal proposito, si noti la vicinanza del passaggio sopracitato a un commento di Bachelard rispetto a una citazione di Blanchot che parla della sua camera²²²:

«La memoria ingombrirebbe questa immagine e la arrederebbe con i ricordi compositi provenienti da ogni età. Qui è tutto più semplice, radicalmente più semplice. La camera di Blanchot è una dimora dello spazio intimo, è la sua camera interiore. Noi partecipiamo dell'immagine dello scrittore grazie a ciò che bisogna chiamare un'immagine generale, un'immagine che la partecipazione ci impedisce di confondere

²²⁰ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 113.

²²¹ Ivi, p. 109.

²²² Blanchot, M. (1984). *L'arrêt de mort*. Parigi: Gallimard.

con un'idea generale. Immediatamente noi singolarizziamo tale immagine generale, la abitiamo, vi penetriamo come Blanchot penetra nella sua. La parola non è più sufficiente, l'idea non è più sufficiente: è necessario che lo scrittore ci aiuti a capovolgere lo spazio, a discostarci da quanto si vorrebbe descrivere per poter vivere meglio la gerarchia dei nostri riposi»²²³.

La portata delle immagini poetiche risiede allora nel presentarci una nostra modalità affettiva particolare di relazionarci a certi oggetti. Queste immagini rievocano in noi il nostro modo di abitare certi spazi, i sentimenti che ci legano ad essi. In questo senso, esprimono il nostro modo di possederli.

La rilevanza dell'analogon affettivo

Vorremmo far notare come l'affettività comporti un'indifferenziazione delle qualità e dei rapporti che compongo un oggetto attraverso altri tipi di coscienza, per esempio percettiva o di sapere. Quel che perdiamo dell'oggetto sotto l'aspetto delle sue relazioni e misure, lo recuperiamo in una netta salienza affettiva, in un *sensu* che dona una dimensione di rilievo non geometrico: lo mostra bene il Rorschach quando, nell'esperienza del colore, l'affettività straborda e non riesce ad essere contenuta adeguatamente nella forma (C o CF). Perciò, nonostante possa apparire nebuloso ad altri modi di coscienza, possiamo ritrovare l'oggetto ben definito nel sentimento, grazie al quale possiamo avvertire la presenza dell'oggetto nella specificità affettiva del nostro rapporto.

Immagine mentale, percezione e affettività sono quindi modi diversi della coscienza di entrare in rapporto con l'oggetto, di intenzionarlo. Quando nell'immagine mentale miriamo a un oggetto, lo intenzioniamo come sintesi di percezioni: è alla sua forma corporea che tendiamo; ma, nonostante ciò, l'oggetto ci appare attraverso un *analogon* affettivo, cioè in base a come l'abbiamo fatto nostro, a come lo possediamo ora. Abbiamo infatti visto che rievochiamo gli oggetti dando loro un valore. Potremmo allora parafrasare Bachelard e affermare che, cancellato il valore, gli oggetti non esistono più!

Prendiamo per esempio l'immagine della casa: nell'immaginarla, essa può racchiudere aspetti contraddittori e geometricamente poco chiari, ma può commuoverci come magari la percezione di tale oggetto concreto non sarebbe in grado di fare. La fisionomia,

²²³ Bachelard, G. (1975). Op. Cit., p. 264.

nell'immagine mentale, si rivela quindi più fortemente. E su questo vuole far leva la poesia, che ci permette di accedere ad una *rêverie* di immagini in cui, se il sapere mira all'oggetto nella sua esteriorità, è soprattutto l'affetto a fornirci la sua presenza, il nostro modo di incontrarlo e viverlo, rendendolo insieme più vago e definito.

L'esperienza Rorschach ben evidenzia la commistione tra sapere ed affetto chiamata in gioco nell'immagine. Essa si risolve infatti, sempre in modi diversi e unici, nella sintesi d'immagine che il soggetto scorge nella macchia. Sarà poi l'esaminatore a dover stabilire quale tipo di coscienza è stata maggiormente determinante in tale sintesi (F, M, C o Cho).

2.6 La parola e l'immagine mentale

Grazie a Sartre possiamo approfondire un'altra decisiva differenza tra poesia e Rorschach: se l'immagine Rorschach si costituisce nel nostro sapere che deve incontrare il percetto di macchia e quindi non insegnerà nulla al soggetto che la costituisce perché è il suo sapere a costruirla (se trasmette un sapere, lo trasmette al clinico; ed è un sapere che infatti informa sull'altro), il linguaggio della poesia fa leva su un nostro sapere per svelarci qualcosa, è in un qualche modo rivelatorio. Scrive magistralmente Sartre: «*spesso, parlando del nostro pensiero ne acquisiamo coscienza. Il linguaggio lo prolunga, lo compie, lo precisa. Quella che era una vaga "coscienza di sfera", un sapere più o meno indeterminato, prende forma di proposizione chiara e distinta passando per le parole. In questo modo il nostro linguaggio – sia esteriore che "interiore" – ci restituisce in ogni momento il nostro pensiero, definito più e meglio di quanto glielo avessimo dato: ci insegna qualcosa*»²²⁴. Lo stesso dicasi per il componimento poetico, che compie una nostra vaga coscienza attraverso le sue parole: ci permette di risonare al suono di strumenti spesso trascurati. La poesia, più precisamente, non ci insegna propriamente qualcosa definendolo; piuttosto, con le sue immagini, ci svela qualcosa che già abitava celato e profondo in noi.

Ma come è possibile che a partire dai segni che sono le parole, scaturisca in noi quell'immagine mentale capace di farci risonare e sognare?

«*L'immagine (mentale o no) rappresenta una coscienza piena e che non può a nessun titolo far parte di una coscienza più ampia. Viceversa, la coscienza di segno è vuota. Il segno possiede certamente un'esteriorità che l'**analogon** affettivo non possiede affatto,*

²²⁴ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., pp. 129-130.

ma l'intenzionalità del significato non verte su di esso, perché per mezzo suo mira a un altro oggetto, legato al segno solo da un rapporto estrinseco. Di conseguenza, la coscienza significante può benissimo riempirsi, cioè entrare a titolo di struttura in una sintesi nuova – coscienza di percezione o coscienza d'immagine»²²⁵.

Perciò quando vediamo un'immagine, questa è già piena in sé, nonostante la funzione dell'immagine sia di presentarci un oggetto come *nulla*: essa rimanda intrinsecamente all'oggetto, ma lo *presentifica* come assente. Per questo possiamo dire di un'immagine che è piena, poiché possiamo *quasi-osservare* il suo oggetto.

La parola che leggiamo, invece, è vuota in quanto segno: la nostra intenzione tende a un oggetto che non possiamo in alcun modo osservare. Per questo, essendo la coscienza del segno coscienza vuota, se vogliamo incontrare l'oggetto dobbiamo ricorrere alla coscienza percettiva o immaginativa; ci toccherà quindi compiere una sintesi con altri elementi a nostra disposizione. Allora, quando leggiamo una poesia, le parole che percettivamente formiamo svolgono una funzione di segno, rimandando estrinsecamente a un oggetto che non è presente. Possiamo riempire il vuoto che la parola ci offre grazie alla sua funzione di segno, che ci fa accedere a un'immagine. L'oggetto in immagine sarà composto da un sapere e da un'affettività. Se il sapere è anch'esso coscienza vuota, sarà l'affettività a riempirlo: essa ci *presentifica* l'oggetto per come affettivamente lo possediamo.

Le parole della poesia non sono però scomparse in questi passaggi. Le parole svolgono infatti la loro funzione nella coscienza immaginativa, articolando un sapere: *«Abbiamo visto che il sapere, quando si compone con l'affettività, subisce una degradazione che gli permette per l'appunto di riempirsi. Ma le parole cui poteva essere legato non scompaiono per questo. Esplicheranno la loro funzione nella coscienza immaginativa: formano le articolazioni del sapere, grazie a loro il sapere esce dalla primitiva indistinzione e può ritrovare nell'**analogon** una pluralità di qualità indifferenziate»²²⁶.*

Sartre conclude precisando che la parola viene così a trovarsi all'interno dell'immagine. Perciò, se voglio creare un'immagine di un guscio, la stessa parola guscio può darsi come una delle qualità reali dell'oggetto, la qualità ossia dell'essere guscio. Come si è detto, la fisionomia della parola, la sua musicalità, si connette alla fisionomia

²²⁵ Ivi, p. 130.

²²⁶ Ivi, pp. 130-131.

dell'oggetto e viceversa. Questo nella poesia acquisisce ancora più valore e salienza. Ecco che la funzione della parola eccede quella del segno, divenendo un rappresentante, diventando perfino il nocciolo centrale dell'*analogon* dell'oggetto: la nostra coscienza fa allora "uso del segno come di un disegno".

2.7 L'affettività nel Rorschach

Vorremmo innanzitutto chiarire che, a differenza della poesia, il Rorschach non mira a scoperciare nessuna struttura affettiva primitiva. Il Rorschach può invece rivelare le modalità di coscienza che il soggetto mette in gioco nel dare un senso a degli oggetti percettivamente vaghi. Sicuramente la componente affettiva non può sottrarsi a questo gioco, anche quando vorrebbe invece nascondersi; sulla base di ciò noi possiamo provare a intuire le tonalità di tale affettività.

In generale, con il Rorschach si vuole indagare la coscienza che il soggetto ha delle macchie nella sua complessità e nelle sue varie sfaccettature. Emerge così il modo in cui egli si affaccia e si relaziona al mondo-Rorschach. Scrivono infatti Barison e Passi Tognazzo: «*Lo psicogramma esprime un aspetto del modo di vivere le macchie di inchiostro che è il test di Rorschach: quell'intenzionarsi che non potrebbe darsi senza il soggetto o senza le tavole o senza il testatore*»²²⁷. Ne deriva inevitabilmente una grande variabilità inter-soggettiva: a rivelarsi, in un test di Rorschach, saranno delle individualità, variabili a seconda del modo di intenzionare la macchia attraverso le varie coscienze. In alcuni, per esempio, si noterà una predominanza della coscienza affettiva, in altri di un sapere più neutro, più formale. Ma non inganni la terminologia usata: quello che emerge e interessa sono le modalità in cui interviene la coscienza. Non è infatti possibile descrivere la coscienza quantitativamente nelle sue diverse modalità, in quanto la distinzione di vari tipi di coscienza è una differenziazione operata attraverso una riflessione astratta che riguarda un atto di coscienza in sé stesso indistinguibile. Per questo si può operare solo una riflessione qualitativa delle modalità di coscienza.

L'esperienza Rorschach

Si diceva che l'intenzionalità, di fronte alla pretesa neutralità della macchia (quindi del suo autore), ricade tutta sul soggetto, a partire dalla sua coscienza percettiva. È una

²²⁷ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 21.

situazione ben diversa dal leggere delle parole scritte, quindi intenzionate, da qualcun altro. Di questo ne abbiamo una spontanea consapevolezza, tant'è che ci predisponiamo alla lettura di una poesia in modo molto diverso da come ci avviciniamo al test delle macchie. Il Rorschach, semplicemente, si sviluppa come test percettivo e ci parla di chi sta percependo, di come intenziona il percetto e lo significa.

In questo lavoro si è voluto sottolineare che, avendo a che fare con percetti ambigui, è chiamata in gioco anche la coscienza immaginativa del soggetto. Ecco perché il Rorschach non è meramente un test percettivo e non parla solo dell'oggetto percepito: parla soprattutto del soggetto, di colui che percepisce e scorge delle immagini. In particolare, ci parla di *come* egli percepisce e costituisce le sue immagini. Perciò, nel rapportare l'immagine vista al percetto presentato, possiamo intuire una struttura cognitivo-affettiva del soggetto, possiamo trovare dei suoi saperi di diverso genere, i quali sono indissolubilmente legati alla sua esperienza del mondo: ritroviamo, attraverso il suo sguardo, uno scorcio del suo mondo vissuto.

Se l'immagine poetica ci svela l'intimità di certi spazi vissuti, ci comunica, estremizzandola, una struttura affettiva, il Rorschach può rivelarci come l'altro si orienta in uno spazio percettivo più o meno disordinato, come lo organizza e come lo vive: in questo, dovrebbe essere ormai chiaro, la coscienza affettiva ha un ruolo chiave.

Nell'esperienza del Rorschach, il clinico fenomenologicamente orientato pone una domanda sul mondo vissuto dall'Altro: vuole conoscere i suoi spazi, le sue coordinate, i suoi movimenti, le sue tonalità; vuole conoscere il senso che lo orienta e lo guida nel mondo, quali valori lo contraddistinguono. Il clinico pone questa domanda attraverso l'incognita che le macchie Rorschach presentano. Solo l'immagine che l'altro costituisce può rispondere a tale domanda. Ancora una volta, l'immagine svolge la funzione del "tra" jullieniano: si posiziona nello scarto, nello spazio della relazione tra il clinico e il soggetto. L'immagine si fa mediatrice, rendendo possibile una comunicazione, un dialogo con un'alterità, un incontro. L'immagine, allora, è il luogo dove l'altro può emergere a dovuta distanza e dispiegarsi: è il "tra" «dove tutto «passa», dove tutto «accade»»²²⁸.

²²⁸ Jullien, F. (2014). Op. Cit., p. 56.

L'affettività nelle immagini Rorschach

Abbiamo detto che l'affettività è coscienza, è un modo d'intenzionare l'oggetto, e questa svolge un ruolo rilevante nello strutturare l'immagine mentale. Però, nonostante intervenga la coscienza immaginativa, abbiamo visto che nell'esperienza Rorschach non entrano in gioco delle immagini mentali "pure", poiché il gioco interpretativo del Rorschach si struttura su dei percetti-macchie. Ci domandiamo allora il ruolo dell'affettività nelle immagini che scorgiamo nelle macchie Rorschach.

Non possiamo che partire dalle parole di Rorschach stesso quando dice che: *«Il numero assoluto di risposte-colore è una buona misura della labilità affettiva; quando venga considerato in relazione con il numero di risposte M, esso indica il grado attuale di labilità affettiva che il soggetto manifesta o, in altre parole, il livello di **stabilizzazione dell'affettività**. [...]*

Si è dimostrato empiricamente che l'influenza dei colori nella percezione delle figure può essere presa come rappresentazione del grado di eccitabilità emotiva, nonché dell'eccitamento attuale; [...] Vi è, ad ogni modo, un chiaro rapporto tra la misura dell'eccitamento emotivo, la quantità di attività motoria ed il numero di risposte influenzate nella percezione del colore»²²⁹.

Rorschach ci dice perciò che c'è una correlazione tra percezione del colore, risposte legate al colore percepito, eccitamento emotivo e attività motoria rivolta verso l'esterno. Non sorprende che la labilità affettiva si leghi a un maggior movimento esplicito e corporeo, in quanto abbiamo visto come l'affettività richiami, nella sua tensione, ad un movimento, ad agire. Quello che ci piacerebbe approfondire risiede nell'affinità tra colore e affetti, ma ciò esula dall'obiettivo specifico di questo lavoro. Ad ogni modo, Rorschach dice esplicitamente che *«già da molto è risaputo che deve esistere una relazione molto stretta tra colore e affettività»²³⁰*. Anche Passi Tognazzo gli fa eco: *«Il colore è generalmente considerato come stimolo che agisce sull'emotività»²³¹*. Ma come faccia proprio il colore ad agire sull'emotività non è dato a sapersi in tali testi: questa relazione non è indagata, è data solo come evidenza empirica. Così, empiricamente *«si è riscontrato inoltre che tutti i soggetti caratterizzati da affetti stabili [...] danno poche o nessuna*

²²⁹ Rorschach, H. (2018). Op. Cit., p. 91.

²³⁰ Ivi, p. 92.

²³¹ Passi Tognazzo, D. (2017). Op. Cit., p. 74.

risposta colore. I soggetti caratterizzati da labilità affettiva [...] danno invece numerose risposte colore. [...]

Più gli affetti sono stabili, migliore è la percezione della forma; più essi sono labili e più la percezione della forma è imprecisa»²³².

A questo punto vorremmo recuperare il passaggio in cui Sartre ci dice che la struttura profonda e fondamentale della coscienza d'immagine risiede nella sintesi affettivo-cognitiva ed aggiunge: «*molte immagini, del resto, non contengono nulla di più. È il caso di quelle il cui oggetto è un colore, un sapore, un paesaggio, l'aspetto di un volto, in breve di tutte quelle che mirano principalmente a qualità sensibili diverse dalla forma e dal movimento*»²³³. Non a caso, nella siglatura Rorschach, le tre determinanti sono colore (e il chiaroscuro), forma e movimento. Tra questi, il colore, come si è visto, ha un ruolo chiave nel comunicare il vissuto affettivo del soggetto. Nella siglatura CF e ancor di più nella C, per esempio, assistiamo ad un palesarsi più ardito e meno controllato di un'affettività: la struttura affettiva straborda, evade dal contenimento di una forma ben definita per manifestarsi con maggior vigore. In definitiva, con sguardo fenomenologico, sarà «*la struttura generale dello psicogramma che ci indirizzerà verso interpretazioni adeguate del «colore» e delle sue varietà. Le quali, in tale valutazione, in generale assumono valori di intensità sentimentali, dal «pianissimo» dell'FC al «fortissimo» del C*»²³⁴.

Il Rorschach fenomenologico

Nelle considerazioni fenomenologiche sul Rorschach, ci rendiamo conto sempre più di quanto sia calzante parlare di *coscienza* affettiva. Per mostrarlo basti notare come si esprimono Barison e Passi Tognazzo rispetto alle interpretazioni cosiddette “simboliche” come lo “*choc*”: «*Nell'approccio fenomenologico [esse] rientrano nei modi di essere al mondo in cui i significati sono tutti nell'atto intenzionale e in esso dall'approccio suddetto coglibili*»²³⁵. Infatti, se per ipotesi il modo di vivere la nostra affettività si rivela nella gestione del colore in accordo con una forma, lo fa sempre e solo nella coscienza che abbiamo di quel colore e di quella forma, nel nostro modo di intenzionarli: quindi ci

²³² Rorschach, H. (2018). Op. Cit., p. 34.

²³³ Sartre, J.-P. (2007). Op. Cit., p. 113.

²³⁴ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 51.

²³⁵ Ivi, pp. 19-20.

si chiederà come il soggetto evita o usa il colore, quale colore lo colpisce, se lo struttura in una buona forma, quali oggetti compongono tali colori, se scorgo un colore in movimento e quale movimento lo contraddistingue etc.

“*Il Rorschach fenomenologico*” nella sua ricerca si muove decisamente in questa direzione. Infatti, per esempio nell’indagine sul colore, riporta: «*Potremmo vedere da FC a CF a C il colore come qualcosa che, contenuto in FC nei limiti della cosa, tende a debordare per sovrabbondanza in CF e in C. Non ci sono più limiti, né della cosa né del colore. [...] Il vissuto di «essere travolto» dalla passione può forse in parte essere espresso [...] da questo carattere di debordare del C e forse da esitazioni come accenni di shock colore*»²³⁶. Ecco che per questi autori, il colore concorre a connotare un *Dasein*, delinea la *qualità* affettiva di un’esistenza.

L'immediatezza affettiva

L’immagine del Rorschach, soprattutto con i suoi colori, contrasti e compattezza, tocca e smuove in noi delle corde affettive. Ma è sempre nel modo in cui noi intenzioniamo in immagine quei colori, quei contrasti e quella compattezza a conferire significatività alla macchia. Il senso dell’immagine vista nella macchia è determinato dal rinvenire una struttura affettiva che trova riscontro in un nostro sentimento per un altro oggetto incontrato nel mondo, in una sorta di risonanza con quest’altro oggetto, con il nostro modo di *possederlo*. Questo riscontro è possibile grazie al fatto che siamo noi, attraverso la nostra attività immaginativa e quindi a dei saperi (anche affettivi) che già possediamo, a costruire l’immagine che poi “*proiettiamo*”: operiamo semplicemente un riconoscimento.

Possiamo ipotizzare che, di fronte a una tavola, si possa a volte assistere a una rapida sintesi affettiva del percepito, una prima reazione ai colori, alla compattezza, all’oscurità della macchia, e che questo sia il primo aspetto a colpirci, o meglio a cui tendiamo, prima delle forme particolari per cui è richiesta maggior attenzione. La siglatura dello *choc* ne è una dimostrazione, poiché esso può verificarsi ad un immediato incontro con la tavola, prima ancora di scorgere certe forme particolari. Gli aspetti del colore, dei contrasti, della compattezza, sono in qualche modo più percettivamente semplici e quindi più fulminei da intenzionare. La complessità delle forme richiede invece un minimo di attenzione e

²³⁶ Ivi, pp. 51-52.

quindi una localizzazione. Questo richiede già dei nostri determinati movimenti, come del resto una sintesi temporale.

Prima ancora di queste localizzazioni e movimenti, perciò, paiono colpirci con immediata spontaneità, quasi come se li subissimo, gli aspetti che dicevamo legati al colore e alla compattezza della macchia. Possiamo supporre che, con questi percetti, entri subito in gioco, alla ricerca di un senso, la nostra coscienza affettiva, che abbiamo visto operare su oggetti che risultano rilevanti ma vaghi e indistinti. La nostra intenzionalità riconosce quindi già un oggetto nella macchia, anche se ancora non lo distinguiamo distintamente in un'immagine. Lo riconosce perciò in quelle modalità che abbiamo definito tipiche della coscienza affettiva. Ci impegnamo allora sul percetto-macchia per cercare come rappresentarlo: ancora una volta, la nostra coscienza affettività tende a un'immagine. Il nostro sentimento s'amalgama con ciò che percepiamo e con ciò che sappiamo per strutturare un'oggetto in immagine. Perciò, la figura e la forma che ne risulteranno saranno informative, tra gli altri aspetti, del nostro modo d'essere affettivo.

Curiosa è, a tal proposito, l'etimologia delle parole "forma" e "affetto". "Forma" pare derivare dalla radice sanscrita *dhar-* che significa *tenere, sostenere, contenere*²³⁷²³⁸. Ne deriva il termine latino *firmus*: *figura stabile, fissa, che sostiene o contiene*. Nel Rorschach la funzione della forma è proprio quella di sostenere l'oggetto dell'immagine in un senso percettivamente o di sapere credibile, oltre che di contenere, per esempio, l'affettività rappresentata dal colore: «*In generale, quindi, si può affermare che gli F indicano la capacità di controllo che l'individuo esercita sulle emozioni e, in senso più ampio, sulle situazioni che gli si presentano*»²³⁹.

La parola "affetto" deriva invece dal latino *afficere, ad+facere*²⁴⁰: significa *toccare, agire, produrre, operare verso* (moto a luogo). Ci interessa sottolineare, rispetto al nostro ragionamento sul Rorschach, che il colore sembra essere, in quanto percetto, qualcosa che ci *tocca*, che *agisce* su di noi. Mentre la forma è più spesso qualcosa che sentiamo di dover scoprire, o meglio costruire noi stessi: richiede una nostra attività, un nostro movimento appunto. Ricollegandoci così al discorso sartriano sull'affettività, ricordiamo come la coscienza affettiva che abbiamo di un oggetto appaia più come una qualità di

²³⁷ <https://www.etimoitaliano.it/2014/11/forma.html>

²³⁸ <https://www.etimo.it/?term=forma>

²³⁹ Passi Tognazzo, D. (2017). Op. Cit., p. 67.

²⁴⁰ <https://www.etimo.it/?term=affetto>

quell'oggetto che un nostro particolare modo di *possedere* l'oggetto. Viene allora da chiedersi se siano gli oggetti ad agire su di noi, o se piuttosto non siamo noi ad agire su di loro, nella coscienza che ne abbiamo, con la nostra particolare modalità d'intenzionarli.

3. LETTURA POETICA DEL RORSCHACH

«L'artista non crea come vive, vive come crea»

(Lescure, *Lapicque*²⁴¹)

3.1 Introduzione

Alla luce di quanto detto finora, in quest'ultimo capitolo è nostro obiettivo avanzare una proposta fenomenologica d'interpretazione del protocollo Rorschach. Abbiamo voluto chiamarla "interpretazione poetica" non in maniera pretenziosa, ma solo per legarci esplicitamente allo studio fenomenologico degli spazi poetici di Bachelard. Infatti, se Sartre ha saputo offrirci un'importante base teorica con cui guardare a come si dispiega la nostra coscienza nell'esperienza del Rorschach, Bachelard è stato raffinato esempio di come vorremmo approcciare lo spazio che le tavole Rorschach ci offrono. In particolare, il nostro obiettivo è quello di essere presenti alle immagini che l'individuo ci esibisce nel sottoporsi al test di Rorschach, secondo quella che è, appunto, la metodologia bachelardiana dell'essere presente all'immagine poetica.

Come si è voluto più volte evidenziare nel capitolo precedente, si deve certamente tenere presente della diversità dell'esperienza poetica e di quella Rorschach: una è immagine ricercatamente estrema offerta dal volo libero dell'immaginazione; l'altra è immagine che vuole aderire ad un percolato che appare ambiguo.

Allora, il nostro titolo "interpretazione poetica", vuole assumere i toni di una provocazione. La sfida che vorremmo lanciare, innanzitutto a noi stessi, è quella di provare ad essere presenti alle immagini Rorschach come si è presenti all'immagine poetica quando davvero si vuole aderire, attraverso il proprio intuito, la propria esperienza e immaginazione, al mondo che un componimento sa offrire.

Il nostro obiettivo è quindi di cercare di immergerci risonanti al mondo che l'altro ci presenta attraverso le tavole Rorschach, per cercare di vedere e di sentire, per un attimo almeno, un frammento del mondo che l'altro vive.

Sia perché non possiamo dilungarci oltre, sia perché esulerebbe dal nostro specifico scopo, non mostreremo qui lo studio preliminare dello psicogramma. Vorremmo comunque segnalare che ci troviamo in accordo con Barison e Passi Tognazzo²⁴² nel

²⁴¹ Lescure, J. (1956). *Lapicque*. Parigi: Galanis, p. 78.

²⁴² Barison, f. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit.

ritenere necessario integrare l'interpretazione del protocollo, con i dati e le informazioni dello psicogramma e clinici, in uno studio che sia insieme più generale e focalizzato sull'individualità, così da poter offrire una Gestalt globale più coerente e completa.

Il protocollo proposto è di M., una donna di 29 anni. M. lavora come segretaria, ma ritiene che il lavoro non la identifichi come persona. Le piace piuttosto definirsi come “ballerina, aspirante pittrice, sognatrice, amante della musica e dell'arte in tutte le sue forme”. L'arte è infatti il mezzo che M. ha trovato per esprimere “le montagna russe” delle sue emozioni.

3.2 Lettura Poetica del protocollo

Tav. I

2”

<p>-di primo impatto un gatto (tutto) -ma volendo anche una farfalla (tutto), con le due antennine, le ali, però ci vedo sempre una faccia del gatto, mi sembra più quello. V- un paesaggio (tutto), perchè la parte sotto sembra la terra, però qui c'è un ponte (tutta la metà superiore laterale, il ponte è la metà superiore centrale), come se esistesse un mondo sottoterra, un'altra città sotto terra e queste potrebbero foglie come delle notine, note musicali (ride divertita), note musicali che escono dagli alberi. ^- in realtà questa mi fa venire particolarmente ansia perché le farfalle mi fanno paura, cioè il corpo delle farfalle, perché è brutto grosso e peloso, e mi fa ansia. eppure è divertente perché le farfalle mi piacciono tantissimo, ma mi piacciono le ali che hanno dei colori splendidi e spesso mi capita di stare in luoghi in cui sono circondata da farfalle. Niente... il corpo, le chelette son brutte. Sembra proprio le farfalline che disegnavo io da piccola.</p>	<p>È il volto di un gatto, con le orecchiette e il muso</p> <p>I puntini neri fuori dalla figura sono le foglie-note musicali che stanno volando via</p> <p>La farfalla mi mette ansia perché è proprio brutta, il corpo è proprio grosso. è la parte centrale grossa che è brutta. e poi le chelette sopra mi mettono ansia, anche se la farfalla non è che abbia le chelette.</p>	<p>-G F+ Ad -G F+ A Ban</p> <p>(V) -G FCho+ paes Nat Arch m Nat/Note</p> <p>Verbalizzazione emotiva autoriferimento</p>
---	---	---

Di primo impatto
un volto di gatto.
Ma, tra antennine e ali,
una farfalla,
subito scacciata
dalla persistenza del gatto.
Un paesaggio.
Giace in basso la terra
e un ponte al suo centro,
segno di un mondo e una città sotterranei.
Sullo sfondo si stagliano piccoli puntini:
foglie che volano via come notine,
musica che esce dagli alberi.

Ansia e paura
prendono corpo di farfalla,
brutto, grosso e peloso.
Ansia!
Eppure divertimento,
nell'immenso piacere delle farfalle.
Ma mi piacciono le loro ali
dagli splendidi colori
e spesso capito e sosto in luoghi
in cui ne sono circondata.
Ma niente... son brutti il corpo e le chelette!
Ah, ricordo di farfalline
che disegnavo da piccola.

INTERPRETAZIONE

Le prime immagini che M. ci offre sono immagini di animali le quali, in unione ai termini diminutivi, sembrano presentarci in qualche modo un mondo primitivamente infantile. Questa rievocazione puerile, esplicitata oggettualmente e linguisticamente nei frequenti diminutivi, pare parlarci di uno sguardo ampio (G), sia temporalmente che spazialmente, che ripiega nella protezione e nella certezza della semplicità del mondo dell'infanzia. Guidati dalle parole, siamo catapultati in un'immagine che, nella sua ampiezza, pare ferma ad un passato. Essa fissa (siamo nell'immobilità) malinconicamente un mondo bambinesco, innocente e forse perduto. Il mondo che ci è subito offerto, nella globale totalità d'un modo *d'esserci*, è un'immagine chiara, pulita e semplice, un mondo ordinario. L'innocua e ingenua farfalla è infatti un "banale", con le sue antennine e ali, subito negata e rimpiazzata dal precedente muso di un gatto. Animale si felino, ma domestico, che parla di irrequietezza e ruffianeria addomesticata, nella comoda protezione di una casa. Notiamo che, per quanto presto ci sia presentato il mondo primitivo e semplice di animali infantili e innocui, comunque il banale è visto e in qualche modo subito negato. Negato nella sua innocenza puerile, visto i risvolti più inquietanti che prenderà in seguito la farfalla, ma forse anche come banalizzazione, nel suo carattere anti-autentico, anti-creativo. La terminologia diminutiva sembra allora voler attutire la portata dell'impatto con un mondo nuovo (e non) che forse spaventa.

Dopo aver cercato agio in figure puerilmente semplici, l'immagine successiva è costruita pian piano, lentamente assemblata partendo dai vari dettagli, in un DG combinatorio che si articola di parti diverse: appare quindi ricercatamente variegato e complesso, a differenza delle prime due immagini più immediate, semplici e omogenee. Spazi e tempi diversi sono allora strutturati insieme, globalmente in una totalità più grande. Con Barison e Passi Tognazzo²⁴³, potremmo azzardare a dire in una totalità che comprende il soggetto, insieme a una situazione storica-umana più ampia, in cui l'esperire soggettivo trae senso dal contesto e viceversa.

L'immagine ci proietta in un paesaggio in cui spiccano l'elemento terrestre compatto alla base e, insieme, una certa profondità: la figura si costituisce di una solida base terrena, di un ponte sul vuoto centrale e di un mondo sotterraneo, una città nascosta sotto la terra; fino ad allungarsi alle alte vette degli alberi. La terra compatta, insieme al ponte lanciato

²⁴³ Ibidem.

sul vuoto centrale, richiama una struttura forte e salda: nel grembo della stabilità terrestre, si cela un'altra città. Se la città è architettura urbana figlia dell'industria dell'uomo, del suo lavoro, ma anche luogo di dimora della massa umana, mondana e indistinta, qui è svelata un'altra città sotterranea, il suo lato nascosto e segreto; un lato che ci appare oscuro e inquietante (FCho). Il ponte che sta al centro, tra i bianchi, tra i due lembi di terra in superficie è l'architettura che denuncia la presenza dell'uomo, dei suoi insediamenti: il ponte è architettura della possibilità di comunicazione, che si estende sopra gli ostacoli, sopra al vuoto. La città sotterranea è allora città nascosta, segreta, inglobata nell'intimità della terra come luogo di protezione, come luogo che fa da guscio bachelardiano all'io. La terra si fa corpo unico con la città: la minaccia e la paura assumono la fisionomia della loro compatta stabilità (Fcho). Scopriremo in seguito che l'industriosa città prenderà connotazioni decisamente negative, come incontenibile minaccia per la natura. Allora sveliamo fin da subito che questo incombente pericolo ha la fisionomia del mondo tipicamente umano, è il suo risultato. Questa minaccia giace dentro di noi, si nasconde all'interno del nostro corpo, nella nostra "vita interiore". Infatti nelle prossime tavole compariranno delle immagini anatomiche per segnalare preoccupazioni e dolori legati al mondo interiore. Intuiamo un altro tema che verrà sviluppato in seguito: la minaccia e la sofferenza che si legano al mondo umano sono anche possibilità di comunicazione. Esso, con i frutti del suo lavoro (architetture o oggetti), costituisce possibilità di attraversare il vuoto o di contenerlo: è forse questa l'arte.

La scena si completa di un movimento inanimato (m): esso è un accenno, alquanto velato, a un anelito di creatività. È un rintocco instabile della propria autenticità, che parla di desideri, di tensioni irrisolte. In un'ansia di fondo, forse legata alla situazione del test o forse alla propria situazione più in generale, il movimento delle foglie viene a sopprimere una tensione crescente, un vissuto probabilmente d'impotenza. Scopriamo un sogno forse vissuto come irrealizzabile, un desiderio di essere foglia che vola via dagli alberi, foglia che è anche nota musicale, sempre connotate dal diminutivo che cerca protezione.

Questo volo musicale, che pare fuggire dalla robusta tenebra del centro, ci rievoca la *rêverie*, in un volo onirico e sonoro che pare mostrare il desiderio di abbandonarsi leggiadramente, di assecondare con leggerezza il soffio di una qualche invisibile spinta

in una forma espressiva che possa essere anche artisticamente mirabile. E in questa sonorità, quasi danzante al ritmo del vento, scopriamo un mondo risonante, che è il mondo melodico delle note musicali: desiderio di dar voce al mondo intimo dell'anima. Non a caso, forse, l'immagine ci pare essere costruita verticalmente, come la casa bachelardiana, dalle profondità sotterranee, luogo in cui si è insediata un'altra possibilità di vita urbana approfondita, alla superficie fatta di terra e ponti a collegare i suoi voti centrali. E poi alberi che si levano verso il cielo. Il tutto fisso e stabile, non fosse per dei piccoli dettagli, dei piccoli puntini che prendono le sembianze di foglie in volo, che si allontanano dal corpo centrale della figura. Immagine ambigua che potrebbe richiamare la stagione autunnale, il suo pianto di foglie, o un albero preda del soffio, movimento invisibile che lo separa dalle foglie che vorrebbe trattenere. Ma questa possibilità malinconica è negata dalla positività delle foglie che sono note musicali: il loro volo diviene un volo melodico, allegro e scherzoso. L'immagine diviene sogno divertente e il vento invisibile è soffio risonante, vitalità che mira all'espressione autentica; possibilità di gioco e arte che trova forza solo in un piccolissimo spazio, in un minuscolo dettaglio che si leva dall'interezza opaca e soffocante della figura centrale. Dunque, nella globalità dell'immagine, pare che l'aspirazione di un'espressione autentica di M. sia tutta racchiusa nella miniatura quel minuscolo dettaglio. Esso è deriva timidamente creativa e artistica di un movimento che ci porta fuori dal tutto, ce ne distacca: è la via d'uscita dal corpo scuro dell'immagine, compatto e inglobante.

Ci pare allora, per liberarci, di doverci rinchiudere nello spazio angusto di un dettaglio alla maniera del poeta di abitare un angolo: intimamente, segretamente, per aprirsi alla bianca tela immensa di un sogno giocoso, per sfuggire all'immobilità del "*giro orizzontale*" del mondo umano quotidiano; forse, per non doversi più nascondere in un'oscurità distimica, ma potersi finalmente stagliare, nel proprio piccolo, su uno sfondo bianco e lì cercare un movimento e una forma autenticamente propria.

Dopo questo sogno di volo, flebile richiesta che chiede forse di essere ascoltata, compare la paura e l'impotenza: la farfalla banale ritorna, pare non possiamo più sfuggirla. La paura della banalità, del mondo comune, del mondo heideggeriano delle "*prese*", il rischio è di essere avvinghiati dalle sue chelette. Quell'orrenda e anonima massa sembra volerci agganciare e trattenere, sembra volerci ferire, nel nostro timore di essere assimilati al corpo centrale, grosso, nero e peloso. L'atmosfera cupa è forse la

morte della creatività, dell'autenticità, di una possibilità espressiva. Invece che il corpo scuro della farfalla, vorremmo trovare le sue ali, con le loro variegata emozioni colorate, con i loro liberi e fragili voli, con antennine ricettive: da loro ci faremmo volentieri circondare, ci abbandoneremmo dolcemente alla loro delicata e dolce espressività. Invece scopriamo solo la bruttezza e la volgare animalità di un corpo osceno: non si può più volare senza ali, senza colori. Siamo vittime di una triste e spaventosa cupezza: questo corpo è pericolo, rievoca un mondo difficile da contrastare, da cui è difficile sfuggire: esso domina unitariamente la globalità dell'immagine. Il nero, la compattezza e la grandezza sono allora elementi spaventosi in contrasto con il divertimento dei colori, la delicatezza delle sfumature e l'infinita possibilità di gioia insita nella piccolezza. Anche le farfalle tanto amate con le loro ali e antennine, segno di volo, irrequietezza e instabilità, di delicatezza e ricettività, fanno ora paura, nel nero del loro corpo che si staglia lungo l'asse centrale.

Si invoca il mondo dei colori, di emozioni diverse: sembra un'invocazione all'estroversione, nel bisogno profondo di tirare fuori, di esprimere, di non soffocare nell'approfondimento pesante della terra.

E allora M. ripiega di nuovo al sicuro della rievocazione della propria infanzia, in un ricordo autoriferito in cui le farfalle le disegnava lei stessa: ritorno ad un mondo infantile, innocuo e innocente, dove le farfalline non possono più far paura perché son disegno sotto il proprio controllo, tornano ad essere forma impotente di cui lei era l'autrice, tornano ad essere un sogno pieno di speranze del mondo puerile.

Tav. II
14''

<p>Oddio... oddio! -beh mi viene in mente sangue, sembrerebbe quasi un utero, mi viene in mente il ventre di una donna, però sanguinoso. mi mette un po' ansia, mi mette un po' a disagio questa immagine (tutte macchie rosse)... (pausa) non so mi fa pensare all'aborto spontaneo, non so perché associo il sangue all'utero e all'aborto spontaneo, non chiedermi perché. si però vedo questo, mi mette ansia perché mi da un senso di violenza sempre rivolto al sangue. aspetta che la giro (tutto) V- ma è davvero un mostro sta cosa, che brutto! sembrano quasi delle corna e questa è la faccia di un drago, però è mostruosa come cosa (sfumatura Dd nel rosso inferiore sull'asse centrale + righe che escono dal rosso inferiore) V- qui lo spazio bianco, lo spazio bianco vuoto non riesco ad interpretarlo, è qualcosa che fluisce verso il basso, come un imbuto, il fatto che qui punti verso il giù (lunga pausa) ^ : oh potrebbero essere anche due persone di profilo (tutto), questa è una faccia (rossi sup) e questa il profilo dell'altro faccia, quindi sono specchiate, una davanti all'altra e hanno la manina messa così, si stanno dando la manina, ovviamente un po deformate, però questo è il corpo, sono inginocchiate e questo è il braccio e si danno la manina. si dai è più carina vederla in questo modo piuttosto che gli interni di una donna squartata. Ok. (lunguissima pausa in cui continua a guardare la tavola)</p>	<p>L'utero è visto da sotto, in prospettiva dal basso. come se la persona fosse in piedi a gambe un po aperte, e ci fosse un taglio nel ventre che ci permette di vedere dal basso l'interno. l'utero è rappresentato dalla parte nera, come fosse sezionato il corpo, per la forma e per il sangue.</p> <p>Non sta fluendo nulla in questo caso, ma la forma è quella di un imbuto così verso il basso.</p>	<p>Choc Rosso -G C Sangue F- Anat</p> <p>Prospettiva</p> <p>(V) -Dd F+ Ad</p> <p>(V) -Dbi F+ Ogg</p> <p>-G M U Ban</p> <p>Rilievo simmetria</p>
--	--	---

Oddio... oddio!
È rosso sangue,
è quasi un utero nero,
è il sanguinoso ventre di una donna:
ansia e disagio.
Sangue e utero
sono aborto spontaneo,
son violenza sanguinolenta.

Compare un mostro,
quanta bruttezza!
Delle corna e la faccia mostruosa di un drago.
E poi lo spazio bianco,

lo spazio vuoto che non riesco ad afferrare,
qualcosa che fluisce verso il basso,
come un imbuto che punta in giù.

Oh, due persone di profilo:
facce che si specchiano,
una davanti all'altra.
Ovviamente deformate,
corpi inginocchiati
che si danno la manina.
Meglio vedere loro
che gli interni di una donna squartata.

INTERPRETAZIONE

Compare qui il rosso come unico colore affiancato alla cupa compattezza del nero. Subito, alla vista del rosso come violenza sanguinolenta, ci è presentato un mondo spaventoso, in cui il dramma è denunciato fin dalle prime invocazioni. L'aggressività non si cela, non è inibita, richiama piuttosto l'attenzione come un allarme inquieto ed è immediatamente segnalata. La rossa brutalità è dilagante e sembra dominare sulla globalità del cosmo: tutto è strutturato disordinatamente secondo il valore del sangue. La prospettiva dal basso conferma l'impotenza e la sottomissione di fronte all'egemonia della violenza e dell'aggressività: d'impatto, impreparati a fronteggiarla, non possiamo che subirla. Siamo dunque brutalmente proiettati in un mondo di terrore e paura, in cui ci sentiamo scomodamente a disagio nel nostro sentirci piccoli e sovrastati. Il pericolo regna incontrastato; non possiamo intervenire, ma non distogliamo lo sguardo: guardiamo atterriti ciò che non dovremmo e vorremmo vedere.

Su queste note struggenti, l'aggressività violenta del rosso-sangue è rafforzata dal nero pernicioso, che prende una forma oscuramente anatomica: la compattezza del nero sembra ampliare la portata del rosso. Infatti il nero è colore mortifero, *«come un nulla senza possibilità, [...] come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero. [...] su uno sfondo nero qualsiasi colore, anche se ha un suono flebile, sembra forte e preciso»*²⁴⁴. Allora risona potente l'effetto del rosso, che già di per sé è colore *«dilagante e tipicamente caldo, che agisce nell'interiorità in modo vitalissimo, vivace e irrequieto»*²⁴⁵; in questo caso, accompagnato dal nero, diviene violenta irrequietezza mortifera. Eccolo agire autorevole in un'agitazione e un fervore introverso, che però non trova contenimento e dilaga all'esterno, si prende tutta la scena. Ci ritroviamo in un mondo estremamente e acutamente sensibile al colore, all'affettività di cui si fa ambasciatore: siamo succubi della sua incontrastabile avanzata. Il rosso appare in pompa magna, in tutta la sua *«forza sicura di sé che non è facile soffocare»*²⁴⁶.

L'immagine ci presenta un corpo di donna "squartato", visto in prospettiva dal basso: da sotto le gambe si apre uno squarcio, forse in un richiamo implicito a componenti sessuali di cui possiamo (e non vogliamo) però solo azzardare un'ipotesi. Certamente il corpo torna in tutta la sua accezione negativa, questa volta è un corpo di donna aperto,

²⁴⁴ Kandinsky, W. (1989). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE, p. 67.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ivi, p. 68.

sezionato e anatomicamente osceno²⁴⁷ ²⁴⁸(etimologicamente dai vari significati, ma tutti pregnanti: *ciò che sta/dovrebbe stare fuori scena; brutto, deforme, impudico; di cattivo presagio, sinistro*): ci è mostrato quel che dovrebbe rimanere nascosto e noi subiamo questa violenza, la subiamo e ci sovrasta dall'alto. Il corpo anatomico, dalla cattiva forma e soprattutto di cattivo presagio, oltre che essere osceno, è corpo non più vissuto, ma oggettificato, è corpo interno mostrato e forse malato.

Nell'impotenza disagiata della scena il pericolo è già stato agito e subito: la donna ne esce squartata nel ventre, nelle sue parti più femminili e fertili, nella sua potenzialità creatrice in cui potrebbe instillarsi il seme della vita. Una vita che dovrebbe trovare naturalmente la luce e che invece muore spontaneamente di fronte a tale violenza.

Tutto rievoca il mondo delle mestruazioni, evento violentemente ricorrente nel mondo femminile in cui l'utero piange sangue. In questo caso la scena prende connotazioni più cruente e drammatiche, perché con l'abituale perdita si perde spontaneamente anche una vita, una possibilità genuinamente creativa.

Siamo sovrastati da un corpo femminile condannato da una feroce impossibilità di esprimersi nella propria fertile creatività; condannato, fenomenologicamente parlando, alla rinuncia della propria autenticità. E allora questo corpo è squartato, reciso al centro delle sue possibilità, stroncato nelle sue autentiche ambizioni.

Si fa scempio di questo corpo brutalmente reso sterile; e di questo scempio si fa mostra oscena. Siamo nella sofferta situazione del vorrei ma non posso: vorrei dar vita, ne esce morte. Il mondo delle emozioni più primitive, dell'aggressività e della violenza, è allora un mondo che la donna sembra subire indifesa.

Cambiando prospettiva, ci addentriamo in piccolo dettaglio nella sua parte più centrale e sfumata verso il bianco. Kandinsky ci presenta il bianco come tonalità immobile quanto il nero, «**come un grande silenzio che ci sembra assoluto**»²⁴⁹. Ma, a differenza del nero, «**è un silenzio che non è morto, ma è ricco di potenzialità. Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere**»²⁵⁰. Allora nel piccolo dettaglio di un rosso più *chiaramente* sfumato, ritroviamo sì un mondo focoso, animalesco e aggressivo, ma che non sembra più far così paura, tant'è che viene facilmente compreso

²⁴⁷ <https://www.etimoitaliano.it/2020/11/osceno.html>

²⁴⁸ <https://www.etimo.it/?term=osceno>

²⁴⁹ Kandinsky, W. (1989). Op. Cit., p. 66.

²⁵⁰ Ibidem.

e contenuto. La mostruosa possanza del drago è scorta e limitata in un piccolo dettaglio: la lente ingrandisce al centro del rosso un mondo di bramosia e malvagità ma più minuto e chiaro, che appare ora, confinato in un piccolo spazio, arginabile e contrastabile.

Il piccolo dettaglio ci ricorda l'abilità creativa delle piccole note-foglie della tavola precedente. Ora viene invece in soccorso ad arginare una violenza dominante. Il piccolo dettaglio si conferma angolo sicuro bachelardiano, piccolo guscio in cui approfondirsi e proteggersi. La figura del drago, figura di fantascienza mitologica, sembra confermarci questa difesa.

Rimaniamo nell'asse centrale dell'immagine, ma abbassandoci ora sul più grande dettaglio bianco: sotto la bocca del drago si apre un vuoto che pur apparendo inafferrabile, prende la forma di un imbuto con la punta verso il basso: non rimane che calarsi in esso, il vuoto ce lo permette, ci fa approfondire (anche se poi il movimento è negato all'inchiesta). L'unica via percorribile ci conduce giù: la gravità ci risucchia e lo spazio si chiude. Siamo in una forma buona e chiara, ma immobile: giacciamo fermi nelle ristrettezze di un vuoto che ci relega in basso. Nessun ricordo delle ali di farfalla, della possibilità di un volo: la creatività è muta.

Dopo l'impotenza dovuta all'impatto iniziale con un mondo violento, si è così passati a difendersi rinchiudendo la grande minaccia in un piccolo dettaglio: ne segue il vuoto immobile, una chiarezza lunare e desolata, che fa sì da armatura ma che si restringe anche intorno a noi; ci contiene ma ci limita sempre più.

Ma siamo pur sempre nel bianco silente delle possibilità future, un vuoto dal sentore forse di opportunità feconde in cui instillarsi, in un accenno di movimento che vien negato dalla *formalità*. Ancora, con l'imbuto che si restringe verso il basso, ci tornano in mente le ristrettezze del guscio, che nel suo intimo approfondirsi apre alla necessità della comunicazione.

Ecco che finalmente possiamo scorgere due persone che, seppur banali, presentano per la prima volta un mondo umano e in movimento. Mondo umano deforme, in cui sembra esserci ancora qualche segno di sfiducia, di difesa. La denuncia della forma deforme delle persone pare anche un peccato commento a difesa della banalità dell'immagine vista. In ogni caso, quel che conta è che il rosso non è più violenza incontrastabile, ma va a comporre persone che si specchiano, che si riflettono, che si danno la mano.

Tutto denuncia un'attenzione a sé stessa connotata da una certa ansia, una prudenza, una sorta di insicurezza che rimane ancora in agguato di sottofondo.

Nella ricerca di una protezione e di un appoggio chiaro, nell'approfondirsi di fronte al dramma di una creatività negata, le persone nella loro azione si rispecchiano, sembrano riconoscersi nella situazione denunciata di sofferenza e impotenza, e, umilmente e sommessamente inginocchiate, sembrano accettare questa sottomissione, questo scotto da pagare alla prepotenza e al suo vuoto. Ma, inginocchiate quasi in preghiera, le figure possono comunicare e toccarsi, possono darsi la mano, sempre in un gesto infantilizzato in cui la mano diviene manina. Le persone si son fatte esse stesse, in immagine, "diminutive": ripiegate sulle ginocchia, ancora legate al basso, in un qualche modo sottomesse a una forza più grande, possono cercare il conforto di un contatto reciproco, in una rievocazione di un mondo di sostegno e protezione infantile. Le gambe e il loro movimento pare essere negato nel giacere inginocchiati.

Questo mondo di pio sostegno reciproco, questo apparire di un'azione umana, seppur nella sua banale semplicità, sembra darci un appoggio e un sostegno, sembra ricercare speranza, come fossimo genuflessi in preghiera. Vien da pensare che il mondo a cui sottomettersi, violento e tremendo è il mondo del *Man*; è un mondo in qualche modo di una forza brutta, animalesca e machista.

Nell'umile ripiegare su sé stessi e sulle proprie ginocchia si può trovare comunque una modesta stabilità, forse alquanto remissiva, ma pur sempre meglio che fissare con impotenza il mondo violento di una donna drammaticamente squartata, di una persona privata della possibilità creativa di esprimere sé stessa.

Tav. III

11”

<p>-questa pare un'ecografia (ride), ma anche per i colori, perché parte intenso poi chiaro, tipico dell'ecografia che sono di vari grigi. son più sfumate, più frastagliate (tutto)</p> <p>-però anche qui ci vedo due persone (tutto), ovviamente non disegnate in modo netto, ma vedo sempre due persone e mi piace vedere questi (rossi centr) come due cuori... (pausa) quelle due macchie rosse (rossi lat) hanno questa striscia che gronda dentro. mi sembra quasi più collegato a organi interni, come se questi fossero gli organi interni dell'uno e dell'altra e invece questo è il cuore (rossi centr). però è una cosa totalmente astratta, come se queste persone si stessero conoscendo e ognuna mostra davanti all'altra le proprie interiora, quindi il proprio mondo interiore, anche i dolori che si hanno, tipo uno dice ti mostro la mia gastrite cronica e l'altro dice ti mostro la mia ernia iatale (ride).</p> <p>È bello che siano sfumati, mi piace la sfumatura pensando che siano due persone perché comunque non sono tutte di un colore, di una tinta unita netta. siamo pieni di sfumature.</p> <p>-però volendo, vista così (la allontana), potrebbe richiamare anche questa il ventre di una donna (tutto, compreso di bianco), questi i fianchi (contorni lat neri). come se fosse una donna che si fosse dipinta il ventre e stampato il proprio corpo, si è appoggiata su un foglio, ovviamente il colore era stato messo solo su alcune parti del corpo della donna perché la parte centrale è bianca. Però ovviamente questa parte qui (neri centrali) non è che si può stampare, quindi le ovaie non è che si possono stampare perché sono interne. quindi fino a qui esterni e da qui in poi (centrale) interno.</p> <p>V- oh! così sembra uno scarafaggio (tutto, col bianco), un brutto insetto, brutto brutto, bruttissimo, con le zampette dritte davanti. si mi fanno schifo gli insetti se non si è capito (ride), quelli così, tipo gli scarafaggi con la testa così, le zampe così, nere e pelose. Mentre quelle due macchiette rosse niente (laterali), non riesco ad interpretarle con lo scarafaggio, e questo (rosso centr) è una macchia che c'è nello scarafaggio. Questi gli occhi e i denti brutti. va beh ok (ride)</p>		<p>-G Chof Ecografia</p> <p>-G M U Ban CF Cuore CF- Anat Astraz</p> <p>-Gbi F- Ud Anat</p> <p>V: -Ibi FCho A</p>
--	--	--

Appare un'ecografia:
variazioni di grigi,
intensi poi chiari.

Ecografia come vetrina
di sfumature, di frastagliature.

Anche qui due persone,
non nette nei loro contorni,
ma le scorgo
e mi piace vedere al loro centro
del rosso come due cuori...
Un grande silenzio, interrotto
da una striscia che gronda dentro
a due macchie rosse ai lati:
come fossero gli organi interni
dell'uno e dell'altra
ai lati del cuore, che si tocca al centro.

Immagine astratta
di due persone che fanno conoscenza:
mostra delle proprie interiora
allestita per l'altro.
Sfoggio del proprio mondo interiore,
dei dolori che si hanno:
"ti mostro la mia gastrite cronica!"
E l'altro risponde "eccoti la mia ernia iatale".
È bella la loro immagine sfumata,
mi piace la sfumatura
pensando a due persone.
Le persone non sono infatti

tutte di un unico colore,
di una tinta netta:
siamo pieni di sfumature!

Ancora richiamo del ventre di una donna,
ne vedo i fianchi;
una donna si è forse dipinta il ventre
e ha stampato il proprio corpo
appoggiata su un foglio.
Il colore tingeva
solo alcune parti del suo corpo:
è bianca la parte centrale.
Ma al centro scorgo
qualcosa di celato allo sguardo:
ovaie interne che non si possono stampare.
Ai lati quindi l'esterno,
al centro l'interno.

Oh! Appare uno scarafaggio,
un brutto insetto,
con le zampe dritte davanti.
Brutto! Brutto, bruttissimo!
Schifo di insetti, nausea di scarafaggi
con la testa e le zampe nere e pelose.
Escluse dallo scarafaggio,
restano quelle due macchiette rosse ai lati
che non riesco a capire.
Il rosso al centro macchia invece l'insetto,
vicino agli occhi e i denti brutti.

INTERPRETAZIONE

In questa nuova immagine a colpirci è il chiaroscuro diffuso (Cho). Ci approfondiamo nelle sue sfumature, al cospetto di un mondo frastagliatamente irregolare. L'ecografia è immagine legata alla preoccupazione, all'insegna della minaccia e della paura; è immagine di una potenziale malattia, di un'anatomia oscena ancora mostrata, analizzata. L'ecografia, come la radiografia, è *«parola così corrente nel caso di tutti gli eventi*

morbosi che affliggono l'umanità»²⁵¹. Siamo quindi in un mondo che subito nasce connotato da preoccupazione e ansia; ma, se guarda alle sfumature interiori con una certa sensibilità, lo fa anche cercando un certo distacco, analitico e freddo; un distacco ricercatamente “medico”, che denuncia però silenziosi timori. Nel nostro timore, non ci sentiamo smarriti e sopraffatti, pur sostando in un mondo immobile e alquanto informe.

Intorno a noi si spalanca un cosmo che, nelle sue sfumature e forme non meglio delineate, ci appare grigio: colore «*sempre silenzioso e immobile*»²⁵², di un'immobilità senza speranza. Ma non siamo nella tonalità totalmente soffocante e cupa di un nero che offusca completamente la vista. Non è ancora la notte, non è ancora la morte; tuttalpiù suo sentore, da cui ne deriva un'apprensiva sofferenza.

Di fronte al grigiore, ci scopriamo sensibili alla complessità più varia e irregolare di questo tono. Eccoci ricercare un indizio di chiarezza, a inseguire venature meno cupe, una maggior trasparenza, una certa possibilità di respiro, una segreta speranza. Ma questa percettibilità che ricerca chiarezza fallisce. Ci accompagna, piuttosto, in un mondo intimamente spaventato e confuso, alquanto oscuro e informe di fronte a una qualche muta minaccia. Siamo nel ChoF: in questo cosmo «*la minaccia, la paura, diventano protagoniste; le cose, gli esseri viventi o uccisi ne sono abitati, la subiscono*»²⁵³. Percepriamo così un dilagare di una minacciosità tesa in agguato.

Appaiono due persone, scorte ancora in profili mal delineati, sempre denunciando una sorta di sfiducia di fondo verso il mondo umano, che comunque fa capolino ma mai in modo sicuro: le persone non hanno mai immagine netta, mai una forma chiaramente precisa. In questo mondo le persone sembrano apparirci tutte “*ovviamente deformi*”, come se non esistesse possibilità di scoprirne un'autentica forma, sempre sfuggente, sempre nascosta. Un certo tratto, una sorta di alone, sembra avvinghiarle e guastarle: è impossibile dar profili netti e ben delineati a queste persone. Pare impossibile allora identificarsi e riconoscere davvero, mostrarsi autenticamente per la forma che si ha: sostanza e forma non sembrano poter coincidere in questo mondo.

Diviene difficile allora delineare esteriormente queste persone dalla loro apparenza, dal loro guscio che si difende e che forse è divenuto soffocante prigione. Il nostro sguardo, ancora una volta, sembra mirare ad approfondirsi verso un mondo interiore, alla ricerca

²⁵¹ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 117.

²⁵² Kandinsky, W. (1989). Op. Cit., p. 67.

²⁵³ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 61.

di un'intima sostanza nascosta che non sa esprimersi. Ma, nonostante questo obiettivo, rimaniamo alquanto radenti alla superficie, in un movimento umano che risulta banale (Ban). Si ripiega dunque, con fatica, su un mondo artificiosamente astratto.

In ogni caso, questo sguardo ci parla del desiderio di andare oltre alle fallimentari apparenze; ricerca un contatto più profondo e autentico con l'altro, per poterne condividere i dolori e le preoccupazioni che ottenebrano il proprio mondo: ricerca, in fondo, un'intima comunicazione che dia sollievo dalla sofferenza altrimenti straripante. Infatti, oltre a una disforica preoccupazione, cogliamo anche l'allarmante pericolo del rosso, che gronda dentro a un organo interno: un dolore incavato minaccia di troneggiare sugli organi informi della vita interiore. La possibilità di contenimento risiede quindi nell'intima condivisione, in una più profonda apertura all'altro, in uno stare insieme che legghi i cuori al centro della relazione. Ecco un'immagine di speranza, un'immagine dai lontani sentori dell'amore e dell'amicizia di cui ci parla Binswanger. Difatti, per lo psichiatra tedesco, sono questi «*i modi d'essere-insieme nell'incontro, nell'unitaria dualità del noi-due*»²⁵⁴. Citiamo a tal proposito un passaggio che ci sembra risultare piuttosto calzante: «*Pertanto l'essere della presenza umana, appunto perché di solito è discordante con il proprio sé, è disagio, è sofferenza. Per sottrarsi a questo disagio, a questa sofferenza, onnipresenti e incessanti, secondo Heidegger non c'è che una via di salvezza: liberamente accettare il proprio destino e ripeterlo nelle cose, senza tuttavia lasciarsi pigliare la mano da queste, sottraendosi al potere alienante della quotidianità*»²⁵⁵. M. sembra infatti ben evidenziare tutto questo malessere e appare infatti distante dalla liberazione dell'accettare il proprio destino. In questo passaggio sembra però suggerire la stessa via di salvezza proposta da Binswanger: il costituirsi nell'incontro con l'altro, nella dualità dell'amore (e in parte anche nell'amicizia), che è base per l'opportunità di una realizzazione autentica dell'Io e del Tu. Cargnello cita allora Kierkegaard: «*Ogni uomo ha nella sua vita interiore o esteriore questo o quest'altro che gli impedisce di farsi del tutto limpido, di comprendersi chiaramente nel suo rapporto col mondo, di rivelarsi. Però chi non può liberarsi non può amare*»²⁵⁶. In una frase ci sembra così di ricalcare l'immagine di M., svelando, nella sua confusa sofferenza, il suo ambizioso anelito verso l'autenticità: ella, con fatica, mostra le sue aspirazioni a rivelarsi,

²⁵⁴ Cargnello, D. (2010). Op. Cit., p. 6.

²⁵⁵ Ivi, p. 18.

²⁵⁶ Ibidem.

a liberarsi, ad amare. Tutto rimane comunque senza forma delineata, in un'espressione lenta ed elaborata di un augurio astratto e alquanto oscuro, ma che comunque sembra comunicarci una speranza sincera.

Ecco che, in un commento ammirato, ritorna il tema delle sfumature. Se questo potrebbe essere psicologicamente letto in forma difensiva e anche un po' intellettualizzante, poeticamente possiamo sinceramente aderire a questo apprezzamento, trovando in questa sensibilità per le sfumature, in questo gioco chiaroscurale depressivo e distimico, delle occasioni di comunicazioni, di intima apertura all'altro: occasioni per non essere solo preda delle tenebrose ombre, per non brancolare nel loro buio. Possiamo scoprirne comunque una nota di cupa bellezza, in una complessità di toni che abita l'uomo.

Ancora compare, a questo punto, un richiamo al ventre della donna, un'attenzione preoccupata che torna sempre lì, al luogo femminile della fertilità. Una persona si è colorata i fianchi e ha stampato i contorni del proprio ventre. Ancora il ventre ci offre una persona informe, una persona incompleta: la donna non può ancora mostrarsi per intera, è figura inibita. La stampa, che ci mostra i suoi fianchi esterni, in un'inversione tra esterno e interno, ci rivela al centro un'intimità anatomica. Appaiono così delle ovaie, luogo dell'ovulazione, della fertilità femminile, della regolare occasione di dar forma a una nuova vita, che spesso non è colta. Diviene allora frequentemente lo spazio più intimo da cui derivano sistematicamente sangue e dolore.

In questo quadro osceno dell'anatomia femminile, il ventre stampato fa da cornice: è guscio somatico a protezione del suo vuoto interno. Ancora una volta la visione non si libra alta, ma rimane radente alla superficie e si costruisce faticosamente, passando e notando lo spazio bianco all'interno del guscio. Ancora il bianco esprime la sua immobilità e le sue silenti potenzialità, che evidenzia al suo interno il grigio tema della preoccupazione e dell'ansia per una fertilità inespressa. Tema che emerge come intimamente nucleare.

Da un nuovo punto di osservazione (gira la tavola), ecco comparire un brutto scarafaggio, ambasciatore di una morbosa angoscia. Il precedente mondo grigio sembra essersi incupito: il nero si staglia esplicitamente con ripugnante disgusto e orrore. Il ribrezzo per un piccolo essere che vorrebbe solo nascondersi, che potrebbe passare inosservato e innocuo, si prende invece la scena. Una piccola paura si fa mondo, occupa

tutto lo spazio: l'insetto nero ingloba al suo interno i bianchi e il rosso centrale. Quest'ultimo è chiazza scarlatta che appartiene all'insetto, è segno e avvisaglia dell'aggressività che lo macchia. In più le zampe son ritte, protese verso di noi: vogliono afferrarci. Torna il corpo che fa orrore, il corpo tristemente cupo e brutalmente animalesco, coi suoi occhi che ci fissano, da cui non possiamo sottrarci, e i suoi denti, nel vuoto dei bianchi, pronti a mangiarci, a inglobarci. Lo scarafaggio, animale della terra sudicia, corpo che nella sua piccolezza desta paura e terrore, senso di bruttura e di allarme, prende tutto lo spazio esistenziale: la minaccia e il timore prendono la fisionomia delle cose e degli esseri.

Rimangono esplicitamente escluse le due macchie ai lati, indizi di una violenza incomprensibile, che si vorrebbe rimanessero fuori dalla scena: è violenza che si vorrebbe risiedesse fuori di sé. Allora si prende solo atto di non saperle dare una forma e di volersene in qualche modo difendere (a conferma di ciò compare ancora il diminutivo).

In conclusione, siamo in un'ansia, una paura che paralizza. Se l'ecografia cercava, con un certo distacco, di stemperare questa angoscia dilagante, rivelava anche intime sfumature e toni accesi (i rossi) a evidenziare una vulnerabilità, un dolore, un'umana sofferenza condivisa. Il corpo visto solo dall'esterno, invece, è un corpo animale che inorridisce, che spaventa. È corpo a cui pare difficile sottrarsi. Fenomenologicamente parlando, ipotizziamo sia il mondo heideggeriano del "Man", del "giro orizzontale".

Tav. IV
20''

<p>-qua ci vedo un insetto ma che non esiste (tutto). cioè sarebbe proprio fantascienza. questa la testa piccola e tutto il resto molto grande. non so mi ricorda una mantide religiosa (lunga pausa) - Potrebbe anche essere una noce, perché le noci sono fatte così a volte (ride) (lunga pausa) V- madonna anche questo sembra un insetto, sembrano tutti insetti! è triste questa cosa, ho un'immaginazione che fa davvero pietà. è che mi viene da analizzarla come sfumature e come colori, come stesura del colore, questo acquarellato, non riesco a non analizzarlo anche da quel punto di vista. (ride, lunga pausa) V-questa è quasi ossea, è un insetto ma è come se gli vedessi le ossa, è ossea, anche il modo in cui ci sono queste diramature piccole, sembrano proprio ossa... come una spina dorsale. sì, spina dorsale (parte centrale), questi i polmoni (parti lat) e qua ci sarebbero le spalle (stivali), ci si è concentrati sulla parte alta del corpo. (tutto)</p>	<p>Molto ossea per la forma, perché ha queste formine così che mi ricordano le ossa tipo una spina dorsale, soprattutto questa parte centrale (parte centrale inferiore) che prosegue giù (asse centrale)</p>	<p>-G F+ A -G F- Pt V: -G F- A Perseverazione autocritica V: -G F- A F+ Anat F- Anat Ril. Asse centrale</p>
---	---	--

Un insetto che non esiste,
È proprio fantascienza!
Ricordo incerto di una mantide religiosa.
Pausa.
Immagine isolata di una noce.

Mi giro, ma ancora compare un insetto!
Non riesco a sfuggire agli insetti!
Tristezza per un'immaginazione che fa pietà.
Attenuanti di uno sguardo
Che non riesce a sottrarsi
Dall'analizzare sfumature e colori,

la loro particolare stesura:
osserva qui un acquarellato!

Immagine ossea di un invertebrato:
un insetto di cui vedo le ossa.
Glielo scopro nelle piccole diramature,
come fosse una spina dorsale.
Sì, rivelo una spina dorsale
E i polmoni e le spalle ai suoi lati.
Siamo concentrati
sulla parte alta del corpo.

INTERPRETAZIONE

A primo impatto, nuovamente colpiti dalla compattezza nera, si presenta di ancora un insetto non meglio definito, fantascientifico. La fantascienza appare come una sorta di ripiego difensivo da un mondo che ancora spaventa. Nonostante ciò, l'insetto si delinea con fattezze più delineate e concrete, fino a prendere la forma di una mantide religiosa. Essa è insetto di questo mondo, insetto che nega il nero col suo verde brillante. A proposito del verde, Kandinsky scrive: *«Il verde assoluto è il colore più calmo che ci sia: non si muove, non esprime gioia, tristezza, passione, non desidera nulla, non chiede*

*nulla. Questa assoluta assenza di movimento è una proprietà benefica per le persone e le anime stanche»*²⁵⁷. Ma la mantide è soprattutto animale famoso perché la femmina, durante l'accoppiamento, si ciba del compagno maschile, divorandolo. Ancor più interessante se si pensa che questa immagine compare in quella che è considerata la tavola paterna, di confronto con l'autorità. Ad ogni modo, sembra quasi che, se inizialmente stesse subentrando la fantascienza in difesa del minaccioso insetto, compare infine la controparte femminile dell'insetto, capace di difendersi da sé, in quello che forse è augurio o forse è minaccia.

Dopo aver digerito con lentezza la supposta scorpacciata dell'insetto maschile, siamo gettati in un mondo di piuttosto informe di noce. La noce ci parla di un seme non più contenuto, sia percettivamente nella forma che scorgiamo, che immaginariamente rispetto al guscio che dovrebbe cingerla e proteggerla. Il seme, che rievoca sempre una certa potenziale fecondità e fertilità, non è più chiuso al sicuro del suo guscio duro. Indifeso e vulnerabile, può ora essere mangiato, si trova alla mercè dell'appetito altrui.

Ecco che ancora ritorna prepotentemente l'immagine orrificica e schifosa dell'insetto. Non ci si riesce a difendere, non si riesce a sfuggire. Vorremmo far notare, rispetto alla percezione della tavola Rorschach, che è ancora il corpo che si sviluppa centralmente per aprirsi nelle sue appendici superiori a spaventare: pare di essere sempre in una sorta di prospettiva dal basso, di essere sovrastati da questi corpi che si prendono tutto lo spazio, e che son sempre protesi con qualche loro appendice verso di noi, quasi a volerci catturare. La solita figura orrenda e spaventosa si allarga su di noi e ci domina con le sue parti bramosi di incorporarci. Lo spazio si chiude sopra a noi, non lascia via di fuga: siamo nel disgusto e nello sgomento di essere catturati.

È un mondo in cui dilaga questa paura, come fossimo costantemente in pericolo, costantemente sotto l'attacco perseverante di questi orridi insetti (rilievo di perseverazione), che arriva da tutti i fronti (anche girando la tavola). Non si può né difendersi né sfuggire. Ecco allora che ne deriva senso di colpa, un sentimento di inadeguatezza, di insicurezza, di triste sofferenza per un'immaginazione che "*fa pietà*", che nel suo sforzo non si rivela all'altezza delle proprie aspettative.

Siamo dunque portati a ripiegare in difesa su commenti tecnici che non interpretano più la macchia Rorschach, non vogliono più offrire un mondo di cui ci si vergogna,

²⁵⁷ Kandinsky, W. (1989). Op. Cit., p. 65.

nell'afflizione della propria insicurezza. Ci si conceda un inciso; ciò diventa vero per noi, in questa interpretazione, nel momento in cui M. la denuncia verbalizzandola. Anche questo commento va così a comporre il mondo che ci offre, in una sfumatura che andrebbe altrimenti persa nelle sole siglature e quindi in un'analisi puramente formale dello psicogramma.

Segue poi un'immagine ossea: non vediamo più il solo insetto, vediamo la sua anatomia ossea, messa in risalto dalle sue piccole forme frastagliate e dalle sue sfumature. Colpisce che vediamo le ossa di un invertebrato, di chi non possiede ossa. Dei piccoli dettagli ci rivelano una struttura portante e nascosta dell'insetto tanto ripugnante. Rimane il fatto che si scopre una struttura ossea a chi non ne ha, che si vede non solo qualcosa che non si potrebbe vedere, ma anche qualcosa che non c'è. Si aprono quindi diverse possibilità. Potrebbe darsi che in questo mondo anche i disgustosi insetti si fanno forti di qualcosa che non è loro, che non gli appartiene: anche loro hanno spina dorsale, spalle e polmoni. Insomma, respirano come noi altri e si fanno forti di una solida struttura che li sostiene, come di spalle larghe. Oppure la spina dorsale dovrebbe comporre altri esseri di cui l'insetto è una sostituzione, forse di un mondo umano: è allora immagine storpiata di qualcosa che non riesce o forse vuole vedere, immagine dalla forte aurea affettivamente disgustosa e orrificata. Oppure quello che non c'è è la spina dorsale, la struttura ossea stessa, che noi confusamente attribuiamo all'insetto in un'idealizzazione della sua potenza, della sua stabilità.

A prescindere da queste varie ipotesi, quello che è certo in immagine è di nuovo, come nelle tavole precedenti, la preoccupazione incontenibile di un corpo alienato nell'apparizione continua di parti anatomiche. Ora però questo corpo alienato è la vera struttura che sostiene il corpo schifoso dell'insetto. Siamo nell'ansia e preoccupazione che gli organi del respiro, le ossa che garantiscono la stabilità e la sicurezza di spalle larghe siano privilegio del solo insetto. Ancora ci torna in mente l'anonimo mondo del *Man*, mondo in cui le appendici servono solo a garantire le varie "prese" heideggeriane. Un mondo concentrato sulla parte alta del corpo, sulla parte stabile; mancano gambe per correre, mancano ali per volare: mancano le parti che offrono la possibilità di movimento. Tutto è immobile, l'autentica fecondità è sconfitta. Rievocando le tavole precedenti, possiamo affermare che all'uomo non rimane che inginocchiarsi, che condividere dolori e sofferenze.

Notiamo nuovamente la prospettiva dal basso: a tavola capovolta, l'insetto con le sue spalle che si aprono su di noi, sembra ancora dominarci. Allora sono forse la paura e l'orrore a immobilizzarci, a inchiodarci a terra, a sterilizzarci.

Vorremmo notare come, nel meccanismo di perseverazione di immagini anatomiche, ma soprattutto in quella più specifica degli insetti, assistiamo a un ripetersi dell'esistenza, a girare a vuoto sempre intorno allo stesso asse, cercando di vivere dei già vissuti che però portano a un'esasperazione sconsolata, a una delusione espressa esplicitamente. Siamo allora nell'evidenza di un mondo primigenio a cui non riusciamo a sottrarci, in una reiterazione che caratterizza un modo d'essere ambizioso ma che denuncia una preoccupata insofferenza, un'ansiosa insoddisfazione, un'alienazione immobile.

Tav. V
2''

<p>-E vabbeh però! cioè dai son fatte apposta, non ti posso dire che è sempre un insetto (ride), che poi non so che insetto, no mi ricorda più un pipistrello. queste potrebbero essere le zampe di un pipistrello -oppure quelle di una farfalla. si ancora, le antennine, una farfalla. (lunghissima pausa in cui la osserva) assurdo, non riesco a vederci nient'altro (altra lunga pausa) non riesco a vedere nient'altro mi dispiace.</p>		<p>-G F+ A Ban</p> <p>-G F+ A Ban</p>
--	--	---------------------------------------

E va beh!
Ingiustizia di immagini
fatte apposta,
per vedere sempre insetti!
Che poi chissà che insetto è,
che poi insetto non è.
No, è più un pipistrello.
Zampe di pipistrello
-oppure di farfalla.

Si, ecco le antennine:
una farfalla!
Un grande silenzio accompagna
Lo sforzo di arginare tale absurdità:
non riuscire a vedere nient'altro.
Non riesco infatti a vedere nient'altro
e mi dispiace.

INTERPRETAZIONE

La quinta tavola la troviamo piuttosto incisivamente emblematica della situazione vissuta da M..

Questa immagine si apre nuovamente con un accenno alla perseverazione di cui si è detto sopra. Allora, esasperati da questa ennesima ripetizione, sembriamo volercela

prendere con le immagini offerte dal Rorschach: “se falliamo non è solo colpa nostra, ma anche del mondo” sembriamo voler affermare con M.! Questa depossibilizzazione esistenziale è buttata così sul mondo esterno, in una sorta di proiezione della colpa, che però rivela tutta la nostra impotenza e frustrazione.

Nell’ingiustizia di non riuscire a esprimere un vissuto autentico, nell’apprensione di una creatività che chiede di essere dimostrata, sembra venir meno la lucidità e ancora si accenna a una certa infirmità, a una impossibilità di riconoscere chiaramente cosa ci sta di fronte.

In realtà, infatti, si scopre che non ci sono insetti, ma vi sono un pipistrello e una farfalla, sempre immobili. Sono entrambi i due banali di questa che è la tavola del banale, per la frequenza e la semplicità di tale risposte.

Notiamo sempre i diminutivi difensivamente infantili associate ai dettagli di entrambe le immagini.

Siamo infine colpiti dal grande silenzio in cui ci pare quasi di sentire lo sforzo artificioso e colpevole di non trovare altre immagini al di fuori di quelle banali. Diremmo che siamo di fronte a uno “*Choc Banale*”: lo sbigottimento, di fronte alla banalità del mondo, di non vedere nient’altro che banalità. Questo avvenimento è emotivamente carico, portandosi dietro tutti gli strascichi e i sensi di colpa di non riuscire a dimostrare la propria creatività, nella sofferenza e la preoccupazione di non essere, in questa situazione, all’altezza delle sue ambizioni. Ci scopriamo angosciosamente colpevoli di essere “normali”, di aderire immobili e impotenti a un mondo banalmente comune.

Tav. VI
30''

<p>Oddio allora... -questa non so perché mi richiama un'immagine al microscopio, come quando si analizzano i batteri, forse per questa parte qui in mezzo centrale che sembra quasi che ci siano... (indica sfumature) (chiede se può appoggiare la tavola al muro per guardarla da lontano) V: ok, bello! così mi sembra più un fiore (tutto), il fiore però è gigantesco, questa la parte del gambetto mentre questo è proprio il fiore. V: (tutto) potrebbe essere anche questa la schiena di una persona, cioè come se questa fosse la schiena di una persona (parte principale) e questa fosse la parte bassa ma floreale (parte sup), come se ci fosse la parte fertile lì giù in basso</p>	<p>La schiena di una persona perché qui vedo la parte più chiara, sempre come fosse la spina dorsale e qui sotto ci vedo la parte del basso ventre, che potrebbe essere sia di uomo che di donna, con il fiore, il floreale a rappresentare che è la parte fertile.</p>	<p>Choc -G ChoF Batteri V: -G F+ Pt V: G ChoF- Ud Pt/Sex</p>
---	---	--

Oddio!
Immagine al microscopio,
nelle grigie sfumature
si analizzano i batteri.

Bello!
Ecco un fiore.

Il fiore però è gigantesco,
con sotto il gambetto.

La schiena di una persona,
dalla parte bassa floreale:
lì giù in basso sta il fiore,
la zona fertile.

INTERPRETAZIONE

Accediamo a questa immagine con uno choc. L'immagine ci colpisce ancora per la tonalità grigia e le sue sfumature. Ancora una volta il nostro sguardo ingrandisce un mondo minuscolo. In questo caso lo fa più esplicitamente: siamo alla lente di un microscopio che ingrandisce un mondo in miniatura, che si dilata fino a farsi cosmo. Accediamo così al mondo dei batteri, un mondo confuso e diffuso di vita (sempre immobile) invisibile ad occhio nudo ma che sempre ci circonda, potenzialità sempre in agguato di malattia. Il grigio, come con l'ecografia, è campanello d'allarme da cui vorremmo distaccarci analiticamente, questa volta nello sguardo dello scienziato. Siamo sempre in un mondo incontenibilmente pericoloso e ansioso, da cui proviamo ancora una volta a distanziarci freddamente, quasi volendo dominare questa minaccia dall'alto della nostra lente. Così, ancora ristagna l'odore di alienazione. Nulla si muove, tutto tace nella freddezza di una lente da laboratorio che ci incolla ad un mondo freddamente angosciante: la creatività ancora non trova il suo sfogo.

Di nuovo, inoltre, è svelato un mondo nascosto; è rappresentato un mondo fuori dalla scena, che si vive sempre così tremendamente presente e allora interviene il bisogno di distanziarsene. Forse, nella preoccupazione e nell'ansia di non farlo, ci è presentato proprio il mondo stesso dell'apprensione che si vorrebbe celare.

Rigirando l'immagine, con la parte superiore a forma fallica che sta sotto (la psicoanalisi avrebbe forse qualcosa da dire), appare un mondo bello, un mondo di fiore, fiore gigantesco nella sua corolla che si regge su un gambo minuto e infantilmente vezzeggiato. Anche in questa immagine sembra così rivelarsi un mondo femminile e fertile, un mondo sensibile alla delicata bellezza del fiore. Tale fragile e fecondo splendore s'ingigantisce nello spazio sopra al gambetto, denunciando forse un sostegno inadeguato alla grandezza del fiore. Verrebbe quasi da dire che se esso ancora regge, è solo grazie all'immobilità della scena.

L'asse centrale si fa ancora una volta spina dorsale, colonna portante. Ma, come prima, è insufficiente a sviluppare, a sostenere tutto un corpo completo. Supporto inadeguato forse alle parti più mobili del corpo, alle parti eccentriche che fuggono dal suo asse. Vediamo allora solo il tronco immobile di una figura che ci dà le spalle. A mancare pare dunque essere un mondo autenticamente umano, o la fiducia in esso. A quel mondo sembra abbiano tagliato le gambe, come la farfalla della prima tavola aveva perso le sue ali. Quel mondo non ha volto né sesso. È un mondo a cui manca il respiro dell'anima, un soffio vitale: esso ci esclude così, ci "taglia fuori", ci dà le spalle.

Manca la sicurezza stabile di un solido appoggio che ci faccia provare un volo, un salto, che spalanchi nuove possibilità esistenziali. Tutto rimane ancorato macchinosamente alle sfumature di un grigio sconsolatamente statico.

Se le possibilità feconde sembrano risiedere solo nella natura, lontano da un mondo umano, sotto la schiena che ci è presentata, scopriamo una zona "floreale" appartenente all'uomo: un piccolo fiore sta a simboleggiare una zona fertile. I riferimenti sessuali ci appaiono quindi in maniera alquanto inibita. Siamo nella censura di una forma esplicitamente fallica, espressamente sessuale. Ma comunque troviamo il debole profumo di una piccola speranza.

Ricapitolando, siamo di fronte a un mondo umano che ci dà le spalle, anonimo e senza possibilità di movimento, tutto ossa e inquietudini: è un mondo dove l'uomo è interdetto, dove si ricerca sostegno per quelle che, invece che essere piccole preoccupazioni

invisibili, appaiono come dominanti paure da cui non si riesce a fuggire. Nell'aridità di tale mondo umano, la fertilità risiede in un dettaglio naturale, nido di una *rêverie* ancora incompiuta, ancora immobile, che vorrebbe però spiccare il volo.

Tav. VII

2''

<p>-Allora qua ci vedo due bimbi che però fanno qualcosa, così con le manine (imita), di profilo, però hanno le corna (ride), hanno un unicorno, un umano con l'unicorno ma nella parte dietro della testa. oppure potrebbero essere un qualcosa di fantascienza, due bambini con queste corna, come fossero degli arieti. va beh hanno un cornetto.</p> <p>oppure, a interpretazione, mi viene in mente anche un cordone ombelicale. ovviamente un cordone ombelicale non si attacca alla testa normalmente, ma alla pancia o all'ombelico, però mi viene in mente un cordone ombelicale, quindi in questo caso potrebbero essere due gemelli.</p> <p>-qui ci vedo una "patatina", mi dispiace non posso farci niente (ride) mi dispiace, mi imbarazzo (asse centrale nei terzi inferiori)</p> <p>- guardando lo spazio vuoto potrebbe essere una sorta di vaso, un qualcosa di contenitivo, lo spazio bianco all'interno.</p> <p>V- qui ci vedo degli elefanti invece, come se questa fosse una proboscide... le zampe, l'occhio. (terzi medi con sfumature interne che ha indicato + terzi inf le zampe)</p> <p>V-qui ci vedo (sfumatura interna ai terzi inferiori, verso il contorno laterale, dove c'è parte più scura sulla più chiara) un animale brutto con la bocca aperta, questo è l'occhio, questa non so cosa sia, non so che animale, ma è un animale nuvoloso. un animale-nuvola di fantascienza, inventato. ha la bocca aperta, è inquietante, è minaccioso. ma anche l'elefante non ha una bella espressione, non è un elefante felice.</p> <p>V-lo spazio vuoto potrebbe benissimo essere una persona: le spalle, il corpo, e qua intorno la corona, come se fosse un imperatore, mi viene in mente Kuzco (cartone animato), che aveva quella corona rotonda, non la tipica corona del re e della regina. si, ha queste spalle molto spigolose, è molto magra come persona, un mantello qui.</p>	<p>I due bimbi escludendo la parte più bassa sotto</p>	<p>-D M Ud Ban Ad/Anat</p> <p>Ril. Simmetria</p> <p>-D F+ Sex</p> <p>-Dbi F+ Ogg</p> <p>V: -D F+ A</p> <p>V: -D F(C)/ChoF Ad Nuvola</p> <p>Espressioni</p> <p>V: -Dbi F+ (Ud)</p>
---	--	--

Due bimbi
fanno qualcosa,
così con le manine.
Hanno però le corna,
un unicorno
nel retro della testa.
È fantascienza:
due bambini come fossero arieti.
Va beh, hanno un cornetto
Che forse è cordone ombelicale,
che non più si attacca alla pancia
o all'ombelico, ma alla testa:
son due gemelli.

Scorgo una "patatina",
la vedo, non posso farci niente.
Mi dispiace e mi imbarazzo!

Esso lo spazio vuoto
lo spazio bianco all'interno:
è una sorta di vaso,
qualcosa di contenitivo.

Qui vedo elefanti,
con la loro proboscide...
Le zampe e l'occhio.
Qui vedo un animale nuvoloso,
brutto, con la bocca aperta e l'occhio
che si stagliano nelle sfumature.
Animale-nuvola inventato,
inquietante e minaccioso.
È ancora fantascienza.
L'elefante lo accompagna
nella sua brutta espressione:
non è un elefante felice.

Rigiro lo spazio vuoto
e appare una persona:
le spalle, il corpo superiore,
e qua intorno la corona,
come fosse un imperatore.
Ricordo Kuzco dalla corona rotonda,
non tipica del re e della regina.
Ricordo spalle molto spigolose,
una persona molto magra
coperta da un mantello.

INTERPRETAZIONE

In questa nuova immagine scorgiamo due bimbi, in linea con gli accenni del mondo infantile a cui si abbozzava nelle tavole passate e che qui trova un tratto più esplicito, comunque sottolineato dall'uso di diminutivi. Ci pare che il mondo puerile compaia spontaneamente come una sorta di ripiego protettivo, come un accovacciarsi nell'angolo bachelardiano della casa infantile per sentirsi un po' più protetti, per cercare di distendersi al sicuro. Ancora le persone non le vediamo a corpo intero, ma sempre mancanti della parte inferiore. Le figure umane possono essere viste, ma sempre in qualche modo velate, inibite. Non troviamo mai figure sessualizzate, quasi mai intere e, se lo sono, sono deformate nei loro contorni. I movimenti che le persone compiono, che Rorschach interpretava generalmente e psicoanaliticamente come proiezioni identificative, non sono mai ben raffigurati e, in ogni caso, ci appaiono alquanto statici. Il mondo umano, che

comunque compare, ci appare in definitiva alquanto interdetto, censurato. Anche qui lo troviamo arrestato da uno sguardo controllato, protetto da una vista che pare volgersi a rievocazioni di un mondo passato, proteggersi in figure infantili di bambini e cartoni animati. Ancora, il movimento umano è confuso, non meglio precisato: ci riesce difficile capire cosa stanno facendo questi bambini, identificarci con loro.

Ecco che il rimedio difensivo si compone di un artificioso elemento che era già comparso: il mondo della fantascienza come pretesto per combinare insieme svariati elementi che difficilmente si legherebbero tra loro. Così ci troviamo di fronte a bambini con corna. In questa sorta di contaminazione di elementi appartenenti a creature diversi, ci pare di incontrare una sorta di difficoltà nel plasmare con un senso chiaro la realtà percepita, ossia una comprensibilità poco limpida dei significati di ciò che ci circonda: il ripiego esplicito su un mondo irreali è allora scherno dal non-senso, protezione anche da quello che può essere il giudizio altrui sulle nostre particolari percezioni del mondo (ricordiamo a tal proposito che il Rorschach è situazione interpersonale in cui una persona può anche sentirsi osservata, giudicata). Ad ogni modo, ancora una volta la nostra attenzione si sposta su appendici superiori che spuntano fuori dalla figura, e di nuovo questi dettagli rievocano qualcosa di animalesco, che può ferire, qualcosa che si potrebbe azzardare essere in qualche modo demoniaco. Anche in questo caso, scatta una sorta di difesa fantastica da questi elementi animaleschi: non solo la terminologia diminutiva del pericolo e dell'aggressività dell'elemento pare volerli ridimensionare, ma si prende una vera e propria scappatoia fantasy nell'immagine che altera le corna in un corno di unicorno, che è reminiscenza non solo di un cosmo immaginario, ma ancora infantile. Quello dell'unicorno ci pare allora un corno che non può ferire, un corno di un mondo ingenuamente bello e senza aggressività: il mondo delle favole appunto.

Si puntualizza poi che il corno è situato nel retro della testa, non di fronte. Vien da pensare che serve forse per proteggersi da attacchi alla schiena, un'avvisaglia necessaria per chi vorrebbe attaccare alle spalle. O forse, il che ci pare più adeguato, questo elemento animalesco, esplicitamente aggressivo, dalla forma fallica, nel mondo delle relazioni umane non può essere esibito frontalmente ed è meglio celarlo sul retro.

Compare allora il motivo vagamente contaminatorio di bambini con corna da arieti, animali selvatici decisi, irruenti e dinamici. Ma subito l'immagine, connotata da un certo

sentore aggressivo, viene ridimensionata da un bonario vezzeggiativo: “va beh, son soli cornetti”. Fintamente innocui appunto.

Assistiamo perciò a un’ulteriore trasformazione del corno, che diviene cordone ombelicale. Il tema del cordone ritorna al territorio della più innocente infanzia, della fecondità, della femminilità, del legame col ventre materno, di un mondo uterino protetto e nutritivo, anche creativamente trasformativo in un certo senso. Preoccupati, ci rintaniamo allora nel tepore di un’immagine che profuma di nido, nella sicurezza alienata di un mondo interiore che ci protegge. Così, l’aggressività e la malvagità del corno che può ferire viene trasformato anche nell’immagine: la trasfigurazione lo muta da elemento animalesco-demoniaco in simbolo simbiotico del legame umano, in elemento che, invece che ferire, nutre; invece che far conflagrare, unisce. Inoltre, le due figure, appese per la testa a questo cordone, si rivelano gemelli, notando la simmetria e la condivisione del cordone. Il cordone ci alimenta e ci lega a un doppio di noi stessi, una sorta di copia: egli si sviluppa in parallelo a noi, ci sta di fronte. Ci pare di trovarci ancora vincolati, nella nostra turbata insicurezza, a una sorta di ambigua e conflittuale espressione di noi stessi, da cui vorremmo forse difenderci, ma che non riusciamo ad ignorare.

Un’ulteriore conferma giunge dopo: scorgiamo una “patatina”, in riferimento alla vagina. Ne segue disagio e imbarazzo per un riferimento sessuale che si sarebbe preferito ignorare. L’interpretazione, vissuta come impudicamente ardita, è possibile solo nel mondo della femminilità e nella ricercata innocenza di un termine infantilmente e difensivamente meno esplicito. Nonostante questo, ne deriva disagio, evidenziando nuovamente l’inibizione.

La nostra attenzione si sposta allora sul bianco interno, il vuoto diviene uno spazio contenitivo, in cui sembriamo riporre anche l’imbarazzo precedente. Lo spazio, immobile ma potenzialmente fertile, si fa spazio vuoto di un vaso, fragile scorza protettiva e di possibile fecondità. È infatti lo spazio della terra e del fiore, lo spazio piccolo e protetto in cui poter mettere radici, provvisoriamente o meno, per poter svilupparsi e farsi forti. Il vuoto diviene spazio abitabile: di nuovo ricorda l’intimo angolo bachelardiano in cui ci rintaniamo.

Passiamo poi a delle immagini attente alle sfumature grigie, in cui, con tutta la ferita sensibilità di M., individuiamo delle espressioni: prima un elefante che ha un’espressione triste, poi un ambiguo animale-nuvola dalle espressioni antropomorfe: la sua bocca è

aperta nella sua immobilità, è quasi in un lamento senza suono, un urlo strozzato. Siamo ancora nel solito ripiego di finzione dai contorni infantili, che si carica di tristezza inespressa nell'animale-nuvola, inquietante e minaccioso: è avvisaglia di pioggia, in una lugubre atmosfera fosca e tenebrosa.

Le espressioni, nell'impossibilità di riconoscerle all'uomo, di confessarle apertamente, si muovono in sostituzione di un esplicito movimento del corpo: son denuncia più intenzionale, più volutamente emotivamente espressiva. Queste espressioni scorte nelle sfumature denotano una fine sensibilità, un intenso desiderio d'esprimersi, un'intima umanità in figure che negano l'uomo. Se esso non riesce a trovare una sua piena manifestazione, nello spazio di un dettaglio intervengono allora delle espressioni a segnalare fredde e angosianti minacce, una sorta di tensione insoddisfatta verso un mondo esistenzialmente autentico. Con spontanea espressività ci appare piuttosto un umore distimico, deluso.

Ci rintaniamo infine, da una nuova prospettiva, di nuovo nello spazio bianco più protettivo: compare una persona, sempre a metà, sempre immobile e sempre difesa da un mantello; per l'ennesima volta, ha tratti infantili e fantastici. Le sembianze sono infatti quelle di un personaggio di un cartone animato: Kuzco²⁵⁸, l'imperatore che rinuncia ai suoi piani egoisticamente ambiziosi per ripiegare infine su una vita più rusticamente semplice e altruista. Ad ogni modo, lo spazio bianco del vaso, rigirato si fa corona dell'imperatore sopracitato: diviene immagine di una simpatica forza che non vuole più ferire e sottomettere. Ecco che anche tale imperatore, nella sua volontà di potere, si scopre debole e smilzo, e cerca conforto nell'abbraccio di un mantello, uno spazio bianco che nuovamente avvolge e contiene.

²⁵⁸ In riferimento a *Le follie dell'imperatore* (*The emperor's new groove*) (2000). Diretto da Mark Dindal. USA: Walt Disney.

Tav. VIII

10''

<p>Oh che bello, colori! -un animale che sta camminando, sopra la terra (azzurri), questa è la terra, ma in realtà sarebbe così (>), ma va bene lo stesso (^). Sta camminando sopra la terra, sta raggiungendo un altro pezzo di terra staccato da questo (grigio), quindi sta camminando, qui ci sarebbe il vuoto (tra grigio e azzurro). È un animale più verso il felino.</p> <p>In realtà potrebbe benissimo anche essere questa la terra, anzi no il contrario, questa la terra (sopra) e questa l'acqua (sotto), ma mi piace di più pensare che questa sia la terra (Sotto) e invece questa l'acqua (sopra) perché vedo che...no, in realtà no. ho notato e mi piace questa cosa qui (macchietta rossa nell'azzurro) come fosse un'ombra, un riflesso di questa immagine qui nell'acqua, come succede nell'acqua che ti specchi. forse lo immagino come felino per il rosso, perché lo vedo come animale molto focoso, di solito nei luoghi caldi. poi son veloci, la velocità la associo al rosso, al fuoco, a qualcosa di esplosivo.</p> <p>(pausa)</p> <p>>: durante il tramonto. che bello bellissimo. quindi tutto durante il tramonto, ovviamente queste son tutte le sfumature, questo il sole, un disegno più circolare qui (rosa e arancio centrale, l'arancio è il sole). è come se questo animale stesse uscendo dal sole, andando sulla terra, cioè sull'acqua, passando attraverso l'acqua e andando sulla terra, bellissimo! questa è la parte terrena, non so come sia possibile ma c'è l'acqua che è sopra la terra (la terra è vicino all'asse centrale), come se non esistesse la forza di gravità e nemmeno le proporzioni in questo mondo, non come lo conosciamo noi quindi. quindi un animale che esce dal fuoco del sole, tocca l'acqua e la terra, quindi gli elementi. bello, bellissimo.</p> <p>V: (grigi), qui animale con delle corna, però buono perché ha questo colore così tenue, anche se ha un aspetto brutto, un po' inquietante, però in realtà è buono.</p> <p>V: questi due occhi grandi, però mi mettono ansia perché sono rossi (rosa centrali, solo metà superiore rosa). questa la parte centrale della faccia e poi ci sarebbe una bocca, ma qui c'è una sorta di mascherina tipo come quello di guerre stellari, d'arth fener (azzurri e grigi e bianchi in mezzo, quindi guarda quasi globalmente la tavola).</p> <p>Niente mi è rimasto impresso l'animale e non riesco più a non vedere l'animale.</p>	<p>La terra per il verde, ma guardando meglio ho visto la macchietta e quindi quella poteva essere acqua e l'altra verde terra. poi dentro al centro c'è verde più scuro e quindi quella è proprio terra.</p>	<p>Apprez. colori</p> <p>(>,<sup>^</sup>)-G FM A Ban C Nat C Nat CF Sole</p> <p>Verbalizzazione emotiva</p> <p>V: -D FC Ad</p> <p>Negazione</p> <p>V: - DDbi F+ Ud Ogg</p>
--	---	---

Oh che bello, colori!
Un animale che cammina,
orizzontale sopra la terra.
Cammina per raggiungere
un altro pezzo di terra
staccato dal vuoto.
Verdi-azzurri
elementi informi:
sopra la terra, l'acqua.
O forse, sopra la terra e sotto l'acqua,
Inversione confusa
Dello spazio delle due sostanze.
Una piccola ombra viene a mettere ordine,
come fosse un riflesso
di un'immagine specchiata nell'acqua.
È un animale rosso felino:
animale focoso, da luoghi caldi.
Animale veloce
e la velocità è rossa:
è il fuoco, è qualcosa di esplosivo.

Intanto il tramonto,
bello bellissimo!
La scena si svolge durante il tramonto,
con tutte le sue sfumature.
Un disegno più circolare qui:

è il sole.
L'animale esce dal sole e il suo fuoco,
passa attraverso l'acqua
per andare sulla terra,
toccando tutti gli elementi.
Sublime bellezza!
Nella parte terrena,
l'acqua domina la terra,
come se un mondo sconosciuto
in cui non esiste né forza di gravità e né
proporzioni,
non come lo conosciamo noi.

Vedo un animale con le corna.
Dall'aspetto inquietante.
È in realtà animale buono,
dal verde tenue colore.

Scorgo due grandi occhi rossi,
due occhi di ansia.
Sotto, una faccia dalla bocca coperta
Da una sorta di mascherina.
Ricordo Darth Fener di guerre stellari.

Il felino persiste impresso:
non riesco a non vederlo.

INTERPRETAZIONE

Gioia di colori: finalmente un mondo colorato che distolga lo sguardo dal distimico grigio/nero. Accogliamo i colori come una liberazione. Ed ecco subito movimento, il primo animale libero di camminare. Va comunque notato che il movimento di esseri finora è stato rilevato solo nei banali, solo nella semplicità di figure comuni, non pretenziose. Ad ogni modo, l'animale cammina sopra la terra, l'acqua e il vuoto, quasi dominando questi elementi. Esso si muove verso un lembo separato di terra, separato dal vuoto, che pare quasi una vetta verticalmente. Siamo forse l'animale che vuole scostarsi dal centro, che mira a scartare dalla struttura centrale della terra, a superare coraggiosamente il vuoto per raggiungere un luogo separato, forse più isolato, diremmo

probabilmente più autentico. Colpisce che, seppur nella banalità dell'immagine, finalmente il mondo a colori è un mondo in cui assistiamo a un chiaro e meglio definito movimento. Le diverse tonalità dipingono un mondo che appare a prima vista come un mondo di una semplice e consueta dinamicità. Nell'elementarità del suo movimento, l'animale si fa contenitore del rosso: la ferocia, l'esplosività, la velocità, il caldo focoso prendono la sua fisionomia e lo accompagnano nel suo percorso. Il movimento animale, che per quanto elementare è in ogni caso un accenno di creativa vitalità, pare dare equilibrio alla scena e il felino può raggiungere la sua meta.

Nel resto dell'immagine, gli elementi naturali la fanno da padrona. Il verde è il primo a colpirci e a dilagare come sostanza terrestre. Kandinsky scrive rispetto a tale colore, dato dal mescolarsi dei movimenti opposti del giallo e del blu, che rispecchia l'equilibrio e la quiete data dall'annullarsi di spinte opposte. Un'immobilità perciò diversa dal bianco e dal nero: una calma tesa tra trazioni opposte pacificate, che viene in soccorso agli animi stanchi²⁵⁹. È però un verde più tendente all'azzurro/blu, quindi in parte sbilanciato verso più basse profondità, più contraddistinto da una sorta di lentezza più seria e pensierosa.

Compare poi l'acqua, anch'essa traboccante (C). Assistiamo a un'incessante inversione e confusione dei colori della terra e l'acqua, a una commutabilità indecisa di tali elementi: non si sa più dove risiede la sostanza stabile e fertile e dove è invece lo spazio di una dinamica vitalità. In questo mondo di emozioni primigenie, tutto appare inarginabile, confuso e informe: vacilliamo immersi dai colori, alla ricerca di agganci che ci permettano di orientarci. In questa esistenza emotivamente imperante ci sembra di stare al cospetto di una fatica confusa, di una cervelotica ricerca che si fa sempre più astratta e rarefatta, nello sforzo di elevarsi verso un mondo quasi metafisico, che in ogni caso risulta troppo sofisticato e caotico. In una crescente tensione che anela a una libertà espressiva, ci appare un mondo elementare ma aggrovigliato in tutti i suoi capovolgimenti. Ormai il colore domina la scena e non viviamo più alcuna limitazione; subiamo piuttosto la loro espansione e mescolanza: la sterminatezza emotiva diviene globale, sviluppandosi in una dimensione orizzontale (>).

All'impatto con il colorato mondo affettivo, ciò che emerge da protagonista sembra essere l'esigenza di esprimersi, l'esserci ci appare fisiognomicamente debordante nel suo anelito di comunicare le proprie emozioni.

²⁵⁹ Kandinsky, W. (1989). Op. Cit., p. 65.

In questo caos, l'acqua si distingue unicamente per la sua funzione riflettente. Grazie a ciò scorgiamo in un'ombra il raddoppiamento dell'immagine del felino. L'elemento instabile nella sua dinamicità è l'elemento che ci rispecchia e che si estende sopra la terra. Lungo l'asse centrale risiede, in definitiva, la struttura stabile della terra in cui scorgere una macchia colorata.

Tale mondo si completa infine dell'elemento focoso, scorto nel suo tramonto, nella sua fase calante. Ci rivolgiamo ancora a Kandinsky, nel descrivere il rosso come «*un colore dilagante e tipicamente caldo, che agisce nell'interiorità in modo vitalissimo, vivace e irrequieto*»²⁶⁰, che si muove con agitazione e fervore introversi. Ecco il colore che anima l'animale che vediamo camminare.

Il rosso del sole è di una tonalità vicino all'arancio: «*dà sensazioni di forza, energia, tensione, determinazione, gioia, trionfo*»²⁶¹. Nell'arancio, «*il movimento interiore del rosso si tramuta in un movimento che si irradia e si disperde all'esterno*»²⁶². Attraverso le immagini di M., ci scopriamo particolarmente sensibili alle note dei colori. Così, lo sconfinamento diffuso dell'arancione-rosso del sole, da cui sprigionano tutte le calde sfumature che illuminano la terra, lo troviamo forse affascinante proprio perché lo cogliamo nell'avvicinarsi al suo riposo, nel suo saluto: la sua forza del suo calore pare attenuata, quasi di una malinconica bellezza.

L'animale focoso segue lo stesso movimento del sole: egli esce da esso per allontanarsene, per andarsi a isolare su un lembo separato della quieta terra.

Ci dicono Barison e Passi Tognazzo: «*l'interpretazione ricca di pathos per il suo contenuto (ad esempio un organo genitale, un animale feroce) certo indica un coinvolgimento sentimentale del Dasein più occasionale che non l'interpretazione cromatica, che sembra più radicalmente connotare [...] il Dasein*»²⁶³. Allora il felino che cammina ci può apparire ora meno espressivo dell'esistenza di M., più occasionale appunto, e legato forse alle sue personali ambizioni rispetto alla situazione del test. Molta più rilevanza, nel parlarci del mondo di M., ha invece tutto ciò che si è detto rispetto agli altri elementi colorati e informi.

²⁶⁰ Ivi, pp. 67-68.

²⁶¹ Ivi, p. 68

²⁶² Ivi, pp. 70-71.

²⁶³ Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). Op. Cit., p. 55.

In questo cosmo ambiziosamente metafisico, M. specifica che le proporzioni e la forza di gravità sono evidentemente sconfitte: si vorrebbe ignorare le leggi fisiche dell'attrazione che richiamano verso il centro terrestre, le forze che richiamano al basso e all'ordine formale. Si vorrebbe assecondare l'acqua nel suo dinamico fluttuare sopra la pesantezza; si vorrebbe dar sfogo a un'espressività in totale libertà. Sentiamo tutta l'impellenza del mondo emotivo, tutta il suo potere di variare le proporzioni della percezione razionale: ecco la rilevanza del senso affettivo di cui parlava Sartre, che qui chiede solo di essere ascoltata informemente.

In questa astratta rarefazione, in questo avvicinarsi d'emozioni confuse, combinate e rovesciate, notiamo che all'appello dei vari elementi manca l'aria, manca il fiato. In questo mondo sentiamo allora l'anima richiedere la sua parte, bramiamo il suo respiro che ci lanci in un volo verticale.

Nel rovesciare la tavola, un dettaglio si apre sopra di noi: nuovamente ci appare la testa di un animale che ci spaventa, ma attutito dal tono verdognolo del suo colore. Ancora delle corna che si aprono e si diramano. Queste parti dell'aggressività animalesca, della malvagità demoniaca, risultano accettabili solo su un animale dal tono freddo. Se l'aspetto e la forma sono inquietanti, il colore sembra suggerire un mondo interiore pacato che lo rende buono: il colore cambia così la fisionomia della forma, la connotazione emotiva ci offre un rilievo diverso a cui sensibilmente aderiamo.

L'ansia ritorna infatti nel rosso di due occhi grandi e sanguigni che ci fissano. L'atmosfera prende contorni quasi paranoici, con uno sguardo giudicante e severo a cui non possiamo sottrarci, forse anche qui in riferimento alla situazione di test che M. sta vivendo con apprensione. Il volto rivela una bocca coperta, nascosta. Gli occhi ci osservano, ma la bocca che può esprimere un giudizio è celata e non possiamo così sentire come si esprimerà. Ritorna così un senso di inquietudine, confermato dal nero che possiamo immaginare con la maschera di Darth Fener²⁶⁴. Allora la maschera che copre il volto prende la forma chiara di un oggetto di fantascienza che ci può assistere nel respiro in questa assenza d'aria.

Ritorna infine la banalità dell'animale: è sempre stata in agguato e, nella nostra incertezza, non possiamo sfuggirgli.

²⁶⁴ In riferimento alla saga *Guerre Stellari (Star Wars)* (1977, 1980, 1983), di George Lucas. USA: Lucasfilm.

Tav. IX

6''

<p>-qui ci vedo un vaso, un calice quasi, molto ondulato, molto smussato -però vedo terra, vedo tanta terra, rigogliosa proprio -mi sembrano sempre degli organi interni: questo un cuore questa volta verde (verdi), ovviamente non abbiamo due cuori specchiati in questo modo ma mi sembrano due cuori, verde quindi mi da un senso più di natura ovviamente, quindi l'ascolto della natura. -È un bel calice colorato. anche qui c'è questo giallino che è quello che contiene (bianco centrale), ovviamente senza forza di gravità se no l'acqua sarebbe dritta, invece qui è semi circolare. -quel rosso mi fa venire in mente, abbinato al calice, il vino</p> <p>(V): sono un attimo estasiata dai colori di questa figura, che bello come si amalgamano l'arancione e il verde. <: è un'immagine riflessa, anche qui ci vedo l'acqua perché c'è un po' di azzurrino, leggero leggero leggero. soprattutto vicino alla parte in mezzo, alla parte che divide tra uno e l'altro. non lo so, nonostante i colori siano gli stessi dell'altra, questa volta è sempre un paesaggio però è ovviamente immaginario, quindi non esiste l'aria, il cielo come lo intendiamo noi, qui prende come una forma liquida, anche nella parte reale non solo in quella specchiata, nella parte specchiata potrebbe starci un gioco con le luci e i colori ma nella parte reale, quella sopra, la parte reale la vedo sopra, sono delle nuvole liquide, acquose, soprattutto questa parte qui arancione. qui invece come se la nuvola liquida (verso asse centrale, sul verde) fosse stata bucata o rotta e stesse appunto colando il colore dal dentro, come se la nuvola liquida contenesse proprio dentro l'acqua e venisse bucata e cola tutto.</p>	<p>Il calice lo vedo qui, si sviluppa dalla parte centrale (asse centrale) dal basso dove si tiene il calice (rosa centrale interno al verde). le parti verdi e arancio non appartengono al calice, fanno da contorno. il giallino leggerissimo all'interno è quello contenuto (asse centrale + bianco)</p> <p>Terra rigogliosa prevalentemente per il verde, però tutta la tavola mi dava quell'idea. forse non il rosso.</p>	<p>-DDbi F+ Ogg CF Acqua</p> <p>- D C Nat</p> <p>-D F- Anat</p> <p>-D C Vino</p> <p>Apprezz. colore</p> <p><: -G C Acqua/Nat CF/m Nuvole</p>
--	--	---

Un vaso,
un calice quasi,
molto ondulato,
molto smussato.

Vedo terra,
vedo tanta rigogliosa terra.

Appaiono sempre degli organi interni:
un cuore, questa volta verde.
Non abbiamo due cuori specchiati
ma eppure li vedo, verdi.
Mi donano un senso di natura:
è l'ascolto della natura.

Ritorna il bel calice colorato.
Contiene un giallino,
acqua non più dritta, ma semi circolare:
non c'è forza di gravità.
C'è anche del rosso che,
abbinato al calice, fa del vino.

Rimango un attimo estasiata
dai colori di questa figura:

che bell'amalgamarsi
tra l'arancione e il verde.

Anche qui acqua,
un'immagine riflessa,
nell'azzurino leggero leggero.
Sta soprattutto in mezzo,
divide l'uno dall'altro.

I colori dell'immagine precedente,
è sempre un immaginario paesaggio,
in cui non esiste l'aria e
il cielo come noi lo intendiamo.
Qui esso prende come una forma liquida,
sia nella parte reale che in quella specchiata.
Nello specchio un gioco di luci e colori.
Sopra invece sta la parte reale:
sono delle nuvole liquide,
acquose e arancioni.
Nuvola liquida rotta al centro,
o forse è stata bucata:
cola il suo colore dal dentro.
Nuvola liquida,
acqua al suo interno.
Ma, bucata, cola tutto!

INTERPRETAZIONE

La prima immagine che ci è offerta s'inserisce nel bianco che si sviluppa lungo l'asse centrale: troviamo un calice ondulato e smussato. Ancora il vuoto centrale, sfondo che si fa figura, diviene qualcosa di contenitivo, di delicato, che non può ferire poiché smussato. Al presentarsi di un altro mondo colorato, emotivamente vivo, il nostro sguardo va innanzitutto alla ricerca di un punto d'appoggio centrale, da cui si sviluppa, nel vuoto, un calice capace di contenere, nel suo piccolo, un liquido informe, acqua fertile e dinamica. Essa, come nella tavola prima, ancora lotta e sconfigge la forza di gravità: nessuna legge la richiama all'ordine fisso e pesante della terra. Tale immagine, se può presentare un vissuto esistenziale leggero e forse irrequieto, ci suona quasi come un augurio, un'espressiva speranza. È comunque, ancora una volta, il vuoto centrale a rivelarsi

nitidamente capace di accogliere e dar forma ad elementi altrimenti informi: questo è, nella sua piccola e delicata certezza, potenziale fertilità, intimo rifugio da ciò che fuori imperversa. È semplice guscio contro la confusione e i sentimenti contrastanti che al di fuori di esso dilagano. Il vaso e il calice sono davvero angoli bachelardiani, bianchi ma mai davvero vuoti, perché abitati dal nostro corpo che così spesso si è raggomitolato nel loro intimo spazio: piccoli spazio, aperti e insieme chiusi, in cui poter per un attimo abbandonarci al nostro informe onirismo. Sotto al calice, fuori da esso, troviamo del vino. Il rosso appare allora incontenibile nella fragilità del bicchiere. Il vino rubino ci parla di un'aggressività inebriante, di un'ebbrezza disinibita e violentemente libera. Lo scopriamo in riferimento al contenimento, ma come parte che ne rimane esclusa.

In un'altra immagine, si estende una terra amorfa, rigogliosamente ricca e feconda. Siamo di nuovo colpiti da un verde calmo e introspektivamente profondo, che non proviamo nemmeno a contenere, ma vorremmo solo apertamente esprimere: la dura sostanza terrestre prende ancora connotazioni quasi astratte. L'elemento naturale si fa nuovamente ambasciatore e custode di una ricercata bellezza espressiva, di un desiderio incontenibile di fertile creatività. Ecco una figura anatomica viene ancora a mostrarci un mondo interiore: il nostro cuore, organo della vita, si rivela confusamente verde, e ci pare richiedere un ascolto della natura. Alla luce di quanto detto finora, ci verrebbe quasi da dire che il nostro nucleo pulsante sembra ambiguamente richiedere, nella propria riflessione, di ascoltare più che altro la *nostra* natura, nella preoccupazione di trovare una propria autenticità.

Ci colpisce, in questa scena, che il riflesso di un cuore irregolare viene quasi a giustificare il fallimento di una buona forma. La ricerca di uno slancio originalmente creativo, che pare più zoppicare con fatica, non trova conferme al di fuori della realtà rorschachiana. Allora, nella preoccupazione di un cattivo giudizio, M. sembra ripiegare macchinosamente e difensivamente sull'astrazione, in commenti più espliciti e artificiosi che possano esprimere quel che non riesce ad esprimere attraverso le immagini.

Notiamo, nei soliti commenti appuntati qua e là, che l'arancione e il verde sembrano amalgamarsi insieme, estasiandoci: sono colori contrastanti, dallo scarso equilibrio. Il loro informe conflitto, il loro contrastante amalgamarsi richiama la nostra attenzione, sembra attirarci e perderci.

L'ultima immagine, quella che cerca di descrivere la globalità dell'essere, ci conferma un'esistenza estremamente confusa, preoccupata e sofisticatamente artificiosa. Ritornano il tema di un mondo immaginario, come il tema liquido dell'acqua e del riflesso. In questo sforzo, che ha l'ambizione di un'autentica creatività, ancora l'aria è negata: di nuovo ci manca il fiato, il respiro spontaneo dell'anima. Se sotto di noi c'è solo lo spazio acquatico in cui riflettersi (pare sempre difficile sottrarsi a uno sguardo che ci riguarda), anche sopra di noi non si apre alcun cielo da respirare. Esso è negato da un'apprensione densamente liquida, carica forse potenzialità fertili e dinamiche, ma per ora solo soffocante e inquietante: son nuvole liquide, cariche d'acqua. Sembra che da un momento all'altro potrebbe tempestare; queste nuvole informi richiedono a gran voce di poter piangere la propria pioggia, esprimere il proprio carico affettivamente denso. Sembra quasi d'affogare in questa scena; manca il fiato in questo angosciante mondo di emozioni. L'unico sfogo è in un movimento inanimato, segno di una tensione crescente che chiede di essere liberata, svuotata, scaricata. Le nuvole sono infatti rotte verso l'asse centrale: bucate, perdono liquido, perdono ciò che dovrebbero saper contenere; quel che dovrebbe prender spontaneamente forma e movimento di pioggia fertilizzante, di tempesta purificatrice, cola invece innaturalmente da una ferita. Il sostegno dell'asse centrale ne risulta sporcato, quasi infangato: si fa scivoloso e insicuro.

Ma se quest'acqua dinamicamente vitale cola fuori, è forse stato proprio questo elemento orizzontale strutturalmente centrale e fisso ad aver bucatato le nubi. Vien da pensare che è nel mondo vissuto come inautentico del *Man*, che è preclusa la possibilità di una pioggia, d'una espressione più autentica. Ed è proprio per questo che esso ne risulta sudicio, scivolosamente insicuro.

Vorremmo muovere un'ultima considerazione. In queste due tavole colorate, come avverrà più limitatamente nella prossima, la costruzione di un'immagine globale e più ricercatamente complessa è offerta su un piano orizzontale (< o >). Perciò, l'artificiosa costituzione di un'immagine più articolatamente espressiva *dell'Esserci* di M. pare riuscire a svilupparsi e muoversi nella sola direzione orizzontale. Secondo Binswanger «l'umana presenza è per quanto e in quanto si muove e si dispiega»²⁶⁵. L'uomo risulta sempre in qualche modo direzionato: «*Ora i due sensi fondamentali dell'umana*

²⁶⁵ Cargnello, D. (2010). Op. Cit., p. 77. Il testo di riferimento è: Binswanger, L. (1949). *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Heidelberg: Lambert Schneider.

*presenza [...] sono la **orizzontalità** e la **verticalità**. Essi possono anche essere ritenuti come una sorta di **schemi spaziali** a cui si riferisce (o può esser riferito) ogni aspetto del nostro esistere»²⁶⁶. Nell'antropologia fenomenologica di Binswanger, di cui ci parla Cargnello²⁶⁷, il piano orizzontale si associa ad un modo di procedere comune, ordinario. Questo si può alternare al procedere più pericolosamente problematico, più stancante e ambizioso della verticalità. Scrive Cargnello:*

*«L'essenza della salita infatti riposa in una decisione, che di continuo si ripropone, per distaccarsi dal piano "naturale" dell'orizzontalità [...]. Chi sale o discende col proposito di raggiungere l'alto o il profondo non agisce più come genericamente si agisce, ma essenzialmente per quello che originariamente è ed originalmente lo differenzia dalla massa, cioè per come "egli stesso propriamente" **decide**.*

La decisione di cui qui si parla implicitamente significa deliberato ripudio per il solito, per l'ordinario, significa sostanziale scontentezza per la "platitudine" [...]. Significa anche porsi problematicamente: decisione di trasformarsi, di essere altrimenti da come si è già stati»²⁶⁸.

Ci pare che M. mostri tutto questo nelle sue immagini: la decisione di affrontare una dimensione verticale, l'ambizione di mutare, di diversificarsi; il suo ripudio per l'ordinario, nell'insoddisfazione tormentata per la piattezza usuale. Ma in tutto questo, emerge anche e soprattutto la problematicità e la fatica di questa brama per la verticalità.

M. rimane ancorata a un piano orizzontale, non riesce a librarsi in voli di autenticità verticali. Ecco che, nel grande desiderio di esprimere l'affettività legata ai colori, la sua ambizione frustrata e preoccupata ripiega sulla sicurezza di uno sviluppo orizzontale. Perciò l'anima non trova espressione, rimane invischiata nelle preoccupazioni dello spirito. Nella nostra ricerca di una via autentica, ci sentiamo frustratamente incatenati a terra dal peso della nostra ambizione, dalle nostre insicurezze e preoccupazioni, ingigantite dalla situazione di osservazione e giudizio legata al test. Le preoccupazioni dello spirito si fanno allora imperanti e ingestibili.

Vorremmo concludere con un ultimo passaggio di Cargnello che troviamo piuttosto appropriato:

²⁶⁶ Ivi, p. 77.

²⁶⁷ Ivi, Parte Seconda, pp. 73-93. Il testo di riferimento è: Binswanger, L. (1949). Op. Cit.

²⁶⁸ Ivi, p. 83.

«Se il tratto che compiamo procedendo nell'ampiezza, nella direzione di significato orizzontale corrisponde piuttosto alla 'discorsività', all'esperienza, all'esplorazione e alla presa di possesso del 'mondo', a un 'ampliamento del giro d'orizzonte', a un allargamento della visione, della prospettiva e del panorama sugli 'ingranaggi', sulla 'meccanica' del 'mondo' esterno e interno, così il tratto che noi percorriamo procedendo verso l'alto, nel senso della verticalità, corrisponde piuttosto al nostro anelito a sottrarci alla 'forza di gravità', sollevandoci al di sopra dell'oppressione e della 'paura di ciò che è terreno', e anche in pari tempo alla nostra brama di attingere un 'più elevato livello', una 'superiore visione delle cose' – come dice Ibsen -, da cui l'uomo può plasmare e dominare 'ciò che ha sperimentato', in una 'parola, appropriarsene'. Anche tale appropriazione, tale plasmazione di ciò che vien colto da parte del singolo si riferisce all'attuarsi, al realizzarsi»²⁶⁹.

Ciò ci pare emblematico del mondo di M., nel suo rimanere sofferentemente aderente all'ampiezza del giro orizzontale e, insieme, nella smania difficoltosa e frustrata di sottrarsi alla gravità terrestre, di elevarsi "sopra all'oppressione e alla paura di ciò che è terreno". Ma, come si diceva inizialmente, più che a una visione superiore delle cose, si assiste a una certa adesione invischiata con le cose e, di conseguenza, a rifugiarsi nel contenimento dei vuoti.

²⁶⁹ Ivi, pp. 85-86. Il testo tedesco di riferimento è: Binswanger, L. (1956). *Drei Formen missglückten Daseins*. Tübingen: Niemeyer, p.4.

Tav. X
10''

<p>Uh quanti colori! (sussurrando, sorride) -due bruchi (rosa) -fiori (grigio e giallo lat), col gambo e il fiorellino giallo -questa una nuvola, delle nuvole (arancio lat) - questo sembra invece un microbo (azzurri lat) -però ovviamente mi richiama anche l'acqua (azzurri lat) -questi sembrano dei semi (Dd aranci nei gialli centrali) -questo un bruchetto molto simpatico (Verde centr) quasi con una faccia da coniglietto però, oddio (ride divertita). un bruco con la faccia da coniglio, qui con i due occhi, il musetto e le due orecchiette -bello, mi viene voglia di dipingere! però è strano non capisco se questo bruco finisce qui (rosa), mi da più la sensazione che questa sia la sua testa (grigio centr), con queste antenne brutte, questo tono sul grigio da un senso un po' di minaccioso, questo grigio-marrone. belli questi due semini di pesca, sembrano quasi i semini della pesca, il nocciolone (sempre dd aranci nei gialli centr), (sogghigna) il bruconiglio >: ok così mi sembra un cavalluccio marino invece questi (verdi centr) > : Questo (grigio centr) mi da un senso più di industriale, con sto grigio a sé, mentre tutto il resto ha un colore molto naturale, infatti è minaccioso, come se questa naturalezza venisse minacciata dall'industria, dal grigio. > : oddio qui ci vedo quasi una persona, deformata ovviamente (Grigi lat e gialli), questa è la testa, questo il corpo con pancia e gambe, però è come se fosse trascinata, questi gialli sono i capelli, ha i capelli gialli. oddio come se una persona che vive nell'alto stesse scendendo nella terra, e qui è il primo contatto che ha con la terra, qui c'è della terra (rosa centrali) e la persona infatti viene un po' dal marroncino, esce da lì (aranci lat). (lunga pausa, gira e guarda) il cavalluccio marino (quello di prima) V: questi adesso mi sembrano due occhi (gialli centr) e una boccuccia simpatica (arancio centr) V: questi invece ossa, sempre ossa e sempre utero (grigi centr) V: il blu mi da un senso di aria invece che acqua, anche se è blu. è aria. però come se fossero polmoni, infatti è aria. però i polmoni sono esterni al corpo, perché ci vedo comunque un po' un corpo qui (rosa).</p>	<p>La persona è deformata ovviamente, questa è la testa che sta guardando verso il basso, queste le braccia all'indietro, come se fossero a penzolini (la imita), questa la pancia e il corpo, queste le gambe. L'arancio lat fa parte dell'immagine ma non appartiene al corpo della persona, come se questa persona venisse da un mondo sopra di noi, che esiste e nascesse da questo, prendesse forma da questo (arancio), da lì nasce la persona, prende delle sembianze di una persona e inizia ad atterrare su questa parte qui che è qualcosa che esiste nella terra (rosa), di terrestre, tocca un elemento della terra. comunque è tutto immaginario come cosa, è fantascienza. ma in questa fantascienza quello è un elemento che vive all'interno della terra reale, che viviamo noi e quella persona lì sta scendendo e tocca questo elemento. Però comunque questo mi sembra sempre un bruco, quindi alla fine è come se toccasse un bruco. Comunque sembra che abbia i piedi che finalmente entrano in contatto con questa cosa, sembra che si stia appoggiando su qualcosa, stia scendendo su qualcosa, quello mi fa dire tocca terra. Sicuramente i colori della tavola poi mi ricordano tutti gli elementi della terra, a parte il grigio industriale, il resto mi ricordano tutti i colori degli elementi sulla terra.</p>	<p>Apprez. colori -D F+ A -D CF Pt -D CF Nuvola -D F- Microbo -D C Acqua -Dd F+ Pt -D FC A contaminazione commenti >: -D F+ A >: -D C Industria >: D M U C Nat V: -D F+ Ud -D F+ Ud V: D F- Anat V: D C Aria F- Anat F- U</p>
---	--	---

Uh quanti colori!
Grandi bruchi e
dei fiorellini gialli;
Vedo nuvole e microbi,
azzurro richiamo di acqua.
Vedo al centro dei semi
E uno strano bruchetto molto simpatico
con una faccia da coniglietto:
Bello! Vien voglia di dipingere!

Il bruco ha contorni confusi,
forse continua in una testa grigia,
con antennette brutte,
dal senso un po' minaccioso:
è grigio-marrone.

Belli però i semini di pesca,
il loro nocciolone
e il bruconiglio.

Scorgo un cavalluccio marino
e poi questo grigio a sé:
un senso industriale, minaccioso,
mentre tutto il resto intorno
Naturalezza e colori
minacciati dal grigio dell'industria.

Oddio! Visione di una persona,
deformata ovviamente:
Vedo la testa con gialli capelli,
il corpo con pancia e gambe
come se fosse trascinata.
Oddio! la persona che vive nell'alto
sta scendendo in terra:
ecco il primo contatto.
Ella viene dal marroncino,
nasce e prende forma da esso,
per atterrare infine
su un elemento terrestre.

Rivedo il cavalluccio marino,
vedo due occhi e una boccuccia simpatica.
E poi invece ossa,
sempre ossa e utero!
Il blu, ai lati del corpo,
mi da un senso di aria
invece che di acqua.
Sono allora i polmoni: è aria.
Son polmoni esclusi dal corpo.

INTERPRETAZIONE

La tavola ci offre un mondo ricco di colori, che M. sembra sinceramente apprezzare. I dettagli variegati e più sparsi della tavola sembrano offrire un mondo più pratico e quindi meno confuso, più ordinato, anche se frammentato in diverse parti.

Inizialmente l'attenzione rimane così ordinata e chiara, facendosi velocemente contagiare dalla vivacità dei toni. Giungiamo quasi subito a un ritorno di immagini già viste precedentemente. Nei colori caldi ed estroversi di tonalità gialla scopriamo la fertile gioia di un fiore, la feconda speranza di un seme. Nelle tonalità più fredde e introspettive ritroviamo una preoccupazione di microbi, che si trasformano in acqua informe. L'atmosfera turbata torna velocemente a farsi sentire, confermata dal presentarsi di

nuvole. Notiamo che anche il colore delle nuvole è alquanto introspettivo, nel suo arancio-marrone: «*colore ottuso, duro, poco dinamico, in cui il rosso risuona come un impercettibile mormorio. Eppure, da questo suono esteriormente così flebile deriva un suono interiore piuttosto forte e potente*»²⁷⁰.

Rispetto alla distribuzione spaziale, notiamo invece che gli elementi ben delineati e formati con chiarezza, indifferenti alle passioni dei colori, li troviamo nei dettagli lungo l'asse centrale, mentre ai lati trabocca un affetto allegro o inquietante, ma sempre difficilmente arginabile. Eccezion fatta per il grigio centrale che domina la scena, colore che va a delineare una minaccia inarrestabile, associata a un mondo industriale, un mondo artificialmente umano che incombe spaventosamente sulla naturalezza circostante. Immagine che, fenomenologicamente parlando, ci rievoca ancora una volta il mondo tetro, calcolato e anonimo del *Man*, rischio continuamente incombente sulla manifestazione di spontaneità più autentiche. Ma forse ci ricorda, più specificatamente, la macchinosità artificiosa di M. che emerge in questa situazione di test: essa è minaccia concreta e paralizzante nel suo inglobare il desiderio di una più naturale espressività.

Come accennavamo prima, è in orizzontale che M. si sforza di darci una visione più complessa, che assembli diversi dettagli. L'immagine che M. ci dipinge rimane coerente con i temi di cui si è discusso. Siamo sempre in un mondo immaginario, anche qui quasi metafisico: da una nuvola esce una persona, ancora deforme (scontatamente deforme per M., come se non esistesse altra possibilità), la quale è trascinata verso la terra. Con la corporeità della persona sembra essere tornata la forza di gravità, che richiama l'umano alla pesantezza della terra. La scena prende quasi dei connotati evangelici, di un messia che scende dal cielo sulla terra: racconta forse di una propria vocazione. Ciò ci sembra quasi denunciare, in maniera risentita, un vissuto frustrato dalla calamita terrestre che trascina impetuosamente a sé. Non ci si può sottrarre al richiamo centripeto del suolo, dal cadere dalla propria aerea altezza e dal prendere un inevitabile contatto con essa. Siamo nell'impossibilità di una verticalità, del mantenersi spensieratamente in un volo libero. Un'impossibilità annunciata fin dal principio, già nella genesi aerea: la persona è partorita dall'ottenebrato turbamento della nuvola. Il suo triste e malinconico destino sembrava già essere annunciato. Troviamo indicativo, a tal proposito, che l'affettività della scena appaia come sempre diffusa e confusa. A tal proposito, è la seconda immagine in cui le

²⁷⁰ Kandinsky, W. (1989). Op. Cit., p. 69.

nuvole sono evidenziate in una tonalità vicina all'arancione. Tale aspetto dipinge nuvole al crepuscolo, riflesso della caduta della luce del sole che ci lascia al tramonto; di una vitalità che ci lascia in cerca riposo. O forse, invertendo il movimento, vorremmo con ottimismo scorgere il tono di una più felice speranza: un augurio di un sole che sorge, alba di un futuro più luminoso.

Ad ogni modo, attratti dalla terra, torniamo verso l'asse centrale per svelare ancora una certa paranoia di uno sguardo giudicante di occhi che ci fissano. Ma questa volta, sempre nei soliti termini infantilizzanti, ci si difende con efficacia da questo sguardo. Riusciamo a scorgere allora la bocca che emetterà il giudizio. Anche da essa ci si protegge con un vezzeggiativo che pare invocare a una sorta di benevolenza: una boccuccia non potrà di certo ferirci. Lo sguardo però, dopo tale speranza, ricade sul minaccioso grigio; è forse richiamato da un turbamento, confermato dall'immagine di parti anatomiche, che sembra indebolire il precedente ottimistico rifugio: si rivela di nuovo un mondo interiore angosciato.

In questo cruccio, il blu si fa finalmente aria. L'aria si rivela però ancora come l'elemento mancante: i nostri polmoni (F-) non risiedono nel corpo (F-), ne sono esclusi. Elemento dell'equilibrio tra fuoco e acqua, del libero e quieto respiro: l'aria, forma e sostanza dell'anima, è estromessa. Al corpo deforme, ambizioso di vette elevate, non rimane che il cruccio dell'orizzontalità dello spirito.

CONCLUSIONE

Il nostro percorso, tracciato da una metodologia fenomenologica, ci ha accompagnato dagli spazi bachelardiani alle riflessioni sartriane, sempre mirando all'obiettivo di evidenziare e approfondire il ruolo dell'immaginazione nell'esperienza poetica e nelle tavole Rorschach, ma anche, più in generale, nell'esperienza quotidiana che facciamo del mondo. Il Rorschach, infatti, è solo uno specchio situazionale di tale esperienza, come del resto sono situazionali tutte le esperienze che possiamo fare del mondo. Perciò, il nostro proposito era di far emergere, attraverso tale test, i tratti e l'atmosfera particolari che emergono dal modo altrui di vivere il mondo, di essere-al-mondo. In altri termini, il nostro interesse tendeva alla coscienza che l'altro ha del mondo, come intenziona quel che lo circonda, quale specifica esperienza ne fa, che fisionomia peculiare prendono le cose intorno a lui. La nostra proposta mirava dunque a voler presentare una tale apertura, come opportunità di approfondimento e di dialogo. Abbiamo sostenuto che questo è possibile cercando di essere presenti alle immagini che l'esaminando ci offre, come fossimo in presenza di un nuovo cosmo da scoprire e osservare.

Più in generale, siamo giunti con questo lavoro a voler valorizzare il ruolo dell'immaginazione e delle immagini. Abbiamo infatti visto come in esse confluiscono elementi percettivi, affettivi e di sapere: l'immagine Rorschach, come sintesi di tutti questi elementi, è occasione speciale per parlare dell'altro, ma soprattutto con l'altro. Si è visto come la funzione immaginativa, che interviene nell'esperienza del Rorschach come del mondo, vista come elemento di irrealtà, si amalgama con la realtà percettiva, la compenetra, le dà senso e rilievo, costruisce significati su di lei e con lei in un dialogo: nel flusso della nostra esperienza tali elementi divengono inscindibili. Allo stesso modo non si può separare un soggetto dal mondo che percepisce e vive: nella nostra esperienza del mondo, oggetto e soggetto paiono fondersi in un dialogo costante.

Allora, quando nel Rorschach l'altro ci offre un'immagine, egli ci sta offrendo una miniatura del suo mondo, del suo dialogo con esso, in cui confluiscono dei suoi modi di tendere a ciò che lo circonda. Al clinico ci pare spetti il compito di dialogare con essi: la valorizzazione dello sguardo altrui passa, per noi, dal riconoscimento del suo modo di essere-nel-mondo, di *Esserci*, vista come possibilità umana irriducibile a mero oggetto classificabile. Perciò, quello che ci ha guidato in questo lavoro era il tentativo di poter

evidenziare lo sguardo dell'altro e quindi la sua persona. La nostra proposta non si vuole opporre ad altri modi di guardare e tendere all'altro, ma vorrebbe piuttosto arricchirli, dialogare con essi.

Così, nel nostro esempio, per un attimo possiamo mettere il nostro mondo tra parentesi per scoprire l'aspetto particolare delle immagini di M.. Ella ci parla di un volo che ricorda quello di Icaro, di ali di cera che si sciolgono al sole della sua pressante ambizione. Scorgiamo, nelle sue immagini, un desiderio incompiuto o comunque fallito. Grazie alle sue immagini, possiamo sentire con lei la perdita di queste ali e il desiderio frustrato di volare; avvertiamo la sofferenza e la speranza che in questo la accompagnano. Essendo presenti alle sue immagini, con lei ci affatichiamo, soffriamo e speriamo.

Allora le immagini del Rorschach sono per noi preziosa opportunità per stare con l'altro nella condivisione di uno sguardo, di un sentire. È questa la possibilità di un dialogo intimo, di uno stare insieme che reputiamo fondamentale nella clinica psicologica. Non possiamo che pensare, perciò, al "*modus amoris*" binswangeriano, che è, nella nostra proposta, il tipo di relazione a cui il clinico dovrebbe tendere con i suoi "pazienti". Vorremmo chiarire che non s'intende qui parlare dell'amore e dell'intimità nei significati diffusi nel senso comune, ma solo nella particolare accezione degli autori citati (Cargnello e Jullien).

Così scrive Cargnello, parlando dello spazio vissuto che contraddistingue lo stare insieme nella *dualità* del *modus amoris*: «Si tratta [...] della "mia" e contemporaneamente "nostra" patria, la patria del "nostro incontro", del "nostro reciproco accoglierci" [...]. L'incontro "di me e di te" nell'amore non è che un'altra espressione per dire **l'apertura** con cui "il mio e il tuo esserci" si uniscono»²⁷¹. L'amore di Binswanger risuona allora della stessa melodia dell'*intimità* di Jullien: è profonda apertura e comunicazione con l'altro, è divenire co-coscienti e co-soggetti. Per dirlo con le parole della professoressa Armezzani²⁷², i modi dell'amore e dell'intimità sono, per la fenomenologia, "*l'essenza della terapia*".

Così, al *modus amoris*, «inesauribile nella propria **fede**, gli è del tutto propria una somma forza di immaginazione e di produttività, intendendo quest'ultima soprattutto come incessante accrescimento di sé, come **autentica maturazione** [...].

²⁷¹ Cargnello, D. (2010). Op. Cit., p.14.

²⁷² Comunicazione personale.

“Solo chi sarà capace di capire che quando parliamo dell’amore non ci muoviamo più nella sfera dell’azione e del pensiero, della determinazione e della definizione, o anche nella sfera dell’etica, si renderà conto a cosa intendiamo alludere quando parliamo di forza dell’immaginazione, di fede, di fedeltà in tale modo”»²⁷³.

²⁷³ Ivi, p. 26.

BIBLIOGRAFIA

- Akavia, N. (2013). *Subjectivity in Motion: Life, Art, and Movement in the Work of Hermann Rorschach*. New York: Brunner-Routledge.
- Armezzani, M. e Saccà, M. (2016), Le matrici fenomenologiche del Rorschach. In T. Sola (a cura di), *Psicologia clinica e psicoanalisi tra diagnosi e terapia. Attualità in campo proiettivo* (pp. 87-98). Roma: Gaia – Edizioni Universitarie Romane.
- Armezzani, M. e Sbraccia, F. (2021). L'Erlebnistypus come forma dell'esserci. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani* (pp. 77-96). Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane.
- Azoulay, C. (2021). Il Rorschach o il compromesso dell'arte. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani* (pp. 57-75). Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane.
- Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Bachelard, G. (1975). *Il diritto di sognare*. Bari: Dedalo. (1970)
- Bachelard, G. (1957). *Le masque*. Prefazione alla traduzione francese di Khun R. *Phénoménologie du masque*. Parigi: Desclée de Brouwer. (trad. it. in Bachelard G. *Il diritto di sognare*. Bari: Dedalo, 1975).
- Bachelard, G. (1972). *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo.
- Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1982). *Il Rorschach fenomenologico*. Milano: Angeli.
- Barison, F. e Passi Tognazzo, D. (1984). Rorschach Fenomenologico Patologico. In F. Barison, E. Cattonaro e D. Passi Tognazzo, *Nuovi Orientamenti interpretativi del Rorschach* (pp. 3-101). Milano: Raffaello Cortina.

- Bataille, G. (2000). *Il limite dell'utile*. Milano: Adelphi Edizioni.
- Bataille, G. (2017). *L'erotismo*. Milano: SE.
- Baudelaire, C. (2012). *Diari intimi*. Milano: SE.
- Binswanger, L. (1923). Bemerkungen zu Hermann Rorschachs "Psychodiagnostik". *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 9, 512–523.
- Binswanger, L. (1942). *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*. Zurigo: Niehans.
- Binswanger, L. (1956). *Drei Formen missglückten Daseins*. Tübingen: Niemeyer.
Trad. It.: Binswanger, L. (1992). *Tre forme d'esistenza mancata*. Milano: SE.
- Binswanger, L. (1949). *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Heidelberg: Lambert Schneider.
- Blanchot, M. (1984). *L'arrêt de mort*. Parigi: Gallimard.
- Brentano, F. (1997). *La psicologia dal punto di vista empirico*. Roma- Bari: Laterza.
- Buber, M. (1993). *Il principio dialogico e altri saggi*. Milano: San Paolo.
- Busquet, J. (1952). *La neige d'un autre âge*. Parigi: La Cercle.
- Cargnello, D. (2010). *Alterità e alienità*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Daumal, R. (1954). *Poesie noire, poise blanche: poems*. Parigi: Gallimard.
- Ellenberger, H. (2009). Hermann Rorschach, M.D., 1884-1922: A Biographical Study. *Bullettin of the Menninger Clinic* (Settembre 1954), 173-219. New York: Guilford.

- Erard, R. E., Erdberg, P., Meyer, G. J., Mihura, J. L. e Viglione, D. J. (2015). *Rorschach Performance Assessment System. Somministrazione, siglatura, interpretazione e manuale tecnico*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ferro, F. M. (2009). Klecks: un ritratto. In T. Sola (a cura di), *I metodi di indagine clinica in campo psicopatologico*. Roma: Aracne,
- Gallagher, S. e Zahavi, D. (2009). *La mente fenomenologica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Haeckel, E. H. (1899). *Kunstformen der Natur*. Lipsia-Vienna: Bibliograpisches Institut.
- Handke, P. (1983). *Il Peso del Mondo*. Milano: Ugo Guanda.
- Heidegger, M. (1972). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer Verlag. (1927)
- Ivanouw, J. (2000). The Rorschach Comprehensive System Scoring conceptualized by a phenomenological metalanguage. *Rorschachiana*, 24, pp. 127-149.
- Jouve, P.-J. (1954). *En miroir*. Parigi: Mercure de France.
- Jullien, F. (2014). *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra", un altro accesso all'alterità*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni. (2012)
- Jullien, F. (2014). *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*. Milano: Raffaello Cortina. (2013)
- Jung, C. G. (1979). Psicologia analitica e arte poesia. In *Psicologia e poesia*. Torino: Boringhieri.
- Kandinsky, W. (1989). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE.

Kuhn, R. (1944). *Über Maskendeutungen im Rorschachschen Versuch*. Basilea: Karger.

Lescure, J. (1956). *Lapicque*. Parigi: Galanis.

Lis, A., Mazzeschi, C., Parolin, L., Salcuni, S. e Zennaro, A. (2007). *Il Rorschach secondo il sistema comprensivo Exner. Manuale per l'utilizzo dello strumento*. Milano: Raffaello Cortina.

Merleau-Ponty, M. (1980). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore.

Minkowska, F. (1956). *Le Rorschach: à la recherche du monde des formes*. Parigi: Desclée de Brouwer.

Minkowski, E. (2005). *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici*. Torino: Einaudi.

Passi Tognazzo, D. (2017). *Il metodo Rorschach. Manuale di psicodiagnostica su modelli di matrice europea*. Firenze: Giunti.

Rorschach, H. (1921), *Psychodiagnostik. Methodik und ergebnisse eines warnesmungsdiagnostischen experiment*. Berna: Hans Huber.

Trad. It.: Rorschach, H. (2018). *Psicodiagnostica*. Roma: Edizioni Kappa.

Saccà, M. (2021). *Commento alle relazioni di C. Marogna, M. Armezzani e F. Sbraccia (Riflessioni su Rorschach e soggettività)*. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. ieri, oggi, domani*. (pp. 105-110). Roma: Gaia -Edizioni Universitarie Romane.

Sartre, J. P. (2007). *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Giulio Einaudi.

Searls, D. (2018). *Macchie d'inchiostro. Storia di Hermann Rorschach e del suo test*, Milano: il Saggiatore.

Sola, T. (2021). Presentazione. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani* (pp. 9-43). Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane.

Spaier, A. (1914). L'immagine mentale d'après les expériences d'introspection. In *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, LXXVII, pp. 283-304.

Stendhal (1964). *Vita di Henry Brulard. Ricordi d'egotismo*. Milano: Adelphi.

Straus, E. (2006). *Sull'ossessione. Uno studio clinico e metodologico*. Roma: Giovanni Fioriti.

Vischer, R. (1994). *Über das optische Formgefühl*. Ed. inglese in H. F. Mallgrave e E. Ikonomou. *Empathy, Form and Space*. Santa Monica: Getty Center.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare innanzitutto la prof.ssa Armezzani, che ha reso possibile un simile lavoro e ha saputo guidarmi e consigliarmi in tale percorso. Con i suoi corsi, inoltre, è stata per me di incoraggiamento e ispirazione per un modo di pensare e fare psicologia nel quale mi sono riconosciuto e di cui sono convinto ci sia bisogno. Con l'augurio che noi studenti saremo in grado di seguire il percorso da lei tracciato, è motivo di orgoglio per me concludere questo percorso accademico con lei.

Un ringraziamento è dovuto a Luca Bruno, per l'interesse che ha mostrato nei confronti del mio lavoro e per la sua disponibilità.

Un pensiero affettuoso a Simone, Daniele, Ambra e Sofia: amici e consiglieri che, ognuno a proprio modo, hanno dato forma con me a questo lavoro, ma soprattutto continuano ad alimentare una vitale riflessione.

Un grande ringraziamento alle mie coinquiline: Chiara, Emma, Giulia e Mirea. Siete semplicemente state per me una famiglia. Difficile esprimere a parole la mia gratitudine per voi.

Infine, ma non ultima, vorrei ringraziare tutta la mia famiglia: Gabriella, Flavio, Davide e Sara. Se tutto questo percorso è stato possibile è soprattutto grazie a voi: vi sarò sempre riconoscente.

APPENDICE

Si vuole precisare che la seguente appendice, nei riferimenti alla biografia e alla persona di Hermann Rorschach, come del resto alla nascita del suo test, è stata sviluppata sulla base degli scritti di Ellenberger²⁷⁴ e Searls²⁷⁵, anche nei passaggi in cui non si fa esplicito riferimento a tali testi.

Biografia di Hermann Rorschach

I Rorschach erano da diverse generazioni cittadini del cantone Turgovia, risiedenti presso la piccola comunità di Arbon, cittadina bagnata dal lago di Costanza. Il padre del futuro psichiatra, Ulrich Rorschach, era un pittore; fin da adolescente aveva studiato arte all'estero e in seguito scrisse diversi saggi sulla divisione temporale, sulla luce, sul colore e sulla forma. Ulrich era un uomo gentile, piuttosto accomodante e cagionevole. La madre, Philippine Wieden Keller, era una donna scherzosa, cordiale ed energica. Entrambe le loro famiglie erano da molti anni radicate ad Arbon. Furono loro due i primi a lasciare quei luoghi per trasferirsi a Zurigo, dove l'8 Novembre 1884 nacque Hermann.

Poco più tardi si trasferirono a Sciaffusa, pittoresca cittadina che sorge sulle rive del Reno, dove Ulrich trovò lavoro come insegnante di disegno e pittura presso una scuola media. La città era un importante centro industriale, turistico e culturale: *“Il giovane Hermann, dalla prima infanzia alla tarda adolescenza, visse in una atmosfera di straordinaria concentrazione intellettuale, artistica e culturale”*²⁷⁶.

A Sciaffusa, Hermann crebbe con la sorella Anna e il fratello Paul, nati rispettivamente nel 1888 e nel 1891.

Secondo la testimonianza del cugino, il piccolo Hermann era un sognatore, spesso interessato ad osservare il mondo circostante attentamente, assorto nei suoi pensieri. Era educato e silenzioso come suo padre²⁷⁷. Inoltre, da suo padre ereditò la passione per la pittura e, più in generale, per l'arte. Hermann era infatti un abile disegnatore di paesaggi, piante e persone: *“Tra sculture in legno, intagli, cucito, romanzi, opere teatrali e architettura ebbe certamente un'infanzia all'insegna della creatività”*²⁷⁸.

²⁷⁴ Ellenberger, H. (2009). Hermann Rorschach, M.D., 1884-1922: A Biographical Study. *Bullettin of the Menninger Clinic* (Settembre 1954), 173-219. New York: Guilford.

²⁷⁵ Searls, D. (2018). *Macchie d'inchiostro. Storia di Hermann Rorschach e del suo test*. Milano: il Saggiatore.

²⁷⁶ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 175.

²⁷⁷ Intervista di Wolfgang Scharz a Fanny Sauter, 1960.

²⁷⁸ Searls, D. (2018). Op., Cit., p. 31.

Quando Hermann era appena dodicenne, la madre Philippine morì di diabete: la famiglia ne uscì devastata e ne seguirono degli anni infelici.

Tre anni più tardi, Ulrich sposò la sorella di Philippine, Regina, da cui ebbe un'altra figlia, anche lei Regina. Hermann e i suoi fratelli non riuscirono mai a legare con la matrigna, severa e distaccata, per quanto cercassero di essere comprensivi.

Poco dopo, Ulrich soffrì di una malattia neurologica causata da avvelenamento di piombo, risalente al suo periodo da pittore. Il padre dovette così abbandonare il suo lavoro da maestro ed Hermann cominciò a dare lezioni di latino per aiutare economicamente la famiglia, oltre ad assistere la matrigna nel prendersi cura di Ulrich. Gli ultimi anni del padre furono densi di indicibili tormenti, tra depressione, manie e rimorsi. Morì infine nel 1903. Hermann non riuscì nemmeno a partecipare al funerale a causa di un'infezione polmonare aggravata dallo stress e dalla fatica. Questa esperienza contribuì forse a indirizzare Hermann verso la medicina.

La famiglia si ritrovò così a carico della matrigna, che si rivelò essere particolarmente inflessibile, se non addirittura crudele. Hermann, che stava finendo il liceo in quegli anni, dovette crescere in fretta: la sorella Anna dirà di lui che era stato un padre e una madre per loro fratelli.

Hermann frequentò il Gymnasium cantonale di Sciaffusa dal 1898 al 1904, costantemente preoccupato da questioni finanziarie. In ogni caso, Rorschach era uno dei migliori studenti della sua classe: conosceva inglese, francese, latino, tedesco e diversi dialetti svizzeri, e più tardi avrebbe imparato anche l'italiano e il russo. Era un ragazzo riservato, a cui piaceva lavorare in tranquillità senza essere interrotto. Amava immergersi nella natura appena possibile ed esplorare psicologicamente e percettivamente sé stesso con semplici esperimenti e riflessioni su svariati tipi di esperienza. Si tenne, inoltre, sempre impegnato con disegni illustrativi nel corso della sua vita, con un particolare interesse per l'espressività dei volti e la gestualità.

Nei suoi anni liceali, sostenne l'importanza di una più approfondita educazione visiva. Egli apprezzava particolarmente Haeckel, discepolo di Darwin: era affascinato dal suo metodo d'osservazione delle forme d'arte naturali che trovava attento e fine. Haeckel fu forse una sorta d'ispirazione per Hermann, in quanto, nel suo lavoro illustrato, riuscì a

combinare arte e scienza. Difatti “*Kunstformen der Natur*”²⁷⁹ «è un compendio visuale di struttura e simmetria in tutto il mondo naturale che suggerisce l’esistenza di armonie tra le amebe, le meduse, i cristalli e ogni altro genere di forme di vita più evolute»²⁸⁰.

Hermann, negli ultimi anni scolastici, entrò a far parte di una sorta di confraternita studentesca di Sciaffusa. Coincidenza vuole che, nel rito di iniziazione, gli fu assegnato il soprannome di “Klex”, ossia “macchia di inchiostro”, forse ad indicare la sua abilità con penna e calamaio. Oppure potrebbe essere che Hermann amasse giocare alla kleksografia, un gioco molto comune tra i ragazzi che consisteva nel fare delle macchie di inchiostro su un foglio di carta, piegarlo, e cercare di dare alla macchia una forma di farfalla. Potrebbe anche essere che Hermann fu chiamato così in onore di Klecksel, protagonista di una storia illustrata di Busch, il quale era uno dei suoi autori preferiti.

Ad ogni modo, terminato il liceo, Hermann fu indeciso se seguire le orme artistiche del padre o se perseguire la carriera medica. Si dice che scrisse una lettera ad Haeckel per chiedergli consiglio, optando infine per la medicina.

A quei tempi la Svizzera possedeva il più alto standard negli insegnamenti medici. Era costume per molti degli studenti studiare per alcuni semestri in diverse università, tra Svizzera ed estero. Perciò il giovane Herrmann passò i primi mesi presso l’Academie de Neuchatel, per poi iscriversi nel 1904 all’università di medicina di Zurigo. Continuò, dopo il 1906, per due semestri rispettivamente a Berlino e a Berna. Infine tornò a Zurigo per i tre semestri finali.

Grazie all’Academie de Neuchatel poté trascorrere due mesi a Digione, dove migliorò il suo francese e alimentò i suoi interessi per la gente e la cultura russa: in particolare entrò in contatto con un esiliato russo, compagno di una setta estremista-pacifista a cui apparteneva anche Tolstoj. Hermann, appassionato di letteratura Russa, stimava profondamente lo scrittore russo: per lui, come per molti altri, egli «*non rappresentava solo letteratura, ma una vera e propria crociata morale per lenire i mali del mondo*»²⁸¹.

A Digione iniziò a sviluppare anche la sua vocazione per la psicopatologia, che prese piede partendo dall’affinità con i russi e da un impulso tolstoiano a guarire gli spiriti: «*Voglio leggere le persone [...] quel che voglio è lavorare in un manicomio. [...] Credo che in natura non ci sia niente di più interessante dell’animo umano e che la cosa più*

²⁷⁹ Haeckel, E. H. (1899). *Kunstformen der Natur*. Lipsia-Vienna: Bibliographic Institut.

²⁸⁰ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 47.

²⁸¹ Ivi, p. 50.

bella che qualcuno possa fare sia cercare di guarire queste anime, queste anime malate»²⁸².

Zurigo, all'inizio del XX secolo, era forse il più importante epicentro dei nuovi movimenti psichiatrici europei. Nonostante frequentasse una delle più illustri e impegnative università di medicina al mondo e, nel frattempo, lavorasse anche come comparsa al teatro di Zurigo, Hermann riusciva a ritagliarsi spazio per la lettura, l'arte e i musei, per conversare con amici e stranieri, in particolare i russi che popolavano la città. Ellenberger riporta ciò che gli disse Walter von Wyss, amico intimo di Hermann durante i suoi studi a Zurigo e a Berlino: *«Era un amico assolutamente affidabile, molto ordinato e rispettabile. Dotato di una sorprendente vitalità, conseguì la sua laurea medica senza la minima difficoltà, era infaticabile, diligente, leggeva molto, visitava le esibizioni d'arte, e mostrava un grande interesse in tutti i problemi umani e gli piaceva parlarne»²⁸³.*

Hermann finì a circondarsi di amici russi, tra i quali spiccava la brillante figura di Olga Vasil'evna Štempelin, sua futura moglie. *«L'essere russi, per Rorschach, significava sentire: essere a diretto contatto con emozioni vere e potenti, essere in grado di dividerle con altri. “Ed essere capiti, con il cuore, senza bisogno di formalità e trucchi e cumuli di parole erudite -come scrisse in una lettera a Tolstoj- Questo è ciò che noi tutti vogliamo”»²⁸⁴ (Searls, 2018, p.58).*

Rorschach era ancora uno studente quando Freud formulò la sua teoria psicoanalitica. In quei tempi si iniziò così a fare supposizioni sui significati delle fantasie dei pazienti psicotici, in maniera inconcepibile per gli scienziati dell'epoca. E proprio in quel periodo innovativo per la psichiatria, Hermann si trovava nell'epicentro di quel movimento rivoluzionario. Per di più, la facoltà di medicina dell'Università di Zurigo era legata all'ospedale universitario Burghölzli, considerato ai tempi il migliore al mondo.

Tra gli insegnanti dell'università figuravano due tra i più importanti psichiatri dell'epoca: Carl Gustav Jung ed Eugen Bleuler. Quest'ultimo rivoluzionò l'approccio ai pazienti con schizofrenia, ai tempi chiamata *dementia praecox*, considerati incurabili e irrecuperabili. *«Bleuler scoprì sul campo che non era così. La linea di demarcazione tra la malattia mentale e salute non era così netta e invalicabile come credevano i suoi*

²⁸² Lettera di Hermann ad Anna, 19 Febbraio 1906.

²⁸³ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 178.

²⁸⁴ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 58.

colleghi dell'università e considerare i pazienti come un ammasso di malati accumulati negli ospedali era parte del problema»²⁸⁵. Egli visse e lavorò a stretto contatto con una moltitudine di individui gravemente psicotici, rendendosi conto di sfaccettature fino ad allora ignorate e che la progressione malattia poteva anche essere frenata o invertita sviluppando un buon legame con i pazienti. Fu lui il pioniere della terapia riabilitativa attraverso l'uso del lavoro e di mansioni votate alla realtà. E fu sempre lui a sostituire la classificazione dementia praecox con il termine schizofrenia: prima l'accento era sulla «perdita precoce delle facoltà mentali, dunque qualcosa di biologico e irreversibile, mentre una mente scissa (il significato di schizofrenia) non è un caso disperato: potrebbe ancora essere attiva e funzionante. [...] Dal suo punto di vista la malattia non avrebbe dovuto essere un oggetto medico – un sostantivo in latino – ma una maniera come altre di descrivere un essere umano infermo»²⁸⁶.

Bleuler, perciò, fu uno dei primi psichiatri che non si limitava solo a classificare un paziente psicotico, ma cercava di capirlo. Ecco forse abbozzarsi un primo germe delle future tracce d'uno sguardo fenomenologico in Rorschach.

Carl Gustav Jung, invece, lavorò al Burghölzli dal 1900 come assistente di Bleuler. Anche lui fu una figura di spicco della psichiatria e della psicologia dello scorso secolo. Jung e Riklin, l'altro assistente del Burghölzli, svilupparono il primo test psicologico moderno: il Test di Associazione Verbale, che ricoprì un ruolo importante nella carriera di Rorschach. Nel Test venivano lette cento parole-stimolo a un individuo, il quale doveva rispondere con la prima cosa che gli passasse per la testa; poi veniva riletta la lista-stimoli, chiedendo di ricordare la risposta originaria. Ogni discrepanza era spiegata da atti inconsci e di repressione: venne dimostrato che questi meccanismi avevano spesso natura sessuale, andando così a supportare il nascente pensiero freudiano dell'epoca.

Jung e Bleuler, anche se in seguito quest'ultimo espresse delle perplessità, erano entrambi sostenitori della neonata teoria psicoanalitica e, di fatto, la loro clinica universitaria fu la prima ad applicare i metodi psicoanalitici: Zurigo era così il nuovo centro della rivoluzione freudiana.

Rorschach, sia da studente che da professionista, rispettava le idee psicoanalitiche seppur con un certo scetticismo e il suo tipico distacco critico. Praticò la psicoanalisi, ma

²⁸⁵ Ivi, p. 63.

²⁸⁶ Ivi, p. 64.

sempre nella coscienza dei suoi limiti, e fece a lungo uso del Test di Associazione Verbale. Inoltre era particolarmente affascinato dalla teoria junghiana dell'inconscio collettivo, basato sul pensiero arcaico-mitico.

Se Jung sostenne con decisione l'abbandono dell'anatomia per dedicarsi piuttosto all'indagine psicologica sulle malattie mentali, nonostante riconoscesse la possibilità di cause fisiologiche, Hermann fece suoi questi suggerimenti, convinto ad approfondire l'esplorazione del mondo mentale dei propri pazienti. Ma, in ogni caso, tra i grandi maestri dell'epoca, il giovane studente era più vicino a Bleuler: egli sosteneva in parte anche l'approccio anatomico, oltre a quello interpretativo: *«E anche Rorschach avrebbe continuato a credere che la psicologia dovesse avere una base fisiologica; nel suo caso, nella natura della percezione.*

Rorschach aveva in comune con Bleuler l'estrazione sociale modesta, l'interesse compassionevole nei confronti di coloro che soffrivano di malattie mentali e la capacità, che spesso mancava ai colleghi, di rispettare gli altri ed imparare da loro anche durante la ricerca di un proprio percorso personale»²⁸⁷. Ad ogni modo, Rorschach ebbe la possibilità di formarsi nell'unico posto dell'epoca dove la psicoanalisi veniva seriamente indagata e sperimentata.

Tra periodi di studio a Zurigo, all'estero, viaggi e lavoretti temporanei in giro per la Svizzera, Hermann maturò un'esperienza piuttosto variegata. Se Berlino col suo conformismo, il suo caos e la sua espansione, deluse le aspettative di Hermann, egli continuava ad essere affascinato dalla Russia. Riuscì finalmente a partire da Berlino nel 1906, diretto a Mosca, dove visse uno dei mesi più emozionanti della sua vita.

Nel 1907 Rorschach tornò in Svizzera, dove lavorò un paio di anni come medico sostituto e acquisì infine la licenza medica federale nel 1909.

Rimase comunque in contatto con l'amata Russia attraverso la sorella Anna, la quale si era trasferita a Mosca e con la quale rimase regolarmente in contatto.

Olga e Hermann si erano conosciuti nel 1906 e all'inizio del 1908 erano ormai una coppia: se lui era una persona decisa e controllata, lei era fonte inesauribile di accessi emotivi. Terminati gli esami, Rorschach passò cinque mesi in Russia, dove fece visita alla sorella Anna e alla famiglia di Olga. Collaborò inoltre con una clinica neurologica, ma non ottenne le credenziali per poter esercitare in Russia. *«Terminato il suo intenso e*

²⁸⁷ Ivi, p. 72.

faticoso lavoro, Rorschach si godette, con la sua mente aperta e recettiva, le varie impressioni derivanti da un mondo ricco e sconfinato. Ogni giorno era sopraffatto da nuove percezioni, immagini e contatti umani. Tra la folla di nuove conoscenze c'era un giovane studente polacco, Eugene Minkowski, il futuro fenomenologo»²⁸⁸. In realtà, alla fine del viaggio, l'idea romanzata che aveva della Russia ne uscì ridimensionata, soprattutto per via delle difficoltà legate all'autorità e alla burocrazia.

Dopo gli studi, Hermann rinunciò alla possibilità di lavorare in una clinica psichiatrica universitaria e perciò a una carriera accademica. Scelse piuttosto di esercitare come residente presso un manicomio più isolato, l'istituto di Münsterlingen, dove poteva percepire uno stipendio maggiore e fare una più diretta esperienza in campo psichiatrico. Lì Hermann trascorse quattro felici anni e sembra che avesse legato con la maggior parte dei suoi pazienti. Di loro compilò una selezione di cartelle cliniche sotto forma di una raccolta di fotografie: *«Rorschach comprendeva mediante la vista e l'osservazione, si rapportava con le persone per mezzo della fotografia e del disegno»²⁸⁹ (Searls, 2018, p.90). Anche lo psichiatra Roland Kuhn testimoniò che Rorschach *«fotografava i pazienti, e i vecchi rapporti contengono ancora alcune foto ingiallite scattate da lui. I suoi appunti nei fascicoli clinici sono scritti magnificamente; sono estremamente buoni e di qualità molto migliore rispetto agli altri fascicoli clinici. In uno di questi, per esempio, discute il problema di come un'immagine di un giornale potrebbe essere il punto di partenza di un'allucinazione - E questo è già il problema centrale del test d'interpretazione delle forme»²⁹⁰ (Ellenberger, 1954, 180-181).**

Nel 1910 Olga lo raggiunse in Svizzera e si sposarono a Zurigo in sede civile. Sei mesi dopo si sposarono a Ginevra con rito ortodosso.

A Münsterlingen, Rorschach aveva intenzione di sviluppare anche dei lavori di ricerca. Il più urgente era quello legato alla sua tesi: si laureò infine dottore di medicina nel 1912 con una tesi *“Sulle allucinazioni riflesse e sulle manifestazioni correlate”*, con Bleuler come relatore.

Nella sua pratica psichiatrica Rorschach era particolarmente propositivo: lui e i suoi colleghi sistemarono un parco divertimenti per i pazienti, invitarono dei musicisti, redassero un fitto programma di musica, di recite e di balli per il carnevale e, tra le altre

²⁸⁸ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 180

²⁸⁹ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 90.

²⁹⁰ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., pp. 180-181.

cose, organizzarono una crociera per un centinaio di pazienti. Inoltre «*Hermann era un fotografo accanito e sembrava gli piacesse cercare di scattare foto spontanee [...]. Era curioso, tutto gli interessava; se si prendesse in considerazione esclusivamente il suo percorso in ambito scientifico non si coglierebbe cosa ha effettivamente reso possibile i suoi lavori. Faceva fotografie in continuazione [...]. Forniva il necessario per svolgere attività artistiche anche ai suoi pazienti [...]. Se anche non era possibile intrattenere una conversazione con uno schizofrenico, vi erano altri modi per farlo uscire allo scoperto*»²⁹¹.

In quegli anni un suo vecchio compagno di Sciaffusa, Konrad Gehring, divenuto insegnante in una scuola vicino a Münsterlingen, faceva spesso visita a Hermann. Iniziarono presto a discutere delle produzioni artistiche dei suoi pazienti e delle loro risposte al test di associazione di Jung. Rorschach «*aveva concepito l'idea di testarli con delle macchie di inchiostro e comparare i risultati al test di associazione*»²⁹². Il suo amico gli propose di testare alla stessa maniera i suoi alunni: «*è significativo che Rorschach stesse mostrando a pazienti e studenti delle macchie di inchiostro come parte della sua ricerca sulla natura della percezione e non per misurarne l'immaginazione; già da tempo il suo interesse, infatti, era diretto a cosa e come vedessero le persone, non al numero di forme che esse riuscivano a individuare*»²⁹³.

In seguito Hermann accantonò questi progetti, sempre più coinvolto dal crescente movimento psicoanalitico. È probabile che Rorschach entrò in contatto con un gruppo psicoanalitico di Zurigo, composto, tra gli altri, da Bleuler, Jung e Binswanger.

Nel 1913 la Hermann e Olga si trasferirono in Russia. Hermann trovò lavoro nei dintorni di Mosca, in una clinica privata d'élite, la Krjukovo, che ospitava ricoverati volontari con disturbi nevrotici. In Russia Hermann trovò dunque l'ambiente ideale in cui poter approfondire l'approccio psicoanalitico: «*Giunse ad avere una visione della psicoanalisi come intrinsecamente legata ad alcuni aspetti della cultura russa. [...] Quell'idea della Russia di cui si era innamorato grazie ad Olga – la capacità «russa» di esprimere i propri sentimenti – rinacque nella sua percezione dei pazienti e forgiò la sua professione psichiatrica*»²⁹⁴.

²⁹¹ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 94.

²⁹² Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 182.

²⁹³ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 111.

²⁹⁴ Ivi, p. 131

Inoltre, in terra sovietica poté accrescere e sviluppare anche i suoi interessi artistici: *«L'età d'argento russa era pervasa da molti temi cari a Rorschach: sinestesia, follia, arte visiva come espressione di sé. Il moto, elemento chiave nelle allucinazioni riflesse che erano state oggetto degli studi di Rorschach, lì era visto come «la caratteristica fondamentale della realtà»»*²⁹⁵. Infatti, i mesi del soggiorno russo di Rorschach *«coincisero con un momento spartiacque in campo artistico in Russia, un periodo che ridefinì il potere delle immagini visive: il futurismo russo era al suo apice e Rorschach vi entrò in diretto contatto»*²⁹⁶.

Tuttavia Hermann fece presto ritorno in Svizzera, probabilmente perché non era del tutto soddisfatto del tipo di attività che svolgeva. Non aveva infatti occasione di sviluppare un lavoro scientifico, che sentiva come una sua vocazione. Trovò perciò lavoro vicino a Berna, in un ospedale psichiatrico universitario, il Waldau. In questo ospedale rimase poco più di un anno e lavorò con lo psichiatra Walter Morgenthaler, anch'egli interessato all'incentivare le attività artistiche dei pazienti e allo studio delle loro produzioni. Morgenthaler stava sviluppando una ricerca pionieristica sull'arte e la malattia mentale e, ovviamente, Rorschach fu entusiasta di aiutarlo.

Prima del suo viaggio in Russia, Hermann aveva lavorato per un breve periodo presso l'ospedale mentale di Münsingen, dove era venuto a conoscenza di alcune strane sette religiose. Un certo Binggeli, fondatore di una di quelle sette, era infatti un vecchio paziente di quel manicomio. Da ritorno della Russia, il suo interesse per Binggeli e, più in generale, per lo studio delle sette religiose svizzere si era ravvivato a tal punto che era deciso a far confluire il suo studio in un'ambiziosa opera, che fosse il risultato di *«una grandiosa sintesi della psicologia della religione, della sociologia, della psicopatologia e della psicoanalisi»*²⁹⁷.

Ecco che *«il girovagare di Hermann tra il 1913 e il 1915 gli aveva lasciato una visione più olistica e umanistica della psicologia. Aver fatto la conoscenza di Binggeli aveva deviato il corso dei suoi interessi concernenti la percezione, spingendoli verso una direzione antropologica e aprendo il cammino verso il cuore oscuro delle credenze individuali e collettive, all'incrocio tra psicologia e cultura. La cultura russa gli fornì un modello per collegare l'arte e la scienza. I futuristi e Wölflì gli avevano dimostrato*

²⁹⁵ Ivi, p. 130.

²⁹⁶ Ivi, p. 131.

²⁹⁷ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 186.

quanto l'arte potesse essere prossima all'esplorazione psicologica. Questo approfondimento delle sue conoscenze sul potere delle immagini visive avrebbe portato Rorschach alla sua scoperta decisiva»²⁹⁸.

Nel 1915, sua moglie fece ritorno dalla Russia e il misero stipendio di Hermann non fu più sufficiente. Lasciò così Waldau per trasferirsi all'ospedale mentale di Krombach, un manicomio situato nei paraggi di Herisau, dove lavorò fino al 1922 come direttore associato. L'ospedale faceva affidamento solo su due medici, Rorschach e Arnold Koller, direttore della struttura: erano loro ad occuparsi dei 400 pazienti dell'ospedale.

Nel 1917 e nel 1919 nacquero i due figli di Hermann e Olga: Elisabeth e Ulrich Wadin. Quelli furono anni di duro lavoro per Hermann, segnati dalla fatica, dalle ristrettezze economiche, da un matrimonio turbolento e dalla lontananza dai grandi centri intellettuali. Ciononostante, Rorschach cercò di continuare a rimanere in contatto con i colleghi e con i grandi cambiamenti della teoria psicoanalitica e psichiatrica dei tempi.

Perciò nel 1919 prese parte alla creazione di una nuova associazione psicoanalitica svizzera, della quale fu eletto vicepresidente. Negli ultimi anni della sua vita, Rorschach svolse un ruolo importante nella neonata Società Svizzera Psicoanalitica, non solo nel suo ruolo di vicepresidente, ma anche con i suoi interventi scientifici e le sue pubblicazioni. I primi di questi lavori vertevano sulle sue ricerche sulle sette religiose svizzere, mentre le ultime trattavano del suo "*Psychodiagnostik*"²⁹⁹ e quindi del suo famoso test. Negli ultimi anni della sua vita aveva infatti sospeso il suo lavoro sulle sette, per dedicarsi con grande impegno alla creazione di un nuovo test basato su delle macchie di inchiostro.

Questa importante svolta maturò probabilmente nel 1917, quando conobbe Szymon Hens, uno studente polacco che studiava medicina a Zurigo e che aveva come relatore Eugen Bleuler. Hens stava lavorando a una tesi in cui studiava l'uso delle macchie di inchiostro, usate, come solito, per testare l'immaginazione. Questo probabilmente rievocò in Hermann le sue vecchie sperimentazioni: *«Rorschach intuì subito che un esperimento che prevedesse l'utilizzo di macchie di inchiostro poteva raggiungere ben altri risultati, ma prima di tutto aveva bisogno di immagini migliori. Sapeva che alcune immagini erano capaci, al contrario di altre, di stimolare nell'osservatore reazioni psicologiche e persino*

²⁹⁸ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 141.

²⁹⁹ Rorschach, H. (1921). Op. Cit.

*fisiche. Iniziò a produrre decine, forse centinaia di macchie di inchiostro e a sottoporre i risultati migliori a chiunque avesse a tiro*³⁰⁰ (Searls, 2018, p.161).

Nonostante il suo lavoro all'ospedale e le sue funzioni per la Società Psicoanalitica, realizzò in brevissimo tempo il suo *Psychodiagnostik*: in soli tre anni riuscì ad elaborare e perfezionare le tavole, a sperimentarle sui pazienti, a scrivere il libro e affrontare tutte le seguenti difficoltà per la sua pubblicazione. Il libro fu pubblicato infine nel 1921, quando ormai Hermann lo considerava già obsoleto, poiché le sue sperimentazioni e, più in generale, le sue concezioni psicologiche erano in costante evoluzione. In una comunicazione del 1922 alla società psicoanalitica mostrò, infatti, i progressi avvenuti nel metodo di somministrazione e di interpretazione del test, il quale già si discostava dal metodo che appariva nella pubblicazione dell'anno prima: *«il test aveva preso un nuovo e raffinato sviluppo nella sua mente, incanalandosi sempre di più verso un approccio fenomenologico»*³⁰¹. Ellenberger è infatti sicuro che *«qualche anno dopo sarebbe seguita la seconda edizione del **Psychodiagnostik**, arricchita dall'integrazione della psicologia della Gestalt, della fenomenologia e delle tecniche più recenti. L'intera evoluzione di Rorschach lo stava conducendo verso la fenomenologia»*³⁰².

Hermann però morì inaspettatamente il 2 Aprile del 1922, a causa di una peritonite derivante dalla perforazione dell'appendice: aveva solo 37 anni.

Il funerale fu condotto da un suo vecchio amico, il pastore e psicoanalista Oskar Pfister. Il 3 Aprile, questi scrisse a Freud: *«Ieri abbiamo perduto il nostro più bravo analista: il dottor Rorschach. [...] Era una mente eccezionalmente chiara, una mente creatrice, e ardentemente devoto all'analisi. [...] Ha elaborato in modo magistrale la sua "diagnostica della percezione", che si potrebbe meglio chiamare analisi dell'interpretazione delle forme. [...] per tutta la vita è stato povero, ma fiero, retto, un uomo di grande bontà d'animo. È una grave perdita per noi»*³⁰³.

Sulla stessa onda, anche il professor Bleuler parlò della sua morte come di una perdita irreparabile, non solo per i suoi familiari e amici, ma anche per la scienza e la psichiatria. Walter von Wyss, amico universitario di Rorschach, nella sua orazione funebre disse: *«In lui vedevo una continua tensione verso le cose più alte, una profonda*

³⁰⁰ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 161.

³⁰¹ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 206.

³⁰² Ivi, p. 213.

³⁰³ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 229.

spinta a comprendere pienamente l'animo umano e entrare in armonia con il mondo. Aveva un'incredibile capacità di mettersi nei panni di chiunque. Era un individualista, proprio perché aveva qualcosa da offrire che fosse suo soltanto; e questa è cosa rara»³⁰⁴.

Perfino Binswanger, in un saggio del 1923³⁰⁵, «*pianse la perdita del «leader creativo di una generazione di psichiatri svizzeri» e della sua «straordinaria arte applicata alla sperimentazione scientifica, la geniale comprensione degli altri, la brillante dialettica psicologica e il lucido ragionamento logico [...]». Ove gli altri vedevano soltanto numeri o “sintomi” lui vedeva immediatamente le intime connessioni e interrelazioni psicologiche»³⁰⁶.*

La persona di Hermann Rorschach e la nascita del test

Nelle testimonianze che cercano di delineare un'immagine che ben rappresenti chi fosse Hermann Rorschach viene spesso evidenziato, oltre al genio “scientifico”, il suo lato più artistico e creativo. Come si è visto, Hermann nacque e crebbe in un ambiente che incentivò lo sviluppo di questi aspetti: figlio di un pittore/maestro d'arte, fin dall'infanzia imparò a cimentarsi nel disegno e a educare il suo sguardo. Nel corso di tutta la sua vita, Rorschach continuò a coltivare la sua passione per l'arte, attraverso i suoi studi, le sue recensioni, i suoi articoli, i suoi interessi e, non ultimo, attraverso le sue creazioni. Se a Sciaffusa Hermann si guadagnò il soprannome di “Klex” grazie ai suoi schizzi, o in ogni caso grazie alle sue passioni artistiche, anche i suoi compagni di università raccontano di uno studente spesso assorto tra una lettura e una mostra d'arte. Per esempio, Rorschach era interessato a confrontare gli effetti di uno stesso dipinto su persone diverse: la sua storia è piena di simili anticipazioni che confluiranno poi nella creazione del famoso test.

Anche nella sua carriera psichiatrica, Hermann fu sempre interessato alle produzioni artistiche dei suoi pazienti psicotici. Morgenthaler ricorda quanto egli fosse efficace nel persuadere i pazienti a disegnare. E proprio con Morgenthaler, a Waldau, Rorschach poté lavorare a uno studio che esplorasse insieme la follia, la psicologia e l'arte.

³⁰⁴ Ivi, p. 230.

³⁰⁵ Binswanger, L. (1923). Bemerkungen zu Hermann Rorschachs “Psychodiagnostik”. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 9, 512–523.

³⁰⁶ Ibidem.

Degno di nota fu anche il periodo di Münsterlingen, dove Rorschach, con il suo compagno Gehring, avviò le sue prime sperimentazioni con delle macchie d'inchiostro, iniziando già a orientarsi sul “cosa” e, soprattutto, sul “come” le persone percepissero.

Più tardi, quando già era avviato verso la sperimentazione delle macchie d'inchiostro, Rorschach inventò altri test visivi ad integrazione delle sue scoperte: erano immagini di figure ben delineate, ma che giocavano ambigualmente sulla confusione tra la percezione della forma, del colore e del movimento.

In generale, le testimonianze tratteggiano la figura di una persona versatile e di buon animo, contraddistinta da una spiccata attitudine alla sintesi; un osservatore attento, spesso assorto nelle proprie contempezioni. Hermann non appariva mai di fretta, anche se si applicava con velocità e intensità nei suoi lavori: non lavorava quasi mai per ore allo stesso compito, ma gli piaceva piuttosto variare le sue attività.

Anche nell'usufruire del suo tempo libero, a differenza della maggior parte dei lavoratori svizzero-tedeschi, egli preferiva staccare completamente dalla sua professione, dedicandosi piuttosto al lavoro del legno, al disegno, alla lettura o alle passeggiate. Questi aspetti furono probabilmente decisivi nel consentirgli di alimentare la sua creatività e la sua cultura poliedrica, così da coltivare un terreno fertile per nuove concezioni psicologiche.

Per dirlo con le parole di Roland Kuhn: «*Come un trovatello in un mondo alieno, il Psychodiagnostik è senza precedenti nel campo della letteratura psichiatrica generale. Rorschach non poteva attingere a nessuna fonte che gli avrebbe potuto fornire alcune informazioni precedenti sul suo tema; un fatto che lo imprime come quel raro esempio di ricercatore che crea un capolavoro, come lo Psychodiagnostik, quasi interamente grazie al suo stesso genio inventivo*»³⁰⁷.

Hermann lavorava, perciò, su diversi piani: non solo quello psichiatrico, ma anche quello artistico, sociologico e antropologico. È sempre Kuhn a sottolineare la rilevanza dell'interesse di Rorschach per il misterioso e l'occulto, in unione all'interesse per le ricostruzioni storiche: a partire dalle sue prime ricostruzioni della genealogia della sua famiglia, fino alla ricerca sulle varie sette religiose svizzere, dalla loro fondazione alla loro caduta; per giungere infine all'intenzione, rimasta incompiuta, di una ricerca antropologica che usufruisse del suo test, in particolare grazie al valore

³⁰⁷ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 195.

dell'Erlebnistypus, per indagare popolazioni di culture diverse, magari anche attraverso lo studio dell'uso del movimento e del colore nei dipinti dei secoli precedenti: «*pertanto, considerava il suo Psychodiagnostik una chiave universale per la decifrazione e la comprensione della cultura umana e della civilizzazione, in tutto il mondo e in tutti i secoli*»³⁰⁸.

Un altro aneddoto interessante, utile nel tratteggiare l'originalità di Rorschach, risale al periodo di Münsterlingen, dove Rorschach si procurò una scimmia sia per il divertimento dei pazienti, sia perché lo psichiatra era interessato alla reazione dei pazienti schizofrenici rispetto ai movimenti e alle espressioni dell'animale.

Catherine Azoulay, psicoanalista francese esperta del Rorschach, in un suo intervento in cui cerca di rintracciare i motivi dello straordinario persistere negli anni di questo test, cerca di sviluppare l'idea secondo la quale «*il Rorschach sia uno strumento clinico sempre attuale e senza tempo a causa del fatto che il suo creatore Hermann Rorschach era un artista prima di essere uno psichiatra, la sua inclinazione artistica essendo sempre stata al centro della sua vita e della sua personalità*»³⁰⁹. Rintraccia così un parallelismo tra la personalità di Rorschach, sempre in bilico tra il creativo e lo scientifico, e la natura del suo test, «*concepito come un **compromesso tra scienza e arte***»³¹⁰.

Se Hermann sviluppò le sue ricerche lontano dai laboratori universitari e dai grandi congressi internazionali, la Azoulay suggerisce che «*la personalità d'artista di Hermann Rorschach, la sua erudizione in vari campi scientifici insoliti, il fatto che fosse in contatto con i più grandi psichiatri svizzeri e i primi psicoanalisti del tempo, così come le sue notevoli capacità di sintesi, lo hanno predisposto alla creazione di questa opera unica e profondamente originale*»³¹¹. In questo, Hermann fu certamente influenzato e sospinto dal fervente vento innovativo che soffiava con veemenza nel contesto storico-culturale in cui visse. Come sottolinea Sola: «*figlio di un pittore e pittore/disegnatore egli stesso, Rorschach si interessava alle arti plastiche e all'estetica, e, come Filippo Ferro lo ricorda, è la contingenza storica che sembra favorire la sua doppia competenza clinica*

³⁰⁸ Ivi, p. 204.

³⁰⁹ Azoulay, C. (2021). Il Rorschach o il compromesso dell'arte In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani*. Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane, p. 58.

³¹⁰ Sola, T. (2021). Presentazione. In T. Sola (a cura di), *Intramontabile Rorschach. Ieri, oggi, domani*. Roma: Gaia - Edizioni Universitarie Romane, p. 13.

³¹¹ Azoulay, C. (2021). Op. Cit., p. 65.

e artistica. Egli si forma infatti in una stagione magica sia per la psicopatologia europea sia per la sperimentazione delle avanguardie del novecento, una stagione in cui

“non sono solo le scienze, e le scienze umane in particolare, a interrogarsi sulla natura dei moti profondi dell’animo, sulle strutture della mente. Anche la sperimentazione artistica segue vie parallele. Più che descrivere la realtà, gli artisti, letterati e pittori, si preoccupano di quanto si muove al di sotto della superficie delle cose ed emerge in modo enigmatico, attraverso le sciarade oniriche o nel gioco libero e sorprendente degli automatismi”³¹²»³¹³.

In questo contesto, le fondamenta dell’educazione psichiatrica di Rorschach affondano a Zurigo, dove egli entrò in contatto, diretto o indiretto, con tre grandi maestri dell’epoca: Freud, Jung e Bleuler. Se i primi due, con le loro scoperte e pubblicazioni, ebbero un’indubbia influenza su Hermann, egli era certamente più legato a Bleuler, il quale fu mentore di intere generazioni di psichiatri nel promuovere un approccio che ponesse al centro il paziente e il suo mondo. Inoltre Hermann, per quanto visse gran parte della sua vita lontano dai grandi centri, rimase sempre in contatto con grandi psicoanalisti, psichiatri (tra i quali Minkowski e Binswanger), filosofi, teologi, artisti etc.

Tra questi, bisogna sottolineare la grande influenza che ebbero i russi su Rorschach. Egli non solo era appassionato dei grandi letterati sovietici, ma ebbe rapporti con psichiatri e neurologi russi, con alcuni dei quali lavorò per diversi mesi, e tra i quali spicca la figura di von Monakow, uno dei neurologi più importanti dell’epoca. Per di più, nei suoi soggiorni russi, Hermann entrò in contatto con diversi artisti e con il nascente movimento futurista e astratto, tra le cui fila vi era anche Kandinsky, le cui esplorazioni risonavano con gli interessi di Rorschach: studi delle forme naturali, del movimento, del rapporto tra forma e colore, riflessioni sulle percezioni e sulle proiezioni di immagini... Hermann giunse così a tracciare un parallelismo tra queste correnti artistiche e la schizofrenia: egli «*riconosceva che il futurismo poteva sembrare folle o illogico, ma affermava anche che “è passato il tempo in cui qualunque movimento, ogni genere di azione, può essere liquidata dicendo che è folle. [...] non esiste il non senso assoluto. Anche i più oscuri ed elaborati deliri dei nostri pazienti affetti da **dementia precox** hanno un significato nascosto”. [...] Il risultato è che “anche volendo descrivere il futurismo come pazzia e non senso, abbiamo il dovere di trovare il senso in quel non senso”*»³¹⁴.

³¹² Ferro, F. M. (2009). Klecks: un ritratto. In T. Sola (a cura di), *I metodi di indagine clinica in campo psicopatologico*. Roma: Aracne, p. 40.

³¹³ Sola, T. (2021). Op. Cit., pp. 20-21.

³¹⁴ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 133.

Grazie alle ricostruzioni di Ellenberger e Searls, si possono identificare degli eventi che hanno probabilmente svolto un ruolo decisivo come precursori del test delle macchie d'inchiostro, in quanto esercitarono un'influenza particolarmente saliente su Hermann:

- Probabilmente Rorschach lesse gli articoli di Silberer sulla *Lecanomanzia*, un antico metodo di divinazione che consiste nell'osservare una bacinella d'acqua, in maniera simile a una sfera di cristallo. Silberer usò questo mezzo per cercare di accedere alle rappresentazioni inconsce, confrontando poi i risultati al test di associazione di Jung e Riklin. Anche Hermann, in seguito, nella sperimentazione delle macchie di inchiostro, era solito confrontare i risultati con il test di associazione verbale.

- In un articolo citò il ricordo d'infanzia di uno dei suoi pazienti che lo aveva particolarmente colpito: quando il paziente aveva 6-7 anni, era solito vedere nelle macchie sul soffitto delle forme che gli ricordavano una donna nuda o un lago di sua conoscenza.

- Lesse e recensì il libro di una ricerca di Oskar Pfister, uno psicoanalista svizzero, che verteva sul misticismo morboso e sulla glossolalia. Nel libro, Pfister suggeriva di lasciar liberi i pazienti di inventare parole, dal quale poi sviluppavano delle libere associazioni, e di fare degli scarabocchi, in cui poi rintracciavano delle forme. Il materiale che emergeva da questo metodo, da lui chiamato "*Kryptergon*", si rivelò connesso con i più salienti complessi dei pazienti. Pfister sottolineò che, per essere più efficace, il *Kryptergon* doveva essere prodotto e interpretato dal paziente stesso. Secondo Ellenberger, questa ricerca mostrò a Hermann «*che le macchie d'inchiostro devono contenere qualcosa di intimamente personale a colui che è invitato a rispondervi: devono essere elaborate in modo tale da fornire uno specchio per il maggior numero possibile di soggetti. Il valore unico delle tavole di Rorschach è che sono il prodotto di una meticolosa*

elaborazione, basata sulla sua lunga familiarità con il mondo delle pareidolias»³¹⁵.

- Ellenberger, nella sua ricerca biografica su Hermann, intervistò Olga, la moglie di Rorschach, che gli raccontò di quando lei e Hermann stavano leggendo “*Il romanzo di Leonardo da Vinci*” di Dimitri Merejkoski. Nel romanzo, uno studente di Leonardo dice: «*Stasera l'ho visto sotto la pioggia, in un vicolo cieco e puzzolente, esaminando attentamente un muro di pietra, coperto di macchie di umidità che non presentava nulla di particolare. [...] Gli ho chiesto cosa avesse trovato in questo muro. "Guarda, Giovanni, dice Leonardo, guarda che mostro superbo. Una chimera a bocca aperta fauci e accanto ad essa un angelo, i capelli sollevati, che fugge dal mostro". Seguì con il dito il contorno delle macchie e in effetti, con mio grande stupore, vidi in esse ciò di cui parlava»³¹⁶.*

Olga gli parlò allora dei suoi giochi infantili in cui si divertiva a trovare delle forme nelle nuvole.

- Nella sua tesi, Hermann riportò un sogno che lo aveva incuriosito e ispirato: «*Durante il mio primo semestre in ospedale ho presenziato a un'autopsia per la prima volta e osservato l'operazione con tutto l'entusiasmo tipico di un giovane studente. Ero particolarmente interessato alla dissezione del cervello, perché la ricollegavo a tutte le riflessioni fatte sul luogo in cui si manifestano pensieri e sentimenti, sulla scissione dell'anima eccetera. Il deceduto era stato vittima di un ictus e il cervello era stato dissezionato in sezioni trasversali. Quella notte ho fatto un sogno in cui sentivo che era il mio cervello a essere oggetto di una dissezione trasversale. Una fetta dopo l'altra veniva staccata dalla massa dell'emisfero e coricata su un lato, proprio come era successo in sede di autopsia. Questa sensazione corporea (sfortunatamente non ho a disposizione un'espressione più precisa di questa) era nitidissima e l'immagine di questa esperienza onirica mi appare ancora oggi piuttosto vivida; sembra - debolmente,*

³¹⁵ Ellenberger, H. (2009). Op. Cit., p. 197.

³¹⁶ Azoulay, C. (2021). Op. Cit., pp. 65-66.

tuttavia in modo chiaro e percepibile a livello sensoriale - la percezione di un avvenimento realmente vissuto»³¹⁷.

L'interesse che scaturiva da questo sogno lo accompagnò per tutta la vita. Hermann voleva indagare come le sensazioni potessero essere rilocalizzate rispetto alla loro fonte originale, o come potessero essere anche tradotte in sensazioni di genere diverso. Secondo lui, questo era quello che accadeva ai suoi pazienti schizofrenici. Perciò, *«confrontandosi con i pazienti [...], Rorschach non voleva tanto decifrare la loro «storia segreta», per dirla con Jung, ma piuttosto vedere e sentire nel modo in cui lo facevano loro. [...] Fu mentre studiava le mutazioni percettive che Rorschach usò per la prima volta le macchie d'inchiostro»³¹⁸.*

- Nel 1914 un soldato fu arrestato per diserzione. Ritrovato in stato confusionario, il ragazzo diceva di esser caduto dalla bici e da allora dava segni di amnesia. Lo inviarono perciò alla clinica dove lavorava Hermann per una valutazione clinica. Lo psichiatra valutò il soldato attraverso il test di associazione verbale di Jung e Riklin, il metodo delle libere associazioni di Freud e l'ipnosi, che aveva appreso da Bleuler. Le varie tecniche fecero emergere ognuna un aspetto diverso: il test di associazione portò a galla dei complessi profondi, legati soprattutto alla figura paterna; le libere associazioni gli indussero delle allucinazioni, mostrando come il soldato aveva agito nel suo stato confusionario; l'ipnosi permise di ricostruire i fatti, rivelando che il soldato aveva sofferto di un delirio epilettico.

«Rorschach concluse che la soluzione migliore sarebbe stata un'analisi completa che desse dettagli non rivelabili dall'ipnosi e che provasse che tutti gli aspetti del caso, per dirlo con le sue parole, «si fondono in un quadro unico». Non c'era stato tempo a sufficienza per un'analisi esaustiva. Ciò di cui avrebbe avuto bisogno era un metodo che potesse dare i suoi frutti in un'unica sessione, che producesse immediatamente un quadro unico. Questo particolare metodo avrebbe dovuto essere strutturato, con elementi specifici cui rispondere, come gli

³¹⁷ Searls, D. (2018). Op. Cit., pp. 113-114.

³¹⁸ Ivi, p. 116.

stimoli dell'associazione verbale; ma al contempo libera da strutture, come l'esame in cui bisogna dire qualunque cosa passi per la testa; e, come l'ipnosi, avrebbe dovuto essere in grado di aggirare le difese cosce così da rivelare ciò che non si sa di sapere, o cosa non si vuole sapere. Rorschach aveva tre tecniche valide a sua disposizione, ognuna proveniente dai suoi tre punti di riferimento principali, ma il test del futuro avrebbe dovuto riunirle tutte»³¹⁹.

- Rorschach, nel corso della sua carriera, fece spesso uso del test di associazione verbale di Jung e Riklin, per il quale nutriva un profondo interesse. Usò infatti il test non solo nel suo lavoro quotidiano con i pazienti, ma anche come base per confrontare le sue varie sperimentazioni, tra cui quelle con le macchie d'inchiostro. Probabilmente questo test diede un importante contributo anche nel delineare una prima classificazione formale del suo test delle macchie.

- L'ultimo tassello fu la pubblicazione del test di immaginazione di Hens, studente laureando con il professor Bleuler. Per quanto il test delle macchie di Hens si limitasse a uno studio della fantasia, anche il giovane studente aveva intuito che subentravano altri fattori psicologici. Inoltre, Hens si limitò all'indagine del contenuto delle risposte, notando però che si sarebbe potuto andare oltre, magari approfondendo che zona della macchia venisse interpretata. Fu Hermann a sviluppare queste possibilità: *«Rorschach intuì subito che un esperimento che prevedesse un utilizzo di macchie d'inchiostro poteva raggiungere ben altri risultati, ma prima di tutto aveva bisogno di immagini migliori. Sapeva che alcune immagini erano capaci, a contrario di altre, di stimolare l'osservatore a reazioni psicologiche e persino fisiche. Iniziò a produrre decine, forse centinaia di macchie d'inchiostro e a sottoporre risultati migliori a chiunque avesse a tiro»³²⁰.*

Searls conferma che l'intuizione di Hermann, che lo discostò definitivamente dai suoi predecessori, fu quella di non usare più le macchie come metro dell'immaginazione. Hens sosteneva, difatti, che una macchia non potesse essere

³¹⁹ Ivi, p. 74.

³²⁰ Ivi, p. 161.

altro che una macchia e per riuscirci a vedere qualcosa servisse dell'immaginazione, una capacità in qualche modo misurabile. Ma Rorschach sapeva che *«una macchia non è soltanto una macchia se essa è di buona fattura. Le immagini hanno un significato reale. L'immagine contiene in sé alcune limitazioni riguardo alle cose che vi si possono scorgere – come una sorta di binari – pur non privando del tutto il soggetto della sua libertà: persone diverse vedono in modo differente, e in questa differenza sta l'aspetto più illuminante. Rorschach lo aveva appreso dagli amici con cui andava al museo di Zurigo, dal suo impegno nel leggere le persone in quanto medico e in quanto essere umano»*³²¹.

Il passo decisivo di Rorschach fu dunque quello di discostarsi dall'uso delle macchie come test dell'immaginazione, intuendo che *«le interpretazioni delle forme casuali cadono piuttosto nell'ambito della percezione e della comprensione»*³²². Hermann non fu il primo ad approfondire la connessione tra vedere e sentire. La filosofia è, infatti, da sempre interessata a temi affini, poiché fin dalla sua nascita ha cercato di indagare l'aspetto della conoscenza che riguarda l'uso dei sensi. In particolare, dal XVIII secolo, la branca filosofica concentrata sul tema delle sensazioni e della conoscenza sensibile verrà definita “estetica” (dal greco *αἴσθησις*³²³³²⁴= *sensazione, sentimento*; dal verbo *αἰσθάνομαι* = *percepire, sentire attraverso i sensi*).

All'epoca di Hermann, perciò, esisteva già una tradizione estetico-psicologica e la figura chiave era Robert Vischer, che, nel 1871, scrisse una dissertazione filosofica sulle modalità di risposta alle forme astratte.³²⁵ Vischer, più in generale, sostenne che l'uomo ha la capacità emozionarsi in rapporto agli esseri inanimati grazie alla possibilità di proiettarsi in essi e allo stesso tempo di incorporarli. Così l'essere umano si connette al mondo che lo circonda: *«mi pare di adattarmi e legarmi all'oggetto con semplicità, come una mano che stringe l'altra, eppure mi trovo misteriosamente trapiantato e trasformato in maniera quasi magica in questo Altro»*³²⁶. Per esprimere questo concetto, Vischer usò

³²¹ Ivi, p. 170.

³²² Rorschach, H. (2018). Op. Cit., p. 20.

³²³ <https://www.etimo.it/?term=estetica>

³²⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_%28Dizionario-di-filosofia%29/

³²⁵ Vischer, R. (1994). *Über das optische Formgefühl*. Citato dall'inglese in H. F. Mallgrave e E. Ikononou. *Empathy. Form and Space*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.

³²⁶ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 117.

il termine tedesco “*Einführung*”, che significa letteralmente “*sentirsi dentro*”. Successivamente, nell’esigenza di tradurre i primi studi psicologici influenzati dalle teorie vischeriane, il termine “*Einführung*” fu tradotto coniato la parola “*empatia*” (dal greco *emp{átheia}*³²⁷= ‘passione’; composto di *en* ‘in’ e *p{áthos}*³²⁸= ‘affetto’, ‘sofferenza’, ‘passione’, ‘sentiment’).

«L’idea di Vischer di un botta e risposta tra la proiezione del sé e l’interiorizzazione del mondo – che lui denominava “la diretta continuazione della sensazione esterna nell’interna” – ha influenzato generazioni di filosofi, psicologi e teorici dell’estetica. [...]

L’empatia riscriveva la relazione tra sé e il mondo in un modo tutto nuovo. [...]
L’empatia, secondo Vischer, stava nel vedere in modo creativo, nel rifoggiare il mondo per trovarsi riflesso in esso» (Searls, 2018, pp.117-118).

È indubbia la risonanza tra le riflessioni vischeriane e quelle fenomenologiche, che verranno sviluppate nel corso del XX secolo e di cui si tratterà più dettagliatamente in seguito. Basti, per ora, evidenziare che la fenomenologia, come del resto tutta la corrente estetica, è strettamente legata all’indagine della corporeità e della percezione, e giunge a sostenere un superamento dei dualismi corpo-mondo, soggettivo-oggettivo: la vita dell’essere umano è concepita come essere-nel-mondo, come *Esserci* che propriamente abita il mondo, come continuo intenzionarsi in esso. Non è un caso, allora, che il costrutto di “*empatia*” sia centrale in fenomenologia e che assuma un particolare rilievo nella psicologia fenomenologica e nelle trattazioni inerenti all’intersoggettività.

È sempre Searls a suggerire che *«Freud voleva arrivare al contenuto psicologico soggiacente ai sogni partendo dalla loro superficie bizzarra e apparentemente priva di significato, ma per fare questo dovette prima capire che quel contenuto soggiacente veniva condensato o altrimenti trasformato. [...] Vischer, al contrario, valutò queste trasformazioni in quanto tali, come basi per l’empatia, la creatività e l’amore»*³²⁹. Si può quindi affermare che Hermann, nel lavorare al suo test, seguì le orme di Vischer, rivelando nel suo approccio una visione che lo avvicina con decisione al metodo fenomenologico.

³²⁷ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=empatia>,

³²⁸ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=pathos>

³²⁹ Searls, D. (2018). Op. Cit., p. 119.