



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

***Dipartimento di Filosofia, sociologia, pedagogia e psicologia applicata***  
***FISPPA***

***Corso di laurea magistrale in Psicologia clinico-dinamica***

**Tesi di laurea magistrale:**

**L'immaginazione come principio di  
trasformazione e ri-creazione**

***(Imagination as a principle of transformation and re-creation)***

***Relatrice***

**Prof.ssa Ilaria Malaguti**

***Laureando: Sintoni Axel***

***Matricola: 2050462***

**Anno Accademico 2023/2024**

*A “tutte le cortecce cadute prima, sopra il mio seme”,  
Ai miei avi, sangue prima del mio sangue, vite senza alfabeti  
che hanno curvato le schiene per l’aratro e non per il libro,  
A loro, sacrificati alla terra, dedico anche i cieli della mia immaginazione*

# Indice

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>4</b>
<b>CAPITOLO 1. METAFORA, IMMAGINE E VERITÀ</b>	<b>7</b>
1.1 L'IMMAGINE E LA REALTÀ: LA VOCE DELLE IMMAGINI	7
1.2 LA PAROLA, IL SENSO E IL SENSIBILE: LA METAFORA VIVA	14
1.3 LA VERITÀ METAFORICA: È-NON-È	26
<b>CAPITOLO 2. L'IMMAGINAZIONE COME PRASSI UMANA</b>	<b>38</b>
2.1 IMMAGINAZIONE E PERCEZIONE: L'ESEMPIO DEL RORSCHACH	38
2.2 IMMAGINAZIONE E CONOSCENZA: LA SCIENZA MODERNA	51
2.3 IMMAGINAZIONE E AZIONE: IL SOGNO CREATORE	57
<b>CAPITOLO 3. L'IMMAGINAZIONE COME CAMPO DI TRASFORMAZIONE</b>	<b>68</b>
3.1 L'IMMAGINAZIONE TRA PATOLOGIA E CURA	68
3.2 IMMAGINAZIONE, METAFORA, SINTOMO E CLINICA	79
3.3 VERSO UNA TERAPIA RI-CREATIVA	87
<b>CONCLUSIONI</b>	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>98</b>

## **Introduzione**

L'uomo è capace di creare fundamentalmente in due modi: con la tecnica o con l'arte. Entrambe i sentieri originano dall'immaginazione, dalla capacità umana di immaginare e dare forma all'assente-presente, all'invisibile del visibile e al visibile dell'invisibile. Ad essa la tecnica e l'arte offrono la possibilità di realizzarsi, di concretizzarsi. Senza di essa, né l'arte né la tecnica esisterebbero, entrambe perderebbero la loro sorgente e si ammalerebbero di cecità, come due vecchie madri cieche. Se il mondo occidentale fino al Novecento poteva comprendersi attraverso la storia dell'arte, oggi a questa si deve affiancare anche una storia della tecnica e dei suoi prodotti perché è qui che in maniera privilegiata scorre e si rivela lo spirito del nostro tempo. L'immaginazione, che sottendeva all'arte, oggi è piegata verso la tecnica e i suoi scopi.

Il mondo prende oggi la forma che la tecnica gli dà e l'arte coi suoi prodotti e i suoi artisti occupa una posizione piuttosto defilata, sempre più spesso curvata a dettami tecnici e logiche di mercato. Mentre un tempo i prodotti dell'immaginazione, artistici e tecnici, erano destinati almeno nell'intenzione all'eterno, a sopravvivere al tempo, oggi ci troviamo in una società disabituata alla permanenza e innamorata dell'effimero, del tempo breve, del simultaneo e della dimensione orizzontale-superficiale. In questo modo anche l'immaginazione si rimpicciolisce, si inclina al consumismo, anzi a venire consumata lei stessa dal vortice mercantile che confonde la moda con la fama e si preoccupa più di diffusione che di autenticità. La moda, dice Leopardi (1824/2008), è sorella e servitrice della morte: dunque, se il carro dell'immaginazione è guidato dalla moda il suo trionfo non può che concludersi in morte. L'immaginazione piegata alla moda e alla tecnica non è pertanto capace di creare, di dare nuova vita al mondo e alle cose. Inoltre, perde la capacità di essere causa di se stessa. In una società che ha perso il desiderio per abbracciare soltanto il godimento, sempre più pornografica e sempre meno erotica, incapace di attesa perché in fondo incapace di amore, l'immaginazione viene sacrificata sull'altare di specchi fino ad annullarsi in riproduzione ed imitazione. Quando le immagini perdono la loro carica simbolica per diventare meri gesti comunicativi, quando la lingua stessa perde espressività per immolarsi al solo scopo di comunicare, l'immaginazione diventa qualcosa di antiquato, quasi di scomodo per le coscienze disabitate a respirare, a immaginare.

Dal momento che in questa vita è abolito il "faccia-a-faccia", l'unico spazio di verità resta la metafora viva, la poesia come espressione e come azione di sé nel mondo. Il come-se, il solo spazio di conoscenza e la sola casa per la coscienza, è anche ciò che ci orienta nella vita e pertanto ha una funzione etica e morale. Fintanto che è possibile immaginare si è vivi, chiamati

alla vita. Il patologico, il vivere all'opposto del proprio bene, la noia, prima di essere incagliamento dell'azione, arresto del movimento dinamico (coazione a ripetere, creazione di uno stile che diventa prigionia, la personalità ridotta a una parodia, tutte concettualizzazioni che psicologie di diverso orientamento utilizzano per intendere la malattia) è precisamente arresto dell'immaginazione, blocco del gioco, il come-se arenato sulla spiaggia della ripetizione, il vicolo cieco che non lascia intravedere altri mondi, altri giochi possibili o che se li lascia vedere manca ad essi la prima fede necessaria all'azione.

Da questa caduta nel fango si può uscire festeggiando il linguaggio immaginativo-poetico, in un'azione quasi corale che proviene dalla sospensione della realtà letterale approdando nello spazio ludico dell'immaginazione che prepara l'azione e nel far ciò apparecchia la nostra libertà e informa la nostra personalità che, a questo punto, diventa non più un'origine ma un fine, un compito, un divenire costante attraverso la metafora, il gioco, l'alleanza tra la ragione e la fede come si può osservare in un bambino che gioca.

Tuttavia, oggi in una società post-religiosa il linguaggio fatica ad essere in festa (non può esserci festa senza gruppo che parli la stessa lingua) e nell'agonia del cristianesimo e del classico, il linguaggio è oggi diventato soprattutto uno strumento, un mezzo di persuasione, non è più espressivo, non è più capace, almeno nella dimensione sociale, (sopravvive il linguaggio espressivo nell'arte quando è viva) di esprimere alcunché per quanto si sia ridotto ad essere poco più di una indicazione tecnica. Quante volte quotidianamente, in strada, in pubblico, nelle stazioni, nei ristoranti, nei media<sup>1</sup> si vede o si legge qualcosa che non sia una indicazione, qualcosa che non sia un prodotto tecnico, cioè orientato alla risoluzione di problemi, e quante volte invece si vedono immagini o parole che non indicano nulla ma esprimono un senso vivo, un simbolo autentico? I luoghi della nostra quotidianità sono popolati da un linguaggio tecnico. Le chiese e i templi sono state sostituiti da centri commerciali e parcheggi.

È proprio in virtù di una controeazione a un mondo costruito da e per una lingua tecnica che nasce la potenza inattuale della poesia, dei simboli, dei miti e, persino, della divinazione. Contrapposto al tecnico, esiste un linguaggio sacro, quasi religioso, dove davvero il come-se diventa l'unica ontologia possibile. La poesia, la metafora viva, i miti donano proprio questo: la capacità di festeggiare il linguaggio e nel far ciò inaugurare un'azione viva che proviene da una vocazione profonda e misteriosa. Succede, infatti, che in un mondo ammalato di una

---

<sup>1</sup> “Non gettare rifiuti dal finestrino”, “Dare precedenza fra 100 m”, il segnale di uno stop, “Bionda media 5€”, “Allontanarsi dalla linea gialla” “Smetti di fumare” “Vietato fumare” “Nuova collezione autunno-inverno” “Saldi” “Detergente 1.99€” e mille altre cose sul genere sono tutti esempi di frasi tecniche che abbondano nei nostri spazi.

“*miseria simbolica*” (Stiegler, 2022), nasca anche la tensione opposta: l’appello all’immaginazione, al fare-anima, una ricerca trasversale di un “lusso simbolico”, una “gioia simbolica”. Così, quasi per compensazione allo spirito del tempo, le coscienze individuali si rivolgono sempre più ai mondi altri dell’immaginazione, del sacro, della spiritualità e del misticismo in una sorta di neorealismo immaginativo. Non stupisce, quindi, osservare tale tendenza anche all’interno della psicologia. La proliferazione di forme di terapia che utilizzano l’arte come strumento ne è una testimonianza. Al tempo stesso, la psicologia non ha assunto una epistemologia dell’immaginazione e della possibilità, non si è resa conto del carattere metaforico del suo discorso; è rimasta incagliata al letteralismo delle sue affermazioni metaforiche. Nel primo capitolo, dunque, ci rivolgeremo alla filosofia, in particolare al lavoro di Paul Ricoeur, per individuare il rapporto tra realtà e finzioni, tra verità e metafora nell’auspicio di stabilire alcuni presupposti anche ad una pratica clinica che trovi nell’immaginazione e nello spazio immaginale il suo perno. Quindi, passeremo nel secondo capitolo a considerare il rapporto tra l’immaginazione e altre facoltà umane: in particolare, la percezione, la conoscenza e l’azione. Infine, nell’ultimo capitolo proveremo a ricondurre tutto ciò al nostro punto di partenza in qualità di psicologi: la dimensione della cura e della clinica. Tuttavia, non azzarderemo né proporremo una tecnica terapeutica specifica; ci limiteremo piuttosto a un ripensare la terapia, o meglio, ad un pensare-altrimenti alla luce di quanto discusso.

## Capitolo 1. Metafora, immagine e verità

### 1.1 L'immagine e la realtà: la voce delle immagini

*Il sogno di Adamo: si svegliò e trovò la verità. Eva è la verità del sogno di Adamo: Eva, cioè, non l'immagine della realtà, ma la realtà di un'immagine.*

E. Gilson, Pittura e realtà (1957/2021)

“*Wisse das Bild (Conosci l'immagine)*”

R. M. Rilke, Sonetti a Orfeo, I. 9 (1923/2000)

*E ciò che lingua esprimere ben non puote, muta eloquenza ne' suoi gesti espresse.*

T. Tasso, Gerusalemme liberata, IV, 85

Che cosa sia un'immagine e quale sia il suo legame con le parole e con ciò che chiamiamo realtà è una questione filosofica che accompagna l'essere umano fin dagli albori del pensiero, attraverso i millenni e lungo le geografie culturali. Dal mito della caverna di platonica memoria agli attuali sviluppi etico-filosofici delle realtà virtuali e dell'intelligenza artificiale, entro una certa prospettiva, può ben dirsi che la filosofia e la storia del pensiero umano non sia che l'approfondirsi di tale riflessione attorno al problema dell'immagine, dell'immaginario e della realtà. Detto altrimenti, la storia dell'uomo, della sua coscienza e della società in cui vive, può configurarsi, sotto una certa ottica, come una storia dell'immagine e dell'immaginazione.

Ripercorrere e presentare, pur brevemente, tutti gli sviluppi storico-filosofici che hanno accompagnato tale riflessione sull'immagine e la realtà è compito che esula e travalica gli scopi di questo lavoro e persino la formazione e le competenze di chi scrive<sup>2</sup>.

Pertanto, ci appresteremo a presentare una determinata concezione dell'immagine e della realtà, non a fini didattici ed esaustivi, ma piuttosto in virtù dei fini e della natura del presente lavoro, in conformità e al servizio delle tesi che via via verranno esposte. Sul problema dell'immagine e della sua definizione<sup>3</sup>, si sono confrontati e succeduti moltissimi autori e moltissimi sistemi di pensiero con diverse provenienze e prospettive. Si potrà intuire che le diverse accezioni e definizioni di immagine rispondano ad obiettivi, quesiti e interessi diversi.

---

<sup>2</sup> Per una non convenzionale storia delle immagini si veda il volume di Hockney e Gayford (2017); per una trattazione più severa e precisa si rimanda al volume a cura di Tagliapietra, Ghirelli, Maglione e Piccione (2022). Per una storia dell'immaginario si può rimandare invece a Burke (2017).

<sup>3</sup> Per una definizione da un punto di vista della filosofia si veda la voce corrispondente nel Dizionario di Filosofia di Abbagnano (1964). Per una trattazione del termine “immagine” da un punto di vista più squisitamente psicologico senza trascurarne tuttavia gli aspetti filosofici il rimando è invece a Galimberti (2020).

Per esempio, se per Aristotele l'immagine è un sentito senza materia; se per Platone le immagini sono apparenze che rimandano a un mondo originario; se per Freud (1899/2019; 1915/2012) l'immagine è il frutto di una compensazione tra istanze dell'io e desideri inconsci, se è il compromesso per la soddisfazione di un desiderio vicario e pertanto rinviante a una decodifica semiotica; se per il pensiero post-moderno, da Anders (1956/2003; 1980/2007) a Debord (1967/2002) passando per Adorno e Horkheimer (1947/2010), il regno delle immagini è il luogo illusorio<sup>4</sup> e fantasmatico entro il quale il potere occulta o manipola la realtà e l'esperienza attiva di un soggetto divenuto consumatore passivo di immagini fornite da altri; se similmente per Arendt (1951/2009) l'immagine è la menzogna sistematica dei regimi totalitari; se, più misticamente, per le filosofie orientali le immagini sono di volta in volta il velo da attraversare o l'inganno da superare per giungere al vero; se per Jung (1921/2007; 1912-1952/2012) e per Hillman (1975/2022) le immagini sono i dati primari della psiche, i suoi mattoni, il filtro onnipresente entro cui guardiamo e viviamo la nostra vita, il ponte creativo tra le circostanze della vita dell'Io e lo scopo ultimo del Sé; e così potremo andare avanti passando in rassegna tutti gli altri pensatori della storia umana, il che oltre che dispendioso sarebbe anche piuttosto sterile per gli obiettivi di questo scritto. Se volessimo, come ci proponiamo di fare, rammentare, pur in maniera imprecisa, una sorta di visione unitaria dell'immagine e del suo rapporto con la realtà e, lungo questa via, andassimo alla ricerca di una costante eidetica tra le diverse accezioni, potremmo allora scorgere nel carattere mediano, in una natura intermedia, la peculiarità dell'immagine nel suo rapporto con la realtà. Al di là delle diverse configurazioni, in virtù della presente trattazione, la caratteristica principale dell'immagine è il suo "essere posta tra" (Ferrarin, 2023), la sua intermedialità, la posizione intermedia che occupa tra due poli, tra due mondi di un mondo solo, che si dà unicamente nell'esperienza di vita come unitario, come una totalità<sup>5</sup>.

Una conseguenza logica di tale posizione intermedia è l'inesauribilità del reale all'interno dell'immagine. In altre parole, c'è più del reale nell'immagine, c'è qualcosa di più del reale, un

---

<sup>4</sup> Ciò che distingue l'illusorio dal falso è proprio il fatto che il falso una volta svelato il vero scompare mentre l'illusione anche una volta spiegata non scompare ed è su questa particolare tenacia dell'illusione che si concentrano i toni tragici della critica alla società contemporanea ammalata secondo le parole di Anders (1956/2003) da una certa iconomania che a giudicare dalle attuali tendenze si fa sempre più social e meno sociale, meno negoziata.

<sup>5</sup> La prospettiva unitaria dell'esperienza viva ci viene fornita dalla fenomenologia (Armezzani, 1998; Minkowski, 1936/2005; Merleau-Ponty, 1945/2018).



sovrappiù di realtà, che l'immagine sembra mostrare e al tempo stesso occultare. Detto ancora altrimenti e forse più semplicemente: l'immagine non aderisce mai completamente al reale, non si sovrappone mai integralmente al reale. La ragione è per certi versi genetica: perché ci sia un'immagine, fa notare Ferrarin (2023) riprendendo Aristotele, “*occorre riconoscere una distanza, una non identità con ciò di cui l'immagine è immagine*” (p. 21). Se questa distanza viene vista come assenza, come vuoto, allora l'immagine non potrà che avere un ruolo di compensazione, non potrà che essere vista come la cifra di un inganno, la testimonianza di una separazione dal vero. Se possiede questo ruolo consolatorio, continua Ferrarin, l'immagine “*da un lato nasce per trattenere, ed è quindi testimonianza dolorosa di un assente rimpianto, (...) dall'altro riempie un vuoto, con l'illusione di vita che è concepita per rievocare*” (2023, p. 26). Inoltre, sotto questa luce, l'immagine presenta oltre che una natura vuota anche un certo carattere di vanità, una impermanenza che viene scambiata per menzogna. Così è, per esempio, l'immagine nell'Antico Testamento e nel Corano<sup>6</sup>. Fra i numerosi passi di esortazione iconoclastica contro l'idolatria nell'Antico Testamento e nel Corano (Bettetini, 2013) si riporta il seguente a titolo di esempio:

*“L'invenzione degli idoli fu l'inizio della prostituzione, la loro scoperta portò la corruzione nella vita. Essi non esistevano al principio né mai esisteranno. Entrarono nel mondo per la vanità dell'uomo (...). Un padre consumato da un lutto prematuro, ordinò un'immagine di quel suo figlio così presto rapito, e onorò come un dio chi poco prima era solo un defunto e ordinò ai suoi dipendenti riti mistici e di iniziazione. Poi l'empia usanza (...) fu osservata come una legge. Le statue si adoravano anche per ordini dei sovrani: i sudditi, non potendo onorarli di persona a distanza, riprodotte con arte le sembianze lontane, fecero un'immagine visibile del re venerato, per adulare con zelo l'assente, quasi fosse presente. All'estensione del culto, (...) spinse l'ambizione dell'artista (...). Desideroso di piacere al potente, si sforzò con l'arte di renderne più bella l'immagine; il popolo, attratto dalla leggiadria dell'opera, considerò oggetto di culto colui che poco prima onorava come uomo. Ciò divenne un'insidia ai viventi, perché gli uomini, vittime della disgrazia o della tirannide, imposero a pietre o a legni un nome incomunicabile”* (Sapienza, 14, 12-21, nell'edizione Cei).

---

<sup>6</sup> L'arte islamica deve il suo carattere prettamente non-figurativo proprio alle invettive iconoclastiche contenute nel Corano e negli *hadith*, portate poi avanti dalla religione islamica (Spineto, 2002). Tuttavia, il divieto di rappresentazione non è totale e vale principalmente per gli esseri viventi e Dio (Spineto, 2002).

Questo brano biblico<sup>7</sup>, a ben guardare, condensa attraverso la forma di una narrazione molte idee più contemporanee attorno all'immagine. Traspare nel brano una sorta di genealogia dell'immagine che verrà ripresa anche da pensatori moderni. Colpisce, infatti, da una parte, l'affinità che corre tra la genesi dell'immagine da un lutto<sup>8</sup> presente in questo brano e la psicologia di Freud (1915/2012) che vede nell'immagine il sostituto o il fantasma dell'oggetto desiderato assente. D'altra parte, l'attenzione sul potere, sul rapporto tra popolo e sovrano e del ruolo intermedio dell'artista, presente in questo brano, sembra molto vicina, quasi una specie di preludio, alla riflessione attorno al rapporto tra arte e potere, tra potere e immagine in pensatori come Arendt (1951/2009) e Anders (1956/2003). Se con l'Antico Testamento ci viene presentata un'immagine sospettata di delitto e menzogna, con l'avvento del Cristianesimo (Gentile, 1969) si restituisce forza veritativa all'immagine o, perlomeno, si torna a vedere nell'immagine un invito a rivolgersi a Dio, al vero. Addirittura, in un racconto medievale del XIV secolo sulla morte di Pilato (Craveri, 2014), l'immagine di Gesù portata a Cesare da una donna chiamata Veronica<sup>9</sup> viene ad assumere, oltre che carattere di verità<sup>10</sup> funzioni di guarigione<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Naturalmente, se qui abbiamo riportato un brano dell'Antico Testamento, non è per confessione religiosa ma piuttosto in conformità alla lezione di Ricoeur (1960/2021) sul valore di verità del mito e la costellazione dei miti e sui simboli che danno a pensare, senza tuttavia dimenticare la prospettiva psicoanalitica sulla fondatività mitologica della psiche.

<sup>8</sup> Nel caso veterotestamentario, abbiamo un lutto del genitore verso il figlio, mentre in Freud e in Winnicott (1965/2013; 1971/2019) la situazione è ribaltata: è il figlio a inventarsi, a farsi un'immagine, un sostituto del genitore nell'assenza di questi.

<sup>9</sup> In origine, prima di essere confusa con un nome proprio femminile di persona, l'espressione era semplicemente "Vera icona", che stava per "vera immagine" (Craveri, 2014).

<sup>10</sup> Traspare nello scritto qui citato una certa ingenuità che scambia l'impronta con il vero, il segno del volto morto con il volto vivo. Questa sorta di ingenuità preilluministica è il presupposto per quella relativa permeabilità e facilità di passaggio tra il valore dei beni terreni e quello dei beni celesti che permise il culto delle reliquie in Occidente e il sistema retributivo delle grazie operato nel corso dei secoli dalla Chiesa cattolica (Canetti, 2013).

<sup>11</sup> A titolo di completezza, riporto il passo: "*E Veronica a lui: – quando il mio Signore andava in giro predicando, poiché io soffrivo troppo a rimaner privata della sua presenza, volli farmene dipingere il ritratto, di modo che, quando fossi priva della sua persona, mi offrisse almeno conforto la vista della sua immagine. Ma mentre portavo una tela ad un pittore, perché la dipingesse, il mio Signore mi venne incontro e mi domandò dove andavo. Io gli confessai il motivo per cui mi ero messa in cammino ed egli allora mi chiese il panno e me lo restituì segnato dall'impronta del suo venerabile volto. Perciò, se il tuo signore guarderà devotamente questo suo ritratto, immediatamente godrà il beneficio della guarigione.*" (Craveri, 2014).

Insomma, con il Cristianesimo, l'immagine assume forza (Le Goff, 1981), diventa una finestra per aprire al vero, conserva una certa presa sulla realtà, a volte persino prevaricandola come nel caso del cristogramma IHS di San Bernardino<sup>12</sup>. Sebbene l'immagine sia stata e viene tuttora vista come riproduzione ed evocazione di un'assenza, non è il solo modo con cui l'essere umano ha guardato la realtà dell'immagine. Se esistono immagini che riproducono un'assente, ciò non fa di ogni immagine una copia. Questa separazione tra immagine e copia è presente secondo Leroi-Gourhan (1977), fin dai tempi preistorici delle pitture rupestri. A suo avviso, gli affreschi dell'uomo preistorico non sono un semplice calco della realtà, una semplice riproduzione, ma piuttosto una trasposizione, un transfert simbolico che presenta già in nuce un progetto di linguaggio più vicino alla scrittura che alla tecnica della pittura che ambisce a riprodurre il già visto. Piuttosto, come vedremo nel prosieguo di questo scritto, l'immagine con l'ausilio dell'immaginazione si propone di far-vedere, di mettere sotto gli occhi il "non ancora visto". Questo invito è ciò che emerge secondo George Didi-Huberman (2009), nell'opera di Beato Angelico. L'artista fa ampio uso di una specie di marmo a chiazze indistinte per il trono-altare della Vergine con il bambino, quasi fosse il risultato di una tavola mal pulita. Secondo Didi-Huberman (2009), tale nocciolo non-figurativo in un'arte altrimenti figurativa ha una doppia funzione: da una parte, in linea con la dottrina cristiana del pittore, segnala lo "spigolo" del reale, la crudele opacità della realtà divina, cioè l'impossibilità di raffigurare il mistero teologico dell'Incarnazione; dall'altra parte, è un invito per l'osservatore e fedele ad immergersi nella meditazione del mistero, senza lasciarsi tuttavia assorbire e contentare dalla superficie, condizione resa peraltro impossibile proprio dalla non-figuratività del marmo che non rappresenta nessun referente conosciuto ma soltanto il mistero del referente divino. Beato Angelico segue allora nella sua opera l'insegnamento di Agostino e San Paolo secondo i quali l'uomo in questa vita non può giungere all'immagine divina perché condannato a vivere nella "regione della dissimiglianza" (Frugoni, 2010). La difformità delle figure<sup>13</sup>, la loro non-somiglianza all'oggetto che vorrebbero rappresentare, ci invita ad entrare in dialogo e in relazione con il loro mistero, dando di fatto vita e movimento a qualcosa che ci appare difforme e che, pertanto, ci induce a voler conoscere.

---

<sup>12</sup> San Bernardino da Siena fu promotore nel XV secolo di un culto del Nome di Gesù che univa la centralità della figura del Figlio con il culto e un simbolismo solare.

<sup>13</sup> Altre "figure dissimili" diffuse nel Medioevo secondo Didi-Huberman (2009) sono le pietre con cui a partire dalla lettera agli Efesini di San Paolo veniva assimilata la figura di Cristo. L'idea archetipica della pietra di Cristo confluirà successivamente nel lapis alchemico, nella pietra filosofale (Jung, 1944/2006).

Se, come abbiamo visto nel paradigma veterotestamentario, l'immagine può ambire ad essere copia dell'assente, può anche, seguendo la lezione del Beato Angelico, invitare ad una imitazione che, per quanto infedele o imprecisa, “*si anima grazie alla differenza rispetto alla cosa: una differenza non in intensità, come in Hume, ma in coscienza; e allora la coscienza valorizza lo scarto, anziché la fedeltà della riproduzione*” (Ferrarin, 2023, p. 27). Lo scopo allora non è più la sostituzione dell'originale all'interno, se vogliamo, di una cattività esistenziale che ci separa da Dio, ma, piuttosto, diventa la ricreazione attraverso la rappresentazione in una forma altra rispetto a quella della sua prima presentazione attraverso i sensi non ancora interrogati dal pensiero (Ferrarin, 2023). Questo è il modo con cui Paul Ricoeur ne *La metafora viva* (1975/2020) ridefinisce il concetto aristotelico di mimesi: una realtà *a-faire*, non la riproduzione fedele della natura, ma piuttosto la sua messa in movimento, vale a dire la sua drammatizzazione, che attraverso la distruzione del vecchio, usuale ordine conduce la realtà a una nuova configurazione dove appaiono e hanno luogo nuovi mondi, altri e inusuali<sup>14</sup> (Brezzi, 2012; Ferrarin, 2023; Jervolino, 2023; Ricoeur, 1975/2020). Questo è anche il concetto che giustifica la citazione a Torquato Tasso in epigrafe.

Insomma, la realtà che ci invita a cogliere l'immagine, così come l'abbiamo delineata, è una realtà relazionale, una realtà che può essere colta soltanto entrandovi in relazione e in gioco, passando persino per il maneggiarla, l'*handling* di Winnicott (1965/2013). L'immagine ci restituisce preliminarmente una realtà come relazione. Accogliamo dunque la prima e la seconda tesi avanzate da Ferrarin (2023), secondo il quale (1) la realtà non ha un significato univoco e definitivo ma si definisce in rapporto a ciò che gli opponiamo<sup>15</sup>; e di conseguenza, (2) ciò che appare come realtà e irrealtà è una funzione scalare tra concetti opposti, una relazione tra concetti che vengono posti come due poli separati. Sulla scorta della critica di Merleau-Ponty (1964/1969) a Sartre (1940/2007), Ferrarin (2023) può affermare che “*l'irreale*

---

<sup>14</sup> Non è difficile associare a questo processo di decostruzione-ricostruzione l'epochè fenomenologica (Armezzani, 1998).

<sup>15</sup> Per esempio, se al reale opponiamo l'invisibile o lo spirito avremo un sistema di realtà in cui non è concesso diritto d'esistenza a tutto ciò che non è visibile; se gli opponiamo l'indefinito, avremo un altro sistema in cui è reale soltanto ciò che può essere definito o misurato; se gli opponiamo il sogno, squalifichiamo in un colpo solo tutto ciò che non è registrabile e riproducibile; se gli opponiamo l'irrazionale, avremo un sistema di pensiero e di realtà razionalista; e gli esempi potrebbero continuare all'infinito seguendo le curve dell'inventiva. Ciò che preme mostrare è il carattere posizionale e relazionale del reale. Questo, alcuni potrebbero obiettare, si fonda sulla condizione di postulato e arbitrarietà attribuita al reale.

*non è parassitario o derivato o posteriore del reale*” (p. 21), ma reale e immaginario sono in relazione fra loro, non opposti indipendenti.

Questa è una concezione simile alla realtà psichica proposta da Freud e ampliata da Jung e dalla psicoanalisi successiva, dove reale e immaginario si intrecciano tanto negli effetti quanto nelle condizioni e nell’esperienza di se stessi, degli altri e del mondo (Mangini, 2003). Se in una prospettiva non assolutista, reale è *“la risposta a una domanda che a un certo punto ci fermiamo a formulare, una domanda su cosa riempie una mancanza, pone fine a un’esitazione, risolve un dubbio”* (Ferrarin, 2023, p. 16), la risposta che troveremo che ci solleverà dal timore dell’inganno potrà essere di volta in volta una presenza fisica, un’evidenza scientifica, un’esperienza, un obiettivo ultimo, un nome o, in una prospettiva costruttivista, un consenso generale e comunitario.

Se allora il reale si nasconde in una domanda e viene trovato in una risposta ciò presuppone un’interruzione dell’esperienza, che si fermi il flusso in cui il soggetto si trova immerso irriflessivamente, non è quindi solo l’immagine che ha bisogno della distanza per esistere, ma anche il reale nasce da e attraverso la distanza, da una presa di posizione e prospettiva in cui viene cioè colto e riconosciuto il reale in modo mediato (Ferrarin, 2023). Le immagini sarebbero dunque per l’essere umano proprio le mediazioni e i medi del reale, uno dei modi con cui il reale giunge alla coscienza dell’essere umano. Se Eliot parlava nella sua poetica di correlati oggettivi, noi qui possiamo introdurre l’idea che esistano anche correlativi soggettivi non meno reali e significativi dei primi. Come scrive Ferrarin (2023, p.22):

“è solo grazie alla distanza dal mondo che siamo liberi di riprodurlo (...), abbiamo a che fare con le cose a distanza e diamo loro una vita sostitutiva nei simboli che, nell’elaborare significati determinati e invarianti da stimoli sensibili ognora diversi, hanno sempre un momento costruttivo e sintetico: sono una selezione, organizzazione e unificazione in una totalità di senso”.

Questa sintesi creativa che sfocia in una totalità di senso è portata avanti a partire dalla sospensione dell’atteggiamento realistico e quindi da un porre l’ovvio, il quotidiano, il banale come un enigma (Armezzani, 1998). Concepire la relazionalità tra reale e immaginario ci consente di mettere in movimento il significato, di farlo agire entro una struttura dinamica. Continua Ferrarin (2023, p.22):

“anziché un allontanamento dal vero, dobbiamo riconoscere in questo l’opera della nostra spontaneità, l’espressione, la figurazione, la messa in forma come il nostro unico modo per significare il reale”.

Tale spontaneità di figurazione ed espressione è ciò che ci permette di entrare in dialogo con le immagini, di scoprire e donare una voce alle immagini. Da un punto di vista psicologico e clinico, come fa notare Marco Del Ry (2016), è significativamente diverso parlare del male e parlare con il diavolo o con qualsiasi altra figura del male. A voler essere ancora più precisi, la questione del male ci impegna intellettualmente, il dialogo col diavolo impegna e prende in gioco la totalità del nostro essere (Del Ry, 2016).

È qui, nel dialogo e nel discorso, che l'immagine si fa verbo, si fa parola. L'immagine, dunque, superando la statica della riproduzione e dell'assenza, assume una voce parlante “*come un annuncio aurorale della parola*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 284). La voce delle immagini, espressione che prendiamo da Frugoni (2010) è dunque quella che vediamo muoversi nel linguaggio nuovo e altro dei sogni, nel linguaggio immaginifico dei profeti e dei poeti. La voce delle immagini ci introduce al suo rapporto con la parola, in particolare con la parola viva della metafora.

### ***1.2 La parola, il senso e il sensibile: la metafora viva***

*Ond'io non potei mai formar parola  
Ch'altro che da me stesso fosse intesa:  
così m'ha fatto Amor tremante et fioco.*

*E veggio or ben che caritate accesa  
Lega la lingua altrui, gli spirti invola:  
chi può dir com'egli arde, è in picciol foco.*

F. Petrarca, Canzoniere, CLXX.

*Al di sotto della storia, la memoria e l'oblio.*

*Al di sotto della memoria e l'oblio, la vita.*

*Ma scrivere la vita è un'altra storia.*

*Inachèvement.*

P. Ricoeur (2003)

Se l'immagine si configura dunque come un invito alla relazione, la parola in quanto elemento linguistico non è certo da meno. L'esperienza giunge alla coscienza attraverso il linguaggio (Harrè & Gillett, 1996; Mangini, 2015; Stanghellini, 2017) e a sua volta questo è ciò che permette all'esistenza di farsi parola, vale a dire farsi umana. È l'esteriorizzazione

dell'esistenza come prodotto di senso che viene aperta e resa possibile da e attraverso il linguaggio<sup>16</sup> (Ricoeur, 1975/2020; 1986/1989).

L'essere umano è un animale che separa (Ferrarin, 2023), l'animale che discerne ma sa anche volere<sup>17</sup>. Proprio tale commistione di volontà e discernimento è ciò che promuove il passaggio dall'esistenza al senso, attraverso “*un'esegesi continua di tutti i significati che vengono alla luce in monumenti di cultura nei quali è oggettivata la vita dello spirito*” (Brezzi, 2012, p. 54). Poiché, scrive Ricoeur (Ricoeur, 1960/2021, p. 254), “*l'esperienza viva non è mai immediata*” e “*può essere detta solo a favore dei simbolismi primari che preparano la sua riassunzione nel mito e nella speculazione*”, il momento primario della significazione, dopo l'avvenuta separazione dal mondo intranaturale consiste in un volgersi verso il mondo, in un tendere verso di esso per il tramite di segni e simboli “*riversati sull'universo*”<sup>18</sup> (Ricoeur, 1969/1977, p. 275). Se i segni sono portati nel mondo alla ricerca di un senso e di un dialogo, ciò implica l'originaria distanza tra il discorso e il mondo. Tale distanziamento tra mondo e segno è quel che rende possibile l'instaurarsi di un significato all'interno del discorso, ciò che rende necessaria una sorta di “fede” nel valore di verità come orizzonte che un discorso mostra e nasconde al tempo stesso (Brezzi, 2012; Ricoeur, 1965/2021). Una fede post-religiosa<sup>19</sup> che aiuti a comprendere e

---

<sup>16</sup> La soggettività umana traspare a tal punto nel linguaggio e si rivela attraverso questo, che in psicologia, dai primi tentativi di Freud con l'isteria e con il sogno alla successiva pragmatica della scuola di Palo Alto (Watzlawick, Beavin, & Jackson, 1978), si è arrivati a utilizzare il linguaggio, a fini di diagnosi (“conoscere-attraverso”) come strumento e mezzo (Bove, 2009).

<sup>17</sup> Petrarca nel *Canzoniere* scrive: “*così sempr'io corro al fatal mio sole/ .../ che 'l'fren de la ragion Amor non prezza,/ e chi discerne è vinto da chi vòle*” (CXLI).

<sup>18</sup> C'è una vicinanza tra quanto scrive Ricoeur in alcuni passi di *Finitudine e colpa* (1965/2021, p. 247-270) e Minkowski quando scrive: “*i fenomeni riconducibili all'io non restano comunque circoscritti ad esso: si incamminano invece verso il mondo (...) e questo incamminarsi verso il mondo può verificarsi solo in quanto gli atti sono già situati nel mondo e qualcosa accade in esso*” (1936/2005, p. 81). È la solidarietà dell'uomo verso la natura (Minkowski, 1936/2005, p. 147), il “*radicamento cosmico*” (Ricoeur, 1965/ 2021, p. 257) dell'uomo nel simbolo.

<sup>19</sup> Ricoeur in *Il simbolo dà a pensare* in conclusione al volume *Finitudine e colpa* (1965/2021) scrive, con il suo solito rigore e mercuriale precisione, delle pagine bellissime sul rapporto tra fede ed ermeneutica a cui rimandiamo per un approfondimento. Per il filosofo, esiste una prima ingenuità, una credenza immediata, in rapporto ai simboli e ai miti che è andata irreversibilmente perduta con l'avvento della modernità. Il momento storico in cui giunge l'ermeneutica è proprio quello dove si fa più stringente la necessità di rivitalizzare il simbolo, non più riducendolo a segno o a oggetto letteralizzato, ma piuttosto ponendolo a contatto con la filosofia e con una critica non riduttrice ma restauratrice. Per Ricoeur, se è vero che non è più possibile accedere al sacro, per noi

che sia al tempo stesso anche l'esito di tale comprensione è quel che esprime Ricoeur (1965/2021) quando scrive la formula: comprendere per credere, credere per comprendere. Ritorna anche per la parola, quel che già abbiamo visto nell'immagine: la medianità, la distanza. Se là la distanza ci permetteva di avvicinarci alle cose, qui nella parola la distanziamento è condizione perché il discorso possa aprirsi al mondo (Jervolino, 2023). Questa distanza, questa lontananza tra l'uomo e il mondo, che assume spesso nei sistemi di pensiero i caratteri di una posizione intermedia<sup>20</sup> si può ben dire che è ciò che rende l'uomo parlante, che lo inserisce all'interno di un discorso. Se è vero, come si sostiene (Galimberti, 1999), che l'uomo è un animale senza habitat, da questa prospettiva sulla parola e sull'immagine possiamo sostenere che l'habitat più umano è una sorta di inter-regno, una specie di regno di mezzo tra due poli che, di volta in volta, secondo le tesi di Ferrarin (2023) già viste in precedenza, assumono forme e nomi diversi. L'apertura del discorso al mondo è resa poi possibile, sostiene Ricoeur, dalla funzione simbolica del linguaggio.

Scrivo Jervolino (2023, p. 48-9) riassumendo la posizione di Ricoeur:

*“la funzione simbolica comporta la capacità di porre sotto una regola ogni scambio interumano, quindi anche lo scambio dei segni (è la verità dell'approccio strutturale), ma è ancora più la capacità di attualizzare questa regola in un accadimento, in un'istanza di scambio di cui il prototipo è costituito dall'istanza del discorso che m'impegna come uomo, situandomi nella reciprocità della domanda e della risposta<sup>21</sup>”.*

Nel suo senso sociale, il simbolismo implica una regola di riconoscimento reciproco fra i soggetti”. Se esiste la possibilità di una configurazione reciproca tra domanda e risposta, è soprattutto perché persiste una distanza, una separazione primaria che apre l'uomo verso il

---

moderni, attraverso una credenza originaria e immediata, è pur tuttavia vero che si libera davanti a noi lo spazio e la libertà di una seconda ingenuità. Questa seconda ingenuità post-religiosa e post-critica si svolge grazie e attraverso l'ermeneutica che rende possibile il circolo ermeneutico così sintetizzato da Ricoeur: *“bisogna comprendere per credere, ma bisogna credere per comprendere”* (1965/2021, p. 627). Insomma, ci dice Ricoeur, è soltanto interpretando che possiamo di nuovo comprendere e intendere. Il tentativo filosofico di Ricoeur di rivitalizzare il simbolo con l'ermeneutica può, secondo già l'opinione del francese (Ricoeur, 1965/2021, p. 626-7), venire accostato e porsi in continuità a quello promosso in campi diversi da altri autori, come Mircea Eliade, Van der Leuw e lo stesso Jung.

<sup>20</sup> Per esempio, lungo tutto il Medioevo, non soltanto cristiano (Al-Gazali, 2005) l'uomo è stato considerato l'essere mediano, a metà cioè tra la bestia e l'angelo. Un esempio è in Dante (2020).

<sup>21</sup> La clinica psicologica stessa, come pratica, può configurarsi e venire pensata come un dialogo (Stanghellini, 2017) o come un colloquio in cui è evidente la struttura diadica Io-Tu (Buber, 2011).



mistero dell'altro uomo, mistero che non sarà mai completamente svelato, mai completamente tradotto nel proprio mondo<sup>22</sup>. Detto in altre parole, se un uomo può chiedere ad un altro uomo qualcosa e, attraverso quella che potremmo chiamare una fede discorsiva (accostandola alla fede percettiva di Merleau-Ponty (1964/1969), aspettarsi che, non soltanto ci sarà una risposta, ma che questa risposta sia addirittura pertinente e significativa in modi originali, è proprio grazie alla funzione simbolica resa possibile dalla distanza. La possibilità di intendersi fa da contraltare alla possibilità sempre presente di fraintendersi (Bove, 2009). La felice possibilità dell'intendersi (Mangini 2001, 2015) nasce proprio da questa natura ambigua del simbolo e dalla dipendenza da fattori esterni del segno, quali il contesto o la forma. Insomma, il capirsi e il non-capirsi sono figli della stessa madre: in assenza di un codice-linguaggio che veicola sempre gli stessi messaggi, la comprensione avviene attraverso un gioco partecipativo che può essere più o meno cosciente (Stanghellini & Monti, 2009).

La genesi di questa capacità simbolica si può, in accordo con la psicoanalisi, far risalire alla relazione madre-bambino (Bion, 1962/2019; Mangini, 2015). Ciò che rende cogente il compito di comunicare è proprio fin dagli inizi la separazione che avviene a livello psico-corporeo tra la madre e il bambino (Ammaniti & Ferrari, 2020; Wright, 2000). Su questa strada viene in soccorso al bambino il simbolo, prima nella forma fisica-transizionale di un oggetto e successivamente come realtà a parte (Winnicott, 1965/2013). Successivamente, tale distanza si amplierà e dalla madre e dalla realtà primaria giungerà all'inconscio<sup>23</sup>. Il simbolo nascerà quando, con linguaggio psicoanalitico, il seno cattivo diverrà l'idea di un seno assente (Bion, 1962/2019) portando la distanza dall'esterno all'interno. Allora la separazione sarà tra l'io e l'inconscio (Jung, 1928/2012) e il simbolo, come un Caronte dantesco, tragherà tra le due sponde i contenuti reciproci aprendosi all'ermeneutica come un compito (Muscelli, 2009).

Se con Green (1991, p. 115) "*il linguaggio è mediazione verso l'inconscio*" il simbolo sarà dunque il mediatore e compito della coscienza sarà quello di vedere nel simbolo, sia nella forma della parola sia nella forma dell'immagine, una fonte e una guida del divenire se stessi (Jung, 1928/2012; Ricoeur, 1965/2021). Se accogliamo quindi la lezione della psicoanalisi, possiamo dire che il discorso, qualsiasi discorso, esiste solo in virtù di una separazione, una distanza. In

---

<sup>22</sup> L'uomo è l'animale che separa ma è anche l'animale che abita la e nella separazione, ed è in virtù di questa che può nascere l'invito e il comando all'unione (Wright, 2000) e al dialogo (Stanghellini, 2017).

<sup>23</sup> L'inconscio ha, secondo la psicoanalisi freudiana (Mangini, 2001) e la psicologia complessa di Jung (1912-1952/2012), carattere e origine materna. Per Neumann (1949/1978), anche la coscienza nasce come figlio di un inconscio dapprima materno.

maniera riassuntiva, non esiste discorso quando tutto è unito; il comunicare come atto umano nasce solo dopo una separazione e come conseguenza di questa.

Il sogno di una trasparenza assoluta, che renderebbe superflua se non proprio pleonastica ogni comunicazione, si scontra con la necessità ermeneutica di interrogare continuamente le cose, il mondo e l'altro per avviarsi verso un immediato originario che non sarà mai raggiunto totalmente, ma soltanto presentito quanto basta per avviare il moto del linguaggio e del simbolo (Jervolino, 2023). Il mondo della vita, scrive bene Jervolino (2023, p. 52-53):

*“il tema della Lebenswelt che la fenomenologia incontra come orizzonte del suo interrogare, non è mai dato ed è sempre solo presupposto. Esso è il paradiso perduto della fenomenologia”.*

Il mondo della vita immediata sarebbe dunque all'interno di questa prospettiva un paradiso perduto, un sogno mnestico di un'originarietà perduta. Anche mitologicamente il simbolo come inaugurazione dell'assenza nasce soltanto a seguito della cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden<sup>24</sup>. Nell'Eden l'essere umano è una cosa sola con il mondo, ma noi non viviamo nell'Eden: noi viviamo nel mondo. È qui che il discorso sul simbolo incontra anche un discorso sul mondo e che il simbolo acquista una cifra quasi religiosa (Ricoeur, 1960/2021) o antropo-cosmologica (Minkowski, 1936/2005).

La distanza di cui andiamo parlando è anche ciò che rende l'uomo fallibile e lo racchiude in una prospettiva, in un mondo chiuso e aperto tra finito e infinito (Ricoeur, 1960/2021). Anche la disperazione di Kierkegaard (1849/2019) è vera soltanto perché è vera la distanza che intercorre tra l'uomo e le cose, tra l'uomo e Dio e tra l'uomo e se stesso. Per fortuna l'essere umano non è segnato indelebilmente da questa separazione dal mondo ma grazie a quella che Minkowski (1936/2005) denomina portata strutturale o cosmica dei fenomeni psichici può riscoprire se stesso nel mondo e il mondo in se stesso per accorgersi poi finalmente che l'io e il mondo sono fatti della stessa stoffa.

Proprio a favore di questa possibilità di ri-unione, la distanza di cui parliamo può essere riempita in modi diversi quanti sono i soggetti che intendono percorrerla. Se la coscienza è un *“darsi uno o più mondi”* (Merleau-Ponty, 1945/2018, p. 185) e, abbiamo visto, che il mondo è inizialmente umanizzato attorno al linguaggio e alla funzione simbolica, allora proprio in virtù

---

<sup>24</sup> Si veda, per esempio, la citazione in epigrafe al capitolo. Inoltre, se il cammino dell'uomo coincide con il cammino dei suoi simboli (Jung, 1964/2020), possiamo stabilire il punto zero, quello di partenza, per entrambi i cammini nell'uscita dall'Eden (Buber, 2023).

della diversità dei parlanti anche i linguaggi saranno multipli<sup>25</sup> (Brezzi, 2012) e la stabilità dei significati sarà la stabilità dei contesti secondo quello che Ricoeur (1975/2020) definisce teorema contestuale del significato<sup>26</sup>. Se le coscienze e i mondi saranno diversi, anche i linguaggi che traggono origine dall'interazione saranno plurivoci, polisemici e complessi. Di conseguenza, se diamo spazio a questa apertura e alla lezione che Ricoeur apprende dalla psicoanalisi ciò che è in discussione è il cogito riflessivo della tradizione del pensiero occidentale (Brezzi, 2012).

La molteplicità delle voci porta dunque a un decentramento dell'io (Hillman, 1975/2022). Tale eccentricità del soggetto che si vede scalzato dal suo trono inaugura, secondo Ricoeur (1960/2021), *“un cogito ferito che si pone, ma non si possiede, ma d'altro canto affiora il patrimonio del desiderio, la sua forma originaria quale anteriorità regressiva (...) nel cuore stesso del cogito, a cui si fa sempre ritorno”* (Brezzi, 2012, p. 58). C'è un'opacità insuperabile nel cuore stesso dell'umano, dovuta dalla natura e dalla forza stessa del desiderio (Freud, 1899/2019; Mangini, 2015; Recalcati, 2012). È proprio questa opacità che rende possibile e feconda l'ermeneutica come via lunga alternativa all'ontologia (Brezzi, 2012). Questa opacità connaturale e intenzionale (Bove, 2009) nel linguaggio è ciò che consente la via lunga dell'interpretazione e al tempo stesso rende inevitabile il conflitto tra i testi e le loro interpretazioni (Ricoeur, 1969/1977).

Rifiutando qualsiasi assolutismo e ontologia classica, Ricoeur propone all'interno della sua “via lunga” la categoria di “orizzonte”, inteso come ciò a cui ci si avvicina senza diventare mai un possesso e che pertanto corre il rischio della reificazione e di essere trattato nel mondo come un'immanenza (Brezzi, 2012). Se l'uomo non può sperare di possedere l'orizzonte, può però inaugurare l'avventura del cogito dal testo a se stesso, ben consapevole dell'insaturabilità del desiderio umano.

Permane infatti un desiderio insaziato dal linguaggio, dopo la parola. È quel che coi rispettivi linguaggi esprimono le citazioni di Ricoeur e Petrarca in epigrafe al paragrafo: c'è qualcosa ancora da dire e qualcosa ancora da tacere. Da qui, la fertilità e necessità del movimento ermeneutico come tentativo di abbracciare il senso e l'azione del soggetto a partire dal suo testo,

---

<sup>25</sup> Se i linguaggi sono multipli e il linguaggio è la cifra dell'inconscio (Recalcati, 2012), allora anche gli inconsci saranno multipli, così come le coscienze (Hillman, 1975/2022).

<sup>26</sup> Il teorema contestuale del significato è analogo in psicologia interazionista a quello che, per affinità, potremo chiamare teorema contestuale della personalità così chiaramente espresso: la personalità appare come una costante in virtù della stabilità del contesto (Salvini, 2011).

dal suo linguaggio<sup>27</sup>. Ritorna anche qui nel cuore del testo la dimensione della distanza già vista prima e altrove. Ora, il linguaggio immaginifico, dove parole e immagini giocano vicendevolmente<sup>28</sup>, è proprio il terreno, o meglio lo spazio, in cui si tenta di esprimere, rendere pubblica l'opacità e fragilità umana tenendo fede al tempo stesso alla comprensione più piena che è, con le parole di Ricoeur (1986/1989, p. 112) *“tanto disappropriazione che appropriazione”*.

L'ermeneutica interviene allora come lavoro del testo allo stesso modo con cui la psicoanalisi come pratica interviene sul sogno a incoraggiare il lavoro del sogno (Freud, 1899/2019). L'interpretazione ricoeuriana diventa pertanto il terreno, o meglio lo spazio, in cui il mondo dell'opera diventa un mondo abitabile per gli uomini, dopo il rifiuto tanto dell'irrazionalismo della comprensione immediata e il razionalismo di una spiegazione che non promuove partecipazione. Scrive Ricoeur (1986/1989, p. 32):

*“il discorso non è mai for its own sake, per la sua propria gloria, ma esso vuole in tutti i suoi usi, portare al linguaggio un'esperienza, un modo di abitare e di essere al mondo che lo precede e che chiede di essere detto”*.

Ciò che differenzia il linguaggio immaginifico, potremmo anche dire metaforico, dal linguaggio ordinario è, oltre alla plurivocità e polisemia, è l'aver come suo costituente l'immagine poetica, fusione di testo e immagine mediante il senso, *“più vicina al verbo che al ritratto”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 258) che promuove al cuore del linguaggio il movimento in opposizione alla staticità del linguaggio ordinario e preciso (Brezzi, 2012). Quello che il linguaggio metaforico tenta di portare fuori è proprio la dinamicità vitale, quello che prendendo a prestito un'espressione di Dante (2013) possiamo definire i *“movimenti umani”* (Paradiso, XXXIII, v. 37). Il punto di partenza da cui muove l'analisi della metafora di Ricoeur è proprio l'aspetto che in questa tenta di restituire i tratti della praxis umana.

La metafora compie questo lavoro perché si pone a metà strada tra la retorica e la poetica. Senza voler anticipare troppo quel che vedremo anche in altri capitoli, possiamo sostenere con

---

<sup>27</sup> Già Jung, in anticipo di mezzo secolo rispetto alle correnti ermeneutiche in seno alla psicologia, nel 1913 accostava il metodo psicoanalitico a una letteratura della psiche e la figura dello psicologo a quella del critico storico-letterario. Scrive Jung in *Le fantasie dell'inconscio* (1913/2011, p. 81-82): *“le analisi che lo storico della letteratura esegue sul materiale di un poeta si possono benissimo paragonare, quanto al metodo, alla psicoanalisi, non esclusi gli errori in cui egli incorre”*.

<sup>28</sup> Un esempio mirabile di come poesia e immagine giocano tra loro attraverso la facoltà immaginativa lo si può rintracciare nell'opera di William Blake.

Ricoeur che la metafora deve, da una parte, la sua forza espressiva e di verità al discorso poetico e, dall'altra, la sua capacità di persuasione e azione al discorso retorico.

Uno dei sicuri e maggiori meriti dello studio di Ricoeur sulla metafora è proprio quello di aver portato l'attenzione alla valenza filosofica del linguaggio metaforico. Dove la psicoanalisi come filosofia dell'immaginazione aveva ottenuto un successo a metà, Ricoeur, riprendendo questa con la precisione, la completezza e la dovizia, caratteristiche di tutto il suo pensiero, porta a compimento quel che la psicologia non è riuscita a fare: dare uno statuto filosofico e di evidenza al linguaggio metaforico. Già Freud (1899/2019) con la nozione di pittogramma aveva delineato una sorta di metaforicità della psiche, ma non ne aveva poi proseguito le conseguenze filosofiche avendo egli altri interessi rispetto al filosofo.

L'analisi di Ricoeur parte, come spesso accade nella riflessione del francese, dalla ripresa del classico Aristotele. Fu il filosofo greco a porre sotto lo stesso tetto poesia e pittura, in quanto entrambe si basano sulla capacità di far-vedere, di mostrare il reale<sup>29</sup>. L'immagine della poesia e della pittura, così come l'immagine onirica<sup>30</sup>, è un'immagine in movimento perché non è affatto una illustrazione, bensì il farsi immagine della cosa stessa, il movimento del suo apparire. C'è infatti nella riflessione ricoeuriana una duplice formazione che porta al vedere metaforico: da una parte è il soggetto che vede e scopre nel mondo le sue immagini, dall'altra parte è il mondo, la cosa che si fa immagine, si lascia afferrare e comprendere come immagine, come testo e discorso<sup>31</sup>. Per questo, Ricoeur può affermare che la metafora è sia apertura sia scoperta del mondo.

---

<sup>29</sup> Significativo notare che Aristotele per indicare il potere della metafora di “mettere sotto gli occhi” utilizza due termini: *enargeia* (nella Poetica) ed *energeia* (nella Retorica). Il primo termine, *enargeia* è un sostantivo formato dall'aggettivo *enarges* (chiaro, bianco brillante, veloce), che significa bianchezza luminosa e rapidità di movimento (Messori, 2011). Questo suggerisce di tenere congiunte l'evidenza metaforica e l'animazione. Ad emergere, secondo Aristotele ma anche secondo la psicologia della percezione (Turatto, 2018), è l'immagine in movimento (Messori, 2011). *Energeia* invece ha in sé l'idea di lavoro, di opera e azione; nel lessico aristotelico la realizzazione di una potenzialità il cui effetto è l'animazione dell'inanimato, del movimento (Messori, 2011).

<sup>30</sup> Il parallelo con il sogno è giustificato da Ricoeur (1960/2021, p. 159): “*la struttura dell'immagine poetica è anche quella del sogno*”.

<sup>31</sup> Riprendendo una posizione teologica di Jung (1961/2020) e Buber (2023) potremo dire che vale qui lo stesso principio che vuole un doppio movimento tra Dio e l'uomo: mentre Dio sceglie di farsi uomo, l'uomo si scopre Dio; mentre Dio si fa uomo anche questo si fa più vicino a Dio. Un esempio letterario di quest'ultimo aspetto è un testo del cristianesimo medioevale: *L'imitazione di Cristo*.

A questo proposito Ricoeur parla sia di metafora viva sia di metafora morta. La metafora viva è quella che consente di ripristinare un ordine e un senso sulle rovine di un vecchio mondo (intreccio unitario ma complesso di senso e ordine) che essa stessa aveva distrutto. La metafora viva agisce attraverso la produzione di una nuova pertinenza semantica mediante una paradossale attribuzione impertinente<sup>32</sup> (Ricoeur, 1975/2020). Questo scarto semantico tra metafora e referenza comporta per riflesso una operazione di riduzione dello scarto stesso (Ricoeur, 1975/2020). Tale riduzione, che è da una parte responsabile insieme alla tensione dell'innovazione semantica, va incontro dall'altra parte a una specie di usura (Ricoeur, 1975/2020).

Nel momento in cui la metafora viene espressa, non più dietro le spalle del discorso a insaputa dello stesso, ma viene portata sul palcoscenico ed esibita, diventa un concetto metafisico o in certi casi un'allegoria<sup>33</sup> in cui i simboli si degradano a segni, il mistero si mummifica in un codice. Ricoeur mostra nella sua analisi come questa usura sia inscritta nel destino e nella storia delle metafore, così come, sostiene il filosofo ispirato da un passo di Saussure, la moneta è soggetta all'usura, nell'ipotesi che

*“la metafora sia il plus-valore linguistico, operante al di fuori della coscienza di chi parla, così come nel campo economico, il prodotto del lavoro umano si rende irriconoscibile e trascendente nel plus-valore economico e nel feticismo delle merci”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 379).

Riprenderemo questo concetto nel prossimo paragrafo, dove vedremo meglio i nessi tra metafora e verità. Intanto, una metafora resta viva finché non ridotta, anzi superata nel concetto (Ricoeur, 1975/2020). Fintanto che la metafora resiste alla letteralizzazione<sup>34</sup> e

---

<sup>32</sup> L'impertinenza semantica è anche alla base di una tecnica di scrittura di storie descritta da Rodari in *La grammatica della fantasia* (1973/2010). La tecnica che l'autore chiama del “binomio fantastico” prevede di unire in una narrazione due parole semanticamente slegate come bicchiere e zuccina o luce e scarpe. Ciò va a promuovere l'inventività attraverso uno spaesamento sistematico.

<sup>33</sup> L'allegoria, dice Ricoeur, istituisce un rapporto di mera traduzione tra i due sensi cosicché, ad un certo punto, una volta compiuta la corretta decriptazione, è possibile abbandonare il primo senso e l'immagine allegorica ormai divenuta inutile. Sempre Ricoeur sostiene che lungo la storia *“l'allegoria è stata molto più una modalità dell'ermeneutica che una creazione spontanea di segni”* (1960/2021, p. 261).

<sup>34</sup> Una parte della comicità popolaresca si fondava proprio sul prendere alla lettera espressioni di uso comune. Per esempio, in una favola, di cui si trovano più versioni in zone geografiche diverse, la comicità e lo snodo narrativo provenivano dal prendere alla lettera l'espressione di uso comune “Tirati dietro la porta” (Rambelli,

allegorizzazione, resta viva. Anche quando la metafora diventa un prodotto cosmetico, un mero diversivo alla noia, muore. La metafora consiste in ogni caso in un trasferimento da un ordine a un altro, da un campo a un altro (Ricoeur, 1975/2020). Saper metaforizzare significa cogliere le somiglianze, nell'accezione sia di trovare sia di inventare. L'inserimento di un termine "forestiero", allotropo, portato dalla metafora ha una valenza molto vicina a quella dell'epochè (Messori, 2011): comprendere il vicino, il già noto, il solito attraverso la riconversione dello sguardo operata dal far-vedere metaforico che spinga il senso più a fondo e più al largo<sup>35</sup> verso aspetti nuovi e inediti di ciò che è già sotto il sole ma aspetta soltanto nuovi occhi che lo vedano e lo ri-conoscano. Questo potere della metafora di far-vedere è responsabile dell'insight promosso dall'immaginazione metaforica e del potenziale terapeutico della metafora stessa (Barker, 1987). Esiste infatti un legame, approfondito da Ricoeur (1975/2020), tra la visione sensibile e la visione immaginativa nella produzione di metafore.

Se metaforizzare significa ravvisare somiglianze, il mezzo con cui si trovano e si inventano queste sono primariamente gli occhi. Esiste un legame tra immagine e parola, tra componente verbale e non verbale del linguaggio (Ricoeur, 1975/2020). C'è, come ben sa la psicologia, un limite interno al linguaggio, qualcosa come una crepa alle radici che non lo rende autofondativo: il non-verbale che agisce all'interno del linguaggio, all'interno ancora meglio del "*linguaggio vitalmente metaforico*" (Ricoeur, 1975/2020).

Scrive Ricoeur (1975/2020, p. 274):

*"ciò che non è ancora stato spiegato a sufficienza è il momento sensibile della metafora; questo movimento è definito da Aristotele a partire dalla caratteristica vivacità della metafora, dal suo potere di mettere davanti agli occhi"*.

C'è un momento iconico all'interno del processo di genesi metaforica. Tuttavia, non soltanto la vista è coinvolta nella capacità metaforica del linguaggio (Dufrenne, 1987/2004; Merleau-Ponty, 1945/2018). Con Ferrarin (2023), possiamo inoltre sostenere che non tutte le immagini siano visive, sebbene queste siano le più predisposte all'uso. È un altro pensatore francese,

---

2023). Denunciava così, con i tempi e i modi dell'umorismo classico, la natura metaforica del linguaggio, il carattere impreciso, da un punto di vista referenziale, della parola.

<sup>35</sup> In questa tensione e spinta verso il "largo" si può rintracciare il pericolo di una deriva patologica e delirante dell'immaginazione metaforica; nel senso dato da Hillman (1975/2022), è anche la ragione del carattere patologizzante dell'immaginazione psichica.

Mikel Dufrenne, che approfondisce il legame tra esperienza sensibile e senso del linguaggio. Il fondo della sua riflessione è la nozione di “carne<sup>36</sup>” introdotta da Merleau-Ponty (1945/2018):

*“i differenti registri sensoriali che costituiscono nel soggetto una spontanea disposizione a cogliere il senso vanno pensati come originariamente in relazione poiché facenti parte del corpo vivo”* (Messori, 2011, p. 172).

Così come a livello del testo e del discorso (Ricoeur, 1975/2020), si tratta anche qui nel mondo delle percezioni, di *“tenere insieme l’unità e la molteplicità, l’identità e le differenze che caratterizzano l’originario in quanto movimento incessante di relazione”* (Messori, 2011, p. 172). In accordo a Merleau-Ponty (1945/2018), la distinzione che a un livello astratto e didattico possiamo instaurare tra i diversi registri sensoriali viene a decadere quando prendiamo in considerazione l’operazionalità dei sensi, il modo con cui i sensi agiscono e i modi con cui l’esperienza sensibile si dà a noi. Da questa prospettiva, peraltro in linea con le concezioni psicomodinamiche sulla prima infanzia, dobbiamo ammettere una primaria comunicazione tra i diversi sensi, una relazione originaria tra di essi. Secondo Merleau-Ponty, dunque, la sinestesia come scambio e trasposizione tra i sensi è la regola, non l’eccezione<sup>37</sup>.

Il merito di Dufrenne (Messori, 2011) è aver sottolineato quel che già in nuce era presente nelle analisi di Merleau-Ponty e di Ricoeur, aver cioè unito la fenomenologia del primo con l’ermeneutica del secondo<sup>38</sup>, la poetica del sensibile del primo con la poetica della volontà del secondo. Risultato di questo accostamento tutto francese è aver individuato un nesso forte tra il linguaggio metaforico o immaginifico e la comunicazione dei sensi o sinestesia. In altri termini, quel che la metafora è nel linguaggio, la sinestesia lo è nel corpo. Un concetto analogo lo ritroviamo in Bion (1962/2019) a cui lo psicoanalista britannico dà nome *“senso comune”*. Due facce di un unico fenomeno che potremo arditamente accostare alla cosmologia dei sensi proposta da Minkowski.

---

<sup>36</sup> La “carne” è come un elemento vivente di cui è tessuto il mondo e l’uomo, un’unità magmatica di senso e sensibili che non possiamo abitare senza renderlo o ridurlo un contenuto intellettuale.

<sup>37</sup> Dal punto di vista della psicopatologia, se questa posizione venisse accolta, si renderebbe necessario ripensare al rapporto tra normale e patologico in campo psicologico.

<sup>38</sup> Secondo Messori (2011), l’ermeneutica proposta da Ricoeur ha il pregio di preservare una doppia spinta del linguaggio metaforico: da una parte eleva il soggetto verso lo spirito, verso un processo di astrazione, dall’altra parte quest’elevazione è portata avanti mantenendo il soggetto aderente al suolo percettivo. Il linguaggio metaforico realizzerebbe allora l’incontro tra verticalità e orizzontalità di cui parla Binswanger (Cargnello, 1977/2010).



Così come il linguaggio “vitalmente metaforico” tollera e lascia passare, anzi ora possiamo dirlo, promuove una pluralità di sensi e di voci, un certo conflitto tra interpretazioni che resistono ai tentativi di significazioni univoche, allo stesso modo la sinestesia agisce nel corpo lasciato libero di sentire, come il linguaggio quando viene lasciato libero di metaforizzare. Il linguaggio in festa come correlato di un corpo in festa<sup>39</sup>. Scrive Dufrenne (1987/2004, p. 54):

*“Certo, il linguaggio preesiste all’uomo, la lingua all’individuo; ma è anche necessario che l’uomo, unico tra i viventi, sia capace di parlare, ed è la sua parola che anima il linguaggio e ne rivendica la padronanza: egli fa uso del linguaggio, ci gioca, istituisce dei giochi di linguaggi. Il suo divenire-soggetto accade nel linguaggio, ma non discende esclusivamente da esso; e il volto che il mondo assume ai suoi occhi non è interamente determinato dalla lingua che egli parla; la lingua sollecita e orienta la sua percezione, ma sembra che essa sia a sua volta sollecitata dal percepito, come se le cose e gli eventi del mondo si nominassero di fronte a lui affinché lui le possa nominare, in maniera tale che, nella misura in cui la lingua preesiste all’individuo essa non detenga questa priorità come un suo peculiare potere (...), bensì in forza della natura stessa che chiama<sup>40</sup> l’uomo al linguaggio per riflettersi nelle parole dell’uomo”.*

Ora, se noi sostituissimo, nel brano appena riportato, ai termini “lingua” e “linguaggio” il vocabolo “carne” e “corpo”, il discorso conserverebbe ancora la sua validità e il senso complessivo rimarrebbe quasi immutato, a dimostrazione della “*relazione simbiotica di connaturalità*” (Messori, 2011, p. 176) tra mondo sensibile e mondo parlato e soggetto parlante. È, d’altronde, già Ricoeur ne *La metafora viva* che sottolinea la capacità sinestesica del linguaggio metaforico (1975/2020, p. 310-311):

*“La metafora sviluppa la sua capacità di riorganizzare la visione delle cose quando si tratta di un intero “regno” che viene trasposto: ad esempio i suoni nell’ordine visivo; parlare della sonorità di una pittura non è più far emigrare un solo predicato, ma operare l’incursione di un intero “regno” che viene trasposto in un territorio straniero; il famoso*

---

<sup>39</sup> Forse per via di questo legame tra corpo in festa e linguaggio in festa, tra esplosione della carne ed esplosione della lingua, che potremo chiamare con un’espressione mutata da Coleridge (2013), “passione poetica”, il poeta come figura archetipica è spesso stato accostato al dio Dioniso, a Bacco nel mondo romano o ad Orfeo.

<sup>40</sup> Concetto analogo si trova in ambito religioso quando si afferma che Dio o il Divino ha bisogno dell’uomo (del suo sguardo, della sua fede, delle sue preghiere e delle sue parole) per esistere. Dufrenne, più laicamente, parla di Natura.

*“trasporto” diventa una migrazione concettuale, una sorta di spedizione al di là dei mari con armi e bagagli”.*

La metafora, come trasposizione di interi regni, rappresenta allora

*“le colonne d’Ercole del linguaggio, il limite estremo oltre il quale non è possibile spingersi: il legame originario tra sensibili e registri sensoriali che lascia intravedere un’unità che non è possibile cogliere se non a partire dal differenziato, dalla frantumazione stessa”* (Messori, 2011, p. 176).

La metafora viva nella carne e nel linguaggio è la messa in atto e in opera delle sinestesie, dello sconfinamento dei sensi. Un esempio artistico di tale sinestesia poetica è quella che troviamo in Rimbaud<sup>41</sup>:

*“M’inventai il colore delle vocali! – A nero, E bianco, I rosso, O blu, U verde – Di ogni consonante regolai la forma e il movimento e, con ritmi istintivi, mi vantai d’inventare un verbo poetico accessibile, prima o poi, a tutti i sensi”* (1873/2004, p. 53).

Il *“verbo poetico accessibile a tutti i sensi”* che, a un primo sguardo disattento, potrebbe essere confuso con il sogno impossibile, l’utopia di un artista, a una considerazione più attenta sembra invece, almeno in parte, corrispondere alla metafora viva e al linguaggio vitalmente metaforico e in festa di cui abbiamo parlato<sup>42</sup>. Scrive Jervolino (2023, p. 60-61):

*“La metafora viva è un poema in miniatura, che ha il potere di trasfigurare la realtà, sospendendo la referenza ordinaria del linguaggio, per mostrarci le cose nel loro “essere come”, nella loro verità più profonda, che fa del mondo un mondo abitabile (...) riproponendo una nuova formulazione del concetto di verità”.*

Questo sarà argomento del prossimo e ultimo paragrafo di questo capitolo.

### **1.3 La verità metaforica: è-non-è**

---

<sup>41</sup> Il testo, contenuto in una sezione di *Una stagione all’inferno* che molto lucidamente l’autore chiama *Deliri*, ha come titolo *Alchimia del verbo*.

<sup>42</sup> Un esempio di prova empirica del *“verbo poetico accessibile a tutti i sensi”* è il linguaggio agente della meditazione, del training autogeno e di alcune pratiche yoga in cui, attraverso un verbo che potremmo definire con Rimbaud o con Hillman *“alchemico”*, si giunge a modificazioni sensoriali e psico-corporee. Con queste tecniche il verbo si rende metaforicamente alchemico, cioè va ad agire sulla materia, sul corpo. Responsabile di questa capacità trasformativa della parola non è soltanto il contenuto ma la totalità della frase, compreso il tono di voce e la forma. Lo spazio in cui avviene questa trasformazione, o *“alchimia del verbo”*, potrebbe bene individuarsi nello *“spazio primitivo”* di Minkowski (1936/2005).

*“Non ho la minima idea di che cosa sia, in sé, la “psiche”. Le cose non sono: è come se fossero. E oltre a ciò non c’è cosa reale, la cui realtà non sia relativa (...) qualcosa di osservato”.*

Lettera di Jung al dottor J. Allen Gilbert, 2 gennaio 1929 (Jung, 2019, p. 25)

*“La via, la svolta. Un premere – e s’intendono.*

*Nuovi spazi. E i due, ora, sono uno.*

*Ma lo sono davvero?*

*O segno entrambi della via battuta insieme? (...)*

*Anche il legame stellare è un inganno.*

*Ma sia gioia per un istante, ora,*

*credere alla figura. Tanto basta.”*

R. M. Rilke, Sonetti a Orfeo, I. 11 (1923/2000)

Abbiamo visto che l’immagine, attraverso il dialogo e la personificazione, conduce alla parola. Poi, dalla parola siamo giunti attraverso la metafora ai sensi, quindi all’immagine. Siamo dunque tracciando una sorta di storia lineare e quasi circolare tra l’immagine e la parola. Ora, parola e immagine sono come unite nella metafora viva, grazie al potere di questa di “mettere davanti agli occhi”. Che cosa, infatti, la metafora viva mette sotto agli occhi se non proprio una immagine? Questa unità tra parola e immagine è ben radicata nella tradizione bizantina secondo la quale l’icona è una cosa. Ricoeur (1975/2020) a questo proposito prende a prestito da Wimsatt e Beardsley (1954) il nome di *Verbal Icon*. Nella *Verbal Icon* il senso e i sensi sono come uniti. Ciò che assicura “*il legame tra il senso verbale e la pienezza immaginativa*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 282) è il “vedere come”, “*il lato sensibile del linguaggio poetico, semi-pensiero e semi-esperienza*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 281). Scrive Ricoeur (1975/2020) che il “vedere come” assume esattamente il ruolo dello schema kantiano<sup>43</sup>, “*che unisce il concetto vuoto e l’impressione cieca e, grazie al suo carattere di semi-pensiero e di semi-esperienza, salda la luce del senso alla pienezza dell’immagine*” (p. 282). Continua ancora: “*il non verbale ed il verbale sono così strettamente uniti nel seno della funzione immaginativa del linguaggio*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 282). Tuttavia, questa unità non è

---

<sup>43</sup> Abbagnano (1969) definisce lo schema di Kant come “l’intermediario tra le categorie e il dato sensibile, la cui funzione sarebbe quella di eliminare l’eterogeneità dei due elementi della sintesi, essendo generale come la categoria e temporale come il contenuto dell’esperienza”. In altri termini, senza lo schema le espressioni sensibili non potrebbero divenire pensieri ed esperienza (Bion, 1962/2019; 1965/2012), così come le categorie senza lo schema sarebbero fuori dal mondo sensibile e poco efficaci.

ottenuta “pacificamente”: quel che c’è in gioco è una cifra polemica, conflittuale e pertanto dinamica. Questa tensione, insieme alla fusione, è ciò che caratterizza proprio la metafora viva per Ricoeur.

Il filosofo francese nella sua opera sulla metafora viva (1975/2020) dedica ampio spazio alla discussione della metafora vista prima alla luce di una teoria della fusione e dopo di una teoria della tensione. La conclusione a cui Ricoeur (1975/2020) arriva è che non esiste incompatibilità tra tensione e fusione nella metafora. Scrive il filosofo (Ricoeur, 1975/2020, p. 283):

*“il “vedere come” permette di armonizzare una teoria della fusione con una teoria della tensione. (...) La fusione del senso e dell’immaginario, caratteristica del “senso iconizzato”, è la necessaria contropartita di una teoria dell’interazione”.*

Siamo giunti così a una concezione interazionale della metafora in cui convivono la fusione e la tensione tra senso e sensi, tra parola e immagine, tra prima referenza e seconda referenza.

Il punto di partenza di Ricoeur è la critica al concetto di metafora come mera tecnica retorica, che vuole circoscrivere la metafora all’interno di una sorta di cosmesi del discorso, e al tempo stesso nemmeno si accontenta di chiudere la metafora nel solo seno della poesia. Ricoeur è insoddisfatto tanto della filosofia vuota della metafora come figlia esclusiva della retorica quanto della metafisica comoda che circoscrive la metafora nella “riserva naturale” della poesia e del discorso poetico. Entrambe le concezioni sono per Ricoeur inesatte in quanto non riescono ad attribuire alla metafora una propria natura referenziale.

Prendendo le mosse da una frase di Kant (“*Bisogna che qualcosa esista perché qualcosa sia detto*” citato in Ricoeur, 1975/2020, p. 403), Ricoeur si mette alla ricerca della referenza a cui rinvia la metafora e crede di trovarla proprio nell’impertinenza semantica che promuove l’enunciato metaforico, carico di una potenzialità di “*reality remade*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 305) insieme a una cifra ontologica implicita (Brezzi, 2012). Ricoeur giunge quindi a vedere nella metafora la “*via privilegiata per una innovazione di senso, in quanto essa ha di mira l’essere non secondo le modalità dell’esser dato, bensì secondo quelle del poter essere*”<sup>44</sup> (Brezzi, 2012, p. 81).

---

<sup>44</sup> Questo rinvio della metafora al poter-essere si ricollega alla nozione di coscienza come compito che Ricoeur espone all’interno di *Finitudine e colpa* (1960/2021) e che noi potremmo anche accostare al processo di individuazione proposto da Jung (1928/2012). Se le cose stanno così, allora non sarà difficile vedere nella metafora uno dei principali strumenti con cui la coscienza fa, produce e agisce se stessa o, per dirla in termini più affini alla psicoanalisi, con cui la coscienza assume in sé l’inconscio e con cui la psiche approfondisce il percorso di individuazione. Per così dire, la strada per l’individuazione è costellata di metafore.

L'autentica metafora allora è viva nella poiesis originaria, nell'esperienza di essere creati e di creare attraverso il linguaggio. Se questo è vero, la funzione metaforica agisce tanto nel discorso poetico quanto in quello scientifico: *“la metafora è per il linguaggio poetico quel che il modello è per il linguaggio scientifico per quanto concerne il rapporto con il reale”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 315). Se nel discorso poetico la potenza referenziale della metafora è legata all'eclissi della referenza ordinaria, nel discorso scientifico, il modello, equivalente come abbiamo visto della metafora in poesia, è *“uno strumento euristico che tende, facendo ricorso alla finzione, a spezzare una interpretazione inadeguata ed aprire così la via ad una nuova e più adeguata interpretazione”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 315-316). È, quella di Ricoeur, una visione ermeneutica anche della scienza. Grazie all'accostamento con il linguaggio scientifico e all'analogia tra modello e metafora che Ricoeur assume da Max Black (1962), apprendiamo che persino il discorso poetico ha una sua referenzialità, una funzione euristica che mira alla realtà attraverso il gioco delle finzioni e delle ridescrizioni, così come la scienza procede per ipotesi e interpretazioni.

La realtà della metafora viene così ad assumere un doppio carattere di scoperta e invenzione (Ricoeur, 2020): la realtà, scrive Ricoeur, *“venuta a parola nel linguaggio unisce manifestazione e creazione”* (1975/2020, p. 315). Da una parte la metafora mostra in quanto il dire è per Ricoeur un mostrare e, dall'altra parte, la metafora in quanto ridescrizione è azione attiva sulla realtà, una vera e propria ricreazione del mondo. *“Noi non possiamo esistere, neppure un istante, senza costituire un mondo – qualunque sia la sua natura – attorno a noi”* scrive Minkowski (1936/2005, p. 207). Ma che mondo è il mondo della metafora, il mondo aperto, inaugurato e prodotto dalla metafora? Quel che possiamo dire è che è un mondo, per così dire, *“sdoppiato”*. Il superamento o la sospensione della referenza letterale verso una seconda referenza promossa dalla metafora rimanda a una *“referenza sdoppiata”* (Ricoeur, 1975/2020). In questo modo, il discorso poetico, come quello scientifico<sup>45</sup> in quanto entrambi discorsi ipotetici (Ricoeur, 1975/2020), non ha di mira il falso o il vero, bensì il mondo. Scrive Ricoeur (1975/2020, p. 301):

*“l'ipotesi poetica è la proposizione di un mondo secondo una modalità immaginativa, di finzione. Così la sospensione della referenza reale è la condizione per accedere alla referenza secondo una modalità virtuale. Ma che cosa significa una vita virtuale? Vi può*

---

<sup>45</sup> Il carattere ipotetico del discorso scientifico e la sua natura ciclica sono stati approfonditi da Kuhn (1962/2009) in un'opera ormai di riferimento nel campo della filosofia della scienza.

*essere vita virtuale senza un mondo virtuale nel quale sarebbe possibile abitare? Non è forse questa la funzione della poesia, quella di suscitare un altro mondo, un mondo altro che corrisponda a delle possibilità d'esistere che siano altre, a delle possibilità che siano i nostri possibili più propri?"*.

Questo mondo altro, metaforico, nasce sulle rovine del precedente mondo letterale. Ricoeur propone una referenza sdoppiata del linguaggio poetico che una volta soppressa, abolita, la referenza del linguaggio ordinario approdi a un nuovo ordine, un nuovo mondo. Il fallimento dell'interpretazione letterale e della prima referenza letterale inaugura il senso proprio di un enunciato metaforico. Quando non è più possibile interpretare alla lettera l'enunciato, arriva in soccorso la metafora viva. Tutta la poesia gioca su questa autodistruzione del senso e ricostruzione del senso per mezzo di una metaforica (Ricoeur, 1975/2020). Ripetiamo quanto già detto nel paragrafo precedente: *"l'autodistruzione del senso, sotto i colpi della non pertinenza semantica, è solo il rovescio di una innovazione di senso"* (Ricoeur, 1975/2020, p. 302).

A questa referenza sdoppiata si accompagna una visione del simile nel diverso, una visione anch'essa metaforica, che si dà tuttavia nella duplicità dell'immaginazione: insieme prossimità e messa a distanza, somiglianza e dissimiglianza, identità e alterità (Brezzi, 2012; Ricoeur, 1975/2020; 1986/1989). Il vedere metaforico, dice Ricoeur (1975/2020, p. 302) crea *"una sorta di visione stereoscopica nella quale il nuovo ordine è colto solo nello spessore dell'assetto alterato attraverso l'errore categoriale"*<sup>46</sup>. Riagganciandoci a quanto già visto nel primo paragrafo sulla realtà mediata dell'immagine, possiamo ora unire metafora e immaginazione: *"la metafora, già definita come impertinenza semantica, grazie all'immaginazione rende manifeste nuove significazioni al di là della predicazione letterale, realizzando una mediazione"* (Brezzi, 2012, p. 84). Ricoeur, dopo l'analisi sulla metafora viva, approda in *Dal testo all'azione* (1986) nuovamente all'immaginazione che configura, in continuità con l'accezione già delineata in *La metafora viva*, come un libero gioco delle possibilità, uno stato di non-impegno per impegnarsi nella sperimentazione di nuove idee, nuovi valori, nuovi sé e modi inediti di essere al mondo.

Il filosofo proseguendo nell'unione di immaginazione e gioco arriva a una conclusione per certi versi simile ma più ampia e radicale e per altri versi opposta a quella già proposta da

---

<sup>46</sup> Si chiede Nietzsche in *Al di là del bene e del male* (1886/2022, p. 7): *"come potrebbe qualcosa nascere dal suo contrario? Per esempio la verità dall'errore?"*. Risponde Ricoeur (1975/2020): con la metafora viva, che nasce da un errore, un errore categoriale, da quello che Gylber Ryle (1949) chiama *category mistake*.

Freud<sup>47</sup>: l'immaginario che accompagna il gioco non rappresenta l'irreale, ma significa piuttosto *“l'apertura al creato, in cui il gioco è evento-avvento che manifesta il possibile e nel possibile si produce il tutto”* (Brezzi, 2012, p. 84). Tuttavia, questo gioco del possibile non è libero nel senso superficiale di slegato. Infatti, il possibile ha senso solo a partire dalla condizione di realtà, dai suoi limiti e dalle sue risorse. Altrimenti è il “fantastico”, non il possibile. Se da una parte questo implica ammettere che anche l'immaginazione creativa ha dei limiti, perché non si dà nel vuoto, dall'altra parte significa riconoscere la natura reticolare della metafora (Ricoeur, 1975). Così come i modelli sono inseriti in una rete complessa di enunciati, allo stesso modo non è una metafora isolata a fare un mondo e una coscienza, piuttosto è una rete metaforica, *“l'opera poetica presa come un tutto, il poema, quella che proietta un mondo”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 320). Sostenendosi a Max Black (1962) che a sua volta si rifà a Pepper (1942) Ricoeur (1975/2020, p. 320) individua le *root metaphors* come quelle che *“organizzano le metafore in una rete”*<sup>48</sup>.

Siamo qui, sotto una certa ottica, molto vicini alla concezione di archetipo così come descritta da Jung. Ricoeur ne vede la prossimità<sup>49</sup>, sebbene subito dopo se ne distacchi, preferendo parlare di rete metaforica anziché archetipo<sup>50</sup>. Parleremo dunque anche noi di rete

---

<sup>47</sup> Scrive Freud in *Il poeta, la fantasia, il gioco* (1909): *“ogni bambino impegnato nel giuoco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo. Avremmo torto se pensassimo che il bambino non prenda sul serio un tale mondo; egli prende anzi molto sul serio il suo giuoco e vi impegna notevoli ammontari affettivi. Il contrario del giuoco non è ciò che è serio, bensì ciò che è reale. Il bambino, nonostante i suoi investimenti affettivi, distingue assai bene il mondo dei suoi giuochi dalla realtà e appoggia volentieri gli oggetti e le situazioni da lui immaginati alle cose visibili e tangibili del mondo reale. Questo appoggio e null'altro distingue il “giocare” del bimbo dal “fantasticare”*”. La consapevolezza del gioco che Freud riconosce nel bambino può essere analoga alla coscienza della metaforica come “referenza sdoppiata”, alla consapevolezza ermeneutica che non elimina il senso letterale (“credere per comprendere”) ma lo accosta con la critica al senso secondo metaforico (“comprendere per credere”).

<sup>48</sup> C'è una affinità già dichiarata da Ricoeur (1975) tra l'interconnettività delle metafore e il concetto di campo proposto da Kurt Lewin.

<sup>49</sup> È Ricoeur stesso sulla scia di Black, l'autore su cui si basa questa sua riflessione, ad accostare questa rete metaforica con l'archetipo di Jung.

<sup>50</sup> Ricoeur si è fin dall'inizio della sua riflessione filosofica confrontato con la psicoanalisi, in special modo con Freud. Sarebbe d'altronde parso strano il contrario: si era in pieno Novecento, in pieno secolo della psicoanalisi. Tuttavia, tale confronto con la psicoanalisi è soprattutto portato avanti da Ricoeur con un certo riferimento esclusivo a Freud, trascurando la portata e il contributo di altri psicoanalisti post-freudiani e della psicologia complessa di Jung che, seppur presentando affinità e punti di comunione con quella di matrice

metaforica anziché di archetipo, tenendo però a mente che una loro sovrapposizione non è del tutto ingiustificata. La referenza propria della metafora è annunciata pertanto da una rete metaforica piuttosto che da una metafora isolata (Ricoeur, 1975). Le metafore radicali e le metafore a rete danno alla metafora viva rispettivamente un carattere radicale e una certa interconnessione (Ricoeur, 2020).

Una filosofia dell'immaginazione, secondo Ricoeur (1975/2020, p. 321), deve allora *“aggiungere alla semplice idea di vedere delle connessioni nuove, quella di una penetrazione ad un tempo in profondità per mezzo di metafore radicali e in estensione per mezzo di metafore interconnesse<sup>51</sup>”*.

Questa filosofia e teoria dell'immaginazione diventa allora, con le parole di Brezzi (2012, p. 83) *“spazio di incontro di poetica e di ontologia”*. L'intento di Ricoeur è, come abbiamo già accennato, proprio quello di coniugare poesia e discorso sul mondo, poetica e ontologia, immaginazione e realtà. In che modo? Qual è il ponte tra poetica e ontologia, tra coscienza e mondo?

---

freudiana, ha una sua storia e autonomia che soltanto in tempi più recenti si è stati d'accordo nel riconoscere (Kirsch, 2010). La psicologia e il pensiero di Jung (soprattutto quello dopo il 1921) ha di certo scontato l'usuale accostamento con l'esoterismo e la para-psicologia che ne ha, di fatto, compromesso il dialogo con la psicologia accademica, confinando il contributo di Jung all'interno di una psicologia pop-naïf, quasi con il sospetto di cialtroneria, e limitando il suo apporto alla psicologia scientifica alla sola tipologia psicologica (Jung, 1921); mentre allo stesso tempo la figura di Jung diventava *“mito”* (Von Franz, 2014) una sorta di santino mistico della psicologia. Non suona perciò strano o fuori luogo il distanziamento di Ricoeur dalla terminologia di Jung. Se questo esilio e isolamento, che ha diverse cause (dalla ritrosia e tardività di Jung a fondare un istituto analogo a quello di Freud, dagli interessi verso l'occulto di Jung che si inseriscono nella moda del suo tempo e del suo ambiente sociale, dalla permanenza svizzera di Jung laddove invece Freud, per sfuggire alla persecuzione nazista, si trasferirà a Londra, città nella quale l'eredità freudiana fiorirà, fino a un certo ritardo nella traduzione dei testi di Jung rispetto a quelli di Freud; si pensi che l'opera completa di Jung è stata completamente e finalmente tradotta in italiano solo nel 2007 e che il primo in Italia che pubblicò Jung fu Cesare Pavese con l'Einaudi, non certo uno psicologo), di Jung dalla psicologia main-stream, ha da una parte *“protetto”* il suo pensiero così che molto del suo contributo, dopo la stagione dell'infatuazione freudiana, è ancora da assorbire all'interno della psicologia e della psicoanalisi che in parte e per altre vie è arrivata a concezioni curiosamente simili a quelle junghiane tanto che Andrew Samuels (1989) definiva certi psicologi come degli *“junghiani inconsapevoli”*; dall'altra parte ha reso più difficile un confronto serio e critico con l'opera junghiana.

<sup>51</sup> Wheelwright (1962), spiega Ricoeur (1975/2020) in una nota, cerca di istituire una gerarchia delle metafore in base alla loro stabilità e ampiezza, tracciando un itinerario delle metafore, del tutto simile a quello compiuto da Jung rispetto ai simboli, che va dalle metafore personali dominanti una sola opera a quelle condivise da una intera tradizione culturale fino a quelle che denomina archetipi e conservano un significato per l'intera umanità.



Secondo una lezione già approfondita in *Finitudine e colpa* (1960), Ricoeur (1975/2020) risponde: il sentimento. Il sentimento rimanda a una ontologia, anzi è ontologico poiché la sua modalità d'essere non è il rapporto a distanza ma la partecipazione alle cose e al mondo (Ricoeur, 1960). Se quindi il sentimento ha una portata ontologica, riesce a dire qualcosa del mondo perché si apre alla partecipazione viva con esso, allora *“non ha più senso l'opposizione tra esteriore ed interiore”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 323). È a questo sentimento che si collega la referenza metaforica che *“congiunge gli schemi poetici della vita interiore e l'oggettività delle testure poetiche”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 323).

Lo schema poetico è l'elemento figurativo-immaginale della metafora. Infatti, Ricoeur lo definisce come:

*“un fenomeno visualizzabile che sia effettiva osservabile o anche semplicemente immaginato, che serva da veicolo per esprimere qualcosa riguardante la vita intima dell'uomo o una realtà non spaziale”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 323).

Ricoeur riporta l'immagine-esempio del lago di ghiaccio in cui Dante confina le anime al fondo dell'Inferno<sup>52</sup>.

Spiega Ricoeur (1975/2020, p. 324):

*“il verbo poetico schematizza in maniera metaforica i sentimenti figurando delle testure del mondo, delle fisionomie non umane, che divengono i veri ritratti della nostra vita interiore. (...) Il sentimento poetico, mediante le sue espressioni metaforiche, supera la distinzione tra interno ed esterno. Le testure poetiche del mondo e gli schemi poetici della vita interiore, rispecchiandosi, esprimono la reciprocità di interno e di esterno”*.

Questa concezione è, pur espressa con altri termini e altri linguaggi, affine con il principio di sincronicità introdotto da Jung (1952/2011) e definito in maniera sommaria come una correlazione di senso tra fatti interiori e fatti esteriori che sfuggono ad una spiegazione causale. Per inquadrare meglio il concetto, anche da un punto di vista filosofico, ci rifacciamo alla rispettiva voce nel dizionario di Galimberti (2020):

---

<sup>52</sup> Nel libro sapienziale e oracolare cinese *I Ching (Libro dei Mutamenti)* (Wilhelm, 2020) ogni esagramma è composto da un nome, una frase e una immagine. Per esempio, l'esagramma numero 36 ha nome *“l'Ottenebramento della luce”*, una frase *“Propizio è essere perseveranti nelle avversità”* e una immagine *“la luce si è immersa nella terra. Così il nobile vive con la grande moltitudine: egli vela il suo splendore e rimane pur chiaro”*. Ora, secondo questa prospettiva metaforica, l'immagine che accompagna l'esagramma svolge la funzione di schema poetico per chi lo consulta in riferimento alla sua situazione, così come il lago di ghiaccio svolge una funzione analoga per dire qualcosa di come stanno e come sono le anime all'inferno per Dante.

*“il concetto di sincronicità non deve essere accostato ai fenomeni di parapsicologia, ma piuttosto inserito in una visione degli eventi come partecipanti a un tutto strutturato sul modello della “simpatia” di Ippocrate, (...) o sul modello schopenhaueriano della “simultaneità di termini non connessi casualmente”. Gli espliciti riferimenti a questi antecedenti collocano il concetto junghiano di sincronicità in quella direzione di ricerca nella quale il significato degli eventi è cercato, oltre che nei loro antecedenti causale, nell’ambito dei rapporti strutturali, dove lo strutturalismo sotteso suppone, oltre al fatto che spazio e tempo non sono categorie assoluta ma psichicamente relative, anche una forma di armonia esperienziale tra gli eventi e la nostra comprensione degli stessi”.*

Si può anzi, con le necessarie precauzioni e limitazioni, rileggere o, perlomeno, connettere la sincronicità proprio alla luce di questa “metaforica” presente per Ricoeur fin dall’inizio nel discorso e nel mondo.

Ciò che promuove la reciprocità fra interno ed esterno è ancora una volta la metafora che compie il passaggio *“dallo stato di confusione indistinta alla tensione bipolare”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 324). Tuttavia, avvisa Ricoeur esiste una differenza, per dirla con gergo psicoanalitico, tra la fusione prima della conquista dell’oggetto e l’unione successiva all’incontro con l’oggetto: *“non si deve confondere la fusione intropatica che precede la conquista della dualità soggetto-oggetto, con la riconciliazione che supera l’opposizione tra soggettivo e oggettivo”<sup>53</sup>* (Ricoeur, 1975/2020, p. 324). Pur attraverso la riunione di oggettivo e soggettivo, di mondo e poetico, permane un carattere tensionale all’interno della verità metaforica. Infatti, se la metafora per restare viva deve continuamente superarsi, rimettersi in movimento, lo stesso si dovrà dire della verità metaforica che questa libera.

Alla luce di ciò, dalla sospensione dello spazio ordinario e letterale può emergere la relazione mitico-ludica con il mondo della vita, un legame che assume una valenza ontologica, in quanto dice qualcosa sull’uomo, sugli esseri e su Dio (Brezzi, 2012; Ricoeur, 1975; 1986). Ricoeur acutamente non rinuncia a vedere in questa relazione una certa tensione in quanto riconosce

---

<sup>53</sup> Sarebbe interessante approfondire il legame tra questa capacità della metafora di promuovere il passaggio dalla confusione alla tensione che tollera le ambivalenze con lo sviluppo psichico, così come delineato dalla psicoanalisi; quindi, accostare a questa riflessione sulla metafora la conoscenza psicoanalitica, come per esempio l’oscillazione tra posizione schizoparanoide e posizione depressiva di Melanie Klein (Mangini, 2003, p. 162-170), che vede nella progressiva capacità di tollerare l’ambiguità da parte del bambino il segno di un sano sviluppo psichico. Non approfondiamo ulteriormente l’argomento dal momento che esula sia lo spazio di questo lavoro sia il suo scopo.

nella verità metaforica una “*intenzione realistica*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 325), una certa volontà di aderire alla realtà, di presa sulla realtà, una certa pretesa della metafora di dire qualcosa della realtà, di raggiungere anzi il cuore stesso della realtà.

Se in precedenza l’analisi di Ricoeur nella parte centrale di *La metafora viva* aveva già individuato tre tipi di tensione (nell’enunciato, tra focus e frame; tra due interpretazioni, una letterale e una metaforica; nella funzione relazionale della copula, tra l’identità e la differenza), ora introduce una nuova radicale “*tensione nell’essere*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 325). Se esiste anche per il verbo essere un senso metaforico, allora la tensione finale della metafora è tra un “è” e un “non è”. In maniera più precisa, scrive Ricoeur (1975/2020, p. 5):

“il “luogo” della metafora, il suo luogo più intimo e radicale, non è il nome, né la frase e nemmeno il discorso, bensì la copula del verbo essere. L’è metaforico significa, ad un tempo, “non è” ed “è come””.

Occorre, per restare all’interno della verità metaforica, conservare il non è dentro l’è (Ricoeur, 1975), più in generale “*dare “un senso tensionale” al termine “verità”*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 5). In altre parole, riuscire a tollerare l’ambivalenza della verità metaforica significa essere capaci di tollerare il non è implicito nell’è e al tempo stesso l’è dentro il non è.

Ricoeur, infatti, è attento a non cadere nella rinuncia o nella perdita della tensione metaforica, che lui attribuisce al linguaggio morto, né attraverso una interpretazione che ignorando il “non è” sfocia in una “*posizione di ingenuità ontologica*” che confonde la verità metaforica con una verità letterale, né attraverso una interpretazione che sotto la pressione critica del non è non coglie l’è riducendo così la verità metaforica a un esercizio di cosmesi sul mondo.

Ricoeur, insomma, invita a non innamorarsi né del polo dell’è né tantomeno di quello del non-è. Anzi, lo scopo della sua ermeneutica dell’immaginazione è proprio quella di conservare la verità tensionale della metafora. Suona, tutto questo, simile all’invito di Jung a tollerare l’ambivalenza del simbolo e sembra in qualche modo collegarsi all’unità di opposti della realtà psichica. Tale concetto di realtà psichica fu salutato dallo psicologo svizzero (Jung, 1931/2020, p. 28) come “*il più importante acquisto della psicologia moderna*”.

La realtà psichica (potremmo ora dire anche metaforica?), dice Jung in *Il problema fondamentale della psicologia contemporanea* (1931), consiste in una “*fondamentale unità*” che “*attende che la coscienza umana superi la fede dell’una parte e la negazione dell’altra, per riconoscere entrambe come elementi costitutivi dell’anima una*” (1931/2020, p. 28). Il linguaggio che per vocazione e natura riesce meglio a conservare ed esprimere questa tensione

è proprio il linguaggio in festa, già visto nel precedente paragrafo, portatore di una polisemia che va tenuta in vita nella quale si supera la referenza letterale a favore di una referenza seconda che rivela “*la nostra appartenenza al mondo della vita e dice il legame ontologico del nostro essere agli altri esseri e all’essere*” (Ricoeur, 1986/1989, p. 213).

Secondo Ricoeur (1975/2020, p. 329) che cita Wheelwright (1968, p. 154) in originale, infine, la realtà che la metafora porta attraverso il linguaggio in festa è:

*“presential and tensive, coalescent and interpenetrative, perspectival and hence latent, revealing itself only partially, ambiguously and through symbolic indirection”.*

Appartiene a questo tipo di linguaggio la capacità, già vista in *Finitudine e colpa* (1960), della prospettiva di nascondere e mostrare al tempo stesso, di parlare da un angolo visivo specifico e allo stesso tempo di evocare un surplus che eccede tale limitazione. Si domanda Ricoeur (1975/2020, p. 330): “*non è forse questo quel che Eraclito suggerisce quando dice che: il Signore il cui oracolo è a Delfi non dice e neppur nega ma fa segno?*”. Tale surplus prospettico che il linguaggio poetico apre fa eco alla nota espressione di Ricoeur (1960): il simbolo dà a pensare, che Brezzi (2012) modifica in “*la métaphore donne à penser*”: “*la metafora o slancio dell’immaginazione quale ombra distorce la realtà, ma tale distorsione è l’origine della ragione creativa*” (p. 87). Ritorna ancora una volta l’ambiguità della metafora in quanto persiste all’interno del concetto metaforico di verità il carattere di insuperabile paradosso<sup>54</sup> (Ricoeur, 1975). Scrive Ricoeur: “*il paradosso sta nel fatto che non v’è altro modo di riconoscere la nozione di verità metaforica che quello di comprendere la portata critica del “non è” (letteralmente) nella forza ontologica dell’è (metaforicamente)*” (1975/2020, p. 335).

Questa tensione nell’essere rimanda all’essere come potenza e all’essere come atto (Ricoeur, 1975). Ciò che unisce, o meglio fa incontrare la poetica e l’ontologia è proprio la chiamata in gioco dell’essere come atto e potenza, grazie al linguaggio immaginifico che rappresenta l’azione, il luogo in cui essere significa “*generazione di ciò che cresce*” (Ricoeur, 1975/2020, p. 410).

Chiudiamo il paragrafo e di conseguenza il capitolo con l’emblema della verità metaforica secondo Ricoeur: l’esordio abituale nelle fiabe dei narratori maiorchini: *Aixo era y no era*. In fondo, dice Ricoeur (1975/2020, p. 295),

---

<sup>54</sup> Sovviene a questo proposito il motto di Winnicott (1971) secondo cui il paradosso va accettato, non risolto. Se la verità metaforica ha carattere di paradosso, allora questa paradossalità va, in conformità con Winnicott, accettata e non risolta.

*“la stupenda formula “questo era e non era” racchiude in nuce tutto quello che si può dire circa la verità metaforica”.*

## Capitolo 2. L'immaginazione come prassi umana

### 2.1 Immaginazione e percezione: l'esempio del Rorschach

*Water is taught by thirst (L'acqua è insegnata dalla sete)*

E. Dickinson, IV, CXXXIII (2021)

*If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite.*

*(Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita)*

W. Blake, Il matrimonio del cielo e dell'inferno (2003)

Nel corso del primo capitolo siamo giunti, attraverso l'immagine e la metafora, ad una concezione tensionale della verità e dell'essere. Abbiamo parlato di una "intenzione realistica" che percorre la tensione tra l'è e il non-è. Ora, andremo ad approfondire o, per così dire, portare questa tensione nel campo della percezione. In particolare, discuteremo il rapporto tra immaginazione e percezione.

In primo luogo, riconoscere qualcosa come un'immagine significa ravvisarne una somiglianza con qualcosa di già noto (Ferrarin, 2023). Questa somiglianza non è già data nell'oggetto di percezione, ma è in un certo modo rivelata dalla cosa alla coscienza attraverso l'intenzione (Ferrarin, 2023). Superata la concezione empirico-associacionistica di Hume che considera la percezione come la semplice somma di sensazioni elementari (Galimberti, 2021), si realizza in psicologia, attraverso gli studi sperimentali della Gestalt (D'Urso & Giusberti, 1991), l'interpretazione kantiana che ritiene la percezione un'elaborazione dei dati sensoriali operata dalla coscienza secondo forme a priori (Galimberti, 2021). Successivamente alla psicologia della Gestalt, il funzionalismo percettivo di Allport ha, scrive Galimberti (2021), "sottolineato l'elemento soggettivo, rappresentato dai bisogni, dalle attese, dai fini, dalle motivazioni, come fattore codeterminante l'atto percettivo". Ciò equivale in un certo senso a riconoscere il ruolo della personalità, conscia e inconscia, nel guidare e nel "fare" la percezione. È sempre una coscienza che produce una percezione. Allo stesso modo, per Ferrarin, è la coscienza che produce l'immagine.

C'è nell'immagine qualcosa che invita a superarla. Scrive Ferrarin (2023, p. 128): "l'immagine si costituisce intenzionalmente e non è un oggetto o un momento reale, ma un atto di costituzione della coscienza che si serve del simile per rappresentare il simile". Così come Ricoeur (2020) afferma che è la metafora viva che crea la somiglianza, la inaugura e la inventa nel momento in cui la scopre, nello stesso senso Ferrarin sostiene che è la coscienza che crea la somiglianza. "La somiglianza", scrive (Ferrarin, 2023 p.128), "non è un predicato reale

*dell'immagine, ma un atto della coscienza che rapporta oggetti simili*". Se la percezione è un compito, l'immagine è la "*mediazione tra intenzione e realtà*" (Ferrarin, 2023, p. 115). Prima, allora, della somiglianza, viene l'intenzione. L'intenzione ha come esito l'immagine e al tempo stesso la parola e il linguaggio come modo per esprimersi (Ferrarin, 2023). Ancora una volta, come già discusso nel precedente capitolo, parola e immagine sono unite, si coinvolgono a vicenda. In termini sintetici, con Ferrarin (2023, p. 117): "*è la didascalia del ritratto a individuarne l'oggetto*". Individuare l'oggetto di un'immagine significa scoprire e inventare, nel senso dato da Ricoeur (1975), una somiglianza. L'immagine senza l'intenzione non dice nulla; o perché vuota o perché troppo piena di significati equivalentemente disponibili. Senza l'intenzione che seleziona tra i molti alcuni significati, una immagine e una cosa non ha alcuna identità, non è, per meglio dire, riconosciuta (Ferrarin, 2023). Questo è il senso che vogliamo dare al verso di Emily Dickinson in apertura del paragrafo: l'acqua è soltanto acqua se non c'è una sete, una tensione che la informa e la rende significativa.

C'è qualcosa ad ogni modo nell'immagine che ci invita a trattenere l'attenzione su di essa. Un'immagine non è una cosa del mondo della percezione normale (Ferrarin, 2023) e, a differenza di una cosa appartenente al proprio mondo ovvio, l'immagine possiede una "*intrinseca intuitività*" (Ferrarin, 2023, p. 100) perché "*è incompleta, come una funzione insatura*" (Ferrarin, 2023, p. 101). L'immagine non è una cosa ma rimanda ad altro (Ferrarin, 2023). In questo essere e non essere il suo altro, al modo della verità metaforica già introdotta, l'immagine presenta "*quel complemento che intendiamo e di cui vogliamo sapere di più*" (Ferrarin, 2023, p. 101). Al tempo stesso, una immagine non esaurisce la sua funzione nel rimandare a qualcosa di altro, come fosse un mero segno (Ferrarin, 2023). Ciò che fa dell'immagine una immagine è, sostiene Ferrarin, la sua *figuralità*, la sua pienezza pittorica. In questo senso è più vicina alla pienezza insatura della metafora viva che alla esauribilità segnica di un'allegoria. Ferrarin parla a questo proposito di "*dipendenza ontologica dell'immagine*" (2023, p. 101) per sottolineare il richiamo e l'invito ad altro interno all'immagine.

Questo altro dell'immagine è proprio visto a partire dall'intenzionalità della coscienza che si muove verso di essa (Ferrarin, 2023). Se l'immagine è "*una relazione tra la realtà e l'intenzione*" (Ferrarin, 2023, p. 107) e se l'intenzione rimanda ad una coscienza, allora l'immagine è sempre "*immagine per*" (Ferrarin, 2023, p. 102). In ogni vedere c'è qualcuno che guarda (Armezzani, 1998). Allo stesso modo, perché ci sia una immagine è necessario che ci sia una coscienza che la riconosca. Deve, scrive Ferrarin, (2023, p. 103), "*valere come immagine per qualcuno*". Questo qualcuno piega l'immagine al suo scopo (Ferrarin, 2023). In

un certo senso, non può farne a meno poiché, come abbiamo detto, esiste immagine soltanto posteriormente ad una intenzionalità che agisce il riconoscimento. Per far esistere l'immagine serve un "per" a cui l'immagine va a servire (Ferrarin, 2023). C'è, in altre parole, una intenzione e un fine in ogni immagine. Gli esempi a questo riguardo sono innumerevoli: dall'immagine usata per fare una diagnosi medica o anche psicologica, a quella dell'identikit per trovare il colpevole di un crimine, a quella delle carte da gioco per indicarne il valore, a quella degli stemmi araldici per indicare il carattere di una famiglia, all'immagine religiosa al servizio di una contemplazione o adorazione, all'immagine di un mandala per promuovere un determinato stato di coscienza, fino anche all'immagine di un dio greco per personificare un concetto astratto (Ferrarin, 2023).

Questo "per", tuttavia, non è una tabula rasa poiché la coscienza che lo produce proviene da una sua propria storia di credenze e di immagini passate e tende, inevitabilmente, a partire dal suo presente<sup>55</sup> verso potenzialità già iscritte nel momento attuale ma ancora di là da venire, appena inaugurate con l'immagine intenzionata (Ferrarin, 2023). Ciò implica allora che l'immagine rinvia, oltre che ad un momento di riconoscimento<sup>56</sup>, anche ad una posizione della coscienza perché in fondo la coscienza è inaugurata proprio da una presa di posizione (Armezzani, 1998). Ferrarin (2023) ribadisce più volte che quando siamo di fronte ad una immagine non siamo nell'atteggiamento naturale della percezione normale perché si vede una immagine diversamente da come si vede una cosa. L'abbiamo detto anche prima: l'immagine è insatura, la cosa è già satura o ci illude di esserlo. Al tempo stesso c'è qualcosa di comune tra le due visioni poiché entrambe originate da una tensione verso il significato. Sembra, infatti, che più che una diversità tra immagine e cosa, quel che cambia è il nostro atteggiamento, che è diverso quando guardiamo una cosa o quando guardiamo una immagine. L'immagine, quando non degradata a puro segno o pura allegoria, ci rende più difficile quel particolare tipo di fede che abbiamo, invece, di fronte alle cose come se queste esaurissero il significato nel semplice rimandare a se stesse (Armezzani, 1998).

Di fronte ad una immagine persiste una coscienza d'immagine come quel mantenimento, già visto in precedenza, tra l'essere e il non essere, tra ciò di cui l'immagine è immagine e

---

<sup>55</sup> Il tempo dell'immagine sembra essere, da questo punto di vista, il momento del suo riconoscimento. Questo, con Nietzsche (1883-1885/2020, p. 183-184), è simile ad una porta carraia che converge due sentieri: uno in avanti e uno in dietro.

<sup>56</sup> In psicologia, il riconoscimento si dà sempre, a partire da quello tra madre e bambino, nella dimensione di un momento (Stern, 1987).



l'immagine stessa (Ferrarin, 2023). L'immagine viva, per usare un'espressione ispirata a Ricoeur, ci invita a vedere di più e a vedere altrimenti. Se per vedere una cosa in maniera diversa ci basta cambiare posizione o girarci attorno per esempio, quando siamo di fronte ad una immagine il vedere altrimenti è l'esito di una intenzionalità diversa, di una presa di coscienza e posizione altra (Ferrarin, 2023). La realtà delle cose è una realtà sostitutiva: una nuova significazione annulla la precedente. Per esempio, se mentre viaggio in macchina una cosa sulla strada mi pare, da lontano, un animale e, quando mi avvicino, scopro essere in verità un sacco della spazzatura, considero la prima significazione una illusione, una non-realtà, per quanto fino ad un attimo prima era la mia unica realtà, e soltanto della seconda interpretazione potrò dirne la realtà<sup>57</sup>. Nel mondo delle immagini, invece, nuove significazioni si accumulano, si intrecciano fra di loro: è una realtà cumulativa e associazionista. Diverse interpretazioni della stessa immagine convivono senza contraddirsi o annullarsi. Posso vedere un dipinto sia come la raffigurazione di una scena sia come espressione della personalità dell'autore sia come la rappresentazione di una condizione esistenziale umana. Per esempio, il dipinto di John Everett Millais *La ragazza cieca* (1856) può essere visto come una semplice raffigurazione di un momento georgico vissuto dal pittore, come una critica ai modi con cui la società considera i ciechi, come la rappresentazione simbolica della condizione umana che non vuole o non può vedere ciò che le sta dietro, il cielo scuro e l'arcobaleno, o addirittura, infine, come la figurazione di un concetto filosofico quale la necessità del linguaggio e di qualcuno che vede meglio di noi per completare la percezione e la conoscenza, esemplificata nel quadro dalla sorella più piccola che vede e sembra sussurrare e raccontare alla cieca sorella più grande il paesaggio attorno a loro.

Questa natura polivalente delle immagini è dovuta proprio alla loro dipendenza dall'intenzionalità. Se le immagini dipendono da come una coscienza le intende e se questa coscienza può avere al tempo stesso più orientamenti al punto da far sopravvivere più significazioni senza annullarle le une con le altre, allora "*le intenzionalità diverse sono correlate, non sono discrete e isolate le une dalle altre*" (Ferrarin, 2023, p. 136). Come le metafore sono legate tra loro in una rete e in una sorta di apparato radicale, come visto nel primo

---

<sup>57</sup> Si potrebbe obiettare che, da un punto di vista di effettività, considerando la partecipazione emotiva e la chiamata all'azione, non è indifferente vedere un animale o un sacco della spazzatura. Per esempio, se riconosco l'oggetto come un animale sarò probabilmente tentato di rallentare o sterzare con una certa partecipazione emotiva allo scopo di evitare lo scontro. È certamente così. Il rapporto tra immaginazione e azione sarà considerato nell'ultimo paragrafo di questo capitolo. A questo perciò si rimanda.

capitolo, come le immagini “riecheggiano aspetti di immagini simili” (Ferrarin, 2023, p. 136), allo stesso modo le intenzionalità si danno tra loro in una rete. Questa analogia tra metafore, immagini e intenzionalità rende chiara la natura intenzionale e posizionale tanto delle metafore quanto delle immagini vive. Ciò che fa la coscienza d’immagine rispetto alla fede percettiva è il “*tenere presente il potenziale a fianco dell’attuale*” (Ferrarin, 2023, p. 141). Scrive Ferrarin (2023, p. 136):

*“nel soffermarmi su questa immagine ho implicitamente presente la possibilità che un’immagine affine le si affianchi e la arricchisca, o la trasformi. Io sono un insieme più o meno organizzato di modi diversi di aver presente una cosa; quando uso un tipo di intenzionalità, un altro tipo sopravvive sullo sfondo, e posso sempre riportarlo in vita”.*

Dunque, c’è nel fondo della percezione una interrogazione, una ipotesi lanciata sopra la cosa (Armezzani, 1998). Maria Armezzani scrive in *L’enigma dell’ovvio* (1998, p. 57-58):

*“Io non sono mai in presenza di una cosa, sono sempre in presenza del mio intenderla come cosa. (...) Ogni vissuto percettivo evidenzia come il correlato degli atti di percezione non sia la cosa in se stessa (che come tale non è mai afferrata nella sua pienezza), ma indizi della cosa che, in realtà, si offre soltanto per scorci e adombramenti. (...) Il vissuto percettivo non è che il punto d’avvio di un’interrogazione. Ogni intenzione tende al riempimento ed effettivamente procede per successivi riempimenti, adeguati all’evidenza, ma mai definitivi”.*

L’esempio ormai classico portato da Husserl è la casa di cui noi ora, in realtà, cogliamo soltanto una facciata ma che, al tempo stesso, in verità, vediamo e riconosciamo per essa “la casa<sup>58</sup>” come una totalità completata (Armezzani, 1998). Non crediamo insomma che la casa sia manchevole delle altre facciate soltanto perché noi non le scorgiamo dalla nostra posizione percettiva. Il nostro sguardo attuale va a completare, indovina e, in un certo senso, immagina le altre facciate senza vederle che pure sono presenti alla coscienza percettiva, così come, scrive

---

<sup>58</sup> La figura retorica corrispondente è la sineddoche, una particolare forma di metafora (intesa come trasposizione), che prende la parte per il tutto. Le figure retoriche, poiché figure attive del discorso, sembrano riflettere le modalità della psiche che, a sua volta, le utilizza per esprimere se stessa. Questa particolare forma di percezione che prende la parte per il tutto era ben conosciuta dai Greci. Per esempio, in Omero non troviamo mai la parola “corpo”, se non per parlare di corpi morti, cioè di cadaveri che hanno ormai perso la loro unità essendo venuta meno la vita che li abitava. Nell’Iliade e nell’Odissea non ci sono corpi: ci sono braccia, gambe, piedi, spalle, teste, ma non corpi; ci sono braccia alzate, piedi che corrono, mani che afferrano, insomma ci sono frammenti di ciò che noi moderni chiamiamo corpo rappresentati nel vivo di un’azione. L’esistenza percettiva, sembra dirci già Omero, si dà per frammenti che una coscienza poi unisce in un’azione, al servizio di un significato.

Armezzani (1998, p. 58), “*nella coscienza temporale, il presente vissuto contiene il suo momento ritentivo (ciò che è appena stato) e quello protentivo (ciò che sta per essere)*”.

Il mondo che viviamo non è pertanto qualcosa da vivere passivamente nemmeno al livello della nostra percezione e, anzi si tratta di:

*“vedere il dato come una possibilità, non come un positivo da subire, un destino inesorabile che non ci resta che avallare, ma come qualcosa che si può conoscere meglio approfondendo progressivamente la nostra percezione, nella coscienza che il dato puntuale non è che una delle possibilità prescritte dalla cosa”* (Ferrarin, 2023, p. 140).

Se permane questo invito all'altrimenti nel cuore della percezione e dell'immagine, è perché le cose sono trascendenti rispetto al loro apparire. Se la cosa è eccedente il suo apparire, se il visibile chiama l'invisibile (Merleau-Ponty, 1964/1969), se la casa di cui noi vediamo soltanto una facciata la assumiamo come una totalità immaginata o formata sulla base anche di ciò che nasconde col suo semplice manifestarsi, se la cosa percepita e l'immagine riconosciuta non è mai data una volta per tutte ed più di quel che si dà di volta in volta secondo profili e orientamenti diversi, allora scrive Ferrarin (2023, p. 141):

*“reale non è più il qui-ed-ora, l'oggetto attuale dato alla coscienza; reale è l'insieme di modi di manifestazione, il sistema delle possibilità materiali inscritte nella cosa che si dà a vedere; la cosa è quel medesimo che viene inteso nei nostri modi di rivolgerci ad essa, cioè il suo senso”*.

Ma ora, ciò che non si vede può essere percorso sia attraverso la percezione sia in modo diverso attraverso l'immaginazione. Prima ancora che le cose assumono una loro forma ovvia e concettuale, ci si serve di funzioni intermedie che integrano e completano l'esperienza sensibile (Ferrarin, 2023). L'immaginazione viene in soccorso al carattere prospettico dell'esistenza (Ricoeur, 2021), andando a “*sopperire alle lacune della percezione garantendo una continuità, una costanza e una stabilità al nostro mondo*” (Ferrarin, 2023, p. 141). Se, come mostra Husserl, la percezione è mossa dall'interesse alla fissazione, alla stabilità e continuità dell'esistenza<sup>59</sup>, l'immaginazione va a completare la percezione ed è “*speculare alla nostra finitezza: tesse un mondo di relazioni che non si possono basare se non sul nostro bisogno di coerenza, uniformità e solidità*” (Ferrarin, 2023, p. 141). La percezione, dunque, invita

---

<sup>59</sup> La continuità dell'esistenza è anche per Winnicott (1965/2013) ciò che l'infante cerca e desidera dalla madre, mentre rifugge la discontinuità come angoscia impensabile. L'interesse alla fissazione, alla stabilità e continuità è pertanto anche esistenziale e non soltanto meramente percettivo. Il passaggio dalla percezione all'esistenza è anche trattato da Winnicott (1965) in riferimento a quello che lui definisce l'insediamento della psiche nel soma.

l'immaginazione a proseguire la sua azione, a colmare la sua deficienza, in rapporto soprattutto al significato, ed è in questo che si manifesta la natura creativa della nostra percezione. Il percetto assume una piega immaginativa ogniqualvolta l'immaginazione *“imprime alla cosa una tendenza al movimento”* (Ferrarin, 2023, p. 231) o quando ai dati percettivi associa qualità affettive (Ferrarin, 2023). Nella maniera in cui anche la percezione è un fare attivo e non subito, la stessa immaginazione è attiva, *“più un fare che un ricevere”* (Ferrarin, 2023, p. 118).

Se, come abbiamo detto, nel cuore tanto della percezione quanto dell'immaginazione c'è l'intenzionalità e se ogni intenzionalità è la ricerca, il percorso di una coincidenza tra presunzione e riempimento e la realtà si dà come ciò che resiste a questo incontro<sup>60</sup> o come conferma e negazione di quel che viene supposto (Ferrarin, 2023), allora dobbiamo *“considerare ogni nostra posizione alla luce di un divario da colmare”* (Ferrarin, 2023, p. 149). Questo è vero tanto per la percezione quanto per l'immaginazione. Se nella percezione il divario è tra il visibile e l'invisibile, nell'immaginazione il divario è, come abbiamo già detto, tra intenzione e realtà, tra finzione e mondo (Ferrarin, 2023). Questa è anche la ragione per cui, così come la percezione è ancorata alle nostre credenze, l'immaginazione ha sempre un piede nel sensibile, nel mondo fisico (Ferrarin, 2023).

Sia nella percezione sia nell'immaginazione, grazie all'intenzionalità, c'è un fare. Con la percezione siamo chiamati a restare sulle cose, a scoprire le loro possibilità predelineate (Ferrarin, 2023). Con l'immaginazione, invece, siamo invitati a giocare, a permanere in una finzione che non è meno reale ma diversamente reale: *“siamo invitati, pur di fronte al visibile, a distogliere il nostro radicamento in esso per un tempo definito e vivere in un altrove su cui c'è accordo con i compagni di gioco”* (Ferrarin, 2023, p. 124). In entrambe, immaginazione e percezione, c'è l'invito ad una interrogazione: di realtà nella percezione, di gioco nell'immaginazione. Tanto la realtà nella percezione quanto il gioco nell'immaginazione sono guidate da una coscienza che intenziona ciò verso cui si tende e che agisce uno o più significati. Se la percezione ad un certo punto arriva ad un punto fermo e la chiamiamo realtà, l'immaginazione invece invita a *“non fermarci ad una meta, ma a proseguire”* (Ferrarin, 2023, p. 124). La realtà dell'immaginazione non chiede affatto di essere verificata, ma assunta in sé stessa e superata così come, per esempio, una cassa che diventa una fortezza o il manico di una scopa che diventa una spada nel gioco dei bambini supera e mantiene le sue caratteristiche fisiche (Ferrarin, 2023).

---

<sup>60</sup> Scrive Jung (1933/2020, p. 53): *“l'esperienza è l'unica realtà che non si possa annullare con le discussioni”*.

Dunque, sembra che ciò che accomuna l'immaginazione e la percezione è un criterio di somiglianza<sup>61</sup> inaugurata da una intenzionalità. Il rapporto è tuttavia reciproco: la percezione è vedere il familiare nell'estraneo, l'immaginazione è vedere l'estraneo nel familiare (Ferrarin, 2023). Entrambe operano per somiglianza e dissimiglianza, poiché sussiste uno scarto tra simili come abbiamo visto nel precedente capitolo. Entrambe vengono guidate e producono realtà dall'intenzione perché, come scrive Husserl (1968, p. 339 citato in Armezzani, 1998, p. 58), *“ogni percezione e ogni immaginazione è un tessuto di intenzioni parziali, fuse nell'unità di un'intenzione complessiva”*. Proprio tale intenzione complessiva è quella che, alla luce di questa discussione, appare e agisce nel “test di Rorschach”.

Il test di Rorschach viene qui eletto come il campo in cui è evidente ed opera il doppio rapporto tra immaginazione e percezione. La prova delle macchie di inchiostro<sup>62</sup> inventata da Hermann Rorschach<sup>63</sup> nel 1922 è chiamata in questo paragrafo a rappresentare quello spazio psicologico in cui *“si implicano reciprocamente vita percettiva e vita immaginativa”* (Ferrarin, 2023, p. 142). Come noto, la vulgata vuole che il famoso test di Rorschach sia soprattutto un

---

<sup>61</sup> La somiglianza, come già visto, è anche il criterio della metafora viva (Ricoeur, 1975). La somiglianza, non appartenendo all'oggetto ma alla relazione tra coscienza e oggetto, può essere educata (Ferrarin, 2023). In altre parole, l'occhio e la mente possono essere istruiti secondo determinati orientamenti per vedere certe cose. Ferrarin (2023) parla a questo proposito di una *“grammatica del vedere”* che è attiva sia nell'arte sia in società. Per inciso, se c'è una educazione del vedere è perché primariamente, in linea con quanto discusso, c'è una educazione delle intenzioni. Così anche la storia delle interpretazioni è, oltre che una storia del vedere, una storia delle intenzioni.

<sup>62</sup> Rorschach non fu il primo a concentrare la sua ricerca nelle immagini ambigue. Già Leonardo da Vinci invitava i giovani nella sua bottega a osservare le macchie di muffa sui muri per trarre ispirazione e aiutare la creatività (Passi Tognazzo, 2017). In campo psicologico, i primi a considerare l'uso di macchie di inchiostro come test psicologico furono Binet e Henry nel 1895 per rilevare differenze individuali nella vivacità dell'immaginazione (Passi Tognazzo, 2017). L'importanza del lavoro di Rorschach risiede nell'intuizione che la prova poteva assumere un valore diagnostico. Scrive Passi Tognazzo (2017, p. 6): *“il grande merito di Rorschach consiste nell'aver trasformato quella che era stata considerata fino ad allora esclusivamente come una prova di immaginazione in uno strumento, finora insuperato, per la diagnosi della personalità”*.

<sup>63</sup> Da ragazzino Rorschach era chiamato Klek, che vuol dire macchia, e portava il nome all'interno del suo cappellino. Nomen omen. Figlio di un maestro d'arte, fin da giovane, come anche un altro svizzero, Carl Gustav Jung, Rorschach dipingeva. Prima di intraprendere la carriera di medico, pensò di proseguire gli studi artistici. Una volta diventato medico cercò di unire la sensibilità artistica con la ricerca e la cura medica. Fu pioniere nel campo dell'arte-terapia. Non solo, organizzò rappresentazioni teatrali con i pazienti, utilizzò gli animali in ospedale e promosse corsi di formazione per il personale, anticipando la struttura aperta e democratica della psichiatria. Per ulteriori approfondimenti sulla storia di Hermann Rorschach e del suo strumento si rimanda a Searls (2018).

test proiettivo e, d'altronde, così viene definito anche in ambito psicologico. Tuttavia, Rorschach non fu mai psicoanalista e, anzi, nel corso degli anni si avvicinò sempre di più a posizioni vicine a quelle della psichiatria fenomenologica (Ellenberger, 1976). Ellenberger (1976) sostiene che l'intera evoluzione di Rorschach lo stava conducendo verso la fenomenologia. Rorschach, che lavorò nei primi anni della sua professione nella nota clinica svizzera del Burghozli, fu esposto alle diverse influenze dei grandi psichiatri del suo tempo che cercò poi di unire tanto nella sua attività psichiatrica quanto nella creazione del suo test delle macchie. Cresciuto nell'epoca d'oro della psichiatria e della psicoanalisi, in un periodo dove al Burghozli si potevano trovare Bleuler, Jung e Binswanger, Rorschach entrò in contatto tanto con la psicoanalisi freudiana, tramite Bleuler e Jung, quanto con la psicologia analitica di Jung quanto ancora con la psichiatria fenomenologico-esistenziale di Binswanger. Di queste sfere di influenze rimangono tracce anche nel suo test, dove troviamo termini come Erfassung<sup>64</sup>, Erlebnis<sup>65</sup>, introversività ed extratensività<sup>66</sup>. Pertanto, è sicuramente da escludere l'opinione che relega il Rorschach nel limitato spazio delle proiezioni o come la porta per accedere all'inconscio del soggetto<sup>67</sup>. A dirlo è lo stesso Rorschach nella sua opera *Psychodiagnostik* dove dice chiaramente che il suo test non è un mezzo per scavare nell'inconscio. Allora cos'è? La risposta ce la fornisce direttamente il primo titolo dell'opera di Rorschach, prima di cambiare

---

<sup>64</sup> Il termine tedesco Erfassung significa letteralmente collezione, raccolto. Nel test, l'Erfassungstypus indica il modo con cui il soggetto raccoglie, appunto, i dati percettivi ambigui delle tavole in una unica soluzione percettiva e dotata di senso; indica, in particolare, il tipo di percezione prevalente del soggetto.

<sup>65</sup> Erlebnis significa esperienza e, all'interno della prova, l'Erlebnistypus indica il tipo di risonanza interiore del soggetto. Rorschach precisa che indica come la persona esperisce, non come egli effettivamente vive. È, perciò, un indice di chiara origine e influenza fenomenologica al servizio di una "scienza dell'esperienza".

<sup>66</sup> Rorschach tiene a precisare che usa le nozioni di introversione ed estroversione in un senso che hanno in comune con quelle di Jung soltanto il nome. Tuttavia, al di là delle tare concettuali, è evidente l'assonanza con i termini proposti da Jung in *Tipi psicologici* (1921) l'anno prima del lavoro di Rorschach (1922). Non può essere un semplice caso, dal momento che Rorschach lavorò nella stessa clinica dove Jung già collaborava con Bleuler. Jung in una intervista del 1957 (McGuire & Hull, 2021) afferma di non avere mai conosciuto Rorschach di persona perché quest'ultimo lo evitava "come la peste" dal momento che lo aveva anticipato coi termini di introversione ed estroversione. Probabilmente, c'è da supporre, erano concetti e termini già usati in modo informale all'interno della clinica svizzera. Ciononostante, nella stessa intervista Jung sostiene che il test di Rorschach sia molto utile e di usarlo proprio come "addestramento dei giovani terapeuti".

<sup>67</sup> Naturalmente ci sono diversi metodi per usare il Rorschach. Noi qui ci riferiremo al metodo Rorschach della Scuola Europea (Passi Tognazzo, 2017). In particolare, ci rifacciamo alle idee, all'orientamento fenomenologico e all'insegnamento di Maria Armezzani, scomparsa proprio il giorno precedente alla scrittura di queste pagine.

nome per motivi editoriali che oggi definiremo di marketing. Il primo titolo, infatti, scelto da Rorschach era: “*Metodo e Risultati di un Esperimento di diagnosi percettiva (Interpretazione di forme arbitrarie)*”. Infatti, prima ancora di valutare i contenuti, quindi gli oggetti della percezione, lo strumento di Rorschach valuta le modalità dell’esistenza del soggetto, il suo modo di porsi di fronte e in partecipazione alle cose.

In un’ottica fenomenologica, lo strumento del Rorschach rende osservabile in un contesto circoscritto l’essere-nel-mondo del soggetto. Dunque, prima ancora delle proiezioni che arriveranno soltanto nell’analisi dei contenuti delle risposte, lo strumento valuta l’appercezione e l’apprensione degli oggetti<sup>68</sup> da parte di una coscienza partecipante. L’interesse iniziale di Rorschach si situa vicina alla questione della sinestesia già affrontata nel capitolo precedente. Ciò che interessa Rorschach era “*il passaggio di un’immagine sensoriale da un campo percettivo ad un altro, ad esempio della trasformazione di percezioni visive in percezioni cinestesiche*”<sup>69</sup> (Ellenberger, 1976, p. 978). Uno dei parametri dello strumento che emerge dalla prova è proprio l’Erfassungstypus, vale a dire il tipo di percezione che il soggetto privilegia (Passi Tognazzo, 2017). Se ritorniamo all’etimologia della parola diagnosi, cioè conoscere attraverso, ci rendiamo conto che la definizione usata originariamente da Rorschach di diagnosi percettiva indica proprio questa capacità di osservare l’essere-nel-mondo, conoscere la soggettività del partecipante a partire dalla percezione che questi mette in atto di fronte alle macchie di inchiostro proposte. Così come per Ferrarin la domanda che ci viene posta di fronte ad una immagine è sempre “*dimmi cosa ci vedi*” (p. 119) e la cui risposta è, come già scritto, l’esito della dialettica tra percezione e immaginazione, in maniera simile la domanda che le tavole di Rorschach propongono al soggetto potrebbe essere: “*cosa potremmo essere?*”. Infatti, la domanda d’esordio che Rorschach propone nel presentare le tavole è: “*cosa potrebbe essere?*” (Passi Tognazzo, 2017). Si tratta, certo, nel Rorschach di uno speciale modo di percezione diverso da quello “normale” ma che al tempo stesso trae origine da questi.

---

<sup>68</sup> Al fine di osservare il soggetto nel suo atteggiamento naturale, prima che intervenga l’abituazione e l’educazione percettiva, è importante che le tavole siano il più possibile “vergini”, cioè mai viste.

<sup>69</sup> La cinestesia delle immagini sarà il criterio per valutare l’introversività del partecipante, in quanto l’introversività viene definita come la facoltà di immettere movimento, cioè anima, nelle cose inanimate (Passi Tognazzo, 2017).

Nel Rorschach il soggetto ha a che fare con immagini per loro natura ambigue<sup>70</sup>, anzi scelte appositamente per presentare una sufficiente dose di caos e di ordine tale da stimolare nel soggetto le sue capacità di fronteggiare l'ambiguità e mettere così in opera i suoi modi tipici di approcciarsi alle cose. Lo strumento si fonda su un assunto molto importante: i modi con cui il soggetto fa proprie le tavole riflettono le modalità con cui egli affronta la sua esistenza, in un certo senso c'è un rapporto di analogia tra le modalità di partecipare al Rorschach e le modalità di partecipare alla vita. Il particolare tipo di visione operante nel Rorschach è quella che Ferrarin (2023) con Wittgenstein chiama "vedere-come". Scrive Ferrarin (2023, p. 119):

*“nella percezione normale<sup>71</sup> (...) non c'è richiesta nessuna decisione; non poniamo domande perché non siamo animati da perplessità o dubbio, e non cerchiamo di penetrare meglio una sensazione oscura. (...) Nel caso del vedere-come, invece, io vedo una cosa come quella cosa lì anziché un'altra quando ne noto improvvisamente un aspetto che mi rivela una nuova comprensione”.*

C'è infatti nell'esperienza del soggetto che partecipa al Rorschach una sorta di insight o di allineamento percettivo che, ad un certo punto, in maniera analoga a quando prende forma una metafora viva nella coscienza (Ricoeur, 1975), o come nel caso di quello che in Bion (1962) l'emersione di un fatto prescelto<sup>72</sup>, fa balenare un nuovo aspetto che staglia una nuova concezione sullo sfondo dell'incertezza originaria e un diverso riconoscimento di un percepito che è rimasto, per conto suo, immutato. Così come l'immagine nel vedere-come, allo stesso modo la macchia di inchiostro nel Rorschach resta immutata: ciò che differisce è la concezione che il soggetto ne ha, a partire proprio dall'intenzionalità. Se nella visione normale, quotidiana,

---

<sup>70</sup> Le immagini poi raffigurate nelle tavole definitive furono selezionate da Rorschach fra decine e decine di prove. In origine, le tavole da utilizzare erano più di dieci, ma furono ridotte a dieci per volere dell'editore che voleva risparmiare.

<sup>71</sup> Corrisponde a quello che la psicologia fenomenologica chiama atteggiamento naturale o ovvio (Armezzani, 1998)

<sup>72</sup> Il fatto prescelto di Bion (1962/2019) è quell'elemento che in analisi così come nello sviluppo e nell'esperienza del paziente crea un collegamento fra eventi o cose dapprima slegate tra loro. Si accompagna con l'esperienza significativa di una improvvisa intuizione che scopre una coerenza e un senso comune di fenomeni apparentemente slegati tra loro (Gramantieri & Monti, 2014). Questo balenare, con l'annessa esperienza emotiva della connessione, del fatto prescelto è affine a ciò che per Jung accade nell'esperienza della sincronicità e in Ricoeur (2020) quando nasce una metafora viva. Per un approfondimento sulle affinità tra l'opera di Jung e quella di Bion si rimanda a Gramantieri e Monti (2014, in particolare p. 153-155).



l'impressione corrisponde alla concezione, non c'è scarto nell'apprensione, come una sorta di grado zero,

*“nel vedere-come la concezione diventa indipendente dall'impressione visiva che permane identica; e a colpirci è appunto la scissione che esperiamo, e che esperiamo improvvisamente. Il vedere-come è infatti vissuto come sorpresa, come l'improvviso balenare di aspetti; e quando salta agli occhi improvvisamente un aspetto, abbiamo una nuova concezione del percolato che di suo sempre identico rimane”* (Ferrarin, 2023, p. 120).

Tuttavia, se è vero che il vedere-come trascende la percezione, nel senso che non si limita a confermarla o a negarla ma la “informa”, è pur vero che non ne è completamente estranea (Ferrarin, 2023). Partendo dalla conclusione di Wittgenstein che il balenare improvviso dell'aspetto sia per metà un'esperienza vissuta del vedere e per metà un pensiero, Ferrarin (2023, p. 120) arriva a sostenere che

*“più che essere equamente diviso in due metà contrapposte, (...) questo balenare suggerisce piuttosto che il vedere-come condivide qualcosa con i poli, tra cui si situa. Cosa? È un vedere, cioè è pur sempre ricettivo, ma è un vedere modificato, un percepire un aspetto sotto una luce nuova; e ha luogo come sorpresa, sussulto e presa d'atto di uno spiazzamento, cosa che pertiene solo al pensare”*.

Questa posizione intermedia tra percezione e pensiero, tra percezione e immaginazione del vedere-come<sup>73</sup> (Ferrarin, 2023) è la ragione per cui il Rorschach consente la valutazione della “personalità globale del soggetto” (Passi Tognazzo, 2017) così come si muove nel mondo. Se così non fosse, se cioè la visione del Rorschach fosse soltanto percezione o soltanto proiezione o pensiero, questo strumento non avrebbe nulla da dirci sulle modalità d'esistenza del soggetto. Se, invece, come ampiamente dimostrato dalla ricerca, il Rorschach è altamente attendibile (Passi Tognazzo, 2017) è perché, noi vediamo significati (Armezzani, 1998), interroghiamo le cose e le immagini e vi cerchiamo risposte che sono il frutto non di una passività ma di una partecipazione, una sorta di complicità con il mondo nell'accezione data da Minkowski (2005).

Un'altra differenza del vedere-come dal vedere normale è la sua volontarietà (Ferrarin, 2023) che, con Ricoeur (1950/2022), sappiamo essere spesso intrecciata con l'involontarietà. Nella speciale modalità del vedere-come, scrive Ferrarin (2023, p. 121), *“posso procedere per tentativi, imparare, cercare di scorgere quello che mi è stato indicato nell'immagine*

---

<sup>73</sup> Ferrarin (2023) mostra che il progredire del vedere-come conduce all'immaginazione. Pertanto, il vedere-come si pone in un territorio preliminare all'immaginazione e successivo alla percezione, in uno spazio intermedio tra entrambe.

*pluristabile assumendo un atteggiamento percettivo diverso, soffermandomi su aspetti che altri mi chiedono di considerare*". È per questo, quindi, che lo psicologo deve limitare il suo intervento al minimo quando chiede al soggetto di partecipare al Rorschach, proprio per lasciargli libertà di visione. È un aspetto delicato proprio per la natura volontaria del vedere-come, attivo, come sosteniamo, nel Rorschach. Infatti, un soggetto può anche rifiutarsi di vedere qualcosa nella tavola proposta e lo psicologo, dopo alcuni inviti, deve accontentarsi della risposta non-risposta (Passi Tognazzo, 2017). Al tempo stesso, il vedere-come nel Rorschach ha anche un fondo di involontarietà tale per cui l'immagine emerge, certe volte, senza sforzo alla coscienza del soggetto, che lo crea e lo subisce come un sogno. Sono queste le risposte più emozionali, molto spesso (Passi Tognazzo, 2017).

Questo particolare intreccio di volontarietà e involontarietà è ciò che rende il Rorschach strumento sia per le costellazioni coscienti sia per quelle inconscie del soggetto (Passi Tognazzo, 2017). Siccome la coscienza è un "*tessuto di intenzioni*" (Merleau-Ponty, 1945/2018, p. 176) e l'inconscio è il luogo in cui le intenzioni non riconosciute dalla coscienza vivono, e se, ancora, le intenzioni si esprimono attraverso il vedere-come sia nella percezione che nell'immaginazione, allora il metodo fornitoci da Rorschach è un metodo per osservare la personalità di un soggetto, intesa da una prospettiva fenomenologica come la sua particolare forma d'esistenza, il modo con cui egli si approssima e si appropria del mondo. Infatti, percezione e immaginazione sono due modi per orientarsi verso l'immagine e verso il mondo (Ferrarin, 2023). Il Rorschach, infine, comprende entrambi questi due orientamenti<sup>74</sup>; si pone a metà tra percezione e immaginazione così come, in fondo, la nostra stessa esistenza di esseri umani (Ferrarin, 2023). In questa capacità dello strumento di Rorschach di unire percezione e immaginazione in un unico campo, e di farlo in modo chiaro e preciso tale da poter essere approcciato dalla scienza psicologica, sta il grande dono che Rorschach ha fatto alla psicologia.

---

<sup>74</sup> Possiamo accostare a questi due orientamenti l'introversione e l'estroversione come funzioni psicologiche intese nel senso di Jung (1921). Ipotizziamo che la percezione si rifaccia all'estroversione, quale un "far parlare l'oggetto", mentre l'immaginazione sia frutto dell'introversione come un "far parlare il soggetto"; la prima propone una statica affettiva, la seconda una dinamica, tant'è vero che l'introversività nel Rorschach si valuta con le risposte movimento date dal soggetto, mentre l'extratensività con le risposte colore, più emozionali. Questo è in linea anche con quanto sostiene Ferrarin (2023), che cioè siano le cose stesse a presentarci una qualità affettiva che noi attraverso la percezione scopriamo soltanto.

Ora, come lo strumento inventato da Rorschach proviene da una idea sotto forma di pensiero germinale che l'autore ha preso su di sé e approfondito fino a concretizzarla in un'opera, andiamo ad approfondire nel prossimo paragrafo il rapporto tra immaginazione e pensiero.

## **2. 2. Immaginazione e conoscenza: la scienza moderna**

*What is now proved was once only imagin'd*  
(Ciò che ora è dimostrato una volta fu solo immaginato)

W. Blake, Proverbi infernali (2003)

*Ogni conoscenza viene con la somiglianza*

Plotino, Enneadi, I, 8, 1

Abbiamo già parlato in precedenza della natura intermedia delle immagini e dell'immaginazione. È uno schema che vediamo ripetersi e si ripeterà nel corso di questo lavoro: quali che siano i due estremi che scegliamo, l'immaginazione occupa una posizione intermedia tra i due. Ciò che sosteniamo, quindi, è la natura e la funzione transizionale dell'immaginazione (Winnicott, 2019). Ora, nell'ambito di questo paragrafo, l'immaginazione riveste una “*funzione intermedia tra percezione e pensiero*” (Ferrari, 2023, p. 219). Aristotele afferma la necessità per il pensiero<sup>75</sup> di mettersi le cose da pensare davanti agli occhi (Ferrarin, 2023). Proprio il bisogno di porre la cosa davanti agli occhi avvicina il pensiero alla metafora, come la donazione di sensibilità ad un concetto (Ricoeur, 1975), e di conseguenza all'immaginazione, come funzione ausiliaria del pensiero. La collaborazione tra pensiero e immaginazione è corroborata dalla distinzione che Coleridge individua tra l'intelletto, come una tendenza alla fissazione, e l'immaginazione come la tendenza al movimento (Ferrarin, 2023). Al pensiero l'immaginazione dona movimento e vitalità; viceversa, il pensiero dona all'immaginazione una maggior stabilità. Se l'immaginazione è pure responsabile delle innovazioni nel pensiero (Ferrarin, 2023), quest'ultimo ha il compito di limitare e porre vincoli ad una immaginazione che in assenza di temperanza corre il rischio del delirio senza ritorno, che più si approfondisce e più si allontana nell'astrazione e nel solipsismo. L'immaginazione senza freni è simile ad un Fetonte che porta il Sole al delirio, sia deviandolo sia soffermandolo più del dovuto, mettendo a rischio l'esistenza degli esseri umani. Riecheggia il monito di molti

---

<sup>75</sup> Il pensiero a cui ci riferiamo è quello che mostra il suo oggetto secondo aspetti sensibili, per parole, per segni, per simboli, per immagini, insomma “*in una determinazione dell'attività del pensare*” (Ferrarin, 2023, p. 222)

filosofi e sapienti di porre l'immaginazione sotto una guida<sup>76</sup>. Dunque, da una parte, *“l'immaginazione è tanto più strumentale al conoscere quanto maggiore è il suo affidarsi a una guida sicura”* (Ferrarin, 2023, p. 230) rappresentata dal pensiero; dall'altra parte, il pensiero stesso beneficia della guida dell'immaginazione nel sentiero della conoscenza come promotrice di innovazioni.

Tuttavia, in certi momenti e circostanze, l'immaginazione libera che potremmo chiamare fantasia trascende il limite del reale, aggira lo spigolo del reale e spinge lo sguardo oltre quello che prima era l'orizzonte e scopre, al di là dell'orizzonte, un nuovo mondo. Scrive Ferrarin (2023, p. 233): *“la fantasia senza moderazione del matto, dell'amante e del poeta di Shakespeare è paragonabile a uno stato di febbre<sup>77</sup>, ma è l'eccesso e la patologia<sup>78</sup> di quella stessa forza che può ingegnarsi a scovare quello che lo sforzo di pensiero deliberato e disciplinato talvolta non arriva a intuire”*. Pertanto, sembra che il saggio, a differenza forse del sapiente o dell'erudito, sia una sorta di creatura ibrida, un incrocio trinitario tra il folle, l'amante e il poeta, così che nella saggezza convergano come nell'opera dantesca la follia, l'amore e la

---

<sup>76</sup> Nel territorio dell'immaginazione e della fantasia serve una guida, non tanto personificata quanto più una specie di canale che instrada e contenga la libertà assoluta che spesso è più sterile che felice. È per questa ragione, ad esempio, che persino nella divinazione si segue un metodo e non ci si affida al momentaneo intuito del “sacerdote”. Un altro esempio è la poesia, dove i vincoli linguistici e metrici creano lo stile. Lunghi dall'essere una libertà senza freni o una scrittura soltanto emotiva, la poesia detesta l'idea di una assoluta libertà (Albisani, 1992) come per dire che non esiste lingua senza una grammatica o un gioco senza regole. Tanto che, come nota Eliot, se anche si lasciasse il verso totalmente libero ci si accorgerebbe poi in un secondo momento che si andrebbero a ricreare leggi non meno ferree, seppur di natura diversa, di quelle della metrica tradizionale (Albisani, 1992). Il limite diventa palestra di stile e, in un certo senso, il campo di una libertà vivibile. Qui sta anche una grande differenza tra l'età contemporanea e l'età medioevale, per esempio. Per noi, figli della Rivoluzione francese e successori dei movimenti dei vari '68, oggi la libertà è quasi un sinonimo di felicità; per gli antichi e per i medievali, la libertà era in realtà diabolica, in quanto creava distanza e separazione dalle cose; era, lo vediamo bene lungo tutto il *Canzoniere* di Petrarca, imparentata con la tristezza, con l'afflizione. Se per noi oggi la libertà si configura come una liberazione-libertà dal legame; per l'epoca medioevale la libertà era soprattutto una libertà-responsabilità nel legame, presso un “nodo”, un laccio, all'interno quindi di un rapporto che anziché separare univa, legava creando fedeltà.

<sup>77</sup> Paragonabile sotto certi aspetti all'entusiasmo di Marsilio Ficino o all'eroico furore di Giordano Bruno.

<sup>78</sup> Per Hillman (1975/2022) la psiche funziona per patologizzazione, cioè la patologizzazione non è una deriva malata della psiche ma è la sua stessa esistenza, il suo stesso apparire come il calore lo è per il fuoco. Sebbene possa ferire o avere derivate sofferenti, così come nessuno incolperebbe il fuoco se lo brucia, la patologizzazione non è di per sé una patologia per Hillman (1975/2022).

poesia. C'è dunque una forza anarchica<sup>79</sup> nell'immaginazione e nella fantasia che non si lascia irrigidire dalla norma di un realismo esausto ed è anzi responsabile delle novità, degli esperimenti mentali, delle analogie<sup>80</sup>. Diversamente, il pensiero segue i vincoli e i canali di una logica interna ai pensieri tale per cui non si può pensare sul niente, vale a dire senza presupposti. L'immaginazione eccede il controllo doganale dell'intelletto<sup>81</sup> e, come per i sogni, non ne possiamo disporre a piacimento. In un certo senso osserviamo l'immaginazione via via che si produce, come viviamo un sogno, e forse la nostra stessa vita, partecipando e subendo al tempo stesso.

Resiste, al di là di tutte le spiegazioni, un elemento nucleare di inesplicabilità, quel grande mistero che pare provenire fuori di noi e al tempo stesso di abitare da sempre con noi, fuori dalle terre mappate dell'Io, in quel territorio del Sé e di quell'Altro che ci abita, in un Altrove cardinale che è il fondo più originario e resistente di noi stessi. È concedendo a questo Altrove, a questo fondo, come aveva ben capito William Blake, la parola e l'immagine che è possibile fare dell'immaginazione un'alleata della conoscenza, una sorta di tedoforo nella caverna, una specie di Virgilio che conduca fuori dalla grotta. Questo cedere la parola e l'immagine fuori dall'Io, dismettendo i panni tanto del narcisista impegnato a dire Io prima di qualsiasi contenuto quanto dell'ossessivo che sgomita per ribadire un controllo che in verità non ha, è il primo passo verso una immaginazione che *“aderisce al cercato, si fa porosa, spugnosa, ricettiva”* (Ferrarin, 2023, p. 236). Non è gloriosa affermazione di sé, ma un decentramento, un liberare spazio, un fare vuoto per fare una stanza, quello che insegna l'attività immaginativa così intesa. È simile al pensiero negativo che troviamo presso gli orientali (Tzu, 2009) o il non-pensiero della psicoanalisi di Bion (Mangini, 2015) che potremmo definire così, sulla scorta di Ricoeur: un pensare meno per pensare di più.

Non è invece del tutto decentrata la visione che propone la scienza moderna dopo Galilei. Tra la visione del mondo antico-medievale e quella del mondo moderno c'è infatti uno scarto

---

<sup>79</sup> Una testimonianza d'una certa sovrapposizione tra fantasia e anarchia è la canzone *Se ti tagliassero i pezzetti*: De André canta, nella versione pubblicata, *“Signora libertà, signorina fantasia”*, mentre in concerto il verso poteva diventare *“Signora libertà, signorina anarchia”*. Il fatto che De André possa cantare indifferentemente anarchia al posto di fantasia suggerisce una forza o un sentimento anarchico all'interno della fantasia o, viceversa, un pizzico di fantasia all'interno dell'anarchia.

<sup>80</sup> L'anarchia è qui benintesa non come un mancato riconoscimento dei limiti, ma come un superamento di limiti prima riconosciuti (se qualcosa viene superato significa che prima è stato riconosciuto).

<sup>81</sup> Ricorda la dinamica tra Es e Super-Io nel processo di formazione del sogno e del sintomo, quasi che l'Es possa essere visto anche come una forza o un'istanza immaginativa.

importante: il mondo passa dall'essere già ordinato e immutabile all'essere caotico e imperfetto. Dalle leggi naturali si passa alle leggi razionali. Il tempo da ciclico diventa lineare-storico: con esso, il mondo si evolve e non è più fisso, immutabile, è lanciato verso un fine che gli è esterno e non più prestabilito.

Questa sorta di mutazione antropocosmica è all'origine anche dei metodi della scienza moderna. È l'epoca dell'alchimia, dove il mondo è visto come qualcosa di incompiuto e l'alchimista-scienziato ha il nobile e delicato compito di proseguire e correggere l'imperfetta creazione divina (Roob, 2019). In questo senso lo scienziato-alchimista era anche un artista. La conoscenza si sposa con la tecnica, intesa come la capacità di intervenire e correggere il mondo secondo i propri fini (Galimberti, 1999). Il mondo da creazione diventa produzione, fin dal principio. Se il mondo non è più qualcosa di compiuto ma anzi diventa un compito<sup>82</sup>, se soltanto il caos è originario e naturale<sup>83</sup> se ogni regolarità è il prodotto dell'arte e della scienza, la ragione, in quanto facoltà ordinatrice, diventa il principio costitutivo del nuovo mondo moderno. La stessa funzione della filosofia cambia: *“non è più quella di conoscere il mondo, ma di imitare la creazione divina”* (Ferrarin, 2023, p. 237). In questa concezione, il particolare non è più trovato ma è garantito teoricamente, inventato dalla legge ordinatrice (Ferrarin, 2023). Il procedimento è quello dell'abduzione che *“vuole trovare il caso dalla regola e dal risultato”* (Ferrarin, 2023, p. 250). Il mondo non è più interrogato ma è interpretato come *“conseguenza di una legge che va trovata”* (Ferrarin, 2023, p. 250). Si tratta allora, più che di conoscere il mondo, di scoprire la legge di Dio, il *“linguaggio di Dio”*, il linguaggio con cui Dio ha formato il mondo. Se nella concezione antica tra il mondo e l'uomo non c'era, in un certo senso, intermediario<sup>84</sup> e il mondo poteva essere conosciuto prima attraverso i sensi e poi con l'intelletto, per i moderni il mondo deve il proprio essere alla mediazione di un linguaggio specifico da scoprire<sup>85</sup> (Ferrarin, 2023). La nuova scienza di Galilei *“si potrebbe caratterizzare come una via indiretta ai fenomeni: si arriva ai risultati non basandosi sull'osservazione*

---

<sup>82</sup> Per questo, Galileo non avvertiva nessuna contraddizione tra la scienza e la sua fede cattolica.

<sup>83</sup> Un concetto analogo lo troviamo nella fisica moderna quando si parla di una entropia originaria.

<sup>84</sup> Sotto una certa lente, questo potrebbe essere anche il frutto involontario di una concezione cristiano-cattolica del mondo, in cui il rapporto tra dio e l'uomo non è diretto ma vicariato dal sacerdote e soprattutto dalla Chiesa, in cui l'uomo viene educato ad una sorta di scuola di diffidenza, che insegna a diffidare dalle verità e dalle credenze più immediate.

<sup>85</sup> Qui, la concezione moderna si avvicina a quelle gnostica e cabbalistica, dove c'è un ordine nascosto da scoprire.

*diretta né sulla deduzione, bensì sul connubio di fantasia e linguaggio matematico*” (Ferrarin, 2023, p. 237).

L’immaginazione serve dapprima come revoca e negazione della datità e subito dopo come mezzo per arrivare alla regola attraverso la variazione del dato, ipotesi e congetture che più sono improbabili e più si avvicinano alla regola per assurdo (Ferrarin, 2023). La variazione proposta dall’immaginazione nel campo della scienza consiste, per esempio, nel diminuire progressivamente di quantità, fino alla sparizione completa, circostanze che si suppone influenzino il risultato e, come una volta pulito il campo, finalmente individuare altre circostanze che verranno prese come uniche o maggiori determinanti (Ferrarin, 2023). La sperimentazione scientifica serve allora per dare forma alle ipotesi immaginate *“che si stanno oscuramente indovinando o sospettando, ma che occorre verificare”* (Ferrarin, 2023, p. 238). Non solo l’immaginazione assume una forte valenza anche nel proporre rappresentazioni e figure per “porre davanti agli occhi” i modelli e aiutare nella comprensione e nella correzione degli stessi<sup>86</sup> (Ferrarin, 2023).

Riassumendo, l’immaginazione nella scienza

*“aiuta l’intelletto nel variare i casi per giungere alla formulazione di leggi universali, (...) escogita esempi per verificare la saldezza dei modelli; aiuta infatti non solo a formulare ipotesi, ma anche a costruire modelli che propongono nuove sintesi e un’intelligibilità amplificata, e a raffigurarli in modi che trasformano e approfondiscono la nostra comprensione”* (Ferrarin, 2023, p. 242).

L’immaginazione diviene così la *“funzione euristica della ragione”* (Ferrarin, 2023, p. 243). La ragione instaura l’ordine dopo aver seguito le idee regolative fornite dalla via immaginativa (Ferrarin, 2023). Così come le visioni del mondo preorientano la vita (Jaspers, 1925/1950), le idee regolative di continuità, omogeneità e specificazione preorientano la ricerca dello scienziato<sup>87</sup> (Ferrarin, 2023). A differenza di quanto succedeva nel mondo antico, dove l’ars

---

<sup>86</sup> Ora, proprio perché questa forma di immaginazione nasce come negazione del dato presenta una particolare criticità: il mondo verificato, se nasce dalla negazione, è ancora il mondo che viviamo e di cui facciamo esperienza? Questa scienza sembra inventare un altro mondo e la forza delle sue verità sembra più una forza che *fa* verità, più la forza con cui piega il mondo per indurlo a rispondere nel modo coerente ai mezzi. La contraddizione è la seguente: prima nega il mondo del dato, poi lo piega alle sue congetture e ipotesi e poi, infine, chiama quel mondo stesso a giudicare e testimoniare di questo mondo. Non stupisce pertanto l’invito della fenomenologia a tornare al mondo della vita, a utilizzare una diversa forma di variazione, che più che negare amplifica.

<sup>87</sup> Alcune metafore o idee guida: l’animale archetipo di Goethe e l’evoluzionismo di Darwin, l’idraulica e la psicoanalisi di Freud, l’energetica omeostatica e la psicologia di Jung, il computer e il neurocognitivismo.

invenienti della tradizione retorica non creava alcunché ma si limitava a trovare tra gli argomenti già presenti quelli adatti a convincere, l'immaginazione è ora la scoperta e l'escogitazione di vie nuove (Ferrarin, 2023) attraverso quelle che Hillman (1975/2022) chiama metafore eterne e radicali della fantasia. La persuasione, il compito retorico, spetta ora alla capacità di previsione del modello e delle ipotesi. Se all'immaginazione spetta il punto di partenza, la verifica sperimentale porta a compimento l'immaginazione. L'immaginazione è, come già detto, un lanciare lo sguardo oltre le cose, un “*vedere oltre il sensibile*” (Ferrarin, 2023, p. 249) mentre la verifica sperimentale è proprio, quasi per compensazione, la via del ritorno al sensibile. L'idea regolativa implicita in tutto questo è la continuità analogica, una identità di rapporti, la trasposizione da un regno ad un altro (Ferrarin, 2023). Senza tale idea non sarebbe possibile agganciarsi all'immaginazione come via per individuare le leggi scientifiche. L'immaginazione travalica il sensibile e cerca dei principi che poi, guidata da una supposizione in sé inverificabile, il postulato dell'unità di tutti i fenomeni, trasferirà dal luogo in cui l'ha trovata ad altri (Ferrarin, 2023).

Questo movimento dalla variazione sul continuo all'analogia è, per Ferrarin (2023, p. 249) “*la novità che coniuga immaginazione e ragione nella riflessione epistemologica d'ora in poi*”. Introdotta dapprima come ipotesi ed euristica, l'analogia può, una volta che ha trovato le giuste conferme sperimentali, abbandonare i panni della metafora e divenire una verità letteralizzata, imporsi come una teoria<sup>88</sup>.

Ebbene, siamo dunque tornati agli argomenti del primo capitolo: la metafora viva di Paul Ricoeur, il suo equivalente nel campo della scienza, il modello di Max Black, e la verità metaforica. La verità della scienza, in questa prospettiva, presenta gli stessi caratteri di qualsiasi altra verità: è una verità metaforica di cui si è scordata l'analogia originaria ed è divenuta perciò una verità letteralizzata, presa alla lettera, fatta mondo e non più presa da un mondo. Sembra non ci sia mondo senza immaginazione e che immaginazione non sia necessariamente sinonimo di falso, se anche il procedimento scientifico è sorretto dall'attività immaginativa-analogica (Ferrarin, 2023). Per questa ragione, Black conclude con una tesi radicale: tutti i saperi, umanistici e non, sono “*esercizi dell'immaginazione*” (1962, p. 242 citato in Ferrarin, 2023, p. 252). Siccome il sensibile non dice nulla più di se stesso senza l'immaginazione (Ferrarin, 2023), è necessaria grazie al principio analogico l'attività immaginativa per vedere oltre.

---

<sup>88</sup> Le verità degli uomini vengono definite da Nietzsche come illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, metafore logorate che hanno perduto ogni forza sensibile. Il concetto è sovrapponibile alle metafore morte di Ricoeur e al principio dell'usura metaforica.



Sostituendo immaginazione con finzione<sup>89</sup>, concludo con la frase di Husserl (1913/2002, p. 170):

*“l’immaginazione costituisce l’elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche, (...) è la sorgente da cui trae nutrimento la conoscenza delle verità eterne”.*

### **2.3 Immaginazione e azione: il sogno creatore**

*“Sta scritto: “In principio era il Verbo”. E qui già m’arresto! (...) Io non posso davvero stimare il Verbo tant’alto. Debbo tradurre altrimenti, se bene m’illumina lo Spirito. Sta scritto: “In principio era il Pensiero”. Medita bene codesto primo verso; la tua penna non abbia troppo fretta! È proprio il Pensiero che tutto opera e crea? Starebbe meglio: “In principio era l’Energia”! Però nel momento stesso ch’io butto giù la parola, qualche cosa m’avverte che non mi ci fermerò. Ecco: lo Spirito m’aiuta; prendo d’un tratto consiglio e scrivo sicuro: “In principio era l’Azione!”.”*

J. W. Goethe, Faust (1831/2015), vv. 1225-1237

*“Lo stato di sogno è lo stato iniziale della nostra vita, dal sogno ci svegliamo; è la veglia, non il sogno, ad avvenire. Abbandoniamo il sogno per la veglia, non viceversa.”*

M. Zambrano, Il sogno creatore (1985/2017)

Ciò che rende l’immaginazione cruciale per la vita umana è il suo legame con l’azione. Lungi dall’essere soltanto un fantasma, l’immaginazione è principio di trasformazione. Nel corso del presente lavoro, tra parola, immagine e immaginazione, possiamo individuare un filo conduttore in ciò che già Ricoeur individua come la questione dominante della sua riflessione: l’uomo agente o l’uomo capace di (Jervolino, 2011). È in quanto promotrice di possibilità, oltre che di discorsi, dunque di azioni, che ci interessa l’immaginazione. Per la sua abilità di rendere l’uomo capace di un’azione che l’immaginazione si connette alla vita e trova l’interesse della psicologia<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Qui si intende una immaginazione in un certo modo vincolata, non l’immaginazione del folle senza freni: allo stesso modo di come la finzione di un romanzo o di un’opera è, per Calvino, vincolata alle sue storie e alle sue relazioni interne e l’autore non può disporne a piacimento secondo i capricci del momento se vuole mantenere quella coerenza interna al mondo dell’opera che fa, infine, la differenza tra un mondo riuscito e un mondo fallito. C’è una libertà in questa immaginazione ma non certo un’assenza di legami, come nella nota sopra.

<sup>90</sup> La filosofia di Ricoeur per Jean Grondin (2014) è una filosofia accogliente delle possibilità umane; la sua filosofia della volontà conduce all’uomo capace (Jervolino, 2011), ma capace di cosa? Capace del bene e del male. Per questo la riflessione di Ricoeur approda poi all’etica e, nelle sue fasi finali, anche a Dio. Trasposto in psicologia

Assumendo le categorie aristoteliche che Ricoeur utilizza nella sua analisi della poesia (1975) e più in particolare del racconto (1983), cioè quelle di *mythos* e *mimesis*, il punto di partenza è che l'immaginazione, soprattutto nelle sue forme più narrative e mitologiche (Hillman, 1975), ha gli stessi momenti che la poesia e il racconto hanno per Ricoeur: uno di imitazione e l'altro di configurazione-trasformazione. Il *mythos* è per Ricoeur *mimesis práxeos*, cioè imitazione creatrice dell'azione umana. Questa breve definizione racchiude in poche significative parole ciò che abbiamo visto nelle pagine precedenti: l'immaginazione metaforica ha, in quanto imitazione, un vincolo con la realtà e, in quanto creatrice, una tensione al possibile, alla novità. Tale definizione rende anche giustizia al concetto di immaginazione come intermediaria tra due poli, concetto che abbiamo visto ritornare lungo tutto il presente lavoro. Potremmo, in un certo senso, arrivare a definire persino l'immaginazione, almeno nella forma che qui ci interessa, come l'imitazione creatrice dell'azione umana. Pensare in questo modo all'immaginazione ci permette di osservarla come una forza agente e vitale, capace di trasformazione e quindi di includerla sotto il cappello della psicologia clinica, intesa come una pratica di facilitazione al cambiamento (Fasola & Inghilleri, 2011).

Ad ogni modo, per Ricoeur l'imitazione creatrice del *mythos* ha la triplice funzione di prefigurare, configurare e raffigurare l'azione (Jervolino, 2011). Ricoeur chiama rispettivamente queste tre funzioni: *mimesis1* (prefigurazione, precomprensione), *mimesis2* (configurazione, incontro con la forma) e *mimesis3* (ricezione, interpretazione, invito all'atto<sup>91</sup>). Ricoeur individua questi tre momenti nel racconto, ma qui noi li estendiamo oltre l'esclusività del campo del testo fino all'intero campo dell'immaginazione metaforica che, dal sogno alla poesia alla pittura, ha sempre una struttura testuale-narrativa affianco ad una cornice pittorica. Il prodotto di qualsiasi immaginazione ha la natura e il carattere di un pittogramma, unione di testo e immagine. Più che essere esclusiva proprietà del racconto, i tre momenti di *mimesis* e il *mythos* di Ricoeur, a nostro avviso, appartengono al processo più ampio dell'interpretazione e

---

clinica, l'uomo capace è capace di stare bene e stare male, di guarire e di ammalarsi, di salute e patologia. Per questo, attraverso Ricoeur, possiamo dire che l'immaginazione rientra nella formazione e mantenimento della salute e della patologia, in quanto facoltà dell'uomo capace. L'etica corrispondente è una etica della creatività.

<sup>91</sup> L'immaginazione invita all'azione e, dunque, entra in gioco in quello che la psicoanalisi definisce passaggio all'atto. Inoltre, l'immaginazione, in quanto indugio, trattiene dal passaggio all'atto, inteso psicoanaliticamente come l'assenza di mediazione tra il desiderio e l'azione. In questo caso, l'immaginazione assolve la stessa funzione delle parole, che evitano le pietre cioè l'azione, nel seguente passo del Vangelo di Luca (19.): "Alcuni farisei tra la folla gli dissero: "Maestro, rimprovera i tuoi discepoli". Ma egli rispose: "Vi dico che, se questi taceranno, grideranno le pietre".". Come le parabole evangeliche, l'immaginazione esorta e invita all'atto.

della ricezione da parte di un soggetto di un qualsiasi prodotto che potremmo definire pittogrammatico, unione di testo e immagine. In fondo, persino il sogno non è pura immagine ma si dà a noi, si presenta al soggetto, si rende “pubblico”, comunicabile, si fa cosa sempre mediante la parola, il racconto (Zambrano, 1985/2017). Lungo questi tre momenti, scorre e si approfondisce un “*invito a trasformarci a trasformare la nostra prassi*” (Jervolino, 2011, p. 63). Quel che passa da un momento all’altro, dalla precomprensione all’azione, è il senso (Jervolino, 2011). Ciò che sopravvive nel transfert metaforico da un campo all’altro, l’abbiamo già visto, è proprio il senso nella sua accezione anche tensionale. Così, la ricerca di un senso seguendo la via dell’immaginazione diventa un’opera aperta, incompiuta, imperfetta, “*una rete di prospettive incrociate tra l’attesa del futuro, la ricezione del passato, il vissuto del presente*” (Jervolino, 2011, p. 64-65).

Il senso è quindi sempre qualcosa da fare, sempre un compito così come lo è il soggetto che vive il senso e al tempo stesso il senso va a scoprire. In altre parole, in maniera analoga a quanto visto nel primo capitolo, il senso è una dinamica non una statica. Gli enunciati metaforici e narrativi, scrive Brezzi (2012, p. 92), “*ridescrivono il reale, nel senso dello scoprire dimensioni nascoste dell’esperienza umana e del trasformare la nostra visione della realtà*”. La metafora viva e la sua verità metaforica, viste entrambe nel capitolo precedente, invitano secondo le parole di Ricoeur (1986/1989, p. 209) a “*collegare l’immaginazione ad un certo uso del linguaggio, più precisamente a vedervi un aspetto dell’innovazione semantica, caratteristica dell’uso metaforico del linguaggio*”. Quello che è l’innovazione semantica per il linguaggio lo è l’innovazione dell’azione per la vita e per il soggetto. In entrambi i casi, c’è il distacco da una abitudine, semantica nel primo caso e pratica nel secondo. In entrambi i casi, laddove c’è rinnovamento c’è, almeno in parte, un tradimento: il rinnovamento si configura, almeno sulle prime, in maniera simile ad un tradimento, inteso non nel senso moralistico ma in un senso più esistenziale come il riavvicinamento ad una originalità e autenticità precedentemente anchilosata dall’abitudine e dall’uso<sup>92</sup> (Carotenuto, 1987/2018).

---

<sup>92</sup> Senza tradimento, senza tradire le immagini che noi stessi vestiamo e che gli altri ci hanno cucito addosso, non ci è possibile cambiare e trasformarci, nessuna trasformazione si dà in assenza di conflitto. In termini junghiani, non c’è individuazione senza un certo tradimento: lo sa bene il Cristo che si è scelto tra i suoi discepoli il traditore che lo rivela come il salvatore, da una parte lo tradisce e dall’altra gli apre la possibilità per la morte e successiva resurrezione. La fedeltà che è capace di creare non è quindi verso le immagini dell’Io o verso i vestiti della Persona, ma nei riguardi del Sé, che è il primo Altro a cui prestare fede.

Anzi, l'innovazione semantica del linguaggio metaforico apre la strada e inaugura al rinnovamento della vita attraverso un'azione intera che vede la partecipazione totale del soggetto<sup>93</sup>. La semantica conduce all'azione e questa poi a spirale ritorna alla prima. Il circolo ermeneutico che qui rientra in gioco apre le vie dell'azione facendo dell'ermeneutica un lavoro al servizio della vita e dell'azione. Tutti i simboli, per Ricoeur, hanno la stessa capacità di rifare la realtà. Come? Creando possibilità. Ed è a questo scopo anche che entra in gioco l'immaginazione come “*un libero gioco con delle possibilità, in uno stato di non-impegno verso il mondo della percezione o dell'azione*” (Ricoeur, 1986/1989, p. 212). Il processo metaforico, dunque, permette al soggetto di sperimentare idee nuove, valori nuovi e nuovi modi di essere nel mondo (Ricoeur, 2020) che lo orientano poi verso la vita e verso l'azione (Ricoeur, 1986). La tensione verso ciò che è assente, che la caratterizza, fa dell'immaginazione il ponte verso il possibile, cioè verso un presente che non è ancora e può essere: è e non è. L'immaginazione, rendendo presente l'assente, anticipa e guida l'azione proprio in virtù del suo legame con quel tipo di presenza assente che è la possibilità (Cotifava, 2011). Anche il desiderio viene inteso, fin dalla sua etimologia e come ben chiarisce la mitologia, quasi come figlio della mancanza (Recalcati, 2018).

Pertanto, se il desiderio è prodotto dalla mancanza e, a sua volta, questa chiede un ricongiungimento, quasi un riempimento dell'assenza, l'immaginazione diviene allora anche una delle forme del desiderio e l'immaginare è la strada che intraprende il desiderio. Il desiderio spinge verso la sua realizzazione e, nell'attesa, l'immaginazione assume il ruolo dei preparativi per la venuta dell'ospite voluto. L'attesa si riempie, quindi, con l'immaginazione a partire dal desiderio. Analogamente a quanto già visto, questo non è un volere privo di una certa ricettività, ma ha nel corpo il suo limite e la sua potenzialità (Ricoeur, 1950). Un desiderio è tanto più forte e potente nel fare un'azione e operare una trasformazione quanto più è radicato nel corpo, così come coi versi di Hölderlin (2019, p. 285) in *Il mio regno*: “*più bello è il cielo sopra un suolo forte*”. Ricoeur (1950) affida all'immaginazione il ruolo di mediare tra il bisogno e il volere, tra il corpo e il suo movimento, al servizio di un progetto che è inscritto nel corpo e da questo si prolunga alle cose, alle possibilità. Per Ricoeur (1950/2022, p. 97), “*siamo dunque invitati a*

---

<sup>93</sup> Dopo aver superato il Purgatorio Dante si sente finalmente rinnovato nello spirito, si sente un altro uomo e così si esprime: “*Io ritornai dalla santissima onda/ rifatto sì come piante novelle/ rinnovellate di novella fronda,/ puro e disposto a salire alle stelle*” (Purgatorio, canto XXXIII, vv. 142-145). Questi quattro versi testimoniano bene la sensazione di un soggetto che con le sue azioni e le sue fatiche si sente ora un uomo nuovo, un nuovo soggetto con un mondo nuovo da abitare e finalmente pronto a salire, a mettervi il piede per viverlo.

*cercare nell'immaginazione – l'immaginazione della cosa assente e dell'azione in direzione della cosa – il punto di incontro del bisogno e del volere*". L'immaginazione è quindi capace di condurre il soggetto al termine del suo desiderio dopo aver accolto le ragioni del corpo e del soggetto (Ricoeur, 1950; 1960).

Tuttavia, l'immaginazione secondo Ricoeur (1950) non può fare nulla, non può tracciare nessun percorso, se prima la percezione, come già visto nel precedente paragrafo, non ha informato e indicato l'oggetto. Se prima non eredita dalla percezione, quindi anche dal corpo, il suo oggetto, l'immaginazione non agisce (Ricoeur, 1950). In altri termini, l'immaginazione prima del suo momento creativo-attivo deve assumere una posizione ricettiva e soltanto in questa sorta di primo ascolto può trovare la sua parola, la sua strada. Altrimenti, l'immaginazione agirebbe sopra un vuoto già morto e sarebbe scissa dall'esperienza vivente. Ma la ricettività tipica dell'immaginazione è anche *“una ricettività omogenea a un progetto, e non più a una visione”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 129). Per Ricoeur (1960), le facoltà umane hanno da una parte una spinta all'apertura e dall'altra una necessità naturale di chiusura. C'è una sorta di sintesi tra finito e infinito, tra apertura e chiusura nel soggetto<sup>94</sup> che spinge se stesso verso l'aperto e l'infinito ma lo fa con e a partire da il proprio corpo, la propria prospettiva e il proprio carattere, che sono per Ricoeur tutti modi per esprimere la finitezza dell'uomo<sup>95</sup>. Le facoltà umane mediano, dunque, tra finito e infinito, tra un polo che spinge verso l'apertura e uno che tira verso la chiusura. Esiste, infatti, una ricettività nel percepire che a partire dalla visione aperta finisce per restringersi alla prospettiva; così come nel campo del desiderio c'è una ricettività che media e fa incontrare il progetto, il polo dell'apertura, con la finitezza affettiva e il carattere, il polo della chiusura<sup>96</sup>. L'immaginazione è ciò che guida e chiarisce il

---

<sup>94</sup> Goethe individua i due principi che regolano l'esistenza in un movimento di sistole (contrazione) e in uno di diastole (distensione).

<sup>95</sup> Tale incontro tra il finito e l'infinito trova espressione fenomenologica nel conflitto antropocosmico di cui parla Minkowski (1936/2005, p. 177-178) in questi termini: *“prendiamo coscienza di noi stessi in funzione dei limiti del nostro io rispetto all'universo (...). Due forze sembrano così fronteggiarsi, scatenando un'antinomia per noi ineluttabile: da una parte, le peculiarità individuali che ci limitano e ci imprigionano; dall'altra, un desiderio che ci deborda, che ci eccede, perdendosi nell'infinito”*. Anche la malattia mortale di Kierkegaard (1849/2019) nasce nella tensione tra Dio e l'uomo, cioè tra infinito e finito. Per Minkowski (1936/2005) l'unico invito degno di essere percorso che ci viene rivolto dal conflitto antropocosmico è un appello alla creazione, uno slancio creativo e poetico.

<sup>96</sup> Il carattere, nell'analisi di Ricoeur (1960) sul soggetto, è l'equivalente della prospettiva nel campo della percezione.

desiderio, condensandolo per esempio in una immagine. Tuttavia, essa è testimone pure di una “*opacità invincibile*” (Ricoeur, 1960/2021, p. 131): è questo residuo, questo precipitato, che non passa il setaccio dell’immagine, a rendere il desiderio confuso per Ricoeur (1960), non totalmente chiaro, e vi introduce la finitezza in maniera simile a quanto la prospettiva fa per Ricoeur con la percezione e la visione. Se, dunque, da una parte, l’immaginazione è il punto di incontro tra la percezione e il desiderio, dall’altra parte, l’azione diventa l’esito dell’incontro stesso. Quando il volere si incontra, per mezzo dell’immaginazione, con il bisogno, quando finito e infinito si incontrano e in un certo senso si risolvono e riconoscono, ecco nascere l’azione. Questo incontro condensa passato e futuro nel momento presente. C’è dunque un orientamento dell’immaginazione verso il futuro, “*verso l’avvenire del mondo*” (Ricoeur, 1950/2022, p. 99), verso il non ancora presente<sup>97</sup>, “*una presenza anticipata ed ancora assente delle cose la cui mancanza ci fa soffrire*” (Ricoeur, 1950/2022, p. 99-100). L’immaginazione è, per Ricoeur (1950/2022, p. 100) molto simile alla “*lanterna che teniamo davanti a noi per fare luce sulla mancanza*”. Questa lanterna ci illumina la strada e insieme la crea nel momento stesso in cui ce la rivela. L’immaginazione assume la “*funzione generale del possibile pratico*” (Ricoeur, 1986/1989, p. 217).

Scrivono Ricoeur (1986/1989, p. 215): “*niente azione senza immaginazione, (...) sul piano del progetto, sul piano della motivazione e sul piano del potere stesso di fare*”. È nell’immaginazione anticipatrice dell’agire che il soggetto prova diverse strade per l’azione e che gioca con le possibilità come se la realtà fosse, di fatto, argilla modellabile con la “*medesima sostanza di cui sono fatti i sogni*” (Shakespeare, 1623/2019, p. 239). Ciò che fa l’immaginazione anticipatrice al servizio dell’azione è anche quella di raccordare le varie parti e possibilità entro la forma del racconto (Ricoeur, 1986). Il racconto a sua volta determina la nascita del tempo nella sua dimensione umana come un tempo raccontato, dipanato e sviluppato secondo una trama complessiva (Ricoeur, 1983). Il tempo, scrive Ricoeur (1986, p. 91) “*diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo*”. Ora, se la narrazione permette al tempo di diventare a misura dell’umano, l’azione è ciò che inventa il tempo, ciò che lo muove e fa partire la “*conta*” e lo scorrere, il procedere del tempo (Zambrano, 1985). Prima dell’azione e della narrazione non c’è tempo. Nei sogni o in una immaginazione

---

<sup>97</sup> L’italiano, come il francese, permette il doppio canale di intendere il presente sia nel senso temporale sia nel senso spaziale.

che si dà nel vuoto e in assenza di spazio<sup>98</sup>, *“non si può far nulla; l’unica azione che ci è consentita è svegliarci, fare il possibile per svegliarci”* (Zambrano, 1985/2017, p. 23). Nel momento stesso in cui agiamo o compiamo un’azione usciamo dal sogno: il sogno finisce e comincia il mondo ci svegliamo. Il sogno è uscire dal tempo vivente (Zambrano, 1985).

Scrivono Maria Zambrano (1985/2017, p. 23):

*“nella veglia, dunque, disponiamo di tempo e da questo tempo disponibile discende il fatto che siamo liberi, che disponiamo di libertà e di pensiero, che è movimento, non mera impronta dell’accadere. (...) Il passaggio dal sogno alla veglia, dunque, si produce in quell’istante di vuoto in cui il tempo comincia a scorrere. La veglia è uno scorrere; il sogno, qualcosa di compatto, di chiuso, in cui si rappresenta qualcosa di concepito previamente, per uno scopo sconosciuto, da un autore sconosciuto”.*

Pertanto, ciò che distingue la veglia dal sogno è il movimento, l’azione. Se il sogno non permette azione o decisione, senza il suo dissolversi è perché, a differenza dell’immaginazione come l’abbiamo affrontata in questo lavoro, il suo autore e dunque le sue intenzionalità rimangono opache e oscure al soggetto che riceve il sogno come un puro accadere. L’azione si dà nel tempo e siccome il sogno è fuori dal tempo, in qualche modo anzi è prima del tempo, non può esservi nessuna azione nei sogni (Zambrano, 1985). Ciò si rende particolarmente evidente nei sogni dove appare un ostacolo da superare o una soglia da oltrepassare (Zambrano, 1985), quelli che con Jung vedono l’affacciarsi di un archetipo che, rappresentando la situazione del sognatore, invita a compiere una decisione, non nel mondo onirico, ma fuori di lì, nel mondo della veglia. Forse per questo il sogno ci sveglia appena compiamo un’azione: per spingerci a compierla nella vita, per alzarsi e fare l’azione che il sogno ci chiama a compiere. Risiede forse qui il valore etico-formativo dei sogni in cui appare *“l’esigenza di un’azione da eseguire in vista di una finalità che non si mostra per intero, una finalità in linea di principio inesauribile”* (Zambrano, 1985/2017, p. 70). In maniera simile anche l’immaginazione, pur umanizzando il tempo nella sua veste narrativo-mitologica, è un trattenersi, un indugiare nel tempo e, in qualche modo quando viene prima dell’azione<sup>99</sup> anche prima del tempo. Scrivono Maria Zambrano (1985/2017, p. 78): *“l’azione propriamente detta è trascendente; dissolve il sogno e con esso l’atemporalità; crea il tempo proprio della vita della persona, che è appropriazione del tempo*

---

<sup>98</sup> Dove cioè non c’è né resistenza né distanza da percorrere perché non c’è ricettività e cadono le condizioni che abbiamo visto fare dell’immaginazione una spinta verso il possibile.

<sup>99</sup> C’è una immaginazione attiva anche durante l’azione e nelle relazioni umane, come chiarisce il transfert in psicoterapia (Fabj, Alchimia dell’Immagine. L’alchimia e il transfert: Jung e la Klein, 2010).

*lineare*”. L’immaginazione poiché legata alla narrazione, vale a dire al tempo lineare, permette dunque l’azione senza necessariamente svanire. Prosegue Zambrano (1985/2017, p. 78-79):

*“l’azione autentica prospettata dai sogni (...) è un risveglio del fondo intimo della persona, quel fondo inafferrabile attingendo dal quale la persona è non già una maschera, ma una figura che può disfarsi e riformarsi: un risveglio trascendente”.*

L’immaginazione e il sogno del risveglio ci mostrano una possibilità di azione, ci promettono una trasformazione (Jung, 1912-1952/2012). Il lavoro dell’immaginazione ci mostra il cammino per la nostra stessa trasformazione, il rivelarsi del soggetto nella sua finita infinità, come mostra l’esempio presentato e discusso da Jung (1912-1952) in *Simboli della trasformazione*. L’azione davvero trasformativa è *“un’azione poetica, creatrice di un’opera e anche della stessa persona, che può lasciar vedere così il suo vero volto”* (Zambrano, 1985/2017, p. 79). In questo tipo d’azione è coinvolta l’intera persona perché rimanda al *“progetto esistenziale dell’uomo considerato come un indivisibile”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 146). Mira alla felicità intesa come una *“totalità di adempimento”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 146), il *“punto di arrivo di destino e non di singoli desideri”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 146), un tutto e non una somma; spinge verso il *“punto al qual si traggono d’ogni parte i pesi”* (Inferno, canto XXXIV, vv. 110-111), invita a trovarsi e a individuarsi come una totalità esito dell’incontro tra il finito e l’infinito, tra, in termini psicoanalitici, il finito della coscienza e l’infinito dell’inconscio.

L’azione è completa e intera (*whole action*) in quanto incorpora in se stessa lo scopo in virtù del quale è compiuta dal soggetto, cioè resa finita, fatta uscire dal sogno e dalla passività (Verrucci, 2011). Per Korsgaard, esiste una relazione di natura essenziale non causale tra la forma dell’agente e la funzione dell’azione (Verrucci, 2011). Tra l’azione e l’agente vi è un rapporto di partecipazione e coesistenzialità, che ricorda molto il rapporto in Jung tra il simbolo trasformativo e il soggetto a cui si mostra (Jacobi, 1971/2014), tale per cui *“l’azione non è che il modo in cui la forma dell’agente trova realizzazione tipica (...): la funzione dell’azione è la costituzione dell’agente”* (Verrucci, 2011, p. 87). Compito quindi ultimo dell’azione è formare il soggetto. L’azione, in quanto opera aperta e autonoma (Ricoeur, 1986), apre il soggetto al senso e in tal modo lo unifica con se stesso, come un soggetto che si riconosce, dopo aver assunto su di sé le ragioni dell’Altro presente nell’azione trascendente (Zambrano, 1985), autore delle proprie scelte (Verrucci, 2011).

Scrive Verrucci (2011, p. 96):



*“Secondo la Korsgaard (...) il Sé non è uno stato, un modo di essere di qualcosa, bensì un’attività. (...) il Sé (...) si autocostruisce nell’azione stessa. Il paradosso del Sé è considerare che l’azione non è l’esito di una scelta precedentemente deliberata da un Sé già esistente; la scelta è incorporata nell’azione e l’azione intrattiene una relazione essenziale con il Sé: esprimendosi in azioni che sono sue proprie il Sé si autocostruisce nella scelta”.*

L’azione diventa quindi attributo coesistente del soggetto, nella stessa maniera in cui nell’antichità l’immagine di un dio, cioè la sua apparizione, era la sua stessa azione (Hillman, 1975). Nessun dio rappresentava o personificava un concetto, non era la traduzione di immagini in concetti, non erano allegorie ma metafore vive e pertanto agenti, capaci di suscitare l’azione. Il rituale del sogno guaritore nell’Antica Grecia è l’esempio perfetto: il sogno non veniva interpretato ma semplicemente vissuto e poi, una volta svegliato il soggetto, il sogno veniva da questi agganciato con la parola e raccontato all’interno di una cultura, quella greca, che si può ben definire una cultura del sogno (Guidorizzi, 2013). Il sogno in questo modo, al risveglio, ancora oggi, diventa verbo, prende la forma di un racconto, una storia. Ciò che il racconto del sognatore andava a mostrare era il tocco del dio, sotto diverse forme, ed era questo tocco, questo incontro col dio, il vero fattore di guarigione. Hillman propone l’esempio di Pan e di Esculapio: *“Pan e il suo panico, Esculapio e la sua azione guaritrice compaiono simultaneamente”* (Hillman, 1975/2022, p. 83). Mythos e mimesis, storia e azione compaiono insieme e rimandano vicendevolmente l’una all’altra. Il sogno guaritore, il sogno che trasforma, che converte il soggetto è, in quest’ottica, *“sogno creatore che annuncia ed esige il risveglio trascendente”* (Zambrano, 1985/2017, p. 79). Il sogno creatore è quel sogno, quella forma di immaginazione anche, che coinvolge l’intera personalità e lo connette al suo destino, al suo compito di farsi Sé. È per via di questo potere creativo e rivelativo che Zambrano (1985) individua una *“legittimità poetica”* nel sognare e, per noi, nell’immaginare. Il sogno creatore, così come lo dipinge Zambrano (1985), ha più di una somiglianza con il sacro di Rudolf Otto (1917/2023): fascinoso e tremendo insieme.

Scrive Zambrano (1985/2017, p. 87):

*“Questi sogni creatori (...) trascinano con sé un “essere così”, un conflitto apparentemente senza soluzione, un’aporia; come la totalità della vita, chiudono il soggetto in un cerchio magico. E il soggetto da essi visitato si trova, così, in una condizione analoga a quella in cui si trova di fronte alla totalità della sua vita; come se essa, la vita, fosse un cerchio magico da trascendere, da trascendere vivendo. (...) Rivelano al soggetto una situazione liminare in cui il vivere è scisso, lasciando, da un lato, il soggetto a tu per tu con se stesso,*

*dall'altro, la totalità della vita come qualcosa da percorrere o da scalare (...) solo se l'essere al quale ciò accade sa rimanere in piedi, conservando la sua integrità, di fronte alla totalità della vita”.*

Di fronte a questi sogni creatori non è ammissibile l'analisi tipicamente freudiana dei sogni, perché non sarebbe proficua, andrebbe a mortificare il simbolo vivo, la metafora viva. Occorre un approccio più vivo, un approccio di rispetto e amplificazione nei confronti del simbolo e del sogno. Questo approccio è molto lontano da Freud e, anzi, trova il suo maggior esponente nel metodo con cui Jung si avvicinava ai sogni dei suoi pazienti e dei suoi stessi sogni. Il rapporto che instaura Freud tra il soggetto e il suo sogno è di natura quasi sospettosa, per via soprattutto della presenza nel sistema concettuale di riferimento della censura dell'io. Dall'altra parte Freud insegna al soggetto a diffidare dal suo sogno, piegandolo con interpretazioni allegoriche che traducono il simbolo in un segno, smorzando così la sua forza vivificante e il suo slancio creativo. Jung, invece, propone un rapporto di fiducia tra il sogno e il suo soggetto, affermando a più riprese che il sogno dice chiaramente quello che deve dire nel miglior modo possibile per essere compreso dal soggetto che lo riceve. Inoltre, superando il metodo delle libere associazioni e la relativa traduzione semiotica dei sogni, Jung approda a un metodo chiaramente più di impronta fenomenologica<sup>100</sup> e dove il simbolo non viene chiuso sul segno e sul concetto, ma anzi aperto, amplificato ed esteso alla vita, tanto dell'individuo quanto del collettivo. L'immaginazione si fa dunque creativa anche quando incontra dall'altra parte una coscienza che la rispetta e la amplifica, anzi ad essa si affida senza chiuderla nelle strettoie dell'interpretazione binaria e in una logica uno-ad-uno.

Scrive Maria Zambrano (1985/2017, p. 88):

*“Decifrare un'immagine onirica, una storia sognata, non può consistere, pertanto, nell'analizzarla. Analizzarla, è sottometerla alla coscienza desta, che se ne difende; è contrapporre due mondi separati in anticipo. Decifrarla, al contrario, è accompagnarla fino alla chiarezza della coscienza e della ragione partendo dal luogo in ombra, dall'inferno atemporale, in cui essa giace. E questo può accadere solo se la chiarezza proviene da una ragione che la accetta, quell'immagine, perché ha dove ospitarla: una ragione ampia e totale, una ragione poetica che è, allo stesso tempo, metafisica e religiosa”.*

---

<sup>100</sup> Per approfondire il confronto tra Jung e la fenomenologia si rimanda a Marozza (2012, p. 125-144) e a Fabj (2014).

L'immaginazione, come i sogni creatori, oltrepassa la soglia della realtà abituale e si prolunga nel mondo nel tentativo, dice Zambrano (1985/2017, p. 89) di *“realizzarsi, trasformandosi, sviscerandosi”*. È importante che l'immaginazione così come il sogno conservi il suo legame con il racconto, come abbiamo visto, che non perda il mondo da cui proviene a cui ritorna, perché se lo scopo ultimo dell'immaginazione pratica è realizzare, con l'azione, il suo soggetto allora non può che realizzarsi poeticamente entrando nel regno della libertà e del tempo in cui il soggetto riconosce se stesso come parte di una totalità segreta che si rivela seguendo le sue stesse trasformazioni. Si tratta, infine, non di analizzare ma piuttosto di vivere, rendere umano, cioè raccontare, semplicemente, l'immaginazione. Proprio col racconto, con la parola che apre nel tempo la coscienza al mondo degli altri, l'immaginazione diventa sociale (Ferrarin, 2023; Ricoeur, 1986) e nel sociale trova le sue realizzazioni e le sue forme.

Conclude Zambrano (1985/2017, p. 89) con un invito che può sembrare riduttivo a certuni ma è in realtà di una semplicità e saggezza disarmante per quanto, come abbiamo visto con gli antichi greci, già ben conosciuta dagli uomini:

*“Già il solo fatto di raccontarlo produrrebbe un effetto liberatorio, già questo non si potrebbe fare nemmeno in sogno. O chissà che l'esorcismo non arrivi a toccarlo, il sogno. Che esorcismo non sia soltanto il semplice racconto”*.

## Capitolo 3. L'immaginazione come campo di trasformazione

### 3.1 L'immaginazione tra patologia e cura

*“An aged man is but a paltry thing,  
a tattered coat upon a stick, unless  
Soul clap its hands and sing, and louder sing  
for every tatter in its mortal dress,  
nor is there singing school but studying  
monuments of its own magnificence”*

Sailing to Byzantium, W. B. Yeats (1927/2008)

*“To create the universal, originate a symbol  
out of the impact? This is a meeting  
on which we attend  
of forces beyond control by experiment –  
of Nature and the Spirit. (...)*

*Experience is too large, or too small. Our emotions  
are only “incidents”*

*in the effort to keep day and night together”*

T. S. Eliot, A note on war poetry (2019)

L'immaginazione attraversa tutte le principali facoltà umane. Nel capitolo precedente abbiamo discusso il legame tra l'immaginazione e alcune di queste. Come la linfa per gli alberi, o il sangue negli animali, l'immaginazione scorre nella vita dell'uomo attraverso le forme fondamentali dell'esistenza (Binswanger, 1930/2020). L'immaginazione, o la fantasia quando non sia un puro meccanismo di difesa ma vero atto creativo, è l'espressione diretta dell'attività psichica (Jung, 1934-1954/2011), la quale si dà alla coscienza, si affaccia sul palcoscenico della coscienza umana, soltanto in forma di immagini o di parole. Da qui, da questa opacità dell'immaginazione e della psiche, nasce la necessità di una interrogazione rispetto alla natura dell'immaginazione e i suoi prodotti. Questo tipo di immaginazione, creativa e riproduttiva, appartiene alla vita in quanto tale, in quanto soprattutto autopoiesi che mira al raggiungimento e mantenimento dell'omeostasi (Maturana & Varela, 2001). Siccome presenta funzioni di compensazione e orientamento (Testa, 2019), l'immaginazione è uno dei principali movimenti con cui la psiche mantiene, trasforma e persino crea se stessa e il proprio equilibrio. Come il respiro è espressione della vita nel corpo, così l'immaginazione è l'espressione della vita nell'anima, è il respiro dell'anima, la modalità con cui la psiche manifesta se stessa: universale

perché *“appartiene al fatto di essere vivi”* (Winnicott, 1971/2019, p. 115). Se le immagini e le parole sono i contenuti dell’immaginazione, l’attività immaginativa è ciò che ordina in un insieme narrativo di senso tali contenuti. Non sono tanto i contenuti dell’immaginazione, le immagini o le parole, a venire creati (Testa, 2019), ma la creatività immaginativa appartiene piuttosto al senso, vale a dire alla forma con cui tali contenuti vengono raccolti e organizzati sotto la tutela di un senso. Se i significanti immaginativi sono in qualche modo invariati strutturali, archetipi che vengono scoperti e non creati, quel che invece viene inventato e co-costruito è il significato, la messa in relazione dei vari contenuti dell’immaginazione al fine di un senso superiore. Questa relazionalità tra i contenuti immaginativi è da collegarsi alla vocazione mitologica-narrativa dell’immaginazione che tende a produrre storie, sviluppi di senso. Ciò che rende un sogno significativo non è la presenza di un particolare contenuto ma il modo con cui questo contenuto viene incontrato e vissuto. È la forma che distingue il contenuto e ne fa un significato relazionale.

L’immaginazione si unisce alla narrazione per dare vita ad una sorta di teatro psichico. Accogliamo dunque la proposta avanzata in campo filosofico da Ferrarin (2023) e in campo psicologico già praticata da Jung di considerare l’immaginazione umana come un teatro dove le figure dell’inconscio incontrano la coscienza. Il teatro come vita e la vita come teatro è un topos già frequentato dai greci e poi ripreso in epoca moderna. Estendere la dimensione drammaturgica all’immaginazione consente di porre l’attenzione sulle relazioni tra le figure inconscie e la coscienza. Osservare l’immaginazione come un dramma significa parteciparvi non soltanto come spettatore ma anche come protagonisti e al tempo stesso come critici. Di fronte all’immaginazione, così come di fronte ad un dramma, possiamo avere diversi ruoli: semplici spettatori, protagonisti, comparse, personaggi secondari, regista e infine critici dell’intera opera. Se in un primo momento, quando l’immaginazione chiama l’atto creativo o l’azione, siamo spettatori o personaggi in scena, in un momento successivo, quando l’opera è compiuta, possiamo diventare critici noi stessi dell’opera. Con l’immaginazione non può che esservi un rapporto partecipato. Qualora si perda la compartecipazione alla propria attività immaginativa subentra il rischio di una stagnazione esistenziale (Testa, 2019). Così come il teatro può mettere in scena diversi generi e ciò che presenta può essere esempio virtuoso o esempio funesto, allo stesso modo l’immaginazione può essere la via dialettica per la virtù umana quanto la strada verso l’abisso infernale. Il respiro è, in diverse tradizioni, il luogo della vita, ma non per questo è esente dalla patologia. In maniera analoga, anche l’immaginazione, cuore della vita quando si rende umana, può ammalarsi o essere motivo di patologia. Siccome

l'immaginazione, almeno per come la stiamo intendendo nel corso di questo lavoro, è ciò che umanizza la vita, l'allontanamento da questa forma di istinto umano “*può contribuire alla nascita delle storture del pensiero, al presentarsi del disagio psichico*” (Testa, 2019, p. 40). Non solo, per Jung l'individuazione, meta ultima dell'esistenza umana così come la meta ultima del seme è quella di divenire albero, è soprattutto “*un'esperienza nell'immagine e dell'immagine*” (Jung, 1934-1954/2011, p. 148). La necessità di interrogare e dialogare con le immagini e i prodotti dell'immaginazione, come se lavorandoci sopra ed espandendoli, dentro ci trovassimo tutto quello che serve attraverso il linguaggio metaforico (Testa, 2019), trova la sua ragione d'essere nell'assunto clinico-empirico che l'immagine e i prodotti dell'immaginazione siano “*espressione concentrata della situazione psichica totale*” (Bernardini, 2019, p. 16). Questa espressione totale della psiche in situazione è basata sulla polisemia del simbolo, allo stesso modo di come nel primo capitolo abbiamo discusso la natura polifonica della metafora viva.

Scriva Ferdinando Testa (2019, p. 45): “*la via delle immagini ha una capacità autonoma e strutturata, basata sulla polifonia dei significati: reggendosi sull'ambivalenza e sui paradossi, allarga l'evento reale in esperienza psichica, evidenziando la molteplicità degli sguardi, rimanendo poeticamente più vicina alla vita*”. Riconoscere all'interno della vita psichica una molteplicità di sguardi, una polifonia, significa riconoscere in ogni sguardo una diversa intenzionalità; significa ammettere che la psiche è complessa e unitaria al tempo stesso: un sistema di coscienze e, dunque, intenzionalità diverse che si raccolgono sotto una coscienza che vuol dirsi e vuol farsi unica. Al di là del rumore, al di là della sovrapposizione delle voci e dei conflitti tra coscienze, esiste una voce che raduna tutte le altre. Questa coscienza unica e unificata è, nella prospettiva junghiana, l'archetipo del Sé, il portatore di ordine e senso, colui che unifica attraverso il significato. In questa prospettiva, la metafora viva risulta come l'esito dell'incontro tra le voci della psiche sotto la tutela della voce del Sé che unifica pur mantenendo l'ambivalenza. Abbiamo visto come nella metafora viva viene mantenuta la tensione tra i due poli dell'enunciato; questo non può richiamare, all'interno di una prospettiva junghiana, la naturale ambivalenza tensionale del simbolo e della psiche stessa.

Così come la metafora viva è ben lontana dall'allegoria, allo stesso modo il simbolo e l'immagine psichica per Jung non è mai ridotta a mero segno, ma diventa portatore di un significato ulteriore che chiama una interrogazione di senso che non vedrà mai terminarsi in un punto fermo. Il simbolo resterà vivo, darà a pensare fintanto che rimane simbolo, metafora viva e non morta e letteralizzata. Non richiama tutto questo proprio la verità metaforica e il

corrispondente linguaggio in festa di Ricoeur? L'universo del discorso e di converso il mondo della psiche è

*“un universo messo in movimento da un gioco di attrazione e di repulsioni che mettono continuamente in posizione di interazione e di intersezione degli ambiti i cui centri di organizzazione sono decentrati gli uni in rapporto agli altri, senza che mai questo gioco si plachi in un sapere assoluto che ne assimili le tensioni”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 399).

Di fronte a questa ineludibile e necessaria tensione, il soggetto è chiamato, piuttosto che ad una interpretazione senza fede, ad una sorta di partecipazione ermeneutica che preserva la tensione e produce un senso nuovo in una dimensione partecipata di gioco e dialogo (Del Ry, 2016; Ricoeur, 1960, Testa, 2019). Si abbandona così la *“verità astratta, ridotta, dalla quale è stata eliminata la domanda: “ma io, credo questo? che cosa faccio di questi significati simbolici, di queste ierofanie?”* (Ricoeur, 1975/2020, p. 630). Tanto per Ricoeur in filosofia quanto per Jung in psicologia, l'invito del simbolo e della metafora viva è in fondo lo stesso: un gioco circolare tra dialogo e azione, una libertà vincolata e partecipata alla realtà del simbolo che non rinuncia allo spirito critico. Se per Ricoeur (1975/2020, p. 630) è *“pur necessario entrare in un rapporto appassionato e al tempo stesso critico con il valore di verità di ogni simbolo”*, per Jung vale lo stesso: è necessario al fine di salvaguardare la propria salute non confondersi con il simbolo e i contenuti dell'inconscio ma anzi conservare sempre una sorta di coscienza metaforica che, non rinunciando alla partecipazione, non si perde tuttavia nemmeno in una simbiosi senza coscienza con il simbolo e l'immagine dell'inconscio e della situazione della persona, cioè l'archetipo.

Alla perdita della coscienza che si identifica con il contenuto dell'inconscio e si lascia dominare dall'archetipo Jung dà nome inflazione. Tanto nella prospettiva di Ricoeur quanto in quella di Jung la partecipazione non deve mai perdere la critica: credere per comprendere e comprendere per credere, cioè il circolo ermeneutico, rimanda proprio a questa oscillazione tra una fede partecipante e una critica allo stesso modo partecipante. La relazione tra pensiero critico e immaginazione deve restare dialettica: così *“la coscienza può procedere appoggiando i piedi nell'esperienza della materia, della realtà, nel costante e faticoso lavoro su se stessi, nel confronto delle immagini”* (Testa, 2019, p. 49) che provengono dalla sfera sociale con quelle della sfera inconscia. L'immaginazione si pone allora come *“uno spartiacque<sup>101</sup> tra il noto e*

---

<sup>101</sup> Ritorna in tutto questo lavoro, nei diversi autori considerati, sotto diverse forme e in diversi luoghi, l'idea di posizione intermedia, di intermedianità dell'immagine e dell'immaginazione. Se si dovesse dire qualcosa dell'immaginazione che potrebbe trovare d'accordo le diverse riflessioni sarebbe molto probabilmente proprio la

*l'ignoto, il visibile e l'invisibile, la parola e il silenzio*" (Testa, 2019, p. 47). In questa natura mediana ritroviamo il potere anticipante, trasformativo dell'immaginazione. Ritroviamo la carica innovatrice e creativa del simbolo e della metafora viva che sorprende il noto con l'ignoto.

Se nella lingua morta della letteralizzazione, nella lingua esiliata dalla verità metaforica, l'ignoto è sempre ricondotto al noto, nella lingua viva, nel linguaggio in festa del simbolo è il noto, l'ovvio a essere rapportato e rivitalizzato dall'ignoto. In termini psicologici, l'inconscio nutre la coscienza, ne cura la predisposizione all'aridità e all'asetticità. Ogni contenuto dell'inconscio, ogni simbolo vivo per via di questo rimando ad un ignoto che in fondo è originario, primario e pertanto già in un certo senso noto, è ciò che Bollas (1989/2018) ha definito il "conosciuto non pensato". Prima ancora di avere un pensiero, l'evento simbolico è già lì a disposizione del soggetto e del suo sguardo.

Come un'immagine che ha già tutte le sue disposizioni di senso aperte allo sguardo che vuole vederle (Ferrarin, 2023), il simbolo è lì a disposizione di un soggetto che può pensarlo criticamente. Un evento si trasforma in esperienza quando nasce a disposizione del soggetto un concetto, un pensiero (Mangini, 2015). Il "conosciuto non pensato" non è, contrariamente all'allegoria o alla metafora morta, un oggetto inerte; anzi, è capace di trasformazioni dell'Io, di modificare lo stato del soggetto (Bollas, 1989), così come il simbolo e l'immagine orientano l'azione. In ottica psicoanalitica, il primo "conosciuto non pensato" è il seno materno capace di trasformare l'angoscia del bambino in soddisfazione, in benessere. Il "conosciuto non pensato" quando agisce delle trasformazioni diventa per Bollas un oggetto trasformativo, precursore nel bambino del successivo oggetto transizionale<sup>102</sup>. La grande forza che l'oggetto trasformativo esercita sul soggetto è la sua capacità di promettere "*un'esperienza in cui le frammentazioni (...) saranno integrate in una forma organizzatrice*" (Bollas, 1989/2018, p. 22). Non è forse la stessa promessa del simbolo per Jung e della metafora viva per Ricoeur? Se tuttavia al simbolo è connessa una fede (Ricoeur, 1960), all'oggetto trasformativo è associata "*la certezza che l'oggetto attuerà le trasformazioni*" (Bollas, 1989/2018, p. 15). Quando la fede è sostituita con la certezza si instaura tra l'oggetto e il soggetto un rapporto asimmetrico il cui centro è "*un atteggiamento reverenziale verso l'oggetto*" (Bollas, 1989/2018, p. 6). Questo avviene ogniqualvolta che il soggetto rinuncia alla sua capacità agente a favore di qualcos'altro, ogni

---

natura mediana, quasi ermetica (Hillman, 1975) dell'immaginazione, quasi a cavalcavia tra due diversi luoghi, ogni volta diversi a seconda delle prospettive e degli interessi adottati dagli autori.

<sup>102</sup> La trasformazione è preliminare all'accesso nel bambino alla realtà transizionale del gioco come realtà.



volta che la coscienza domanda acriticamente all'inconscio la sua trasformazione senza prendervi parte nel processo. L'oggetto trasformativo è un oggetto in qualche modo retorico, vale a dire capace di persuasione, di modificare uno stato soggettivo. Così come la retorica per non diventare sterile esercizio di cosmesi deve restare sotto la guida della filosofia ed esserne serva (Ricoeur, 1960), allo stesso modo l'oggetto trasformativo deve accompagnarsi con la capacità del soggetto di entrare in rapporto critico con esso (Bollas, 1989), senza rifiutarlo né venerarlo, senza inflazione e senza aridità.

Non si vuole rinunciare al potere dell'oggetto trasformativo ma soltanto ridimensionarlo entro una cornice dialettica, superandone la deriva simbiotica. L'atteggiamento reverenziale si produce ogni volta che si perde la dialettica tra immaginazione e pensiero, tra coscienza e inconscio, ogni volta che sussiste una *“indisponibilità a mettersi in rapporto con un altro reale”* (Bollas, 1989/2018, p. 11). E, reale non è forse anche il simbolo? Reale non è anche l'inconscio, l'immagine? Quando, per svariati motivi, si perde la dialettica tra la coscienza e l'inconscio, tra le due referenze della metafora viva e tra i due diversi ordini del simbolo, vale a dire quando si perde la tensione metaforica, la natura tensionale della verità, si perde la capacità di rapportarsi con l'Altro. La bussola non rimanda più ad un Altrove cardinale e tensionale, come orizzonte del proprio cammino, come un Nord che orienta e guida la rotta del marinaio. Quando si perde la dialettica, l'esistenza perde autenticità e l'immaginazione diventa imitazione:

*“una delle ombre dell'immaginazione è infatti l'imitatio, sorta di copia del modello ideale che, identificandosi con esso, acquisisce sicurezza e protezione: i sentieri sono già stati battuti da altri, la via non è sconosciuta”* (Testa, 2019, p. 50).

Quando invece l'esistenza assume su di sé la propria croce e la propria passione, l'immaginazione

*“apre la strada all'iniziazione la quale, dal punto di vista psicologico, (...) porta al centro del fenomenico, lo commenta, lo amplifica, trova intrecci, analogie, metafore, per arrivare all'intima essenza, il Sé, alla meta del processo di individuazione: divieni ciò che sei”* (Testa, 2019, p. 51).

Il “conosci te stesso” delfico è anzitutto *“un appello attraverso il quale ciascuno è invitato a situarsi meglio nell'essere”* (Ricoeur, 2021, p. 633); né consiglio né preghiera ma un saluto di benvenuto in forma d'enigma alla maniera dei profeti, come se il dio dicesse ai fedeli, come il padrone di casa con gli ospiti: *“accomodatevi nella vostra posizione, posizionatevi nel vostro essere, sulla vostra natura”*. Inoltre, il saluto assume perciò la forma quasi di una constatazione:

“tu che sei qui, allora conosci te stesso”<sup>103</sup>. Il simbolo, per Ricoeur ma si potrebbe dire anche nella concezione junghiana, è “*indizio della situazione dell’uomo al centro dell’essere nel quale si muove, esiste e vuole*” (Ricoeur, 1960/2021, p. 633). Se il simbolo rimanda alla posizione del soggetto nel mondo, alla sua posizione esistenziale e alla situazione psichica in cui è avvolto, allora il compito sarà “*elaborare, a partire dai simboli, concetti esistenziali, e cioè non soltanto delle strutture di riflessioni, ma strutture dell’esistenza in quanto l’esistenza è l’essere dell’uomo*” (Ricoeur, 1960/2021, p. 633). Il simbolo e l’immagine diverranno dunque “*lo spazio geografico della psiche*” (Testa, 2019, p. 155). Scrive Ricoeur a proposito della sua scommessa (Ricoeur, 1960/2021, p. 634):

*“una filosofia avviata dal simbolo (...) trova l’uomo già installato in linea preliminare all’interno del proprio fondamento. Questo inserimento può sembrare contingente e ristretto: perché dei simboli? perché quei simboli? Ma partendo dalla contingenza e dalla ristrettezza di una cultura che ha incontrato quei tali simboli e non altri, la filosofia cerca, attraverso la riflessione e la speculazione, di scoprire la razionalità del suo fondamento”.*

Partendo dallo stesso presupposto, la psicologia può interrogare il simbolo e l’immaginazione per scoprire il fondamento esistenziale e psichico del soggetto. Ciò che la filosofia si chiede della cultura (perché i simboli? perché quei simboli?), la psicologia lo chiede del soggetto ed in questa ricerca di senso simbolico trova e scopre il posizionamento dell’essere nel mondo e nel cammino dell’esistenza. Fondamento di entrambe le domande, quella della filosofia e della psicologia clinica, è la non casualità della contingenza: quei simboli se sono apparsi e sono stati abitati portano con sé, annunciano un senso che va scoperto e, in un certo senso, inventato. Il senso viene prima della contingenza e al tempo stesso si manifesta soltanto successivamente a questa, così come il senso di una storia e la morale di una favola sono visibili solo quando finiscono. Per queste ragioni, il mondo dei sogni e l’immaginario sono stati assunti come spazi privilegiati per comprendere il soggetto in psicoterapia psicoanalitica, come via di

---

<sup>103</sup> In questa lettura del motto delfico, presente nel Carmide platonico, il rapporto tra conoscenza di sé e divenire sé stessi è invertito rispetto alla concezione comune che vuole prima la conoscenza e successivamente il divenire sé stessi. In questa ottica, invece, soltanto una volta assunta la propria posizione, il proprio radicamento nell’essere, quindi soltanto una volta divenuti se stessi, potremo conoscerci, avere conoscenza di sé. La conoscenza è successiva alla trasformazione così come la resurrezione viene prima della morte nella concezione gnostico-cristiana (“*Quanti affermano che prima si deve morire e poi risuscitare si ingannano. Se da vivi non ottengono la risurrezione, quando moriranno non otterranno nulla*”, Vangelo di Filippo) e come la conoscenza di Dio è successiva alla resurrezione nella visione paolina: “*ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia*” (1 Cor: 13,12).

accesso all'esistenza soggettiva, alla sua condizione di salute o malattia. L'immaginario porta dunque in sé una certa capacità diagnostica: permette di conoscere il soggetto che lo abita attraverso i prodotti dell'immaginazione nelle sue diverse forme. Non solo, l'immaginazione può essere anche il fondamento esistenziale di una sorta di nuova diagnosi o, diversamente, l'attuale sistema diagnostico psicopatologico potrebbe essere riletto alla luce della relazione che le diverse classificazioni intrattengono con l'immaginazione:

*“L'abilità di generare immagini e di relazionarsi a esse consente di valutare la salute mentale. Potremmo costruire una nosologia psicopatologica basata sulla facoltà con la quale le immagini sono lasciate emergere dall'inconscio. Nella vera depressione, per esempio, la capacità di produrre immagini risulta chiaramente compromessa. L'ossessione o le dipendenze sono interpretabili come fissazioni su una o più immagini (...). Anche la noia, intesa come una forma minore di depressione, può essere considerata una sospensione temporanea della spontaneità delle immagini.”* (Kaufmann, 2010, p. 29).

Il blocco di questa attività umanamente vitale, l'immaginazione, comporta un reflusso e una stagnazione dell'esistenza e del suo dinamismo. Che cos'è in fondo la disperazione? Assenza di immagini. E come ci viene in soccorso la vita quando siamo disperati? Inviandoci messaggeri e profeti, proponendoci immagini, portando nel nostro cammino nuovi incontri, nuove e vecchie guide e immagini, perché in fondo *“tutto ciò di cui acquistiamo consapevolezza è immagine<sup>104</sup>”* (Jung, 1929-1957/2001, p. 71). Non abbiamo già visto con il sogno creatore che proprio nei momenti-soglia, nei momenti di passaggio, quando le immagini o sono assenti come nella disperazione vuota o sono troppe e caoticamente amalgamate senza che una in particolare emerga dallo sfondo, come nella disperazione piena, non è proprio in questi momenti che l'attività immaginativa si amplifica e acquisisce potenza e creatività? Quando cessa l'immaginazione, la fantasia creatrice, tutto si congela, la vita si ghiaccia, il viaggio è bloccato, come per le anime nel fondo dell'inferno dantesco. Quando la vita immaginativa si sacrifica

---

<sup>104</sup> Si noti l'affinità tra l'importanza dell'immagine nella psicoterapia psicoanalitica, in particolare junghiana, e la concezione gnostico-cristiana dell'immagine come unico mezzo per accedere a Dio, esemplificata dai seguenti passi tratti dal Vangelo di Filippo: *“La verità non è venuta nuda in questo mondo, ma in simboli e immagini. Non la si può afferrare in altro modo. (...) Bisogna veramente rinascere per mezzo dell'immagine”*. D'altronde, l'importanza dell'immagine nel mondo cristiana è già stata accennata nel primo capitolo; emblematico è l'episodio narrato nella *Legenda Aurea* di una immagine della Madonna, dipinta da Luca medico e pittore, che viene portata nel periodo pasquale tra le vie del paese a curare gli ammalati di peste e, si racconta, l'aria acquistasse serenità e purezza al passaggio della “vera immagine” della Vergine.

sull'altare di un realismo letteralizzato o quando l'immaginazione non viene più richiamata come una risorsa vitale per l'esistenza umana, l'uomo perde il contatto e la relazione con il suo proprio fondamento, si separa da se stesso. Il Cogito si stacca dall'essere e diventa un campo sterile (Ricoeur, 1960). La coscienza perde il suo fondamento che, nella prospettiva junghiana, è sempre l'inconscio, siccome è prima di tutto la coscienza a nascere dall'inconscio e non viceversa<sup>105</sup>. Questa separazione da se stessi ha una natura squisitamente schizofrenica sia nella sua forma psicotica sia nella sua forma manieristica, convenzionale. Questo può sembrare strano da una parte, ma non certo sorprendente, dal momento che Binswanger (1956/2020) colloca il manierismo, cioè l'inautenticità dello stile esistenziale, tra le forme di schizofrenia e di esistenza mancata. La perdita con il fondamento della realtà comune viene comunemente definita psicosi; la perdita, invece, con il fondamento di sé stessi viene definita da Bollas (1989) normosi. La separazione dal fondo può avere quindi due esiti: la psicosi, se si tratta del fondo della realtà comune; la normosi, se si tratta del proprio fondo originario. Normosi e psicosi possono dunque essere pensati come due disturbi dell'immaginazione: in entrambi i casi vi è una incapacità di relazionarsi criticamente con i prodotti dell'immaginazione; nel primo caso per difetto di partecipazione, nel secondo per eccesso di zelo. Nel primo caso, quello psicotico, c'è un'irrequietezza della soggettività; nel secondo caso, il normotico, la soggettività è invece intorpidita. La soggettività dello psicotico è piena di immagini non ordinate secondo un senso superiore dal Sé; mentre il soggetto normotico non sa quasi che farsene del Sé, è vuoto, “*senza inconscio*” (Recalcati, 2010), “*anormalmente normale*” (Bollas, 2018, p. 114). In sintesi, scrive Bollas (1989/2018, p. 122-123):

*“Se la malattia psicotica è caratterizzata da una rottura dell'orientamento di realtà e da una perdita di contatto col mondo reale, allora la malattia normotica consiste in una rottura radicale della soggettività e nell'assoluta assenza dell'elemento soggettivo nella vita quotidiana. (...) Se lo psicotico è precipitato nella profondità, il normotico è precipitato nella superficialità”.*

Il normotico, l'uomo senza immagini, è come il conformista di Gaber che, non solo di notte, “sogna i sogni di altri sognatori”. Se la vita dell'uomo fosse una vita soltanto tecnica, non ci sarebbe nessun problema nella normosi, che in fondo è l'esistenza della macchina (Galimberti, 1999). Il problema, e il disagio, vengono quando il soggetto, per fortuna, resta umano e

---

<sup>105</sup> Questo non esclude l'esistenza di un inconscio rimosso, ma lo pone posteriormente all'inconscio non rimosso.

conserva briciole di umanità e si ritrova così colpito e scoperto dalle immagini o ierofanie che lo trovano impreparato e si sente disorientato da quel “mondo non di questo mondo”, da figure con cui non sa come parlare o rapportarsi. Una possibile risposta al rifiuto dell’immagine e dell’immaginario e all’incapacità o non volontà di un dialogo con le immagini può essere il disturbo psicosomatico, che può essere inteso come un corpo che immagina, che produce immagini e racconti a fronte di una psiche che rifiuta di riconoscere ciò da cui le immagini del corpo nascono. Se l’immaginazione è una funzione intermedia, una immaginazione disturbata può darsi sia nel predominio del polo positivo del rapporto, la realtà sociale, sia nel predominio di quello negativo, la realtà soggettiva e inconscia. Per Jung (1951/1997) sia l’assimilazione dell’Io al Sé (inflazione psicotica) sia che il Sé venga assimilato all’Io (inflazione normotica) si tratta di una catastrofe psichica. Da un punto di vista dell’intervento clinico, nel secondo caso, *“il mondo della coscienza dovrebbe essere demolito a favore della realtà dell’inconscio, mentre nel primo caso la realtà deve essere difesa da uno stato arcaico di sogno eterno”* (Jung, 1951/1997, p. 24-25). Il territorio dell’immaginazione è dunque un regno non privo di pericoli ed è ben lontano da quella utopia edenica di una terra vergine e priva di male. Scrive Ferdinando Testa (2019, p. 52):

*“Solo partendo dalla solidità, dalla stabilità, dall’identità flessibile della coscienza dell’Io è possibile dialogare col mondo immaginale senza essere travolti e inflazionati, pena il deragliamento della coscienza (...). Guardare i fenomeni che accadono secondo la prospettiva del pensiero immaginale richiede pertanto una coscienza che sappia reggere gli urti delle immagini patologizzanti e accogliere (...) la nascita di un (...) simbolo (...) del non ancora accaduto”.*

Saper incontrarsi con le immagini e l’immaginazione senza perdersi nell’abisso o nella superficie significa riuscire a instaurare un dialogo critico a più voci con se stessi e il mondo. La capacità di incontro con l’Altro passa anche attraverso l’immaginazione che si mantiene, più che sotto controllo, sotto coscienza nel riconoscimento dell’*“inquilino segreto”* (Salvini & Bottini, 2011) che ci abita e ci attraversa la vita. Occuparsi e pre-occuparsi dell’immaginazione

*“è per noi una questione vitale. Si tratta di essere spiritualmente o di non essere. Tutti quelli che hanno vissuto una esperienza del sogno (...) sanno che il tesoro riposa nel dono dell’acqua e cercheranno di tirarlo a riva. E poiché mai devono dimenticare chi sono, non devono mai perdere, per nessun motivo, la loro coscienza”* (Jung, 1934-1954/2011, p. 128).

Pur all’interno di un politeismo psichico (Hillman, 198) e di una polifonia del soggetto (Quarato, 2019; Salvini & Bottini, 2011), in cui tutti gli inquilini hanno diritto di parola, vale a

dire di esistenza e potere<sup>106</sup>, mai si deve rinunciare alla “*coscienza dolente dello iato*” (Ferrarin, 2023, p. 306) nell’immaginazione “*indirizzata teleologicamente a un fine*” (Ferrarin, 2023, p. 306) né dimenticare o abbandonare la natura tensionale-metaforica della verità e dell’essere. In ambito psicoanalitico e terapeutico, esiste un mutuo scambio tra l’Io e l’Altro, sia dentro di noi sia fuori da noi, in una codipendenza e interdipendenza reciproca che “*supera il dualismo degli opposti (...) per incamminarsi lungo la strada della totalità*” (Testa, 2019, p. 56). Nella prospettiva di Jung, la meta ultima non è l’altezza, e il controllo della torre che da questa origina, ma il centro poiché dal centro il soggetto potrà tracciare il suo cerchio, vale a dire la totalità della sua esistenza e della sua situazione psichica<sup>107</sup>. C’è nell’attività immaginativa una vocazione trascendentale e una funzione trascendente (Jung, 1958/2015). L’immaginazione, dunque, consente al paziente da una parte di fare a meno delle ricerche sulla causalità, che molto spesso tradiscono la loro natura meramente intellettualistica e difensiva rispetto all’angoscia di cambiamento, e dall’altra di stare nella relazione con l’Altro vivendo la rete delle connessioni analogiche, delle metafore radicali e dei simboli. Se proprio si vuole ritrovare una dimensione causale, l’elemento causale migra “*alla dimensione del racconto e della narrazione*” (Testa, 2019, p. 56). L’immaginazione per la sua natura connettiva e intermedia attiva le strutture narrative che diventano come delle scialuppe per traghettare il soggetto sulla riva di un nuovo mondo, cioè di un nuovo modo di raccontarsi e curare la propria vita, sollecitando la dimensione evocativa e creatrice (Del Ry, 2011; Hillman, 1975; Testa, 2019). Scrive Ferdinando Testa (2019, p. 57):

*“La narrazione della propria storia non diventa quindi ricostruzione minuziosa, dettagliata, quasi ossessiva del passato, bensì tessitura di una nuova trama che nasce nel presente (...). Le immagini si uniscono dialogicamente alle emozioni, ristrutturano una nuova forma o visione del Sé che determina una Weltanschauung aperta alla categoria delle possibilità, della trasformazione della realtà e dell’accettazione di ciò che non può essere trasformabile. Nell’ambito della relazione terapeutica la narrazione, vero fulcro della cura, acquista così un significato da scoprire in itinere”.*

Dunque, prendersi cura di se stessi in questa ottica diventa un prendersi cura della propria immaginazione, del proprio apparato immaginale e della sua capacità di incontrarsi con altri

---

<sup>106</sup> Nei popoli nativi americani, presso alcuni gruppi sociali, la parola è segno e dovere del capo, tanto che si può affermare che sono le parole a fare il capo: presso questi popoli, non già il capo è un uomo che parla, ma colui che parla è il capo (Clastres, 2021).

<sup>107</sup> Per Jung (1964/2020), il mandala è simbolo della totalità psichica e rappresenta la meta ultima.

apparati immaginali e con altre coscienze. Tutto questo, come abbiamo già visto in precedenza, non può essere svolto senza disciplina o metodo. La libertà dell'immaginazione realmente creativa è una libertà vincolata poiché partecipante<sup>108</sup>:

*“impone all'individuo un atto di responsabilità e di etica, poiché l'incontro con le forze irrazionali induce la coscienza individuale a un'attenzione fluttuante per canalizzare la libido costruttiva/distruttiva connessa a ogni processo trasformativo”* (Testa, 2019, p. 54).

L'immaginazione e il nostro apparato immaginale sono

*“la radice della nostra differenziazione individuale, poiché (...) strumento trasformativo di tutto ciò che profondamente esperiamo in qualcosa che possiamo (anche) pensare. Unica garanzia contro un'esistenza “normotica”, persa nell'anomia della convenzionalità, l'immaginazione è il filtro che ci consente di entrare nell'esistenza come individui che possono fare affidamento sulla propria esperienza come autentico principio regolare, (...) consente di vivere la propria esistenza con un sentimento di partecipazione che, in fondo, è l'essenza di quello stato che genericamente chiamiamo creatività”* (Marozza, 2012, p. 166).

### **3.2 Immaginazione, metafora, sintomo e clinica**

*“Se lo esprimete da voi stessi, ciò che avete vi salverà. Se in voi stessi non l'avete, (...) vi ucciderà”*

Vangelo di Tomaso

*“Insegnaci a aver cura e a non curare”* (Teach us to care and not to care)

T.S. Eliot, *Mercoledì delle Ceneri*

*“È impossibile che uno veda qualcosa delle realtà essenziali, se non è diventato come quelle. L'uomo, davanti alla verità, non si trova come di fronte al mondo: vede il sole pur non essendo sole, vede il cielo, la terra e ogni altra cosa pur non essendo nulla di tutto questo. Ma (se) tu hai visto qualcosa di quel luogo, tu sei diventato quello (che hai visto). (...) Così in quel luogo tu vedrai te stesso e diventerai quello che vedi.”*

Vangelo di Filippo

Oltre che nel processo diagnostico, l'immaginazione è coinvolta anche nella cura e nella dimensione clinica. In quanto capace di trasformare il mondo e la vita (Ferrarin, 2023), l'immaginazione pratica presenta già in sé una vocazione terapeutica e aperta al cambiamento.

---

<sup>108</sup> La partecipazione è una libertà vincolata, come quella del gioco, che rimanda a limiti e possibilità. Ciò significa che se vogliamo partecipare a qualcosa, entrare in relazione con l'Altro, dobbiamo riconoscerne e accettarne i vincoli e le possibilità che da questi si originano. Il riconoscimento di sé e dell'altro, dunque, non può che darsi nella partecipazione.

Come testimonia l'esperienza comune di ciascuno di noi, quando, nei momenti più delicati della nostra vita, ricorriamo all'immaginazione come via di accesso all'Altro, al Nuovo Mondo, a una versione di noi stessi alternativa, nel cuore di ognuno alberga una autentica capacità creativa di fare il bene, cioè in fondo saperlo scegliere fattivamente, attraverso la via delle immagini. Sui sentieri dell'immaginazione scorre la nostra vita; sulla vita della coscienza che vuol rendersi pienamente soggetto è radicata l'immaginazione pratica. Quando l'immaginazione perde, come già detto, questo radicamento nelle possibilità del reale a partire dalle condizioni situazionali, si perde il nesso tra contingenza e libertà e la vita prende la forma di una necessità subita. L'immaginazione come esercizio di libertà situazionale *“esercita una causalità sulle azioni e sulle disposizioni mentali che formano la nostra vita (...), è una vera e proprio creatio ex nihilo”* (Ferrarin, 2023, p. 354). La pratica dell'immaginazione crea indirettamente il mondo da abitare, sia individualmente sia socialmente (Ferrarin, 2023; Castoridias, 2022), attraverso la messa in forma di una vera e propria disposizione mentale capace di disporre, appunto, un mondo a partire dagli occhi e dalle intenzionalità con cui lo si guarda e lo si abita. Quando l'immaginazione nasce insieme e si lega alle emozioni, al pathos, la disposizione mentale aperta con l'immaginare può diventare una disposizione abituale: *“immaginando uno scenario determinato, comincio a stabilizzare una disposizione che condurrà ad un futuro che è sì per sua natura contingente, ma che una volta determinato da una scelta tenderà a farsi un corso di eventi progressivamente irreversibile”* (Ferrarin, 2023, p. 354).

Da un punto di vista anche clinico, è perciò cruciale distinguere tra fantasie transitorie e disposizioni immaginative (Ferrarin, 2023), tra l'immaginazione come vana fuga e l'immaginazione creativa (Testa, 2019). Il punto è legare l'immaginazione e il desiderio (Ferrarin, 2023) e, qualora questo nesso sia stato compromesso da una condizione psicopatologica, ristabilirlo (Testa, 2019), per tornare a *“guardare il mondo con gli occhi che vorrei<sup>109</sup>”*. Quando la mia immaginazione si fa portavoce di un desiderio e, quasi, di un destino come progressivo svelamento di sé stessi,

*“cerco di far sì che la dimensione del possibile si apra una breccia in quella del reale; paragono scenari diversi per trovare la via migliore verso la realizzazione del mio desiderio;*

---

<sup>109</sup> Il virgolettato è una variazione sul verso (*“Guardo il mondo senza gli occhi che vorrei”*) di una canzone di Francesco Bianconi, *L'abisso*.



*una volta che ho colto la possibilità giusta tra le molte che ho contemplato, chiedo aiuto alla volontà”* (Ferrarin, 2023, p. 355).

L’esercizio dell’immaginazione si manifesta nella polifonia, in un insieme di voci e possibili scenari da cui emergerà dunque il mondo da abitare fattivamente, superando e integrando la polisemia e il conflitto. In questo senso, l’immaginazione, quando agisce quasi tecnicamente e dialetticamente con l’ambiente e il soggetto, crea la casa e persino l’habitat dell’uomo (Galimberti, 1999). Coltivare l’immaginazione significa coltivare il mondo dove abitare (Ferrarin, 2023), e la stanza e il tempo della terapia possono essere il luogo e il momento privilegiato per far ciò in una società consumista, post-religiosa che via via sta perdendo la dimensione simbolica e trascendentale fino all’erosione del sacro (Calvi, 2019; Testa, 2019). Coltivare l’immaginazione, inoltre, implica una costante apertura alla dimensione dell’Altro e dell’Altrove, siccome non c’è immaginazione pratica all’interno di un soliloquio (Ferrarin, 2023). L’immaginazione è già relazione, a causa della sua stessa posizione mediana che abbiamo già richiamato più volte nel corso di questo lavoro. L’immaginazione è un dialogo a più voci (Del Ry, 2011) e in questo richiama un teatro dell’anima. Inoltre, immaginare possiede una creatività e una causalità non soltanto sui fatti del mondo ma anche sulla nostra vita emotiva, sui fatti della psiche (Ferrarin, 2023; Testa, 2019). Per questo, Ferrarin scrive (2023, p. 360): *“l’immaginazione pratica è (...) un vedere altrimenti, perché è un vedere-in-vista-di”*. Nella dimensione terapeutica, nell’orientamento junghiano e post-junghiano qui preso in considerazione, il “vedere-in-vista-di” si delinea come un vedere in vista del Sé come l’archetipo del significato e del senso (Jung, 1934-1954; Testa, 2019), legandosi e completandosi dunque con il processo di individuazione che, nella contemporaneità e nel contributo di autori recenti di formazione junghiana, assume sempre più un’accezione e una sfumatura narrativa dal momento che il significato, quindi anche il Sé, è riconosciuto come dialogico e frutto dell’incontro tra una vita e la sua storia (Marozza, 2012; Testa, 2019). Siccome l’immaginazione per non perdersi nel cielo dell’irrealtà deve radicarsi nel corpo e nella vita pratica<sup>110</sup>, il suo ruolo assume centralità quando è messo in relazione al Cogito integrale, *“al cogito in prima persona in senso totale, (...) l’io-posso, l’io-vivo, le possibilità umane che nascono dal corpo proprio, dal conatus e dalle emozioni”* (Ferrarin, 2023, p. 317). Se esiste

---

<sup>110</sup> Emma Bovary e Don Chisciotte sono due esempi letterari, ed esistenziali, di una immaginazione sganciata, idealizzata, rimasta ad una posizione adolescenziale, a quella stagione della vita in cui ci si affaccia al mondo senza ancora doverlo davvero incontrare e si sogna tanto più forte quanto più è ristretta la realtà quotidiana. Il beneficio di questo tipo di immaginazione nell’adolescenza è la sperimentazione e il gioco delle identità.

una lingua di questo pensiero totale, di questa immaginazione pratica, va riconosciuta nel “linguaggio in festa”, quello che vede “*l'intreccio di parola e immagine*” (Ferrarin, 2023, p. 317) tenuti insieme dalla significazione, dalla forza del senso e del significato che agisce similmente ad una forza di gravità esistenziale o come una specie di attrito simbolico-esistenziale che tiene unite le diversità sotto l'unità dello stesso emblema. Riconoscere al linguaggio la sua forza creativa, di disporre una trasformazione, è il presupposto per ritrovare la stessa forza anche all'interno dell'immaginazione quando realizza le forme della vita attraverso un processo dialogico e di incontro (Testa, 2019).

Per Ferrarin (2023, p. 316)

*“è il linguaggio che indirizza le disposizioni; è il linguaggio che permette di moltiplicare le accezioni dei nostri sentimenti ed emozioni, (...) di dilatare la nostra esperienza sociale ed emotiva del mondo; è il linguaggio che dà alle emozioni le parole attorno a cui organizzarsi, e mutarsi; è il linguaggio che dipinge a tinte variabili li fenomeno in osservazione fino a trasformarlo”.*

Il linguaggio, quando non irrigidito sulle stampelle del positivismo e del razionalismo, e l'immaginazione pratica ad esso legata fungono dunque quasi da baricentro per l'esistenza che cambiando posizione dispongono un diverso mondo e modo di essere. Il linguaggio poetico e la poesia come forma di espressività (Carvalho, da Fonseca, & de Melo Tavares, 2021; Zhang, 2022) sono stati utilizzati in diversi contesti e con diverse tipologie di soggetti (Akhan, Gezgin Yazici, Sahiner, Didin, & Oner, 2022; Daboui, Janbabai, Akbari, & Nouri, 2022; Kreuter, 2006; Lynch, 2022) come terapia nella promozione di un maggior benessere. Qui, in ogni caso, non ci interessa formalizzare un particolare modello di terapia poetica (Alfrey, Field, Xenophontes, Springham, & Holttum, 2022) o di poesia terapeutica. Quel che ci preme ribadire è il carattere trasformativo della metafora e del simbolo, come quell'espressione e quella forma-contenuto capace di unire parola e immagine al servizio di un senso che le includa senza soffocarne la polisemia, senza chiudere la via ad ulteriori significazioni. Il processo di significazione del simbolo e della metafora viva, come già visto, presenta una forma a spirale analogamente al processo di individuazione e allo sviluppo del Sé (Testa, 2019). Le figure metaforiche sono capaci di lavorare sulla capacità emotiva dei soggetti (Dallari, 2018) dal momento che l'emozione è ciò che lega i contenuti e i fatti tra loro (Bion, 1962) ed è pur sempre il sentimento che agisce nel simbolo e nella metafora viva (Ricoeur, 1960; 1975). La capacità della metafora e dei simboli di trasporre il senso in campi diversi è ciò che rende possibile raccontare le immagini e vedere le parole (Dallari, 2018). Infatti, quando l'emotività e il desiderio sono

compromessi risulta compromessa anche la capacità di immaginare (Testa, 2019). Un difetto di immaginazione può colpire oltre che gli individui anche le società, nella loro capacità di reinventarsi e rinnovarsi. Come ricorda Mark Fisher (2018), oggi è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo. In contesti di guerra permanente, per esempio, la capacità di immaginare alternative risulta compromessa (Preite, 2024). Il valore dell'immaginazione assume pertanto anche una valenza sovversiva e una natura rivoluzionaria (Castoriadis, 2022; Mattei, 2024). Analogamente, nella dimensione clinica, *“il trauma può rubare l'immaginazione”* (Preite, 2024) e la cura può configurarsi come un invito a ritrovarla, a uscire dalla prigione della necessità per respirare oltre l'ora di libertà nel cortile della possibilità (Testa, 2019).

In una società sempre più tecnica, sempre meno capace di desiderio e di attesa, sempre più improntata al godimento e al risultato, inevitabilmente anche le coscienze individuali si macchieranno degli stessi “mali”. Oggi, infatti, ci troviamo di fronte anche a soggetti senza inconscio e senza immaginazione (Recalcati, 2010), e la clinica del contemporaneo si configura spesso come una clinica del vuoto (Recalcati, 2004). L'immaginazione assume quindi potenza proprio come esercizio di riequilibrio e compensazione al vuoto e ad un immaginario sia sociale sia individuale, sempre più convenzionale, mercificato e appiattito su una sola dimensione. Esiste oggi, nella pratica clinica, una difficoltà di alcuni pazienti, nei processi di simbolizzazione che porta nel corso di una terapia a fasi di stallo in cui *“non sempre le parole diventano pregnanti nel processo di cura e di trasformazione”* (Testa, 2019, p. 97).

Una possibile strada, che prenda l'avvio dal riconoscimento di questa difficoltà tutta contemporanea e occidentale, una sorta di disabituazione alla dimensione e alla via simbolica-immaginativa<sup>111</sup>, può essere individuata nelle forme immaginative di terapia (Del Ry, 2011; Widmann, 2015). Aprendo l'incontro terapeutico alla dimensione immaginale, le terapie immaginative sono capaci di aggirare il problema di una immaginazione, narrativa e simbolica, intorpidita e svincolare il cambiamento dalle forme consuete di terapia e andare incontro alla difficoltà del soggetto contemporaneo proponendogli di mettere le mani in pasta, nella sabbia

---

<sup>111</sup> L'attenzione e la crescente diffusione in Occidente, specie fra i giovani, delle droghe psicoattive fanno da contraltare e quasi fungono da compensazione ad una sempre più ridotta immaginazione. Il consumo di droghe psichedeliche, ora assunto anche a modello terapeutico, può essere interpretato come evitamento dell'immaginazione autentica (Hillman, 1975), come rimedio tecnico di una società ormai inevitabilmente tecnica e votata all'analfabetismo immaginale.

come nella Sand-play therapy (Testa, 2019; Widmann, 2015), nel vivo dell'azione<sup>112</sup>, una partecipazione dentro l'azione piuttosto che una operazione a posteriori fuori dall'azione (Testa, 2019). La dimensione delle terapie immaginative si avvicina dunque anche a quello del gioco (Testa, 2019; Widmann, 2015). Ciò che rende le terapie immaginative capaci di trasformazione è la creazione di uno spazio condiviso di gioco e messa in forma, che passa necessariamente anche per una messa in forse, all'interno di una relazione terapeutica. Se il benessere è dunque sotto questa luce inteso come la promozione e la salvaguardia di questo spazio transizionale, *“nelle patologie psichiche, nelle quali è presente la dimensione dell'eccesso, manca pertanto la presenza di uno spazio mentale, così importante in ogni processo di trasformazione terapeutica”* (Testa, 2019, p. 43).

Nella relazione terapeutica,

*“l'attività immaginativa rappresenta una sorta di grimaldello che apre la via di accesso alla conoscenza, all'interno della quale sono racchiusi i fenomeni interni ed esterni alla psiche, intesa come totalità della coscienza e dell'inconscio; in tale ottica le immagini sono un invito a leggere e a comprendere simbolicamente i processi dello sviluppo della coscienza personale (...). Il terapeuta è chiamato a volgere lo sguardo alle immagini che si presentano, ad accoglierle, ad ascoltarle, a dar loro un valore, a mettere in connessione con la dimensione (...) del senso della vita (...). In quest'opus occorre dare metaforicamente forma alle immagini, dipingerle, per distanziarle dal Sé e guardarle come un dono che l'inconscio – personale e collettivo – offre in maniera prospettica alla coscienza (...) per attivare la libido stagnante e scissa dalla sfera immaginativa”* (Testa, 2019, p. 39).

Quando ciò non avviene l'immaginazione viene rimpiazzata dalla letteralizzazione ad opera dell'Io del sintomo (Hillman, 1975; Testa, 2019) che presenta analogie col processo di usura metaforico (Ricoeur, 1975), quando cioè una espressione (il sintomo è in nuce espressione di sé) perde la tensione metaforica per diventare lettera e metafora morta che non spinge ad ulteriori significazioni o dialoghi ma si perde in una coazione a ripetere che ritorna sempre sullo stesso significato letterale senza aprire nuove dimensioni. Nell'esistenza psicotica, *“la presenza di immagini bizzarre e invasive non consente il confronto dialettico”* (Testa, 2019, p. 146), l'immaginazione diventa concreta, incapace di simbolizzazione cioè di mantenersi nell'assenza-presenza, e i contenuti da essa originati assumono lo stesso peso della necessità

---

<sup>112</sup> La metafora viva per Ricoeur coglie l'azione viva, come atto e insieme come potenza. Allo stesso modo agisce l'immaginazione quando diventa fautrice di trasformazione e veicolo terapeutico

del reale non riuscendo ad accedere alla dimensione autenticamente transizionale e immaginativa. Scrive Resnik (1986, p. 99):

*“Delirare significa anche immaginare, creare, produrre patologicamente. (...) Il delirio, classicamente un disturbo dell’immaginazione, consisterebbe da questo punto di vista in una concretizzazione dell’immaginario o, come direbbe Lacan, attraverso un buco del simbolico l’immaginazione irrompe direttamente nel reale, irrompe concretizzato, solidificato, verità dura e inamovibile”.*

L’immaginazione vera, dialettica rappresenta invece l’antidoto ad una esistenza in preda alla pesantezza delle sue stesse immagini rese concrete e letteralizzate da sintomi che hanno smesso di essere metafore; rappresenta anzi proprio la modalità con cui il sintomo ritorna ad essere metafora viva, cioè interrogato e avviato ad ulteriore senso oltre alla semplice referenza di sé stesso, la dimensione in cui il sintomo viene presentato come luogo di senso al soggetto che in prima persona lo esperisce. In questo modo, anche nel trattamento dei disturbi psicosomatici l’immaginazione assume un ruolo molto importante proprio nella capacità dell’immaginazione di dare un corpo al senso e a determinate condizioni psichiche (Pusceddu, 2013). Sotto questa luce, *“i sintomi possono essere guardati come altrettante ferite attraverso le quali si esprime l’immaginazione, una sorta di afflizione in cui è rinchiusa l’agonia di un’immagine che si trova priva di uno spazio per parlare, vivere, esistere”* (Testa, 2019, p. 158). La terapia si propone proprio di offrire tale spazio prospettico e immaginativo sia al terapeuta sia al paziente (Testa, 2019). Attraverso la pratica immaginativa e metaforica, la cornice epistemologica e clinica si sposta dalla dimensione della necessità, intesa come coercizione e costrittività, a quella della possibilità. La terapia consisterebbe proprio nel rendere la trasformazione una possibilità del reale e nel perdere quel carattere coercitivo e di necessità tipico del sintomo, vissuto spesso come una forma di schiavitù, come, per dirla con una celebre canzone, *“una catena di ferro senza amore”*.

Apprendosi alla possibilità, attraverso la terapia, il soggetto si connette alla dimensione immaginale e del sacro e, da qui, si avvia verso la trasformazione e l’individuazione di sé. L’esperienza terapeutica, nell’orientamento junghiano, si colloca sulla strada del sé e tenta di favorire il processo di individuazione come *“esperienza d’incontro col numinoso che passa attraverso la sofferenza del sintomo, ma anche attraverso l’apertura alla creatività, intesa come costanti gesti creativi che originano simboli, vera sorgente prospettica della futura coscienza”* (Testa, 2019, p. 101). In questo modo, la terapia persegue l’obiettivo di riconnettere il sintomo al processo di individuazione, di inquadrarlo nella dimensione ampia del senso, di

riunire il sintomo ad una intenzionalità, ad una vita e al suo progetto. Questo sembra in fondo simile a compiere la stessa operazione che Ricoeur individua nel processo di generazione di una metafora viva, cioè fare di una non pertinenza semantica una nuova pertinenza “sdoppiata” e significativa, ricreare un ordine dopo l’impertinenza. Non è in fondo il sintomo una impertinenza, semantica ed esistenziale, per la coscienza che in maniera egodistonica lo esperisce? Non è il sentimento, la fragilità affettiva ciò che sopravvive nel passaggio della metafora viva e non è proprio lo stesso sentimento, la stessa fragilità anche ciò che si riproduce e continua a vivere nel transfert psicoanalitico? E non è forse la terapia il tentativo di fare dell’impertinenza sintomatologica una nuova pertinenza, di generare dall’incontro con l’irriverenza del sintomo un nuovo ordine e un nuovo significato più ampio?

Al tempo stesso si tratta, oltre che di ribadire il carattere terapeutico dell’immaginazione, anche di riscoprire il carattere immaginativo della terapia a impronta psicodinamica. L’identificazione proiettiva, il meccanismo che sottende al transfert in terapia, ha una natura originariamente immaginativa sia per Jung sia per Klein (Fabj, 2010), tanto che il primo descrive il transfert con le antiche immagini e l’immaginario dell’alchimia. Il processo terapeutico sarebbe dunque interpretabile anche come un incontro tra due immaginazioni all’opera, quella del paziente e quella del terapeuta. La progressiva capacità di intendersi fra i due sarebbe l’avvicinarsi quindi non solo dei loro linguaggi in un unico linguaggio condiviso ma anche l’approssimarsi di due mondi immaginali in un unico mondo più o meno abitato insieme. Persino, l’alleanza terapeutica può essere riletta in quest’ottica come un’alleanza o meglio un accordo tra due immaginazioni, tra due mondi immaginali in cui si parla la stessa lingua (Testa, 2019). Oggi, qualora l’immaginazione presenti una certa aridità e trascuratezza, è opportuno prima stimolarla, riattivarla, avviare per quanto arduo un processo di familiarizzazione con l’immaginario, consapevoli che soltanto in esso risiede la creatività umana, soprattutto con quei soggetti della clinica contemporanea che

*“portano in seduta non il dolore ma il vuoto, non la ferita ma il nulla, non il desiderio mancato, inibito o castrato, ma l’eccitazione, non la povertà simbolica del sacrificio, dell’attesa, della fatica e della conquista ma l’esigenza spirituale nascosta in piani apparenti, fatti di abissi profondi”* (Testa, 2019, p. 109).

In una età post-religiosa, in una società occidentale che arriva dopo il crollo dei grandi sistemi religiosi, tanto cristiani quanto pagani,

*“nella prassi clinica le istanze religiose chiedono sempre di più ascolto: partendo dal sogno, dall’attività immaginativa è pertanto possibile rispondere all’esigenza di cambiamento*

*della propria rotta esistenziale, confrontandosi (...) nella maledizione della patologia, ma anche nella sua redenzione; ed è precisamente quando si verifica questo stato di tensione dinamica, quando ciascuna componente è protesa a congiungersi con l'altra metà che si raggiunge quel momento critico in cui la coscienza può effettuare la guarigione” (Testa, 2019, p. 101).*

### **3.3 Verso una terapia ri-creativa**

*“La fede riceve, l'amore dà. Nessuno può ricevere senza la fede. Nessuno può dare senza l'amore. Per questo crediamo, per ricevere veramente; è così che possiamo amare e dare<sup>113</sup>”*

Vangelo di Filippo

*“Cerchiamo la vita, non l'efficienza. E questa nostra ricerca è direttamente contraria agli ideali collettivi della nostra epoca.”*

Jung (1925/2003, p. 121)

Con l'atto creativo e l'immaginazione, la relazione terapeutica apre alla categoria della possibilità, istituisce un rapporto fluido con la necessità (Testa, 2019) attraverso una attenzione costante al Sé, come *“un'origine immobile di tutti i miei cambiamenti”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 141). La creatività acquista una natura relazionale e partecipativa all'interno dell'incontro tra paziente e terapeuta (Testa, 2019; Widmann, 2015). Per Testa (2019, p. 125-126) si può osservare *“come nella relazione terapeutica l'atto creativo – attraverso un'interpretazione, un sogno, un gesto sulla sabbiera, un disegno, un racconto – sveli l'albeggiare di una nascita del pensiero”*. L'atto creativo si produce nell'unione, nella relazionalità: *“non diventa costruito razionale, né gesto impulsivo irrazionale, né una sorta di illusoria magia: all'interno di una cornice epistemologica traccia un solco nella profondità del vivere e del conoscere”* (Testa, 2019, p. 126). Poiché parte e continua in una struttura relazionale, la modalità creativa si connette all'empatia verso le molteplici forme dell'Altro – dal cosmo all'altro soggetto fino alla vita stessa. All'interno di una relazionalità e di una partecipazione comune tra autore e opera, tra autore e autore e tra autore e critico, la creatività assume una valenza di individuazione, apre le porte alla formazione e scoperta del proprio stile personale. In fondo, si crea autenticamente un autore ogni volta che si crea uno stile originale. C'è autore ogni volta che c'è uno stile.

La creatività, dunque, è il movimento che all'interno di una cornice finita agisce al servizio dell'infinito; porta il soggetto a porsi nella sua propria posizione tra l'apertura della felicità e la chiusura del carattere (Ricoeur, 1960). Lo stile creativo è proprio la cifra che stabilisce un

---

<sup>113</sup> Si può anche qui instaurare una sorta di circolo: fidarsi per amare; amare per fidarsi.

rapporto tra felicità e carattere, tra finito e infinito, non attraverso il compromesso di origine freudiana ma piuttosto mediante l'unione degli opposti di matrice junghiana (von Franz, 1992). In questa prospettiva, lo scopo del clinico sarà sia quello di aprire, con lo slancio creativo, l'esistenza, o meglio incoraggiarne e supportarne l'apertura, verso lo stile proprio del paziente sia quello di accedere alle ragioni dell'altro, cioè del paziente, senza dimenticare né sovrapporre con quello del paziente il proprio sistema esistenziale e la propria visione del mondo. Naturalmente, se l'obiettivo è la nascita di uno stile, vien da sé che soltanto quel clinico che ha dapprima costruito e scoperto la propria cifra esistenziale può aiutare qualcun altro sulla strada verso il proprio stile. Il concetto viene espresso in più scritti da Jung nel seguente modo: soltanto il medico ferito potrà a sua volta guarire. Il medico è un ferito che ha imparato o trovato la "sua" cura e ora può aiutare gli altri a far emergere e riconoscere la propria cura e il proprio stile. In altre parole,

*“non si tratta solo di avere quella generica “capacità di ascolto” richiesta ormai da tutti i modelli clinici, ma di sviluppare una specifica abilità professionale che consiste, più che nell'uso di ciò che si sa, nell'uso di ciò che si è. (...) la formazione è una “messa in forma” professionale di un atteggiamento conoscitivo e relazionale che richiede una continua trasformazione personale. Non si può aiutare l'altro a riconoscere il proprio “stile” se non si possiede, in prima persona, uno stile di cui si è consapevoli. Non si può aiutare l'altro a pensare le possibilità se non si è, in prima persona, pensatori del possibile” (Armezzani, 2011, p. 75).*

Il possibile, tuttavia, è anche ciò che è nascosto. Anche per questo lo slancio e il gesto creativo possiedono una forza profetica. Ciò che è nascosto si manifesterà nella creazione: il mondo si compie con la sua rivelazione, la Genesi trova il suo riposo nell'Apocalisse. La creazione ha la natura dell'Apocalisse nel senso greco del termine, cioè di rivelazione, di abbassamento delle cortine di nebbia che impediscono una visione nitida dell'esistenza. È nello slancio creativo che l'esistenza rivela se stessa, a diversi livelli. Se la creatività rivela un mistero è per la sua natura simbolica: *“alla radice del simbolo sta l'Altro e se questa alterità comporta che il presente si desti come un suo dono, (...) nel simbolo stesso è data anche la possibilità di una ignoranza, di un nascondimento”* (Melchiorre, 1970/2021, p. 43). Questo mistero, questo invisibile del visibile genera, con la forza di una profezia, il desiderio e il suo mondo. Come ben sapevano gli gnostici, fintanto che sopravvive di me il mio desiderio resiste la mia ignoranza, c'è una parte del mondo che mi manca, che non mi appartiene e a cui tendo, e io sono preso nel mondo in un conflitto antropocosmico. Fortunatamente, la conservazione del



desiderio vivo permette all'uomo di compiere il suo viaggio, di riprendere ad ogni passo l'essere che lo costituisce come *“mancanza ontologica e che si rivela, dunque, come il suo desiderio archetipo”* (Melchiorre, 1970/2021, p. 44).

Il viaggio dell'uomo non si compie se non per le strade del suo stesso desiderio. L'azione creativa, in quanto *“spada a doppio taglio che penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito”* (Lettera agli ebrei, Paolo di Tarso), inserisce l'uomo nel tempo, in un prima e in un dopo (Zambrano, 1985), porta alla caduta della simbiosi per innalzare l'unione tra la coscienza e l'inconscio, tra il visibile e l'invisibile (Testa, 2019). Insomma, l'azione creativa presenta l'uomo nel mondo e insieme introduce il mondo al bene e al male. Il creatore si pone al di qua del bene e del male, mentre l'uomo ponendosi dopo il bene e il male si costituisce come capace dell'uno e dell'altro (Ricoeur, 1960); raccoglie su di sé il primo e il secondo rendendosi così capace di salvezza e capace del peccato, della salute quanto della malattia. Trovandosi in un mondo già aperto sul bene e chiuso sul male, l'uomo si trova in una condizione di fragilità, di ambivalenza, dove l'esistenza viva non si lascia afferrare che per paradossi, dove *“due forzano sembrano così fronteggiarsi, scatenando un'antinomia per noi ineluttabile: da una parte, le peculiarità individuali che ci limitano e ci imprigionano; dall'altra, un desiderio che ci deborda, che ci eccede, perdendosi nell'infinito. Entrambe queste forze sono impersonali: l'una poiché ci limita; l'altra poiché ci soverchia”* (Minkowski, 1936/2005, p. 178).

Preso da ambo i lati da una forza che apre e una forza che chiude, all'uomo non resta che creare per restare vivo, non resta che assecondare l'appello alla creazione, seguire lo slancio creativo che accompagna ogni fragilità e ogni confronto con il mistero dell'esistenza e gli archetipi. La creatività come modalità esistenziale e relazionale pare, dunque, la risposta autentica alla stasi, all'aridità esistenziale, al deserto abissale della sofferenza, attraverso una ricerca del bene e della felicità come una *“totalità di adempimento”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 146) al servizio del *“progetto esistenziale dell'uomo considerato come un indivisibile”*<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> La corrente gnostica del cristianesimo pone molta attenzione all'indivisibilità dell'individuo: *“Gesù disse: (...) Io sono colui che proviene dall'Indiviso; (...) Quando uno sarà indiviso sarà ricolmo di luce; ma quando è diviso sarà ricolmo di tenebre”* (Vangelo di Tomaso) oppure *“Nell'unità ognuno ritroverà se stesso. Nell'unità per mezzo della conoscenza, egli purificherà sé stesso dalla molteplicità”* (Vangelo di Filippo). In un certo senso, se il regno di Dio è la patria degli indivisi e dell'unione, la felicità è la strada per non dis-unirsi (*È stata la mano di Dio*, film di Paolo Sorrentino, 2021). Anche l'individuazione di Jung ha a che fare con la differenziazione e

(Ricoeur, 1960/2021, p. 146). Nel deserto della vita, nell'inferno dei viventi, c'è una lucciola nelle tenebre, pur dentro alla casa del diavolo, c'è qualcosa che resiste, qualcosa di creativo che mi chiama e a cui mi sento chiamato, verso cui provo anche una forma di responsabilità. Scrive Minkowski (1936/2005, p. 178):

*“Dalla tristezza senza ragione che mi invade e sembra paralizzarmi nel dolore, dalla sofferenza per la distanza che vedo scavarsi tra il mio io e la vita circostante, sento nascere in me lo slancio creativo, al quale mi rimetto e mi abbandono (...). (...) l'opera compiuta mi sembrerà sempre inferiore a quanto desideravo nel profondo di me stesso, ma lo slancio creativo di cui l'opera è intrisa resterà comunque la sola risposta adeguata al conflitto originario che scuote la mia anima”.*

La ragione essenziale per cui lo slancio creativo rimane l'unica risposta autentica al conflitto esistenziale è perché, creando il mondo, crea al tempo stesso il suo autore. Con il caratteristico stile, anticipando la concezione della psicoanalisi attorno al sintomo e al male, si domanda Nietzsche (1886/2022, p. 134):

*“Quel tendersi dell'anima nella sventura, per cui si educa la sua forza, il suo brivido allo spettacolo della grande rovina, la sua ingegnosità e valentia nel sopportare, nel perseverare, nell'interpretare, nell'utilizzare la sventura, e tutto quanto in profondità, mistero, maschera, spirito, astuzia, grandezza a essa toccò in dono – non lo ricevette forse in mezzo ai dolori e alla disciplina plasmatrice del grande dolore? Nell'uomo creatura e creatore sono congiunti: nell'uomo c'è materia, frammento, sovrabbondanza, creta, melma, assurdo, caos; ma nell'uomo c'è anche il creatore, il plasmatore, la durezza del martello, la divinità di chi guarda e c'è anche un settimo giorno – comprendete voi questa antitesi?”.*

La creazione nasce da una relazione<sup>115</sup>, la creatività è una modalità relazionale. Non c'è creatività e non c'è creazione al di fuori della relazione, che può configurarsi secondo diversi poli: tra Dio e l'uomo, tra il padre e la madre<sup>116</sup>, tra il mondo e l'autore, tra il cosmo e l'uomo.

---

l'unione tra coscienza e inconscio, ed è quindi una sorta di strada opposta alla frammentazione di sé e alla dis-unione.

<sup>115</sup> Anche nel racconto biblico del Genesi Dio crea il mondo per l'uomo: la genesi è un atto creativo all'interno della relazione tra l'uomo e Dio.

<sup>116</sup> La nostra stessa nascita biologicamente è frutto di una relazione tra due diversità reciprocamente fertili l'uno con l'altro. Questo è un fatto che non si può ignorare quando si vuole discutere di creatività: la nostra stessa creazione, la nostra esistenza nasce ed emerge da una relazione che ci precede e si realizza in noi e per mezzo di noi. Questo nella dottrina cristiana del Medioevo veniva riassunto nella formula trinitaria: il Padre unendosi allo Spirito Santo (che in ebraico è *ruah*, nome femminile) si compie e si realizza nel Figlio.

Prima di invitare l'uomo a creare, pertanto, si dovrebbe educare l'uomo alla relazione con l'Altro. Ad ogni modo, l'uomo che crea crea se stesso e si realizza per mezzo dell'Altro: *“l'opera, quella dell'artista, del filosofo, inventa per prima cosa colui che l'ha creata, che deve averla creata”* (Nietzsche, 1886/2022, p. 192). Per Ricoeur, il destino della nostra stessa nascita, ma noi diremmo di ogni atto creativo, è “questa mescolanza di contingenza negli incontri e di necessità nel risultato”: contingente perché emerge da una rete radicale di possibilità, necessaria perché ora c'è nella sua forma determinata.

Se per Freud c'è nell'esistenza soggettiva un impasto pulsionale tra la vita e la morte, tra il legame e il suo scioglimento, nel campo della creatività appare un impasto esistenziale tra l'inerzia e la spontaneità, tra l'impegno e il disimpegno, tra la quiete e il movimento, tra l'apertura e la chiusura, tra la novità e l'abitudine:

*“Ogni potenza ha un rovescio di impotenza. (...) l'acquisizione delle abitudini libera la nostra attenzione affidando l'azione a riflessi abituali (...). È la spontaneità pratica medesima, mediatrice di tutti i nostri voleri, che della mia potenza fa un'impotenza. Ogni abitudine è infatti l'inizio di un'alienazione che è iscritta nella struttura stessa della abitudine, nel rapporto tra apprendere e contrarre. L'abitudine è possibile perché l'essere vivente ha questo mirabile potere di cambiare se stesso con i suoi atti; ma, apprendendo, influenza se stesso; il mio potere successivo non è più (...) di incominciare, ma di continuare; la vita continua e incominciare è raro”* (Ricoeur, 1960/2021, p. 134).

Continuare l'opera è dunque il compito del creatore e della creatura. Se l'azione creativa non si ferma al solo momento creatore<sup>117</sup>, ma prosegue oltre l'inizio e la genesi per trovare il suo tempo nella spirale di una *creatio continua* (Lopez, 2016), anche l'etica, necessariamente connessa ad ogni creazione, si configurerà in maniera privilegiata attorno alla capacità di continuare, di arrestare e riprendere e rinnovare il passo. In un mondo come quello odierno che ha perso le grandi narrazioni mitologiche e soprattutto la fede prima della critica (Ricoeur, 1960), in un momento storico di transizione che si pone come spartiacque tra un'etica cattolica e un'etica protestante, tra una società religiosa e una società tecnico-scientifico, il viaggiatore di oggi è un viandante che ha perso la meta, o ne possiede in potenza forse troppe, è uno che non sa nemmeno dove deve arrivare e che cammina decidendo di volta in volta cosa fare e dove andare (Galimberti, 2023). La saggezza del viaggiatore che sa già in partenza il suo viaggio è la sapienza quasi platonica dei principi immutabili da cui far derivare razionalmente le scelte;

---

<sup>117</sup> Nel Genesi è il momento del “*E luce fu*”.

la saggezza, invece, del viandante è la saggezza pratica di chi si chiede e decide già coinvolto nel vivo della situazione la propria etica e la propria scelta (Galimberti, 2023). Non un'etica appresa, dunque, ma un'etica costruita e trovata.

Qualcosa nel passaggio tra l'etica del viaggiatore-pellegrino e l'etica del viandante si è naturalmente perso, ma altrettanto è stato guadagnato come la possibilità di unire l'etica con la vita che la realizza, di interrogare la vita stessa e l'esperienza per trarne una propria etica non già preconfezionata. Al tempo stesso, nell'etica del viandante c'è il pericolo del relativismo, forma degradata del relazionismo. Per scongiurare l'arenarsi del viandante nella terra del relativismo, una sorta di "paese delle meraviglie" dove tutto vale perché niente ha valore, è necessario porre il viandante, il soggetto moderno, in dialogo con la creatività (Testa, 2019). Se è vero, scrive Testa (2019, p. 70-71), *"che l'etica del viandante può spingere il pensiero ad andare oltre, consentendo di modificare progressivamente il proprio orientamento di vita, (...) è altresì vero che ciò va integrato e completato con un'etica della creatività"*. Tale etica della creatività non avrà a che fare con la realizzazione di una perfezione ma bensì con l'approssimarsi di una completezza, di una totalità (Testa, 2019).

L'etica della creatività agisce per mezzo dell'unione simbolica:

*"trova una sintesi tra il pensiero e l'emozione, ridà linfa vitale al gesto del corpo e alle idee della mente, collega l'immaginazione alla ristrutturazione della Gestalt della realtà consentendo che ne permanga una traccia nella storia, dandole un senso attraverso l'unione degli opposti"* (Testa, 2019, p. 71).

L'etica della creatività, rimandando alla totalità come adempimento, alla coscienza come un compito, presenta una *"fede nelle capacità di trasformazione"* (Testa, 2019, p. 72), la fede nella capacità mitopoietica e, per dirla con Ernst Bernhard (1969), mitobiografica della coscienza simbolica e trasformativa. Questa etica della creatività è figlia di una coscienza che è ben consapevole del simbolo come fattore di chiarificazione e insieme di obnubilamento, consapevole che l'immagine simbolica sia contemporaneamente maschera e disvelamento, che il sacro è per la sua originarietà *"l'aporia della rappresentazione ma ad un tempo (...) anche la rappresentazione dell'aporia, alle soglie del sapere assoluto"* (Melchiorre, 1970/2021, p. 44). Nella coscienza simbolica consapevole del legame che intrattiene con il cosmo, il principio guida diventa essa stessa e le sue contraddizioni naturali.

Il tema dell'ambivalenza rimanda a quello dell'assurdo e, di fronte a ciò, l'etica della creatività trasforma la necessità interiore da peccato originale a *"punto di partenza per intraprendere qualsiasi avanzamento nella conoscenza, valore e dignità alla singolarità"*

umana” (Testa, 2019, p. 73). L’etica della creatività, e la modalità di cura che da questa può originarsi, persegue il compito di adattare forma e contenuto, coscienza ed esistenza, mondo e uomo nella consapevolezza che *“la forma esteriore o emana dall’intenzione interiore oppure è natura morta”* e, per l’artista, che *“l’immagine è il coronamento del principio della necessità interiore”* (Kandinskij, 2006, p. 68). Soltanto prendendo coscienza e cercando una presa su questa tensione che attraversa la vita è possibile ridare senso e significato ad *“una progettualità individuale di cui non sempre si riesce a cogliere la finalità”* (Testa, 2019, p. 74). Tollerare il paradosso, l’ambivalenza, la tensione nell’essere metaforico e nella vita è ciò che si propone una etica della creatività. Una terapia che origini in un qualche modo da questa etica cercherà allora di favorire l’apertura dell’individuo alla coscienza simbolica e alla creatività, tenterà di stimolare le risorse creative dell’individuo e del suo sistema di significati e di relazione con la fiducia che soltanto ciò che nasce da una vita può essere capace di trasformare la stessa vita.

Allo stesso tempo, siccome il viaggio di una vita assomiglia più ad un ricominciare che ad un incominciare, il percorso stesso della creatività e di una tale terapia che avrà lo scopo di formare una totalità si reggerà sulla *“consapevolezza che ogni traguardo raggiunto rappresenta una tappa intermedia nel processo individuativo”* (Testa, 2019, p. 126). L’etica della creatività si accoppia, in una terapia fondata sulla funzione immaginativa-trascedente, con l’etica del viandante per fornire a quest’ultima ciò che le manca: una meta.

Scrive Testa (2019, p. 74), riprendendo Jung:

*“La funzione trascendente non procede senza meta, ma conduce alla rivelazione dell’uomo essenziale. Dapprima è un puro e semplice processo naturale (...). Il processo ha per senso e meta la realizzazione della personalità originariamente contenuta nel germe embrionale in tutti i suoi aspetti. È l’attuazione e il dispiegarsi dell’originaria totalità potenziale”.*

Tuttavia, ciò non deve confluire in una terapia forzatamente creativa, che confonde o trasfigura la libera necessità creativa con la tirannia e una forma di coercizione: *“l’atto creativo non deve diventare un imperativo nevrotico, una legge categorica a cui ricorrere a tutti i costi sostituendo un idolo a un altro”* (Testa, 2019, p. 75-76). L’immaginazione e la creatività saranno invece facoltà umane da coltivare, nutrire, potare e educare come qualsiasi altra facoltà ed *“elemento che appartiene al processo esistenziale in una sorta di equilibrio circolare e dinamico”* (Testa, 2019, p. 76), dove ogni passo ne chiama un altro e ogni fine è anche un nuovo inizio e viceversa, in un *“centro di creazione permanente”* dove camminare è la costante ricreazione di un equilibrio.

In questo gioco ri-creativo e di reciproche trasformazioni, *“la tensione simbolica degli opposti diventa il traguardo di ogni atto creativo grazie al quale si sperimenta la fiducia nella possibilità di trasformazione – non sublimazione – di se stessi e del mondo”* (Testa, 2019, p. 74). Ma questa possibilità di trasformazione, le innumerevoli metamorfosi dello spirito e di una vita non sono proprio come in molti dei casi narrati da Ovidio guidate e accompagnate dall’amore? Non è la terra dell’Amore, non è il regno di Eros quello delle trasformazioni e delle metamorfosi? La stessa psicoanalisi non agisce nel segno del desiderio per rivitalizzare la capacità di trasformazione della coscienza e dell’inconscio del paziente? Non si dice già che la terapia psicologica si colloca tra l’amore e il dolore? Non è l’Amore il principio immobile di ogni movimento e mutamento, non è colui che supera ogni cosa, che tutto crea e tutto comprende? All’interno di una prospettiva terapeutica lanciata verso l’adempimento e la completezza, *“nella totalità della vita, l’amore è compimento”* (Gay, 2015, p. 84).

Sulla scia, cominciata nel primo capitolo, della verità metaforica come tensione tra opposti, della metafora viva e del simbolo come la messa in unione di due diversità, ribadendo l’importanza di tollerare e riconoscere senza risolvere l’ambivalenza dell’è-non-è, nel riconoscere l’umiltà e la fede di fronte a ciò che lega l’essere col non-essere e le due metà di una totalità tra loro, vogliamo concludere con le parole di Jung sul mistero e la potenza dell’amore:

*“Qui si trovano il massimo e il minimo, il più remoto e il più vicino, il più alto e il più basso, e non si può mai parlare di uno senza considerare anche l’altro. Non c’è linguaggio adatto a questo paradosso. Qualunque cosa si possa dire, nessuna parola potrà mai esprimere tutto. Parlare di aspetti parziali è sempre troppo o troppo poco, perché soltanto il tutto ha significato. L’amore soffre ogni cosa e sopporta ogni cosa (I Cor. XIII, 7). Queste parole dicono tutto ciò che c’è da dire; non c’è nulla da aggiungere. Perché noi siamo nel senso più profondo le vittime e i mezzi e gli strumenti dell’amore cosmogonico (...) come un tutto superiore a una singola cosa, unico e indivisibile. Essendo una parte, l’uomo non può intendere il tutto. È alla sua mercè. Può consentire con esso, o ribellarsi; ma sempre ne è preda e prigioniero. Ne dipende e ne è sostenuto. (...) L’amore non viene mai meno, sia che parli con la lingua degli angeli o che, con esattezza scientifica, tracci la vita della cellula risalendo fino al suo ultimo fondamento. L’uomo può cercare di dare un nome all’amore, attribuendogli tutti quelli che ha a disposizione (...). Se possiede un granello di saggezza, deporrà le armi e chiamerà l’ignoto con il più ignoto, ignotum per ignotius, cioè con il nome di Dio. Sarà una confessione di imperfezione, di dipendenza, di sottomissione, ma al tempo*

*stesso una testimonianza della sua libertà di scelta tra la verità e l'errore"* (1961/2020, p. 426-427).

## Conclusioni

Il filo conduttore che attraversa questo lavoro è la facoltà umana di unire gli elementi attraverso il senso e la vita immaginativa. L'uomo è un animale che distribuisce senso nel mondo. L'attività immaginativa presiede proprio al dono del senso. Quando la nostra vita perde senso, e il mondo non è più abitato da un senso o più sensi, anche la capacità di immaginazione autentica perde forza. La vita smette di essere innaffiata da immagini e simboli che la estendono, si inaridisce o si impaluda, viene meno ciò che allarga la vita oltre se stessa e la connette al cosmo e al divino. L'immaginazione, come capacità di unire linguaggi e di fare degli oggetti qualcosa di più che loro stessi e al tempo stesso di riconoscerli pienamente nella loro alterità-identità con sé, assume pregnanza, quando autentica, proprio nel tentativo di orientarci nell'esistenza, di compiere il nostro viaggio senza avere a propria disposizione un itinerario già tracciato. L'attività immaginativa, che qui viene intesa come molto vicina al "fare-anima" di Hillman, metà filosofia e metà poesia, è ciò che amplifica la cruda esistenza e ne fa un viaggio<sup>118</sup>: *"Quando sarai dinanzi al dolce raggio/ di quella il cui bell'occhio tutto vede,/ da lei saprai di tua vita il viaggio"* (Canto X, vv. 130-132).

Nel nostro itinerario siamo partiti dalla parola e dall'immagine, le pietre del fare-anima, per poi proporre un concetto tensionale di verità metaforica che, a parere di chi scrive, sempre deve fare da sfondo e fondamento della riflessione e del pensiero in psicologia. Non solo, la tensione metaforica della verità proposta da Ricoeur è anche ciò su cui si può reggere una clinica della possibilità, una clinica della ri-creatività dove, attraverso anche una dimensione di gioco, l'attività immaginativa amplificando l'esistenza e connettendola a matrici archetipe consente una ri-creazione della coscienza e del suo essere nel mondo, o perlomeno le offre una tale possibilità che si poggia sul principio di degradazione e ricreazione della metafora viva.

L'immaginazione, inoltre, crea, prima ancora del risultato o dell'opera, uno spazio entro il quale la vita può riflettersi, giocare con se stessa anche indulgiando nella molteplicità alla ricerca di una unità. Diversamente dagli specchi di Borges, l'attività immaginativa porta in un certo senso l'esistenza a moltiplicarsi senza tuttavia dividersi, anzi provenendo da un fondo unitario, che ci abita da sempre e che, nonostante i vari nomi affibbiatogli, resta il grande, dirimente e capillare mistero della nostra vita. Prima ancora di essere una cura medica, allora

---

<sup>118</sup> Guido Cavalcanti a Dante da poco giunto all'Inferno profetizza che quando sarà di fronte a Beatrice saprà della sua vita il viaggio, cioè farà della sua vita un'esistenza, dalla casualità amorfa estrarrà una forma, un senso. Piegando tale episodio alla nostra prospettiva e ai nostri interessi, potremo vedere Beatrice come la persona della metafora viva che dona nuovo senso al già noto, al vecchio, e genera una verità tensionale e metaforica.



l'immaginazione può concepirsi come un prendersi cura dell'esistenza, donandole aperture e vedute insolite, e soltanto successivamente e in determinate condizioni acquisire un taglio clinico.

Questo lavoro potrebbe essere stato molto più lungo e approfondito, come la materia trattata richiederebbe, ma si è comunque voluto compiere un primo passo verso una psicologia e una epistemologia che prenda sul serio l'immaginazione. Il percorso è stato anche un tentativo di connettere la psicologia che più di altre ha dato credito e pregnanza all'immaginazione, vale a dire la psicologia che nasce da Jung, con il contributo di altri autori provenienti da altri campi e da obiettivi anche molto diversi e realizzare da questo confronto un dialogo vivo in cui entrambe potessero trovare conferme e nuovi spunti, dove la prima potesse perdere un po' dell'autoreferenzialità e recinzione, anche epistemologica, cui è stata condannata e i secondi ricevere un campo dove poter rendere operativi i propri pensieri. Ancora molto c'è da compiere e reinterrogare sulla strada dell'immaginazione in psicologia e del confronto tra la psicologia di Jung e altri pensatori. Probabile che anche la riflessione sull'immaginazione presenti la stessa forma ciclica del suo "oggetto" e della metafora viva, dove la creazione è continua e la pertinenza genera una nuova impertinenza che a sua volta conduce a un'altra pertinenza e così via il ritorno in un percorso a ruota. Continuare a seguire la ruota della conoscenza e della verità metaforica sembra essere l'ultima e unica via.

L'essere umano si trova di fronte alla verità e sul sentiero della vita come Penelope davanti alla tela che disfa la notte e ritrama il giorno, nell'attesa del ritorno di Ulisse. In fondo, ogni creatore, e l'uomo è creatore e creatura insieme, è costretto dalla sua stessa natura a creare, disfare e ricreare continuamente: non ha altro di meglio da fare.

## Bibliografia

- Abbagnano, N. (1964). Dizionario di filosofia. Torino: Utet.
- Akhan, L., Gezgin Yazici, H., Sahiner, I., Didin, M., & Oner, S. (2022). The effect of poetry therapy on personal and social performance and self-esteem in patients with mental disorder. *Journal of Poetry Therapy*, 35 (3), 198-209.
- Albisani, S. (1992). *Verso casa. Soliloqui sulla poesia*. Genova: Marietti.
- Alfrey, A., Field, V., Xenophon, I., Springham, N., & Holtum, S. (2022). Identifying the Mechanisms of Poetry Therapy and Perceived Effects on Participants: A Synthesised Replication Case Study. *The Arts in Psychotherapy*, 78, 101882.
- Al-Gazali, A. H. (2005). *La bilancia dell'azione e altri scritti*. Torino: UTET.
- Alighieri, D. (2013). *La Divina Commedia*. Milano: BUR Rizzoli.
- Alighieri, D. (2020). *Convivio*. Milano: BUR Rizzoli.
- Ammaniti, M., & Ferrari, P. F. (2020). *Il corpo non dimentica. L'Io motorio e lo sviluppo della relazionalità*. Milano: Raffaello Cortina.
- Anders, G. (1956/2003). *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Anders, G. (1980/2007). *L'uomo è antiquato. II. Sulla rivoluzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Arendt, H. (1951/2009). *Le origini del totalitarismo*. Torino: Einaudi.
- Armezzani, M. (1998). *L'enigma dell'ovvio. La fenomenologia di Husserl come fondamento di un'altra psicologia*. Padova: Unipress.
- Armezzani, M. (2011). La prospettiva costruttivista e interazionista. In A. Salvini, & M. Dondoni (A cura di), *Psicologia clinica dell'interazione e psicoterapia* (p. 62-92). Firenze: Giunti.
- Barker, P. (1987). *L'uso della metafora in psicoterapia*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- Bernardini, R. (2019). Prefazione. In F. Testa, *La clinica delle immagini. Sogno e psicopatologia* (p. 15-30). Bergamo: Moretti & Vitali.
- Bernhard, E. (1969). *Mitobiografia*. Milano: Adelphi.
- Bertolini, M. M. (A cura di). (2011). *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica*. Milano-Udine: Mimesis.
- Bettetini, M. (2013). *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*. Bari: Laterza.
- Binswanger, L. (1930/2020). *Sogno ed esistenza*. Milano: SE.

- Binswanger, L. (1956/2020). *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*. Milano: SE.
- Bion, W. (1962/2019). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Astrolabio Ubaldini.
- Bion, W. (1965/2012). *Trasformazioni. Il passaggio dall'apprendimento alla crescita*. Roma: Armando.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Blake, W. (2003). *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*. Milano: SE.
- Blandino, G. (2009). *Psicologia come funzione della mente. Paradigmi psicodinamici per le professioni di aiuto*. Torino: UTET.
- Bollas, C. (1989/2018). *L'ombra dell'oggetto*. Milano: Raffaello Cortina.
- Borges, J. L. (1944/2015). *Finzioni*. Milano: Adelphi.
- Borgna, E. (2016). *Noi siamo un colloquio*. Milano : Feltrinelli.
- Bove, E. (2009). Strumenti per la diagnosi e la terapia. Il linguaggio e la parola. In G. Stanghellini, & M. Monti Rossi, *Psicologia del patologico. Una prospettiva fenomenologico-dinamica* (p. 117-162). Milano: Raffaello Cortina.
- Brezzi, F. (2012). *Introduzione a Ricoeur*. Bari: Laterza.
- Buber, M. (2011). *Il principio dialogico e altri saggi*. Alba: San Paolo.
- Buber, M. (2023). *Il cammino dell'uomo*. Torino: Einaudi.
- Buday, E. (2019). Identità e corpo. Mentalizzazione e sperimentazione di sè in rete. In *Il ritiro sociale negli adolescenti. La solitudine di una generazione iperconnessa* (p. 71-91). Milano: Raffaello Cortina.
- Burke, P. (2017). *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci.
- Calvi, A. (2019). *Quel che resta di Dio. Forme del Sacro nella cultura contemporanea e nella clinica*. Bergamo : Moretti & Vitali.
- Campagna, F. (2021). *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*. Roma: Tlon.
- Canetti, L. (2013). *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*. Roma: Carocci.
- Cargnello, D. (1977/2010). *Alterità e alienità*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Carotenuto, A. (1987/2018). *Eros e Pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*. Firenze-Milano: Bompiani.
- Carvalho, J., da Fonseca, P., & de Melo Tavares, C. (2021). Poetry as a way to express emotions in mental health. *Journal of Poetry Therapy*, 34 (3), 139-149.
- Castoriadis, C. (2022). *L'istituzione immaginaria della società*. Milano-Udine: Mimesis.

- Clastres, P. (1974/2021). *La società contro lo Stato*. Milano: Elèuthera.
- Coleridge, S. T. (2013). *Passione poetica*. Milano: SE.
- Cotifava, C. (2011). La teoria dell'immaginazione nella Philosophie de la volonté di Paul Ricoeur: le volontaire et l'involontaire. In M. M. Bertolini (A cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica* (p. 105-146). Milano-Udine: Mimesis.
- Craveri, M. (A cura di). (2014). *I vangeli apocrifi*. Torino: Einaudi.
- Daboui, P., Janbabai, G., Akbari, M., & Nouri, M. (2022). Effect of Masnavi-based Poetry Therapy on Anxiety, Depression and Stress of Women with Breast Cancer. *Iran J. Psychiatry Behav. Sci.*, 16(4).
- Dallari, M. (2018). Dire le immagini, vedere le parole. Metafore e figure della competenza emotiva. *Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education*, 22(50).
- Debord, G. (1967/2002). *La società dello spettacolo*. Bolsena: Massari.
- Del Ry, M. (2016). *Le immagini che curano. Immaginazione e clinica*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Dickinson, E. (2021). *Poesie*. Milano: BUR.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Beato Angelico. Figure del dissimile*. Milano: Abscondita.
- Dufrenne, M. (1987/2004). *L'occhio e l'orecchio*. Milano: Il Castoro.
- D'Urso, V., & Giusberti, F. (1991). *Esperimenti di psicologia*. Bologna: Zanichelli.
- Eliot, T. S. (2019). *Poesie*. Firenze-Milano: Giunti-Bompiani.
- Ellenberger, H. F. (1976). *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica. 2 volumi*. Torino: Boringhieri.
- Fabj, L. V. (2010). *Alchimia dell'Immagine. L'alchimia e il transfert: Jung e la Klein*. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Fabj, L. V. (2014). *Jung e la Fenomenologia: i vissuti psicopatologici fondamentali*. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Faccio, E. (2007). Corpi in metafore: il corpo come oggetto. In E. Faccio, *Le identità corporee. Quando l'immagine di sé fa star male* (p. 45-68). Firenze : Giunti.
- Fasola, C., & Inghilleri, M. (2011). Psicologia clinica postmoderna, le idee per un cambiamento di paradigma. In A. Salvini, & M. Dondoni, *Psicologia clinica dell'interazione e psicoterapia* (p. 27-61). Firenze: Giunti.
- Ferrarin, A. (2023). *Un mondo non di questo mondo. La realtà delle immagini e l'immaginazione*. Pisa: ETS.

- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista*. Roma: Nero.
- Freud, S. (1899/2019). *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1915/2012). *Introduzione alla psicoanalisi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1923/2011). L'Io e l'Es. In S. Freud, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi. L'Io e l'Es. Compendio di psicoanalisi* (p. 87-170). Torino: Bollati Boringhieri.
- Frugoni, C. (2010). *La voce delle immagini*. Torino: Einaudi.
- Galimberti, U. (1999). *Psiche e techne*. Milano: Feltrinelli.
- Galimberti, U. (2020). *Nuovo Dizionario di Psicologia. Psichiatria Psicoanalisi Neuroscienze*. Milano: Feltrinelli.
- Galimberti, U. (2023). *L'etica del viandante*. Milano: Feltrinelli.
- Gay, M. (2015). *Archeologie junghiane*. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Gentile, P. (1969). *Storia del Cristianesimo. Dalle origini a Teodosio*. Milano: Rizzoli.
- Gilson, E. (1957/2021). *Pittura e realtà*. Brescia: Morcelliana.
- Goethe, J. W. (1831/2015). *Faust*. Milano: Bur.
- Gramantieri, R., & Monti, F. (2014). *Sogno Mito Pensiero. Freud Jung Bion*. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Green, A. (1991). *Il linguaggio della psicoanalisi*. Roma: Borla.
- Grondin, J. (2014). *Leggere Paul Ricoeur*. Brescia: Queriniana.
- Guidorizzi, G. (2013). *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hölderlin, F. (2019). *Le liriche*. Milano: Adelphi.
- Harrè, R., & Gillett, G. (1996). *La mente discorsiva*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hillman, J. (1975/2022). *Re-visione della psicologia*. Milano: Adelphi.
- Hillman, J. (1980/2021). *Psicologia archetipica*. Treccani.
- Hillman, J. (1983/2021). *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hockney, D., & Gayford, M. (2017). *Una storia delle immagini*. Torino: Einaudi.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1947/2010). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Husserl, E. (1913/2002). *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica. Libro primo: introduzione generale alla fenomenologia pura*. Torino: Einaudi.
- Husserl, E. (1968). *Ricerche logiche. Vol. II: Ricerche sulla fenomenologia e sulla teoria della conoscenza*. Milano: Il Saggiatore.
- Jacobi, J. (1971/2014). *La psicologia di C.G. Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jaspers, K. (1925/1950). *Psicologia delle visioni del mondo*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- Jervolino, D. (2023). *Introduzione a Ricoeur*. Brescia: Morcelliana.

- Jung, C. G. (1912-1952/2012). *Simboli della trasformazione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1913/2011). Le fantasie dell'inconscio. In *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità* (p. 72-87). Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1921/2007). *Tipi psicologici*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1925/2003). *Psicologia analitica. Appunti del seminario tenuto nel 1925*. Roma: Magi.
- Jung, C. G. (1928/2012). *L'io e l'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1929-1957/2001). Commento europeo a "Il Segreto del Fiore d'Oro". In R. Wilhelm, & C. G. Jung, *Il segreto del fiore d'oro* (p. 27-78). Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1933/2020). Il significato della psicologia per i tempi moderni. In C. G. Jung, *Realtà dell'anima*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1934-1954/2011). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. In C. G. Jung, *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità* (p. 99-152). Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1934-2015). *Realtà dell'anima*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1944/2006). *Psicologia e alchimia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1951/1997). *Opere 9/2. Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1958/2015). La funzione trascendente. In C. G. Jung, *La dimensione psichica. Raccolta di scritti* (p. 90-119). Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1961/2020). *Ricordi, sogni, riflessioni*. Milano: Bur Rizzoli.
- Jung, C. G. (A cura di). (1964/2020). *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: Raffaello Cortina.
- Jung, C. G. (2019). *Esperienza e mistero*. (A. Jaffè, A cura di) Torino: Bollati Boringhieri.
- Kandinskij, N. (2006). *Kandinskij e io*. Milano: Abscondita.
- Kaufmann, Y. (2010). *La via dell'immagine*. Roma: Magi.
- Kierkegaard, S. (1849/2019). *La malattia mortale*. Milano: Mondadori.
- Kirsch, T. B. (2010). Storia della psicologia analitica. In J. Cambray, & L. Carter (A cura di), *Psicologia analitica. Prospettive contemporanee di analisi junghiana* (p. 1-29). Roma: Giovanni Fioriti.
- Kreuter, E. A. (2006). Prose and cons: Use of poetry in existential-humanistic therapy for prisoners. *Journal of Poetry Therapy*, 19(1), 41-46.
- Kuhn, T. (1962/2009). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi.
- Lacan, J. (2002). *Scritti* (Vol. 1). Torino: Einaudi.

- Le Goff, J. (1981). *La civiltà dell'occidente medievale*. Torino: Einaudi.
- Leopardi, G. (2008). *Operette morali*. Milano: BUR.
- Leroi-Gourhan, A. (1977). *Il gesto e la parola. Vol. 1: Tecnica e linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Lingiardi, V., & McWilliams, N. (A cura di). (2018). *Manuale Diagnostico Psicodinamico. Seconda Edizione. PDM-2*. Milano: Raffaello Cortina.
- Lopez, A. A. (2016). *Creatio continua. Psicologia analitica, arte, tempo*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Lynch, J. (2022). "Language is a darkness pulled out of us": using poetry to improve literacy in adults with histories of addiction and trauma. *Journal of Poetry Therapy*, 35(4), 213-218.
- Mangini, E. (2001). *Lezioni sul pensiero freudiano e sue iniziali diramazioni*. Milano: LED.
- Mangini, E. (2003). *Lezioni sul pensiero post-freudiano. Maestri, idee, suggestioni e fermenti della psicoanalisi del Novecento*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Mangini, E. (2015). *Elementi dell'esperienza psicoanalitica. Pulsione, immagine, parola poetica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Marozza, M. I. (2012). *Jung dopo Jung. Saggi critici*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Mattei, M. (2024, Marzo 25). *Invito al reincantamento*. Tratto da L'Indiscreto. Un magazine inattuale: <https://www.indiscreto.org/invito-al-reincantamento/>
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (2001). *Autopoeisi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Milano: Marsilio.
- McGuire, W., & Hull, R. (A cura di). (2021). *Jung parla. Interviste e incontri*. Milano: Adelphi.
- Melchiorre, V. (1970/2021). Introduzione. Il metodo fenomenologico di Paul Ricoeur. In P. Ricoeur, *Finitudine e colpa* (p. 7-51). Brescia: Morcelliana.
- Merleau-Ponty, M. (1945/2018). *Fenomenologia della percezione*. Firenze-Milano: Bompiani.
- Merleau-Ponty, M. (1964/1969). *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani.
- Messori, R. (2011). Dire l'evidenza: aspetti estetici ed etici del linguaggio immaginifico. In M. Bertolini (A cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica* (p. 147-180). Milano-Udine: Mimesis.
- Minkowski, E. (1936/2005). *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici*. Torino: Einaudi.
- Moraldi, L. (A cura di). (2019). *I Vangeli gnostici. Vangeli di Tomaso, Maria, Verità, Filippo*. Milano: Adelphi.

- Muscelli, C. (2009). Psicologia ed ermeneutica. In G. Stanghellini, & M. Monti Rossi, *Psicologia del patologico. Una prospettiva fenomenologico-dinamica* (p. 163-189). Milano: Raffaello Cortina.
- Neumann, E. (1949/1978). *Storia delle origini della coscienza*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- Nietzsche, F. (1883-1885/2020). *Così parlò Zarathustra*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (1886/2022). *Al di là del bene e del male*. Milano: Adelphi.
- Otto, R. (1917/2023). *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*. Brescia: Morcelliana.
- Ovidio. (2016). *Le metamorfosi*. Milano: BUR.
- Passi Tognazzo, D. (2017). *Il Metodo Rorschach. Manuale di psicodiagnostica su modelli di matrice europea*. Firenze: Giunti.
- Pepper, S. (1942). *World Hypotheses*. University of California Press.
- Petrarca, F. (2018). *Canzoniere*. Santarcangelo di Romagna: Foschi.
- Preite, A. (2024, Marzo 29). *Realismo narrativista*. Tratto da L'Indiscreto. Un magazine inattuale: <https://www.indiscreto.org/realismo-narrativista/>
- Pusceddu, M. (2013). *Il Corpo Racconta. Psicosomatica e Archetipo*. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Quarato, M. (2019). *Allucinazioni: sintomi o capacità. Racconti di errori diagnostici, soluzioni, ribellione e libertà*. Novate Milanese: Fabbrica dei Segni.
- Rambelli, L. (2023). *Il volto delle favole. Fiabe di tradizione orale nella Romagna estense*. Imola: La Mandragora.
- Recalcati, M. (2004). *Clinica del vuoto. Anoressie, dipendenze, psicosi*. Milano: Franco Angeli.
- Recalcati, M. (2010). *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Recalcati, M. (2012). *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Resnik, S. (1986). *L'esperienza psicotica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ricoeur, P. (1950/2022). *Il volontario e l'involontario*. Brescia: Morcelliana.
- Ricoeur, P. (1960/2021). *Finitudine e colpa*. Brescia: Morcelliana.
- Ricoeur, P. (1969/1977). *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, P. (1975/2020). *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, P. (1983/1986). *Tempo e racconto. Volume I*. Milano: Jaca Book.



- Ricoeur, P. (1986/1989). *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Rilke, R. M. (1923/2000). *I sonetti a Orfeo*. Milano: Garzanti.
- Rimbaud, A. (1873/2004). *Una stagione all'inferno*. Milano: SE.
- Rodari, G. (1973/2010). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare le storie*. Torino: Einaudi.
- Roob, A. (2019). *Alchimia e Mistica*. Colonia-Milano: Taschen.
- Ryle, G. (1949). *The Concept of Mind*. London: Hutchinson and Co.
- Salvini, A. (2011). I limiti dei giudizi di personalità. In A. Salvini, & M. Dondoni (A cura di), *Psicologia clinica dell'interazione e psicoterapia* (p. 198-207). Firenze: Giunti.
- Salvini, A., & Bottini, R. (A cura di). (2011). *Il nostro inquilino segreto. Psicologia e psicoterapia della coscienza*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Salvini, A., & Dondoni, M. (2011). *Psicologia clinica dell'interazione e psicoterapia*. Firenze: Giunti.
- Samuels, A. (1989). *Jung e i neo-junghiani*. Roma: Borla.
- Sartre, J.-P. (1940/2007). *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi.
- Searls, D. (2018). *Macchie di inchiostro. Storia di Hermann Rorschach e del suo test*. Milano: Il Saggiatore.
- Shakespeare, W. (2019). *La tempesta*. Milano: Bur.
- Spineto, N. (2002). *I simboli nella storia dell'uomo*. Milano: Jaca Book.
- Springer, W. (2006). Poetry in therapy: A way to heal for trauma survivors and clients in recovery from addiction. *Journal of Poetry Therapy*, 19(2), 69-81.
- Stanghellini, G. (2017). *Noi siamo un dialogo. Antropologia, psicopatologia, cura*. Milano: Raffaello Cortina.
- Stanghellini, G., & Monti, M. R. (2009). *Psicologia del patologico. Una prospettiva fenomenologico-dinamica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Stiegler, B. (2022). *La miseria simbolica. Vol. 2: La catastrofe del sensibile*. Milano: Meltemi.
- Tagliapietra, A., Ghirelli, G., Maglione, E., & Piccione, C. (A cura di). (2022). *Storie dell'idea di immagine. Dalla filosofia antica all'arte contemporanea*. Milano-Udine: Mimesis.
- Testa, F. (2019). *La clinica delle immagini. Sogno e psicopatologia*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Turatto, M. (A cura di). (2018). *Psicologia generale*. Torino: Mondadori Università.
- Tzu, L. (2009). *Tao Te Ching*. Milano: Mondadori.

- Verruci, G. (2011). Azione come autocostruzione. Agency e normatività in Christine Korsgaard. In M. M. Bertolini (A cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica* (p. 79-103). Milano-Udine: Mimesis.
- von Franz, M.-L. (1992). *Psiche e materia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Von Franz, M.-L. (2014). *Il mito di Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Watzlawick, P., Beavin, J. H., & Jackson, D. D. (1978). *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- Wheelwright, P. (1968). *Metaphor and Reality*. Indiana University Press.
- Widmann, C. (2015). *Le terapie immaginative*. Roma: Magi.
- Wilhelm, R. (A cura di). (2020). *I Ching. Il Libro dei Mutamenti*. Milano: Adelphi.
- Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. (1954). *The Verbal Icon*. University of Kentucky Press.
- Winnicott, D. (1965/2013). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando.
- Winnicott, D. (1971/2019). *Gioco e realtà*. Roma: Armando.
- Wright, K. (2000). *Visione e separazione. Tra Madre e Bambino*. Roma: Borla.
- Yaniv, H., Shalom Nimmi, D., & Raskin, S. (2022). "Under the black sun of the silence, the words burned slowly" (Pizarnik) use of literature in a therapeutic group in a closed psychiatric ward-as a creative way to return to recovery process. *Journal of Poetry Therapy*.
- Yeats, W. B. (2008). *I cigni selvatici a Coole*. Firenze : Passigli.
- Zambrano, M. (1985/2017). *Il sogno creatore*. Milano: SE.
- Zhang, W. (2022). Psychological healing function of poetry appreciation based on educational psychology and aesthetic analysis. *Front. Psychol.*