

# Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

**Daniele Giglioli**

---

1. Esiste davvero qualcosa come la critica tematica? Il rasoio di Occam suggerirebbe di no. Se ogni atto critico è un atto interpretativo, e se nessun atto interpretativo può fare a meno di un investimento tematico (e cioè dell'interrogazione sui legami che connettono l'argomento e il senso di un'opera), allora ogni critica è tematica e non c'è alcuna necessità di postulare un nuovo ente tautologico e superfluo.

Se si parla da una ventina di anni a questa parte di "ritorno della critica tematica" è solo per una comprensibile rappresaglia contro la sottovalutazione del piano del contenuto che un ventesimo secolo a dominante formalista aveva terroristicamente imposto agli studiosi. Oggi si rischia semmai l'eccesso opposto – tutto il potere al contenuto, e la forma nel ripostiglio degli attrezzi –, ma si sa come funzionano i corsi e i ricorsi delle mode culturali. Il prezzo è senz'altro un momentaneo regresso in termini di raffinatezza delle procedure e degli strumenti di analisi, ma può valere la pena di pagarlo in cambio di una nuova immissione di sangue rosso, di una rinnovata volontà di chiedere alla critica un pronunciamento sui rapporti che corrono tra letteratura e realtà umana. Se è vero che c'è nell'approccio "tematico" qualcosa di regressivo rispetto alla sofisticatezza delle analisi formali cui ci aveva abituato la migliore critica del Novecento, è perché esso ci riporta in qualche modo indietro, al bivio da cui si dipartono (o forse confluiscono) linguaggio e mondo, testo e contesto, enunciato e referente. Ci riporta, più precisamente, a ciò che letteratura e cultura hanno in comune.

A buon diritto perciò l'immaginario è diventato la parola d'ordine della ricerca letteraria di questi anni. È probabile che buona parte della fortuna di cui gode derivi dalla sua bassa densità semantica, dal suo essere un concetto confortevolmente indefinito, duttile, indistinto, non soggetto agli oneri probatori imposti ai due termini che si incarica di sostituire: da un lato l'idea di letterarietà (la questione se esista cioè una spe-

cificità costitutiva, e non solo convenzionale, del testo letterario); dall'altro quella altamente problematica (e oggi in discredito, forse a torto) di ideologia. È un concetto cerniera, che articola il letterario, il culturale e il sociale. Dove la letterarietà e l'ideologia dividono, l'immaginario unisce, accomuna, individua nessi, stabilisce paralleli. Suo compito è censire le invarianti, le costanti, le ricorrenze, nel tempo, nello spazio, tra i generi, tra i media. È tema – ha dichiarato una volta Francesco Orlando con la consueta perentorietà – *tutto ciò che si ripete*. Una critica incentrata sul contenuto non può che ricercare ciò che unisce testi, culture, pratiche e ambiti discorsivi, sullo sfondo asintotico dell'ambizione di costituirsi come parte di un'antropologia globale.

Ma una ricerca orientata in questo senso può essere condotta secondo due protocolli teorici diversi, antitetici anche se non incompatibili, che prendendo a prestito da una nota distinzione di Foucault chiameremo rispettivamente *archeologico* e *genealogico*. L'approccio archeologico pensa il tema come archetipo, e dunque come inizio, scaturigine, sostanza. Quello genealogico lo vede invece come una *dynamis*, un processo, una sopravvivenza, e colloca la sua origine nel vortice di una temporalità già sempre storica, e in quanto tale scissa, discontinua, costitutivamente differente da se stessa.

2. Vediamo prima il modello archeologico. Il suo padre nobile non può essere che Carl Gustav Jung, cui si deve d'altronde la fortuna del termine archetipo. Secondo Jung, la specie umana dispone di un inconscio collettivo, atemporale, innato ed ereditario. Alla sua nascita, il soggetto non è una tabula rasa, in quanto la sua psiche è già preformata sulla base di un coacervo di rappresentazioni che sono le stesse per tutti. L'inconscio collettivo non è un magma informe, è strutturato in una serie di figure e di immagini (ombra, anima, grande madre, seconda nascita, ecc.), che Jung chiama appunto archetipi. Gli archetipi sono ciò che accomuna le esperienze, ciò che le rende comprensibili, confrontabili, dicibili. L'esperienza umana è già strutturata al suo sorgere, e l'archetipo è il termine medio tra specie e processo di individuazione, percezione e appercezione, istinto e immagine, mondo e sé.

Ora, tutto questo pone evidentemente un problema. Come può un contenuto di coscienza migrare per via filogenetica? Attraverso quale canale il vissuto individuale di un antenato può trasmettersi ai suoi discendenti? Jung tenta di risolvere la difficoltà sostenendo che gli archetipi, come le categorie kantiane, non sono contenuti ma contenitori, forme, a priori rappresentativi: non immagini innate, ma una facoltà innata di formare immagini. Le immagini effettive che si manifestano alla coscienza sono le concretizzazioni di una virtualità, e non la esauriscono mai, così come la *langue* di Saussure non è una semplice somma di atti di *pa-*



*role*. Gli archetipi, scrive Jung, non sono rappresentazioni, ma possibilità innate di rappresentazioni. La questione diventa dunque: come si formano? da dove vengono? e perché sono proprio quelle e non altre? Per rispondere, Jung è costretto a entrare in contraddizione con se stesso. La genesi degli archetipi, scrive, è la «risultante di innumerevoli esperienze tipiche di tutte le generazioni passate, i residui psichici, le tracce mnestiche di innumerevoli eventi dello stesso tipo, la media di milioni di esperienze individuali». Ma se è così, allora provengono dall'esperienza, e dunque sono a posteriori, non a priori, perché tra esperienza e a priori vi è incompatibilità radicale. Non sono forme, sono contenuti, non sono possibilità ma rappresentazioni, non sono essenziali ma accidentali. Ai suoi successori, Jung lascia in eredità un protocollo di ricerca dotato di grandi proprietà descrittive, ma minato alla base dalla confusione che istituisce tra il piano della logica e quello della psicologia.

Lo stesso accade a Curtius, che del resto si rifà esplicitamente a Jung. La sua morfologia della letteratura europea ruota tutta intorno al concetto di *topos*, che Curtius riprende dalla retorica antica sottoponendolo a un procedimento di forte distorsione. In Aristotele e Quintiliano i *topoi* facevano parte dell'*inventio*, erano una metafora spaziale che serviva a designare l'attività di immagazzinamento, classificazione e reperimento degli argomenti del discorso, presenti già, come *copia rerum*, nella mente dell'oratore, e suscettibili di essere richiamati alla coscienza attraverso una serie di artifici mnemonici. Non erano argomenti ma piuttosto, scrive Quintiliano, *argumentorum sedes*, scaffali, artifici tassonomici, più vicini a procedimenti logici che a immagini o rappresentazioni (il *locus a re*, quello *a persona*, quello *a loco*, ecc.). Curtius però espande metonimicamente il concetto di *topos* fino a fargli designare non più la sede degli argomenti, ma gli argomenti medesimi, ovvero un corredo di immagini, formule, clichés, metafore ricorrenti, prosopopee (il mondo come libro o come teatro, l'arte come scimmia della natura, il *locus amoenus*, il *puer-senex* ecc.), un repertorio di costanti tematiche che costituisce il tessuto connettivo, l'ossatura morfologica della tradizione letteraria europea. Una tradizione pensata come un tutto, una totalità integrata, una successione diacronica ma più ancora, sulla scorta di Eliot, un ordine sincronico dotato di una modalità di esistenza simultanea. La letteratura europea è per Curtius un'unità spirituale prima che storica, istituitasi attraverso un processo di proiezione (e di prevalenza) del sincronico sul diacronico, di ciò che dura su ciò che si trasforma. Un ordine insieme temporale e assiologico, di cui i *topoi* sono i componenti primi perché si radicano, sostiene Curtius, negli archetipi dell'inconscio collettivo descritto da Jung.

Resta da capire, tuttavia, per quale ragione dei *topoi* che appartengono all'inconscio intemporale della specie debbano essere designati co-

---

Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

me specificamente europei, ancorati cioè a un tempo e a uno spazio determinati: la stessa confusione, già riscontrata in Jung, tra essenziale e accidentale, tra universale e contingente, storico, determinato. Per risolverla, è necessario fornire al modello un supplemento di origine, insieme logica e ontologica, come farà la teoria della letteratura di Northrop Frye. Anche secondo Frye la letteratura è un ordine totale di parole che fa da contesto e ossatura a ogni possibile realizzazione individuale, e va studiata come facente corpo unico con la mitologia. Risponde agli stessi compiti, ha le stesse aspirazioni: la riconciliazione del dualismo tra uomo e natura, la fine dello sforzo sociale, la rappresentazione di un mondo in cui desideri umani e circostanze naturali e sociali possano finalmente coincidere. Mitologia e letteratura mettono in scena queste aspirazioni, ne rappresentano comicamente il compimento, o tragicamente lo scacco. La letteratura non è altro che mitologia traslata, combinazione via via più sofisticata di un numero di elementi relativamente semplici presenti in germe in tutte le culture primitive. Mitologia e letteratura non si distinguono né per i materiali di cui si servono né per gli artifici formali con cui si organizzano, ma piuttosto per il diverso tipo di investimento sociale cui sono sottoposte.

Fondamento di qualsiasi organizzazione simbolica, mitica, letteraria, figurativa o musicale, è secondo Frye la *ricorrenza*, il riproporsi del medesimo nel tempo (il ritmo), e nello spazio (il modulo). La letteratura dispone di entrambi i dispositivi. Ha un elemento temporale, la narrazione, e un elemento sincronico, atemporale, che è il significato, la *dianoia*. Il ritmo deriva dalla mimesi del ciclo naturale (giorno e notte, stagioni, età della vita), e ha la sua prima messa in forma nel rituale che lo riproduce. Il significato atemporale si manifesta invece alle sue origini nella forma dell'oracolo, dell'enigma, del sogno, della visione epifanica. Ma entrambi, ritmo e modulo, rito e oracolo resterebbero incomprensibili e incomunicabili se non venissero integrati dall'azione di un termine medio, che conferisca, scrive Frye, significato archetipo al rituale, e narrazione archetipa all'oracolo. È questa la funzione del mito, ed è per questo che il mito è l'archetipo, la potenza unificante capace di connettere narrazione e significato, il principio organizzativo ed esplicativo su cui si modella ogni possibile racconto, a cominciare dal più arcaico da cui tutti derivano e a cui tutti si rifanno, e cioè il mito solare, con la sua tavola di equivalenze tra le stagioni, le ore del giorno, le età della vita, i regimi di *imagery*, gli orientamenti affettivi euforici o disforici, i generi letterari, le diverse tipologie di personaggi.

Col che, in effetti, la contraddizione in cui restavano impigliati Jung e Curtius è risolta. Ora il modello dispone di un *prius* insieme logico e naturalistico, di un eliotropismo – è il caso di dirlo – capace di gerarchizzare sotto di sé l'intero universo dei *realia* che di volta in volta possono

entrare a far parte, magari in forma traslata e quasi irriconoscibile, della rappresentazione letteraria. Unico problema, la sua manifesta arbitrarietà. E se il fondamento fosse un altro, per esempio i quattro elementi (terra, acqua, fuoco, aria) postulati dalla psicoanalisi dell'immaginazione materiale di Gaston Bachelard? O magari il corpo umano, come sostiene Gilbert Durand? Secondo Durand, infatti, l'immaginario si costituisce per effetto dell'attrito tra pulsioni interne e ambiente esterno, e si organizza sulla base di tre fondamentali attitudini neurofisiologiche: la posizione eretta, l'ingestione e la copula sessuale. Da cui la configurazione di tre schemi possibili: quello eroico (con immagini di elevazione, affermazione, purificazione, lotta, paternità, altezza, e simboli quali le armi); quello mistico (con immagini di masticazione e suzione, e per traslato discesa, ritrazione, rifugio, intimità, buio, notte, e simboli come la grotta, la tana, il ripostiglio); e quello sintetico (che suggerisce immagini di ciclo, circolarità, articolazione, dialettica tra dentro e fuori, e ha come simbolo per esempio la ruota). Quanto agli archetipi, essi vanno intesi come una sostanzializzazione dei tre schemi a contatto con l'ambiente esterno, mentre i miti sono una combinazione di schemi, archetipi e simboli che sotto l'impulso di un determinato contesto sociale tendono a organizzarsi in forma di racconto.

---

Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

**3.** Dato il partito preso di desumere i temi dagli archetipi e questi da una supposta e indimostrabile origine essenziale, c'è solo l'imbarazzo della scelta, e nulla potrebbe impedirci, come d'altronde è stato spesso fatto, di partire alla caccia delle inevitabili eccezioni, distorsioni e forzature cui necessariamente va incontro la pretesa di ricondurre all'uno il molteplice.

Ma sarebbe un atteggiamento miope, ingeneroso e inefficace. Intanto perché non è mai un'eccezione a confutare un paradigma o una teoria, ma sono piuttosto un'altra teoria e un altro paradigma che lo fanno. E poi perché il limite di un modello come questo risiede esattamente in ciò che costituisce anche il suo innegabile motivo di fascino, il suo punto d'onore, la sua promessa di felicità, la sua innegabile capacità di porre connessioni, legami, parentele, all'interno di un'architettura di ampio respiro che permette di cogliere in prospettiva scorci e fughe altrimenti destinati a rimanere nell'ombra. Qui anche sta il suo rischio, che deriva in primo luogo dalla scelta di vedere in ogni possibile fenomeno una mera modificazione di un'unica sostanza. Tutto ciò che accade in letteratura, nell'arte e in ogni prodotto dell'immaginario, è la ripetizione di qualcosa di già dato. Conoscere è riconoscere, vivere è rivivere, scrivere è riscrivere, immaginare è ricordare. C'è in questo modello un platonismo diffuso, un partito preso anamnastico, che procede da un'ontologia povera, ristretta, rigida, un'ontologia che non prevede la dimensio-

ne dell'evento, la possibilità del nuovo, l'irruzione dell'impensato. Ciò che davvero conta è già sempre accaduto, è già sempre all'origine, è l'origine, un'origine pensata come inizio, come fatto compiuto. Nella sua ricerca del simile, il modello archeologico rischia di trovare sempre e solo il medesimo, ciò che si ripropone sempre uguale secondo i modi di un'identità meramente numerica. Il suo demone è la tautologia, la coazione a cercare nel fenomeno solamente ciò che non muta, ed è dunque, a rigore, per parafrasare Heidegger, *in-differente* – nel senso anche di irrilevante, in quanto è ciò che sappiamo già. Mentre ciò che dovrebbe interessarci non è tanto il riscontro che c'è sempre qualcosa di antico in ciò che ci si presenta come nuovo, ma il tentativo di trovare ogni volta qualche cosa di nuovo, di inedito, di impensato, nell'antico che sopravvive – e sopravvive in realtà solo per questo, in funzione di un uso diverso, come vivo che afferra il morto e non come morto che afferra il vivo.

4. È a questa esigenza di salvaguardare la possibilità dell'evento che risponde l'approccio genealogico. Il partito preso che lo regge è l'opposto: l'origine conta meno della meta, la variazione più della ripetizione, la contingenza più della sostanza. Se i numi tutelari del modello archeologico erano Platone e Jung, al procedere genealogico presiedono Nietzsche e Freud.

In primo luogo il Nietzsche della *Genealogia della morale*, da cui discende d'altra parte l'accezione in cui usiamo il termine. Il suo motto è *pu-denda origo*. All'origine di ogni valore (verità, giustizia, ragione), non ci sono per Nietzsche quegli stessi valori, ma piuttosto il loro contrario. La passione della verità nasce dall'errore. Le cose buone sono state all'inizio cose cattive (pensiamo alla catena di slittamenti semantici che ha portato aggettivi come nobile o gentile a perdere per strada la loro originaria istanza di sopraffazione, violenza, ingiustizia, privilegio). La ragione non ha alla sua scaturigine nulla di razionale, ma qualcosa di totalmente diverso come la paura dell'annientamento, l'istinto di autoconservazione, la volontà di potenza. Quanto dire che l'origine non va pensata come una sostanza che non muta, ma come un'ininterrotta catena di metamorfosi a partire da uno scarto, una rottura, uno stato di emergenza: un evento. L'evento viene prima dell'essere. L'impulso a modificare precede qualunque pretesa di durata. La differenza non è un caso particolare, un accidente, una degenerazione, uno scandalo dell'identità: è vero il contrario. È Apollo ad essere un caso particolare, una malizia illusionistica di Dioniso.

E poi Freud, con la sua teoria del desiderio, che non va confuso col bisogno. Il bisogno è uno stato di tensione interna soddisfatto dall'azione di un oggetto esterno: fame, cibo. Il desiderio è invece in primo luogo una memoria, è legato fin dai *Tre saggi sulla teoria sessuale* alla traccia

mnestica di un primitivo soddisfacimento del bisogno, e trova il suo appagamento – sempre problematico e parziale, donde la sua inesauribilità – nella riproduzione allucinatoria delle percezioni che sono divenute per il soggetto i segni di quel soddisfacimento. Il desiderio opera attraverso i segni, si soddisfa per interposta immagine, non si appaga della sensazione attuale ma del ricordo che questa gli evoca della percezione primitiva, inattuabile, irrepresentabile, necessariamente perduta. È il ricordo del perduto che configura l'oggetto di desiderio reale, e non viceversa. Alla radice del desiderio c'è dunque un equivoco, un inganno, una trasformazione, un'origine sempre mancata. Quanto dire che all'origine non spetta altra sovranità che quella di essere una mancanza capace di mettere in moto un processo, una rottura, una fessurazione dell'essere. Non c'è nulla da ritrovare dietro alle immagini che individui e culture istituiscono a oggetti di desiderio o di timore, di piacere e di dolore, se non un regresso all'infinito che se potesse asintoticamente avere un termine approdrebbe al nulla, all'indistinto e all'informe. L'origine non viene prima della storia perché è già sempre nella storia, è più il suo risultato che il suo postulato. E non a caso per il Freud più tardo della metapsicologia e di *Al di là del principio di piacere* ogni impulso regressivo, ogni anelito alla ripetizione è dominato dalla pulsione di morte, ovvero dall'aspirazione della materia vivente a far ritorno allo stato inanimato da cui ha preso le mosse. Nella sua ultima istanza, la memoria è una tensione all'immemorabile.

---

Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

5. Tutto questo non comporta alcun mutismo. Tra il fenomeno attuale e la sua origine zero c'è l'intero arco delle trasformazioni da indagare. Per farlo occorrono però degli strumenti concettuali adeguati: la mera accumulazione di dati, il classico "questo c'era già qui" della critica tematica tradizionale, sono passaggi necessari ma non sufficienti. Proviamo a ricavarceli da qualche ricerca recente.

Il primo è il concetto di «macchina mitologica», che sta alla base dell'opera, troppo presto interrotta, di Furio Jesi. Jesi riprende dal suo maestro Kerény l'idea che il mito non è una sostanza extraumana, naturale o divina poco importa, che precede e predetermina l'uomo, che lo *affer-ra* – è l'espressione di Kerény – dall'esterno. Questa è per Kerény e Jesi solo la cattiva ideologia del mito, è il mito «tecnicizzato», il mito usato come elemento di propaganda politica che deresponsabilizza l'agire umano in favore di una sua obbedienza a una potenza che lo eccede. Su questo punto, Kerény e Jung, che pure hanno collaborato a lungo, dissentono radicalmente negli anni che vedono l'affermazione del nazismo, quel nazismo in cui Jung legge l'emersione di qualcosa di ctonio, la concretizzazione storico-sociale di uno strato archetipico. Per Kerény, invece, che nel nazismo vede solo il rappresentante massimo della tecnicizzazio-



ne del mito, non esistono gli archetipi ma piuttosto dei *prototipi*, dei manufatti, delle creazioni umane capaci di sopravvivere in forza della loro capacità di riprodurre e organizzare l'esperienza umana che li genera. Il mito è il mito dell'uomo, dove il genitivo va inteso insieme come soggettivo e come oggettivo: parla dell'uomo in quanto è, come diceva già Vico, prodotto dall'uomo. Non il mito si manifesta attraverso l'uomo, ma l'uomo attraverso il mito. È l'uomo che parla il mito, e non viceversa. L'uomo non trova la sua fondazione extraumana in un sistema di forze perenni – in un'origine – che lo precedono e lo sovrastano, ma si fonda lui stesso attraverso l'invenzione e la messa in immagine di quelle forze. Non esiste una "sostanza mito" di cui la mitologia sarebbe insieme il discorso e lo studio. La mitologia, scrive Jesi con una formula memorabile, è «la scienza di ciò che non c'è», è il prodotto di una macchina mitologica che incessantemente rielabora dei materiali immaginativi, e che è vuota al suo interno in quanto la sua essenza non consiste in ciò che contiene, ma in ciò che produce, in ciò che mette fuori di sé. Il suo interno e il suo esterno coincidono, la sua sostanza non è altro che il perenne susseguirsi – e ripetersi, certo – dei suoi accidenti. Non c'è un cuore profondo del mito al di fuori di una continua negoziazione tra i parlanti, tra i mito-logi. La mitologia sopravvive, o non sopravvive, o si inabissa per essere poi recuperata, unicamente sulla base del diverso investimento e disinvestimento dei sistemi di senso che ogni cultura proietta sul canone delle immagini e dei discorsi ricevuti, dimenticati, ripresi e trasformati.

È su questo che la macchina mitologica di Jesi si incrocia con l'idea dell'immagine come «sopravvivenza» che Georges Didi-Huberman va tracciando da anni sulla base della sua rilettura dell'opera di Aby Warburg. Anche Warburg, come Jung e gli altri "archeologi", si era posto il problema della persistenza e della migrazione di un patrimonio di immagini primordiali. Egli le intendeva però non come archetipi innati, e neanche come una mera copia di una realtà esterna già data, ma piuttosto, al modo di Rousseau nel *Saggio sull'origine delle lingue*, come l'espressione di un affetto, la reazione mimica prima che mimetica al disorientamento umano di fronte alla minaccia del caos naturale. Non a caso le chiama *Pathosformeln*, formule di pathos, e legge il loro divenire fino a noi nella chiave di un progressivo ingentilimento (dalla figurazione arcaica a quella classica, antica, tardoantica e rinascimentale), sulla base di una dialettica palesemente debitrice di quella ipotizzata da Nietzsche tra Dioniso e Apollo, tra il flusso informe del divenire e il *principium individuationis* che lo umanizza, traducendolo, tradendolo, eufemizzandolo, al fine di renderlo sopportabile e dominabile. Non una sostanza, non una copia, ma una forma che si configura originariamente come deformazione dell'informe, come il tropo di un altro tropo che non ha dietro di sé il conforto e il vincolo di alcun *verbum proprium*.



Alla formula di pathos di Warburg, Didi-Huberman sovrappone il concetto benjaminiano di «immagine dialettica», l'idea cioè che oggetto della conoscenza storica è sempre un frammento di passato che entra in costellazione con l'adesso, con il presente, e viene *costruito* – non semplicemente trovato o scoperto – attraverso un doppio movimento temporale in cui il passato non è in sé, ma diventa retrospettivamente profezia del presente. Solo così può essere intellegibile. Ma fino a che ciò non accade, l'immagine è un puro nulla, una latenza, un vuoto sempre in attesa di essere colmato. La vera vita dell'immagine consiste nella sua *Nachträglichkeit*, nella sua posteriorità (concetto derivato da Freud; ma già Warburg parlava di *Nachleben*, di vita postuma), ovvero in quello che Lacan chiamava l'*après-coup* attraverso cui continuamente si fa e si disfa l'attualità del soggetto. Perché la genesi dell'immagine è traumatica (la minaccia di annientamento, la necessità di dar forma alle scariche affettive derivanti dalla reazione al mondo esterno), e il fondamento della traumaticità del trauma, ha insegnato Freud, non è tanto il suo essere accaduto, ma piuttosto il suo essere stato rimosso e poi ricordato, che si tratti di un evento reale o di una fantasia patogena.

Per questo l'anacronismo – il peccato mortale degli storici – è insito nella struttura temporale stessa dell'immagine che sopravvive, e che solo *a posteriori* e dopo aver attraversato il rischio dell'oblio può dispiegare il suo potenziale di senso. L'immagine è il perpetuo riaffiorare di un'origine che non si trova all'inizio ma piuttosto, diceva Benjamin, nel pieno del vortice del tempo; un'immagine che è essa stessa tempo, tempo incarnato, tempo incorporato da un continuo montaggio, smontaggio e rimontaggio di stratificazioni storiche, di per sé eterogenee, che solo attraverso di essa entrano a contatto. La sua è una temporalità a due facce, una polarità dialettica fatta insieme di permanenza e distruzione, di morte e di rinascita, articolate insieme dall'istante caotico che facendo saltare il *continuum* temporale riattiva lo choc da cui ha tratto la sua genesi. Nessuna storia senza memoria, nessun passato senza profezia, nessuna origine che non sia anche una meta, un nuovo inizio, una reminiscenza di qualcosa che non cessa di finire. Né documento (ciò che comunica) né monumento (ciò che permane), stratificata, sovradeterminata, obbediente a molteplici piani temporali, l'immagine è qualcosa in cui «l'essere si disgrega: esplose, e in ciò mostra – ma per poco – di che cosa è fatto. L'immagine non è l'imitazione delle cose, ma l'intervallo reso visibile, la linea di frattura tra le cose»; è una *soglia*, un passaggio, una discontinuità, una liminalità iniziatica in cui ha luogo non una trasmissione di sapere ma un trapasso tra diversi stati dell'essere.

Perché ci sia quel passaggio, però, è necessario ipotizzare un transito attraverso gli ipogei della dimenticanza, del rimosso, dell'oblio, del "poter non essere", della morte. Per questo parliamo di soglia iniziatica. Per

---

Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

poter (ancora) parlare, l'immagine deve essere portata al cospetto non della sua origine, ma del suo potenziale essere nulla se qualcuno, necessariamente postumo, non la cita a comparire davanti al tribunale dell'attualità. Ed è esattamente qui, nella possibilità e anzi nella necessità di intervento di quel "qualcuno", e cioè del soggetto, che si misura la distanza massima tra il modello archeologico e quello genealogico. Il primo istituisce tra soggetto e oggetto della conoscenza una dialettica bloccata che li reifica entrambi: l'oggetto è sempre lo stesso, e il soggetto anche, impossibilitato com'è a produrre alcunché di veramente nuovo che non sia la mera riproposizione del medesimo. Il modello genealogico, invece, consente e anzi ingiunge al soggetto una facoltà di iniziativa, di *agency*, di trasformazione di sé insieme all'oggetto che conosce, per strapparlo continuamente da quel nulla da cui provengono e in cui potenzialmente si mantengono le immagini.

6. È questa la funzione prima, la ragion d'essere antropologica e in senso lato *politica* dell'immaginario, come sapeva il Sartre degli anni Trenta e Quaranta, a lungo dimenticato e oggi giustamente riscoperto. Sartre corregge lo psicologismo di Bergson, da lui accusato di operare un impoverimento del mondo in quanto lo riduce a non essere altro che il suo riflesso in una psiche umana, con una rilettura tendenziosa e geniale dell'intenzionalità di Husserl. Non si dà, per Husserl e per Sartre, coscienza che non sia coscienza di qualcosa, che non sia cioè intenzionata, rivolta, orientata a qualcosa che sta al di fuori di lei: conoscere non è ingerire il mondo ma andargli incontro, protendersi verso di lui. Ma l'immaginazione e il suo prodotto, l'immaginario, sono qualcosa di diverso dalla semplice percezione. Se nella percezione questo "tendere verso" della coscienza si realizza appieno, l'immaginazione è piuttosto un surrogato, un tentativo di presentificare ciò che non c'è, perché assente o perché inesistente. L'intenzionalità della coscienza si protende su qualcosa che non c'è, dunque sul nulla; è un'intenzione verso il nulla, non verso il mondo delle cose. Affermare: immagino qualcosa, significa anche dire: non la vedo, non vedo nulla. Ma il nulla è intimamente connesso per Sartre alla possibilità della libertà umana. Solo passando per l'accettazione del nulla l'uomo si apre un varco nella presa totalizzante dell'essere. Con la «nientificazione» del mondo operata dall'immaginazione, la coscienza sospende, sia pure per un istante e nella modalità ontologica dell'illusione, la signoria della realtà, la sovranità del dato, il puro essere in sé, e non per noi, delle cose. Attraverso il varco del nulla, nella coscienza umana penetra il possibile, perché possibile è solo ciò che non è già dato, ciò che può non essere – altrimenti sarebbe necessario.

L'immaginario è dunque il prodotto di una dialettica che fa giocare insieme all'evasione anche una critica del mondo, il suo rifiuto, la sua

messa in questione. L'immaginario, più ancora del linguaggio e del fatto di vivere in società, è il proprio dell'uomo, è ciò che lo fa passare da sostanza a soggetto, per parafrasare lo Hegel della *Fenomenologia dello spirito*. Ma il soggetto è il vero grande assente, il fulcro archimedeo dene-gato della migliore teoria letteraria novecentesca, respinto come «falla-cia intenzionale» dal *new criticism*, degradato a mero esecutore di matri-ci nella semiotica e nello strutturalismo, decostruito dal poststrutturali-smo, indebolito o sociologizzato dalla neoermeneutica e dall'estetica del-la ricezione, barattato con dubbio profitto con la sua reificazione in "iden-tità" nella vasta galassia dei *cultural studies*. Di qui il depotenziamento de-gli studi letterari, la loro perdita di presa, la loro emarginazione dal cam-po in cui si forma la coscienza collettiva. Crisi non della critica letteraria, ma dello spirito critico *tout court*, in un'epoca il cui il senso comune non è più dominato dal realismo ingenuo – il mondo è là fuori, e il soggetto si certifica nella misura in cui riesce a riprodurne dentro di sé la copia più adeguata – cui si contrapponeva come ha visto Antoine Compagnon il momento aletico e demistificatorio della "teoria"; ed è invece fin trop-po condiscendente al più spensierato e aproblematico costruttivismo – non ci sono fatti ma solo interpretazioni, la realtà è una convenzione di-scorsiva, il mondo vero è diventato favola, da cui relativismo, scetticismo, nichilismo ecc.

Realismo ingenuo e pirronismo postmoderno approdano in realtà al-lo stesso esito: tra chi dice che il mondo è come è e la mente è la sua co-pia, e chi sostiene che tutto ciò cui possiamo avere accesso è un archivio di enunciati senza autore, la differenza è meno grande di quanto sem-bri. Copiare la realtà o essere parlati dal linguaggio è solo una falsa alter-nativa. Se il soggetto viene ridotto a una mera sintesi passiva di funzioni, la sola "cosa reale" che rimane è il discorso del potere, che ha per sua na-tura quella di proporsi come l'unica articolazione possibile tra il cono-scere e l'agire. Reintrodurre il soggetto negli studi letterari è il compito di una critica che voglia tornare ad essere l'altro nome della modernità: autodeterminazione, camminare eretti, uscita dallo stato di minorità. L'immaginario è il campo di battaglia. L'approccio genealogico ce ne dà una prima mappa. È chiaro che siamo solo all'inizio.

---

Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario

## Nota bibliografica

*The Return of Thematic Criticism* è il titolo di una fortunata antologia a cura di Werner Sollors, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1993. Chi scrive ne ha discusso in Daniele Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001. La centralità dell'immaginario negli studi letterari è teorizzata da Remo Ceserani in *Guida al-lo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999. Per altre attestazioni della "svol-

ta” in favore dell’immaginario, si può vedere Jacques Le Goff, *L’immaginario medioevale*, Laterza, Roma-Bari 2003, e Wolfgang Iser, *La situazione attuale della teoria letteraria. I concetti chiave e l’immaginario*, in Aa. Vv., *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Einaudi, Torino 1989. La battuta di Francesco Orlando si legge in *Le costanti e le varianti*, Il Mulino, Bologna 1983. La distinzione tra archeologia e genealogia (qui in versione molto semplificata) è in Michel Foucault, *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma 1997; ma il riferimento è anche al saggio *Nietzsche, la genealogia e la storia*, in Id., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Per la teoria dell’archetipo di Jung, un buon viatico è il suo *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino 1959. Di Curtius si menziona ovviamente *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1997. Di Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, e *Favole d’identità*, Einaudi, Torino 1973. Di Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Dedalo, Bari 1973.

Genealogia e desiderio sono concetti che stanno rispettivamente alla base di tutta l’opera di Nietzsche e di Freud, che possiamo esimerci dal citare per intero. Di Furio Jesi è da vedere, per il rapporto con Kerény e la teoria della macchina mitologica, l’introduzione a Károly Kerény, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino 1979; e anche Furio Jesi, Károly Kerény, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, Quodlibet, Macerata 1999, con uno splendido saggio di Andrea Cavalletti. Della vasta opera di Georges Didi-Huberman, attinenti al nostro discorso sono soprattutto *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004; *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria e i fantasmi della storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

La teoria dell’immagine di Sartre si trova in *L’immaginazione*, Bompiani, Milano 2004, e in *L’immaginario*, Einaudi, Torino 2007. Un’eccellente guida alla problematica dell’immagine è Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999. Il rapporto tra senso comune e teoria letteraria è esaminato (superficialmente) da Antoine Compagnon in *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000.