

Sul “sonno furioso”

L’immaginazione come sintesi attivamente passiva

KRISTUPAS SABOLIUS

ABSTRACT: The article is based on a sentence composed by Noam Chomsky: “Colorless green ideas sleep furiously”. Although a phenomenon referring to a grammatically correct, but logically contradictory phrase is not found in the empirical field, it can stimulate a certain perspective of experience in the field of imagination. The cultivation of this oxymoronic unity of opposites serves for a better understanding of the latent function of imagination. Based on the insights by Anaximander, Beckett, Stoicism, British Empiricism, Husserl and Sartre, this sentence is reconsidered as an impulse, facilitating the dynamism of the activity and passivity of consciousness as well as turning the logical contradiction into the principle of change orientation.

KEYWORDS: imagination, apeiron, *imagination dead imagine*, association.

1. Apeiron e morte dell’immaginazione

Noam Chomsky ha proposto un nonsenso logico tra i più affascinanti: «Colorless green ideas sleep furiously» (Chomsky 1957: 15). La frase, che, dobbiamo presumere, mai prima era stata formulata, né in inglese, né in nessun’altra lingua, è caratterizzata da una peculiare contraddizione linguistica. Anche se tale enunciazione, dice Chomsky, è insensata, la combinazione resta grammaticale. Per dirla con altre parole, la percezione reale di uno stato di cose non permette neanche di immaginare una cosa che possa essere sia verde, sia incolore e, allo stesso tempo, per di più, dormire e agire furiosamente. L’enunciato “verdi idee incolore dormono furiosamente” è impossibile come azione attuale: almeno così è nel mondo in cui viviamo attualmente, anche se poi esso corrisponde perfettamente alle regole del funzionamento linguistico.

Ma è vero che alla sua base non c’è alcun fondamento realistico? Questa frase costruita su contraddizioni di significato si apre a una dimensione, non solo logica, ma anche poetica della formulazione. Non tutti i nonsensi manierati sono caratterizzati da una persuasività metaforica, non ogni

manipolazione linguistica delle regole grammaticali allarga gli orizzonti di comprensione o di consapevolezza su cui poi si fonda l'esperienza del fascinoso. Ciò che a rigore sarebbe *contradictio in adjecto* solo in alcuni casi è caratterizzato da un particolare movimento interiore che, accendendo un conflitto di significati, squilibra le definizioni delle parole e pone così in essere campi di tensione tra gli opposti, i quali — è forse un paradosso — propongono un'angolazione inedita dell'esperienza della realtà. È proprio tale tensione dinamica a creare il drammatismo che sorge, si sa, solo laddove vengono a scontrarsi forze concorrenti.

In tale contesto potremmo ricordare quelle “fessure” del testo di cui parla Roland Barthes, che creano il gioco e costituiscono «il luogo di oblio, sutura, incisione, risucchiamento, *annichilimento*». I vuoti, che si aprono nella controversia dei significati del testo, si manifestano come una differenza ineliminabile che istituisce il gioco e lo anima, ossia dà una spinta al movimento «tra le righe» (Barthes 1991: 277–278). D'altra parte, si possono menzionare anche le pratiche creative degli artisti — da Cézanne a Bacon, da Van Gogh a Yves Klein, da Malevich a Pollock — in cui il colore non è una zona definita nella tavolozza, ma forza, intensità, condensatore del ritmo, dissoluzione della rappresentazione oppure un processo di mutamento. Per il pittore, come pure per chi guarda il quadro, il verde non è solo un colore — in effetti, che cosa potrebbe essere “semplicemente verde”? — ma è un verde bluastro, un verde olivastro, un verde marino, un verde che trapassa gradualmente in giallo, un verde dei cipressi, un verde effetto calmante, un rosso-nero-verde della rabbia, un verde partecipe del bianco con una sfumatura di menta e così via continuando, finché arriviamo gradualmente alla goccia di acquerello verde giada che si scioglie in un bicchier d'acqua, oppure allo scintillio delle foglie del tiglio che si riverbera su un vetro trasparente; ci avvicineremmo così a ciò che cerchiamo: all'incolorità verde o al verde incolore, percepiti non come un tratto della cosa, ma piuttosto come un movimento verso e oltre un determinato confine. Allo stesso modo, anche prescindendo dalla psicoanalisi, possiamo ricordare l'esperienza del sonno furioso, che non è poi così rara — incubi, deliri, vertigini e altre forme simili di tensioni psichiche —, in cui la perdita della consapevolezza e della vigilanza viene lacerata dall'energia della psiche rivolta in direzioni opposte. In tali casi abbiamo a che fare con una struttura paradossale, che potremmo brevemente denominare “attivismo passivo”, oppure “passività attiva”, e che ci fa ricordare che le esperienze intensive e trasgressive (se intendiamo “il sonno furioso” come “il passare oltre”, *trans-gredior*) diventano possibili solo quando ci concentriamo su un fluire spontaneo, che sfugge al centro di controllo dell'ego ed è dunque autonomo.

Senza dubbio, la grammatica tiene conto non della dimensione cinetica della realtà, ma delle strutture che si rapportano alla stabilità, ed è proprio

per questo che parlando in modo grammaticalmente regolare, e anche riflettendo secondo le leggi della logica, noi operiamo con identità soggette a riduzione, in altre parole semplifichiamo le situazioni delle cose e respingiamo le contraddizioni che ne derivano. Ovvero, come direbbe Nietzsche, obbediamo «alla violenza delle funzioni grammaticali» (Nietzsche 1991: 334). La chiarezza intellettuale si basa sempre sulla *clara et distincta perceptio* di cartesiana memoria — non necessariamente per il fatto che proprio tale è la nostra esperienza, ma come minimo perché tale percezione viene articolata e riflessa in un modo più comprensibile. Ed è qui che l'ordine razionale e categoriale si manifesta, non come un'ontologia sistemica o una possibilità trascendentale dell'esperienza, ma come un *wishful thinking* teleologico. Non abbiamo fondamenti sufficienti per affermare che il mondo ubbidisce solo alle leggi della ragione e alle regole della logica, ma cerchiamo tuttavia in continuazione di razionalizzarlo: perché così diventa più facilmente gestibile. L'irrazionalità e la contraddittorietà allergizzano la coscienza, che cerca di liberarsi dal molteplice percettivo e dal caos primigenio. E anche se non siamo razionali fino in fondo, cerchiamo in continuazione di essere tali.

Che cosa c'entra in tutto questo l'immaginazione? C'entra, prima di tutto perché propone un'alternativa alla *ratio*: un *logos* che tollera la coesistenza dei contrari e che apporta un proprio ordine d'azione. Una considerazione più attenta delle esperienze della coscienza — prima di tutto dalla prospettiva fenomenologica — permette di affermare che nella coscienza dell'immaginazione l'esperienza delle “verdi idee incolori che dormono furiosamente” è possibile. Anzi, tale esperienza può essere non solo evidente, ma anche reale, ossia può accadere come un'esperienza attuale che non solo apre stratificazioni di senso supplementari e non solo non si chiude in un solipsismo immanente, ma cambia addirittura l'angolazione del nostro modo di sentire. L'immaginazione per se stessa è un modo di percepire il mondo che agisce come una specie di percezione. Proprio tale radicalizzazione dell'esperienza permette di pensare che l'opposizione preconcepita della percezione e dell'immaginazione altro non sia che una semplificazione intellettuale, che sterilizza la vitalità dell'immaginare concomitante di ogni nostra esperienza¹.

1. Le considerazioni svolte fino a questo punto si basano sull'opposizione tra immaginazione e ragione o percezione, un *locus communis* che si è formato nella tradizione del pensiero razionale — da Platone e Aristotele fino a Cartesio e l'empirismo inglese. Tuttavia, già con Hume, come avremo modo di vedere, le cose stanno diversamente: infatti Hume abbandona la presunta purezza della percezione, mentre l'immaginazione assume un ruolo che, seppur fallace, è però interpretativo dei dati dell'esperienza. Un'altra posizione, che non verrà elaborata in questo saggio, di cui però bisognerebbe tener conto in considerazione dello scioglimento di questo schema binario, è quella di Kant. La sua idea del carattere costitutivamente trascendentale e originario dell'immaginazione, in particolare nella prima edizione del 1781 della *Critica della ragion pura*, offre una prospettiva lontana sia dalle suggestioni empiristiche che da ogni logicismo che riconosca nell'immaginazione una

Nella tradizione occidentale vi è un'idea che permette di capire meglio che cosa si vuole dire con tutto questo. È piuttosto sintomatico che Anassimandro, cronologicamente il secondo nella schiera dei primi filosofi, proponga il concetto di ἄπειρον, difficile da definire e solitamente tradotto come “indistinto”. Il filosofo della scuola di Mileto non mette in relazione il principio cosmologico né con l'acqua del suo maestro Talete, né con l'aria del suo allievo Anassimene, né con nessun altro dei cosiddetti elementi, ma è, invece, il primo a compiere il tentativo di individuare un filosofema che sia espressione del processo, opponendosi, forse con lungimiranza, alla metafisica, che comincia, invece, a sentire il fascino della stabilità della sostanza. La *Fisica* di Simplicio ci ha tramandato l'unico frammento autentico di Anassimandro: «da dove infatti gli esseri hanno l'origine, lì hanno anche la distruzione secondo necessità, poiché essi pagano l'uno all'altro la pena e l'espiazione dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo» (κατὰ τῆν τοῦ χρόνου τάξιν) (Kirk, Raven, Schofield 1983: fr. 110). L'atto cosmologico di creazione si trova nella fase di una continua genesi — qui molto chiaramente possiamo scorgere la primordiale φύσις nel senso di natura-processo (Hadot 2005a: 21) — un atto, cioè, che non è compiuto fino in fondo, ma che si compie in continuazione e nel corso del quale avviene una redistribuzione dello spazio secondo l'ordine del tempo. L'unificazione degli opposti nel senso temporale si manifesta attraverso pulsazioni di una determinata frequenza — pena ed espiazione, caldo e freddo, sistole e diastole, si trasformano l'uno nell'altro preservando una logica del ritmo. Ecco perché l'ἄπειρον è illimitato e indeterminato dal punto di vista sia del tempo sia dello spazio, ma è tuttavia ben lungi dal poter essere paragonato all'eternità statica o al caos di una varietà insensata. L'indistinto non è classificabile in quanto supera sia la concretezza (non solo le cose, ma anche gli elementi o le forze naturali), che costituisce solo una singola fase nella prospettiva del divenire, sia la generalità pietrificata nell'atemporalità, che trova il proprio fondamento nell'identico (idea, forma, sostanza). Mantenendo, tuttavia, i legami con la necessità, l'ἄπειρον conferisce un orientamento e permette di comprendere il carattere del movimento che si svolge “secondo l'ordine del tempo”.

Leggendo le esperienze dell'immaginazione secondo la cronostasi di Anassimandro, dobbiamo prima di tutto riscoprire il valore cinetico dell'immagine. Le “verdi idee incolori” in tal modo tracciano la traiettoria di un atto psicagogico, marcando i due limiti estremi dell'ampiezza del movimento e trasformandoli insieme nelle sfide che noi decidiamo di cogliere,

logica inferiore e subalterna (la posizione della seconda edizione del 1987). Nello scoprire la funzione creativa dell'immaginazione, Kant ammette in essa lo statuto di una sintesi pura originaria, di una trascendentalità fondata, e apre la strada all'interpretazione heideggeriana, in cui l'immaginazione assume il ruolo trascendentale e ontologico della luce che costituisce gli orizzonti della conoscenza.

oltrepassando e unificando le identità contrastanti attraverso atti mirati di attenzione della coscienza. Si tratta di un atto complesso e insolito, già per il solo fatto che non siamo usi a dedicare molta attenzione agli esercizi dell'immaginazione. Dobbiamo smettere di applicare all'"incoloredità" o alla "verdità" parametri grammaticali o logici, come alle due astrazioni o alle relative proprietà che cerchiamo di sovrapporre l'una all'altra, ed educarci invece a percepire il sorgere dello stile ἄπειρον nella coscienza. Si tratta dell'intenzionalità del mondo che sorge e che non coincide con nessun risultato definitivo, trasformandolo invece in continuazione, e muovendosi verso un limite orientativo. Il verdechiaro ondeggia con una varietà di sfumature finché comincia a sciogliersi, trasformandosi in uno stato di intensità della mente, sbiadito e incolore, in un vuoto di tonalità verdechiaro, un verde che si spegne gradualmente. Risuscitando nel colore una vibrazione, smettiamo di considerarlo come un risultato o un contenuto della coscienza, e lo trasformiamo piuttosto in una modalità della nostra dinamica intenzionale: in altre parole, lo sincronizziamo con l'azione della nostra coscienza. E questo vuol dire che le verdi idee incolore non sono ciò che immaginiamo, ma una particolare maniera di immaginare, un'intonazione o un ritmo, addirittura, che richiede un determinato ordine temporale. L'immaginazione in questo caso potrebbe assumere la logica delle oscillazioni o della "ritmoanalisi", un concetto tratto dai lavori di Gaston Bachelard, il quale evoca *l'heure de la fraise, l'heure de la pêche et du raisin* come occasioni di rinnovamento psichico in seguito al cambio di stagione (Bachelard 1936: 147). Bachelard propone di riorganizzare la propria attività psichica secondo i processi vitali delle, talvolta recondite, costellazioni di ritmi. La ritmoanalisi, di conseguenza, cerca ovunque occasioni ritmiche e confida nella naturale corrispondenza dell'una con l'altra. In collaborazione con la poesia elabora una sensibilità molto intensa per l'ambiente circostante e, nel contempo, una sensibilità attiva e vibrante o, nei termini del filosofo brasiliano M. Pinheiro dos Santos, cui Bachelard si richiama nella sua *Dialectique de la durée, l'état lyrique*. Analogicamente, il verde e l'incoloredità si legano l'uno all'altra in una durata unica nel suo genere, oppure in una sincronizzazione ritmoanalitica, i cui intervalli di costanza e di frequenza dobbiamo scoprire.

Un caso simile di dinamica trasgressiva è stato descritto da Samuel Beckett in un suo esperimento letterario. Nel monologo "Immaginazione morta immaginate" ci si muove verso un limite, raggiunto il quale l'immaginazione distruggerebbe se stessa. Iser, commentando questo testo, dice:

Immaginare che l'immaginazione è morta significa volgere l'atto dell'immaginazione verso le sue origini. L'atto diventa atto attraverso un impulso di intenzionalità: tale elemento della coscienza esiste infatti anche nell'intimazione di Beckett. Ma ora l'atto dell'immaginazione può abbracciare l'annullamento del proprio fonda-

mento. La componente della coscienza può solo indicare una direzione, e la sua influenza sarà ridotta, perché immaginare significa eliminare l'atto dell'immaginazione. La coscienza va neutralizzata, perché in caso contrario l'immaginare per qualche scopo sarà di nuovo soggetto alla manipolazione: come cristallizzazione o allagamento (Iser 2002: 217).

Il compito di Beckett, dunque, è di scoprire il punto di interruzione della coscienza, oppure, se accettiamo l'impostazione fenomenologica del fatto che la coscienza esiste come un processo continuo e temporale — di operare una pausa della coscienza. Fin dalla prima riga la tonalità della voce dell'autore tradisce il presentimento di una confusione fatale: «No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine»² (Beckett 1965: 7). Anche se non c'è più nessuna vita, l'immaginazione resta. Non è morta, a differenza di tutto il resto, per cui dev'essere assassinata da se stessa. Il testo saltellante di Beckett rimaneggia e distorce quei nessi grammaticali che incatenano l'immaginazione nelle sue manifestazioni formali, esso deforma il linguaggio narrativo e allo stesso tempo inizia a uccidere l'immaginazione con i suoi stessi modi: il rubinetto della fonte che inonda di immagini viene aperto completamente, e perciò, frizzando e schizzando, si volge contro se stesso. In tal modo l'assassinio dell'immaginazione inizia con l'infuriare dell'immaginazione, finché il monologo passa gradualmente nella descrizione dello svanire delle forme visive. Nella coscienza dello scrivente muoiono "isole, oceani, l'azzurro, il verde", e lo schermo viene liberato dal visibile. Spuntano altre vedute: una coppia distesa in uno spazio a forma di rotonda che alla fine sprofonda nel bianco. E anche se lo sforzo è suggestivo, il risultato finale a cui Beckett giunge è «white speck lost in whitness» (Beckett 1965: 14), ossia, «una pagliuzza bianca perdutasi nel biancore»: sembra essere piuttosto un riferimento all'evidenziazione della dinamica dell'immaginazione, che non la sua morte vera e propria dispiegata in una forma reale. Possiamo eliminare i contenuti della coscienza, possiamo ritornare brevemente al sentimento del vuoto, ma non possiamo ridurre il movimento modificante della coscienza. Ecco perché proprio la modificazione è detta da Husserl una delle funzioni più importanti dell'immaginazione: non una produzione ir-reale degli oggetti, ma un potere incessante di cambiare le esperienze (*durch und durch Modifikation*), ossia ciò che mette in evidenza la natura temporale, plastica e fluida dei contenuti della coscienza, per cui essi non si cristallizzano neanche per un attimo in risultati conclusivi (Husserl 1980: 265). Anche se possiamo essere inondati dal biancore, e anche se è possibile sostare per un attimo e svuotare lo schermo della coscienza dai contenuti, cioè *to stop*

2. «Nessuna traccia di vita, dici, puh, ma nessuna difficoltà, l'immaginazione ancora non è morta, sì, morta, bene, l'immaginazione morta immaginate».

*short and mark a pause, more or less long*³ (Husserl 1980: 9–10), ciò non sarà che un silenzio prima della tempesta, nel quale presentiremo l'albeggiare delle immagini, ondate spontanee della coscienza che ci sommergono senza tregua. La pausa, tuttavia, acquista uno spessore, non perché agisce come una tregua casuale, o come una sosta della coscienza a metà strada della maratona; essa è anzi piuttosto come un momento unico e accentuato nella più alta fase dell'intensità del movimento, tra «la fine della crescita e l'inizio della caduta». Una simile tecnica di rallentamento è spesso utilizzata nel cinema e nei videoclip quando si vuole mettere in evidenza l'importanza dell'evento visualizzato (ad es., un uomo che salta e, prima di scendere, resta sospeso in aria). Lo stato *before resuming* (Husserl 1980: 10) altro non è che una concentrazione del movimento puro, del dinamismo fondamentale dell'immaginazione, in cui — anche se forse solo per un istante — scompare qualsiasi noema, ma non si spegne mai il pulsare della noesi.

Come cambia in una tale prospettiva cinetica il concetto dei limiti dell'immaginazione? Ricordiamo Cartesio che nella “Sesta meditazione”, screditando l'immaginazione con un esempio geometrico, ha diagnosticato la sua impotenza visiva, bloccata dall'entità degli orizzonti che si aprono. Con l'immaginazione non è possibile discernere il numero degli angoli con cui il chiliagono si differenzia dal miriagono, ma concettualmente queste figure sono separate da una differenza enorme. Un'intuizione univoca — *differentia inter imaginationem et intellectionem clare ostendit* (Cartesio 1992: 222) — afferma la superiorità dell'intelletto rispetto all'immaginazione nei termini dello stesso intelletto. Il fatto che non siamo capaci di visualizzare nello spazio della coscienza una figura di mille angoli (per non parlare di diecimila) significa una certa inadeguatezza degli strumenti allo scopo prescelto. In effetti, quando vogliamo compiere calcoli matematici o comparazioni geometriche, l'immaginazione si trova declassata come ancella della ragione e allo stesso tempo ci fissiamo continuamente sul fatto che essa non solamente non può uguagliare l'intelletto puro, ma se ne distingue chiaramente su queste basi. In quanto parte costitutiva della *res extensa*, angolino del soggetto, cosa nella cosa, l'immaginazione viene incatenata con le catene dell'identità spaziale, eliminando completamente ciò che ha di più prezioso: la dimensione processuale.

E allora, sarà adatta la tattica di Anassimandro a sperimentare la differenza visiva tra chiliagono e miriagono? E come ciò si relaziona con il caso delle “verdi idee incolori”? Pare che proprio il rapporto di comparazione sia qui il problema. Ci troviamo qui di fronte a una situazione analoga al caso classico anatra–coniglio della psicologia della *Gestalt*. Anche se il flusso dell'immaginazione può proporre correnti di una trasformazione incredibile,

3. «Fare una breve sosta per marcare una pausa, più o meno lunga».

in un momento concreto siamo tuttavia costretti a fissare una certa costanza dell'angolazione, vale a dire, vediamo una sola delle figure, mentre l'altra ne diventa lo sfondo. Ora, così come è possibile saltare in alternanza dalla vista dell'anatra a quella del coniglio e viceversa, allo stesso modo sarà possibile catalizzare nella coscienza il processo del chiliagono che si trasforma in miriagono, il quale si manifesterebbe come una crescita della multiformità, quando con la quantità dei piani e degli angoli che gradualmente aumenta, si arriva a una figura sempre più complessa.

Dobbiamo, dunque, riconoscere che un trattenimento simultaneo di diverse prospettive, legate a identità costanti, nel processo di immaginazione è impossibile. Come fa notare Ed Casey,

vi sono oggetti che non possono essere immaginati, perché sono formati da due o di più caratteristiche inconciliabili. La questione qui verte non sulla presenza o assenza di varie proprietà, ma su talune di quelle proprietà che per la loro natura non possono specificare in concomitanza lo stesso oggetto dallo stesso punto di vista e allo stesso tempo. Proviamo a prendere il caso classico del "quadrato rotondo". Non riesco a immaginare un oggetto che abbia allo stesso tempo la forma sia rotonda che quadrata, perché nessun oggetto potrebbe essere allo stesso tempo completamente tondo e completamente quadrato. Tondità e quadrità si eliminano reciprocamente come proprietà definite dello stesso oggetto globale. Tale eliminazione reciproca sorge non dall'antitesi tra l'essere e il non essere, ma dall'incompatibilità del modo o del carattere. L'effetto, tuttavia, resta lo stesso: inimmaginabilità rigorosa (Casey 2000: 78-79).

Senz'alcun dubbio, il quadrato non può essere allo stesso tempo completamente tondo, l'acqua secca, il calore freddo, il giorno notte e così via. Tuttavia, come la notte non è una sostanza, ma una fase che si avvicina gradualmente al giorno e lo diventa, così anche la quadrità può essere legata alla tondità: illuminandola e permanendo nella fase del confine. Se vogliamo immaginare ossimori, dobbiamo avvicinarci al tramonto del quadrato rotondo oppure all'alba del circolo quadrato. Lo stato in cui il visibile non ha ancora acquisito un'identità definita manifesta la forza apeironica dello stesso immaginare. Per dirla con Beckett, è la fase *before resuming*. Far nascere in ogni attimo mondi sempre nuovi dall'indistinto, e subito perderli di nuovo, osservando il loro scomparire nel contrario. Operando con identità ideali (ad es., geometriche) dobbiamo distanziarci al massimo: non è il caso che il modo di ragionare del teorico viene rapportato alla riflessione — all'autocoscienza che parte dall'astrazione. Tuttavia è proprio ciò che costituisce un impedimento. Si immagina tanto meglio quanto più intensa e immediata è la fusione con la pulsazione della coscienza, che si muove secondo un tema dato verso un limite. Prima di tutto, rinunciare a un'identità rigorosamente delimitata — quadrato o tondo, notte o giorno, secco o umido, verde o incolore — e poi migrare sulla traiettoria dello spegnimento verso l'opposto.

In tal modo l'immaginazione si manifesta come un movimento contrario di autonegazione, come orientamento di rinuncia all'identità che si smorza come *white speck lost in whiteness*.

Dell'immaginazione primordiale che supera qualsiasi articolazione ed è priva di immagini parlano anche alcune pagine di *L'Imaginaire* di Sartre. Lì viene chiamata proprio così: "aurora d'immagine". «Certo, esiste — come vide Bergson, — un certo stato del sapere che è "attesa d'immagini". Ma quest'attesa d'immagini è omogenea all'immagine stessa. Inoltre, è un'attesa specialissima; quel che il sapere aspetta è di trasformarsi esso stesso in immagine» (Sartre 1948: 92–93). Questa condizione particolare, in cui viene identificata la genesi dell'immagine, si distingue per una consapevolezza non articolata, ma reale, in altre parole, viva e non ipotetica, che emana una forza pulsante dell'*apeiron* di Anassimandro: in essa, in senso stretto, non c'è ancora niente, ma secondo la legge della cronotassi, sta per sopraggiungere in una forma dell'emergente futuro. L'*apeiron* si concentra qui in quell'attimo che diventa per Beckett la fase *before resuming*. Sartre presenta il concetto di Spaier "aurora d'immagine": «Soggetto II: Ah, è... Mi sono fermato, perché sapevo quel che volevo dire prima che la parola "ricco" arrivasse, ho sentito come uno scatto interno, un *ah!*, una specie di movimento interno paragonabile al suono rapidamente crescente d'una sirena, sento che verrà, che viene, so di aver capito. "Allora balza fuori la parola"»⁴. Stiamo parlando di una comprensione già caratterizzata dall'evidenza che sta penetrando nella coscienza, ma non si è ancora trasformata in noema, vale a dire, non ha ancora acquisito la forma di un qualche contenuto. Come dice Spaier citato di nuovo da Sartre: «C'è dunque una tendenza a non andare fino in fondo. Si cerca di far l'economia della stessa immagine; per fare più in fretta, ci si contenta dell'aurora»⁵.

Sartre nega che esista una qualche specie di "immagini latenti"⁶ che ci accompagnano, ad esempio, quando leggiamo un romanzo o un altro testo di finzione letteraria. È che le "immagini latenti" sono sempre ancora immagini. Mentre il concetto di "aurora" è più profondo.

Se partiamo dal sapere, vediamo nascere l'immagine come uno sforzo del pensiero per prender contatto con le presenze. Questa nascita coincide con una degradazione del sapere, che non mira più ai rapporti come tali, ma come a *qualità* sostanziali delle cose. Queste forme di sapere immaginativo vuoto — chiamate da Spaier "aurore d'immagine" — sono molto frequenti nella vita della coscienza. Passano e scompaiono, senza realizzarsi in immagini, ma non senza averci posti ai margini

4. Spaier 1914, *L'image mentale d'après les expériences d'introspection*. Revue philosophique de la France et de l'étranger. LXXVII, 283–304. Si cita da: Sartre 1948: 92–93.

5. *Ibid.*

6. Il concetto è preso in prestito da Binet. 1922. *L'Étude expérimentale de l'intelligence*. Paris, 97. La citazione è ripresa da Sartre 1948: 94–95.

dell'immagine propriamente detta. Il soggetto non sa bene poi se abbia avuto a che fare con un'"immagine lampo", con un'"auroa d'immagine" o con un concetto» (Sartre 1948: 100–101).

Quando vediamo scritto nelle pagine di un romanzo "una bella giovane donna", dobbiamo, senz'altro, pensare alla bellezza di un certo personaggio del romanzo. Queste parole, tuttavia, «*rappresentano* in una certa misura la bellezza della donna. Rappresentano *qualcosa* che è una bella giovane donna» (Sartre 1948: 100). In questo stato intermedio, nella coscienza ibrida, in cui la segnicità si innesta all'immaginicità e che è a metà significativa, a metà immaginante, è possibile riconoscere «la fisionomia della parola» (Sartre 1948: 99).

Seguendo tale trasformazione mutante, vediamo chiaramente che esiste un moto della mente che può essere identificato nella dimensione dell'esperienza millimetrica e resta il più spesso invisibile per il senso comune propenso a fare valutazioni ridotte. E anche se Sartre si rifiuta di chiamare latente tale atto primordiale, non possiamo tuttavia negare che esso è caratterizzato da una misteriosità ombrosa. Nelle strutture protoenergetiche e generative della coscienza è del tutto assente qualsiasi articolazione: nessuna immagine, nessun concetto. Lì, la dialettica della coscienza erompe dalle proprie fonti: dall'uno delle tenebre dell'anima si cristallizzano i molteplici costitutivi della differenza che l'intelletto successivamente scompone nelle unità sistemiche. E tale movimento non viene controllato dall'intensità a volte notevolmente maggiore rispetto a quando disponiamo di un contenuto articolato. Mentre sento l'albeggiare dell'immagine, sperimento una modificazione *per eccellenza* di me stesso: è una condizione priva di oggetto e senza identità che ha tuttavia un senso molto chiaro della situazione. In quell'attimo, prima che si formi l'immagine e prima che appaia il concetto, vengo inondato dalla corrente della comprensione.

2. Idea e tempo

Ritorniamo ancora alla frase di Chomsky. Ci rendiamo conto a questo punto che l'unificazione delle differenze richiede uno sforzo per abbracciarle. L'incolorità verde si incarna seguendo un certo ordine temporale, che deve rapportarsi a una sola immagine, in altre parole a un'idea. La dimensione temporale propria dell'idea è stata evidenziata e valutata ancora da David Hume. Nel *Trattato sulla natura umana* scrive infatti: «tutte le percezioni della mente si suddividono in due generi separati che io chiamerò *impressioni* e *idee*» (Hume 1992: 311). Le impressioni ci capitano allorché accogliamo il mondo "a occhi aperti", mentre le idee sono rappresentazioni visive (o di

qualsiasi altra natura sensoriale) slegate dall'esperienza attuale dei sensi. Le idee sono immagini somiglianti, «copie fabbricate dalla mente» (*ibid.*). Per questo possiamo paragonare le impressioni alle percezioni, mentre le idee alle rappresentazioni dell'immaginazione. L'idea come la intende Hume, a differenza di quella propria al pensiero di Platone, non è un universale atemporale, a cui ci avviciniamo spogliandoci gradualmente dal flusso dell'esperienza sensoriale. Qui essa possiede una propria cronometria, basata sull'atto della ripetizione. Il rapporto tra la percezione del percepire e l'immagine dell'immaginare è analogo al rapporto tra l'originale e la copia. Dal punto di vista temporale la copia è la replica successiva dell'esperienza, di un esperire originario che risuona in un modo affine, ma non completamente identico.

Come se non bastasse, con la propria propensione a indebolirsi, con la propria annientabilità o addirittura, diremmo, mortalità, l'idea si trova legata al flusso temporale più intensamente di quanto non lo siano i dati empirici sperimentati direttamente. «Le impressioni e le idee si differenziano solo per la propria forza e vitalità. Quest'ultima conclusione non si fonda su qualche speciale grado di vitalità. L'idea è un'impressione più debole (*An idea is a weaker impression*). E come un'impressione forte deve necessariamente avere una determinata quantità e una qualità, lo stesso deve valere anche per la sua copia o rappresentazione» (Hume 1992: 327). L'immaginazione per Hume è per definizione un'esperienza in via di spegnimento, un'immagine smorzata che sta per scomparire, in altre parole essa è carente di un'identità forte e di una definizione. Questa posizione, che sarà duramente attaccata da Sartre, viene sintetizzata in una frase iconica da Thomas Hobbes nel *Leviatano*: «*Imaginatio ergo nihil aliud est quam sensio deficiens sive phantasma dilutum et evanidum, et est hominibus cum animalibus caeteris fere omnibus communis, sive vigilant, sive dormiunt*»⁷ (Hobbes 1999: 8). Tuttavia, i dati degradati della percezione, le esperienze impoverite e non riuscite, proprio nel senso quantitativo e qualitativo, sono particolarmente temporanei, per cui anche temporali: la loro durata è infinitesimale, mentre la sostantività (intendendola come costanza oggettuale, durabilità, ossia il cosiddetto autonomo "permanere ciò che sei") è minima. Si può dire che proprio per questo il concetto empirista dell'idea pone le premesse per l'esperienza degli ossimori. L'immaginazione obbedisce all'ordine del divenire e della temporalità in modo notevolmente più organico ed evidente rispetto alla percezione sensoriale.

Ecco perché la vista delle verdi idee incolori non può essere afferrata

7. «L'immaginazione, dunque, altro non è che un senso che si spegne o un fantasma che sta per sciogliersi e svanire, comune sia alle persone che a quasi tutti gli animali, in stato di veglia o di sonno che siano».

e “incatenata” in maniera da produrre una stabilità. Si tratta piuttosto di un’accumulazione e di una coltivazione continua del colore, di un’attesa concentrata dell’attimo della fusione, che ricorda la già menzionata tattica dei monocromisti: studiare e depurare l’eccezionalità di un colore, considerando la tonalità da essa proposta come un atto da compiere, alla stregua di una vibrazione o di una forza, di una mutazione della coscienza. Yves Klein, non solo pittore appassionato dell’azzurro, ma anche maestro esperto delle performance, quando fa registrare e brevettare il proprio colore “International Klein Blue”, fa indubbiamente dell’ironia, proponendo allo stesso tempo un contrappunto che apre un’alternativa. Non appropriarsi della miscela di pigmenti che gli appartiene, non attribuirsi un luogo d’eccezione nella gamma delle tonalità azzurre, non trasformare il colore in un risultato, ma mettere in mostra l’entità enorme dello sforzo di osservare e di comprendere: nell’azzurro di cento, o perfino di mille tonalità, discernere, purificare e mettere a fuoco il proprio azzurro unico, il quale, dice Klein, apre come nessun altro l’esperienza del vuoto. In tal modo il colore stesso viene trasformato in una performance. In modo analogo anche “le verdi idee incolori” è un’immagine esistente come un particolare tipo di performance, in cui sensi opposti migrano l’uno verso l’altro nel flusso di una tensione che scaturisce dalla correlazione — dall’atto di osservazione che tende a congiungere e ad abbracciare — e proprio qui di nuovo si dissipa e si spegne inevitabilmente.

Hume osserva inoltre che unificare e assimilare è la prerogativa dell’immaginazione, ed è grazie a tale processo che la mente umana stabilisce diverse relazioni. Se «tutte le idee semplici potessero essere ripartite e di nuovo congiunte dall’immaginazione nelle forme a loro piacimento» (Hume 1992: 319), allora tale scomposizione e ricomposizione dal punto di vista operativo sarebbe da intendere come scioglimento delle identità e migrazione all’oltreconfine. E se la mente altro non è che «una raccolta di percezioni correlate dai più svariati legami», allora tocca qui all’immaginazione un ruolo radicale.

Creare mostri e unire forme e aspetti incompatibili per l’immaginazione non è più difficile che concepire (*conceive*) oggetti tra i più naturali e familiari [...]. Anche se può sembrare che il nostro pensiero possiede questa libertà illimitata, dopo aver approfondito un po’ meglio vedremo che in realtà esso si trova imprigionato entro limiti molto stretti e che tutto questo potere creativo della mente è solo la capacità di mettere insieme, riaggruppare, moltiplicare o diminuire il materiale fornitoci dai sensi e dall’esperienza. Quando pensiamo a una montagna d’oro non facciamo altro che collegare due idee reciprocamente inconciliabili, di “oro” e di “montagna” che ci erano note già in precedenza (Hume 1995: 34).

Una citazione, questa, che vale la pena di ricordare nel contesto della nostra ricerca. In che cosa si differenzia l’immaginazione della “montagna

d'oro" da quella delle "verdi idee incolori"? Hume ha ragione nell'affermare che la coscienza è capace di mettere insieme, riaggruppare, moltiplicare o diminuire delle forme inconciliabili. Su quale fondamento, però, possiamo definire e localizzare l'originale? Qual è il materiale compositivo originario? Anche se agli occhi dell'empirista l'immaginare propone una varietà infinita di combinazioni, gli unici elementi, gli elementi costitutivi che sta variamente combinando, sono percezioni *a posteriori*. Qui il presupposto è chiaro: dall'esperienza della cosa deriva la sua identità oggettuale. Immaginando, noi disponiamo *già* dei contenuti di montagna, oro, verde e incolorità, e successivamente accordiamo ciò che non si accorda nell'esperienza. Non si accorda però solo in misura relativa: "la montagna d'oro" si compone di elementi che non si negano a vicenda, per cui in determinate condizioni resta una cosa possibile, e dunque concepibile. Dall'altra parte, qui le idee originarie sono corroborate da identità solide, e dunque, in senso platonico, ideali: "la montagna" e "l'oro" funzionano come astrazioni che appaiano con un atto dell'immaginare. Tuttavia, come abbiamo visto nel caso dell'"incolorità verde", la combinazione delle idee è anche una combinazione nell'idea, un atto, dunque, non solo di concretizzazione, ma anche di modificazione. Mentre immagino, mi occupo di una variazione su un tema dato; una visione, concreta, invece, segue non risposte, ma orientamenti o sfide, stimolata dai quali, emerge dall'indistinto secondo la logica del principio di Anassimandro, compiendo e riformando a ogni attimo, e sempre da capo, la sua propria esistenza, parte, ciò che vale nel caso di un ossimoro non smette di agire neanche in una situazione più familiare. Dobbiamo osservare anche nel caso della "montagna d'oro" lo stesso movimento di opposizione che abbiamo già diagnosticato nella "verde idea incolore".

3. Il sonno furioso ossia la tensione tra attivismo e passività

Si può dire che questa creatività eccessiva dell'immaginazione offra anche un fondamento per la celebre critica humeana della causalità. Hume dice infatti:

Quando uno vede per la prima volta il movimento trasmesso con un urto, uno scontro, ad esempio, di due palle di biliardo, non potrà dire che un evento è *legato* all'altro, ma solo che *si congiungeva* all'altro. Dopo aver osservato altri casi del genere, farà constatare che essi sono legati. Ma è poi intervenuto qualche cambiamento per cui sorge questa nuova idea di legame? Nessuno, a parte il solo fatto che tali eventi sono *legati* nella sua immaginazione, e l'apparizione di uno fa predire con facilità la presenza dell'altro (Hume 1995: 114).

L'immaginazione crea rapporti tra gli atti percettivi, attribuendo ai dati sensoriali più di quello che questi danno effettivamente. Le impressioni stimolano le conclusioni e le relazioni. Questa cinetica che interpreta, giudica e crea, è sempre attiva: l'immaginazione non agisce allora solo quando immaginiamo qualcosa volontariamente. A prima vista, l'analisi del costituirsi di un rapporto causale ci mostra che questa funzione permea interamente tutta la percezione: essa è una specie di barcaiolo che fa la spola tra le due rive, quella del *caos* dell'esperienza e quella del *logos*. Come fa notare un commentatore di Hume, «il potere dell'immaginazione né trascende il mondo empirico né impone un nuovo ordine alle impressioni, ma struttura piuttosto il flusso delle percezioni» (Streminger 1980: 98); ossia, non potendo essere considerato primordiale a livello del contenuto o dell'identità, esso, per quanto riguarda l'orientamento della direzione del processo, svolge, invece, un ruolo decisivo. Sembra d'altra parte che, pur non dimostrando molta fiducia nell'immaginazione, Hume sia molto vicino alla sua essenza ambivalente. La forza magnetizzata manifesta, anche nell'ambito del sistema empirista, il volto doppio di Giano, il dio romano della soglia, il quale guarda in entrambe le direzioni, e in tal modo ci porta a conclusioni che arrivano più lontano rispetto a ciò che una lettura dogmatica di Hume avrebbe potuto permettere. Il fatto che la coscienza agisce da catalizzatore delle relazioni significa non solo che queste relazioni sono “puramente soggettive”, ma anche che l'unico rapporto, con cui l'oggetto e il soggetto si legano, altro non è che l'esperienza del moto della coscienza. Per questo il confine tra soggettivo e oggettivo, considerato in un'ottica immaginativa, può trasformarsi in una *chance* omeopatica. Il meccanismo associativo, messo in evidenza da Hume e subordinato all'immaginazione, agisce qui non come “una fuga dal reale”, ma piuttosto come il ripristino del suo senso ossimorico. Se l'ego si trova continuamente immerso nell'oceano delle relazioni illusorie, sarà forse proprio l'osservazione del processo della loro creazione (o la sua tematizzazione) ad aiutare a superare l'immanentismo a prima vista ermetico di tale situazione. In altre parole, assumiamo la considerazione di Hume come un invito a concentrare l'attenzione sui mutamenti del dinamismo della coscienza. Occorre che impariamo a sperimentare appieno i flussi delle associazioni.

Letto in questa chiave processuale, il problema può essere così delineato sul terreno fenomenologico. Secondo Husserl, infatti, le operazioni attive della coscienza si radicano nella dimensione pre-coscienza, ovvero nella sintesi passiva. Ogni sintesi richiede un atto della sintesi passiva che unisce il molteplice dell'esperienza in un flusso di coscienza unitario secondo le leggi dell'associazione. È significativo che Sartre, nelle ultime pagine della sua prima opera *L'Imagination*, faccia notare quello che possiamo considerare come il nocciolo del problema dell'immaginazione: le sue

formazioni vengono spesso interpretate o come una sintesi attiva (ad es., creazione di finzioni) o come una passività riproduttiva che procede dal ricordo. Tuttavia tra queste formazioni vi è un'infinità di forme intermedie, il cui status è impossibile definire in modo univoco e che siamo inclini a interpretare semplificandole e riducendole (Sartre 2004: 145-146). È vero anche che nel libro successivo a *L'Imagination* Sartre non prosegue l'analisi di queste "forme immaginative intermedie", e nella maggior parte dei casi lega il potere creativo dell'*imaginaire* all'attivismo.

Noi intanto vogliamo considerare il "sonno furioso" proprio come un processo di mutazione, caratterizzato da una bivalenza fondamentale irriducibile: l'autonomia della coscienza serve qui per rivelare, nei momenti di raccoglimento, una spontaneità resistenziale, ovvero lo stato della coscienza in cui passività e attività entrano nella dinamica di un continuo scambio degli impulsi creativi: ciò che parte come processo dell'immaginazione figurativa subisce cambiamenti inaspettati, un certo rifiuto a svilupparsi secondo modelli predelineati. E anche se proprio quest'ultima viene concepita da Sartre come una sintesi attiva, ciò, a nostro avviso, non è sufficientemente preciso. È vero che l'immaginazione il più delle volte "scaraventa" fuori d'un fiato e tutto in una volta i propri contenuti: senza correggerli e senza ritoccarli, senza farli maturare e crescere. Spesso tuttavia perdiamo di vista il fatto che le immagini, una volta che appaiono, non acquisiscono un aspetto formale definitivo, non si congelano in cristalli di ghiaccio mentale, non diventano contenuti compiuti, ma si evolvono in continuazione, obbedendo alla regola più importante dal punto di vista fenomenologico: alla legge della variazione. Ecco perché non sempre le immagini sono tali, quali abbiamo deciso di vederle. Insieme alla spontaneità, incontriamo la dimensione più interessante e più misteriosa dell'immaginazione: l'autonomia.

Se consideriamo più attentamente il processo di immaginazione, questa caratteristica dell'attivismo creativo bivalente ci aiuterà a scoprire tutto il potenziale dell'esperienza ossimorica. Siccome solo a prima vista e solo in parte immaginiamo ciò che vogliamo, dobbiamo imparare a farlo con una disposizione corrispondente. "Il sonno furioso" significa qui una passività resistenziale liberata con l'autolimitazione, il cui caso più semplice e noto a tutti (anche se non abbastanza preciso) è, ad esempio, l'esperienza di un sogno. *Mutatis mutandis*, addormentarsi significa svegliarsi per ciò che non viene dato in modo attuale, ma che può acquisire un senso e chiede un pieno coinvolgimento. Si può senz'altro accettare in anticipo l'osservazione critica che il sonno non è una scelta fatta in maniera attiva, ma è piuttosto conseguenza della stanchezza, e rappresenta quindi un caso estremo. Ma ciò che ci preme sottolineare in questa sede è la liberazione consapevole e attiva del dinamismo psichico autonomo oppure, per dirla fenomenologicamente, una sintesi passiva precedente quella attiva.

Beckett, nell'esercizio *imagination dead imagine* e nella ricerca della "morte dell'immaginazione", si muove insieme con i contenuti che mutano nel corso della loro trasformazione, ovvero sincronizza la durata della coscienza con il processo delle variazioni. Prima di notare la pagliuzza bianca che si perde nel bianco, devo aspettare il momento in cui scompariranno isole, oceani, azzurro, verde e coppia sdraiata nella rotonda; devo vivere in modo attuale tutte le condizioni e muovermi in base al loro ritmo, modificando i contenuti, plasmandoli e riformandoli, o forse, piuttosto, permettendo loro di plasmarsi e di riformarsi finché non saranno scomparsi da sé. Nel ribadire cose simili, Husserl ha inteso l'azione dell'immaginazione come proteica, secondo l'immagine mitologica del vecchio del mare che appariva in forme diverse, non coincidendo però con nessuna di esse. Nello stato d'animo abituale il carattere proteico disturba la continuità delle fantasie: la vista sempre intermittente e carente di coerenza non permette alla coscienza di trattenere almeno un po' più lungamente un oggetto costante. Ma quando smettiamo di esigere la precisione dei contenuti, il tema stesso della variazione inizia a correggere lo scenario del proprio sviluppo. Volendo ripetere l'esercizio di Beckett, non possiamo dire che "l'immaginazione della morte dell'immaginazione" coincida con un'immagine chiaramente percepita: *white speck lost in whiteness*. Al contrario, tale percezione svuota di senso tutto l'esperimento. Possiamo pensare che, ripetendo ogni volta questo atto, otterremo un risultato finale sempre diverso, che in alcuni casi forse (perché no?) avrà la fisionomia momentanea di *colorless green ideas*. Una coltivazione radicale, rivolta alle origini, dell'immaginazione è un viaggio in cui è chiara solo la direzione, ma non c'è un itinerario preciso.

Possiamo fare qualche esempio di come viene attualizzato questo atto ambivalente. Come fanno i fanatici di equitazione, "devi cominciare a pensare più velocemente del cavallo" se vuoi controllarlo. Il fantino coordina sempre due azioni simultanee: agisce lui stesso, ma attraverso i propri atti costringe all'azione anche l'animale. Il controllo, dunque, significa qui il trasferimento di una volontà o di una intenzionalità a un'altra volontà o intenzionalità. Ci sono, tuttavia, situazioni in cui ci si salva con una disposizione del tutto opposta: ad esempio quando un cavaliere si perde in una località sconosciuta e vuole tornare a casa. Allora si dice che il cavallo può ritrovare la via smarrita, basta solo lasciarlo fare e smettere di "pensare in vece sua". Questa scelta, lungi dall'essere caotica e sconsiderata, è invece una scelta attiva e attenta: concede libertà all'essere da cui il cavaliere dipende, come all'*alter ego* del proprio "sé" dinamico, e questo richiede che si resti vigili e si continui a seguire lo svolgimento dell'azione.

Un'altro esempio simile insegna come non affogare nelle acque agitate di un oceano. Perfino i nuotatori esperti potrebbero perire una volta trascinati nelle forti correnti costiere, e succede spesso che pur sforzandosi

fortemente di avanzare in una direzione, il nuotatore, invece di avvicinarsi alla costa, se ne allontana. Il metodo suggerito in un caso simile è di non insistere e, risparmiando le forze per mantenersi in qualche modo a galla, lasciarsi portare dalla corrente: questa, pur allontanandosi verso il mare aperto, alla lunga dovrebbe riportarlo di nuovo alla costa. La passività del lasciarsi portare dalla corrente coincide qui con una scelta attiva, ossia viene compiuta un'azione contraria a quella che sarebbe richiesta dall'intenzione primaria.

Per dirla in modo fenomenologico, dunque, l'esperienza dell'immaginazione si rivela con tutta la sua forza come una sintesi bivalente. Concentrandosi sul tema proposto della sua *reverie*, la coscienza compie una scelta attiva. Un'analoga disposizione della coscienza era detta dagli stoici *προσοχή* — raccoglimento dell'attenzione che si realizza come un'estensione (*τόνος*) della coscienza e non significa altro che l'attualizzazione della situazione. Lo stoico «vigila continuamente e vive l'essere dello spirito, mentre la sua coscienza si osserva con attenzione, e lo spirito è in costante tensione» (Hadot 2005b: 34). Nelle *Diatribè* questo atteggiamento viene così riassunto da Epitteto: «la tua attenzione deve essere continuamente tesa per evitare l'errore» (IV, 12, 19). Il ricordo e l'aspettativa, la ritenzione e la protenzione vengono qui contratti all'osservazione dell'essere, alla sincronizzazione degli atti della coscienza e dello svolgimento attuale, grazie a cui diventa possibile l'estensione temporale. Il presente esteso si rivela innanzitutto allorché riusciamo a controllare la velocità e la direzione delle intenzioni, e cioè quando diventiamo sensibili al ritmo della trasformazione delle immagini. Il flusso autonomo così liberato — scialbo e poco percettibile per una disposizione d'animo comune — propone una serie di immagini non programmate in anticipo, che varia seguendo riferimenti orientativi. Dunque la coscienza, indirizzando d'un fiato il movimento, allo stesso tempo non lo controlla fino in fondo. In tal modo si realizza la contemplazione dello stesso mutamento. Le immagini emergono e, trasformandosi l'una nell'altra, conducono la coscienza oltre i confini a cui essa è capace di arrivare — al di là degli schemi predeterminati e dei modelli intellettuali. Le visioni hanno un proprio ritmo, velocità, tonalità e intensità, ascoltando il quale ci immergiamo nel flusso delle sintesi passive, oppure, per dirla con Husserl, nella fenomenologia delle associazioni, che è «la continuazione della dottrina originale sulla costituzione temporale di livello superiore. L'esecuzione costitutiva viene estesa, attraverso un'associazione, a tutti i livelli dell'appercezione» (Husserl 1966: 118). La fenomenologia fa notare che l'intuizione di Hume potrebbe essere volta in direzione opposta: laddove esiste un'estensione associativa, esiste anche la possibilità di un ritorno temporale. Per dirla altrimenti, coinvolgendomi nel gioco associativo, io sto ri-attivando la temporalità primordiale della

coscienza, cioè rinviando alla dimensione temporale della sintesi passiva. In questo senso l'esercizio delle libere associazioni adottato da Freud è un'ulteriore variazione dell'esperienza del "sonno furioso". L'associazione è una serie sempre aperta di immagini che non ha una fase conclusiva, ma solo regole di sviluppo e di correlazione proposte da diverse teorie. Nell'attribuire la coscienza associativa a una temporalità primordiale, Husserl, nello stesso tempo, fa notare la specificità dell'intenzionalità che supera e dissolve qualsiasi conclusività oggettuale. Se l'associazione sorge dall'appercezione, ciò vuol dire che è possibile anche il movimento opposto: la stessa associazione ci può restituire indietro l'appercezione. E se aggiungiamo ancora che l'esercizio di Beckett può essere inteso come una certa variante delle associazioni su un tema proposto, allora possiamo leggere *imagination dead imagine* come la descrizione di un'*Odissea* temporale. Giocando con la spazialità interiore, plasmandola e neutralizzandola, io cerco con nostalgia la temporalità primordiale che avevo smarrito nella quotidianità. In modo analogo, anche l'esperimento mentale di *colorless green ideas sleep furiously* diventa un ritorno alle origini della coscienza unitaria, all'esperienza del tempo primordiale, all'unione in cui non vi sono ancora contenuti formalizzati.

4. Conclusioni

Ciò che qui abbiamo proposto è un abbozzo teorico di una *πράξις* fenomenologica, la cui applicazione non ci darà un risultato univoco. Tali esercizi, tuttavia, soprattutto se praticati continuamente, anche se non coronati da successo, aprono una certa possibilità di progresso, permettendo nello stesso tempo di comprendere meglio il centro fenomenologico del problema dell'immaginazione, legato alla dinamica della passività e dell'attivismo. È ovvio che i contenuti della coscienza non si dissolvono subito sin dalla prima volta. Tuttavia è proprio per questo che ci serve "la missione impossibile", il passare dall'unione delle immagini all'unione nell'immagine, o meglio ancora: all'immagine come unione. Una coscienza sbilanciata, ma attenta, è pronta a convertire l'ossimoro in un principio di orientamento della mutazione. Il "sonno furioso delle verdi idee incolore" è possibile allora, quando si rinuncia alla ricerca di un'identità stabile, come risultato accettabile, e si comincia invece a coltivare le morti dell'immaginazione di stile beckettiano. *Colorless green ideas sleep furiously* deve seguire la direzione di *imagination dead imagine*, una modificazione dei contenuti secondo l'ordine temporale apeironico — creandoli e annientandoli —, finché al confine gli opposti si spengono. *Before resuming*.

Bibliografia

- BACHELARD, G., 1936: *Dialectique de la durée*, Paris, PUF.
- [BARTHES, R.] BARTAS, R., 1991: *Teksto malonumas*, Vilnius, Vaga.
- BECKETT, S., 1965: *Imagination dead imagine*, London, Calder and Boyars.
- CASEY, E.S., 2000: *Imagining. A Phenomenological Study*, Bloomington/London, Indiana University Press.
- CHOMSKY, N., 1957: *Syntactic Structures*, The Hague/Paris, Mouton.
- DESCARTES, R., 1992: *Oeuvres philosophiques*, Tome II. 1638–1642, Paris, Bordas.
- EPIKTETAS, 2001: *Pokalbiai. Fragmentai. Vadovėlis*, Vilnius, Pradai.
- HUSSERL, E., 1980: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, in *Husserliana XXIII*, Den Haag, M. Nijhoff.
- HADOT, P., 2005a: *Antikos filosofija — kas tai?*, Vilnius, Aidai.
- , 2005b: *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi.
- HOBBS, TH., 1999: *Leviathan sive de Materia, Forma et Potestate, Ecclesiasticae et Civilis*, in *Opera Philosophica omnia*, 5 vol., Bristol, Sterling, Thoemmes Press.
- HUME, D., 1992: *A Treatise of Human Nature and Dialogues Concerning Natural Religion*, vol. 1–2, London, Scientia Verlag Aalen.
- , 1995: *Žmogaus proto tyrinėjimas*, Vilnius, Pradai.
- HUSSERL, E., 1966: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs und Forschungsmanuscripten, 1918–1926*, in *Husserliana XI*, Den Haag, M. Nijhoff.
- ISER, W., 2002: *Fiktyvumas ir išivaizdavimas*, Vilnius, Aidai.
- KIRK, G.S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M., 1983: *The presocratic philosophers: a critical history with a selection of texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- [NIETZSCHE, F.] NYČĖ, F., 1991: *Anapus gėrio ir blogio*, in *Rinktiniai raštai*. Vilnius, Mintis.
- SARTRE, J.-P., 1948: *Imagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi.
- , 2004: *L'immaginazione. Idee per una nuova teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.
- STREMMER, G., 1980: *Hume's Theory of Imagination*, in *Hume Studies*. VI, 2: 91–118.