

Gaston Bachelard, 1957, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2024 (pp. 275)

Cos'è una stanza? La maggior parte di noi, magari infastidita da una domanda tanto semplice quanto disarmante, risponderebbe in modo tautologico: “una stanza è una stanza, cosa vuoi che sia?!”. I più pazienti, superate le facili lusinghe di sinonimi e parasinonimi (*camera, vano, ambiente*, etc.), con uno sforzo parafrastico degno di un dizionario, direbbero piuttosto qualcosa come “una stanza è uno spazio interno a un edificio circoscritto da pareti, soffitto e pavimento”. Un docente di letteratura, invece, non mancherebbe di ricordare che la stanza è (anche) una parte di un componimento, la strofa di una poesia o una canzone, regolata da schemi metrici e ritmici e costituita da un'unità di senso compiuto. E se in classe un suo studente, parafrasando una qualche poesia di un noto poeta, mettiamo Montale, si trovasse di fronte a un verso come “e trova stanza in cuore la speranza”, il suddetto docente si aspetterebbe senz'altro di sentir tradurre *stanza* con *sosta, riposo o pausa*.

Dal luogo fisico delimitato da quattro mura all'atto di stare, fermarsi o occupare un certo ambiente, passando per lo spazio testuale di un componimento poetico. I vari usi sociali del termine che abbiamo abbozzato mostrano come alla parola *stanza* si associno significati differenti ma accomunati da un medesimo fondo semantico: l'idea di chiusura, staticità e immutabilità.

Eppure, a ben vedere, le stanze sono tutto fuorché immobili e invariabili. Per restare sul senso strettamente spaziale del termine, basti pensare a quanto i nostri ambienti domestici siano cambiati negli ultimi anni, a come quella struttura che credevamo fissa e cristallizzata in un tempo eterno si sia invece modificata in rapporto a specifiche contingenze storiche e culturali, portando ad esempio alla decimazione dei corridoi, specie in via di estinzione. Oppure a come ciascuna stanza di casa si trasformi giornalmente in base al modo in cui ce ne serviamo, alle azioni che vi compiamo, agli oggetti che vi collochiamo all'interno, come quando allestiamo una palestra di fortuna in soggiorno o ricreiamo una postazione studio tra il bracciolo del divano e il tavolino da caffè.

Ma le stanze non si trasformano solo nel tempo e nel loro uso concreto. Esse vivono nella nostra immaginazione, individuale e al contempo collettiva, e lì di continuo si trasfigurano. Ne sanno qualcosa pittori, scrittori, registi, fotografi e poeti che hanno fatto delle camere, proprie e altrui, un topos artistico ricorrente: luoghi in cui rifugiarsi o da cui scappare, spazi in cui perdersi o ritrovarsi. Come non pensare alla stanza cantata da Gino Paoli, in cui la scatola muraria che dovrebbe definirla svanisce, proiettando i due innamorati in un altrove immaginifico, una camera circondata da alberi e che ha per tetto il cielo? Un buon esempio di spazio colto dall'immaginazione, che è indifferente alle misure e alle forme geometriche, che fa astrazione dal visibile e dal tangibile, che perde la sua concretezza di oggetto materiale per darsi come un luogo di intimità e fantasticheria. Così, per quanto possano sembrare ferme, perimetrate e limitanti, le stanze possono davvero non avere pareti e trasformarsi sotto gli occhi di chi le abita o immagina.

A questi spazi Gaston Bachelard ha dedicato uno dei suoi più celebri libri, *La poetica dello spazio* (1957, Bari, Dedalo 2024), che nel tempo è diventato una lettura imprescindibile per chiunque si interessi alla spazialità e, in particolar modo, alla sua significazione poetica. In queste pagine l'obiettivo del filosofo è infatti quello di sviluppare una fenomenologia dell'immaginazione poetica attraverso l'esplorazione letteraria di alcune specifiche immagini di tipo spaziale: “immagini dello *spazio felice*” (*ivi*, p. 26). Si tratta in generale di quegli spazi amati in cui, secondo Bachelard, si inscrivono i valori dell'intimità. Dai rifugi degli animali che sintetizzano le forme elementari della funzione di abitare, alla casa degli uomini, “grande culla” in cui siamo deposti prima ancora di essere gettati nel mondo (*ivi*, p. 35). Dalle cantine, in cui “sognando, ci si accorda con l'irrazionalità del profondo”, alle soffitte, dove “tutti i pensieri si fanno più chiari” (*ivi*, p. 46). Dagli angoli delle stanze in cui ci si rannicchia e ci si ritrae, ai cassetti, agli armadi e ai cofanetti che “racchiudono una sorta di estetica del nascosto” (*ivi*, p. 28). Dalla miniatura, la

cui dimensione minuscola condensa e arricchisce i valori propri dello spazio domestico, all'intero universo che si anima nel suo rapporto con la casa e che la casa stessa è in grado di sintetizzare al suo interno. Anticipando un interesse nei confronti del quotidiano, sviluppato in seguito da intellettuali come Perec (1974, *Specie di spazi*, Milano, Bollati Boringhieri 2022; 1978, *La vita, istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli 2023; 1989, *L'infra-ordinario*, Macerata, Quodlibet 2023) o de Certeau (1990, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro 2001), Bachelard riconosce in questi spazi all'apparenza ovvi e banali una forte componente evocativa capace di stimolare la *rêverie*, quel sogno a occhi aperti che soltanto la poesia può portare a compimento. "Noi ci votiamo – scrive il filosofo (*ivi*, p. 140) – allo studio dell'insignificante, perché in esso vi si rivelano, a volte, strane finenze".

Con questa sua attenzione all'ordinario, alla dimensione quotidiana e alla forza evocativa degli spazi, *La poetica dello spazio* si inserisce entro una più ampia riflessione di Bachelard sull'immaginazione poetica che segna la seconda fase della sua produzione intellettuale. Considerato uno tra i più eclettici e idiosincratici pensatori del suo tempo, Bachelard, com'è noto, è stato infatti capace di coniugare lo studio rigoroso e critico delle epistemologie scientifiche, caratterizzato da un approccio ermeneutico-razionalista, con l'analisi minuziosa e appassionata dell'immaginazione poetica, che vede la graduale adozione di un atteggiamento fenomenologico e, con essa, il progressivo abbandono dei punti di vista psicologici e psicoanalitici. Senza entrare troppo nel merito del dibattito sui "due Bachelard", il filosofo delle scienze e il filosofo del poetico, che la vulgata vuole contrapposti, è opportuno ricordare che, come sottolinea anche Fabbri in un'intervista (in *Il senso della tecnica. Saggi su Bachelard*, a cura di P. Donatiello, F. Galofaro e G. Ienna, Bologna, Esculapio, 2017, pp. 217–229), intellettuali del calibro di Dagognet (1965, *Gaston Bachelard: sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF) e Canguilhem (1968, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin) hanno messo in luce continuità tra le due linee di ricerca. L'emergere della problematica dell'immaginazione, infatti, non deve essere intesa come un cambio di rotta. Piuttosto essa rappresenta il tentativo di ampliare il campo d'azione della filosofia, la quale non può limitarsi a descrivere la razionalità scientifica ma deve rivolgersi anche alla dimensione onirica, affettiva e creativa, riconoscendole una propria autonomia. Così, la contrapposizione tra ragione e immaginazione, che viene pur posta, è al contempo superata: l'uomo è, per Bachelard, al tempo stesso ragionatore e sognatore, costruttore del reale e produttore di irrealtà.

Ciò detto, la ricerca sul poetico, avviata nei lavori dedicati ai quattro elementi della natura – *La psicoanalisi del fuoco* (1938, in *L'intuizione di un'istante-La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo 2010), *Psicanalisi delle acque* (1942, Como, Red 1992), *Psicanalisi dell'aria* (1943, Como, Red 1988), *La terra e le forze* (1947, Como, Red 1989) e *La terra e il riposo* (1948, Como, Red 1994) –, trova nella *Poetica dello spazio* un momento di svolta decisivo, segnando un riorientamento della riflessione bachelardiana sul tema che proseguirà successivamente con *La poetica della rêverie* (1960, Bari, Dedalo 2008), *La fiamma di una candela* (1961, Milano, SE 1996) e il postumo *Poetica del fuoco* (1988, Como, Red 1990). Nel volume sugli spazi Bachelard, infatti, prende le distanze dalle prospettive freudiane e junghiane che, seppur distorte e modificate nei loro tratti originari, avevano informato e "impacciato", come lui stesso afferma (Bachelard 1957, p. 96), i suoi studi sulle immagini elementali. Benché non manchino residuali inflessioni psicologistiche e forme più o meno pronunciate di sodalizio con tali prospettive (una fra tutte l'idea di una *topo-analisi* in cui psicologia, psicoanalisi e fenomenologia si riuniscono nell'impresa comune di analizzare i luoghi della nostra vita intima), nella *Poetica dello spazio* Bachelard si sforza di costruire una filosofia dell'immaginazione al di là e al di qua di ogni psicologia e psicanalisi. Una fenomenologia tesa a cogliere l'immagine poetica nel suo darsi in una coscienza individuale, quella del lettore comune che, mosso dal piacere del testo, entra in contatto diretto con l'opera attraverso l'esperienza solitaria della lettura. È in questo contesto che Bachelard introduce la distinzione tra *résonance* e *rétentissement*, due modalità complementari di partecipazione del soggetto all'immagine poetica, che segnano tra l'altro il confine tra il campo psicologico e quello fenomenologico: la prima legata a una vibrazione emotiva immediata, la seconda al radicarsi dell'immagine nelle profondità dell'essere. Mentre lo psicologo e lo psicanalista si arrestano alla dimensione della *résonance* – l'uno descrivendo i sentimenti che l'immagine suscita, l'altro decostruendola per comprenderla meglio – è al *rétentissement* che il filosofo deve sopraggiungere. Egli vi riconosce la via d'accesso a una fenomenologia dell'immaginazione e, insieme, a un'ontologia del poetico, nella convinzione che "l'espressione crea dall'essere" (*ivi*, p. 13).

Così, laddove i lavori sui quattro elementi restavano ancora vincolati alle prassi che avevano orientato le sue indagini sulle scienze, tutte volte a “considerare le immagini al di fuori di ogni ricerca di interpretazione personale” (*ivi*, pp. 7-8) in vista di una obiettività scienziata, nello studio sulla dimensione poetica dello spazio il filosofo decide invece di mettere da parte il filtro oggettivante della scienza e di porsi come mediatore della poesia, ammettendo la propria soggettività individuale per cogliere la transoggettività dell’immagine poetica. Compito del fenomenologo, allora, di fronte agli spazi e alle immagini che li significano, è quello di superare la descrizione, andando oltre “fatti e impressioni” – i due limiti istituiti dalle impostazioni scientiste e psicologizzanti – per giungere, al di sotto di quanto si manifesta, alle loro virtù prime, che hanno a che vedere con la funzione dell’abitare: “il compito primario del fenomenologo è quello di trovare il guscio iniziale” (*ivi*, p. 32). Un orientamento che ricorda, almeno nelle premesse, il progetto di ricerca che, circa trent’anni più tardi, Barthes, lettore di Bachelard sin dai *Miti d’oggi* (1957, Torino, Einaudi 1974), avrebbe messo in pratica nella *Camera chiara* (1980, Torino, Einaudi 2003) per abordare il fenomeno fotografico e che, non a caso, è stato avvicinato all’opzione fenomenologica (G. Marrone, 2016, *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carocci). Per entrambi, del resto, occorre abbandonarsi all’immediatezza delle immagini (poetiche per l’uno, fotografiche per l’altro), mettendo tra parentesi, al modo dell’*epochè* husserliana, ogni pregiudizio intellettuale. “Il fenomenologo, per principio, – scrive Bachelard (1957, p. 23) – liquida il passato e fa fronte alla novità”. Nonostante i punti di contatto, bisogna tuttavia riconoscere che l’approccio bachelardiano conserva un romanticismo molto più marcato di quello che si è soliti attribuire e recriminare al Barthes di *Camera chiara*, già evidente nell’esclusione delle immagini di conflitto dall’analisi, aspetto su cui torneremo in seguito. In Bachelard non si tratta solo di prendere sul serio la sfera emotiva, ma di aderire simpaticamente ai testi. Per il filosofo, il fenomenologo deve nutrire una certa *ammirazione* per i versi che analizza e per chi li ha prodotti: non si rileggono che le pagine che si amano ed è solo ritornando sui passi amati che è possibile scorgere il portato fenomenologico dell’immagine poetica che lì, localmente, si manifesta.

È quindi con questo spirito che il fenomenologo, lettore tra i lettori, si accosta alle immagini evocate da piccoli e grandi scrittori che hanno saputo riconoscere il fondo poetico dello spazio. In questa sua ricerca Bachelard lascia da parte i problemi relativi alla composizione complessiva del testo poetico – di cui, come osserva egli stesso, certamente una fenomenologia dell’immaginazione dovrebbe un giorno occuparsi – e, con fare chirurgico, seziona poemi e poesie per isolare singole immagini verso cui rivolgere lo sguardo, nella convinzione che ciascuna di esse, anche quando estratta dalla catena in cui era inserita, mantenga intatto il suo valore. Del resto, come scrive nella primissima pagina del volume, “se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione a un’immagine isolata, precisamente nell’estasi stessa provocata dalla novità dell’immagine” (*ivi*, p. 5).

Se però ciascuna di queste immagini possiede una certa autonomia rispetto al componimento che originariamente la conteneva, è anche e soprattutto perché l’immagine poetica ha, nella proposta di Bachelard, un che di archetipico. Sebbene il filosofo suggerisca che vi sia una differenza tra l’immagine e l’archetipo, l’assunto implicito alla base della sua riflessione sull’immaginazione – che gli è valso anche la critica di Greimas (1983, *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984) – è il carattere universale delle immagini. Tale universalità è di fatto sostenuta dalla loro natura a-causale. L’immagine, per Bachelard, “non è sottomessa ad alcun impulso” (1957, p. 6), non ha antecedenti, non dipende da nulla, non vi è, in altre parole, qualcosa che sta prima di essa e che si pone come condizione del suo sorgere. Essa è un fenomeno del tutto originale, frutto esclusivo dell’immaginazione poetica, che è la facoltà umana di produrre immagini. Così, afferma il filosofo, “l’immagine poetica non è preparata da nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo il punto di vista letterario, soprattutto non dalla percezione, secondo il punto di vista psicologico” (*ivi*, p. 14). Su questo punto Bachelard torna più volte, dichiarando ad esempio che “un’immagine è un superamento di tutti i dati della sensibilità” (*ivi*, p. 23), oppure ancora che essa “non ha bisogno di un sapere” (*ivi*, p. 9).

Tuttavia, quel che interessa al filosofo non è tanto sostenere che l’immagine sia assolutamente avulsa da tali dimensioni, quanto piuttosto invertire la relazione causa-effetto. Il fatto che Bachelard si rifiuti di assegnare un ruolo genealogico al mondo sensibile e alla realtà culturale non significa infatti che essi non abbiano alcun legame con le immagini. Un’immagine chiama sempre in causa le sensibilità e, anche se è nuova, non può fare a meno di avere una storia e dunque di portare con sé determinazioni culturali

che dipendono a loro volta dalla nostra esperienza del mondo. È come se cultura e percezione funzionassero allora come una sorta di serbatoio da cui l'immaginazione poetica trae del materiale grezzo per generare immagini. Queste ultime si distaccano da tale fondo, ponendosi al di sopra di esso. Insomma, ciò che si vuole affermare con il carattere pre-culturale e pre-percettivo dell'immagine è il primato dell'immaginazione, delle sue potenzialità creatrici, tanto nell'atto di scrittura quanto in quello di lettura: "l'immaginazione, nei suoi vivi atti, ci distacca allo stesso tempo dal passato e dalla realtà, aprendo nella direzione dell'avvenire" (*ivi*, p. 25).

Da qui, l'orientamento anti-referenzialista di Bachelard. L'immagine per il filosofo non rappresenta la realtà e l'immaginazione non è volta a riprodurre il mondo esterno. Essa non ha il compito di inscriverlo nelle immagini, come a volerne dare una raffigurazione fedele, né di descriverlo attraverso il linguaggio. Anzi, la descrizione può diventare un limite per l'immaginazione. Infatti, per suscitare la *rêverie*, quella fuga dal reale in cui la coscienza non perde lucidità cadendo nel regno dell'onirico ma torna a sé stessa, "è necessario, paradossalmente, introdurre il lettore in uno stato di lettura sospesa" (*ivi*, p. 41). È solo così che il lettore di fronte all'immagine di un nido o di una casa oltrepasserà la parola, andrà oltre la loro geometria per avvertire, al di là di tutti i nidi e di tutte le case incontrate nella vita e dell'emozioni da essi suscitate, l'essere profondo di quelle immagini. In altri termini, tanto più la parola è vaga, tanto più essa si fa evocativa, capace di provocare nel lettore quel *retentissement* che, superando la *résonance*, il ridestamento dei ricordi delle esperienze vissute, conduce nello spazio dei valori immaginativi.

Indipendente da qualsiasi antecedente psicologico e culturale, così come dal livello oggettuale ed empirico, l'immagine non ha quindi origine né nel ricordo, né nell'esperienza vissuta, né nel mondo culturale. Ma a ben vedere neanche nella lingua. Benché si manifestino attraverso il linguaggio e mettano in moto tutta la sua attività, le immagini eccedono anche la lingua, collocandosi su un altro piano. "Noi pensiamo – scrive Bachelard (*ivi*, p. 13) – che tutto ciò che è specificatamente umano nell'uomo è *logos* e non arriviamo a meditare su una regione che esisterebbe prima del linguaggio". Tale regione è la psiche o, meglio ancora, l'anima. Andando contro la concezione aristotelica dello spazio e al contempo l'idea cartesiana di una *res cogitans* priva di estensione (E. S. Casey, 1997, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Los Angeles, University of California Press), il filosofo pensa l'anima come quel luogo psichico, dotato di una propria spazialità, che dà sede alle immagini poetiche, in cui esse fioriscono e prendono forma.

Nell'ambito della scienza della significazione il lavoro di Bachelard è stato più volte ripreso e discusso. Esso ha offerto numerosi spunti non soltanto, come prevedibile, all'interno degli studi semiotici dedicati alla spazialità, e dunque in relazione a una specifica semiotica-oggetto, ma anche nel quadro di una riflessione più ampia sull'apparato concettuale della disciplina *tout court*, e quindi a livello della sua costruzione e definizione metalinguistica. Si pensi ad esempio a Marsciani che, proprio a partire da quella bachelardiana, elabora la propria nozione di immagine (1995, "Riflessione sull'immagine. La fiamma della candela in Bachelard", in Marrone, a cura, *Sensi e discorsi. L'estetica della semiotica*, Bologna, Esculapio 1995, pp. 85-90; 2017, "A partire dagli effetti di senso. Le trasformazioni sotto l'apparire", in *Actes Sémiotiques*, n. 120; cfr. Donatiello, Mazzarino, 2017, *Tra "etno" e "semiotica". Affinità e divergenze ai margini di due discipline*, Vol. 1, Bologna, Esculapio). Definita come la faccia formale dell'effetto di senso, l'immagine è per Marsciani una combinazione locale e compatta, parzialmente stabilizzata, di tratti significanti. Il suo valore risiede soprattutto nella sua densità, grazie alla quale essa può agganciarsi ad altre immagini producendo una concatenazione che garantisce l'emersione di un piano isotopico di pertinenza. Oppure, ancora, si pensi a Zilberberg che negli ultimi anni ha assunto alcuni elementi del pensiero di Bachelard per lo sviluppo della semiotica tensiva (2011, "Des modes sémiotiques aux valeurs", in *Signata*, n. 2, pp. 221-246; 2019, "La poétique de l'image selon Bachelard", in *Estudos Semióticos*, vol. 15, Edição Especial, São Paulo, p. 1-10), anche in seno a una trattazione sullo spazio (2009, "Contribution à la sémiotique de l'espace", in *Actes Sémiotiques*, n. 112).

In questo contesto, imprescindibile è però il riferimento a Greimas che, nel corso della formalizzazione della semiotica generativa, si confronta in più occasioni con Bachelard, e in particolar modo con *La poetica dello spazio*, guardando ai suoi studi soprattutto per l'elaborazione della teoria della figuratività. Un primo riferimento lo si rintraccia già nel seminariale *Semantica strutturale* (1966, Roma, Meltemi 2000), dove le analisi di Bachelard sono convocate come contraltare positivo rispetto ai simbolismi mitologici, immaginari e onirici offerti da studiosi come Eliade, Durand e Jung. Per il semiologo, il filosofo nella sua indagine sullo spazio ha superato le "soglie dell'analisi semica" (*ivi*, p. 88) di fronte a cui si era arrestato

nelle ricerche sugli elementi materici, per giungere a “una descrizione semica consapevole e una concezione della comunicazione poetica che utilizzi il livello semiologico del linguaggio” (*ibidem*), ovvero quel livello che successivamente verrà chiamato *figurativo*. Pochi anni dopo, nel saggio in cui teorizza la macrosemiotica del mondo naturale (1970, *Del senso*, Milano, Bompiani 1974), Greimas richiama un'altra volta Bachelard e *La poetica dello spazio*, riferendosi a una “visione più profonda, meno evemenenziale, del mondo” (p. 55) cui rifarsi per distinguere gli oggetti che si danno sul piano della manifestazione dalle figure che si pongono su quello immanente. Il semiologo, in questa sede, attribuisce al filosofo un procedimento di scomposizione delle immagini, che equipara alle sue figure, nei loro elementi costitutivi, sostenendo che al di sotto di queste Bachelard avrebbe rintracciato un repertorio di categorie spaziali. Più avanti, continuando a lavorare sulle strutture discorsive, Greimas (1983, *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984) torna ancora una volta su Bachelard, questa volta però pensando al rapporto tra il livello tematico e quello figurativo. Qui il semiologo afferma che il lavoro del filosofo si sviluppi come “un'esplorazione dei percorsi figurativi che attraversano il discorso” (p. 57), rimproverandogli però, come accennato, di aver trascurato il loro necessario radicamento nei contesti socioculturali e dunque la loro relatività.

Come ha ben messo in luce Bertetti (2013, *Lo schermo dell'apparire*, Bologna, Esculapio), la ripresa di Bachelard ad opera di Greimas si muove su un doppio binario. Da una parte, il semiologo trae ispirazione dagli studi del filosofo per sviluppare elaborazioni teoriche autonome e, facendone un uso retorico, ne riprende osservazioni e intuizioni per rafforzare le proprie tesi. Dall'altra, riformulando nel metalinguaggio che stava costruendo nozioni e procedimenti, offre inevitabilmente anche una rilettura interpretativa delle indagini di Bachelard che sembra avere poco a che vedere con un'esegesi rigorosa. Così, nota ancora Bertetti, sebbene sia indubbio il debito di Greimas nei confronti di Bachelard e vi siano molti punti di contatto tra i due studiosi, tra le due proposte sussistono anche profonde differenze. Basti pensare allo statuto della percezione, della cultura e del linguaggio nelle immagini bachelardiane e nelle figure greimasiane. Se Bachelard, come visto, esclude loro ogni possibile ruolo fondativo, per Greimas invece le figure del mondo naturale trovano radicamento proprio nel sensibile che è già da sempre culturalizzato e partecipa alla categorizzazione del linguaggio verbale (Greimas, 1968, *Del senso I*, Milano, Bompiani 1974). Che dire poi del carattere archetipico dell'immagine? Esso non può accordarsi con l'epistemologia semiotica: nella prospettiva greimasiana, infatti, non esistono universali figurativi investiti in modo fisso di valore, ma piuttosto figure il cui valore dipende dal testo specifico in cui si manifestano e, con esso, dalla cultura che lo ha prodotto. Tali figure possono quindi al più assumere un carattere generale in quanto condivise all'interno di una stessa formazione culturale (cfr. Greimas, 1976, *Maupassant. La semiotica del testo in esercizi*, Firenze-Milano, Bompiani 2019). Anche rispetto all'idea secondo cui nel lavoro di Bachelard si possa intravedere un'embrionale analisi semantica, è lecito sollevare qualche dubbio, almeno da un punto di vista filologico. Tuttavia, come osserva ancora Bertetti (2013, *op. cit.*), rileggendo *La poetica dello spazio* si comprende perché Greimas vi scorga i prodromi di un simile approccio. Numerosissime, infatti, sono le opposizioni che il filosofo individua, più o meno consapevolmente, nel corso della sua indagine e che coinvolgono categorie spaziali, eidetiche, metriche etc. come *dentro* vs *fuori*, *aperto* vs *chiuso*, *pieno* vs *vuoto*, *piccolo* vs *grande*, *alto* vs *basso*, *superficie* vs *profondità*, e così via.

Tra le varie immagini che permettono di riconoscere i primi abbozzi di un'analisi categoriale ce n'è una che merita particolare attenzione, non fosse altro perché per Bachelard costituisce un caso studio privilegiato per l'analisi fenomenologica degli spazi dell'intimità: la casa. Più che un'immagine tra le immagini, la casa non solo viene risucchiata, con la sua dimensione immaginifica, all'interno della filosofia che Bachelard sta delineando (ad esempio, viene legata intimamente alla *rêverie* e presentata come quel dispositivo che “protegge il sognatore” permettendogli di “sognare in pace”; Bachelard 1957, p. 34), ma nella misura in cui, come sostiene il filosofo, è possibile ritrovare la sua essenza in ogni spazio abitato, essa si fa immagine a cui molte altre possono essere ricondotte. La casa, infatti, rappresenta “il nostro angolo di mondo”, “il nostro primo universo” (*ivi*, p. 32). È una “zona di protezione assoluta” (*ivi*, p. 58), un rifugio che, proteggendoci in molti modi da molte cose ed eventi, protegge in fin dei conti la nostra intimità. Osservare più da vicino ciò che Bachelard afferma al riguardo può permetterci non solo di esplicitare le articolazioni semantiche e valoriali implicite nella sua riflessione, ma anche di rileggere in chiave semiotica alcuni aspetti della sua concezione della spazialità e metterne in luce i limiti, aprendo così a una lettura più articolata della casa e del valore dell'intimità.

L'immagine della casa, secondo Bachelard, si organizza intorno a due "temi" astratti, ovvero la verticalità e la centralità. Il primo mette chiaramente in gioco la categoria che articola *alto* vs *basso*, la cui esistenza è assicurata dall'antitesi tra cantina e soffitta, cara a Jung e ripresa in seguito anche da Tournier (1994, *Lo specchio delle idee*, Milano, Garzanti 1995). La verticalità di cui parla Bachelard non si fonda però su un'articolazione puramente cartesiana dello spazio. Del resto, per dirla con Merleau-Ponty (1945, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani 2017), Bachelard rifiuta l'idea di uno *spazio geometrico* e si muove a favore di uno *spazio antropologico*, attraversato da vissuti umani. Scrive a proposito della casa come spazio polarizzato da questi due ambienti: "la scala che va nella cantina la si *scende* sempre: la sua discesa passa nei ricordi, la discesa caratterizza l'onirismo", mentre "la scala della soffitta, più ripida, più consumata, si *sale* sempre. Essa è caratterizzata dall'ascensione verso la più tranquilla solitudine" (Bachelard 1957, p. 53).

È chiaro, dunque, che accanto alla dicotomia *alto* vs *basso* bisogna prevedere anche la categoria, non isomorfa alla prima, che oppone la *profondità* alla *superficie* (Cavicchioli, 1996, "Introduzione. Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in Id, a cura, *La spazialità: valori, strutture, testi*, in "VS", nn. 73-74, pp. 3-43). La polarità cantina/soffitta non si riduce però né all'una né all'altra, ma, per così dire, prende il meglio di entrambe: laddove la cantina è investita del sema *profondità*, la soffitta è invece investita del sema *alto*. Riprendendo Cavicchioli (*ivi*), possiamo dire infatti che la verticalità pensata da Bachelard è una verticalità direzionata, orientata, presa in carico da un soggetto virtuale con un proprio programma narrativo. Per raggiungere la soffitta, l'attante presupposto va verso la superficie, si eleva, vincendo la forza di gravità; nel caso della cantina, invece, si spinge verso il basso, in profondità, affrontando una sorta di resistenza del suolo. Nella logica implicita dell'ascesa e della discesa, soffitta e cantina diventano così luoghi da conquistare, spazi, per questo, valorizzati positivamente da un soggetto, il sognatore, la cui *rêverie* non smette mai di lavorare.

Se nel caso della verticalità le categorie in ballo sono più chiaramente richiamate dallo stesso filosofo, con il secondo "tema" l'orizzonte appare più nebuloso, forse anche perché esso, a differenza del primo, si lega in modo più esplicito alla funzione di riparo propria della casa e trasversale a tutti quei luoghi che sono una variazione dello spazio domestico. A questo proposito Bachelard cita la capanna dell'eremita, sperduta nei boschi, lontana dalle preoccupazioni cittadine e dal tran-tran quotidiano, che, illuminata nella notte, si riduce a un punto, un bagliore che brilla nell'oscurità. Sembra così possibile rinvenire opposizioni come *centro* vs *periferia* e *concentrato* vs *diffuso*. Tuttavia, con la centralità della casa il filosofo intende sottolineare soprattutto la "primitività del rifugio" (Bachelard 1957, p. 58) e con essa i valori di protezione. Così, rileggendo un passo di Bachelin, il Bachelard commenta: "Egli non ha che da lavorare un po' intorno allo spettacolo della camera di famiglia; da ascoltare, nel silenzio della veglia, la stufa che ronfa, mentre il vento assedia la casa, per sapere che al centro della casa, sotto il cerchio di luce della lampada, egli vive in una casa rotonda, nella capanna primitiva" (*ivi*, p. 58-59). In altre parole, se la casa è un centro di intimità analoga a tutti quegli angoli in cui ci si vorrebbe rannicchiare come fanno gli animali nelle loro tane, è soprattutto perché essa è pensata come uno spazio *chiuso*. Uno spazio che, a partire dall'istituzione di un limite, diventa agli altri inaccessibile, consentendo a chi lo occupa di crogiolarsi nel suo tepore. E infatti, esplorando l'immagine della miniatura, il filosofo sottolinea come "il dolce calore degli spazi chiusi è il primo indizio di una intimità" (*ivi*, p. 187). Così, un'altra dicotomia, ancorata percettivamente, può essere chiamata in causa nella definizione della casa, ossia quella che vede opporre il *caldo* al *freddo*. Il calore è per Bachelard una di quelle componenti che identificano gli spazi di intimità e assume nella *Poetica dello spazio* una particolare configurazione eidetica. Ciò che curvo è per il filosofo caldo: "la curva amata ha poteri di nido, è un appello al possesso, è un angolo curvo, è una geometria abitata" (*ivi*, p. 178). In tal modo sembra possibile anche intravedere nella casa un tratto comune a gran parte delle immagini analizzate da Bachelard: la *rotondità* che per il filosofo rappresenta una sorta di immagine di sintesi, a cui, non a caso, dedica l'ultimo capitolo del libro, ma che noi possiamo individuare come una dominante plastica che attraversa l'intero volume e le diverse immagini di intimità prese in esame. La culla, il nido, la tana, il guscio sono solo alcune delle immagini che portano esplicitamente iscritti i tratti di una rotondità eidetica, visuale. Essa però risponde anche ad alcuni movimenti corporei richiamati dallo stesso Bachelard, come l'atto di rannicchiarsi, accovacciarsi, arrotolarsi, avvilupparsi, accogliere o avvolgere, in cui si concentra l'intera potenza affettiva dello spazio, la sua capacità di farsi rifugio e proiezione di una condizione di intimità.

Come è stato più volte ribadito (Giannitrapani, 2024, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci), uno dei pregi dell'indagine di Bachelard è quello di aver messo in luce come lo spazio, specie quello domestico, sia strettamente legato alla soggettività e assuma un ruolo significativo per l'individuo, anche e soprattutto in termini patemici e, più in generale, timici. È chiaro, tuttavia, che essa rifletta, come già accennato, una concezione anche fin troppo romantica della spazialità. Il filosofo ne è in parte consapevole quando, nella lunga introduzione, avvisa il lettore che gli spazi d'odio e della lotta, portatori di immagini apocalittiche e di conflitto, sono appena accennati nel volume, preferendo rivolgere lo sguardo a immagini spaziali che suscitano attrazione. In altre parole, Bachelard privilegia ciò che egli stesso definisce *topofilia*, a scapito di quella che, per contrasto, potremmo chiamare *topofobia*. La *timia* diventa così il metro attraverso cui distinguere gli spazi degni di attenzione da quelli che ne restano esclusi, orientando la riflessione sulla dimensione poetica dello spazio verso la positività dell'esperienza affettiva. Se si va ancora più a fondo, però, ci si accorge che questo non è l'unico problema. La stessa distinzione tra spazi amati e spazi odiati sembra fondarsi su una concezione deterministica, ontologicamente data, di ciò che si considera amabile o detestabile, come se certi luoghi possedessero in sé un intrinseco valore, un investimento timico euforico o disforico dato, per così dire, una volta e per tutte. Eppure, gli spazi non sono entità monolitiche e stabili e il valore che gli riconosciamo dipende sempre dal modo in cui ci relazioniamo con essi, disponendoci affettivamente nei loro confronti anche in virtù di un determinato quadro di progettualità, all'interno di una precisa situazione narrativa. Siamo certi che la casa sia sempre uno spazio felice, un luogo che agogniamo raggiungere a fine giornata e in cui desideriamo restare? Che al suo interno ritroviamo in ogni caso il calore dell'abbraccio e la dolcezza della carezza? Che questo luogo non smetta mai di proteggerci da rischi e pericoli? L'esperienza domestica, come la cronaca non smette mai di ricordarci, può rivelare anche dimensioni di inquietudine, distanza e conflitto.

Prendiamo la categoria *aperto* vs *chiuso* che nella *Poetica dello spazio* è assiologizzata in modo da riservare al primo termine una valorizzazione negativa e al secondo una valorizzazione positiva. La casa stessa, abbiamo visto, è considerata come uno spazio euforico anche e soprattutto perché mantiene il tratto della chiusura che la rende rifugio e sede di intimità. Che dire però del *cul-de-sac*, del vicolo cieco, della strada senza uscita? Anche qui si tratta di spazi chiusi, tuttavia è difficile che tale chiusura si faccia espressione dell'euforia del riparo e dell'intimità. Più facile, invece, immaginare che figure come queste, inserite all'interno di un testo qualunque, rimandino a valori come la morte, il pericolo o il rischio e che assumano un investimento timico disforico. Lo stesso può valere per la casa. Proprio perché non si tratta di un blocco unico e compatto, caricato di valori dati in modo definitivo e a loro volta assiologizzati irrevocabilmente in una certa maniera, anche la casa può rovesciarsi nel suo opposto trasformandosi da luogo di valore a luogo di disvalore. Il rifugio domestico può diventare una prigione e quelle quattro mura che garantivano sicurezza possono invece restituire l'impressione di senso di uno spazio pericoloso e nocivo. La casa da cui risulta impossibile uscire perde la positività che Bachelard le riconosce.

Il chiuso, dunque, non è sempre e necessariamente qualcosa di euforico. A questo proposito, se, come ha notato anche Zilberberg (2009, *op. cit.*) l'intimità si configura nella *Poetica dello spazio* come una ricerca euforica del chiuso, vale la pena allora considerare più da vicino questo valore su cui Bachelard fonda la sua esplorazione degli spazi. Esso è legato a un movimento di esclusione dell'altro a favore di una condizione di isolamento, la stessa richiesta dall'atto di lettura: "Felice il bambino che ha posseduto, veramente posseduto, le sue solitudini!" (*ivi*, p. 44). I riferimenti a tale condizione sono assai numerosi e concentrati soprattutto nei passi dedicati alla casa, dove la solitudine è presentata come l'assoluto del rifugio e valorizzata in termini positivi, un vero e proprio Oggetto-valore da raggiungere, come nel caso citato della soffitta. Tuttavia, lo spettro dell'inquietudine è sempre dietro l'angolo e il possibile rovesciamento in agguato. Come la casa da cui non si può uscire, anche il raccoglimento, così euforicamente celebrato da Bachelard, cambia di segno quando si traduce in clausura. Il rischio è allora che l'intimità si trasformi in quella *interiorità* descritta da Jullien (2013, *Sull'intimità*, Milano, Raffaello Cortina 2014), una sorta di aberrazione dell'intimità stessa. Connessa all'isolamento, essa si configura, secondo il filosofo e sinologo francese, come una chiusura in sé che presuppone il rifiuto totale del mondo esterno e conduce al solipsismo più estremo. In altre parole, se una delle condizioni per l'intimità è l'istituzione di un confine, l'interiorità non fa che inspessirlo escludendo ogni possibilità di abolirlo, infrangerlo o attraversarlo.

Eppure, mostra sempre Jullien, l'intimità non è solo ciò che si ritira in sé ed issa muri per sottrarsi all'altro. Non è solamente il superlativo dell'interno – ciò che c'è di più separato, appartato, celato – ma anche ciò che può essere condiviso, che unisce in profondità, che si apre all'altro facendo cadere la frontiera. Del resto, che vuol dire “sono intimo con te” se non “ho aperto a te il più dentro di me”? Ecco che l'intimità ci mette davanti a un paradosso che rimette in discussione i classici rapporti tra *dentro* e *fuori*, rovesciandoli come un guanto: l'interno dell'interno, al fondo, comunica con il suo opposto, l'esterno, e l'altro, scacciato dalla porta del primo senso dell'intimità, rientra dalla finestra del secondo. Nell'intimità, così, più si scava e si arriva in profondità, più si tocca l'altra parte della barricata. Bachelard sembra averlo intuito quando descrive il piacere dello svelamento legato all'apertura del cofanetto. Nel momento in cui ciò che è chiuso si dischiude, ogni dialettica tra *interno* ed *esterno* cessa di esistere: “il fuori è cancellato d'un tratto e tutto è preda della novità, della sorpresa, dello sconosciuto. Il fuori non significa più niente e perfino le dimensioni del volume, supremo paradosso, non hanno più senso, perché si è appena aperta una dimensione: la dimensione dell'intimità” (Bachelard 1957, p. 113). È solo concependo l'intimità come ritiro e insieme condivisione che la casa può svolgere la sua doppia funzione di protezione e socialità, garantendo che l'altro non ci soverchi senza però farci ricadere nella più assoluta solitudine. Al posto del limite, bisogna allora istituire una soglia porosa, che separi senza escludere, che unisca senza confondere. Perché la casa, oltre ad essere un luogo di raccoglimento individuale, sia anche uno spazio di condivisione, accoglienza, ospitalità, trovando il giusto compromesso tra l'esclusione e la partecipazione.

(Elisa Sanzeri)