

L'opera dello sguardo
Braci di pedagogia immaginale

Di Paolo Mottana

Indice

Tun (mit) bild

La prassi del simbolo: verso una pedagogia dell'invisibile

Dalla soglia
Domanda silenziosa
Rilegature
Subire il simbolo
Divenire stella
Inadeguazione
Ierofania
Affidamento
Qui
Pietra
Anamorfosi
Alla soglia

Fratelli-Ombre:

L'alambicco 'controluce' di Pierre Bonnard

La mimesi della mimosa
La meteorologia dell'Eden
Fedeltà all'Opus
Cauda pavonis
Sul bordo del mondo
L'utopia del vetro
Lei
L'oro del dissolvimento

“Sapere della lontananza” : la pedagogia immaginale

Pedagogia dell'immaginazione
Nuove epistemologie e trasformazione del mondo
Immaginazione materiale e filosofia del riposo
Ontologia dell'immaginazione
Reverie cosmica e guarigione
Il cogito del reveur
La sorella permanente
L'Eros e il fuoco
L'infanzia vegetale
L'immaginale
Ta' wîl e mundus imaginalis

L'Angelo mediatore e la "pedagogia angelica"
La scienza del cuore
Femminile-creatore e Sofia
Riorientazione
Imagogia

Fratelli-Ombre:
La notte di fonte di Joë Bousquet

La quintessenza della ferita
L' "inconoscenza"
Lo sguardo ermetico
Il corpo astrale
Mistica del mondo

Una ponderazione filosofale: tracce di pedagogia ermesiana

I volti di Ermes
Verso la Grande Opera
Il ritorno del Quarto escluso
L'Opus
La "Scienza della Bilancia"
La guarigione della Natura
La crudeltà dell'Ombra
Etica della trasmutazione
Deontologia dello sguardo
I segreti della creazione

Fratelli-Ombre:
Il limo salvifico di Andrej Tarkovskij

Anamnesi immaginale
Il chiasmo
Nostalgia del centro
Cosmo d'acqua
Terramadre
Bambini mutanti

Images Pueri: schizzo preparatorio di una Pedosofia

Il bambino 'terminato'
L'essere dell'inizio e della fine
Pedagogia puerile
L'Eros del País
Mysterium in-fanziae: pedosofia

*Epistemologia pedosofica
Simbolica d'infanzia*

Tun (mit) Bild

“Ecco il sale, per mezzo del quale le Aquile rinnovano il loro piumaggio, i Cervi i loro palchi, i Rettili le loro pelli e donde ogni cosa trae la virtù che possiede di rigenerare l’Uomo”¹

“Lo sguardo è un principio cosmico”²

Che la pedagogia possa pensare immaginativamente, possa offrire ricetta allo sfuggente territorio intermedio e vitale tra la ragione e la sensibilità, che possa dare udienza al nascosto e al perduto.

Che la pedagogia possa tornare alle cose dopo essersi inumidita, impastata e accesa nell’opera intensa dello sguardo. Di uno sguardo che abbia tutta la potenza del proprio limite. Affondare fino al punto muto che lascia il passo all’invisibile.

E’ possibile pensare un educare *immaginale*³, e si può nominarne le vie, i luoghi, i nomi e le simboliche guide? Dare casa all’immaginale, pensare un luogo in cui restituire respiro al non detto e cancellato dalla gran parte dei discorsi e delle loro ossessive ragioni come incoerente e disfunzionale?

Sembra non rinviabile l’esigenza di una cognizione più delicata e attenta dell’esperienza così come di una dedizione-devozione al mondo, un rivolgersi ad essi non oggettivante e espropriante, ma accogliente e appassionato, orientato ad una ricongiunzione tra intelletto e materia, grazie alla mediazione che a questa difficile opera può offrire il mondo ‘terzo’ delle immagini.

Occorre ricordare e riflettere, farsi accompagnare e ricevere, perché alcuni oggetti del mondo vulnerabile che si deve testimoniare, non possono semplicemente essere fronteggiati, o elencati o sostenuti, debbono essere accolti, lasciati apparire, accompagnati, distillati.

C’è sicuramente molto danno e forse irrimediabile nella gabbia di un pensare duro e ricurvo, quello che ci assilla e domina, ma c’è pur sempre l’eco vuota del taglio, della frattura, c’è la cavità che risuona dietro il rumore, filtra una luminosità ancora buia, ma che può addensarsi e raccogliersi in un’immagine dalle molte sfumature, scintillante.

¹ N.de Locques, *Le rudiments de la Philosophie Naturelle*(1665), cit. in F.Bonardel, *Philosopher par le feu*, Ed. du Seuil, Paris 1995, p.442

² G.Bachelard, *La poetica della rêverie*(1960), tr.it. Dedalo, Bari 1972, p.197

³ Sul significato specifico di questa espressione, desunta dall’ermeneutica della teosofia iraniana studiata da H.Corbin, rinvio alla sezione “ ‘Sapere della lontananza’: la pedagogia immaginale”. Su una pedagogia immaginativa cfr. B.Duborgel, *Imaginaire et pédagogie*, Privat, Toulouse, 1992 ; G.Jean, *Pour une pédagogie de l’imaginaire*, Casterman, Tournai, 1976 ; J.Held, *L’imaginaire au pouvoir*, Editions Ouvrières, Paris, 1977. In Italia si è mosso in questa direzione, seppure con un’impostazione parzialmente diversa, M.Dallari, *A regola d’arte. L’idea pedagogica dell’isopoiesi*, La Nuova Italia, Firenze 1995

C'è sì un'onda percussiva, nel pensare e decidere, che sceglie per la concatenazione ordinata e per la pulizia etnica del periodo, per la disgiunzione e la definizione, e c'è anche la fascinazione per la rottura violenta e la perdita del senso. Ma c'è un itinerario intermedio, un terzo non più escluso, un regime *contraddittoriale*⁴, una “zona” dove si può verificare una congiunzione inattesa, o forse propizziarla. A questo luogo arduo poniamo ascolto, individuandone tracce, rianimandone braci, ora nascoste, semispente, soffocate.

Si deve richiamare un'infinita teoria di memorie sepolte, bisogna davvero andare all'indietro e poi secondo vie poco esplorate, ma è necessario riaccendere questo passaggio, è necessario riaffacciarsi sulle finestre “controluce” di quella luminosità in penombra che irradiano i luoghi perduti e sfondati dove l'immagine moltiplica il frammento e lo fa divampare, i luoghi di una terra intermedia, di una *sofia* come sapere e amore dei legami, di un sapere e amore dell'immaginare.

Al posto della violenza implicita nel *Cogito* sembra giusto fare spazio a quello che si può definire un “*Cogitor*”⁵, una cognizione passiva, in cui si dà accoglienza al non predeterminato, all'incategoriale, all'invisibile. Un *Cogitor* come apertura ad una “mitofania”, all'apparire di una narrazione intemporale, che ci rende schermi, una fonte che non possediamo, da cui lasciarsi impressionare come una lastra fotografica alla luce.

Non più un movimento di separazione e classificazione – come è tipico del *logos* razionale- quanto di meditazione e abbandono al flusso di un sapere entro cui già ci si trova, e che trova quindi il soggetto non più scisso ma disposto a raccogliere i fili talvolta remoti del discorso entro cui parla e vede. Non io penso, ma *io sono pensato* dunque, non io vedo, ma *sono veduto*, deponendo scettro e spada, e *rasoio*, rimettendosi al mondo cui si appartiene e alle sue incandescenze imprevedibili.

Ciò di cui sembra esserci necessità, in un contesto di progressiva deprivazione dell'esperienza intima delle cose, è la possibilità di accostarsi ad un ambito di riflessione e ‘visione’ materiale, ad un mondo a sua volta immaginante come via d'accesso ad una comprensione simbolica, come l'unica davvero sottratta al letteralismo e concretismo del fare e del pensare, in grado di restituire il *corpo animato* e non più quello reificato e frantumato di ciò che chiamiamo realtà.

Si può provare a coltivare un'educazione immaginale come *attesa* (nel senso di attendere a) del mondo, oltre ogni velleità di estenuazione della sua esperienza, non più assecondando l'insaziabilità di Faust, piuttosto ricordandosi di una radice *ermesiana*⁶, di un Hermes assorto e mistagogo, ispirandosi ad una ‘risposta estetica’ e ad una cura immaginativa, da interpretare come affidamento alla sapienza latente della natura e della Terra, come attenzione prestata al suo dispiegarsi e irradiarsi, più che resistenza e contrasto alla sua intenzionalità e interiorità.

⁴ cfr. J.J.Wunenburger, *La raison contradictoire*, Albin Michel, Paris, 1990 ; S.Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Casterman, Paris 1986

⁵ L'espressione è ricordata da J.J.Wunenburger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.84. E' interessante notare che essa compariva significativamente nel manifesto della rivista *Hic et nunc*, creata da Henry Corbin e altri nel 1931-32 : « di fronte ai filosofi che si beffano degli uomini e non si accorgono che non hanno più risposte da offrire ai loro perpetui e urgenti interrogativi ; di fronte ai filosofi che da Descartes a Kant, o da Hegel a Marx hanno creduto di poterci salvare dall'angoscia fondando l'essere umano su sé stesso, sull'intelligenza e la volontà ritenute bistrattati, si ha ragione di testimoniare (...) che la ragione di un uomo non è la sua ragion d'essere : *Cogitor ergo sum* (sono pensato... » (cit. in D.Shayegan, *La topographie spirituelle de l'islam iranien*, Editions de la Difference, Paris 1990, p. 19)

⁶ sui significati di questa espressione, legata al riferimento mitologico di Hermes-Ermete, si sono espressi sia A.Faivre, *L'esoterisme*, PUF, Paris 1992, p.32, che usa tale termine distinguendolo da ermetismo e riconducendolo più in generale a tutte le dottrine esoteriche, che soprattutto F.Bonardel, *La via ermetica*(1985), tr.it. Atanòr, Roma 1998 dove viene definita un “atto ermeneutico di comprensione gnostica” (p.9). Riprendendo il riferimento di Hermes e di Ermete una tale gnosi, “nè fusione mistica, nè semplice riconoscimento di una trascendenza (...) consiste nell'abolire le frontiere, nel demolire i compartimenti stagni che imprigionano gli esseri e nell'entrare in tal modo in ‘simpatia’ con i differenti generi e speci” (p.53). Si tratta di una comprensione che “tende ad accrescere la coscienza del Tutto, dei legami che uniscono le sue parti e dell'energia che lo anima” (p.52). E' per una tale seconda flessione di significato che propendiamo.

In tal modo ci si può ritrovare prossimi di un'epistemologia 'evasiva' e 'polimorfa', materica e umbratile, capace di servirsi di una metodologia che non miri necessariamente a rischiarare ma che sappia accettare il limite e l'opacità, che sappia apprezzare ogni occasione per soffermarsi e approfondirsi, piuttosto che scatenarsi nel penetrare e oltrepassare. Una metodologia avversa ad ogni monismo o anche dualismo ideologico, nella consapevolezza che l'impegno deve andare verso un'impervia *concordia discors* come quella rappresentata dalla configurazione procedurale dell'operatività immaginativa dell'alchimia. Cioè verso la tolleranza ma anche il compimento di un'*equilibrata* e composizione dinamica delle antinomie presenti in ogni processo conoscente-agente, e non verso una loro disgiunzione o sistematizzazione.

Si può essere a pieno titolo *ermeneuti*, nel senso in cui tale termine rinvii ad una relazione di ri-conoscenza, di restituzione generosa, del soggetto al testo-immagine, dell'uomo al mondo, da una posizione di giudizio ad una di conciliazione, da un atteggiamento di im-posizione ad uno di spossamento.

Nel tempo dei chiarori accecanti e dei neolinguaggi frantumati e svuotati dalle loro finalità *performative* o sloganistiche, occorre fare appello a ciò che è mutilato nella nostra esperienza, richiamare il suo versante oscuro e magmatico. Recuperare anche quelle componenti di tipo *daimonico*, orfiche e dionisiache, perdute o sconfitte ma latenti, lo smembrato, il corporale, l'inabissato, l'animale, il dissolto, contro il primato di una razionalizzazione "schizomorfa" e ossessiva. Non temendo ciò che viene categorizzato malevolmente come irrazionale o come irrazionalismo, poiché spesso si tratta di ciò che viene strappato da una razionalità esile, molto condizionata, molto interessata, al corpo polimorfo della esperienza dai molti volti del mondo, che contiene tutte quelle inquietanti e necessarie forme di alterità che urgono ad una reintegrazione.

Il 'razionalismo occidentale', il suo delirio rischiaratore, è sempre più un 'mito' esso stesso, sempre più dedito, nelle sue forme estenuate, e "da sveglia", a partorire "mostri". Tende ad autodivorarsi, è preda del "carattere totemico e feticista della sua logica che, d'astrazione in astrazione, non edifica che una vasta tautologia la cui autoreferenza consolida l'onnipotenza"⁷.

A questo 'mito' deietto va forse rimediato con una rigenerata *docta ignorantia*, una consapevolezza cioè dell'opacità non trascendibile, se non attraverso il *medium* immaginale, dell'altro, una 'conoscenza negativa', capace di manifestare, come le icone bizantine, lo splendore dell'inconoscibile.

L'ambizione di questo testo è suscitare, seppure per tracce e *braci*, un'alternativa *immaginale*, di fornire indizi di un itinerario ermetico che sia capace di orientare non solo ad una *sottrazione* simbolica (o speculativa) alle insidie dell'*inflazione* e della *lettera*, ma anche ad un'operatività (nel senso dell'Opera-Opus) incarnata, capace dunque di fornire risposta all'interrogazione della materia, a inciderla, a condurla nello spazio intermedio che possa offrire un'effettiva "guarigione". Non c'è guarigione, non c'è ritorno alle cose che non passi attraverso l'immagine, e in pericolo è proprio il mondo dell'immagine, la sua qualità, e profondità.

In questo senso non è sufficiente la pro-vocazione, non è più possibile proporre soltanto l'opacità dell'ombra o la compensazione di un inabissamento inconscio per rimediare all'arroganza di una luminosità monodimensionale e alla dittatura di una ragione sempre a caccia di prove e di misure⁸. Così come non è conveniente rovesciare semplicemente un eroismo diurno con uno notturno, capovolgere cielo e terra, donna e uomo.

Ben inteso è questo un richiamo necessario, che funge da "risveglio", paradossalmente, risveglio nei confronti di ciò che è dimenticato, accantonato, talvolta rimosso e che ribolle al margine e si manifesta talora solo per indizi e tracce. Ma è necessario sorvegliare il discorso, perché di questo pur sempre si tratta, da ogni semplificazione e da ogni meccanico capovolgimento di

⁷ F.Bonardel, *L'irrationnel*, PUF, Paris 1996, p.102

⁸ Cfr. la lezione di James Hillman in P.Mottana- N.Lucatelli, *L'anima e il selvatico. Idee per 'controeducare'*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998

termini, poiché, come si vedrà, la logica *ermesiana*, cui ci si richiamerà di frequente, si fonda semmai sulla tensione dei poli e sull'impossibilità di ogni riduzionismo sintetico o antagonistico. Si dovrà semmai reincorporare in ogni ragione disgiuntiva l'irriducibilità di un terzo, di una fondamentale istanza dinamica di *mediazione*.

Con il che non si vuole negare o evitare l'*opera al nero*, dal momento che essa non è accecamento, quanto ri-conoscimento e riappropriazione di ciò-che-non-si-vede perché invisibile all'occhio cerebrale e calcolatore. L'annerimento (*nigredo*) è un'esperienza ustoria e purificatrice, una condizione di transizione, il primo passo di un processo che non può arrestarsi tuttavia alla *cenere*, poiché nel dissolversi soltanto non vi è *soluzione*. Dopo di esso occorre ritrovare la *Bilancia* di una congiunzione, ed essa richiede un mondo *immaginale* intermedio per prendere forma.

E d'altra parte è poi effettivamente possibile riaccostarsi all'*immaginale* laddove esso sia stato espulso dal processo della *civilizzazione*, insieme all'oblio dell'Anima del mondo, vale a dire del suo "*Inneraum*", il suo spazio intimo, il suo reticolo di sim-patie irriducibili? Evidentemente non è affatto scontato, anzi richiede un lavoro tenace di spoliatura, sopportazione, di quella oscillazione operativa tra fluidificazione e riconsolidamento (*solve et coagula*) che possa ricondurre ad un *mundus imaginalis*, oltre l'universo dell'immaginario degradato e mortificato che ci circonda.

Per ritrovare il dimenticato, il represso, occorre porsi in una prospettiva di ascolto e di ricerca già essa stessa metamorfosata nei modi, in grado di attenuare le rigidità interpretativa e la selettività concettuale che caratterizza tanta parte del pensiero critico contemporaneo, correndo anche il rischio dello sbilanciamento verso l'ambiguo e l'apparentemente irrisolto. Occorre sbilanciarsi verso il perturbante e il *misterioso* (l'assente, il silenzioso, l'invisibile) delle pratiche teoriche che giacciono abbandonate o perdute nel tempo.

Porsi in un simile tragitto non può esentare dal *situarsi*, per quanto paradossalmente, e questo situarsi è decisivo, per non correre il rischio di essere giudicati sì figli di Ermes, ma solo per quanto attiene al versante Ombra del dio ingannatore. Si può infatti ricostruire nostalgicamente, "a ritroso", "controcorrente" una via "estetica", ma allora è necessario interrogarsi a fondo su cosa individui "oggi" una tale regione e quale sia la forma della sua "risposta". L'indicazione di Hillman, che ci ha stimolato a intraprendere un tale percorso, che pure continua a persuadere perché coglie un'esigenza, una rimossa esigenza, quella di ri-volgersi al mondo e alla sua psiche per ri-abitarli con reverenza, va approfondita.

Le cose oggi non emanano più "direttamente" un'immagine, in esse la costrizione ha nascosto l'origine e l'approssimazione a questa richiede un lungo giro, attraverso l'invisibile: non si può soltanto fermarsi a guardare le cose: può ben essere che "non rispondano", che non echeggino nulla, senza quel faticoso percorso cui alludono per esempio i tenaci itinerari artistici di Bousquet, di Bonnard, di Tarkovskij, ogni poetare che sia *anche* pensante, le 'braci' appassionate dei "fratelli d'Ombra" di questo itinerario di ricerca immaginale.

Il richiamo a situarsi richiede di comprendere che lo spazio di una "pedagogia immaginale" è anche soprattutto un *ou-topos*, un non-luogo, o comunque un luogo non letterale, *ou-topico*, un "*mundus imaginalis*" di cui si può dire che, più che situato, è esso *situativo*, ri-orientante⁹.

E dunque se pur pressante vada considerata l'indicazione hillmaniana di volgere dallo "specchio alla finestra"¹⁰ e dunque dal soggetto al mondo, onde diminuire la "presa" di un soggetto inflazionato e autoriferito, pure non ci si deve illudere di poter trovare il mondo a disposizione.

⁹ E che chiede anche alla pedagogia di *ri-orientarsi*, ben oltre la riflessione sul proprio apparente specifico. Più ci si avvicina a d essa e più la si perde. Pare che una pedagogia all'altezza della sua aspirazione epistemologica debba essere detta sottraendovisi.

¹⁰ Cfr. soprattutto J.Hillman, *Oltre l'umanismo*, tr.it Moretti e Vitali, Bergamo 1996 e *Politica della bellezza*, tr.it. Moretti e Vitali, Bergamo 1999.

Perché esso è *veramente* nascosto, come il dio della gnosi (occulto e occultato al nostro vedere). E proprio questo nascondimento invita a non parlare troppo direttamente, ma a seguire una via intermedia, sinuosa, simbolica (e talvolta anche dia-bolica, frammentata e frammentante), a non costringere il discorso a proiettarsi incessantemente “fuor di metafora” per produrre istruzioni o fatti come molte lusinghe interessate indurrebbero troppo presto a fare.

Il *proprium* di una “pedagogia immaginale” resta vincolato a un’ “indicazione” nel senso dell’Apollo di Eraclito¹¹ piuttosto che a una formazione di discorso orientata in senso *pragmatistico* come molto spesso la pedagogia continua a fare, appropriandosi del filosofico e del poetico attraverso una sorta di *alchimia invertita* che finisce per trasmutare l’oro in piombo.

In questo senso occorre accettare magistero, guida e l’attraversamento di un processo. Imparare l’immaginale significa insistere in una via ermetica di approssimazione al mondo che è certo un’interrogazione “poetica” di esso, attraverso una *parola poetica* che consenta di intravederlo, di cogliere il suo riverbero in immagini, ma anche e soprattutto una via “operativa”, un *opus* di riequilibrio che situa nella regione immaginale gli ingredienti di una autentica “trasmutazione” capace di produrre un *corpo spirituale*.

E’ necessario un doppio movimento che non si limita a pro-vocare, a sottrarre, a sciogliere, ma anche a riannodare. Vi è dunque un compito ermetico, e tale compito pone anche una questione “positiva”, quella di una possibile *guarigione*, quella di un “corpo celeste” e di una “terra spirituale” nel senso in cui ne ha parlato Corbin, dell’incarnazione e della materializzazione di uno sguardo, l’ou-topia di un mondo.

Una tale disciplina immaginale al contempo riapre la questione profonda che riguarda il rapporto Oriente-Occidente (che oggi significa su un piano egualmente simbolico anche Meridione-Settentrione), autentica questione *epocale*, che non può essere semplicemente risolta attraverso le più seducenti raffigurazioni ossimoriche, ma che presuppone una “transizione” e uno spazio di elaborazione.

“...*Mehr als je fallen die Ding dahin, die erlebbaren, denn, was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.*”

“Sempre più vengon meno le cose, quelle da viverci, perché ciò che le butta per sostituirle è un *fare senza immagine*”¹² dice Rilke nella sua nona Elegia duinese esprimendo il commento doloroso di un poeta che pensa il dissolversi dell’esperienza “interiore” del mondo nella modernità.

Questo movimento di dissoluzione e di svuotamento, di accecamento del fare (*Tun*) corrisponde alla mancata correlazione immaginativa di esso e alla soppressione del contatto con l’interiorità delle cose, con l’Anima del mondo.

Con la sostituzione della preposizione “con” (*mit*) alla preposizione “senza” (*ohne*) il verso di Rilke risulta “fare con immagine”: un pensiero che sia ispirato da questa idea invita ad una profonda trasformazione, segnata soprattutto da un movimento di *sottrazione* e di *discesa*, da un rivolgimento e da un dissolvimento nell’Aperto e nell’invisibile, da un ritrovamento del luogo immaginale da cui forse finalmente è il Bambino che guarda, il bambino simbolico, il *Puer* come emblema di ogni *apertura*. E’ questo il luogo segnato dalla differenza nei confronti del dominio comunicativo dei “simulacri”, della letteralità di un linguaggio fattuale, dalla distruzione della Terra, dalla frantumazione e dispersione di ogni capacità mitopoietica, dall’estinzione dell’infanzia,

¹¹ il frammento recita “il signore che ha oracolo in Delfi non dice né cela, fa segni” (cit. in Eraclito, *Fuoco non fuoco*, (a cura di L.Parinetto), Mimesis, Milano 1994).

¹² R.M.Rilke, *Elegie duinesi*(1923), tr.it. Einaudi, Torino 1978, p.56-57. La correzione di “alla cieca” in “senza immagine” è dovuta alla intuizione di G.Concato, cfr. *L’angelo e la marionetta*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2001, p.123.

dall'inflazione dell'*anthropos* e dalla rimozione del vuoto e della *ferita*. E' qui che può prendere dimora una *pedosofia*, come si può forse denominare una "pedagogia immaginale".

A tutto questo, seppure per cenni, si volge quest' Opera dello sguardo, come accesso *riorientato* all'esperienza ambigua di un mondo oggi accecato nella sua orgia di visibilità.

E per accompagnare questo percorso appare sensato chiedere aiuto a Guide, Sguardi all'opera che appaiono, nello sforzo di riaccenderli, animarli e alimentarli, come le braci di un fuoco, di una passione che non vuole arrendersi nè dimenticare, che vede anzi il compito del domani in una torsione ad esse, in una densa lezione da rimeditare e rammemorare, affinché possa essere riposto in asse e in azione, nella sua ciclica ricorsività, il rapporto fra lo sguardo e il mondo cui appartiene.

Si seguiranno dunque tracce e braci, ancora riconoscibili, *vive*: ciò che prese fuoco deve ora essere rianimato con il soffio di un chinarsi devoto sui bagliori talora vaghi, sui segni mistificati o dissolti di mènatori, "fratelli d'ombra" ormai invisibili. Figure ritratte, pazienti, miti, controcorrente e ermetiche, perché orientate a riequilibrare e riunire, nella fedeltà e adesione all'Opera, una materia *sottile*.

La prassi del simbolo: verso una pedagogia dell'invisibile ¹³

Se solo, ritratti al nostro avanzare,
Gli *ampi cerchi* perduti, o cessati,
Queste annerite ore,
la dubbia sabbia che estinguiamo
incendiare al deserto sapessimo,

se solo il nostro corpo tardivo,
afflitto da svelte guarigioni,
straziato,
il silenzio, il rumore riscattato
sovrano,
accordare potessimo

come torce scure saremmo
allora, come sigilli di zolfo,
ombra assorta, lucida.

Dalla soglia

Sarà possibile immaginare una soglia dove la pedagogia si fa invisibile, e dunque anche avvisti, accettandola, la propria "minorità"- si potrà apprestarsi a sorvegliare il luogo, questo, discosto, dove accedere ad una "*pedagogia dell'invisibile*"?

¹³ parzialmente apparso in "Studium educationis", n.1, 2002, con il titolo *Verso una pedagogia dell'Invisibile*, pp.165-174

Non sarà necessario al vagare irrequieto della riflessione *puerile* situarsi discretamente nella propria nicchia ferita, riacquisendone la marginalità più come un dono che come un danno? E di lì aprire uno sguardo più intenso su una destinazione meno esposta, ma non meno ardua?

Sarà possibile volgersi proprio in direzione di una tal soglia, già per ciò stesso sfuggente, ambigua, forse indicibile?

Nel tempo dell' "oscenità del visibile" e del "simulacro"¹⁴ occorre forse effettivamente ritrarsi verso un varco siffatto, operando un movimento *contronatura*- questa natura irreparabilmente de-naturata- inclinato all'oscuro, o all' "Aperto", seguendo la metafora rilkeana, rovesciando e trasformando uno sguardo rattrappito e accecato dall'infestazione della "presenza", "con la P maiuscola"¹⁵. Di tale soglia e della sua "pedagogia" –come via di anticipazione e approssimazione- si possono soltanto cercare tracce e tastare contorni, visto che si sottrae. Per essa, nel pensarla, è necessario soffermarsi, appunto, "nell'insidia della soglia"¹⁶.

Domanda silenziosa

Pedagogia dell'invisibile, secondo questa sua figurabilità indiziaria, è anzitutto presumibilmente quella che si piega non solo e non tanto su una *latenza* preconizzata e predata, ma sul volto sconosciuto del mostrarsi del mondo, quello che non è "rivolto verso di noi", perché *presentemente* "altro". Un'alterità da non intendere come scissa, come per lo più appare, quanto piuttosto ritirata o trascurata, impercettibile al tocco inesperto e anestetizzato di chi "traffica" in un fare senza scopo (e immagine) nella fantasmagoria del "*Trostmarkt*"¹⁷, il mercato dei gingilli inutili. Di essa si hanno echi diversi, e di lei con più che giusta causa ha oggi da raccomandare la cura la ragione pedagogica, così incline viceversa a contrabbandare affaccendamenti inani, sotto l'egida di un pragmatismo colmo di belle speranze¹⁸.

Oggi, accanto a chi si prodiga per far "avanzare il mondo", occorre qualcuno che si pieghi a osservarlo e a palparne le fessure inconsiderate, le lacerazioni sofferenti, le costipazioni e i tremori. Bisogna ancora affacciarsi su tutto quell'impensato che fomenta, accostarvisi da presso, e *impararlo*, lentamente. Non più per estrarne e rivoltarne i visceri, attraverso il "tagliare" di una esplorazione scientifica che accecava l'oscuro frantumandolo e disperdendolo in una notomizzazione strumentale. Non più a caccia di reperti notturni da rinchiudere nella gabbia "esposta" di una epistemologia esotica e repressiva. Neppure più con intenti di risanamento, se quella "guarigione" debba essere vagliata da una supervisione di idoneità per licenziare chi possa avere "accesso" alla sua propria agognata "deiezione".

Una *pedagogia dell'invisibile*, domandare che non domanda, ma ascolta, o *sente*, deve "scendere" dal gesto "graffiante" (*Greifen, Begriff*, il gioco di parole è di M.Maffesoli¹⁹) del concetto e dalla "griglia" delle gabbie categoriali, verso la testimonianza inacquietata del concepimento, verso il suo spessore molteplice e singolare al contempo (in quanto apertura originante, in quanto orizzonte precategoriale dell'immagine). E' necessario abbandonare quella "menzogna del concetto *in genere*, che per abbandonare la dimora delle cose attribuisce al pensiero il vasto potere delle parole"²⁰. Parole-sistema che fuggono il franare nel vuoto di ogni cosa nel suo singolare offrirsi vulnerabile. Lì dove ancora un'espressione materica attende prima di scegliere se tramutarsi nella finzione di una parzialità rettificata, o piuttosto innervare quella parola scomoda, sbieca, metaforica, che non viene abolita da alcuna contrazione di senso.

¹⁴ Cfr. J.Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*(1976), Feltrinelli, Milano 1990

¹⁵ R.M.Rilke, *Elegie duinesi*, op.cit., p.29

¹⁶ Y.Bonnefoy, *Nell'insidia della soglia*(1975), Einaudi, Torino 1990

¹⁷ R.M.Rilke, op.cit. p.60

¹⁸ cfr. P.Mottana, *Miti d'oggi nell'educazione*, Angeli, Milano 2000. Seppure con intenti differenti, ci pare si sia incamminato sulla via dell'*invisibile* anche D.Demetrio, cfr. *L'educazione interiore*, La Nuova Italia, Firenze 2000

¹⁹ M.Maffesoli, *Elogio della ragione sensibile*(1996), tr.it. SEAM, Formello (RM), p.25

²⁰ Y.Bonnefoy, *L'improbabile*(1980), tr.it. Sellerio, Palermo 1982, p.7

Ad una *pedagogia dell'invisibile* occorre un'attitudine ermetica delicata, cauta, paziente. Capace di aderire alla plurivocità dell'immagine e alla sua irriducibile fenomenologia ²¹, che possa reggere, anche con dolore, la tensione irradiante di un'attesa a compiersi.

Rilegature

Chi è "tradotto dal silenzio", sa farlo "fiorire":

"nella notte che mi hai dato per dimora vedrai che avrò saputo far sorgere la luce chiudendo gli occhi" ²². Chi sa costruire un sapere che sia "conoscenza della sera" ha a lungo abitato l'ombra (Anima) del mondo e ha nel tempo esercitato l'arte di una visione prolungata o "diffusa" ²³. Così Cézanne che sapeva restituire l' "intimo rapporto" della cosa con il mondo. Nel seguire il "farsi della cosa" nella *visione prolungata* il pittore giungeva, emancipandosi dalla visione imitativa e stereotipa del reale, a restituire alla cosa questo "intimo" per cui "essa è collegata a tutte le altre in un'unità viva e sensibile- a restituircela come un "in-sé" che ha una sua peculiare e compiuta modalità di partecipazione all'esistenza del mondo"²⁴. Allo stesso modo, o in maniera molto analoga, Pierre Bonnard si sforzava di ottenere una "visione fluttuante, non gerarchica e "in-fante", quella "di chi fa irruzione nel visibile senza ancora distinguere né dare un nome" ²⁵. E Klee lavorava intorno al suo "punto grigio": "Centro di Tutto, contenente virtualmente tutti i colori, tutti i valori, tutte le linee" ²⁶.

D'altra parte è l'arte moderna e contemporanea insieme, nel rinnovare il ruolo *mediatore* presente da sempre nell'arte e in modo privilegiato a partire dall'arte bizantina, a rendersi il luogo dell' "avvento di un visibile a partire da una forma d'invisibile che gli è propria" ²⁷ e a rendere evidente che "l'arte può aprire a un mondo che non è necessariamente quello della sovrannaturalità o della rappresentazione fedele o deformata di un referente naturale. Mediatrix fra l'uomo e le cose, ma anche fra l'uomo e le cose che non sono ancora, l'arte conduce qualcosa alla presenza per risvegliare l'uomo dal torpore nel quale vive, cioè nell'accordo irriflesso alla realtà che percepisce. Una tale dimensione limite, ultima, propria all'arte, che appartiene all'ordine di un invisibile che si sottrae indefinitamente, e che, più fondamentalmente non è pensabile come invisibile che *retrospettivamente*, allorché si ha creazione visibile, eccede ogni realtà visibile"²⁸.

Avvicinarsi all'invisibile allora, non è interrogare il buio, come assenza di luce, ma trasmutare²⁹ il visibile attraverso una rilegatura (*reliance*), attraverso l'intromissione di un luogo intermedio che, nel tempo in cui sospende l'ovvietà del reale, lo risitua in un campo di prossimità di "dis-allontanamento"-che lo rianima e lo allaccia all'invisibile. Merleau-Ponty ³⁰ ha approfondito

²¹ J.J.Wunenburger, *Filosofia delle immagini*(1997), tr.it. Einaudi, Torino 1999

²² J.Bousquet, *Tradotto dal silenzio*(1941), tr.it. Marietti, Genova, 1987, p.22

²³ cit. in G.Concato, *L'angelo e la marionetta*. op.cit., p.100

²⁴ *ibidem*, p. 99

²⁵ J.Claire, *Le avventure del nervo ottico*, in J.Claire (a cura di), *Pierre Bonnard*, tr.it. Mazzotta, Milano 1988, p.16

²⁶ P.Klee, *Théorie de l'art moderne*, Denoël/Gonthier, Paris 1973, p.51. Cfr. *infra*, *I segreti della creazione*

²⁷ L.Couloubaritis, *Le mythe et l'art comme modes d'accès à l'invisible*, in J.P.Sylvestre (dir.), *Montrer l'invisible*, Ed.Universitaires de Dijon, 1994, p20

²⁸ *ivi*, p.21

²⁹ il termine "trasmutazione", che verrà spesso impiegato in vece di quello più tradizionale di trasformazione rinvia al lessico alchemico (nonostante i suoi impieghi siano svariati e variamente attestati) e indica il passaggio da una materia in un'altra attraverso l'opera, in particolare da un metallo vile in uno pregiato. Come spiega Faivre: "si tratta di non separare in nessun modo conoscenza (gnosi) ed esperienza interiore, o attività intellettuale e immaginazione attiva, se si desidera che il piombo divenga argento o che l'argento divenga oro" (A.Faivre, *L'esoterisme*, op.cit., p.19). Al di là dei suoi numerosi significati esoterici, tale termine viene utilizzato qui anche per indicare in generale il cambiamento come *perfezionamento e guarigione*.

³⁰ cfr. M.Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*(1964), tr.it. Bompiani, Milano, 1994, p.146. Tale intreccio si fonda sull'indissolubile legame tra il vedente e il visibile, "colui che vede può possedere il visibile solo se ne è posseduto, se ne è" (*ivi*, p.151). Ma proprio questa appartenenza che lo include fa riverberare costantemente uno sdoppiamento invisibile: "ogni cosa visuale, ogni individuo che lo sia, funziona anche come dimensione, , poiché si dà come risultato

questa *prossimità nella distanza* e ha colto nella figura filosofico-retorica del “chiasmo” (o *serpentement*) la rappresentazione di una relazione “iperdialettica” in cui venga assicurata la reversibilità non contraddittoria del visibile e dell’invisibile, così come dell’espressione e del suo contenuto sensibile: “l’invisibile non essendo il contrario del visibile, ancor meno il suo rimosso, ma la sua controfigura; e l’apertura al mondo non essendo iniziatica che in virtù del fatto ch’essa non esclude un occultamento possibile”³¹.

L’invisibile non è il non-visibile, ma il frutto di una opera di mediazione, la ponderazione ardua, ottenuta al prezzo di una “disumanizzazione” e di una “discesa”³², di una sorta di connessione sospesa, tra visibile e invisibile, un restituzione dell’uno all’altro, senza con-fonderli. Una ri-conduzione che non è ritorno, ma svolta, la svolta sinuosa, serpentiforme del chiasmo, che allaccia senza sovrapporre, ri-lega. Ogni visibile si staglia davanti e contemporaneamente è situato da un invisibile.

L’invisibile in un certo senso è ciò che conferisce necessaria profondità al visibile ed in assenza del quale il visibile subisce un appiattimento, uno svuotamento che può essere solo il risultato di un paradossale accecamento, l’accecamento di una visibilità ulteriore, l’unica che può ponderare l’apparire della cosa attraverso una tonalizzazione interiore, affettiva, spirituale: “l’invisibile è dunque da intendersi come ciò che, pur entrando nel campo di una visibilità, non trova la sua significazione nel visibile. E’ un aldilà del visibile che lascia soltanto una traccia nel visibile. Di conseguenza lo sguardo non è più invitato a vedere, a fermarsi al visuale, ma a volgersi verso un bordo interiore del mondo, un abisso, di cui non percepiamo che i margini”³³.

Subire il simbolo

La congiunzione simbolica, rimedio inesauribile delle lacerazioni, è inscritta nella parola poetica e nel suo regime metaforico³⁴, nell’accostamento creatore di immagini che mantiene la tensione antitetica dei termini in modo da irradiare una pluralità di sensi. E’ collocata nel rinvio incessante fra un dire e un tacere, fra una forma concreta e l’inarrivabilità dei suoi significati. Imparare dal simbolo è imparare a dimorare in questo *fra*.

Riposa nel linguaggio musicale, specialmente laddove asseconda la misura del silenzio, come secondo Libis fa la “*Musica Callada*” di Federico Mompou, “abitata da una sorta di propensione all’umiltà”, dalla “preoccupazione per la sua scomparsa prossima, (...) immediatamente affascinata dal silenzio che porta in sé, appena davanti a sé: qualche misura ancora, ed ecco che non c’è ‘pressocchè più nulla’”³⁵. Musica trattenuta che si svolge in una ripetizione insistente di *lento*, *lento molto*, *molto ritenuto*, che simula un modo di “fissare la durata, di rallentare il tempo in una sostanza trasparente che lo situi al limite della pietrificazione”³⁶.

Una tale musica è in grado di aprire ad un ascolto e a d una prospettiva ermeneutica dove è in gioco la “voce stessa del silenzio”, questa “respirazione del mondo” che ci inquieta irrimediabilmente “allorchè in noi si tacciono tutte le ideologie e tutti i *bricolage* intellettuali”³⁷. Il

di una discesa d’Essere. Ciò vuol dire infine che il proprio del visibile è di avere una fodera d’invisibile in senso stretto, che esso rende presente come una certa assenza” (M.Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, Gallimard, Paris 1964, p.85). Ogni autentica visione *indica* ma anche *manifesta* un certo invisibile. E’ quello che gran parte della pittura moderna ha dimostrato.

³¹ F.Bonardel, *Philosophie de l’alchimie*, PUF, Paris 1993, p.611

³² cfr. J.Hillman, *Re-visione della psicologia*(1975), Adelphi, Milano 1983 e altrove

³³ J.J.Wunenburger, *Metamorphoses du regard et transfiguration du réel dans la peinture abstraite*, in J.P.Sylvestre (dir.), op.cit., p.45

³⁴ P.Ricoeur, *La metafora viva*(1975), tr.it. Jaca Book, Milano 1976

³⁵ J.Libis, *Musique du silence*, in J.P.Sylvestre, (dir.), op.cit., p.154

³⁶ *ivi*, p.155

³⁷ *ivi*, p.157

silenzio, autentico farmaco simbolico, ma anche fisiologico, di una fisiologia che alberga nell'intimità della *Natura* cui apparteniamo è, come ancora sostiene Libis “ad un tempo una tecnica mentale, che mette in fuga i discorsi impudenti nati dal raziocinio, una qualificazione del mondo che lascia presagire, nello sfondo, una possibilità alla parola divina; infine il luogo di abolizione e decostruzione del pensiero ‘diurno’, assoggettato al principio d’individuazione e al primato dello sguardo”³⁸.

In tal senso riconoscere e dimorare lo spazio mediatore del *simbolo* è la prima missione di una *pedagogia dell’invisibile*, che deve reimparare ad arrendersi, a patire, a con-discendere, di fronte al suo costitutivo “silenzio”. Esso è infatti, qualcosa che “dice e non dice” ma soprattutto, che “si tratta per l’anima di subire” e attraverso cui “compiere una trasmutazione”.³⁹

Il simbolo, del resto, lo aveva già osservato Goethe, allaccia il visibile e l’invisibile, e ne rafforza la disciplina d’equilibrio.⁴⁰ Esso si rende “oggetto transizionale” per elaborare l’esperienza del mondo in senso espressivo, quell’esperienza oggi sempre più contratta e contraffatta nelle diverse manifestazioni di trionfo dell’ “iperrealismo della simulazione”.⁴¹ Il simbolo pone in comunicazione gli universi scissi dello spirito e dell’immagine, del maschile e del femminile: “il simbolo non è estraneo allo spirito e non è un puro ritorno dei mitologemi arcaici: è piuttosto la forma in cui lo spirito e l’immagine primordiale si incontrano nella loro differenza. Esso diviene leggibile storicamente –nel suo essere per noi- come la costellazione che mostra insieme l’estremo sviluppo della cultura dell’Occidente e il suo sfondo femminile e tellurico”⁴².

Si pone inoltre come il regolatore, sulla frequenza della totalità, del rapporto tra uomo e ambiente, in quanto il suo sostrato immaginativo procura la forma attraverso cui tutte le cose appaiono finalmente composte, intrecciate fra loro: “l’immagine rappresenta il percepito nella sua situazione d’associazione, che è, necessariamente, rivelatrice della natura profonda delle cose, perché rivelatrice della significazione concreta delle cose fra loro e, quindi, di ciò che sono le cose in sé stesse”⁴³. In questo senso, media l’impresa conoscitiva del mondo risanando lo sradicamento di una conoscenza che coglie l’oggetto come separato o che sprofonda totalmente in esso.

La dinamica del simbolo è una dinamica intuitiva, di ponderazione alternata tra il “chiaro” e l’ “opaco”, tra l’arretramento (*recul*) nella visione che consente alla coscienza di farsi “tempio”⁴⁴, di vedere cioè dal punto delle convergenze la globalità del percepito, e il riavanzamento, il rituffarsi nella vita senza tuttavia ipostatizzare il concreto. Evitando quindi sia l’astratto che il letterale.

E’ attraverso l’intuizione d’interdipendenza che l’uomo ritrova il cosmo, la cosmicità dell’esperienza, nell’appoggio che la ragione trova nell’immaginale e grazie a cui “lo spirito dell’uomo può costituirsi in potere di riunificazione”⁴⁵. L’immagine che ha luogo nell’immaginale, immagine simbolica, è *situativa*⁴⁶, capace cioè di orientare il percepito verso una comprensione partecipativa, di riapprossimare al soggetto il mondo, non per padroneggiarlo, o spiegarlo, ma ermeneuticamente abitarlo, avendolo “constatato e vissuto all’interno di prospettive di coerenza”⁴⁷.

In tal modo il simbolo, inteso come strumento di una *cognizione immaginale*, opera un dislocamento verso una posizione contemplativa e comprendente, in cui ogni fatto rivela sempre una sorta di “presenza assente”, un rinvio a ciò cui appartiene e che rimane nascosto nella sua *segnatura* simbolica. Noi non siamo fuori, a dire e a porre, siamo dentro e il simbolo è il nostro

³⁸ *ivi*, p.152.

³⁹ H.Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Berg International Ed. 1979, p.281

⁴⁰ cfr. E.Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile*, Cortina, Milano 2001

⁴¹ J.Baudrillard, *op.cit.*, p.84 sgg.

⁴² M.Pezzella, *La discesa e il ritorno. Simbolo junghiano e riflessione*, in “Aut Aut”,n. 229-230, p.145

⁴³ H.Witte, *Herméneutique symbolique et réunification du réel*, in « Cahiers Internationaux de Symbolisme », n.12, 1966, p.90

⁴⁴ *ivi*, p.88

⁴⁵ *ivi*, p.99

⁴⁶ cfr. *ultra* nella sezione “ ‘sapere della lontananza’: la pedagogia immaginale: L’angelo mediatore e la pedagogia angelica.

⁴⁷ H.Witte, *op.cit.*, p.99

passaggio alla comprensione di questa nostra irriducibile partecipazione. “Nel simbolo vissuto, noi generiamo il mondo che ci genera, alla fonte vivente del sapere”⁴⁸.

Divenire stella

Il principio simbolico si costituisce in un questa apparente antinomia radicale, quella tra il visibile e l’invisibile, tra il luminoso e l’oscuro, di cui offre un movimento di interpenetrazione non confusivo, semmai talvolta “conflittuale” : “v’è un lato tenebroso, oscuro e originario che non è riducibile a *privatio lucis*, ma la cui ‘integrazione’ -dire di sì al ‘no’- è necessaria alla formazione della ‘totalità’, non più ‘scissa’ adesso nel dualismo delle sue forze, ma ‘conflittuale’ *complexio oppositorum* “⁴⁹. Le cose simbolizzate in tal modo conquistano la loro singolarità senza sfumare in alcun “già dato”.

In tal senso il simbolo, come ben vedrà Jung, risulta anche il veicolo di un particolare modo del prendere forma come “individuarsi”: da intendersi, per Barone, secondo la sua peculiare rilettura di Jung, non come “individualizzarsi”, ma come “*produrre* corrispondenze e relazioni di singolare provenienza”: la realizzazione del Sé (come luogo di questa virtuale totalizzazione tensionale) è movimento simbolico in quanto comporta lo scivolamento dell’io fuori di sé, in un porsi in contatto con le cose e il mondo in un singolare “*dar voce*” all’Altro (è questo il senso dell’*opus*): “un divenir-animale, divinità, cristallo, stella”⁵⁰. Questo movimento, che porta attraverso il simbolo alla “messa-in-opera”, non ridefinisce, non “determina alcuno *stato* delle cose”⁵¹.

Il lavoro simbolico restituisce qualcosa di irriducibile, plurale e virtuale al mondo (e trasfigura il singolo nel Sé, nell’appartenenza a uno sfondo *transpersonale*). Il principio simbolico così inteso disfa l’involucro predeterminato della cosa e lo libera dalle sue incrostazioni definitorie. Il possibile che ne scaturisce è “aperto” e ambivalente: è “figura viva”, “pregnante” dice Jung, intrisa di ombre. In tal senso l’opera simbolica si costituisce come sintesi del movimento attraverso cui la cosa, ritraendosi, si individua: “il *dar-voce* e l’*adombrarsi* lavorano come due figure simultanee e, costruendo ‘singolarità’, danno vita al movimento simbolico in cui ciascuna è chiamata a ‘scomporsi’ in *opera* “⁵².

Tale dinamica è al fondo della maggior parte della rappresentazioni presenti nel cosiddetto “modo simbolico” di cui parla Umberto Eco⁵³ e che risulta anticipato nell’estetica romantica: “lo specifico del simbolo andrà ricercato” secondo Eco, “ nell’indeterminazione e insieme pluralità di riferimenti, per cui l’espressione simbolica viene correlata a una nebulosa di contenuto, assumendo un significato di ampio spettro; al contrario dell’allegoria, il simbolo lo si interpreta e reinterpreta anche incoscientemente; esso realizza la fusione dei contrari ed esprime l’indicibile in quanto sfugge, almeno in parte, alla ragione e a ogni progetto di totalizzante razionalismo”⁵⁴ . Ma in termini ontologici il simbolo avvicina a quel fondo s-fondato dalla crisi della metafisica, che pur persiste, proprio come invisibile (l’essente-non esistente di Jung): “un’assenza anche prolungata, al limite una ricerca di remote distanze, d’una origine che è in se stessa il ritrarsi e la presenza del dio, tutto questo riposa nella profondità della parola”⁵⁵.

⁴⁸ *ivi*, p.98

⁴⁹ P.Barone *Il finito possibile. Schelling e Jung*, in “Aut Aut”, n.229-230, 1989, p.92

⁵⁰ *ivi*, p.95

⁵¹ *ibidem*

⁵² *ibidem*, p.96

⁵³ U.Eco *Simbolo*, in Enciclopedia Einaudi, Torino, 1981, vol. XII, p.915

⁵⁴ *ibidem*,

⁵⁵ V.Melchiorre, *L’immaginazione simbolica*, I.S.U., Università Cattolica, Milano 1998, p.37

Inadeguazione

Una ricerca che resta sospesa ad un' "inadeguazione fondamentale" ⁵⁶, eventualmente progressivamente affinantesi" paragonabile in questo a una spirale, o meglio ad un solenoide" che per effetto di ripetizione, secondo una legge di ridondanza "focalizza meglio la sua mira" ⁵⁷. In tal senso il simbolo si costituisce come sospeso strutturalmente sopra l'invisibile e in direzione di esso, ma senza poterlo meglio *dire* (effetto questo molto evidente nella lettura junghiana di esso⁵⁸).

Anche Gilbert Durand, dunque, pur in una concezione che in parte costringe il significato del simbolico in una cornice architettonica dell'immaginario, tra archetipo e mito, lo vede come "segno che rinvia a un indicibile e invisibile significato e per questo deve concretamente incarnare questa adeguazione che gli sfugge, e ciò mediante il gioco delle ridondanze mitiche, rituali, iconografiche che correggono e complementano inesauroibilmente l'inadeguazione"⁵⁹.

Per quest'ultimo autore, così come, d'altro canto, per gran parte della filosofia ermeneutica più vicina all'ultimo Heidegger, il simbolo trasfigurato dalla tradizione romantica ed ermetica, testimoniato nei miti, nelle narrazioni popolari, nell'arte, è il perno di un'operazione contro culturale cruciale, come funtore di una sovversione del linguaggio e della cultura che rovescia il predominio della categorizzazione di tipo razionalizzante e positivo in favore di un'apertura metaforica, rimitizzante e com-prendente allo sprigionarsi di quel resto indicibile che soggiace e scava, appellandolo, il farsi stesso dell'esperienza del mondo.

Il simbolo è "ambiguità al quadrato", riposa su un'assenza, quell'assenza impossibile a percepirsi, assenza e "impossibilità che aprono il significante a un'inestinguibile potenza di significazione"⁶⁰. Ed è precisamente in questo senso che il simbolo si fa ponte ermetico di una *pedagogia dell'invisibile*, dunque il fulcro di una "ragione poetica" ⁶¹, il luogo elettivo in cui si manifesta la soglia d'emergenza di un'epistemologia (immaginale) dell'invisibile.

Ierofania

Il simbolo "dà a pensare" ⁶², è "dono di senso" e interpella. Il simbolo è testimone di una significazione ulteriore, "è in fondo una ierofania, una manifestazione del legame fra l'uomo e il sacro"⁶³ e pone il problema di una sua comprensione, nel segno tuttavia di una "integrazione", come sostiene Ricoeur, e non di una riduzione o "regressione".

⁵⁶ G.Durand, *L'immaginazione simbolica*(1964), Red Edizioni, Como, 1999, p.24

⁵⁷ *ibidem*

⁵⁸ cfr. C.G.Jung, *Tipi psicologici*(1921), Bollati-Boringhieri, Torino 1977, pp.525-533. Ma il tema è affrontato continuamente nella sua opera.

⁵⁹ G.Durand, op.cit. pp.25-26

⁶⁰ G.Durand, *Le trois niveaux de formation du symbolisme*, in « Cahiers Internationaux de Symbolisme », n.1, 1962, p.8. M.Trevi in tal senso, e seguendo la lezione junghiana, pone in luce il carattere tensionale del simbolo, contrapponendolo al carattere statico del *segno*: "se il segno si costituisce nel rapporto puntuale di significante e significato, nel simbolo abbiamo bensì un significante, ma il significato resta indeterminato e inafferrabile: non può tradursi né in un'immagine né in un concetto, ma resta piuttosto nella sua natura di processo psichico inconscio e progressivo: una sorta di progettualità aperta, indefinibile perché indefinita, non sottoposta a limiti così come non è sottoposta a limiti l'esistenza possibile" (M.Trevi, *Metafore del simbolo*, Cortina, Milano 1986. pp.38-9. Una volta che il significato sia reso noto, "il simbolo è morto": "il simbolo è vivo soltanto finché è pregno di significato" (C.G.Jung, *Tipi...* op.cit.,p. 526).

⁶¹ cfr. F.Donfrancesco, *L'artefice silenziosa*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998; M.Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*(1991), tr.it Cortina, Milano 1996, spec. p. 33 sgg.; P.Mottana, *Miti d'oggi...*, op.cit.; P.Mottana-N.Lucatelli, *L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare"*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1998

⁶² P.Ricoeur, *Finitudine e colpa*(1960), tr.it. Il Mulino, Bologna 1970, p. 623 e sgg.

⁶³ Ivi, p.632

In tal senso raccordarsi alla dimensione simbolica significa non certo *tradurre* la sua forma in un significato esplicito, secondo una procedura *archeologica*⁶⁴ che ne azzererebbe il potenziale trasformativo, quanto seguirne “l’indicazione”, ricongiungersi al tessuto cosmico (ierofanico), onirico e poetico che lo costituisce inscindibilmente in uno sforzo di comprensione che soltanto un’ “ingenuità seconda”⁶⁵, “post-critica”, può oggi realizzare.

Nel simbolo si deve dialettizzare l’aspetto “sinizetico” e quello “probletico” (riequilibratore e trasformatore) che Trevi distingue⁶⁶, smarcando la simbolica junghiana da quella freudiana, ma nel senso che ad un segno che rinvia ad un’infanzia letterale (quello freudiano) depotenziandolo del suo “enigma”, va restituita la carica profonda, il rinvio arcaico, genealogico, e contemporaneamente l’operatività trasformante. Allo stesso modo il simbolo non “significa”, in ultima istanza, ma “agisce”, trasforma.

Affidamento

Il simbolo, nella versione junghiana, è “simblema” (legato al significato etimologico di “saldatura”, “composizione”,⁶⁷), simbolo privo di referenza semantica, ma provvisto di “valore pragmatico”. Il simbolo “com-pone”, anticipa il non-ancora esprimibile, è il modo più felice di portare a forma ciò che non è esplicito. Il simboleggiare è un simboleggiare “con”, secondo Corbin. La sua vitalità è tale fin tanto che esso promuove attività *compositiva* e si dà come com-posizione di istanze lacerate e latenti. La sua funzione “è appunto quella di ‘mettere assieme’ (*sun-ballein*) i distanti”⁶⁸.

Attiva verso il futuro, sospinge nella direzione e produce il congiungimento, la “prassi simbolica”, nella equilibratura fra il movimento che porta fuori e quello che mantiene nella tensione com-positrice. In questo senso “simbolo (...) è contemporaneamente *metafora*, in quanto parte che *evoca* il tutto, e *metamorfosi* in quanto questa stessa parte è già *avvento* del tutto, lo fa accadere. E’ proprio per tale *contemporaneità* che la Differenza degli opposti travalica, si ricompono in una *Coincidenza*”⁶⁹.

E’ quanto si attua con evidenza nell’opera alchemica, di cui Jung stesso ha approfondito proprio il potenziale trasformativo nel senso della ri-congiunzione, ma che succede anche nella ri-conduzione studiata da Corbin tra l’uomo e il suo Angelo, la “*conoscenza orientale*”, l’Oriente, l’origine di ogni conoscenza, quella per cui “*comprendere l’Angelo è essere compresi da lui*”⁷⁰.

Allo stesso modo Trevi sostiene che il lavoro di “analisi immaginale corrisponde “a riconoscere con umiltà che la psiche si dà a noi nel suo allontanarsi e che essa viene compresa solo quando accettiamo di essere ‘compresi’ da lei”⁷¹.

Il simbolico appella un affidamento e figura un itinerario tensionale di interrogazione e trasmutazione: esso, così ridefinito, appare nel ‘non-dove’ immaginale, appartiene alla *regione* psichica e conoscitiva che opera nella direzione di una pedagogia dell’invisibile, come funzione metamorfica, ma anche come salvaguardia dell’impensabile e irriducibilmente altro che, oltre ogni prelievo dal profondo, allude alla necessità di un ritorno, di una riconciliazione..

⁶⁴ Cfr. anche P.Ricoeur, *Dell’interpretazione*(1965), tr.it. Il Saggiatore, Milano 1966, p.27.

⁶⁵ P.Ricoeur, *Finitudine...*, op.cit., p.627

⁶⁶ Cfr. M.Trevi, op.cit. p.8 sgg.

⁶⁷ Cfr. M.Trevi, op.cit. p.68 sgg.

⁶⁸ U.Galimberti, *Gli equivoci dell’anima*, Feltrinelli, Milano 1987, p.169

⁶⁹ G.Comolli, *Nel regno di Amitâbha, Su Oriente e simbolo in Jung*, in “Aut Aut”, n.229-230, 1989, p.158

⁷⁰ cfr. H.Corbin, *Avicenne...*, op.cit. , p.284

⁷¹ M.Trevi, op.cit., p.106

Qui

Nel tempo in cui il “*Fare senza Immagine*” denunciato da Rilke ha depredata il mondo radicandosi nel suo ventre come un male degenerativo, noi restiamo pur sempre “*qui per dire (...)* ma per *dire*, comprendilo bene / oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, nell’intimo, mai intendevano d’essere”⁷². Noi restiamo “*qui*”, in terra, radicati in essa, e da essa e ad essa chiamati, per tentare di “*dire*”, di tra-dire secondo un’orizzonte di operatività simbolica *necessaria* al nostro esserci. Il mondo ci è affidato in una cura particolare, quello di restituirlo ad una forma, una forma che ne ricongiunga le sfilacciate membra, sezionate dalle intolleranze profonde di una razionalità che ha immiserito nel calcolo perfino i suoi slanci dialettici.

Ci è richiesto un pensiero, che, *re-visionato*, possa essere *ricondotto in terra*, secondo il richiamo di Heidegger. Ma ancor più secondo l’intenzionalità profonda di un’ermeneutica nutrita di una gravitazione materica, capace di farsi *operativamente* “*affermazione*” della terra. La terra cui Nietzsche ha richiamato nella sua nostalgia di un’affermazione vitale dell’esser *qui*, va ritrovata in uno sguardo generoso, e restituita ad una circolazione vitale.

Occorre una “*deontologia dello sguardo*” nutrita della sua matrice “*ermesiana*” e dall’antica filosofia immaginaria dell’alchimia capace di innescare una riflessione di tipo “*filosofale*” (restituendosi ad una radicalità alternativa alle disgiunzioni metafisiche)⁷³ per poter celebrare la “*gloria del mondo*”. E ancor più per salvarlo, innescando non tanto (e non solo) una vigilanza concreta, quanto un’educazione dello sguardo, che, recuperato ad una funzione di “*mediazione*” tra visibile e invisibile, riveli, come nella trasmutazione poetica auspicata da Rilke⁷⁴, o pittorica indicata da Klee o da Kandinsky, un potere creatore e moltiplicativo, nutrito del “*prisma globalità/integrità/generosità*”⁷⁵.

Pietra

Occorre assecondare il lavoro paziente di guarigione del mondo che è inscritta, secondo Hillman, in quella stessa opera alchemica che appare profondamente impegnata in una riconversione materiale del comportamento mentale dell’uomo, mentre al contempo contribuisce a attenuare la presa dell’uomo sul mondo e a ricondurlo ad una relazione “*libidica*” *con* essa. Secondo Hillman infatti, si tratta, attraverso l’esempio alchemico, di desoggettivizzare la “*libido d’oggetto*” e di ricondurla alla materia, di ricondurre ogni io al mondo: “*tu, io, tutti, il mondo è materia, materia*

⁷² R.M.Rilke, op.cit., p.57

⁷³ F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., p.640 e *passim*. Cfr qui, *infra*, *Una ponderazione filosofale : tracce di pedagogia ermesiana*.

⁷⁴ Rilke richiama con forza a questo compito di assicurare le cose all’Invisibile, per ora evento che si compie soltanto nell’opera dell’ Angelo “in cui appare già perfetta la trasformazione del visibile nell’invisibile che noi stiamo compiendo” (*Lettere da Muzot*, in R.M.Rilke, *Poesie e prose*, tr.it. Le Lettere, Firenze 1992, p.720). Compito del poeta, ma compito in generale di chi ha a cuore l’esperienza del mondo e della sua *Weltinneraum*. Si tratta, dicendole, di trasporre le cose ad “un più alto grado di realtà”, in cui il “*dire*” è far scivolare le cose nell’invisibile, cioè nel “*simbolo*”, ponte verso la densità indicibile in cui affonda l’essere, si tratta di ricondurre le cose all’interiorità del mondo, nel “*puro Bezug*”, secondo le parole di Heidegger. “*Tutti i mondi dell’universo si precipitano nell’invisibile, come nella loro più immediata e profonda realtà; alcune stelle crescono immediatamente e svaniscono nell’infinita coscienza degli angeli-, altre sono affidate a esseri che le trasformano lentamente e a fatica, nei cui terrori ed estasi esse raggiungono la loro prossima attuazione invisibile. Noi siamo, sia ribadito ancora una volta, nel senso delle ‘Elegie’, siamo noi questi trasformatori della terra, tutta la nostra esistenza, i voli e le cadute del nostro amore, tutto ci abilita a questo compito (accanto al quale essenzialmente non ne esiste altro)*” (*ibidem*). In modo analogo nella IX Elegia, dove tuttavia è messo in rilievo il compito di trasmutazione della terra incarnato dal “*dire*” del poeta, che acquista un più forte sapore *alchemico*: “*Terra non è questo che vuoi: invisibile/ emergere in noi?- Non è il tuo sogno,/ essere una volta invisibile?- Terra!Invisibile!! Che cosa, se non metamorfosi, è il tuo urgente comando?*” (trad. in R.M.Rilke, *Sonetti a Orfeo*, tr.it. Feltrinelli, Milano, 1998, p.158).

⁷⁵ F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., p.640

elementare; e noi ci dedichiamo ai materiali, come l'artefice nel laboratorio, continuando a credere di star lavorando su di (noi), sulla (nostra) vita, sulle (nostre) relazioni, sui (nostri) processi, finché sorge il giorno, l'aurora, quando (ci) risvegliamo *dentro l'idea della meta*, la meta non da qualche altra parte là fuori, che chiede di essere raggiunta, ma (noi) dentro l'idea - ma poiché la mente è ancora intrappolata nella "meità" noi spudoratamente affermiamo che l'idea è in me quando invece la (nostra) mente è nell'idea-. E (ci) risvegliamo, come dico io, al riconoscimento che (siamo) già nella pietra, mineralizzati, resi pietra, fuori della (nostra) mente" ⁷⁶.

E' intorno a questo inabissarsi nella pietra (*lapis*), come attingimento di una pienezza d'essere, forse analogabile al dissolversi nell' "Aperto" di Rilke, che si raccoglie parimenti Yves Bonnefoy a Ravenna: "non posso chinarmi sulla pietra senza riconoscerla insondabile, e quell'abisso di plenitudine, quella notte che una luce perenne ricopre, è per me esemplarmente il reale. Orgoglio che fonda ciò che è, alba del mondo sensibile!" ⁷⁷. La pietra pro-voca all'agnizione dell'essere, al senso di sofferenza per il suo allontanamento, e alla meditazione immaginativa di esso, che ne permette la resurrezione.

Non diversamente, ci pare, Caillois fa del suo tragitto nell'immaginario della *pietra* un luogo di "contemplazione minerale" ⁷⁸: la "pietra ermetica" ⁷⁹ è cifra di un coinvolgimento oltreumano, o meglio, al di qua dell'umano e delle sue pretese di padronanza della Creazione; la pietra è un' "eccellenza anteriore, che non sovrintende né alla coscienza né al progetto né alla scelta, una perfezione differente che non ricompensa né l'ingegno né l'ispirazione felice- e che fa volentieri a meno della versatile ammirazione umana" ⁸⁰.

La pietra è il "simbolo" di ciò che si sottrae alla fenomenologia triplice della coscienza, del progetto e della scelta, è esattamente ciò che da sempre è emarginato, o meglio anteriore a tutto ciò, e in quanto tale, meditato, fa appello a un nascondimento originante, pregno di potenziale simbolico, in attesa di incontrare l'ispirazione *umana*.

"Come un'ala d'aquila posata, materia minerale delle acque, con gneiss o tracce di neve, oh silenziosa, oh pesante pietra verniciata da un antico fuoco, di il tuo segreto a me che soffro; dimmi la via per la fuga verso il silenzio delle pietre, dimmi la serenità verde dei laghi a lungo pietrificati, e quel profondo verde e quel peso, fanne mia guarigione. Dicono il tuo nome serpentina. Oh felicemente invariabile, impenetrabile e senza carità, inumana! Dammi i tuoi soli rinchiusi, la tua atmosfera d'origine, tagliente e vuota, i tuoi ruscellamenti di silenzio che forniscono fiumi dal corso desolante. Oh straziante moltitudine di corazze, di vortici, di vernici amare, e tutti gli strati stretti nella formidabile compressione obliqua! Dammi il tuo dramma immobilizzato per guarirmi dal dolore del desiderio; perchè il mio pensiero è prigioniero degli uomini, ed io con lui" ⁸¹.

Anamorfosi

Una *pedagogia dell'invisibile* deve smantellare pazientemente il concretismo, l' esaltazione di un fare depoietizzato, destituito di forma, e recuperare un' *Opera dello sguardo*, una trasmutazione della visione. Chiama a volgersi verso una simbolica "metapoietica", come invoca Trevi ⁸², vale a dire a coltivare l'attenzione all'ambivalenza ardua, *dislocata*, del darsi delle cose,

⁷⁶ J.Hillman, *Sulla pietra*(1990), in F.Donfrancesco (a cura di), *Per nascosti sentieri*, "Anima", Moretti e Vitali, Bergamo, 2001,p.149

⁷⁷ Y.Bonnefoy, *L'improbabile*, op.cit., p.12

⁷⁸ A.Laserra, *Materia e immaginario*, Bulzoni, Roma 1990, p.157 e sgg.

⁷⁹ F.Bonardel, op.cit. p.594

⁸⁰ R.Caillois, *Pierres réfléchies*, Y.Riviere, Paris 1975, p.35

⁸¹ P.J.Jouve, *Alla pietra verde*(1960), tr.it. *Il Pomerio*, "In forma di parole" libro settimo, Elitropia, Reggio Emilia 1983, p.383

⁸² M.Trevi, op.cit.

all'Ombra, che richiede uno sforzo *anamorfico* per rilevarla ⁸³, che non è percepibile da un'*ottica* pregiudiziale, frontale, che richiede altresì una "riduzione", una *epochè* della ragione.

Ci sarà necessario meditare il nostro itinerario deiettivo, il nostro fuggire e fuggare i paesaggi d'ombre che dischiudono percorsi, e restare nel luogo della mancanza, tollerandone l'ambiguità. Sarà necessario altresì imparare a "deletteralizzare"⁸⁴ tale mancanza nelle sue forme sintomatiche e a sollecitarne la riconduzione ad uno sfondo metaforico e archetipico: *chi*, cosa, quale immagine parla attraverso questo dis-astro, attraverso il dis-agio, attraverso la dis-afezione a esser qui a dire il mondo, a impararlo, a ri-conoscerlo. E quale immagine, quale com-posizione può ricomprendere e spazializzare ciò che si è perduto, lacerato, sviato?

L'indigenza del mondo (come inaridimento fisico ma anche come prosciugamento della sua mediazione immaginale) spinge alla ricerca di forme capaci di mantenere in coesione gli elementi della differenza senza che si dissolvano gli uni negli altri, ma si bilancino in una tensione dinamica, *contraddittoriale*.

Solo una *pedagogia dell'invisibile* può aiutare ad articolare uno sguardo che sappia accogliere la necessaria afflizione come "discesa" e come universo di significazioni tanto più impegnative quanto più ignote. Tale "abbassamento" corrisponde anche ad un'intensificazione del ri-conoscere, una volta purgato progressivamente da un vedere senza immagine affannato ad afferrare e a pre-levare, o a pro-durre.

Alla soglia

Pensare una *pedagogia dell'invisibile* non significa dunque affatto dis-impegnarsi dal mondo, anche se per rendersi operativi in esso occorre un movimento di sottrazione; assecondare la dimensione invisibile dell'esperienza significa riaccenderla proprio al centro del rapporto con il mondo, all'interno della sua materialità smarrita, riconducendolo *operativamente* a incarnarsi, significa aprire la "radura" di un suo venire in essere grazie ad uno sguardo capace di accoglierlo e di stringerlo nella "relazione conviviale" di un'intimità creatrice. Il che è esattamente il rovesciamento di una logica che dissolve il mondo smaterializzandolo in una fantasmagoria di immagini ammutolite. Occorre volgersi a una misura ermetica, duplice, farsi metaforicamente compagni di Ermes, "dio del movimento, della transizione, della mediazione, della metamorfosi" ⁸⁵ e di quel Mercurio filosofico, "mistagogo" e psicopompo, trasformatore, molteplice e uno, umano e divino, umbratile e luminoso, *lumen naturae* e *materia prima* ⁸⁶, per accedere alla soglia che apre-chiude, che approssima nell'allontanare.

Occorre uno sguardo e una pazienza capace di installarsi dentro un paziente ri-guardare ⁸⁷, di radicarsi in una "cognizione del dolore", capace cioè di attraversare il travaglio di *annerimento* che è indispensabile all'*opus*. Occorre confidare nell'Ombra, perché, lentamente, come il protagonista della "pietra lunare" di Landolfi ⁸⁸, qualcosa possa essere scorto, e un impensato (iniziativo) possa irradiarsi nella sua forma simbolica.

Attraverso la *ferita*, nell'incertezza della "soglia", come nel chinarsi sopra l'oscurità appena scintillante di un pozzo, si attinge, in virtù di uno sguardo finalmente "diffuso", il senso invisibile

⁸³ *ivi*, p.151 sgg.

⁸⁴ La 'deletteralizzazione' è il lavoro precipuo di un'ermeneutica immaginale, così come la procedura *terapeutica* di una "psicologia archetipale" come quella proposta da J.Hillman in *Re-visione della psicologia*, op.cit.. Cfr. anche P.Mottana-N-Lucatelli, op.cit., pp.26-31

⁸⁵ G.Conte, *Il passaggio di Ermes*, Ponte alle Grazie, Milano 1990

⁸⁶ C.G.Jung, *Lo spirito mercurio(1943-48)*, in C.G.Jung, *Opere*, Bollati-Boringhieri, Torino 1997, Vol.XIII, p.227 sgg.

⁸⁷ R.M.Rilke, *Verso l'estremo*, (a cura di F.Rella), Pendragon, Bologna 1999, p.50

⁸⁸ T. Landolfi, *La pietra lunare*, Adelphi, Milano 1995: il passaggio, in cui il protagonista vive una propria "notte di Valpurga" selvatica e vernacola è questo: "quell'oscurità, che nulla sembrava poter diradare, s'andava gradatamente illuminando; un po' di tenue luce, forse dall'ingresso della grotta, penetrava senza dubbio lì dentro e ora infine l'occhio del giovane cominciava ad apprezzarla" (p.111)

che “deve” essere testimoniato, perché possa propiziare un insperato accasamento in quel mondo che ha sempre confidato nella corrispondenza circolare della notte e del giorno, della morte e della vita, del cielo e della terra.

“Ma noi amiamo quei pozzi che vegliano lontano dalle strade
perché ci chiediamo chi viene verso di loro
nell’erba ostruita dai rovi, attratti
da quella sorta di cupole con le loro lastre di pietra
al di sopra dei cespugli, là dove inizia
il paese che conosce solo l’eterno;
chi si ferma ancora oggi accanto a loro,
chi li apre e si sporge, su un altro mondo [...]”⁸⁹

**“Fratelli d’Ombra”:
*L’alambicco ‘controluce’ di Pierre Bonnard***

La mimesi della mimosa

“Le vostre tele misteriose, immobili, celano un potere, un certo potere. Riguardandole l’altra sera pensavo a voi, alla vostra esistenza ritirata a Le Cannet, al vostro lungo e paziente lavoro.(...) Qui a Parigi le vostre tele hanno un linguaggio d’una portata elevata e racchiudono tutto un universo che non è attingibile a prima vista ma che è talmente denso e conciso e d’un tale equilibrio sensibile...

Nei nostri tempi, la vostra opera straordinaria ci reca un senso profondo. Tutto è restituito semplicemente alla fonte, e voi siete in possesso di questa fonte”.

Le parole del giovane pittore André Marchand⁹⁰, esprimono ri-conoscenza e ammirazione per un pittore in genere poco amato dai *nuovi*, disprezzato altezzosamente dalle avanguardie e da Picasso in particolare, giudicato intimista e neoimpressionista, decadente. Un pittore singolare, a suo modo caparbio, certamente sottratto. Ma capace come pochi altri di riguadagnare la “fonte” della visione, il suo “livello preiconografico”⁹¹.

Alla fine della sua vita, nel 1946, dirà “comincio solo ora a comprendere, sarà necessario ricominciare tutto”⁹². Eppure stava terminando uno dei suoi capolavori assoluti, una di quelle “ultime opere” come ebbe modo di osservare A.Malraux che hanno il carattere “sovrano” che solo i pittori che stanno diventando “ciechi” possono donare. L’ “*atelier au mimosa* », in cui il motivo insistito della penetrazione dell’esterno nell’interno, attraverso una vetrata, in questo caso l’irruzione dorata di una mimosa nell’ *atelier* dell’artista, assume i tratti di un’apoteosi, un’incandescenza che sembra finalmente raccogliere, trasmutata, la fatica sofferta e protratta di una *visione*, di un corpo a corpo con la luce e con le sue *tinture*. “Una sorta di mimesi della mimosa, una luminosità accecante, una profusione di macchie risplendenti, un eretismo del tocco”⁹³, che fa di questo fiore la *cifra* del lavoro di Bonnard.

⁸⁹ Y.Bonnefoy, *Quel che fu senza luce*(1987), Einaudi, Torino 2001, p.45

⁹⁰ A.Marchand, *Lettera a P.Bonnard del 27.10.45*, in A.Terrasse, *Bonnard*, Gallimard,(1967) 1988, p.301

⁹¹ J.Clair, *Le avventure del nervo ottico*, in J.Clair (a cura di), *Bonnard*, op.cit., p.31

⁹² cit. in A.Terrasse, op.cit., p. 226

⁹³ J.Clair, op.cit., p. 32

Si dà forse qui il distillato, una delle forme distillate, di un fuoco elaborativo che fa del lavoro di Bonnard uno degli esempi più toccanti dell'approfondimento quasi alchemico della visione. E lo scoppio dorato della mimosa che penetra nell' *atelier* appare come il simbolo di una composizione riuscita, la trasformazione in oro di una lunga e insistita ponderazione. "Il dipinto non è più che un plasma in vibrante equilibrio tra i due poli scuri che lo sostengono; il reale si è fuso in un sole fulgente, ha raggiunto il principio primordiale della vita"⁹⁴. Il pittore ha veduto, ha gettato un ponte verso l'oggetto, per poi ritrarsi e scavarne lentamente tutto l'invisibile.

Il pittore "contro-luce". Così lo interroga, da presso, richiamandolo violentemente in vita, stanandolo, Ludovic Janvier: "che cosa vuoi dire con il tuo contro-luce? Che mi è stato necessario, al cuore della visione, rinunciare a vedere, rinunciare a vedere il già-visto per frugare tranquillamente nell'invisibile con tutti i suoi dettagli, con il sostegno dell'ombra"⁹⁵, risponde, nella finzione, il pittore.

Bonnard, con uno stile analogabile a quello letterario di Proust, non ritraeva gli oggetti dal reale, sul posto, non dipingeva come Monet o come Cezanne "*sur le motif*", "non gli interessava il presentarsi degli oggetti, ma la memoria del tempo in cui gli si erano rivelati (...), se ne lasciava assorbire lentamente perché affiorassero poi, immaginati nella memoria(...) perché era il tempo la materia di cui erano fatti i suoi oggetti, scandito nella singolarità del momento, era il loro sommerso passaggio nell'anima; e la compassione per il loro vanire diventava memoria, che ne faceva immagini archetipiche, eternamente sognanti"⁹⁶.

L'alambiccio di Bonnard, il vaso in cui l'esperienza si trasforma, o meglio prende forma, dissolvendosi e ricomponendosi, è la memoria, una memoria che respira silenziosamente l'oggetto, che lo decanta in una "tessitura immaginaria"⁹⁷, che lo "colora", non certo seguendo la concretezza diretta del reale, quanto tingendolo dall'interno, sprofondandolo nel corpo dell'emozione, proiettandolo al centro di una "reazione" alchimica. "Allora tu estrai la tua agenda e la tua matita, la apri, inumidisci la tua matita, scrivi "contro-luce", perché più tardi, in una vita migliore, nella quale si capirà, e tu ricadrà dalle nuvole, e ridiscenderai dalla terrazza abbassando gli occhi per preservare l'immagine... come per una prima comunione la tua ostia sarà il contro-luce (...). E' per più tardi. Il contro-luce mi ha visto. Era necessario che il contro-luce mi vedesse, gli invierò la mia risposta. Starò meglio, dopo aver inviato la mia risposta"⁹⁸.

Lo splendido testo di Janvier attorno e addosso a Bonnard⁹⁹ restituisce il viaggio ripetuto e ostinato che caratterizza l' *Opus* del pittore, il vedere e il salvare, il trattenere e il lasciar-essere, il ri-trarre e l'essere tratto. Bonnard che comincia a vedere *diventando cieco*, come forse altri aveva cominciato a udire non potendolo più, Bonnard "sottomesso alla luce"¹⁰⁰ ne resta abbagliato e colpito. Dopo verrà la ragione dei colori¹⁰¹, una ragione immersa nel "brulichio" della tinta.

La meteorologia dell'Eden

Bonnard è ben lontano dagli impressionisti, dalla loro cura per registrare e riprodurre il contatto immediato, la luce e il colore effettivi¹⁰², dalla metodicità di Monet, pronto a dipingere solo

⁹⁴ *ibidem*

⁹⁵ L.Janvier, *Bientôt le soleil*, Flohic, Charenton, 1998, p. 65

⁹⁶ F.Donfrancesco, *L'artefice silenziosa*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 187-8

⁹⁷ cfr. M.Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964, p.24

⁹⁸ L.Janvier, op.cit., pp.66-7

⁹⁹ Un altro testo narrativo che si cimenta in un dialogo appassionato con la biografia del pittore e in particolare con il rapporto tra lui e Marthe è *Contre-jour. Triptyque d'après Pierre Bonnard(1986)* di Gabriel Josipovici, tr.fr. Gallimard, Paris 1989

¹⁰⁰ *ivi*, p. 55

¹⁰¹ "il disegno è la sensazione; il colore è il ragionamento" (Bonnard, cit. in A.Terrasse, op.cit., p.147).

¹⁰² "Mentre gli impressionisti, fedeli al tono locale, ricompongono i colori del reale, Bonnard li traspone, e crea un mondo in cui il fogliame, il mare, i campi e i fiori scambiano l'oro, il blu, il verde a l'arancio. I paesaggi di Vernon, i

per il breve tratto di tempo in cui la luce era quella desiderata, per poi fermarsi e attendere il giorno seguente; Bonnard “per dipingere il soggetto, doveva abbandonarlo”¹⁰³. Aveva bisogno, per restituirne la vibrazione, la densità emotiva e immaginativa, di lasciarlo depositare, elaborarlo interiormente, “al riparo del ricordo che ne serbava”¹⁰⁴.

La visione ne risulta trasfigurata, si fa “altra”, è *deletteralizzata*, assume un volto simbolico, magico, segreto. Il corpo della pittura di Bonnard nel tempo assume sempre di più la forma di un “corpo risorto”, di un “abito di luce”¹⁰⁵, che risolve il reale in immaginario, l’istantanea in archetipo, in mito.

Quanta attenzione alla luce, al tempo. Ogni giorno, nella sua agenda, Bonnard annotava, fra altre cose quotidiane, le condizioni del tempo meteorologico: “bello”, “mistral”, “assolato”, “nuvoloso”. La sua agenda è il testimone stabile di una continuità, di una adesione umile al quotidiano, di una trascrizione accurata delle sue increspature, una notazione minimale, essenziale, che accorda religiosamente cielo e terra, la stagione e le figure, la variazione e la stabilità.

Come osserva acutamente Clair, questa celebrazione del quotidiano è una “rivincita della meteorologia sulla cronologia” e situa l’opera del pittore in uno spazio “intermedio” in un luogo non atemporale, ma dotato di una temporalità dall’accordo singolare, sintonizzato sulla frequenza della luce e delle sue variazioni, delle densità dell’aria e delle sue smagliature, sulla fedeltà ai corpi e alle materie, piuttosto che su fatti e nomi, su eventi e idee¹⁰⁶. La pittura di Bonnard è questo lavoro ripetuto, incessante, intorno alla singolarità, intorno al momento, capace di estrarne l’immagine *in-fante*, l’abbaglio ormai invisibile o offuscato dal tempo dell’orologio.¹⁰⁷ In tal modo può offrirci i suoi paesaggi come se fossero “il primo mattino del mondo: lavati, risciacquati, spogliati di ogni consuetudine, come luccicanti di rugiada nello splendore della loro genesi (...) allo stesso modo in cui in teologia l’universo è ricreato in ogni istante dallo sguardo di Dio”¹⁰⁸.

Il “sigillo di luce” che la meteorologia quotidiana di Bonnard reclama, non indulge a puri rispecchiamenti, ma a incanti, trasmutazioni, reversioni al limite del visibile. Ecco “*Le Jardin*”, del 1936, “arazzo di un giardino dell’Eden”¹⁰⁹, in cui il sentiero – forse il sentiero “rosa” che percorrerà ogni giorno negli ultimi anni, dalla sua villa *Le Bousquet* vicino a Cannes – sembra in salita, sembra il ramo di un albero iridescente, l’abbozzo di una prospettiva ormai perduta in una densità brulicante di colore. Un quadro che sfiora l’astratto, ma che ne è l’esatto contrario, perché restituisce invece lo spessore e la materialità del mondo attraverso l’iride del colore: spessore e istante, la “bestia vegetale irsuta, che si torce e si drizza senza muoversi, enorme fenice in pieno slancio”, pronta a prendere fuoco “rossa di pelo con le sue sfumature di verde e questa muffa caucciù là in alto come un albero, si direbbe una pista questo midollo che vi conduce, tutta questa crudele, barbara pletora in disordine, un autodafè d’autunno dai prevedibili schianti...”¹¹⁰.

Non c’è dipinto più materico, più intriso dell’umore e della densità del corpo febbricitante della natura. Questa profusione vegetale davvero è capace di “mostrare quel non-visto dalla vista che viene colto dalla visione fluttuante, non gerarchica e ‘in-fante’ di chi fa irruzione nel visibile

giardini di Le Cannet sono impregnati di una luce irreali in cui bruciano tutte le gemme. Magica incandescenza che penetra lo spirito” (A.Terrasse, op.cit., p.9)

¹⁰³ A.Terrasse, op.cit., p.117

¹⁰⁴ J.Clair, op.cit., p.13

¹⁰⁵ *ivi*, p. 14

¹⁰⁶ E d’altra parte non è questo forse simbolo di una restituzione al tempo del mondo del primato della qualità sulla quantità, di un tempo misurato sulla sua esperienza invece che sulla sua scansione? Un tempo degli elementi contrapposto ad un tempo dell’orologio, appunto.

¹⁰⁷ E’ questo il tempo delle “stagioni”, “le quattro divinità del cielo” di cui parla Bachelard a proposito dell’ “infanzia immobile” (cfr. *infra*, *L’infanzia vegetale*), cui corrisponde l’unica domanda in accordo con il mondo della *rêverie*: “c’era sole o vento in quella giornata indimenticabile?” (G.Bachelard, *La poetica della rêverie*(1960), tr.it. Dedalo, Bari 1972, p.127).

¹⁰⁸ *ivi*, p. 12

¹⁰⁹ N.Watkins, *Bonnard*, Phaidon, London 1994, p.160

¹¹⁰ L.Janvier, op.cit., p. 11

senza ancora distinguere né dare un nome”¹¹¹. Di porci di fronte ad una “sensazione di globalità visuale” in cui lo sguardo ritorna su sé stesso e al tempo stesso trova il fuori di sé nella sua vita elementare, preconosciuta e immediata.

Il pittore che voleva restituire l’emozione percettiva di chi entra improvvisamente in una stanza e *vede*, ci propone l’evidenza materiale del mondo nel reticolo impercettibile dei suoi legami profondi. Non c’è confusione, né virtuosistica decorazione, come spesso si è voluto vedere a proposito di questo quadro e di molta sua pittura. C’è la globalità della visione, raggiunta attraverso una procedura complessa, insistita, ponderata, attraverso la curvatura dello spazio e la cancellatura di un centro, c’è l’accesso ad una pittura “afocale” “che dipana le apparenze invece di lasciarle perdere nello spazio, che le disvela e le pareggia come si farebbe di un corpo di cui, organo per organo, si disfano i nodi per ottenere un’unica e medesima pelle, senza dentro né fuori, senza alto né basso”¹¹².

L’oggetto dello sguardo di Bonnard assume i tratti di un *corpo esteso*, in cui il dettaglio scintilla anziché scomparire, ma non stagliato in un profilo di-segnato, piuttosto affidato alla vibrazione e all’increspatura, alla frequenza del colore. Osservare una tela come questa è un esercizio di decifrazione, ma anche un gesto di penetrazione nel mondo, nel suo reticolo oscuro e magmatico, nella sua *pâte*, come direbbe Bachelard, nel suo firmamento d’Anima.

In un “uomo legato mediante fibre profonde alla madre terra”, come sosteneva di lui Charles Terrasse¹¹³, il passaggio all’Anima del mondo è l’implicito oggetto di ricerca, e in questo processo è dispiegata la trama profonda del reale, la sua visibilità intima, in-fante (antecedente) e ultima, e attraverso questo passaggio, in certo qual modo, il pittore “benedice il mondo”¹¹⁴.

Fedeltà all’Opus

Paradossalmente, quanto più la pittura di Bonnard prende spunto dal reale e tanto più ne evade, tanto più la ricerca del colore sprofonda nella sua materialità e tanto più si creano corrispondenze inattese, la prospettiva è abbandonata, la natura si trasfonde in sogno. Bonnard sembra spingersi progressivamente --preoccupato dell’autonomia dell’Opera, preoccupato della vitalità della pittura, ancor più che della riproduzione della vita, assillato dai transfert delle forme-- verso un orizzonte in cui si dà accesso ad una visibilità estrema, che tuttavia scava anzitutto nel reale, nella sua densità più protetta, non per denudarlo, quanto per trasfigurarli, per illuminarne le risonanze interne, le interconnessioni profonde, lo spettro di frequenze meno percepibile.

Non a caso Jean Clair sottolinea come sia proprio Bonnard ad esplorare significativamente l’area cromatica del viola, legata alla pittura giapponese, e ad Utamaro specialmente, un colore che dischiude “il visibile a cui non sapevamo dare un nome”¹¹⁵. Le armonie di viola, indaco e lilla che segnano molta pittura di Bonnard, oltre il quale si spalanca il non-visibile, fanno della sua ricerca un “ponte sul mondo oscuro”, una tintura del mondo al limite della sua oscurità, che rende talvolta i soggetti come un’epifania di materia smaterializzata, un dissolvimento alle soglie della metafisica.

Ed effettivamente vi è costante un processo a due fasi, una successione di concrezione e dissoluzione, di *solve et coagula*, a contrassegnare il lavoro del pittore. Un pittore che come pochi altri ha posto al centro della sua opera il mondo quotidiano, la prossimità, l’intimità. Che caparbiamente, a prescindere da tutte le sollecitazioni che le violente trasformazioni del linguaggio pittorico andava subendo in quel periodo, ha perseguito *à rebours* per così dire, un suo itinerario

¹¹¹ J.Clair, op.cit., p. 16

¹¹² *ivi*, p. 22

¹¹³ C.Terrasse, *Bonnard:formes et couleurs*, cit. in M.Hahnloser-Ingold, *La personalità di Pierre Bonnard*, in J.Clair (a cura di), *Bonnard*, op.cit., p. 36

¹¹⁴ A.Terrasse, op.cit., p.212

¹¹⁵ J.Clair, op.cit., p.24

personale, orientato sul vicino e sul ripetuto, sugli stessi oggetti minimali, sugli stessi scorci, sullo stesso soggetto, Marthe, moglie, compagna e modella per quasi cinquant'anni.

Una strepitosa fedeltà, una stupefacente integrità e generosità *segna* il cammino dello sguardo di Bonnard al suo *intorno*. Che non va addebitato a insensibilità o rifiuto dei contemporanei sommovimenti nel mondo artistico, che anzi egli teneva nel suo studio, accanto alle foto di opere dei suoi maestri, Gauguin, Seurat, Monet, Utamaro, anche un dipinto cubista di Picasso, quasi come un monito, o un *memorandum* del corso delle cose, o forse la traccia di un'impossibilità.

Bonnard è solo fedele alla sua ricerca, che è circoscritta alla trasmutazione del reale intorno, alla sua disseminazione, alla sua lenta, sofferta, irriducibile, ripetizione nel tempo, attraverso il tempo. Un autentico esercizio di distillazione della luce e del suo spettro iridato che ogni volta riconduce lo stesso oggetto ad una nuova aurora, sempre più in fondo al suo principio. In un certo senso è come se la pittura di Bonnard sapesse operare la magia del ritorno del tempo perduto a partire da ogni punto del suo universo minimo rifratto in infinite variazioni. E dunque potesse rendere il "paradiso perduto"¹¹⁶ ogni volta sempre più intenso in forza di un approfondimento del lavoro dell'iride, che diventa una "giara sigillata" in cui la materia rammemorata fermenta e fruttifica¹¹⁷. Anche qui ogni frammento del passato, come nel tovagliolo di Balbec, può dispiegare "le piume di un oceano verde e turchino come la coda d'un pavone"¹¹⁸.

Cauda pavonis

In questa dialettica di intimità e immensità che il gesto di Bonnard assorto nelle sue ricordanze ci restituisce ogni volta, non è proprio l'alchemica *cauda pavonis* a venirci ogni volta riproposta? La tavola da pranzo, lo scorcio della baia, il paesaggio di Vernon, il nudo di Marthe, il *bouquet* di fiori, sempre gli stessi, sempre immersi nell'alambicco della memoria e lavorati dallo spettro delle sostanze, non producono ogni volta questa "iridescenza", la *cauda pavonis* che "annuncia la fine dell'Opus, allo stesso modo in cui Iride (l'arcobaleno) è la 'messaggera di Dio'?"¹¹⁹.

Bonnard sembra davvero in grado, nelle sue marine come nei suoi giardini, ma soprattutto nei nudi, negli straordinari nudi di Marthe e delle sue modelle, in cui i colori si trasfondono gli uni negli altri e ogni volta i corpi si dissolvono negli sfondi o ne vengono intrisi, quasi a esibire l'impasto profondo tra i soggetti e il loro ambiente, a fare della tela il *foyer* di una congiunzione di ogni sostanza in una coappartenenza più radicale, più profonda, dove ogni tinta *fa segno* da più fuochi in un reticolo di reciproci richiami; Bonnard sembra in grado di produrre il salto ontologico fra intimità e immensità di cui parla Bachelard e a restituire il quotidiano, certificato ogni giorno sui suoi "carnet", all'eterno, al suo sfondo transtemporale. E d'altra parte, posto che "l'immensità è il moto dell'essere immobile" e che "l'immensità è uno dei caratteri dinamici della *reverie* tranquilla"¹²⁰, che altro è il lavoro rimembrante, reimpastante, tingente, nel senso in cui

¹¹⁶ tema ritornante nelle sue opere, specie nel primo periodo. Cfr. in particolare *Le paradis terrestre* (1916-20), *L'été* (1917), ma anche *La symphonie pastorale*, (1916-20) ecc.

¹¹⁷ "Sì, se il ricordo, grazie all'oblio, non ha potuto contrarre nessun legame, gettare nessun ponte tra sé e il momento presente: se è rimasto nel suo proprio luogo, alla sua propria data, se ha conservato le distanze, il suo isolamento nella profondità d'una valle o sulla vetta di una montagna, esso ci fa di colpo respirare un'aria nuova, -nuova proprio perché è un'aria che s'è già respirata un'altra volta, - quell'aria più pura che invano i poeti hanno tentato di far regnare in Paradiso, e che non potrebbe darci questa sensazione profonda di rinnovamento se non fosse già stata respirata, perché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti" (M.Proust, *Il tempo ritrovato*(1927),tr.it. Einaudi, Torino 1963, p.206).

¹¹⁸ *ivi*, p.204

¹¹⁹ C.G.Jung, *Mysterium Coniunctionis*(1954), tr.it. in C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, vol. XIV, p.302

¹²⁰ G.Bachelard, *La poetica dello spazio*(1957), tr.it. Dedalo, Bari 1975, p. 206

“trasformare significa tingere” e “la tintura va al centro della materia”¹²¹ di Bonnard se non la *reverie* pittorica dell’intimo capace di trasfonderlo, o meglio diprofonderlo nell’immenso?

Bonnard è in fondo sulla medesima lunghezza d’onda di Rilke e di Bachelard che lo rimedita nel momento in cui “ogni oggetto investito di spazio intimo diventa (...) centro di tutto lo spazio” e dunque “per ogni oggetto, il lontano è il presente, l’orizzonte esiste tanto quanto il centro”¹²². Ecco allora che lo sforzo operativo dello sguardo del pittore, che globalizza la visione e annulla il centro, che dilata il margine e dipinge senza confine, oltre la “legge della cornice”¹²³, trova il suo fondamento in questo slittamento continuo tra intimo e immenso, tra prossimo e infinito. La sua pittura penetra in un orizzonte di comprensibilità in cui si fa strada una venatura religiosa, una meditazione di fondo che aiuta a spiegare alcuni nuclei enigmatici, non risolvibili solo attraverso letture formali.

Sul bordo del mondo

Il mondo non è semplicemente ritratto, ma celebrato, benedetto, come si diceva sopra, oggetto di una *fedeltà* incessante, come l’ *imago* imm modificabile di Marthe. Come è stato notato, le giovani donne dei suoi quadri, ma forse soprattutto Marthe, il cui viso assume tratti sfingei in alcune tele, “si inscrivono alla maniera di certi personaggi ieratici degli affreschi antichi, e la loro espressione pensierosa ricorda i profili di Giotto”¹²⁴.

Bonnard si china sulla Natura e sulla Donna con una devozione infinita, coltivandone la memoria immobile ma trasponendola continuamente nella vibrazione atmosferica --priorità del tempo della natura su quello umano-- e dei luoghi e lasciando che siano impregnate da esso. Il corpo di Marthe, come forse la foto della scultura antica affissa accanto ai suoi modelli nell’ *atelier*, è il corpo di Marthe, “dalle lunghe gambe, flessuoso, di taglia esile, dai seni alti e fermi”¹²⁵, ma è anche il corpo interiorizzato, sognato, seguito con venerazione nelle sue pratiche intime e quotidiane, il corpo “controluce”, della muta e indefettibile dedizione, cui dà spesso figura forse anche simbolicamente la presenza quieta del cane. La pittura di Bonnard trova nel tempo i motivi della sua durata e del suo approfondimento come celebrazione iridata del mondo prossimo, in cui ogni cosa diventa icona, emblema del lontano che riposa pur sempre in ogni vicino.

Dalla “cella di un convento dissacrato di Rue de Douai”, suo primo studio, di cui parla George Besson nel 1909¹²⁶, all’ *atelier* spoglio, essenziale di Le Bousquet, dove il pittore si muove “come un’ape”, secondo le parole di Charles Terrasse¹²⁷, da una tela all’altra, dalla tela al piatto in cui ha stemperato il colore, quelle tele attaccate ai muri nudi come fossero frammenti di un affresco da ricomporre, tessere di un mosaico dai misteriosi legami sotterranei, questo “sismografo dell’immobile”¹²⁸ tenta con tenacia e amore di “assicurare l’abisso”¹²⁹.

La sua pittura è tutt’altro che gaia o superficiale, al contrario è sofferta e i segni di quest’opera dura si fanno strada in lui, nel corso del tempo. “C’è in lui una certa malinconia.(...)”¹³⁰. Forse dovuta al fatto che, come nota acutamente Janvier, “non c’è Eden” per Bonnard, perché egli è in realtà sempre “lontano” da ogni prossimo, sempre sulla soglia. Egli sta, nella visione, “al bordo della festa, al bordo della radura, al bordo della stagione”. Il suo “giardino”,

¹²¹ G.Bachelard, *La terra e il riposo*(1948), tr.it. Red, Como 1994, p. 38-39

¹²² G.Bachelard, *La poetica dello spazio*, op.cit., p. 224

¹²³ J.Claire, op.cit., p.26

¹²⁴ A.Terrasse, op.cit., pp.136-7

¹²⁵ *ivi*, p. 58

¹²⁶ cit. in A. Terrasse, op.cit., p.108

¹²⁷ cit. in N.Watkins, op.cit., p.220

¹²⁸ L.Janvier, op.cit., p.43

¹²⁹ *ivi*, p. 45

¹³⁰ C.Terrasse cit. in A.Terrasse, op.cit., p.28

è “la soglia del giardino”¹³¹. Forse è anche questo il motivo, necessario e fondante, che fa della ricerca di Bonnard, ma forse di ogni operatività dello sguardo, una ricerca incompiuta, interminabile. Soltanto di rado potrà infatti dire “mi sembra che nella mia pittura ci sia qualcosa”, ma solo alla fine della sua vita potrà esprimere la sensazione di un inizio di “comprensione”, come si è detto, e saprà allora che “tutto deve essere ricominciato”.

L'utopia del vetro

Bonnard è un pittore della soglia, e il suo lavoro si consuma nella triangolazione complessa, moltiplicativa, scambievole, tra interno e esterno, vicino e lontano, superfici riflettenti e trasferenti. Il motivo persistente di specchi e finestre, che assolvono certo una funzione di struttura, di sostegno alla disseminazione del colore, che lo arginano in qualche modo, secondo una lettura diffusa¹³², rinvia probabilmente anche a ragioni più profonde.

Il motivo della separazione fra un interno intimo e un esterno “trascendentale” mediato dalla inquadratura della finestra¹³³, di derivazione romantica, viene modificato dalla dissoluzione della prospettiva lineare operata da Bonnard, così come dalla sua predilezione per la “portafinestra” e per la sua schermatura *vetrosa*. “Uno spessore, il vetro, un luogo ... (...) c'è dell'infanzia nel vetro (...) è già il mondo dipinto, il fuori vi giunge in effigie, (...) affrancato dalla sua origine”¹³⁴.

Un tale diaframma “restituisce il reale con una tale trasparenza che esso non è più vicino nè lontano, ma è un'unica, uniforme superficie luminosa”¹³⁵. Il mondo fuori si collega intimamente al dentro componendo un'unica superficie, un mondo solidale, integrato, dove non sussiste gerarchia nè ulteriorità agognata, ma risoluzione nel tessuto stretto del visibile.

Lo specchio agisce come moltiplicatore e perno di congiunzione. Interrompe, collega, distribuisce gli spazi, sottraendoli al dominio di uno sguardo prospettico, di un governo razionale della visione. Capta l'improbabile, l'inatteso, aiuta a salvare l'anima di una scena ripresa senza disturbare il soggetto, rifiuta di concedere le cose ad una “capitalizzazione dello sguardo”¹³⁶. E allora, sottolinea Clair, ecco svelato anche il senso della scelta della stanza da bagno come *foyer* della pittura *intima* di Bonnard, “un laboratorio dove indagare l'enigma della visibilità del mondo”¹³⁷, una vera “scatola ottica” in cui la moltiplicazione delle superfici riflettenti, --specchi finestra, smalti, maioliche-- concorrono a amplificare le possibilità della visione. Ma, aggiungiamo, colgono nel luogo più intimo, più privato, il perno della massima irradiazione, in cui la correlazione fra corpi e superfici, tra carne e materia di luce, in virtù del prisma rammemorante di Bonnard, genera uno spazio potentemente iridato, dove il corpo di Marthe e i materiali della stanza si corrispondono e si rispecchiano.

E' la solidarietà dei colori ancora una volta, forse più delle strutture dei luoghi, a trasmettere “i legami profondi e segreti che ci riconnettono indissolubilmente al visibile”¹³⁸, a fare del quadro un *utopia*.

¹³¹ L.Janvier, op.cit., p.41

¹³² cfr. A.Terrasse, op.cit., pp.120-21

¹³³ F.Donfrancesco, op.cit., p.185)

¹³⁴ L.Janvier, op.cit., p.51

¹³⁵ J.Clair, op.cit., p.22

¹³⁶ *ivi*, p.21. “Quanto allo specchio, esso è lo strumento di una universale magia che cambia le cose in spettacoli, gli spettacoli in cose, me nell'altro e l'altro in me” (M.Merleau-Ponty cit. in A.Terrasse, op.cit., p.104).

¹³⁷ *ivi*,22

¹³⁸ *ivi*, p. 32)

Lei

Lì campeggia il nudo di Marthe, l'incessante ripresa della visione del suo corpo senza tempo, "L'indolente"(1899) "La Sieste" (1900), "Nu à contre-jour" (1908), "Nu à la lampe" (1910), "Le Canapé rose" (1910), "Nu au tub"(1916), "Nu dans le baignoire" (1917), "Le grand Nu bleu" (1924), "Nu rose à la baignoire"(1924)", "Grand Nu à la baignoire" (1924),"Nu à la toilette"(1930 e 1932), "Nu à la baignoire"(1931) "Le grand nu jaune"(1931), ancora "Nu à la baignoire" (1937), "Nu accroupi"1938), "Nu dans le bain au petit chien" (1941-46) e ancora e ancora.

Lei, sempre lei, fino all'ultimo, fin oltre l'ultimo, fin oltre la sua morte, come in quell'ultimo dipinto, appunto *Nu dans le bain au petit chien*, in cui ritocca la sua immagine anche dopo la sua scomparsa, immersa nell'acqua, dissolta, diafana, acqua essa stessa, tintura di luce, mentre il cane dagli occhi chiusi in primo piano è forse l'unico residuo di realtà incarnata¹³⁹. Pare galleggiare nell'aria, sostenuta solo dalla massa dei colori, da quest'ultimo fuoco pirotecnico della tinta, del moltiplicarsi del suo spettro, se possibile ancora più giovane, più esile, più lontana-vicina. In uno spazio ove alto e basso profondo e prossimo si distendono in un mosaico multicolore, in cui piastrelle, maioliche, smalti, tessuti si compongono e si trasfondono l'uno nell'altro.

Fino a questo estremo abisso trasparente di un ultimo canto orfico, Bonnard arriva a testimoniare il fulgore di luce e di ispirazione che fu per la sua pittura il corpo di Marthe. E se vi furono altre modelle, anche altre passioni forse, la fedeltà a Marthe, alla sua modella, è uno dei tratti più significativi di questo straordinario *mago* del "colore puro", come egli stesso amava definire l'inarrivabile punto d'approdo della sua ricerca.

La fedeltà e la concentrazione, suoi tratti costitutivi, che gli facevano scegliere e iterare sempre gli stessi temi, trovano nell'assedio silenzioso e delicato al mondo privato, intimo, alla cura di sé, al ritiro acqueo, fluido di Marthe il loro punto di gravitazione. E del resto Marthe compare ovunque, come una presenza quieta, rassicurante, custodente. Spesso confinata in un margine –che tuttavia nella pittura *acentrica* di Bonnard non vuole affatto dire marginale -, un'apparizione talora accidentale, ma persistente, vegliante. Come una Vestale delle sue visioni, visione primaria essa stessa, prisma attraverso cui il mondo è trasfuso, da cui il mondo è rigenerato, vera compagna di questo adepto involontario della Grande Opera di risanamento del mondo in virtù di un ripetuto gesto di generosità simbolica.

Marthe che si offriva allo sguardo e al silenzio, al limite del mutismo, di Bonnard, amandolo al punto di ammalarsi forse di gelosia, come sembra insinuare Margrit Hahnloser-Ingold¹⁴⁰. Marthe, luminoso oggetto del desiderio onnipresente nello sguardo e nella mente di Bonnard, ben oltre la propria morte, oltre il proprio decadimento fisico. Lei, "l'altra voce del mondo e la sua incarnazione, pelle, profumo, sguardo"¹⁴¹. Lei, il doppio inaccessibile di un'erotica del vedere che ridispone il mondo.

Lei "sempre apparsa come se sparisse, venuta attraverso il colore e partita attraverso il profumo, ombra che parla e poi enigma luminoso"¹⁴². Nell'acqua, acqua lustrale, acqua di un rito di purificazione della materia e del colore, di rinnovamento perenne del vedere, del vederla, sempre nell'acqua, acqua di nascita, d'in-fanzia. "L'incontro della luce con i suoi riflessi per il tramite del suo corpo", dunque come "la luce nuda alla sua toilette, fuoco d'acqua, festa inavvicinabile"¹⁴³.

Marthe è la compagna di un tragitto di rigenerazione del mondo cui conferisce il necessario complemento d'Anima¹⁴⁴, l'erotica e la differenza necessaria affinché si compia, il vaso perché ogni cosa s'impregni e si sostanzi. E' forse Marthe il grembo che partorisce, attraverso la

¹³⁹ Cfr. N.Watkins, op.cit., p.212

¹⁴⁰ op.cit., p.44

¹⁴¹ L.Janvier, op.cit., p.78

¹⁴² ivi, p.79

¹⁴³ ivi, p.81

¹⁴⁴ "liberare l'anima delle donne, in alchimia, significa sublimare le parti volatili dei residui dopo la *nigredo*, venendo a produrre in tal modo i colori dell'Arcobaleno, la Coda del Pavone" (Anonimo XV sec. , cit, in S.K.De Rola, *Alchimia*(1973), tr.it. Red, Como 1988, p.102).

meditazione interminabile di questa superficie flessuosa e irraggiungibile, il mondo “salvato” di Bonnard.

L'oro del dissolvimento

E mentre lei resta inviolata dal tempo, la pittura di Bonnard cresce, fa il suo “oro”. L'ultima opera, tutta circondata dall'ambiente mediterraneo di Le Cannet, dove Bonnard si rinchiude sempre di più, mantenendo solo una fitta corrispondenza con Matisse, con cui divide i problemi di salute e la sorte dei molti che intanto si fanno ombre, acquista sempre di più una luce dorata, per l'approfondimento che dedica, come per contrappasso, in un tempo di vicinanza all'oscurità, all'approfondimento del giallo.

E il giallo, mentre ogni colore si fa più vivo, emerge dominante, animato dal respiro del tempo: il soffio che anima le ultime opere di Bonnard “non è stato ricevuto che lentamente. Un anno non è certo sufficiente perché questi blu diventino abbastanza intensi, questi rossi abbastanza ardenti, questi arancioni abbastanza vibranti, e questo grigio abbastanza delicato”¹⁴⁵.

Bonnard resta con le sue tele, le sue “trasfigurazioni”, legge poco, soltanto qualcosa di Proust e di Mallarmè, di cui condividerà il richiamo all'allusione, l'eracliteo invito ad indicare, piuttosto che a dire. E mentre la pittura si fa colore, mentre il corpo di Marthe resta sospeso nel suo ultimo bagno, nella trama colorata dei suoi bagliori indimenticabili, il paesaggio, “*Vue panoramique du Cannet*” (1941), ma soprattutto il “*Grand Paysage du Midi*” del 1945 e il “*Paysage au toit rouge*” (1945-46), lasciano emergere un “polposo iridescente splendore, come se l'intera tela fosse stata plasmata nella vita”¹⁴⁶.

Si libera finalmente una pittura non più legata al problema della rassomiglianza, “una stenografia impaziente rivela un certo distacco dalle cose” dice Antoine Terrasse¹⁴⁷, ma forse è invece la realizzazione definitiva di una pittura che addensa per “piccole macchie” una composizione di estrema semplicità, essenziale, risanata, ri-nata. Se c'è distacco è quello determinato dal movimento ormai virtuoso di un'estenuata protratta adesione, che ora non fa più attrito. In realtà, nel gioco sempre più sottile ma sempre più domato delle corrispondenze, Bonnard attinge il punto di maggior densità delle sue pitture, che si compirà nella pioggia d'oro dell'*Atelier au mimosa*, l'*atelier* di Le Cannet del quale, del cui luogo potrà dire, ad un ultimo ritorno da Parigi: “mai la luce mi è apparsa così bella”.

Se c'è distacco è dal mondo concreto, non certo dall'opera, che lo legherà fino all'ultimo. Lo si può forse notare nell'oblio della firma in alcune delle ultime tele come “*Ciel d'orage au Cannes*”, “*Le Cannet sous la pluie*” o la stessa “*L'atelier au mimosa*”.

A segnare il concludersi del suo tempo, e a restituire immagini d'intenso valore simbolico, è la linea ininterrotta dei suoi autoritratti, nei quali negli ultimi anni soprattutto è trasfuso tutto il sentimento di dolore per la perdita del mondo e allo stesso tempo la crescente sottrazione della sua esistenza e della sua opera, così profondamente controcorrente. In queste opere, come suggerisce Donfrancesco, emerge l' “Io immaginale”, un io “che abita l'anima quietamente”¹⁴⁸ e la cui “bellezza (è) tanto più irradiante quanto più ne traspare il dolore che trafigge l'uomo e le cose”¹⁴⁹.

Come in Zoran Music qui l'estremo Bonnard ci affida il volto di un uomo che interpreta assai bene il senso di perdita dell'uomo contemporaneo, insieme al necessario dissolvimento che compie chi ha davvero abitato le cose e il mondo, ri-sanandole.

Questo artista, segnato dalla tenacia, dall'esercizio della ripetizione e dalla pazienza, dalla mitezza, gratuità e integrità dell'opera, capace di restituire un cosmo in cui i colori ritessono la

¹⁴⁵ C.Terrasse, cit. in A.Terrasse, op.cit., p.296)

¹⁴⁶ N.Watkins, op.cit., p.217

¹⁴⁷ op.cit., p.224

¹⁴⁸ op.cit., p.189

¹⁴⁹ F.Donfrancesco, *Memorie di luce*, Ponte alle Grazie, Firenze 1993, p. 14

trama delle cose, quest'artista appartato, dolce, silenzioso, maestro e compagno d'ombra e di luce, si ritrae alla fine come una sorta di "asceta orientale", di "monaco", gli "occhi ora abbuiati e abbassati"¹⁵⁰ specie nel dipinto del 1945 (*Portrait du peintre par lui-même*), il volto una maschera appena più chiara, gli occhi ritagliati come fessure scure nell'incarnato tutto tinte di terra, lo sfondo d'argille dissolte. O davanti allo specchio del bagno (*Portrait de l'artiste dans la glace*, 1945), l'ultimo sguardo rivolto a sé, "nel raccoglimento e nel silenzio, nella solitudine, nel dolore"¹⁵¹.

Questo "scorticato, ultimo ostacolo alla sua propria luce"¹⁵². Magro, scarno, il volto nell'ombra, ma ancora ammantato da una lieve luce dorata, quella lamina d'oro che forse irrompe dall'esterno, forse dal fondo incarnato nelle sue opere, dall' *atelier* appena fuori dalla porta. Si ritrae, il vecchio Bonnard, nel doppio senso del predicato, le spalle ancora inondate di luce, si ritrae nell'ombra, forse scortato da quel "*Cheval de Cirque*", così a lungo presso di lui (1936-1946) inquietante e anch'esso disseccato, gli occhi come fosse scure, che con ragione Jean Clair ha paragonato ad uno "psicopompo"¹⁵³, pronto a scortare l'anima del pittore oltre il visibile tanto scrutato.

Ma ancora sta lavorando ad una profusione di luce bianca, l' "*Amandier en fleur*" (1947), ultima esplosione di colori, ultimo "fuoco d'artificio"¹⁵⁴. Anch'esso un tema antico, presenza reale e sacra nel suo giardino, in cui si danno convegno e si intrecciano ancora tutte le tinte, l'indaco del cielo e lo zafferano della terra, i blu e i rossi appena posati, le lavande e i fondi bruni.

Mandorlo di cui forse a ragione Clair ricorda che compare in un passo emblematico del Qohelet, in cui si parla dell'approssimarsi della "notte eterna"¹⁵⁵.

Questo piccolo quadro fu accanto a lui fino alla fine, e ancora dal suo capezzale, ormai impossibilitato a muoversi, osservandolo inquieto, dovette chiedere al nipote Charles Terrasse di aggiungere, come a sigillare il compimento della sua opera, un poco di giallo nell'angolo in basso a sinistra, un tocco di giallo oro: "un solo ritocco ancora per l'eternità, questa esile eternità che divampa a piena voce, il mandorlo finale come un' anima, braciere di luce, involo immobile".¹⁵⁶

"Sapere della lontananza" : la pedagogia immaginale

"la verità, per crescita di buio
più a volarle vicino s'alza l'uomo
si va facendo la frattura fonda"
(G.Ungaretti)¹⁵⁷

"L'immaginazione non è altro che il soggetto trasferito nelle cose"
(Bachelard)¹⁵⁸

¹⁵⁰ M.Hahnloser-Ingold, op.cit., p. 48)

¹⁵¹ F.Donfrancesco, *L'artefice...*, op.cit., p.189

¹⁵² L.Janvier, op.cit., p.77

¹⁵³ cit. in N.Watkins, op.cit., 212

¹⁵⁴ L.Janvier, op.cit., p.85

¹⁵⁵ Qoelet, XII,3-8, cit. in *Bonnard-Matisse Correspondance*, (J.Claire-A.Terrase ed.)Gallimard, Paris 1991, p. 20

¹⁵⁶ L.Janvier, op.cit., p.85

¹⁵⁷ G.Ungaretti, *Apocalissi(1961)*, in G.Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano 1992, p.287

C'è ancora, per quanto flebile, un discorso 'altro', un'eco, una nostalgia, che contrappunta l'avanzare glorioso della "ragione calcolante", che evoca un esilio, un'erranza, una *mancanza*: qualcosa è espulso, scansato, soffocato, ma soprattutto, lacerato: il luogo di un *legame*. Lì si è aperta una ferita, un "buco": da esso proviene un lamento, e da questo discende un possibile sapere: un "sapere della lontananza", un sapere immaginale. Ha le tonalità di un'elegia, ma anche di un Appello, una smagliatura nell' "ordine del discorso", un "controcanto filosofale", rimosso, svenduto e perduto, che può tuttavia rendersi ancora *contromisura* efficace alla "tensione incalzante" dell' *energetismo* diffuso, al dominio di un pensare "razioidè"¹⁵⁹, *rettificante*.

Questa allusione o invocazione all' immaginale intende far resistenza alla letteralizzazione che desertifica, all'equivalenza dei segni, alla tirannia della simulazione. Nelle sue espressioni, artistiche, filosofiche, religiose, denuncia un'aporia, una 'mancanza di sbocco' del pensiero sfigurato e impiegato allo sfruttamento del mondo. Reclama un'espressione plurale, che trova nell'esplorazione e nell'adesione alla regione delle immagini, ambivalenti e trasgressive, notturne e migranti, alla loro sfarzosa e interminabile manifestazione 'simbolica', alimento e luogo di un'alterità irrinunciabile, irriducibile alla dominanza delle strutture schizomorfe dell'immaginario e a quello che appropriatamente Gilbert Durand ha chiamato "l'iconoclasmo occidentale".

Il nostro tempo assume le immagini solo come ornamento delle merci e le rende merci esse stesse, attraverso la polverizzazione e l'accostamento accanito e insistito di prodotto e figura, di prezzo e fisionomia, di seduzione e vendita. L'immagine, la forma, appena assunto il volto di merce, è già dissolta, svanisce il suo spessore ed è perduta, irrecuperabile, svuotata, ridotta a un *gadget*. Le immagini immesse sul mercato, le immagini sfinite dalla loro riproduzione strumentale, sono inservibili, la mercificazione assume il volto distruttivo di un'alchimia invertita, capace di trasformare l'oro in piombo e di prosciugare il mondo di ogni traccia di profondità, di ogni risonanza intima, di ogni apertura al contatto con gli invisibili.

Ogni singola immagine che si accosta, anche per caso, al luogo della messa-in-onda-commerciale diventa pesante come il piombo, nera come l'antimonio, se capita inquadrata nell'orizzonte è solo un vuoto a perdere, un altro tratto di nulla che è avanzato, anestetizzando la psiche del mondo. Uno schermo neutro e anonimo parla la lingua meccanica e inanimata del simulacro, incessantemente, ossessivamente.

E' l'immaginazione, in questo tempo, la creatura violentata e ferita. E' l'immaginazione che va curata, salvaguardata, protetta (e anche restaurata, come il vestigio di una civiltà sepolta, di un *ou-topos* perduto).

La perorazione di una "pedagogia dell'immaginazione" da parte di Gilbert Durand, la nostalgia di un' "immaginazione teofanica" in Henri Corbin, il lavoro di Gaston Bachelard per costruire una "fenomenologia dell'immaginazione creatrice", sono alcune emergenze, vertici di una possibile costellazione cui affidarsi per una *guarigione* del mondo, un possibile antidoto ad una sofferenza dell'esperienza nel contesto del dominio del fare *senza Immagine* e del trionfo ormai senza confini della "ragione strumentale".

Essi ci invitano a un ripensamento profondo, che tuttavia non significa semplicemente rovesciare il dominio della ragione in quello della fantasia, non è un rivolgimento nello spontaneismo o nel soggettivismo, non è un invito alla trasgressività individuale o a dare sfogo a tutto ciò che si distingue dall'astrazione o dalla misurazione. Pensare all'immaginazione simbolica o mitica significa rinviare a radici profonde e a ricchezza di sensi condivisi. Un' "immaginazione

¹⁵⁸ G.Bachelard, *La terra...*, op.cit., p.11

¹⁵⁹ Cfr. R.Musil, *La conoscenza del poeta*(1918), in R.Musil, *La conoscenza del poeta*, tr.it. Sugarco, Milano 1979, pp.83-90

autentica si innesta su matrici figurative, vivai d'archetipi, di cui le immagini coscienti e personali non costituiscono che un'attualizzazione particolare, che una scintilla diffratta"¹⁶⁰.

Sembra che in questo tempo di anemia progressiva di un'immaginazione creatrice sia necessario riscoprire i "mediatori mitici", inaugurare "pedagogie attive che rimettano in movimento la polimorfia degli archetipi, la profondità dei suoi orizzonti simbolici"¹⁶¹. Per ritrovare "fecondità creatrice" occorre una "ecologia simbolica" attraverso cui si bonifichi l'inquinamento di questa dimensione vitale così come si prova a farlo per quel grande sistema cui essa costantemente rinvia, quello della Natura e della Terra.

Seguire le tracce di pensieri immaginanti, appellarsi ai *poeti*, non pare quindi esercizio gratuito o soltanto nostalgico o regressivo. Nè velleitaria appare l'idea di riorientare un pensiero, quello pedagogico, verso un inconsueto orizzonte immaginale. Più che mai, a fronte di un disincanto sempre più compiaciuto e aggressivo, si avverte il bisogno di ripensare la qualità della relazione con il mondo, ormai povera di densità simbolica, ma anche di speranza. E' necessario un *riorientamento*, per ritrovare ispirazione e passione, per restituire *luogo* al nucleo di un'ultima possibile "salute", l'esperienza *immaginale*¹⁶².

Pedagogia dell'immaginazione

Gilbert Durand, fra gli autori più interessati alla rinascita dell'universo immaginativo nel secolo XX, alla fine del suo fondamentale volume *Strutture antropologiche dell'immaginario*, cita i versi significativi di F.Ponge: "l'uomo...attraverso la sua attività per dominarlo rischia di alienarsi il mondo; egli deve *in ogni istante*, ed ecco la funzione dell'artista, riconciliarselo attraverso *le opere della sua pigrizia*"¹⁶³. Con un'assonanza consapevole alla "filosofia del riposo" del suo maestro Gaston Bachelard, costruita intorno al potere vivificante dell'immaginazione creatrice, l'antropologo dell'immaginario propone un elogio alla poesia, al mito e all'universo dell'immagine come rilancio di una relazione con il mondo più "rispettosa" di esso, più attenta alla sua fisionomia intima, alla sua animazione irriducibile.

¹⁶⁰ J.J.Wunenburger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.270

¹⁶¹ *ivi*, p.272

¹⁶² L'uso del termine *immaginale* deriva solo in parte da una distinzione peraltro metodologicamente corretta come quella di J.J.Wunenburger, che distingue "*imagerie*", come riproduzione immaginativa di fenomeni reali esterni, anche se modificati, da "immaginario", come dimensione immaginativa che sostituisce "un reale assente" e che ingloba la nozione di *fantasma* in senso psicoanalitico ma anche la *rêverie* e la "finzione", dalla nozione rigorosa di "immaginale": quest'ultima designerebbe il "mondo delle "rappresentazioni immaginate che si potrebbe nominare surreali, in quanto hanno la proprietà di essere autonome come oggetti, di porci in presenza di forme senza equivalente o modelli dell'esperienza. Tali immagini visuali, schemi, forme geometriche (triangolo, croce), archetipi (androgino), parabole e miti, offrono un contenuto sensibile ai pensieri, s'impongono come dei volti, ci parlano come rivelazioni. L'immaginale, autentico sfondo originale dei simboli, attualizza quindi le immagini epifaniche di un senso che ci oltrepassa e che non si lascia ridurre né alla riproduzione né alla finzione" (in *La vie...*, op.cit. p.24) (cfr. anche *infra*, *L'immaginale*). In qualche modo, la nozione d'immaginale che viene utilizzata nel testo ha invece talvolta un contenuto più ampio, arrivando a comprendere sogni, *rêverie*, modificazioni immaginative della realtà. D'altra parte, come sottolinea lo stesso Wunenburger, ciò che conta è la capacità di muoversi all'interno dell'intero "ciclo delle immagini", e cioè di restituire valore al "senso profondo" del reale, "che è solitamente collegato a una rappresentazione poetica o metafisica delle cose" (*ivi*, p.23). Ridare senso al mondo delle immagini, dilatando una nozione forte come quella di "immaginale" anche all'immaginario simbolico, significa soprattutto riappellarsi a quella "iconosfera primaria, polimorfa e plastica a partire dalla quale ogni coscienza tesse le sue relazioni al mondo e al significato" (*ivi*, p. 25). E d'altra parte l'uso del termine *immaginale* adempie anche alla necessità di smarcarsi da un termine come quello di "immaginario" che ha subito negli ultimi decenni una sovraesposizione e una usura di significato particolarmente sensibile.

¹⁶³ F.Ponge, *Le murmure*, cit. in G.Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*(1963), tr.it. Dedalo, Bari 1972 p. 429

Durand richiama in maniera esplicita alla necessità di una “pedagogia dell’immaginazione”¹⁶⁴: infatti la sua *Grand Oeuvre* di censimento e diagnosi delle forme dell’immaginario occidentale, una “antropologia generale dell’immaginario”, capace di organizzarne ordinatamente le strutture archetipiche e le forme simboliche e materiali a queste correlate, distinguendole anzitutto in un regime “diurno” e in un regime “notturno”, non si arresta ad un rilievo di ordine conoscitivo, ma testimonia di un approccio critico e propositivo.

Il richiamo ad una “pedagogia dell’immaginazione” che si avvale anche di talune esemplificazioni è piuttosto da registrare come conferma di un atteggiamento che indica nella conversione al simbolico e all’immaginazione un antidoto nei confronti del “puritanesimo razionalistico”, contro l’”oggettività, la Scienza, il materialismo, la spiegazione deterministica, il positivismo...”¹⁶⁵.

Durand offre un contributo molto significativo alla riflessione tesa, in questo viaggio attraverso il cosmo delle immagini, ad un rovesciamento del primato assegnato al logico sul mitico nell’epoca moderna. Come sottolinea Wunenburger, egli ipostatizza in un certo senso la regione dell’immaginario, attribuendole un ruolo preminente sulla ragione (rendendo in un certo senso cogente la priorità cronologica, l’originarietà, come per altri versi Heidegger, del *pensiero metaforico*, o di quello che lo stesso Wunenburger definisce una “fantasmatica trascendentale”, secondo una terminologia cassireriana): “L’immaginario [in Durand], sostanzialmente identificato col mito, invece di rappresentare uno strato primitivo destinato ad essere ricoperto dalla razionalità, costituisce il substrato unico e autentico della vita mentale, rispetto al quale la produzione concettuale, pur condividendone le stesse strutture sintattiche, non rappresenta altro che un immiserimento”¹⁶⁶.

Ben lontano dal desiderare un tale immiserimento, Durand promuove uno sforzo di grandi proporzioni per restituire al mondo delle immagini uno statuto di preminenza gnoseologica e ontologica, iscrivendosi in una *koinè* assai estesa e complessa, cui egli stesso sovente si riferisce, che per esempio sembra trovare in Eliade, in Jung, Corbin, e naturalmente in Bachelard, importanti convergenze¹⁶⁷.

Durand tende ad accorpare di frequente nozioni come quella di mito con quelle di immagine, simbolo, con quelle di *rêverie*, poesia e immaginario¹⁶⁸. Forse proprio perché ha individuato una fondamentale consonanza, una “corrispondenza” di fondo a cui tutti questi pensieri e queste ricerche vanno ricondotte: quel “sapere della lontananza” cui allude, con adeguata suasività e umbratilità poetica, Antonio Prete: “...che non coincide nè col fantastico nè con la scienza: è

¹⁶⁴ in *Le strutture...*, op.cit., p. 432

¹⁶⁵ *ivi*, p.431

¹⁶⁶ J.J.Wunenburger, *Filosofia delle immagini* (1997), tr.it. Einaudi, Torino 1999, p. 97

¹⁶⁷ Testimonianza di questo orientamento comune espresso soprattutto in Francia ma non solo, nella seconda metà del secolo XX, è sicuramente l’affollato gruppo di redattori della rivista “*Cahiers Internationaux de Symbolisme*”, il cui primo numero è del 1962 e che pubblica ancora oggi, ma anche il “cerchio di *Eranos*”. Va aggiunto che Durand considerava Jung, Corbin e Eliade fundamentalmente suoi maestri .

¹⁶⁸ Nondimeno nel volume *Le strutture antropologiche dell’immaginario* affronta con rigore un inquadramento appunto strutturale delle forme immaginative, distinguendo categorialmente gli *schemi* (generalizzazioni dinamiche dell’immagine, come la verticalizzazione o la divisione per la *posizione* o la discesa e il rannicchiamento per l’*inghiottimento...*), gli *archetipi* (immagini primordiali, engrammi, che sostanziano gli schemi come luce-tenebre o fuoco...), i *simboli* come illustrazioni concrete degli archetipi, come il sole, la scala, il ventre...), i *miti* (sistemi dinamici di simboli, racconti, narrazioni, come il mito di Proserpina o il racconto di Ulisse), infine le *strutture* (come forme trasformabili che raggruppano immagini simili, come le strutture schizomorfe o sintetiche o mistiche), e i *regimi* (strutture più generali , il diurno e il notturno), (cfr. *Le strutture...*,op.cit., pp.13-54 e schema pp.440-441). Un tale *strutturalismo* si vuole tuttavia *figurativo* ed in esso “le strutture sono qualificate, riempite; (...)esse sono l’espressione della materia concreta, esse stesse impastate di tensioni e di forze, e in ciò, d’altra parte, rendono conto bene della natura dilemmatica del mito, carattere di cui soltanto una comprensione ad un tempo flessibile e dinamica rivela la vivacità...” (F.Pelletier-P.Tacussel, *Presence du nouvel esprit anthropologique* , in M.Maffesoli (ed.), *La galaxie de l’imaginaire* , Berg, Paris 1980, pp.18-19)

all'incrocio tra il visibile e l'ignoto, tra la conoscenza e il desiderio, tra l'osservazione e la *rêverie*"¹⁶⁹

Un sapere che evoca il crinale sottile tra il giorno e la notte, che sembra tuttavia più incline al ritorno di un "regime notturno" contrapposto al trionfante "regime diurno" di tipo polemico e "diaretico" (separante)¹⁷⁰. In riferimento a questo, e nondimeno bilanciato da un'argomentazione dinamica quando non dialettica, in ogni caso scevra da ogni unilateralità, Durand promuove la sua possibile "pedagogia dell'immaginazione" o come la definisce altrove, "pedagogia tattica dell'immaginario"¹⁷¹: un approccio conoscitivo e operativo capace di compensare il sovraccarico di razionalità discorsiva presente nella cultura occidentale. La pedagogia così individuata dovrebbe corrispondere proprio alla necessità di una costante "riequilibrio simbolica", dovrebbe diventare una "vera e propria sociatria, che dosi con la massima precisione, per una società data, gli insiemi e le strutture di immagini che essa esige per il suo dinamismo evolutivo"¹⁷².

Questo passaggio, che rivela una certa propensione terapeutica, omeostatica, comunque preoccupata di sanare un disequilibrio giudicato patologico, si coniuga con l'impegno ad una rivendicazione di dimensioni sottratte ad ogni possibile finalizzazione strumentale: "il nostro dovere più imperioso è di lavorare ad una pedagogia della pigrizia, del riaffioramento di istanze rimosse e degli svaghi"¹⁷³. La nostra "etica si associa a termini di distensione della vita e non a termini di volontà di potenza. I (nostri) doveri o i (nostri) voleri appaiono subordinati ai (nostri) piaceri"¹⁷⁴. E ancora: "troppi uomini in questo secolo dell' "illuminazione" si vedono usurpare il loro imprescrittibile diritto al lusso notturno della fantasia"¹⁷⁵.

Emerge una posizione che l'autore definisce "umanistica", di un umanesimo tuttavia non antropocentrico, che si ricollega ad un sapere *tradizionale*, che vede l'uomo rispecchiarsi nel cosmo anziché dominarlo. Un umanesimo rigenerato dal romanticismo e dalla psicologia junghiana, erede dell'ermetismo e della ermeneutica teosofica¹⁷⁶, oltre che figlio della *rêverie* bachelardiana, e in cui "attraverso l'archetipologia, la mitologia, la stilistica, la retorica e le belle arti sistematicamente insegnate, potrebbero essere restaurati gli studi letterari e riequilibrata la coscienza dell'uomo di domani"¹⁷⁷.

¹⁶⁹ A.Prete, *Prosodia della natura*, Feltrinelli, Milano 1993, p.74. Non è qui senza interesse notare che Prete introduce questa nozione commentando un'operetta giovanile di Leopardi, la "storia dell'astronomia", che affronta il tema dell'animazione dei corpi celesti e la disputa che concerneva tale argomento: "né è meraviglia credere che gli antichi credessero le stelle affamate e sitibonde se le credevano ancora animate. Viddero essi, dice Lattanzio, l'ordine ammirabile che inviolabilmente veniva nei moti degli astri, e per rendere ragione di tal meravigliosa regolarità, gli astri paragonarono agli animali, e supposero che egli quasi coi propri piedi camminando si avanzassero nella strada..."

¹⁷⁰ Nell'opera *Le strutture...*, egli offre un riordinamento alle ricerche sulla cognizione poetica di Bachelard, riconducendole nell'alveo di un'antropologia delle immagini, una "fantastica trascendentale". In estrema sintesi egli spiega che l'immaginario si leva contro l'angoscia del tempo, una sorta di esorcizzazione, di "eufemismo" del tempo che conduce alla morte. I "regimi" dell'immaginario, da questo punto di vista, appaiono modalità, antitetiche, di fronteggiare questo compito. Quello "diurno" o "diaretico" (da *diuresis*, divisione, separazione, taglio), che fa riferimento all'immagine della spada e allo schematismo ascensionale del volo, oppone al tempo divoratore l'eroe che sconfigge i volti del tempo legati alle immagini dell'oscurità e dell'animalità attraverso l'epica dell'ascesa, della purezza e della luce, riconducibili alla figura retorica dell'*antitesi*. Nel regime "notturno", a sua volta diviso in "mistico" legato all'immagine della coppa e allo schematismo della discesa e dell'inghiottimento, e a quello "sintetico" legato all'immagine della ruota e dell'oro e allo schematismo della ciclicità e dell'unione dei contrari, sarebbe all'opera un trattamento di minimizzazione, di ciclicità ricorsiva, riconducibile alla figura retorica dell'*antifrasi* (cfr. G.Durand, *L'immaginazione simbolica* (1964), tr.it. Red, Como, 1999, p.106).

¹⁷¹ *ivi*, p. 109

¹⁷² *ibidem*

¹⁷³ G.Durand, *Le strutture...*, op.cit., p. 433

¹⁷⁴ G.Durand, *Science de l'homme et tradition*, Sirac, 1975, p.47

¹⁷⁵ *ibidem*

¹⁷⁶ Sempre nel testo *Science de l'homme et tradition* (cit.) egli fornisce una sorta di genealogia dei "poeti e veggenti" cui rifarsi, da Alberto Magno a Gerard De Nerval, passando per Paracelso, Cornelio Agrippa, Angelus Silesius, ma anche per Novalis, Swedenborg, Eckhart, Blake e Hamann e altri. (cfr. p.30).

¹⁷⁷ G.Durand, *Le strutture...*, op.cit., p.433

In un certo senso ci viene riproposta una sorta di educazione estetica in forma di ultima *Bildung* capace di riattivare “le manifestazioni dell’immaginazione creatrice”¹⁷⁸, che è tuttavia l’esito di un percorso assai complesso di recupero delle radici di un approccio “*plurielle*” all’essere del mondo e di una scoperta contrapposizione alla “civiltà tecnocratica” e al secolo dell’“illuminazione”.

Durand sottolinea la necessità di volgersi alle civiltà altre, capaci di evitare la “diffidenza” verso le immagini così caratteristica della civiltà occidentale: “il fatto è che tutte queste civiltà non occidentali, lungi dal fondare il loro principio di realtà su di un’unica verità, su di un’unica procedura di deduzione della verità, sul modello unico dell’Assoluto senza volto e al limite innominabile, hanno stabilito il loro universo mentale, individuale e sociale, su fondamenti plurali, quindi differenziati. E ogni differenza (alcuni dicono ogni “politeismo dei valori”) si presenta come una differenza di figurazione, di qualità figurate e rese in immagine. Ogni ‘politeismo’ è dunque, *ipso facto*, aperto alle immagini (iconofilo) se non agli idoli (*eidôlon*, in greco, significa ‘immagine’)”¹⁷⁹.

Ma l’umanesimo di cui parla Durand è preoccupato del recupero della soggettività ad un’espressione profonda e condivisa: “un umanesimo planetario non può fondarsi sull’esclusiva conquista della scienza, ma sul consenso e la comunione archetipa delle anime”¹⁸⁰. L’asse attorno al quale organizzare questa conversione sta per Durand nella necessità di orientare l’immaginazione secondo il regime notturno e secondo la sua autentica “vocazione ontologica” che è quella che egli stesso ha definito “eufemistica”, opposta all’“esclusività psicotica” del regime diurno

L’immaginazione, in questo disegno, non è la compensazione di un deficit pragmatico o il suo puro “residuo”, non è *loisir*: “ben lontano dall’essere epifenomeno passivo, nullificazione o ancora vana contemplazione di un passato finito, l’immaginario non solo si è manifestato come attività che trasforma il mondo, come immaginazione creatrice, ma soprattutto come trasformazione eufemistica del mondo, come *intellectus sanctus*, come ordinamento dell’essere agli ordini del meglio”¹⁸¹.

Egli sostiene che sia necessario “umilmente saper fare come Gaston Bachelard: chiedere quel ‘supplemento d’anima’, quell’autodifesa contro i privilegi della nostra civiltà faustiana alla *rêverie* che vigila nella nostra notte. Bisogna controbilanciare il nostro pensiero critico, la nostra immaginazione demistificata con l’inalienabile ‘pensiero selvaggio’ che tende fraternamente la mano della specie alla nostra derelizione orgogliosa di civilizzati”¹⁸².

Il fatto di definire questo come “supplemento d’anima” ricorda il discorso di Durand richiamo al “fare anima” di cui parla anche James Hillman, come intensificazione di uno sguardo immaginale, riflessivo, connesso con la finitudine dell’esistenza, per porre un limite alla lacerazione che ogni sguardo dominatore infligge alla percezione della propria appartenenza ad una dimensione transindividuale.

Per altri versi anche l’espressione di forte riserva nei confronti di certe forme del “pensiero critico”, apparentato non senza ragione a una denigrazione e intrusione indebita nella sfera dell’invisibile con il fine sospetto di “demitificare” l’immaginazione è una provocazione condivisibile, perché va al centro di uno degli elementi ambigui e inquietanti del razionalismo. Egli pone in causa infatti quell’elemento critico, talora *giudicante*, sprezzante e sempre teso a svaloriare ciò che non si allinea e non si iscrive nelle forme del ragionamento *positivo* e che tanto ha nuociuto anche alla vita immaginativa, dal momento che quest’ultima appare semmai orientata in senso “contraddittoriale”¹⁸³ e “anfibolico” e, in conformità all’analogia con il mito,

¹⁷⁸ *ibidem*

¹⁷⁹ G.Durand, *L’immaginario*(1994), tr.it. Red, Como 1996, p.8

¹⁸⁰ *ibidem*

¹⁸¹ G.Durand, *Le strutture...*, op.cit. p. 434

¹⁸² G.Durand, *L’immaginazione simbolica*, op.cit., p. 112

¹⁸³ Cfr. J.J.Wunenburger, *La raison contradictoire*, Albin Michel, Paris 1980

regolata dal “principio di ridondanza”, cioè dalla ripetizione di legami simbolici tipici in tutte le narrazioni della stessa serie¹⁸⁴.

Le immagini “tipiche”, quelle salvifiche e da salvare, almeno nel contesto storico determinatosi in Occidente, sono in contrasto con i processi disgiuntivi e con un immaginario di tipo schismogenico: “l’immaginario nelle sue manifestazioni più tipiche (sogno, *rêverie*, mito, racconto di immaginazione eccetera) è dunque alogico rispetto alla logica occidentale, da Aristotele se non addirittura da Socrate. Identità non localizzabile, *tempo* non dissimmetrico, ridondanza, metonimia ‘olografica’ definiscono una logica ‘del tutto altra’ rispetto a quelle, per esempio, del sillogismo o della descrizione evenemenziale, ma assai vicina, per certi versi, a quella della musica.”¹⁸⁵.

L’uomo tradizionale

Durand rinvia esplicitamente, in uno dei suoi lavori fondativi, *Science de l’homme et tradition*, ad un sapere di tipo *tradizionale*, senza tuttavia che questo debba far pensare ad una regressione ad un *nirvana* pacificato nè alla “superbia dell’antirazionalista che gusta con compiacimento i sapori dolciastri dei pregiudizi arcaici”¹⁸⁶. Piuttosto ad una nuova *gnosi*, nel senso di una “conoscenza della totalità dell’oggetto grazie alla partecipazione della totalità del soggetto (e non solamente da parte di una ragione parcellare e depurata)”, come “cammino di ritorno ad un’unità perduta, (...) una riconoscenza interiorizzata di un senso in cui la scienza e lo scienziato si riconcilino nell’atto medesimo del sapere”¹⁸⁷.

In questo libro, che espone una rifondazione delle “scienze dell’uomo” alla luce della “catastrofe scienziata”, Durand si pone in certo modo in antitesi al dualismo fra il trascendente e l’umano che fa risalire prima ad Aristotele e poi soprattutto a Cartesio, senza tralasciare l’importante svolta religiosa realizzata con l’avvicendamento dell’averroismo tomista sull’avicennismo neoplatonico. Egli avanza un *j’accuse* epistemologico nei confronti del positivismo, dello storicismo e del riduzionismo della conoscenza e della cultura occidentale, che egli considera “sfigurata” da questi aspetti, in particolare rimarcando il deterioramento sempre più acuto della “funzione simbolica”.

In tal senso propone un *ritorno* alla culture tradizionali. Nella sua rifondazione di un’antropologia come “Scienza dell’uomo” si rende necessario il ricorso ad alcune condizioni presenti in quella che lo stesso Durand definisce la *Tradizione*: anzitutto la ricomposizione del rapporto fra uomo e mondo, tra microcosmo e macrocosmo: l’uomo partecipa ad una relazione di simpatia con tutti gli esseri vegetali, animali, minerali o astrali che siano. Egli rivendica “una concezione unitaria del cosmo”¹⁸⁸, una tensione riunificatrice, di cui, sostiene, si fa particolare interprete l’alchimia. Secondariamente riafferma la pluralità psichica dell’uomo, non scisso in un dualismo fra spirito e corpo, ma bensì radicato in una triade, dove l’istanza intermedia, anima, “cuore” o “angelo personale” che sia, consente la ricongiunzione fra intelletto e sensibilità.

Un altro carattere di tale ri-conduzione appare la necessità di pensare l’universo non secondo un *cogito* formale, che pensa attraverso categorie astratte, vuote, ma attraverso un “pensiero simbolico” sostanziale, vissuto, capace di recuperare una funzione *gnostica*, ricca d’immaginazione, d’anima, e non agnostica, oggettivante, analitica, del conoscere, in grado di restituire qualità al tempo e allo spazio: “il tempo qualitativo e simbolico aderisce simpateticamente

¹⁸⁴ Cfr. G.Durand, *L’immaginario*, op.cit., pp. 54-5: vd. proprio l’esempio di Ermete, il mediatore: “il mitema del mediatore emerge nella bastardaggine del dio degli *incroci*, degli *scambi* e del *commercio*: figlio di Zeus e di una donna mortale, egli stesso protettore del *bastardo* Dioniso, *mezzano* di Zeus presso Alcmena, *tramite* tra Zeus e le tre dee, padre di un essere *ambiguo*: Ermafrodito...” (p.55)

¹⁸⁵ *ivi*, p.55

¹⁸⁶ J.J.Wunenburger, *Pour une subversion épistémologique*, in M.Maffesoli (dir.), *La galaxie...*, op.cit., p.51

¹⁸⁷ *ivi*, p. 49 e 55-6

¹⁸⁸ G.Durand, *Science...*, op.cit., p. 38

ai luoghi e alle cose: all'ubiquità dell'immaginario risponde l'anacronismo degli avvenimenti, la loro sincronicità"¹⁸⁹. Per un tale tipo di pensiero spazi, tempi, luoghi sono pieni di simboli, di 'multipli spessori significativi'¹⁹⁰, differenziati, benigni o maligni. Ogni evento contiene il rinvio ad un'ulteriorità da decifrare.

Contrappone poi alla volontà di potenza, al prometeismo dell'uomo moderno un modello di individuazione che definisce *apaisé*, 'pacificato', ricalcato su quello simbolico della natura: l'etica dell'uomo *tradizionale* si esplica " nei termini del dispiegarsi spontaneo della vita e non nei termini della volontà di potenza"¹⁹¹. Infine Durand richiama al ruolo fondamentale del riferimento ad una trascendenza, del sentimento di un *esodo* e della nostalgia di un *ritorno* che caratterizzano l'uomo tradizionale come "uomo del desiderio" e la vita come un viaggio e un pellegrinaggio. E' in questo *pathos* della ricongiunzione seguita ad una separazione, della ricostituzione di un'unità perduta fra trascendenza e immanenza che si generano i grandi simboli del percorso alchemico o della *quête* del simbolico *Graal*.

Ma il perno della riconnessione a questa *philosophia perennis*, rivissuta tuttavia con la consapevolezza generata dall'attraversamento della *crisi* dei saperi della modernità, è la riattribuzione di centralità all' "immaginazione creatrice" e all'espressione simbolica. Il simbolo come elemento di ricongiunzione e l'immaginazione come forma di riequilibrio *biologica*, specie nella sua funzione eufemizzante che tuttavia non è fuga dinanzi alla morte ma semmai trasformazione e costruzione di un "dinamismo prospettico"¹⁹², una funzione "teofanica", capace di mediare la trascendenza dei significati con il mondo dei segni incarnati, dotati di potere simbolico. L'immaginazione si rivela "regina delle facoltà" capace di contrapporsi al pensiero "oggettivante" e di ricostruire una solidarietà fra i frammenti dispersi di una civiltà culturale dominata dalle funzioni di dominio, di scissione, e di distruzione di ogni spazio intermedio che possa alimentare la speranza di una *riconciliazione*.

Durand non propone un ritorno al passato come reversione in un senso oscurantistico o ingenuamente antiscientifico, semmai, come altri autori di diversa ispirazione¹⁹³, si interroga sul destino di un uomo affidato ad un sapere astratto e senz'anima. Propone, in quella che Wunenburger definisce una "sovversione epistemologica" "la demistificazione di tutte le 'demitificazioni' che abbiano creduto di poter offrire all'uomo moderno la libertà dalle norme, l'orgoglio di vittorie ottenute attraverso il solo rischiaramento scientifico"¹⁹⁴. Egli crede alla necessità di un'equilibrata spirituale che possa ridimensionare l'ipertrofia dell'umano: se l'uomo "non si scopre come soglia, rischia di perire delle vertigini prodotte dal proclamare che niente è vero e tutto è possibile"¹⁹⁵.

Nuove epistemologie e trasformazione del mondo

Con Durand emerge la premessa di una filosofia o "pedagogia dell'immaginazione" che coglie in maniera costitutiva l'elemento plurale e polimorfo dell'immagine, la sua strutturale dimensione politeista, aggiornandola ai sommovimenti della ricerca scientifica contemporanea. Durand è affascinato dalle nuove prospettive epistemologiche, in particolar modo quando entrano in contraddizione con le "forme a priori" dell'intelligenza moderna. Nell'introdurre il libro di S.Joubert su una "sociologia quantica" intitolato significativamente *La raison polytheiste* egli

¹⁸⁹ *ivi*, p.45

¹⁹⁰ *ivi*, p.43

¹⁹¹ *ivi*, p.47

¹⁹² *ivi*, p.113

¹⁹³ cfr. la riflessione francofortese, in special modo M.Horkheimer, *Eclisse della ragione*(1947), tr.it. Einaudi, Torino 1969. Ma anche, pur nella differenza delle *opere*, Walter Benjamin e T.W.Adorno.

¹⁹⁴ J.J.Wunenburger, *Pour une subversion...*, op.cit., p. 67

¹⁹⁵ J.Brun, *Le retour de Dionysos*, cit. in J.J.Wunenburger, *Pour une subversion...*, op.cit., p.67

sottolinea proprio il rivolgimento delle categorie di una nuova “ragione” sociologica capace di produrre una vera e propria “critica della ragione impura”¹⁹⁶.

Egli apprezza quella che definisce una nuova “analitica” definita “trans-sociale”, che appare collegata alle categorie di “compromesso”, di “fusione notturna”, di “passaggio”, di “ricolleganza (*reliance*)” (Maffesoli), di “medianza”, di “mutazione”, e che restituisce forme *diverse* del pensiero: il “pensiero sintetico” che nasce dall’ “agonia dei separatismi presenti sulla scena contemporanea e che costringe a nuove fusioni; il “pensiero del complesso”, derivante già da Bachelard e Canguilhem e che fonda un organicismo legato alla non separabilità, un vitalismo controcorrente rispetto agli schemi meccanicisti; un pensiero della “sincronicità”, in riferimento a Jung, che introduce forme causative plurali e tessute in una rete polimorfa di motivazioni sottratte ad ogni dominio logico-razionale, un pensiero “umanitario”, o come altrove lo definisce, “antropologico”, fondato su una mozione di empatia universale dell’immaginario dell’Homo Sapiens: “un umanismo ‘figurativo’ in qualche modo”¹⁹⁷

In tal senso Durand, così fervido restauratore di una “tradizione” *necessaria* alla ricomposizione di ragione e passione, al ritorno del simbolico e del suo “dinamismo instaurativo” come mezzo per una riconnessione all’Essere, al suo sfondo integratore, si dimostra attento e capace di valorizzare pienamente le nuove traiettorie dell’epistemologia contemporanea. Rifacendosi a una fitta serie di autori appartenenti alla nuova *koinè* sistemica o gravitante attorno ad essa, esprime il suo pieno accordo con prospettive capaci di modificare lo “statuto di fattualità”, l’ordine di comprensione e trattamento scientifico delle cose: è interessato al fatto “quantico”, in quanto non più definibile per un’identità sostanziale e ‘localizzata’ attraverso le coordinate euclidee e cartesiane, come ai corollari *olistici* di una tale scoperta.

Si accosta ai modelli logici del “terzo incluso” come quelli elaborati nello stesso periodo da Lupasco sui sistemi fisici e al modello di una razionalità “contraddittoriale” elaborati sul piano sociologico e filosofico dai suoi allievi Maffesoli e Wunenburger, che vengono incontro all’insistita polemica contro il modello aristotelico del principio di non contraddizione e del terzo escluso. E che si collegano, nella sua re-visione, con gli approcci apparentemente molto distanti della logica ternaria o quaternaria di Paracelso e con il lavoro di Corbin sul pensiero islamico: “in Occidente, si assiste sempre ad una rottura, ad una lacerazione drammatica che crea le divisioni e i dualismi: l’essere si oppone al nulla --da cui trae talora la creazione-- e la potenza simmetrica del nulla minaccia senza posa l’essere, lo rode come un rimorso. Niente di ciò nella dualità islamica...L’essere e il nulla sono in un rapporto di sintesi gerarchica --di *sinarchia*-- non in una simmetria d’opposizione diametrica più o meno dialettica”¹⁹⁸. Essi sono collegati dalle “gerarchie intermedie” provenienti dalla logica neoplatonica.

In qualche modo, e volendo utilizzare gli stessi termini della sua ricerca sull’ “archetipologia” dell’immaginario, si potrebbe dire che la sua opera, il suo pensiero, proprio in questa tensionalità *tenuta*, in una capacità di dinamizzare e equilibrare i diversi, “appartiene interamente al regime ‘sintetico’ dell’immagine: laddove il regime ‘diurno’ distingue, classifica, separa, e il ‘notturno mistico’ confonde, aggrega, il ‘sintetico’ lega, annoda, il che non lo dispensa tuttavia dall’attingere agli altri regimi e di intrattenere le necessarie complementarità e compensazioni”¹⁹⁹

Durand guarda con speranza, all’alba degli anni 90, al futuro di uno sguardo teorico capace di ritrovare il *poetico* nei fatti e la “danza” nello spirito²⁰⁰.

Ma il fulcro di ogni ricomposizione, come di ogni sovversione culturale e operativa, passa per il ruolo riaffidato all’immaginazione. In questo senso parla dell’immaginazione come

¹⁹⁶ Cfr. S.Joubert, *La raison polytheiste*, L’Harmattan, Paris 1991, pp.10-13 e, per il riferimento più lontano, C.Suares, *Critique de la raison impure*, Stock, Paris 1955

¹⁹⁷ *ivi*, p.11

¹⁹⁸ G.Durand, *Science...*, op.cit., p.133

¹⁹⁹ F.Bonardel, *De l’homme de culture à l’ « homme de désir »*, in M.Maffesoli (ed.), *La galaxie...*, op.cit., p. 105

²⁰⁰ cfr. il volume di M.Ceruti, *La danza che crea*, Feltrinelli, Milano 1989

trasformazione del mondo: “l’immaginazione è il contrappunto assiologico dell’azione”²⁰¹. Ancora una volta torna il motivo del necessario congiungersi di azione e immaginazione, di un’azione che resta cieca senza immaginazione e di un immaginario che fornisce “peso ontologico al vuoto semiologico dei fenomeni”²⁰². L’immaginazione non è compensazione all’azione, non è sottoprodotto scisso dell’azione (e per ciò stesso effetto della psicotizzazione dell’esperienza). Al contrario svolge una funzione essenziale di “ausiliaria dell’azione”²⁰³, è lo sfondo mitico di ogni creazione dello spirito umano. “L’immaginario, ben lontano dall’essere vana passione, è azione eufemistica e trasforma il mondo secondo l’Uomo di Desiderio”²⁰⁴.

Durand assegna all’immaginazione una funzione cruciale e individua nell’immaginario lo spazio di elaborazione e di espressione di senso dell’agire umano, in tutte le sue forme, dal sogno alla memoria, al simbolo, alla creazione artistica. Durand iscrive fin dall’inizio il suo progetto archetipologico in una “prospettiva simbolica” che concepisce la vita razionale come un impoverimento della funzione immaginativa e in generale della vita psichica del soggetto, concepisce il passaggio alle funzioni logiche come un restringimento, la mozione “adultocentrica” della psicologia evolutiva come un’ *adulterazione* e “una rimozione progressiva del senso delle metafore. E’ ‘questo senso’ delle metafore, questa grande semasiologia dell’immaginario che è la matrice originale a partire dalla quale ogni pensiero razionalizzato si dispiega insieme al suo corteo semiologico”²⁰⁵

Il *prius* immaginativo è anche un *prius* ontologico e gnoseologico, addirittura un *prius* valoriale. Ad esso invita a volgersi la grande riflessione di Gilbert Durand. In particolare nell’epoca dei “simulacri” e del “disincanto”, in cui forte è il rischio di un’ “anestesia della creatività immaginaria” bombardata da immagini svuotate e prive di “magistero” responsabile, immagini che uccidono l’immaginario, che lasciano solo un “occhio morto” a contemplare indifferentemente la ‘pulizia etnica’, la morte per fame e la scalinata della basilica di Montmartre.²⁰⁶

E’ in questo contesto che si pone il problema di una pedagogia dell’immaginazione che quel termine “magistero” evoca chiaramente. Durand è un riferimento obbligato per svolgere un discorso sull’immaginazione e sull’immaginale: intorno a lui nella cultura contemporanea si è creato un movimento significativo di riflessione e di ricerca e la sua opera densissima, le cui molteplici risultanze saranno costantemente riprese nel corso di questo lavoro, consente di mappare un territorio costitutivamente disperso intorno ad una prospettiva complessa ma provvista di una sua trama riconoscibile.

Immaginazione materiale e filosofia del riposo

Gilbert Durand ha riproposto la centralità dell’immaginario e la sua funzione di contrasto della *hybris* razionalistica e iconoclasta della moderna tecnocrazia. Ma la *koinè* di cui si è per ora

²⁰¹ G.Durand, *Le strutture*, op.cit., p.435

²⁰² *ibidem*

²⁰³ *ivi*, p.400

²⁰⁴ *ivi*, p.435

²⁰⁵ *ivi*, p.23

²⁰⁶ Cfr. G.Durand, *L’immaginario*, op.cit., p.74. Come sottolinea R.Debray (*Vita e morte dell’immagine*(1992),tr.it. Il Castoro, Milano 1999), oggi la posta in gioco, nella “videosfera” (a questo proposito P.Virilio parla, e con riferimento al recente avvicendamento politico in Italia, di “telecrazia”: P.Virilio, *Ce qui arrive*, Galilée, Paris 2002, p.47), per quanto riguarda la salvezza dell’immaginazione, sta non tanto nell’ampliamento del visibile, ma nella sua riduzione. Di fronte al diluvio del visibile, che viene accolto come autentico e Vero, per il fatto stesso di occupare l’intera scena, la “lotta per l’immaginazione passa per la lotta contro il ‘tutto in immagine’. Non si salverà il nostro diritto all’infinito, senza limitare i diritti del visivo ad autenticare, da solo, un qualsiasi discorso. Vedendo meno, si immaginerà di più’ (Rousseau)” (p.301). Da questo punto di vista, la frontiera di una “pedagogia immaginale” si allinea nel “perorare la causa dell’invisibile” (304).

solo fatto cenno, è assai vasta e, seguendone la geografia, è necessario cogliere alcuni nodi di addensamento problematico e allo stesso tempo di dinamizzazione culturale. Accanto e in certo senso anteriormente a lui, nell'opera che egli stesso ha potuto definire di "ermeneutica instaurativa" di una cultura iconofila, si pone certamente la fenomenologia dell'immaginazione creatrice di Bachelard, di cui lo stesso Durand, come detto, è stato erede.

In Bachelard, nella sua complessa opera che analizza fenomenologicamente la formazione della scienza e, per contrasto, la creazione poetica, si assume l'ipotesi, filosoficamente e psicologicamente fondata²⁰⁷, che il soggetto si costituisca originariamente attraverso la rappresentazione per immagini, intrisa di emozione. La via della soggettivazione, in questa chiave, può seguire una progressiva decantazione di questo sfondo originario, in cui la razionalità appare affermarsi grazie alla repressione dell'attività immaginativa, e allo stesso modo sul piano conoscitivo la scienza, per assumere un credibile "profilo epistemologico" e affermarsi nei suoi esiti più risolti di tipo matematico, deve sottoporsi ad una progressiva decontaminazione da ogni inquinamento immaginativo e metaforico e alla emarginazione dell'immaginario presente in ogni sapere ancora fondato sul qualitativo e sulla cognizione partecipativa (come quella gnostica).

Nei suoi lavori tutto questo si riverbera profondamente: tanto è forte lo sforzo di dimostrare l'impossibilità di una scientificità contaminata dall'immagine, tanto sarà spregiudicata l'immersione nel cosmo dell'espressione poetica, quasi a emblematizzare un esito di difficile composizione tra questi due universi. Così che si può dire che "l'analisi dell'immaginario può affermarsi sia per via negativa, col concorso di una scienza che 'sente' l'immagine piuttosto come ostacolo epistemologico, sia per via positiva, sotto forma di poetica generale, che concepisce l'immagine come un punto di appoggio e insieme un punto d'origine"²⁰⁸.

L'opera del filosofo sembra comunque progressivamente e inequivocabilmente inclinare nel tempo dalla critica dei residui empirico-immaginativi come impedimenti all'elaborazione di una ragione scientifica, verso l'adesione al mondo dell'immagine e della rêverie, "verso un'apertura interna che fa sì che gli 'ostacoli epistemologici' diventino degli oggetti d'amore e che Teseo si faccia appassionare dal Minotauro"²⁰⁹, per così dire. Ed è a quest'ultima parte della sua ricerca che intendiamo soprattutto fare riferimento.

Ontologia dell'immaginazione

Bachelard innova profondamente la riflessione sull'immaginazione, emancipandola da ogni sua funzione vicaria o secondaria come era stato nella tradizione postcartesiana e soprattutto kantiana. La consistenza dell'immaginario di Bachelard, "eccede lo schematismo"²¹⁰ kantiano, proprio in quanto le immagini, non risultano soltanto dalla riproduzione dell'oggetto, ma semmai, colorandolo, proiettandosi su di esso a partire da una prefigurazione in cui sono già immerse affettivamente nella cosa, si rivela "una forma a priori della relazione con il dato"²¹¹. L'immaginazione poetica, la rêverie, più che una facoltà riproduttiva è costituita di mondi, è *augmentativa*, moltiplicativa: "nella nostra rêverie si forma un mondo, un mondo che è il nostro mondo. E da questo mondo fantasticato e sognato apprendiamo la possibilità di accrescimento del nostro essere in un universo che è il nostro"²¹². L'esterno si "rovescia" in maniera "totale": "il

²⁰⁷ Ricerche psicologiche, da M.Klein a Piaget, come filosofiche, da Kant al pragmatismo, concordano nell'attribuire all'immagine, nei suoi risvolti non necessariamente visuali, la priorità nella emergenza simbolica dell'esperienza.

²⁰⁸ J.J.Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, op.cit., pp.94-5

²⁰⁹ J.Libis, *Gaston Bachelard et la fascination de l'espace littéraire*, in B.Curatolo-J.Poirier (ed.), *L'imaginaire des philosophes*, L'Harmattan 1998, p.213

²¹⁰ J.J.Wunenburger, *Filosofia...*, op.cit., p. 125

²¹¹ *ibidem*

²¹² G.Bachelard, *La poetica della rêverie*(1960),tr.it. Dedalo, Bari 1972, p.15

mondo non è solamente riflesso, non è staticamente restituito; è il sognatore che si dà tutto intero per costituire il cielo esterno”²¹³.

E’ lo stesso Bachelard a parlare di una “ontologia dell’immaginazione” in vari passi della sua opera. L’immaginario è un mondo primo, originario, ed è dotato di sue strutture costitutive, riconducibili ad archetipi e a “complessi”, e rinvia ad una sorta di infanzia fondativa, ad un’essenza d’infanzia, che riposa al fondo dell’essere immaginante: un’“infanzia vivente,(...) infanzia permanente, durevole, immobile”²¹⁴.

La ricerca di Bachelard si muove verso questo sfondo originario e trova prevalentemente nell’immagine poetica, nella scrittura poetica il tramite per questa ricongiunzione, attraverso una immersione nel mondo delle sue immagini. In tal senso la riflessione mimetica, dinamica, empatica del filosofo, è ben altra cosa da una critica, semmai è orientata alla creazione di una “ontologia di riferimento”²¹⁵, oltre ogni “intellettualizzazione”: essendo sostenitore di una “lettura felice”²¹⁶, Bachelard non può considerare la critica che come tradimento del poetico, distruzione dell’immaginazione, in quanto *traduce*, porta via dal “logos poetico”²¹⁷.

Specialmente nelle “poetiche”, della reverie e dello spazio, Bachelard fonda un’ontologia dell’immaginazione come estrema adesione all’immagine e alla sua *creaturalità*, si potrebbe dire. Infatti “nella sua novità, nella sua attività, l’immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da un’*ontologia diretta*”²¹⁸. L’espressività della parola poetica, e dell’attività immaginativa ad essa inerente, è fondante, costitutiva, ma, di più, è generativa d’essere: “essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l’espressione crea dell’essere”²¹⁹.

L’attività della *rêverie* produce una trasformazione del mondo, ci introduce in un’altra dimensione, ci riconsegna all’originario, dove *cogito* e *cogitatum* si ricompongono. Il soggetto che *rêve* nel senso della *rêverie*²²⁰, realizza “profondi legami esistenziali col suo universo immaginario: e la poesia, che costruisce la *sur-realtà*, è l’ontologia che fonda il sistema delle immagini che si iscrive in una *regione intermedia, adialettica e astorica*, e non ha un *di fuori*, essendo

²¹³ *ivi*, p. 214

²¹⁴ *ivi*, p. 28

²¹⁵ A. Trione, *Rêverie e immaginario*, Tempi Moderni, Napoli 1981, p.138

²¹⁶ G.Bachelard, *La poetica dello spazio...*, op.cit., p. 15

²¹⁷ *Ivi*, p.14. E’ interessante notare come Bachelard raccomandi di evitare il riduzionismo implicito in interpretazioni quali quelle psicoanalitiche che finiscono con il ridurre figure complesse a significati semplici, e per es. la casa al grembo materno *tout court*: “sarebbe interessante cogliere tutte le immagini del *grembo materno* e considerare in modo analitico la sottile differenza delle immagini. Si vedrebbe allora che la casa ha i propri simboli e, se si sviluppasse tutta la simbolica differenziata della cantina, della soffitta, della cucina, dei corridoi, della legnaia..., ci si renderebbe conto dell’autonomia dei diversi simboli...” (G.Bachelard, *La terra e il riposo*, op.cit., p.110). Il che è riecheggiato significativamente, mentre critica proprio l’interpretazione psicoanalitica che riduce l’immagine a concetto, da Hillman, “l’immagine è primaria, il concetto è secondario; l’immagine è poetica, l’interpretazione è prosaica; l’immagine è emotivamente significativa in quanto tale, l’interpretazione recupera l’emozione nella razionalità. L’immagine è intensamente vivida, si muove di vita propria; è agghiacciante, affascinante, disgustosa, splendida, dolorosa, desiderabile; è dotata di energia particolarizzata, intensamente individuale; è cioè la tua immagine, solo lei, che arriva silenziosa e inaspettata, e solo tu l’hai vista” (J.Hillman, *Politica della bellezza*, op.cit., p. 111).

²¹⁸ G.Bachelard, *Poetica dello spazio...*, op.cit., p.6

²¹⁹ *ivi*, p. 13

²²⁰ Bachelard ne *La poetica della rêverie* segna un netto confine tra sogno (*reve*) e *rêverie* (fantasticherie, *sognanza*: “se il sognatore notturno è un’ombra che ha perso il suo io, il sognatore di *rêverie*, se è un poco filosofo, può, al centro del suo io sognatore, formulare un *cogito*. In altre parole, la *rêverie* è un’attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza” (162). Da questo punto di vista è una “meschina *rêverie* quella che invita alla siesta” (p.17), una sorta di “caduta”, senza contare che mentre il *rêve* è “tanto spesso caratterizzato dai duri accenti del maschile”, la *rêverie* restituisce la “grande tranquillità dell’essere femminile più intimo” (p.26). Il traduttore del volume, rifacendosi alla voce del dizionario Larousse, così definisce la *rêverie* bachelardiana: “stato dello spirito che si abbandona a dei ricordi e a delle immagini (...), la situazione in cui l’io dimentico della sua storia contingente lascia errare il proprio spirito e gode in tal modo di una libertà simile a quella del sogno, in rapporto al quale la *rêverie* indica tuttavia un fenomeno della veglia e non del sonno” (p.6).

monadicamente autosufficiente”²²¹. Come sottolinea ancora Trione “in questa regione intermedia si mescolano le *rêveries* e la realtà, si realizza una sorta di plasmabilità dell’uomo e del suo mondo, senza che vi sia mai bisogno di sapere ‘où est le principe de cette double malléabilité’”²²². Qui agisce la “*fonction de l’irréel*», attraverso cui “il mondo reale è assorbito dal mondo immaginario”²²³. Bachelard si richiama alla dottrina delle *correspondances* e a Baudelaire, ma forse anche alla filosofia ermetica rinascimentale, per invitare, attraverso “un sensualismo rigoglioso, sfrontato, ebbro di inesattezza”, attraverso l’ “*adesione totale* del soggetto che si impegna a fondo in ciò che immagina”, a penetrare nella “vita multipla”, nella “vita metaforica”²²⁴.

La funzione di “irrealtà” si qualifica dunque come una sottrazione all’inibizione decretata dalla preminenza del valore “segnico” delle immagini, funzione “riduttiva” e anestetizzante, in favore di una “trasmutazione” immaginativa e simbolica del reale. “Recuperando l’idea di Shelley, secondo il quale la stessa fenomenologia della percezione *deve cedere il passo* alla fenomenologia della immaginazione creatrice, Bachelard ritiene che, attraverso la funzione dell’irreale, sia possibile *ritornare* al mondo della *confiance* cosmica, per la quale è sufficiente un pretesto perché ci si metta *en situation de solitude*”²²⁵.

E tuttavia la *rêverie* non è da considerare una fuga dal reale, ma una sospensione di esso per operare una ricongiunzione psichica, una riconnessione d’essere: “la *rêverie* non è una sorta di evasione dalla realtà, semmai è un ‘*liant*’, che ‘*poétise*’ il sognatore, il quale, nella poesia, raccorda armonicamente tutte le sue forze psichiche”²²⁶. Siamo dunque all’interno di uno spazio di operatività immaginale, in quanto l’adesione alla *rêverie* risuona della nostalgia e del tentativo, riuscito, nell’istante, di riaccordare il disordine, di rammemorare e riesperire, seppure in modo creativo, dinamico, la “trascendenza” dell’Uni-verso, la sua totalità dinamica. La *rêverie* risulta in tal senso “un universo in emanazione, un soffio odoroso delle cose mediato da un sognatore”²²⁷.

Reverie cosmica e guarigione

La meditazione di Bachelard sulla “*rêverie* cosmica” introduce ad un passaggio cruciale della sua filosofia immaginativa, che appare particolarmente in sintonia sia con il richiamo heideggeriano al senso del dimorare il mondo, sia al *kosmos* originario e *animato* di cui parla Hillman, quando avverte la nostalgia per una cosmologia come attaccamento al mondo e indagine appassionata della sua intimità, ma anche come elogio della sua forma: “una cosmologia è una manifestazione nell’arte del pensare, simile a quella dell’arcobaleno nell’arte della natura, a quella della volta celeste notturna, o a quella di una parata di quadrupedi”²²⁸.

Bachelard, che ha certo meno pronunciata un’adesione estroflessa, quale quella predicata da Hillman come lode della “presenza”, ha pure con essa in comune la dimensione contemplativa, e terapeutica. Anche Bachelard allude ad una *guarigione*²²⁹ a proposito della *rêverie* cosmica. Una guarigione che costella l’ingresso in una “ontologia della tranquillità”²³⁰. Dove è evidente che l’esercizio della *rêverie*, dunque dell’attività immaginativa creatrice, dell’attività *immaginale* si

²²¹ A.Trione, op.cit., p. 63. E non si tratta forse proprio del “*mundus immaginalis*”, della *Città spirituale, Città di smeraldo*, patria di mistici, poeti, alchimisti, visionari, di cui parla Corbin? (cfr. *infra, L’immaginale*)

²²² *Ibidem*. Del resto l’inconscio in cui si formano la *rêverie* e le stesse immagini letterarie, come nota Agata Piromallo Gambardella, è una regione psichica intermedia, “in quanto si trova a mezza strada tra il sogno e la veglia, tra l’inconscio e il conscio” (A.Piromallo Gambardella, *Pedagogia tra ragione e immaginazione*, Liguori, Napoli 1983, p.177)

²²³ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.20

²²⁴ G.Bachelard, *La terra e il riposo*, op.cit., p.78

²²⁵ A.Trione, op.cit., p. 17

²²⁶ *ibidem*

²²⁷ G.Bachelard, *L’eau et les rêves*, Corti, Paris 1942, p.117

²²⁸ J.Hillman, *Oltre l’umanesimo*(1982-90), tr.it., Moretti e Vitali, Bergamo, 1996, p.86

²²⁹ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.195

²³⁰ *ivi*, p.187

potrebbe dire, consente di accedere ad una trasmutazione dell'esperienza del mondo in cui si vanifica la scissione tra vedente e veduto e tra individuo e mondo. Quando, grazie alla *rêverie*, il soggetto si fa “*autore della propria solitudine*”²³¹ – quando cioè “ha eliminato ogni ‘preoccupazione’ che assilla la vita di ogni giorno”, si è emancipato dal ‘letteralismo’ della apprensione realistica delle cose, ecco che può attingere alla “Tranquillità”, che “è il legame che unisce il Mondo a chi sogna, il sognatore e il suo Mondo”²³².

La *coniunctio* sempre adombrata dalla nostalgia poetante si riverbera con forza nel paragrafo finale della *poetica della rêverie*, in cui l'operatività onirica dischiude la “piena salute cosmica”²³³. Questa *guarigione* ha il sapore di una trasmutazione alchemica, anche se di primo acchito non appare mediata da un percorso di autentica *sopportazione* o di *annerimento*²³⁴. Ci pare tuttavia che il raggiungimento dell'immaginazione *cosmica*, quello in cui “si uniscono due profondità e si ripercuotono come una eco dalla profondità dell'essere del mondo alla profondità dell'essere di colui che fantastica”²³⁵, presupponga un attraversamento, presupponga l'accoglimento e l'esercizio di un'operatività, quelli della parola poetica: “tutto il nostro sforzo rivivendo la *rêverie* del poeta è di provarne il carattere operante”²³⁶.

Questa operatività è una moltiplicazione inerente alla attività dell'immaginazione, che prima dispiega il suo potenziale nell' “opera”, nella scrittura, e poi lo affida alla *rêverie* del lettore, che la partecipa. Vi è una straordinaria amplificazione in questa processualità, al cui centro persiste il ricorso ad una antecedenza d'essere, se si vuole, quella che soggiace alla dinamica della “*rêverie* cosmica”. La parole scritta si fa parola sognata ed è da questa parola sognata, risonante (*retentissant*), che emana un “benessere diffuso”, anzi “diffuso-diffondente”, secondo “la regola onirica del passaggio dal participio passato al participio presente”, poiché in questo “mondo immaginale”, l'operatività della parola poetica addensata nell'immagine, contagia, fluisce, *al presente*, nella lettura. Come sottolinea Deregibus, “il ‘*bien-etre*’ dell'oniricità è altrettanto indubbio e diffusivo, al modo stesso che la ‘*rêverie*’ è largamente operativa (‘*oeuvrante*’, ‘*qui prépare des oeuvres*’) e quella poetica in grado di trasformare l'universo sensibile in un universo di bellezza”²³⁷.

²³¹ *ibidem*

²³² *ibidem*

²³³ *ivi*, p.192

²³⁴ Bonardel, nel suo volume *Philosophie de l'alchimie* (op.cit.), pare dubbiosa nell'assegnare a Bachelard sia un'effettiva partecipazione alla cultura autentica dell'operatività alchemica, sia a ravvisare nel femminile bachelardiano l'effettivo agente/paziente della trasmutazione, visto piuttosto come la controparte di un maschile “conquistatore e violatore dell'intimità” (p.531). Inoltre –pur sottolineando la “ponderazione dello sguardo” fra “immensità e intimità”- vede, nel suo proporre la parola poetica e l'immaginazione creatrice più una compensazione alla razionalità *impositiva* sulla Natura che una condizione operativa per “una trasmutazione più radicalmente sovversiva della scena culturale” (p.533).

Altri, come J.G.Clark (*La dimension alchimique de la rêverie bachelardienne*, in AAVV, *Gaston Bachelard. L'homme du poeme et du theoreme*, Ed. Universitaires de Dijon, 1984), sottolineano per converso la “passione” per l'alchimia e l' “audacia della *rêverie* alchemica bachelardiana” (p.53). Secondo Clark, la persistenza e frequenza dei riferimenti alchimistici nell'opera di Bachelard, sia come fondo immaginario da cui disincrostare la razionalità scientifica, sia soprattutto come alimento e modello dell'operatività poetica, mostrano la connessione profonda tra la ricerca di B. e l'alchimia. E' d'altra parte la “lettura” stessa di Bachelard a produrre *trasmutazione*, una lettura che è immediata reversione di mondi, approfondimento, mutamento ontologico. E questo anche in virtù dell'utilizzazione dello “spazio” –*foyer*- intermedio della *rêverie*: “perseguendo *uno acto* l' ‘*Ultracosmo*’ e l' ‘*Ultramicocosmo*’, egli si impegna a fondo in un vortice di forze smisurate. Egli sogna l'alambicco ‘nel suo eccesso, nella sua cosmicità’. Egli raddoppia il ‘piccolo mondo’. Egli scardina i punti fissi e confonde gli insiemi. E soprattutto lavora oniricamente la *pâte* originale, la *prima materia*, con l'energia primordiale di un demiurgo (...). Dopo Bachelard gli autentici ‘creatori d'universi’ sono i poeti piuttosto che gli ermetisti” (*ibidem*). Il che, come si vedrà, sembra paradossalmente molto in asse con quanto afferma, più in generale, Françoise Bonardel (cfr. *infra*, la sezione *Una ponderazione filosofale: tracce di pedagogia ermesiana*)

²³⁵ *ivi*, p.187

²³⁶ *ivi*, p.196

²³⁷ A.Deregibus, *La filosofia di Gaston Bachelard tra scienza e immaginazione*, Le Lettere, Torino 1997, p.120

“Dalla cosmicità di una immagine riceviamo quindi una esperienza del mondo, la *rêverie* cosmica ci fa abitare un mondo”²³⁸. Un abitare che è davvero ravvivare l’intercomunicazione fra microcosmo e macrocosmo, restituire dignità ad espressioni come quella di *Anima Mundi*, in cui “tutto ciò che guardo mi guarda”²³⁹, in cui c’è conciliazione e restituzione, connessione e rispecchiamento.

Si ravviva cioè la sensazione di partecipazione di uomo e cosmo e fra le parti del cosmo fra loro, secondo il *pancalismo*²⁴⁰, dottrina in cui la bellezza, la sua contemplazione, fonda l’indiviso, in fin dei conti. Giacchè è in virtù del reimparare a sognare e dell’accensione di una “sguardo contemplativo” che si può interrompere il cortocircuito indotto dal pensiero razionale: “il sognatore di mondo non guarda il mondo come un oggetto, non sa che fare dello sguardo *penetrante*. E’ un soggetto contemplante”²⁴¹. Del resto Bachelard guarda con nostalgia all’antichità in cui colloca “*i sogni dei grandi pensatori*”²⁴². Dal suo punto di vista, per riaccedere alle “antiche cosmogonie” sembra necessario rompere le discipline del pensiero e del sogno poiché solo l’audacia della *rêverie* può riportarle in essere e *saziare* l’appetito di un sognatore di mondi.

Il cogito del rêveur

Non è un immaginario tuttavia esclusivamente apollineo quello celebrato da Bachelard, anzi, esso è nutrito e preparato dall’immersione nell’immaginazione materiale, nell’unione di “cosmo e sostanza”²⁴³. Bachelard sa riconoscere perfettamente la necessità della profondità dell’immaginazione ²⁴⁴ allo stesso modo in cui paragona la *rêverie* a nutrimento e la sua attività a un “mordere”: “il sognatore partecipa allora al mondo nutrendosi di una delle sostanze del mondo, sia essa densa o rarefatta, calda o dolce, chiara o piena d’ombra secondo il *temperamento della sua immaginazione*” ²⁴⁵. La “guarigione” si dà nella liberazione di questo istinto profondo, anelante alla ricomposizione fra uomo e materia, *tramite* il veicolo immaginativo.

Immaginazione che va comunque contenuta e per così dire posta in forma affinché non deragli nella frantumazione e nella scissione. E’ questa la funzione di veglia della *rêverie*. Il sogno notturno, “rapitore” e estraneo, produce perdita e scomposizione, “mostri”²⁴⁶, laddove la *rêverie*, provvista di *cogito*, riconnette e equilibra.

Da questo punto di vista si ha certamente ragione di dire che Bachelard rifugge e si tiene ben al di qua da ogni forma di irrazionalismo e da certe derive surrealistiche e neoromantiche. Ha ancora ragione Piromallo Gambardella di sostenere che in lui “l’immaginazione non rappresenta affatto il polo negativo della positività della ragione nè tanto meno il momento irrazionale, ma soltanto una forma di conoscenza ‘altra’ di cui il soggetto non può essere privato”²⁴⁷. Meno convincente è quel tipo di lettura che assimila l’ermeneutica singolare di Bachelard ad una critica letteraria “impressionistica” ²⁴⁸, alla quale sembra sfuggire la potenza di lettura del fenomenologo,

²³⁸ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p. 191

²³⁹ *ivi*, p.199

²⁴⁰ Il termine *pancalismo*, che Bachelard rinvia a Novalis, appare anche legato alla dottrina di J.M.Baldwin “secondo la quale la bellezza, come oggetto dell’attività estetica, realizza la conciliazione tra l’attività conoscitiva e l’attività pratica, unificando il mondo dell’esperienza” (cfr. N.Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1998, p.792)

²⁴¹ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, p.199

²⁴² *ivi*, p.191

²⁴³ *ivi*, p.190

²⁴⁴ Cfr. *L’eau et le rêves*, op.cit.

²⁴⁵ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.192

²⁴⁶ *ivi*, p.196

²⁴⁷ A.Piromallo Gambardella, op.cit., p.158

²⁴⁸ A.Prete, *Critica e autocritica*, CELUC, Milano 1971, p.71. Tuttavia, poco oltre, lo stesso autore riconoscerà il debito a Bachelard nell’aver posto in luce attitudini autentiche e rischi di ogni posizione di “critica” (ma non è il termine adatto a Bachelard) letteraria: “il porsi all’interno dell’immagine, nel cuore del processo compositivo, per indagare, lungo lo spessore polisemico dell’immagine, il momento di una concordanza o di un rifiuto, l’occasione d’una

che è condotto dalla energia implicita nella materia che maneggia a farne emergere tutto l'orientamento trasformativo e terapeutico. L'immagine è *formativa*. L'immagine si situa in un' *ontologia diretta*, come già detto, produce un mondo di fronte al *cogito* del *reueur*: un *cogito* peculiare, capace di accostarsi alla felicità intrinseca, all'unità intrinseca, al "pancalismo" attivo nel mondo dell'immagine, e non al residuo frammentato dell'immagine scissa, fosse anche nell'al di là perduto del sogno notturno (e qui certo altri autori sapranno meglio interpretare la qualità *ermesiana* della Notte).

La sorella permanente

Se il suo *cogito*, capace di affrancare la reverie da ogni deriva irrazionalista, media l'immaginazione con la salvaguardia di una forma e la rende quindi una facoltà *cognitiva*, nondimeno Bachelard non può fare a meno di riconoscere una imprescindibile scissione tra pensiero e immagine, tra concetto e immagine, senza mezzi termini: "tra il concetto e l'immagine non c'è sintesi. E nemmeno filiazione (...)l'immagine non può dare una materia al concetto. Il concetto dando una stabilità e solidità all'immagine soffocherebbe la vita"²⁴⁹. E il rinvio dell'uno allo spirito e al maschile e dell'altra all'anima e al femminile non fa che sancire la disunione. Una disunione, una *schisi* profondamente sofferta e direttamente visibile nel lavoro di Bachelard, che esibisce in modo esemplare questo taglio.

E' questa un'aporia dell'opera del filosofo, un sintomo, un punto d'*impasse*? Tutto il suo lavoro è attraversato dalla necessità di un'equilibratura, di una compensazione, ma non trova il nesso dialettico o ermetico nella sua interezza. Bachelard testimonia la nostalgia di una riconnessione, di un ritorno androgino, ma il modo della *congiunzione*, diversamente che in Jung, per lui rimane veramente un *mysterium*, un interdetto. Forse proprio per l'immersione profonda che l'autore compie nel campo dell'epistemologia, per il sentimento di un *vulnus* irrimediabile fra il pensare e il sentire, fra il ragionare e l'immaginare, fra il maschile e il femminile della cultura occidentale.

Forse per aver teso troppo la distanza fra i due mondi, il che non ha impedito tuttavia di definirlo un "razionalista romantico", e comunque di manifestare dubbi sulla volontà di porre veramente in discussione il paradigma razionalista. Manuel De Dieguez, forse con un eccesso di malizia, imputava all'autore di non riuscire a scrollarsi di dosso una tale ipoteca: a suo giudizio egli tendeva a promuovere quella "*naïveté*" dell'artista derivante proprio dalla "mitologia razionalista": "l'apparato del razionalismo sembra evitato, ma la superiorità che esso conferisce appare segretamente mantenuta"²⁵⁰.

In verità la sua poetica ci pare sfuggire a una tale deriva, a una tale appartenenza, per la conversione al femminile in essa profondamente vissuta, nella sostanza e nella forma. Se la chiusa della *Poetica della reverie* sembra richiamare la necessità di una compensazione d' *Animus*, che tuttavia mai si darà, almeno per quanto attiene la sfera dell'immaginazione, resta il fatto che l'operatività immaginale è devoluta alla dimensione d'Anima, ad una qualità femminile. E' questa che risulta effettivamente disertata dalla razionalità dominante, quella razionalità che ha prodotto lo scarto stesso dello scientifico, che proprio all'atto del suo sorgere estromise e ripudiò l'universo animato e presente fino alla Filosofia della Natura rinascimentale.

Ed è proprio la dimensione d'Anima che può mediare una forma di ritorno all'androgino, e a tale scopo non casualmente Bachelard si riferisce esplicitamente al sapere alchemico:

continuazione del linguaggio, insomma la stessa tensione vitale verso il potere liberante dell'immaginazione che ha vissuto l'artista" (*ibidem*)

²⁴⁹ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p. 60

²⁵⁰ M.De Dieguez, *L'ecrivain et son langage*, Gallimard, Paris 1960, p.230

“dall’androginità alla ‘ierogamia’ “, questo l’arduo contenuto della fatica alchimistica nella rilettura che ne offre Bachelard, che vede “l’alchimista (come) un educatore della materia”²⁵¹ .

In tal senso la consapevolezza della necessità di combinare il principio spirituale e quello d’anima è ben presente nell’autore, ma paradossalmente è proprio la sua opera forse, almeno in parte, che non compie le “sacre nozze” alchemiche, nonostante il “romanticismo dell’intelligenza” che sembra contraddistinguerla. L’androginità, che si rivela una “dialettica del vertice”²⁵² è realizzata soltanto nell’ambito della *rêverie*, che è in grado di “sdoppiare l’essere del sognatore”²⁵³. Mas forse anche questo è istruttivo ed emblematico.

L’identificazione dell’autore è palese nella descrizione dell’adepto in piedi di fronte all’*athanor* in compagnia della sorella²⁵⁴: una descrizione che denuncia la qualità onirica della rappresentazione --comune in alchimia-- e che comporta che anche l’alchimista fosse solo, come il *Rêveur*, e come il *Rêveur*, tuttavia, necessitasse della compagna immaginaria che era implicata simbolicamente nell’operatività stessa. Così è nella *rêverie*: “là vi è la sorella che addolcisce tutto. Ritroviamo al fondo di ogni *rêverie* questo essere che approfondisce tutto, un essere permanente”²⁵⁵

In verità sembra chiaramente che Bachelard assegni proprio all’immaginazione alchemica il difficile incarico di elaborare la ricongiunzione tra Animus e Anima : in esso il *Reveur*, l’autore stesso, può sperimentare quella “*sensibilità femminile*” necessaria a penetrare nella “permanenza vegetale” al fondo della *Poetica della rêverie*. Si parla qui in definitiva della ricostruzione di un’intimità con il mondo, di cui solo il carattere ermetico della facoltà immaginativa può farsi *medium*. E per evocare la “ricerca dell’androginità perduta”, non a caso Bachelard riecheggia Boehme e Von Baader, mistici ispirati da una religiosità *del* mondo.

La *segnatura* del femminile è impressa con forza nell’opera di Pedagogia immaginativa intrapresa da Bachelard, ed è indubbio controcanto all’epistemologia ascetica dell’altro *coté* di riflessione dell’autore. La “filosofia dell’immaginazione”, anche se intrecciata genealogicamente con l’opera epistemologica, risulta pienamente definita, e fonte di autentica ispirazione per una Pedagogia immaginale, proprio in quanto al suo fondo, nell’evocare il ‘residuo’ d’Anima, di *kosmos*, di *materia*, a lato del trionfo di un paradigma obiettivante di tipo logico-matematico astrattizzante, ri-solve e sana in un certo senso la deiezione *esistenziale* del cammino *scientifico* e di quello più in generale della razionalità in Occidente, e offre un contributo fondamentale alla sua reversione.

Femminile è anzitutto la *discesa* nell’immaginazione materiale. L’immaginazione si nutre di materialità e si forma nella profondità. Per converso soltanto “una materia può ricevere il carico di impressioni e sentimenti molteplici”²⁵⁶. Di fronte alle “acque profonde” di Edgar Allan Poe, “il soggetto prende coscienza della propria intimità. Ma questa contemplazione non è una *Einführung*, immediata, una fusione indiscriminata. Si tratta piuttosto di una prospettiva di approfondimento per il mondo e per noi stessi”²⁵⁷. La “*rêverie* materializzante” permette di attingere la profondità *condivisa* di io e mondo, proietta, oltre la superficie dell’immagine, oltre ogni “realismo statico”, in un “aldilà della forma” in cui il soggetto può accedere ad un grado diverso di realtà. Grazie all’immersione nella materia intesa come “inconscio della forma”²⁵⁸, le “nostre immagini, lungi dal rinviarci a una interiorità scissa dal reale, ci pongono in simbiosi col tessuto nascosto del cosmo e ci consentono di accedere ad una sovrarealtà segreta”²⁵⁹ .

²⁵¹ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.86

²⁵² *ivi*, p.88

²⁵³ *ivi*, p.90

²⁵⁴ *ivi*, p.92

²⁵⁵ *ibidem*

²⁵⁶ G.Bachelard, *L’eau et...* op.cit., p. 71

²⁵⁷ *ibidem*

²⁵⁸ *ivi*, p.70

²⁵⁹ J.J.Wunenburger, *Filosofia...*, op.cit., p.237

In questo ambito il *Reveur* incontra una realtà sottile ma tattile, incontra immagini che la “vista nomina, ma la mano conosce”²⁶⁰: “queste immagini della materia, si sognano sostanzialmente, intimamente, scartando le forme, le forme periture, le vane immagini, il divenire della superficie. Esse hanno un peso, esso sono un cuore”²⁶¹. Pur riconoscendo valore alle immagini “formali”, alla loro varietà e esuberanza, Bachelard preferisce vestire i panni di un paradossale “filosofo iconoclasta” per estrarre, dietro la superficie, “dietro le immagini che si mostrano, le immagini che si celano (...)”, per “andare alla radice della forza immaginante”, là dove “germoglia una vegetazione oscura”, dove “fioriscono dei fiori neri”.²⁶²

Bachelard fonda una poetica *segnata* dagli elementi, poiché ogni opera deve “trovare la sua *materia*, è necessario che un elemento materiale le doni la sua sostanza peculiare, la sua regola propria, la sua poetica specifica”²⁶³. La materia onirica è primaria, come già si è detto, e la materia onirica si fonda anzitutto su una base *elementale*. Così l’opera poetica ma anche l’operatività sognante del *Reveur*, che si guarisce attraverso la terapia *immaginale*, si staglia all’interno di un “sistema di fedeltà” alla materia.

Nel “cantare” un elemento, si rinvia a “un’immagine preferita”, a “un sentimento umano primitivo”, a “una realtà organica primaria”, a “un temperamento onirico fondamentale”²⁶⁴. La materialità immaginativa diagnostica un’identità stratificata che intreccia carattere, sentimento, organismo e immaginazione in una totalità integrata.

Ma l’immaginazione materiale svolge un altro compito, di natura ontologico-fondativa: l’immaginazione materiale restituisce l’uomo al mondo, agli elementi. Questi “ormoni dell’immaginazione” hanno un potere di integrazione onirica, nel senso che costituiscono la *radice* delle immagini, in virtù delle quali *ci si radica* nel mondo”²⁶⁵. Del resto, come sostiene nella *Poetica dello spazio*, Bachelard osserva che una “metafisica concreta” quale quella che egli va costituendo, deve saper cogliere l’essere del “dentro”, l’intimità dell’essere, esemplificata da quell’anteriorità esistenziale che è l’esperienza della casa natale in cui “l’essere regna in una sorta di paradiso terrestre della materia, fuso nella dolcezza di una materia adeguata”²⁶⁶. E ancora le immagini materiali “ci impegnano in un’affettività più profonda, poiché si radicano negli strati più intimi dell’inconscio”²⁶⁷.

L’immaginazione materiale sembra quasi evocare una psicoanalitica “base sicura” dell’immaginazione, e in un certo senso lo è, perché sostanzializza l’apparente innocuità dell’operatività immaginale riconnettendola ad una organicità profonda, minerale, tellurica, metamorfica. E tutta l’opera di riflessione e di commento di Bachelard si riconnette a questo fondo metamorfico, che è però incorporato nella tessitura del linguaggio poetico, incarnato in essa. Egli si cimenta in un’attività eminentemente erotica, di adesione devota, intima, carnale con le forme profonde di tale linguaggio.

L’Eros e il fuoco

Bachelard dispiega nell’ultimo periodo della sua ricerca un vero e proprio *Eros immaginale*, una pratica di coinvolgimento, di partecipazione, di immersione amorosa nella trama metaforica del simbolismo poetico, secondo un’indicazione fenomenologica, (e non più secondo un vaglio psicoanalitico), che in questo senso significa soprattutto dedizione assoluta, adesione complice e entusiasta al corpo del testo, alla sua presenza, ai fenomeni e alle forme in esso dispiegati. Come ha

²⁶⁰ G.Bachelard, *L’eau...*, op.cit., p.2

²⁶¹ *ibidem*

²⁶² *ivi*, p.3

²⁶³ *ivi*, p.5

²⁶⁴ *ibidem*

²⁶⁵ A.Trione, op.cit., p.32

²⁶⁶ G.Bachelard, *La poetica dello spazio*, op.cit., p. 35

²⁶⁷ G.Bachelard, *La terra e il riposo*, op.cit., p.11

giustamente evidenziato Roland Barthes “con Bachelard è tutta la poesia (...) che passa al credito del piacere”²⁶⁸. Bachelard “ha (...) potuto fondare una pura critica di lettura, e l’ha fondata come piacere: siamo presi in una pratica omogenea (scivolosa, euforica, voluttuosa, unitaria, giubilatoria), e questa pratica ci appaga: *leggere-sognare*”²⁶⁹.

Bachelard costruisce nel mondo immaginale della poesia una “dimora felice”, e la abita pienamente, non in modo evasivo o gratuito, piuttosto nel corpo a corpo inesausto che affronta con l’innumerabile testo poetico, riconducendo la *pâte* della scrittura all’*humus* materiale che la innerva, che la nutre. Facendo immergere il rinvio simbolico nella sua antecedenza elementale, Bachelard, grazie ad un’*erotica* dell’immaginazione, grazie ad una ricongiunzione del testo alla terra, fatica assunta anche dall’ermeneutica heideggeriana, con cui ha molto in comune ma di differente una radicalità “creatrice” che è invece imbrigliata dal processo *interpretativo* di Heidegger²⁷⁰, si rivela un vero abitante del mondo immaginale. La poesia, per lui, come per Rimbaud, come per Char, è “*en avant de notre pensée*”²⁷¹.

Anche Trione sottolinea come “un *eros* trasgressivo e ri-costruttivo (sia) l’*anima* di questa poetica, il suo *telos*”²⁷². Ma anche il suo motore, il suo combustibile. Non a caso essa esordisce con la *psicoanalisi del fuoco*. Bachelard cuoce le immagini, le elabora come l’alchimista nella storta di una fenomenologia dell’immaginazione piena di *eros*, ispirata, affamata²⁷³.

Il fuoco è all’origine di ogni trasformazione, e infatti il primo fenomeno è proprio il fenomeno attraverso il fuoco, l’esordio della filosofia della *rêverie* è il *pyroméne*, l’agente primo di trasformazione della materia. Bachelard cerca di penetrare l’intimità della Natura, ma non mai in senso letteralistico, bensì proprio attraverso la *formatività* del fuoco. Ancora una volta Bachelard ricorre alla cognizione della materia di origine alchimistica identificando nel fuoco il “principio attivo fondamentale” e nel *foyer* letterario lo spazio intermedio dell’offerirsi della materia –*materia prima* in un certo senso- che deve essere lavorata dal fuoco della *rêverie* (*fuoco secondo*, creatore), per raggiungere la quintessenza, il *lapis*, che appare tuttavia più che cristallizzato, individuabile nel lavoro del fuoco stesso, nell’operatività trasformativa dell’immaginazione attiva. Fuoco virile, certo, ma congiunto al fumo femminile, così come le storte alchemiche sembrano alludere a “innegabili forme sessuali”²⁷⁴, al fine di celebrare il “matrimonio tra il fuoco e la terra”²⁷⁵.

Bachelard evoca il fuoco invisibile dentro la materia e lo testimonia, lo rende a sua volta operativo, offrendo una nuova via ermeneutica, un’ermeneutica capace di abitare il mondo immaginale. Il fuoco della *rêverie*, conformemente alla sua “filosofia del riposo”²⁷⁶ sarà quello delle “Leggi della Natura” di Roy-Desjoncades: “non un calore violento, tumultuoso, irritante e contronatura, che brucia invece di cuocere gli umori, così come gli alimenti; piuttosto un fuoco dolce, moderato, balsamico; e che, accompagnato da una certa umidità, affine per certi aspetti al sangue, penetra gli umori eterogenei allo stesso modo che i liquidi destinati alla nutrizione, li separa, li riduce, leviga la ruvidità e l’asprezza delle loro parti e li conduce infine a un grado tale di dolcezza e di affinamento, ch’essi risultano proporzionati alla nostra natura”²⁷⁷.

²⁶⁸ R.Barthes, *Il piacere del testo*(1973), tr.it. Einaudi, Torino 1975, p. 37

²⁶⁹ *ibidem*

²⁷⁰ Cfr. A.Trione, op.cit., pp. 171-3

²⁷¹ G.Bachelard, *L’air et le songes*, Corti, Paris 1968,p. 288

²⁷² A.Trione, op.cit., p.84

²⁷³ Sulla speciale *fame* di Bachelard: “. E’ necessario dapprima un buon desiderio di mangiare, di bere e di leggere. Bisogna desiderare di leggere molto, leggere ancora, leggere sempre. Fin dal mattino, davanti ai libri accumulati sulla mia tavola, faccio la mia preghiera al dio della lettura: ‘dacci oggi la nostra fame quotidiana’” (PR, 33-4)

²⁷⁴ G.Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1968, p. 87

²⁷⁵ *ivi*, p. 91

²⁷⁶ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p. 27

²⁷⁷ A.Roy-Desjoncades, *Le Lois de la Nature* cit. in G.Bachelard, *La psychanalyse...*, op.cit., p. 20

L'infanzia vegetale

L' "immaginarismo originario"²⁷⁸ di Bachelard coglie il suo orizzonte fondante in una condizione archetipica a più riprese evocate nei suoi testi sull'immaginazione, la condizione dell'infanzia, e questo fatto contribuisce non poco a farne un maestro di *pedosofia* ²⁷⁹. Per lui "il bambino è un materialista nato. I suoi primi sogni sono i sogni delle sostanze organiche" e "la *rêverie* nel bambino è una *rêverie* materialista"²⁸⁰, come dire che ancora non è stata bonificata, spogliata, "spoetizzata" dalla razionalità concettuale.

Il bambino è il maestro dell'immaginazione, è il custode in un certo senso di quelle "solitudini liberatrici" a cui fa riferimento l'autore per indicare il luogo o il non-luogo dell'esperienza della *rêverie*. "Quando fantasticava nella sua solitudine, il bambino conosceva un'esistenza senza limiti"²⁸¹. L'esistenza illimitata del bambino è connessa immediatamente alla facoltà immaginativa e si crea quindi un *continuum* irriducibile fra esperienza d'immagine e condizione d'infanzia. Nell'immaginare ci volgiamo tuttavia non all'infanzia letterale, realistica, concreta, ma al "nucleo infantile", ad "un'infanzia immobile", ma pur sempre vitale, metastorica perché archetipica, insomma a una dimensione latente e soggiacente alla nostra esperienza, rimossa e emarginata nell'età adulta.

La "poetico-analisi" è orientata a rivitalizzare proprio questo tesoro sepolto. Non come terapia delle ferite infantili, ma come liberazione del potenziale d'essere iscritto nella condizione archetipica dell'infanzia, del *puer*. E' l'infanzia strutturale, per così dire, "anonima"²⁸² ad essere terapeutica, ma non nel senso volgare di ritornare bambini, di bambineggiare, quanto in quello ben più sofisticato di ridestare la profondità dell'infanzia immaginante: "abitiamo meglio il mondo se lo abitiamo come il bambino solitario abita le immagini"²⁸³.

E' un processo a più entrate questo, ma di cui la funzione poetica è la chiave di volta fondamentale, perché è l'immagine poetica quella che scaglia nel tempo perduto dell'infanzia, dell'infanzia "cosmica"²⁸⁴ in cui si reintrecciano i fili che passano tra il lavoro della memoria, quello dell'immaginazione creatrice e quello della poesia". Attraverso l'archetipo dell'infanzia l'uomo tocca 'il pozzo dell'essere' e cioè il mistero, la solitudine, l'intimità di una esistenza intravista e pertanto aperta a tutte le soluzioni, l'atemporalità infine di ogni grande *rêverie*"²⁸⁵.

Piromallo Gambardella sottolinea correttamente la trasgressività della dimensione d'infanzia, in quanto essa si colloca in misura incerta sul crinale fra essere e non essere, in quanto "antecedenza d'essere", ma anche in quanto il bambino, testimone del momento della nascita, è ancora irretito nel luogo del transito, "è un essere dal significante instabile"²⁸⁶, tra vita e morte, affacciato ancora sull'Aperto, ancora in parte *animale* ²⁸⁷. In questo senso, tra l'altro, con buona ragione l'autrice può definire la pedagogia implicata nella filosofia della *rêverie* un' "antipedagogia"²⁸⁸, "una pedagogia 'che educi a stare nella presenza delle immagini, al loro

²⁷⁸ J.J.Wunenburger, *La filosofia...*, op.cit., p.123

²⁷⁹ Sul significato di questo termine e sulla sua tematizzazione cfr. *infra*, *Imagines Pueri. Schizzo preparatorio di una pedosofia*.

²⁸⁰ G.Bachelard, *L'eau et...*, op.cit., p.13

²⁸¹ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p. 110

²⁸² *ivi*, p.22

²⁸³ *ivi*, p. 113. Da questo punto di vista è interessante confrontare le riflessioni fondamentali di D.W.Winnicott sulla "capacità di stare soli" in *Sviluppo e ambiente*(1965), tr.it. Armando, Roma 1970

²⁸⁴ *ivi*, p.116

²⁸⁵ A.Piromallo Gambardella, op.cit., pp.165-6

²⁸⁶ *ivi*, p.166

²⁸⁷ su questo tema, rapporto tra infanzia e condizione *animale*, su una educazione che raccolga il messaggio metaforico della natura animale cfr. il volume di R.Mantegazza, *Educare con gli animali*, Meltemi, Roma 2002

²⁸⁸ *ivi*, p.164

esserci, alla loro irripetibile nuova realtà, prima (anche cronologicamente) di iniziare qualunque procedimento analitico' “²⁸⁹”.

Ma lasciando per ora da parte l'innegabile tensione pedagogica dell'opera bachelardiana²⁹⁰, è ad un'infanzia metafisica che si fa riferimento, in cui si “ri-trova l'universo di una *stagione totale*”²⁹¹: “l'Infanzia è l'*Ontologia*”, è l' “antecedenza d'essere” che permette la nascita di una “filosofia dell'onirismo”²⁹². Una filosofia che segue la via degli elementi, la via sensibile dei “sogni minerali” di Edmond Vandercammen per attingere la condizione ontologica dell' “eterna infanzia”²⁹³.

L'infanzia custodisce l'intreccio originario fra memoria e immaginazione, lavorato dalla solitudine e dalla *rêverie*, in cui essa diventa il passaggio da un “essere per gli uomini” ad un “essere per il mondo”²⁹⁴, si fa tramite di una ricongiunzione fra soggetto e cosmo. Nell'infanzia “che è un'acqua, che è un fuoco, che diventa una luce”²⁹⁵, “nelle nostre *rêveries* sull'infanzia tutti gli archetipi che legano l'uomo al mondo, che danno un accordo poetico dell'uomo e dell'universo, tutti questi archetipi sono in qualche modo rivivificati”²⁹⁶. Il lavoro archeologico che la *rêverie* compie sulla memoria infantile assume i tratti di una “*metamnesi*”²⁹⁷, votata a fare emergere una geologia, una tettonica rammemorante che procede verso sempre più lontane precedenze d'essere: è questa la prospettiva dischiusa dalla persistenza di un nucleo d' “infanzia cosmica”.

L'infanzia, “acqua che esce dall'ombra”²⁹⁸, è “*il pozzo dell'essere*” in quanto rinvia a un tempo immemorabile, una “notte dei tempi”. L'archetipo dell'infanzia e quello del pozzo producono una tensione verso l'extratemporale, verso un “pre-mondo”. Nel fondo del pozzo, “nella sua immagine che vive sotto terra, il bambino non si riconosce. Sull'acqua c'è una nebbia, delle piante troppo verdi riquadrano lo specchio. Un freddo soffio respira nel profondo. Il viso restituito da questa notte della terra è un viso di un altro mondo”²⁹⁹ : *rêverie* di *rêverie*.

L'infanzia dello “stupore”, dell' “apertura al mondo”, l' “infanzia anonima” come “puro focolare di vita”³⁰⁰, l'infanzia possiede una “qualità originaria”. L'infanzia provvede la riflessione filosofia di un *cogito* d'ombra, “un *cogito* che sorge dall'ombra, che mantiene una zona d'ombra, che forse è il *cogito* di un'ombra”³⁰¹.

L'infanzia aderisce al mondo, l'infanzia davvero è il crogiolo di quella “filosofia ammirativa”³⁰², di quella prevalenza di una cognizione qualitativa e di quella esperienza erotica del mondo che la *poetica della rêverie* promuove: “non possiamo amare l'acqua, amare il fuoco, amare l'albero, senza mettervi un amore, un'amicizia che risale alla nostra infanzia”³⁰³. Dove quel “risale” va inteso come un rinvio ad un'ulteriorità simbolica e latente, ma anche ad un'esperienza primigenia, ancora non *frontale*, ancora non schematizzante e razionalizzante, ancora non strumentale, una apprensione del reale che sappia *lodare* il mondo.

²⁸⁹ *ibidem*

²⁹⁰ Sulla dimensione esplicitamente o implicitamente educativa di Bachelard esiste una vasta pubblicistica, anche recentemente nei lavori prodotti dal *Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité* dell'Università di Digione. Fra i testi specifici cfr. M.Fabre, *Bachelard éducateur*, PUF, Paris 1993

²⁹¹ A.Trione, op.cit., p.44

²⁹² G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.120

²⁹³ *ibidem*

²⁹⁴ *ivi*, p. 119

²⁹⁵ *ivi*, p.135

²⁹⁶ *ibidem*

²⁹⁷ *ivi*, p.119

²⁹⁸ *ivi*, p.123

²⁹⁹ *ivi*, p.125

³⁰⁰ *ivi*, p.136

³⁰¹ *ivi*, p.137

³⁰² celebrata nell'adagio : “ammira subito, capirai dopo” (*ivi*, p. 204)

³⁰³ *ivi*, pp.137-8

Lode del mondo e lode del bambino, elogio della materia e elogio della solitudine, della “malinconia radicale”³⁰⁴ che si fa vaso di distillazione per accogliere il “tessuto *unito* della vita”. Come sulle curve morbide e velate della sonorità poetica di Rodenbach: “*douceurdupasséqu’onseremémore/Atraverslebrumesdutemps/etlesbrumesdelamemoire...*”³⁰⁵. Il movimento ondoso delle sonorità (così pregnanti in questo verso che sfrutta la fluidità fonosimbolica della lingua francese) annega *realmente* la rimembranza nelle brume della memoria e restituisce tutto il senso dell’elogio dell’oziosità e dell’annoiarsi godibile di un’infanzia fantasticata, risanata, restaurata dalla terapia immaginativa. La tonalità olfattiva dell’infanzia, modulata attraverso “*un parfum de velours*”, “*un pauvre capuchon mouillé*”, la “*gomme odorante*” e “*l’arôme des sentiers ourlés de menthe*”³⁰⁶, permette di attingere la qualità specifica dell’infanzia immaginale di Bachelard, un’infanzia come “stato d’anima”, come stagione dell’anima, forse come *la* stagione dell’Anima: “ogni odore dell’infanzia è una colchide nella camera dei ricordi”³⁰⁷.

Bachelard ci offre forse la più straordinaria riflessione poetica sull’infanzia, un elogio all’infanzia come nucleo ontologico di un autentico approccio ermeneutico e fenomenologico al mondo. Nessuno come lui, almeno in filosofia, ha saputo fare dell’infanzia l’oggetto e il sostrato simbolico di una proposta teoretica. Tutta la poetica della *rêverie*, che non casualmente colloca al centro questo straordinario capitolo sulle *rêveries dell’infanzia*, è letteralmente parlata, si potrebbe dire, emanata dalla lingua profumata e primigenia di un’infanzia archetipica, profonda, *vegetale*. Più che mai qui, mi pare, si annida il senso inatteso e *operante* del lavoro di Bachelard almeno per quanto riguarda una “pedagogia dell’immaginazione” o una pedagogia immaginale.

Le poetiche, dello spazio e della *rêverie*, pur senza nulla voler togliere alla immensità del lavoro raffinato e prezioso di approfondimento dell’immaginazione materiale delle fenomenologie degli elementi e del saggio cruciale su Lautreamont, appaiono segnare, nel senso di una *segnatura* sofferta, compiuta, la distillazione di un’adesione non più geometrizzante, non più articolata in nozioni psicologiche, al mondo delle immagini.

Qui emerge un sapere che si può provvisoriamente definire *pedosofico*, una *Sofia* del fanciullo, intesa come il motore (relativamente) immobile, la persistenza di una conoscenza immaginativa, che nulla scinde, che nulla riduce, che nulla infrange, ma che ammira, ingerisce, contempla, medita, annusa, carezza, adempie. L’immagine amata dall’affamato Bachelard ne risulta restituita, moltiplicata, aumentata, posta in quello spazio intermedio cui dovrebbe mirare ogni *educare* che non sia soltanto dis-togliere, mortificare, inibire. Bachelard sollecita una rianimazione del mondo, un ritorno al *Puer*, un elogio del sogno come danza sul crinale fra essere e non-essere. In tal senso il *cogito* del *Reveur* appare la posizione o la non-posizione adeguata alle esigenze della pratica immaginale.

La *rêverie*, proprio come onirismo desto, come stato d’anima, tra diurno e notturno, ha la qualità ermetica per custodire il mondo immaginale. In un’ontologia differenziale, il *Rêveur* ha il vantaggio di ricomporre i legami, di sciogliere, di diffondersi: “L’essere del sognatore è un essere diffuso. Ma d’altra parte questo essere diffuso è l’essere di una diffusione. Sfugge alla puntualizzazione dell’*hic et nunc*. L’essere del sognatore invade ciò che lo tocca, si diffonde nel mondo. Grazie alle ombre la regione intermedia che separa l’uomo e il mondo è una regione piena, è di una pienezza dalla densità leggera. Questa regione intermedia attutisce la dialettica dell’essere e del non-essere. L’immaginazione non conosce il non-essere”³⁰⁸.

Il lavoro *eufemistico*, sintetico, direbbe Durand, dell’immaginario notturno si compie riccamente con Bachelard e ne emerge una autentica *pedagogia immaginale*, che certo soddisfa i compiti prescritti dallo stesso Bachelard nel saggio su Lautreamont, e cioè “sostituire la filosofia dell’azione, che è troppo spesso una filosofia dell’agitazione, con una filosofia del riposo, poi con

³⁰⁴ *ivi*, p.140

³⁰⁵ *ivi*, p.141

³⁰⁶ *ivi*, pp.149-151

³⁰⁷ *ivi*, p.153

³⁰⁸ *ivi*, p.180

una filosofia della coscienza del riposo, della coscienza della solitudine...”³⁰⁹; ma che la dota anche di un potere trasformativo, anzi trasmutativo al cui centro opera l’immaginazione.

L’autentica *pedosofia* di Bachelard si riconosce dal suo statuto d’anima, dalla sua profondità, dalla sua cura del particolare, dalla sua prodigiosa e incandescente produzione di microteorie trasgressive, dall’ *ipnopedia* (ne *L’air et le songes*) alla *topofilia* (nella *Poetica dello spazio*), ma soprattutto dalla sua ispirazione ermetica, dal suo fondo teso alla *reliance*, per lo meno all’interno delle ricerche sull’immaginazione, fra soggetto e mondo, fra immaginazione e pensiero, fra spirito e materia, fra gli elementi. Per avere, ancora, saputo ri-trarre “la felicità dell’eterna infanzia” come diffusione orfica nelle cose³¹⁰. Con le parole di Rilke citate da lui stesso: “vedi i fiori, questi che alla terra son fedeli/ (...)Se uno nel cuore del sonno le traesse e dormisse/ profondo con le cose-: quanto leggero, e mutato,/ da profondità comune s’alzerebbe al nuovo giorno/...”³¹¹.

La dialettica della poesia, nel discorso di Bachelard, si rivela più sottile di quella filosofica e il suo tempo un autentico “tempo ritrovato”³¹². Il “piccolo libro” in cui si celebra questo tempo e la *sur-realtà* immaginale che l’attività s-realizzante della *lettura* poetica produce, “scritto dall’anima”³¹³, dovrebbe essere, secondo le stesse indicazioni dell’autore (raccomandazione che può valere ad ugual titolo per l’operatività del pensiero immaginale in quanto tale) “letto dall’anima”³¹⁴.

Tuttavia, ben oltre ogni riduzionismo interpretativo di Bachelard, che può anche, dal fondo di certo intellettualismo arrogante, giudicarlo “edonista, paternalista e rassicurante”³¹⁵, è necessario rileggere la sua opera, nella progressiva immersione della meditazione del *letterario*, anche come una mutazione profonda di sguardo e di epistemologia, ma soprattutto come uno slittamento del *luogo* filosofico verso quello poetico, in una felice *ponderazione*, perché è a partire da questo che si può ripensare in maniera alternativa il rapporto fra uomo e mondo.

Vi è un pentimento e una sottrazione al dialogo con i filosofi perché la filosofia appare inutilizzabile per un ripensamento ontologico del destino umano. Ma appare inutilizzabile anche per elaborare l’ “elementarità” che si rinviene da una “fenomenologia dell’immaginazione”, poiché la “filosofia ci matura troppo presto e ci cristallizza in uno stato di maturità”³¹⁶. Proprio ripensando al “lungo esame filosofico del pensiero scientifico” condotto precedentemente, Bachelard si convince della necessità di “defilosoficizzarsi”³¹⁷, in qualche modo imputando alla razionalità filosofica un distanziamento che sembra corrispondere ad una senescenza dello spirito e ad un’impotenza dell’immaginazione. Anche qui Bachelard dimostra di essere uno dei più straordinari pensatori di *pedosofia* della storia della cultura sostenendo che “le immagini (...) sono sempre fenomeni della giovinezza di essere...(e che quindi) sarebbe necessario *dematurarsi*”³¹⁸.

Bachelard è sempre più avverso alla filosofia in tanto e in quanto si fanno più pregnanti in lui preoccupazioni che derivano da una riflessione tutt’altro che *evasiva* nei confronti dell’esistenza. Così le riassume Jean Libis: “il filosofo ha vocazione di solitudine; il tempo è la rivelazione di una solitudine crescente; l’uomo non può salvare il suo rapporto con il reale, vale a dire abitare il mondo, se non attraverso un’investigazione senza precedenti della funzione dell’irreale”³¹⁹. Il filosofico deve ripensare il letterario come lo spazio di una cognizione non esplicativa e neppure

³⁰⁹ G.Bachelard, *Lautreamont*, Corti, Paris 1965, p. 155

³¹⁰ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p. 170

³¹¹ Cit. *ibidem* Anche qui è interessante notare il *prelievo* che la lettura felice e “raccolta” di Bachelard fa dalla poesia di Rilke dei versi che più sente ermeneuticamente affini e coerenti alla *sua* specifica *intenzionalità* (sono il I verso della I quartina e la I terzina dei *Sonetti a Orfeo*, II, XIV; mi servo della traduzione di F.Rella, Feltrinelli, Milano, 1991, p.99)

³¹² A.Trione, op.cit., p.177

³¹³ e dedicato alla figlia (figura d’anima?)

³¹⁴ G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., p.227

³¹⁵ Come riferisce J.Libis, *Gaston Bachelard et la fascination...*, op.cit., p. 224

³¹⁶ G.Bachelard, *La poetica dello spazio*, op.cit., p.257

³¹⁷ *ibidem*

³¹⁸ *ibidem*, (il corsivo è nostro). Analogamente avanza la sua polemica e la sua emancipazione nei confronti della psicoanalisi e la necessità di *depsicoanalizzarsi*. (cfr. *ibidem*).

³¹⁹ J.Libis, op.cit., p. 217

interpretativa, ma di un modo di pensare attraverso il *detournement*. La “verità è profondamente sconveniente”³²⁰ per Bachelard, ed è raggiungibile solo attraverso una torsione, la “singolare speleologia di cui il mondo delle immagini letterarie disegna la geografia profusa, il canovaccio labirintico”³²¹. Vi è in Bachelard una consapevolezza tragica dell’indicibilità conoscitiva del nucleo di verità dell’esistenza e la “letteratura gli offre ad un tempo gli sfondi di una ontologia negativa e i vettori di una perpetua terapeutica”³²².

La *rêverie* è ancora l’unica via di *guarigione* possibile là dove lo sforzo di dominio cognitivo, ma anche proprio il linguaggio della filosofia, di certa filosofia (di cui tuttavia Bachelard si sente anche prigioniero: “pensavo alla vita che mi ha fatto –non so perché!- filosofo. Pensavo ai compiti inconclusi, inconcludibili”³²³) manifesta la sua inaffidabilità, anzi la sua ingannevolezza.

L’immaginale

“Come già in Bachelard si riconosceva nettamente la nobiltà creatrice della *rêverie* dalla banalità poco coerente del sogno, nell’islamista Henry Corbin si trova piuttosto un’elezione di una parte dell’immaginazione creatrice in rapporto al disordine dell’immaginario. Questa predilezione è quella dell’ ‘immaginale’”³²⁴.

L’opera monumentale di Henry Corbin si pone come autentico crocevia nella tematizzazione dell’immaginazione come facoltà attiva e creatrice e soprattutto come attingimento di una dimensione ontologico-metafisica di questa, come di un autentico *mondo intermedio*³²⁵ dotato di proprie leggi e di proprie potenzialità conoscitive ed esperienziali. Egli arriva in tal modo a formulare, seguendo le indicazioni della gnosi islamica, una nozione più specifica di immaginazione, appunto l’*Immaginale*.

Per esplicitare meglio la specificità delle varie forme dell’universo immaginativo, riprendiamo per esteso la ripartizione di esso offerta da Wunenburger, che registra tre accezioni in qualche misura ordinate in senso progressivo. Le tre accezioni che egli distingue sono l’ *imagerie*, l’immaginario e appunto l’ *Immaginale*: “in un senso largo ed immediato (...) sarà da intendersi l’ *imagerie*, cioè l’insieme delle immagini puramente linguistiche (metafore) o visuali (metafore ottiche), che formano una iconosfera o una iconologia e che arricchiscono dall’esterno la retorica speculativa; in un senso più ristretto e letterale, l’ ‘immaginario’ rinvia ai differenti modi narrativi attraverso i quali il pensiero procede, in certi momenti del suo sviluppo, all’invenzione di finzioni, vale a dire di irrealità che servano ad illustrare, simulare, anticipare, modellizzare una costruzione concettuale predata; infine si dovrà distinguere delle immagini con funzione propriamente genetica, che funzionano come matrici fra l’intelligibile da attualizzare e un sensibile che gli serva da campo di autosviluppo. Queste immagini dipendono dunque da ciò che converrà denominare piuttosto un ‘immaginale’ (da *imaginalis*, figurativo, e non da *imaginarius*, *imaginatus*, nel senso di concepito come *fictio*), termine introdotto da Henry Corbin per designare, all’interno della gnosi neoplatonica occidentale e soprattutto orientale, delle rappresentazioni sensibili in grado di assolvere l’epifania di

³²⁰ *ivi*, p.222

³²¹ *ivi*, p.223

³²² *ivi*, p.224

³²³ G.Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris 1970, p. 46

³²⁴ G.Durand, *L’immaginario*, op.cit., p. 46

³²⁵ Una “struttura universale dell’immaginario, profondamente nascosta a tutti gli approcci positivisti e oggettivanti” (J.J.Wunenburger, *Pour une subversion...*, op.cit., p.65), le cui categorie dotate di fisicità immateriale configurano strutturazioni archetipiche dell’immaginario umano. Un tale “mondo immaginale” permette “da una parte di accogliere nell’immaginario le forme esterne come la percezione e la sensazione, che non sono che cause occasionali del funzionamento dell’immaginazione, e dall’altra parte di dinamizzare le immagini al di là dello psicologico verso ciò che Durand definisce lo ‘pneumatologico’, vale a dire un’esperienza soggettiva di spiritualizzazione del concreto, in grado di rendere conto dell’immaginazione creatrice del poeta e del mistico” (*ibidem*).

entità intelligibili, secondo un modo di corporeità immateriale. *Soltanto quest'ultima categoria, che rinvia a delle immagini separate dal dato empirico e dall'invenzione soggettiva e che si riconnette alla categoria degli archetipi, è capace di fondare l'icono-poietica del pensiero speculativo*³²⁶.

Questa lunga citazione ci consente di delimitare, almeno inizialmente, la differenza e la novità, per quanto antica o addirittura originaria, della categoria di *immaginale* nell'ambito di una meditazione del tema immaginativo di tipo filosofico e, in seconda battuta, pedagogico. Ma anche di percepire i possibili fraintendimenti cui un discorso sull'immaginario in senso lato può condurre.

I motivi per seguire, almeno per qualche brevissimo tratto, la difficile opera corbiniana, derivano anche dalla ricchezza di riflessione e di presa di distanza dell'autore nei riguardi di una deriva e di una deiezione del pensiero occidentale, e non solo filosofico, cui in effetti il ricorso ad una *ri-orientazione* (una ricongiunzione a *oriente* – un oriente mistico e simbolico, ma anche archetipico- dello sguardo e dell'operatività immaginativa) pare offrire una significativa via di elaborazione.

Si tratta di uno sforzo di riconnessione tra Occidente e Oriente che forse non è possibile seguire e acquisire fino in fondo, ma che chiede di essere avvicinato con rispetto e guadagnato anche ad un pensiero che lo rielabori salvaguardandone tuttavia la peculiarità e l'interrogazione profonda, la messa in causa radicale, che riguarda ciò che egli definisce come "nichilismo" contemporaneo inteso come "nichilismo metafisico, che procede dall'agnosticismo radicale, dal rifiuto a riconoscere qualche realtà trascendente l'orizzonte empirico e le certezze razionali"³²⁷.

E che mira ad una rivoluzione interiore, in cui il significato di Oriente corrisponde alla "stella polare", al "Nord celeste"³²⁸ la cui ricerca implica un "cammino ascensionale" e dove la "via retta (...) è non divagare nè verso est nè verso ovest; è salire sulla vetta, ovvero tendere al *centro*; è l'ascensione al di fuori delle dimensioni cartografiche, la scoperta del mondo interiore che secerne da sé la propria luce, che è il mondo di luce; un'interiorità di luce che si oppone alla spazialità del mondo esterno che, per contrasto, apparirà come Tenebre"³²⁹.

Un orientamento all'interno di una geografia esoterica che presuppone un autentico salto ontologico nella stessa cognizione della dimensione immaginativa, che qui diventa effettivamente e irriducibilmente il *mondo immaginale*.

Il contesto della riflessione di Corbin è quello di una ermeneutica come "*gnosi filosofale*", illuminata sia dalla concezione *gnostica* del mondo come caduta, *cata-strofe*, e resurrezione mistica, sia dall'intreccio di filosofia neoplatonica e di conoscenza alchimistica. Ma la fonte è il sapere degli spirituali persiani, la *Tradizione* cui appartengono i platonici d'Oriente (gli *Ishrâquîyûn*), *gli Orientali* legati al magistero di Sohrawardî (XII secolo), a sua volta discepolo di Avicenna, ma anche i "fedeli d'amore" di Ibn 'Arabî (X sec.) fino a Mollâ Sadrâ Shîrâzî.

La Persia è per Corbin la terra "emblematica", 'mondo mediano e mediatore' in cui conoscenza filosofica e esperienza spirituale si saldano indissolubilmente.

Ta' wîl e mundus imaginalis

Alcuni aspetti risultano particolarmente interessanti ai fini del nostro discorso. Anzitutto la nozione di "*mundus imaginalis*", centrale nell'opera di Corbin e che inquadra un autentico spazio di 'trasmutazione' la cui fonte operativa è l'immaginazione stessa. L'*immaginale* designa un intermondo specifico, "l'articolazione tra l'intelligibile e il sensibile, in cui l'Immaginazione attiva come *Imaginatio vera* è un organo di conoscenza mediatore tra l'intelletto e i sensi, altrettanto

³²⁶ J.J.Wunenburger, *L'imaginal philosophique: du cercle, de l'épée et du miroir*, in B.Curatolo- J.Poirier, *L'imaginaire...*, op.cit., pp.21-22, (il corsivo è nostro)

³²⁷ H.Corbin, *Il paradosso del monoteismo*(1981), tr.it. Marietti, Casale Monferrato, 1986, p. 132

³²⁸ H.Corbin *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*(1971), tr.it. Edizioni Mediterranee, Roma 1988, p. 8

³²⁹ *ivi*,p. 11

legittimo di questi e di quelli”³³⁰, esso “colma lo iato dal sensibile all’intelligibile sulla scala dell’Essere”³³¹. Tale mondo non va confuso in nessun modo con la “civiltà dell’immagine” e neppure “con l’immaginario (...) contaminato dall’idea di irrealtà”³³².

Questa regione non è segnata sulle carte geografiche, è una regione dell’Anima ed è abitata dalla Facoltà espressiva specifica di quest’ultima, l’ Immaginazione agente o “*Immaginatrice*”³³³, una Facoltà la cui perdita ha precipitato, a giudizio di Corbin, l’Occidente nell’agnosticismo e nel nichilismo, nella mancanza di *orientamento*.

La sua polemica è rivolta particolarmente contro quella filosofia occidentale che ha scisso mente e corpo senza salvaguardare il *luogo* in cui le forme intelligibili possono materializzarsi e quelle corporee spiritualizzarsi, la *Terra di Hurkalya*, l’ *Ottavo clima*, “*âlam-al –mithâl*”, il “*mundus imaginalis*”, secondo alcune delle definizioni che tale *luogo* assume a seconda dei contesti della sua elaborazione³³⁴.

Corbin disegna con ossessiva accuratezza, sulla base dei testi e dei racconti esoterici della tradizione teosofica le forme di questo mondo e la “*progressio harmonica*” che ne scandisce la percezione sottile e l’adempimento spirituale. La vita nel mondo immaginale scrive un’altra storia, o una storia *autrefois*. Una “*ierostoria*”, che ha molto a che fare con una dimensione archetipica della storia originaria, e che si manifesta attraverso luoghi e vicende *emblematiche*, in spazi simbolici e tempi qualitativi. In cui colui che si inoltra può incontrarsi con eventi e figure intermedie, gli Angeli³³⁵.

L’ermeneutica di Corbin, la sua disciplina dell’interpretazione, ruota attorno alla nozione-cardine di *ta’ wil*, letteralmente “*ricondere una cosa alla sua fonte*”, al suo archetipo, alla sua realtà vera”³³⁶, “*...far pervenire una cosa alla sua origine*”³³⁷, il che significa sottrarre l’enunciato, l’evento, la visione, al suo senso apparente, essoterico (*zâhir*) e ritrovarne la verità, il senso nascosto (*bâtin*). L’esegesi è un *epistrophè*, direbbe Hillman, “una ‘fuga d’Egitto’, “un esodo fuori dalla metafora e dalla servitù della lettera, fuori dall’*esilio* e dall’*Occidente* dell’apparenza essoterica verso l’*Oriente* dell’*Idea* originale e nascosta”³³⁸.

³³⁰ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste* (1979), tr.it. Adelphi, Milano 1986, p.23

³³¹ D. Shayegan, *La topographie...*, op.cit., p. 166

³³² H. Corbin, *L’uomo...*, op.cit., p.11. Corbin distingue, citando Paracelso, tra *imaginatio vera* e *Phantasey*: solo la prima può produrre il “corpo sottile” attraverso cui penetrare nel mondo immaginale e viverne l’esperienza trasmutativa. Jung, nel definire l’ “*Imaginatio vera*” risale alle radici alchimistiche di una tale concezione. Citando Ruland: “L’immaginazione è l’astro nell’uomo, il corpo celeste o superceleste” (cit. in C.G.Jung, *Psicologia e alchimia* (1944), tr.it. in C.G.Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, vol. XII, p. 271). Il che sottolinea, tra l’altro, che l’immaginazione è nutrita di immagini materiali e che la sua operatività è, al livello sottile, un’operatività materiale. Essa è “astro”, e cioè, seguendo Paracelso, “quintessenza”. Ma, ancora, l’ “*Imaginatio vera*” è “un estratto concentrato di forze vive, tanto corporee quanto psichiche” (*ibidem*).

³³³ H. Corbin, *Corpo...*; op.cit., p. 15

³³⁴ Daryush Shayegan, a questo proposito, nel suo prezioso volume sull’opera corbiniana, individua quattro itinerari percorsi dall’autore nella mistica e filosofia persiana—strutturalmente isomorfi e sincronici- corrispondenti a “quattro climi d’essere”, dinamicamente rappresentabili come spostamenti 1) dal Ciclo della profezia al Ciclo dell’Iniziazione (modo profetico); 2) dalla metafisica delle essenze alla teosofia della presenza (modo ontologico); 3) dall’esposizione dottrinale ai racconti visionari (modo narrativo); 4) dall’amore umano all’amore divino (modo erotico-mistico) (cfr. Shayegan, *La topographie...*, op.cit., in part. pp.59-64). In essi l’autore individua quattro contromosse alla perdita di senso del pensiero occidentale: “al di là del pensiero scientifico-tecnico, Corbin propone una conoscenza presenziale che culmina in una metafisica della presenza; di fronte alla matematizzazione del mondo mostra la funzione mediatrice e teofanica dell’Angelo; contro alle pulsioni primitive che sotto forma d’infrastrutture sottendono le ideologie moderne, rivela l’esperienza mistica dell’Individuazione e a fronte dello storicismo infine, egli svela gli avvenimenti nel Cielo che hanno il loro luogo nello spazio visionario dei simboli” (ivi, 284). Insomma contrappone alla *deiezione* quattro elaborazioni attraverso la rivelazione, il pensiero, l’immaginazione e l’affettività, una sorta di ‘quadratura’ rigenerata nella *Tradizione*.

³³⁵ Cfr. *infra* pgf. successivo.

³³⁶ H. Corbin, *Corpo...*, op.cit., p.18

³³⁷ H. Corbin, *Avicenne...*, op.cit., p.38

³³⁸ *ibidem*

E' dunque eminentemente "comprensione simbolica"³³⁹: "trasmutazione di tutto il visibile in simboli, intuizione di un'essenza o di una persona in un'Immagine che non è nè l'Universale logico, nè la Specie sensibile, e che è insostituibile per significare ciò che è necessario significare"³⁴⁰. In tal senso Corbin è attento a distinguere il simbolico dall'allegorico: mentre quest'ultimo è soltanto un' "operazione razionale" che non implica alcun passaggio ad un diverso piano d'essere e che in sostanza non produce alcun approfondimento della coscienza, il simbolo "è la 'cifra' di un mistero, il solo mezzo di dire ciò che non può essere appreso diversamente; esso non è mai 'spiegato' una volta per tutte, ma sempre nuovamente da decifrare, allo stesso modo in cui una partitura musicale non è mai interpretata una volta per tutte, ma richiede un'esecuzione sempre nuova"³⁴¹.

Una tale esegesi è un rivolgimento interiore, "il *ta' wil* del testo presuppone il *ta' wil* dell'anima (...)"³⁴²; l'anima "realizza il *ta' wil* del suo vero essere, appoggiandosi su un testo --testo d'un libro o testo cosmico-- che il suo sforzo conduce ad una trasmutazione, promuove al rango di un Avvenimento reale, ma interiore e psichico"³⁴³. L'organo di questa interpretazione è l'Immaginazione attiva, la cui funzione dunque è quella di "trasmutare ogni cosa in Immagini-simbolo (*mithal*), nel percepire la corrispondenza fra il nascosto e il visibile".³⁴⁴

Corbin ricostruisce il contesto spirituale ed ermeneutico in cui la facoltà immaginativa ha una funzione conoscitiva essenziale e dove la realtà immaginativa dispone di una sua concretezza dotata di valore, restituendo al mondo dell'immagine la sua priorità ontologica. Testimonia l'esistenza di una realtà tripartita, dove esiste fra il mondo "percepibile attraverso la pura percezione intellettuale" e l'universo sensibile, un mondo intermedio "delle Idee-immagini, delle Figure.archetipi, dei corpi sottili, della 'materia immateriale' 'in cui lo spirituale prende corpo e dove i corpi divengono spirituali', costituito d'una materia e di un'estensione reali per quanto allo stato sottile e immateriale in rapporto alla materia sensibile e corruttibile."³⁴⁵ (...) E' il luogo delle visioni teofaniche, la *scena* dove *arrivano* nella loro vera realtà gli *avvenimenti* visionari e le storie simboliche"³⁴⁶.

In questo *mesocosmo* sono visibili le Forme archetipiche di tutto ciò che appare come in uno *specchio* nel mondo dei sensi, e che si rarefa in modalità astratte sul piano intellettuale. In esso si verifica la *teofania*. E' questo il mondo dell'Anima e le forme immaginali dunque hanno la stessa sostanza dell'Anima. Sono le Forme *vere* di ciò che nell'esperienza sensibile è solo riflesso e che appare abbandonato e incolto laddove venga a mancare questa corrispondenza.³⁴⁷

³³⁹ H.Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, Paris 1958, p. 19

³⁴⁰ *ibidem*

³⁴¹ *ibidem*

³⁴² H.Corbin, ..., op.cit., p.41

³⁴³ *ibidem*

³⁴⁴ *ivi*, p.187, "si tratta dell'organo che permette la trasmutazione degli stati spirituali interiori in stati esteriori, in visioni-accadimenti che corrispondono simbolicamente a questi stati interiori. Ogni progressione nello spazio spirituale si compie attraverso questa trasmutazione o piuttosto è la trasmutazione stessa che spazializza questo spazio, che fa che anche là vi sia dello spazio, delle vicinanze, delle distanze e delle lontananze" (H.Corbin, *Mundus imaginalis. L'immaginario e l'immaginale*(1964), tr.it. in F.Donfrancesco (a cura di), *Un remoto presente*, "Anima", Moretti e Vitali, Bergamo 2002, p.20).

³⁴⁵ Corbin riferisce la descrizione che lo stesso Ibn Arabi (in *Fôtuhat* I,127) fa dell'ingresso in questo mondo di visioni e di trasmutazione della percezione: "allorchè uno di noi vuole penetrare in questa Terra...la condizione da soddisfare è la pratica della gnosi e il rimanere isolati al di fuori del tempio di carne. Egli incontra delle Forme che stanno in piedi e vigilano per ordine divino all'entrata delle strade. Una fra loro accorre verso coloro che arrivano. Essa lo riveste di un abito che si adatti al suo rango, lo prende per mano e lo conduce con lei per questa Terra...Egli non passa accanto ad alcuna pietra, alcun albero, alcun villaggio, quale che sia, senza parlargli, se lo vuole, come un uomo parla con il suo compagno. Essi hanno dei linguaggi differenti, ma questa Terra ha per virtù di donare a chiunque vi penetri la comprensione di tutte le lingue vi si parlano. Quando poi vuole tornare indietro, la sua compagna lo accompagna giusto fino al punto dove è entrato; lo spoglia della veste di cui lo aveva rivestito e si allontana da lui..." (H.Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.272, n.165)

³⁴⁶ H.Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.12

³⁴⁷ D'altra parte il 'fenomeno dello specchio' ha a che fare in senso stretto con la teofania, in quanto, come sottolinea Shajegan nel testo citato, la peculiarità di ogni rispecchiamento è di mostrare qualcosa lasciando occultato ciò che

La concezione teofanica che soggiace all'idea del mondo immaginale presuppone che non si sia infranta l'idea che esista un'Anima del mondo, e che dunque non sia stata abbandonata, come pare a Corbin in Occidente, l'immagine "a tutte le degradazioni, a tutte le licenze di una Immaginazione che ha perduto il suo asse di orientamento, e con questo la sua funzione cognitiva"³⁴⁸. Funzione cognitiva che consiste in uno sguardo, o meglio in un "occhio d'oltremondo"³⁴⁹, capace dell'agnizione delle Forme immaginali che pure sono rispecchiate nel mondo sensibile.

In tal senso questo mondo intermedio ha una funzione ermetica di *legame*, "limita e congiunge il tempo e l'eterno, lo spaziale e il trans-spaziale, così come la sua materia immateriale e la sua Terra celeste sono anch'esse il segno della sua *coincidentia oppositorum*, la congiunzione del sensibile e dell'intelligibile nel puro spazio del *mundus imaginalis*"³⁵⁰. L' *Ottavo Clima* è il clima dell'anima, il luogo del riconoscimento della Verità dell'anima: "*allorchè il mistico contempla tale universo, è sé stesso (nafs, la sua Anima) ch'egli vi contempla*"³⁵¹.

Ecco dunque che in questa metafisica dell'immaginazione senso, intelligenza e immagine ritrovano la loro solidarietà, così come l'immaginazione attiva attinge una funzione conoscitiva primaria, originaria, rivelativa, e non più sussidiaria, secondaria, destituita di valore. Allo stesso modo i *fatti* materiali che accadono in questo universo immaginativo (visioni, sogni, riti, miti) ritrovano sacralità e addirittura primato, in quanto configurano simbolicamente i significati di un'antecedenza d'essere cui deve essere riconvertito lo sguardo.

L'Angelo mediatore e la "pedagogia angelica"

Ciò che viene immaginato è dotato di realtà, non è finto, non è illusorio, è un avvenimento reale, reale, tuttavia, in "*Terra di Hûrkalyâ*", nella terra dei *simboli* come mediatori dell'accesso all'invisibile. *Ta' wil* e *mundus imaginalis* si presuppongono vicendevolmente: *ta' wil* significa infatti "vedere o percepire le cose in *Hûrkalyâ*"³⁵², fare uso di una "percezione armonica"³⁵³, che possa consentire la visione della *Teofania*.

Ora, la teofania, l'archetipo al fondo dell'esegesi immaginale il cui volto ultimo resta inattingibile, nascosto, si fa percepire essenzialmente nella forma dell'Angelo, che *non è* in nessun modo una astrazione. Non si appercepisce alcun concetto, alcun paradigma, alcun universale, in questa *interpretazione*; al contrario la visione immaginale mette in contatto con Figure e Forme apparizionali, con un'*angelologia*, una raccolta di racconti e di visioni, di miti e di profezie.

Si delinea così il senso della realtà immaginale, e della sua materia spirituale: "vedere gli esseri e le cose 'alla luce del nord' significa vederle 'nella Terra di *Hûrkalyâ*' ovvero alla luce dell'Angelo; ciò è detto accadere alla Roccia di smeraldo, al polo celeste, oppure incontrare il mondo dell'Angelo: e presuppone che la persona individuale in sé, senza riferimento ad alcunchè di collettivo, disponga virtualmente di una dimensione trascendente. La crescita di questa dimensione sarà concomitante a un'appercezione visionaria, che modalizza le percezioni del sovrasensibile e dà costituzione a questo insieme di conoscenze che si può riassumere sotto la designazione di *ierognosi*"³⁵⁴. L'uomo può percorrere concretamente la strada percepibile nell'immaginale, a patto che penetri in questo mondo terzo, animato da una visione spirituale. Mondo quindi fisico e

questo qualcosa ricopre, opacizza. E dunque di manifestare in modo rovesciato, lasciando all'inconoscibilità la sua dimora. (cfr. D.Shayegan, op.cit., p.55)

³⁴⁸ H.Corbin, *Corpo...*, op.cit., p. 97

³⁴⁹ *ivi*, p.100

³⁵⁰ *ivi*, p.99

³⁵¹ *ivi*, p.101

³⁵² H.Corbin, *Corpo...*, op.cit., p. 76

³⁵³ *ivi*, p.77

³⁵⁴ H.Corbin, *L'uomo...*, op.cit., p.12

spirituale insieme, la cui chiave d'ingresso è quello di una religiosità gnostica, appunto una ierognosi.

Corbin postula la "necessità di un'angelologia" ponendola in correlazione ad una teologia apofatica (negativa). L'Angelo è il mediatore, l'Ermite che mostra e indica qualcosa che tuttavia resta inattuabile sul piano reale, collocato in un'Altra storia, una *ierostoria*, così come gli avvenimenti si verificano in una *Geosofia*, un paesaggio mistico, che tuttavia ha i suoi boschi e le sue città, i suoi viandanti e le sue Guide, gli Angeli appunto.

A differenza delle teologie affermative che si secolarizzano, il paesaggio immaginale non muta nella sostanza, anche se è profondamente *individuato*, singolare: esso è un paesaggio simbolico e archetipico connesso all'itinerario contemplativo di ciascuno. Il termine *Angelo* acquista nell'opera di Corbin un significato centrale e implica nel suo concetto il significato di teofania, ad ogni grado dell'essere.³⁵⁵ "Ogni teofania è un'angelofania"³⁵⁶ e ogni ente che voglia conoscere il suo Oriente deve incontrare il suo Signore, l'essere, attraverso la sua manifestazione immaginale, la sua teofania, l'Angelo.

L'angelo è l'oriente ma anche l'orientatore, perché si pone come accesso alla sfera immaginale e come *ermeneuta*, in quanto è il depositario della geografia immaginale, *geosofia*, come detto, e viene dal *Nâ-Kojâ-âbâd*, il "paese del non-dove"³⁵⁷, luogo che non ha luogo in questo mondo. In mancanza della funzione ermeneutica dell'angelo, annunciatore dei mondi ulteriori, custode del paesaggio di *Hurkalya*, l'uomo è destinato a smarrirsi "nei deserti dell'incerto e dell'inconoscibile, ossia (a) 'disertare'"³⁵⁸.

Attraverso l'angelologia non si letteralizza l'immagine, perché essa rinvia sempre ad un al di là inconoscibile, mantenendo la sua natura sim-bolica. Compito dell'uomo è ri-unirsi al suo Angelo, ricostituire l' *unus-ambo* , e quindi risimbolizzare con l'essere stesso (dal momento che l'angelo è a sua volta unito all'essere (Dio) mediante un rapporto bi-dimensionale (ne è la manifestazione immaginale, l'unica possibile).

Tale reincontro, che è il senso della riconduzione dell'anima al suo Oriente è il nucleo di quella che viene definita da Corbin "pedagogia angelica"³⁵⁹. E' l'angelo che conduce l'anima individuale alla conoscenza e all'individuazione *perfetta*. Ma esso è attinto attraverso un viaggio 'interno': egli è "questa *ekstasis*, questo 'dislocamento' o questa uscita da noi stessi, che è un mutamento di stato, del nostro stato"³⁶⁰. L'orizzonte della "pedagogia angelica" riassume in certo qual modo il senso dell'itinerario mistico che Corbin propone come salvezza per l'uomo occidentale e che vede nella presenza angelica il richiamo ad operare, a convertirsi, in certo qual modo, ad una *ri-cognizione* immaginale³⁶¹.

³⁵⁵ In un senso più lato, l'angelo è anche la persistenza nell'ente dell'atto che lo ha epifanizzato, il suo sostrato dunque, la sua *realtà essenziale*. In questo senso si può parlare di "Angelo di un paesaggio, dell'Angelo di un'opera d'arte, di una sinfonia ecc." (H. Corbin, *Il paradosso...*, op.cit., p.68).

³⁵⁶ *ivi*, p.63

³⁵⁷ *ivi*, p.120. Tale paese, "ottavo clima", può essere raggiunto solo attraverso un "passare all'interno", "abbandonando l' *ubi* sensibile, per un luogo immaginale che tuttavia non sarà più interiore, ma di cui semmai il visibile diverrà l'interno: ora è la realtà spirituale che avvolge, circonda, contiene la cosiddetta realtà materiale. E' per questo che la realtà spirituale non è nel 'dove'. E' il 'dove' che è in essa" (H. Corbin, *Mundus...*, op.cit., p.13). Il "paese del non-dove" "non è situato, è piuttosto ciò che situa, è 'situante'. Il suo *ubi* è un *ubique*" (*ivi*, p.19). "In altri termini è lo spazio privilegiato dell'anima che si rivela a sé stessa, che mostra il suo proprio paesaggio (*Xvarnah*) trasfigurando in dati sensibili le Figure che riproducono la realtà spirituale. Non vi si accede che attraverso una rottura improvvisa delle coordinate geografiche. Nei fatti avviene un'inversione dello sguardo: vi si vede al presente tutte le cose con gli occhi dell'anima. Penetrarvi è dunque un' *estasi*, uno spostamento furtivo sovente incosciente e un cambiamento di stato" (D. Shayegan, op.cit., p.56).

³⁵⁸ H. Corbin, *Il paradosso...*, op.cit., p.120

³⁵⁹ H. Corbin, *Avicenne...*, op.cit., p.103

³⁶⁰ H. Corbin, *Mundus...*, op.cit., p.26

³⁶¹ Il significato ultimo di una tale *conversione*, nell'ambito di una teologia negativa, appare quello di una riconsegna all' "invisibile". Non a caso lo stesso Corbin evocerà Rilke e il suo appello nella lettera a Von Hulewicz (cfr. R.M. Rilke, *Lettere da Muzot*, in R.M. Rilke, *Poesie e prose...*, op.cit., p. 718) nel sottolineare la consonanza di vedute

L'Immaginale agisce da cerniera ermetica tra l'Anima e il suo Angelo, tra il mondo e il suo Angelo, perché ad ogni cosa, in una concezione bi-dimensionale dell'esperienza, corrisponde un correlato immaginativo, dotato di consistenza psicomateriale e di significato simbolico, che è depositario del *senso*, che è il *sacro* in ogni cosa, l'intimità invisibile ma percepibile ad una capacità di percezione d'anima. Tale percezione è la *Visio smaragdina*, accesso alla *Città di smeraldo* dell'immaginale dove colui che medita attraverso l'Immaginazione attiva riesce progressivamente a rocongiungersi con il suo Alter Ego celeste (la *Fravarti* del mazdeismo, la *Natura Perfetta* di Hermes, *l'Io archetipo* del filosofo) in un *unus-ambo*, nel *res-bis*, a ritrovare la totalità perduta, che è il risultato della trasmutazione alchemica di cui tale facoltà è l'agente primario.

Nella concezione teofanica l'ingresso nel mondo immaginale rappresenta il progressivo (per livelli, cieli, sostanze successivi) raggiungimento della *quinta-essenza* in senso alchemico, il concepimento del *corpo di resurrezione* come corpo celeste, il raggiungimento della *coincidentia oppositorum* che al fondo è l'Angelo stesso come androgino cosmico.

La scienza del cuore

Tale operatività immaginale, che è ampiamente rappresentata secondo forme materiali, seppure di una materialità *immateriale*, presuppone anche una "fisiologia mistica", al cui centro si pone il "cuore come organo sottile"³⁶². E' il cuore l'organo capace di percepire attraverso una pura conoscenza ierofanica: "nel suo stato di svelamento, il cuore dello gnostico è come uno specchio nel quale si riflette la forma microcosmica dell'Essere divino"³⁶³. E' l'organo della "vera conoscenza", dell' "intuizione comprensiva", della "scienza esoterica", che si dà come "scienza del cuore"³⁶⁴.

In esso si ri-unifica il molteplice³⁶⁵: attraverso la "scienza del cuore" si rende possibile "percepire le metamorfosi divine, cioè la moltitudine e le trasmutazioni delle forme nelle quali si epifanizza l'Ipseità divina, sia in una forma esteriore, sia in una credenza religiosa"³⁶⁶.

Il cuore gnostico assume valenze che lo ravvicinano, secondo Corbin, all'*enthimesis*³⁶⁷, come "atto di meditare, concepire, immaginare, proiettare, desiderare ardentemente, aver cioè presente nel *thumos*, che è forza vitale, anima, cuore, intenzione, pensiero, desiderio"³⁶⁸. Il cuore è organo materiale e spirituale, affettivo e cognitivo, capace di ricongiungere e di elaborare l'immaginale. "E' il luogo in cui si produce l'alchimia, la trasmutazione del mondo sensibile"³⁶⁹.

Una tale erotica mistica rinvia alla teosofia neoplatonica, riconducibile direttamente a Proclo, (e analoga per molti versi alla rilettura ficiniana di Platone) ma riattinta in Corbin dal mistico Ibn 'Arabî e dai "Fedeli d'amore". Qui emerge la concezione della divinità che si strugge di tristezza e di nostalgia nella sua solitudine abissale e che aspira ad essere conosciuta. Che crea la sua creatura per poter essere conosciuta da essa. Il Dio nascosto, al fondo della teologia negativa o

sulla funzione dell'angelo -e dunque della funzione stessa dell'angelologia- come agente di trasformazione del visibile in invisibile.

³⁶² H. Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p. 170

³⁶³ *ivi*, p.171

³⁶⁴ A proposito di una "scienza del cuore" e della sua "vita segreta" è bella l'immagine di M. Zambrano, che esprime la differenza di un'intimità che crea essendo puro accoglimento: "solo ciò che è costitutivamente chiuso può essere la sede di un'intimità; ciò che può aprirsi con nobiltà suprema senza cessare di essere cavità, interiorità che offre la sua forza e il suo tesoro, senza convertirsi in superficie. L'offrirsi non è finalizzato a far addentrare in sé ciò che vaga fuori. Interiorità aperta; passività attiva" (M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*(1991), tr.it., Cortina, Milano 1996, pp.49-50)

³⁶⁵ Cfr. H. Corbin, *L'imagination...*, op.cit., n.233 p.284

³⁶⁶ *ivi*, p.177

³⁶⁷ Cfr a tale proposito, e sulla specifica *cognizione* del *thumos*, il bel saggio di G. Concato, *Controllo e paura delle emozioni*, in F. Cambi (a cura di), *Nel conflitto delle emozioni*, Armando, Roma 1998, pp.53-64

³⁶⁸ H. Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.171

³⁶⁹ C. Jambet, *Philosophie angélique*, in C. Jambet (dir.), *L'Herne Henry Corbin*, op.cit., p.102

apofatica di Corbin, è un Dio sofferente-sofferto. E' proprio la sua sofferenza e tristezza a propiziare il ricongiungimento di microcosmo e macrocosmo. In tale dialettica della passione "ciò che definiamo 'amore divino' ha un duplice aspetto: da una parte è il Desiderio (*shawk*) di Dio per la creatura, il Sospiro appassionato (*hanîn*) della divinità nella sua Essenza (il '*Tesoro nascosto*') che aspira a manifestarsi negli esseri, al fine di essere rivelata per essi e tramite essi; dall'altro, è il Desiderio della creatura per Dio, e si tratta infatti del Sospiro di Dio stesso epifanizzato negli esseri e aspirante a ritornare a se stesso"³⁷⁰.

L'essere che sospira e l'essere che è sospirato, e che si realizza, in questa respirazione compassionevole, sono il medesimo essere, che si manifesta a sé stesso per potersi conoscere. "L'amore esiste eternamente come uno scambio, una permutazione fra Dio e la creatura: ardente desiderio, nostalgia *compassionée* e reincontro, esistono eternamente, e delimitano il circolo dell'essere"³⁷¹.

Ecco allora che il mondo è epifania di Dio, *teofania*, ogni cosa è infusa di Dio, e dunque l'amore per la manifestazione di Dio è l'amore per Dio, l'unica forma possibile d'amore per Dio. La teologia apofatica restituita da Corbin riallaccia spirituale e sensibile alla luce di questa dialettica d'amore e al centro di questo incontro il fattore agente risulta essere la mediazione simpatetica dell'immaginazione attiva: è attraverso di essa che lo spirituale e il fisico messi in *simpatia* provano l'amore, che la creatura corrisponde al richiamo del creatore, che prova cioè *teopatìa*, la "risposta alla nostalgia divina d'essere conosciuto, affinché avvenga la bi-unità, l' *unio sympathetica* del Signore d'amore (*rabb*) e del suo servo d'amore (*marbûb*)"³⁷².

E' necessario che lo spirituale discenda nel sensibile e che venga trasmutato, reinnalzato, dall'Immaginazione attiva in presenza immaginale, che si realizzi insomma la "funzione angelica dell'essere": è questo il percorso da compiere perché vi possa essere ricongiunzione fra visibile e invisibile. "Questo *doppio* movimento che fa scendere il divino e nello stesso tempo opera l'assunzione del sensibile, corrisponde a ciò che Ibn' Arabî designa altrove etimologicamente come 'con-discendenza' (*monâzala*), e l'Immaginazione è essa stessa il luogo del reincontro dove 'scendono insieme' in una medesima 'dimora' il divino soprasensibile e il sensibile.

Così dunque è l'Immaginazione attiva che realizza la messa in sim-patia dell'invisibile e del visibile, dello spirituale e del fisico"³⁷³. L'amore dell'umano e del divino in senso spirituale è *unio sympathetica*, unione materiale e spirituale insieme, a differenza dell'amore divino o dell'amore terreno. In esso si realizza il carattere anfibolico dell'unità della bi-unità, l'uno più uno uguale a uno.

Questo amore si orienta verso la figura femminile, perchè la Donna "è in fin dei conti lo specchio nel quale l'uomo contempla la sua propria immagine, quella che rappresenta il suo proprio Sé"³⁷⁴.

³⁷⁰ H. Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.118. Il processo riecheggia la mistica di Boehme dove questi sottolinea la necessità che la divinità ha di ritrovarsi nella creatura: "la natura e la creatura sono il suo qualche cosa, ciò per cui si rende visibile, sensibile e accessibile, sia nell'eternità che nel tempo" (J.Boehme, *Les epitres theosofiques*, cit. in L.Parinetto, *Introduzione*, in J.Boehme, *La vita sovrasensibile(1624)*, tr.it. Mimesis, Milano 1998, p.22). Per converso la creatura, per riaccostare l'abissalità del divino, la profondità immaginale, unico Volto dell'*absconditum*, deve seguire la "pedagogia del nulla", compiere una radicale *Gelassenheit* (abbandono), trovare il nulla (che è anche il tutto, attraverso un movimento di "morte a se stessi" (come ego-centro): "ufficio del nulla è 'penetrare ciò che è qualcosa e, se vi trova posto (...), bruciare e sovrainfiammare'. Chiaro che, in questo rogo, perisce la *Selbheit*: sicchè 'preferirai morire piuttosto che rientrare in ciò che in te è qualcosa" (ivi, p.24). L'incontro è *ustorio* e il compimento dell'unione, radicale, presuppone una trasmutazione alchemica: "è mediante l'immaginazione e un serio desiderio che noi saremo di nuovo ingravidati nella divinità e riceveremo il nuovo corpo nell'antico (...). Come l'oro, nella pietra rozza, differisce totalmente da questa pietra, così l'uomo nuovo sta nell'antico. La pietra rozza ignora tutto dell'oro, così l'Adamo terrestre non sa nulla anch'egli dell'Adamo divino, dell'Adamo celeste" (cit. p.25). Dove si vede che, nel linguaggio più esplicito, più chiaramente intriso di cognizione alchimistica di Boehme, riecheggia la complessa dinamica trasmutativa e di unione-generazione dell'Angelo (l'Adamo celeste) della mistica iranica.

³⁷¹ H. Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.118

³⁷² ivi, p.120

³⁷³ ivi, p.124

³⁷⁴ D.Shayegan, op.cit., p.267

Femminile-creatore e Sofia

L'apparizione divina nell'Immaginale ha spesso figura femminile³⁷⁵, è il femminile ancora una volta il volto dell'esperienza d'Anima, quello che effettivamente sembra meglio in grado di confermare le caratteristiche al tempo stesso di composizione, di legame e di *creazione* che configurano il Divino così meditato. La teofania *dell'absconditum* dovrà “essere allo stesso tempo *passione e azione*, cioè secondo l'etimologia greca delle parole, *patetica e poietica (monfa'il-fâ'il)*, recettiva e creatrice”³⁷⁶. Dal che ne consegue che è “contemplando l'Immagine dell'essere femminile che la mistica può ottenere la più alta visione teofanica, perché è nell'immagine del Femminile-creatore che la contemplazione può raggiungere la suprema manifestazione di Dio, vale a dire della divinità creatrice”³⁷⁷.

La teofania in Ibn'Arabî compendia un insieme di elementi di estremo interesse, ai fini di una teoria pedagogica dell'immaginazione, sia perché fornisce un quadro d'insieme alla dinamica dell'Immaginazione attiva nell'ambito di un movimento ermetico di ricongiunzione fra sensibile e intelligibile e tra umano e divino (ricostruisce in certo senso il *Geviert* heideggeriano), ma anche perché pone al centro di questa dialettica³⁷⁸ la dimensione affettiva come congiunzione di nostalgia e desiderio. Ma anche perché illumina la manifestazione dell'ente, come teofania dell'essere, secondo una dialettica d'amore, regolata dalla scienza *immaginativa* del cuore, in cui la figura quintessenziale dell' *unio sympathetica* è quella androgina (passivo-attiva), abitata da angeli (simili alle figure della Sofia mazdea) fundamentalmente femminili (così come in alchimia è soprattutto una sensibilità femminile in gioco nell'operatività filosofale).

“E' nell'apparizione di un Eterno-femminino come essere della divinità che viene ricondotta esotericamente nello stesso Islam la spiritualità dei nostri mistici – perché vi contempla il segreto della divinità compattente il cui atto creatore è un'emancipazione degli esseri. L'*anamnesis*, il risovvenirsi della *Sophia eterna*, procede qui da un'intuizione perfettamente esplicitata presso i nostri autori, cioè che il Femminino non si oppone al mascolino come il *patiens* all' *agens*, ma che contiene e riunisce in sé i due aspetti, ricettivo e attivo, mentre il Mascolino non ne possiede che uno”³⁷⁹.

L'immaginazione esce chiaramente da questi studi come facoltà creatrice d'essere, è la Facoltà generativa del Divino, quella attraverso cui esso si manifesta, ma allo stesso tempo la Facoltà che attinge l'Immagine del Nascosto, che dà figura all'invisibile. Corbin riesce, si può dire con C.Jambet a “mutare radicalmente la destinazione del nostro pensiero, a trasmutare secondo il *cuore* la nostra concezione del mondo”³⁸⁰.

³⁷⁵ L'angelo appare anche in forme apparentabili all'archetipo del *Puer-aeternus*, come congiunzione fra giovinezza eterna e perfezione data con l'età, come simbolo di totalità, per l'adepto 'renatus in novam infantiam' (cfr. H.Corbin, *Avicenne...*, op.cit., p.167)

³⁷⁶ H.Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.127

³⁷⁷ *ibidem*

³⁷⁸ Dialettica che solo erroneamente, come sottolinea a più riprese Corbin, può essere intesa in senso monistico, e che semmai sottende una logica bi-dimensionale in una prospettiva di tipo *teomonistico* (cfr. H.Corbin, *Il paradosso...*, op.cit., pp. 61-2)

³⁷⁹ H.Corbin, *L'imagination...*, op.cit., p.127. Si spiega così la denominazione di *Fatima-createur* assegnata alla figura della Vergine-madre Fatima, teofania della Sofia eterna. (Ma anche la preminenza del femminile nelle figure angeliche (*Fravarti*) dell'angelologia mazdea).

³⁸⁰ C.Jambet, *Philosophie...*, op.cit., p. 98

Riorientazione

L'opera di Corbin, che procede dalla filosofia Occidentale, che ne rileva puntualmente l'aporeticità e lo smarrimento, è in realtà un grande tentativo di "riorientazione"³⁸¹. Al 'nichilismo' partorito dal dualismo postcartesiano e alla perdita del mondo dell'Anima determinata dalla vittoria di Averroè su Avicenna, Corbin contrappone una "metafisica dell'Immaginazione attiva", capace di propiziare il ricongiungimento di spirituale a materiale e di produrre un *mondo di corpi sottili*. "L'organo di questa trasmutazione, di questa generazione del corpo spirituale è (...) la potenza *immaginatrice*, che è la facoltà magica per eccellenza (*Imago-Magia*), perché è l'anima stessa, 'animata' dalla sua 'Natura Perfetta', sua funzione celeste. Allora, se uno degli aspetti distruttivi del nichilismo ci appare nel 'disincanto' di un mondo ridotto a una positività utilitaria, senza ulteriore finalità, intravediamo dove possa ergersi il bastione contro tale nichilismo"³⁸².

Un tale bastione è tutta l'opera di Corbin, meglio sarebbe forse dire la sua operatività, assidua, inesauribile, accuratissima, devota, essa stessa un itinerario iniziatico, ermeneutico, un *exemplum* di immersione nell'immaginale, nell' *Autrefois* plurale, delle pluralità teofaniche, degli Angeli, che radicano all'intimità cosmica l'esperienza dell'uomo. E' una grande opera di consacrazione dell'immagine, di un'immaginazione non separata tuttavia, ma ricongiungente, perché riconnessa. Un'immaginazione radicata ad un mondo, mondo reale per quanto *spirituale*, così come lo è l'immaginazione come *imaginatio vera*; necessaria secondo Corbin tanto più in un contesto dove "abbiamo dimenticato le norme e le regole, la disciplina e l' 'ordinamento assiale' che garantiscono la funzione cognitiva della facoltà immaginativa"³⁸³.

L'ontologia immaginativa di Corbin fornisce un non-dove operativo e profondo ad una riflessione sul potenziale cognitivo-operativo, *gnostico*, dell'immaginazione, e le consegna un universo, quello *immaginale*. D'altra parte si tratta di un'Immaginazione ardua, poiché, come sottolinea giustamente Wunenburger "emanando dalla trascendenza intelligibile, la Forma immaginale si rivolge ad ognuno a seconda della capacità di ognuno di riceverla (...) si trova come modulata da ciascuna immaginazione creatrice"³⁸⁴. Una filosofia dell'immaginazione ardua ed esigente ma necessaria, come la sua angelologia, a restituire riferimento e gravitazione all'impresa di una pedagogia immaginale, un senso non arbitrario, non evasivo, ma tramato da una regione di senso animata e complessa, strutturata e normata, in un universo riconoscibile e multiforme, in cui si riconciliano ermeticamente le scissioni di un mondo davvero *troppo* secolarizzato.

La sua rinnovata e sempre più *paradossale* esigenza, nel senso anche dello straordinario *exemplum* di rigore euristico collegato a un orizzonte di senso del lavoro di Corbin, è nelle parole di Christian Jambet: "è necessario ad un tempo affermare senza posa che nessuna storia profana può riconciliare i momenti della vita ottenebrata e l'Altro assolutamente Altro, ma che una ierostoria esiste, in un mondo intermedio, in cui tutto insieme il principio della Luce è effusione plurale di angelofanie e l'anima il luogo plurale di unione alle angelofanie. Salvare così l'orientamento del pensiero verso un 'altro polo' presuppone una teoria di un mondo intermedio, di un *mondo immaginale*"³⁸⁵. Questo *mondo* prezioso è il lascito inestimabile, il punto di riflessione irrinunciabile, del lavoro di Corbin.

Imagogia

³⁸¹ Cfr. *ivi*, p.100

³⁸² H. Corbin, *Il paradossale...*, op.cit., p.160

³⁸³ H. Corbin, *Mundus...*, op.cit., p. 23

³⁸⁴ J.J. Wunenburger, *Filosofia...*, op.cit., p.129

³⁸⁵ C. Jambet, *Philosophie...*, op.cit., p.101

La nostalgia di un sapere immaginativo e il tentativo di pensare una “pedagogia immaginale”, una *Imagoga*, potrebbe estendere di molto la rete dei suoi ispiratori e delle figure *numinose* che la possano accompagnare. Sia in avanti, e non solo in ambito filosofico, ma anche in campo artistico o scientifico, sia all’indietro, verso i nuclei originari, verso la *chora* ermetica che nutre in profondità e alimenta, seppure nella latenza cui per molto tempo è stata confinata, una ‘ponderazione’ iconofila della cultura dell’uomo moderno. L’aver rilevato la ferita, la necessità di cura e di guarigione, l’aver convocato figure che hanno saputo dare forma a possibili vie di elaborazione non esime dall’approfondimento, anzi in un certo senso lo esige a maggior titolo, e richiama alle loro stesse sorgenti disseminate nella storia del pensiero e dell’esperienza. Si tratta soprattutto, anche se non soltanto, di una ricerca a ritroso, che faccia proprio il legame fondamentale fra la memoria e l’immaginazione. Un volgersi in direzione di un oblio colpevole, che ci lascia diseredati e muti, deprivati di una fonte essenziale. Una tale ricerca è un compito per il futuro. E’ necessario tuttavia, brevemente, operare qualche ultimo richiamo.

Una ricerca di tale genere ha trovato certamente uno dei suoi grandi maestri in C.G.Jung, pensatore e indagatore enciclopedico, che ha saputo accorgersi delle dimensioni psichiche e esistenziali in ombra nel mondo contemporaneo, della loro patologia e della necessità di ripensarle, di riformularle, rammentarle. Bisogna ancora tornare a meditare l’opera di Jung, che ha dischiuso nuovamente a saperi come l’alchimia o la mistica ermetica uno spazio di epistemologizzazione possibile. In lui si può davvero riconoscere un importante riferimento per l’elaborazione di una pedagogia immaginale in quanto si è chinato sulle patologie della psiche espropriata proprio delle doti risanatrici dell’immaginazione e del simbolico

In lui, nel suo pensiero, e nella sua ricerca, come giustamente è stato posto in rilievo, si riattiva un “orizzonte di pensiero tragico post-romantico”³⁸⁶, vi emerge peculiare la necessità, di ascendenza gnostica, di ricomporre l’umano nella sua dialettica tra luce e ombra, e si viene invitati ad “individuare il modo di abitare l’ombra”³⁸⁷.

Jung è un critico radicale dell’ideologia contemporanea: in lui la percezione della limitazione di una cultura concentrata sulla fortificazione dell’ego, di cui è complice lo stesso Freud, lascia spazio alla preoccupazione per le dimensioni psichiche reiette, per la necessità di una reintegrazione, in particolar modo del femminile e di ciò che è stato frettolosamente confinato nell’irrazionale, immaginazione e saperi immaginativi in particolare. La consapevolezza della complessità della dinamica psichica dell’uomo sempre più abbandonato in un contesto in cui è avvenuta l’ “estinzione della vita simbolica”, spinge lo psicoanalista svizzero ad affacciarsi verso orizzonti poco meditati, a oltrepassare i confini dei saperi accreditati e a riformulare profondamente l’ordine della ricerca psicologica reinnestandolo in un più ampio orizzonte antropologico e religioso. Egli si rivolge alla parte rifiutata, all’Altro, all’Ombra. “Il rischio minore, ma assolutamente vitale (...), è (...) l’apertura di un’esperienza di sé che contenga l’inflazione dell’io e restituisca realtà alla zona d’ombra. Questo rischio da correre è una perdita di fondamento razionale, un’oscillazione dell’identità autofondata. Jung mantiene un punto di persuasione: l’ombra, se non viene ‘riconosciuta’ come tale, finisce per agire come un demone onnipotente”³⁸⁸.

Nella sua opera è continuo il riferimento e il tentativo di rivitalizzare quella “oscura corrente di ascendenti rimossi rimossi della cultura moderna”³⁸⁹. Jung torna al femminile, torna alla commistione pagano-cristiana, torna ad una religiosità tellurica e immaginifica. Torna dunque alla tensione a ricostituire, secondo un’inclinazione tipicamente *immaginale*, la “*coniunctio* col mondo : la terra, la sensibilità, il femminile, il demone, il male, il quarto mancante”³⁹⁰.

³⁸⁶ P.A.Rovatti, *Riflessioni sull’ombra*, in « Aut-Aut », n.229-230, 1989, p.99

³⁸⁷ *ivi*, p.100

³⁸⁸ *ivi*, p.101

³⁸⁹ R.Madera, *Nietzsche e Jung: mitografie e invenzioni del senso perduto*, in “Aut Aut”, n.229-230, 1989, p.116

³⁹⁰ *Ivi*, p.119. Il suo percorso può essere tratteggiato in estrema sintesi come ermeneutica dell’anima, il ritrovamento di una tale dimensione psichica emarginata dal principio razionale e la sua reintegrazione nel processo di individuazione in cui l’io celebra le nozze (lo *ierogamos*) con la parte incosciente della psiche, che travalica in senso transpersonale il

Nel solco della “genealogia dell’ombra” le cui origini più dirette non possono prescindere dalla controversa relazione con l’opera nicciana³⁹¹, in cui riecheggiano inoltre come detto motivi gnostici e alchemici, si iscrive l’opera di diversi autori, ma spicca sicuramente nella sua originalità il contributo di J.Hillman, allievo di Jung stesso, che approfondisce e radicalizza il recupero di una visione immaginale e della problematica dell’anima del mondo, rinviando esplicitamente e puntualmente al pensiero filosofico-mistico e letterario del neoplatonismo rinascimentale di derivazione ermetica e alla filosofia di Corbin. Di tale autore ci si è occupati in altra sede³⁹², e tuttavia vanno ricordati rapidamente due aspetti, fondamentali per la prospettiva di pedagogia immaginale qui riflettuta.

Anzitutto il richiamo al mondo, alla sua cura, alla rivalutazione di una “libido d’oggetto” contro l’esasperato egocentrismo della modernità. Il rinvio continuo alla nozione neoplatonica di *Anima Mundi* rivela l’idea che la malattia di questo mondo sia, come non diversamente negli autori precedentemente citati, ma forse con maggiore incisività e *verve* polemica, legata alla dissoluzione del soggetto dal cosmo e dalle sue intime *corrispondenze*.³⁹³ Questo lo conduce a rivalutare l’immaginazione nei suoi tratti *estetici*, in senso etimologico, come esperienza animale del mondo, come terreno psichico che trasforma il rapporto con le cose. In tal senso ne ripristina anche una componente eminentemente materiale: “le immagini come istinti, percepite a livello istintuale; l’immagine, un animale sottile; l’immaginazione, una grande bestia, un corpo sottile, con noi indissolubilmente cacciati nel suo ventre; l’immaginazione, un *animal mundi* e un’*anima mundi*, sia diafana che piena di passione, infallibile nei suoi disegni e necessaria in tutti i modi...”³⁹⁴

In secondo luogo, non meno importante e cointessuta alla precedente è la battaglia sostenuta contro la lettera, il letterale, il fattuale, in ogni ordine di relazione con l’esperienza. Fin dalle sue prime opere il letterale è la forma dell’univocità (monoteismo), dell’asciuttezza vuota e piatta, della marzialità del significato, della pragmaticità e della razionalità giudicante, è “una violazione dell’essenza elusiva, innovativa e aperta della Psiche”³⁹⁵. All’aumento di letteralità (cui fa da risonanza quello della Visibilità in ogni sua forma), Hillman contrappone la chitarra blu di Wallace Stevens, che “indica l’immaginazione”³⁹⁶: “il reale non è mai soltanto quello che è lì, ma è come è suonato sulla chitarra blu. Non il Mont Saint Victoire, ma le forme in esso; non i covoni di Monet, ma la luce satura, spumosa; non i canali veneziani di Turner, ma la luminosità che li inonda; non la cattedrale di Salisbury, ma la sua atmosfera, nella quale Constable fonde, in un tutto unico, natura e immaginazione; non le vedute occidentali dei luministi, ma l’Arcadia; non il parco fluviale di Seurat, ma il mistero della composizione attraverso la dissoluzione. E’ l’illusione che rende così ‘reale’ il quadro. Le cose come vengono suonate sulla chitarra blu...”³⁹⁷

La dissoluzione dell’immagine e dell’immaginazione, quella dissoluzione di cui ha cantato l’elegia e la nostalgia orfica Rilke, non può certo arrestarsi alle testimonianze enunciate, tuttavia ciascuna di esse, in particolare le tre su cui ci si è voluti più a lungo soffermare, configura un mondo e il suo insieme costituisce un’autentica *koiné* di riferimento. Volgersi a questa tradizione, acquisirla al fondo del proprio sguardo, significa produrre una trasmutazione in ordine al vedere,

confine del mondo individuale. In qualche modo anche in lui Oriente e Occidente simbolico si riuniscono, in particolare nella nozione di Sé che diventa il luogo non-luogo di una tale sintesi.

³⁹¹ Cfr. AAVV, *Lo spirito e l’ombra. I seminari di Jung su Nietzsche*, Moretti e Vitali, Bergamo 1988

³⁹² Cfr. P.Mottana-N.Lucatelli, *L’anima e il selvatico. Idee per ‘controeducare’*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998

³⁹³ Va ricordato a questo proposito quanto su questo tema sia imprescindibile la lezione del Circolo dei “Cosmici” all’inizio del secolo scorso in Germania, e in particolare di Ludwig Klages, che seppe comprendere la diserzione dell’ego dal mondo e dalla Terra e i suoi effetti devastanti. Egli richiamò fra i primi ad una attenuazione dell’antropocentrismo e ad un ritorno ad una visione cosmocentrica, nutrita anche dall’*ilozoismo* degli antichi greci. Cfr. L.Klages, *L’uomo e la terra(1913)*, tr.it. Mimesis, Milano, 1998. Cfr. anche L.Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano, 1997.

³⁹⁴ J.Hillman, *Immagine senso(1979)*, in F.Donfrancesco (a cura di), *Un remoto presente,”Anima”*, Moretti e Vitali, Bergamo 2002, pp.136-7

³⁹⁵ J.Hillman, *Politica della bellezza*, op.cit., p. 140

³⁹⁶ *ivi*, p.144

³⁹⁷ *ivi*, pp. 145-6

sentire, vivere l'esperienza: significa promuovere la necessità di accorgersi della densità immaginale del mondo.

In una tale direzione è fortemente sintonica la prospettiva aperta in Francia, proprio nel solco del pensiero di Durand, di una "pedagogia dell'immaginario", di un *oriente* della pedagogia, che si contrappone a quello che Bruno Duborgel, uno degli autori impegnati in tal senso, definisce l' "iconoclasmo scolastico"³⁹⁸. Una tale 'pedagogia' più in generale pone in discussione il predominio culturale di quello che Durand stesso definisce il "monoteismo della verità e del processo razionale"³⁹⁹ per riaprire la strada alla sovversione partecipativa dell'*homo symbolicus* e di una coscienza mitica, restituendo i diritti negati a paradigmi conoscitivi che riconoscano l' "essere umano tessuto nella stoffa cosmica, designato attraverso la musica complessa dei suoi apparentamenti e delle sue differenze dalle cose, dagli elementi, dai minerali, dalle piante, dagli animali o dalle stelle"⁴⁰⁰.

Ritrovare la centralità dell'immaginazione in pedagogia significa restituire l'uomo agli astri e riaprire uno sconfinato "museo immaginario" all' esplorazione creatrice e alla *reverie* come cognizione "sovrumana": "una pedagogia dell'immaginario" è una "pedagogia del pieno", opposta al vuoto di una pedagogia positivista, notomizzante, regolarizzante. Una pedagogia ricca, "debordante d'oggetti, d'immagini e icone, di miti, di leggende, di racconti e di poemi alla consumazione, alla dilettazione, alla meditazione e alla produzione dei quali vuole trascinare l'infanzia per tutto il corso dell'apprendimento, dalle materne all'Università (...) essa sogna di fare della Scuola un immenso *atelier* d'onirismo, di raccolta, di lettura e di elaborazione permanente degli 'dei', degli eroi, dei motivi mitici e dei sogni in cui si approfondisce e dialoga la coscienza umana"⁴⁰¹.

Duborgel, come lo stesso Durand, si appella in questo senso alla lezione di "Saggezza" di Bachelard nell'invocare una "pedagogia dello psichismo immaginante" in cui "è il reale percepito che viene corretto dall'immaginazione"⁴⁰², cioè deletteralizzato, "affinchè i miti risorgano dalla terra, e l'infanzia si metta, con il suo maestro complice in *reverie*, a prospettare l'invisibile e il meraviglioso nel visibile e nel quotidiano"⁴⁰³.

Lo sforzo di Duborgel va fino al punto di suggerire il 'come' di una tale immissione, proprio facendo leva sul grande "Museo immaginario" e sulle sue possibilità di essere rivisitato, non però formalisticamente, ma contattandolo senza perderne l'alone di senso, lo spessore semantico, i mondi che trasporta, l'universo di corrispondenze, il codice analogico e ermetico che trascina con sé. Una tale operazione è in pieno accordo con una disposizione "immaginale", proprio nell'esercizio non erudito o formalistico, ma trasmutativo dell'esperienza immaginativa.

Naturalmente l'aver enfatizzato molto, anche negli autori sopra sommariamente indagati - Durand, Bachelard, Corbin- il richiamo a coltivare il patrimonio immenso e in pericolo del mondo immaginativo, del pensiero mitico, della visione immaginale, di una metafisica poetica, non significa che in essi, e in chi scrive, non sia viva la consapevolezza che questi risvegli sono fondamentalmente la contromisura necessaria di una altrettanto necessaria presenza *tensionale* di una 'ragione' tessuta della storia culturale dell'Occidente. E che non sia consapevole il fatto che lo sguardo rivolto a Oriente *proviene* da Occidente e che quindi è nutrito della criticità e delle acquisizioni filosofiche, epistemologiche e scientifiche che sono maturate in Occidente.

In tal senso Durand richiama ad un immaginario notturno a fronte della dittatura di un regime diurno, ma non disconosce mai il trattarsi di due forme ugualmente fondate di espressione delle forze immaginative della psiche. Bachelard notoriamente ha indagato sia il mondo della ricerca scientifica che quello dell'espressione poetica con pari tenacia e rigore, e pur non riuscendo

³⁹⁸ B.Duborgel, *Imaginaire et pédagogie*, Privat, Toulouse 1992, pp.16-17

³⁹⁹ G.Durand, *Préface*, in B.Duborgel, op.cit., p.11

⁴⁰⁰ B.Duborgel, *Imaginaire...*, op.cit., p.235

⁴⁰¹ *ivi*, p.241

⁴⁰² *ivi*, p.248

⁴⁰³ *ibidem*

a integrare questi due livelli dell'espressione e dell'indagine umana, ha reso biograficamente conto della necessità di questa compresenza, di questa "doppia autenticità", come la definisce Duborgel⁴⁰⁴.

Infine Corbin, che transita da Heidegger a Sohrawardî⁴⁰⁵, può entrare in un contatto così fecondo con la cultura persiana proprio in virtù della distanza, della consapevolezza filosofica e anche psicologica che gli deriva dall'essere uomo d'Occidente. Diversa è la situazione del mondo Orientale che, come giustamente sottolinea Shayegan, in mancanza di un retroterra *storicizzato* in senso dialettico, rischia ad ogni momento di scivolare nell'ideologia⁴⁰⁶. Come, viceversa, nel nostro mondo, appare ideologico il dominio incontrastato di una razionalità che ha perso per strada la tensione con il sapere dell'essere e le sue forme immaginali.

Ancora una volta il senso di questo forte richiamo al pensiero che custodisce e salva l'immagine va contestualizzato qui, nei luoghi del nichilismo e della ragione strumentale, della negazione della mancanza e del prometeismo dell'*ego*. Quello che occorre, come sostiene con la consueta finezza Corbin, è quella *Scienza della Bilancia* di cui si tratterà poco oltre a proposito d'alchimia. Essa infatti, derivando dalla riflessione partecipe sulla Natura, ci ricorda che: "la parte visibile di un essere presuppone di essere equilibrata dalla sua parte invisibile, celeste. L'apparente, l'essoterico (*zâhir*) deve essere equilibrato dalla parte nascosta, l'esoterico (*bâtin*)."⁴⁰⁷ Infatti "il rifiuto agnostico moderno ignora questa legge dell'essere integrale e non fa dunque che mutilare l'integralità di ciascun essere"⁴⁰⁸.

Aprire un varco verso l'approfondimento della regione immaginale vuol dire quindi opporsi, per colmare un drammatico squilibrio, ma anche per restituire valore e qualità a ciò che per troppa incuria ha *perduto l'Oriente*, all'immagine-simulacro, svuotata di ogni vitalità psichica, di ogni autonomia significante; e vuol dire opporre a questa l'accesso al "mundus imaginis", alla *rêverie*, allo schematismo della "sfera" e dello "specchio"⁴⁰⁹, come differenziazione di una regione d'esperienza che costringa a disimpegnare il mondo come semplice utilizzabile, e a ritrovarne l'animazione invisibile, le forme abolite della sua espressività.

Questo è al contempo un invito a tornare alle cose nel loro esporsi e a riattingerne l'animazione oltre ogni precostituzione percettiva, significa rimettersi in contatto con una zona intermedia dell'esperienza che restituisca primarietà al legame invece che all'asservimento, rendendo possibile l'esercitare, in un complesso tirocinio meditativo, una pratica di "visione prolungata" e di "lettura lenta" delle cose. Significa anche, come si è visto, sollecitare adeguatamente l'area dell'immaginazione creatrice e simbolica, confermando all'immagine la capacità di connettere il visibile e l'invisibile, ma anche di farsi sintesi tra la memoria archetipica e il simbolo creatore. In una dinamica che non si orienta solo alla produzione di una simbolica individuativa e emancipatoria, ma che sa anche recuperare la plasticità umbratile di un'arte della memoria (lulliana e bruniana⁴¹⁰), che significa riconduzione (*ta' wil*) all'ispirazione originaria dello stare nel mondo.

Educazione all'immaginale significa portarsi nello spazio visionario, nella *Città di smeraldo* in cui al contempo si offre la presenza di un mondo animato e se ne esplora l'orizzonte generativo delle forme, ritrovando il non-dove necessario alla sua comprensione, e si approfondisce, secondo una pratica spoliativa, la cura di esso come "fare anima"⁴¹¹, come disposizione a coglierlo nella sua autonoma creatività e a porsi nella condizione di un necessario ri-spetto della sua fisionomia.

⁴⁰⁴ cfr. *ivi*, p.262

⁴⁰⁵ cfr. H. Corbin, *De Heidegger à Sohrawardî*, in C. Jambet (dir.), *Herne Henry Corbin*, op.cit., pp.23-38

⁴⁰⁶ Cfr. D. Shayegan, *Philosophie...*, op.cit., p.287 sgg.

⁴⁰⁷ H. Corbin, *Temple et contemplation*, Flammarion, Paris 1981, pp. 69-70

⁴⁰⁸ *ibidem*

⁴⁰⁹ Cfr. J.J. Wunenburger, *L'imaginal philosophique...*, op.cit

⁴¹⁰ Cfr. F. Yates, *L'arte della memoria*(1966), tr.it. Einaudi, Torino 1972

⁴¹¹ L'espressione è di J-Hillman (che a sua volta l'ha tratta da una lettera di J.Keats dove egli parla della "valle del fare anima"). Sul significato di una tale espressione, che delinea una re-visione del processo di cura psicologica come

Significa situarsi consapevolmente *dalla parte* dell'immaginazione attiva e delle sue prassi: "maniera di guardare, produrre, rappresentarsi e leggere il mondo come diversità solidarizzata in 'cosmo'(...), formulazione delle 'cose' come specchi, metafore e echi di una lateralità che le ricollega, di un aldilà ch'esse parlano, d'una umanità che vi si reduplica, interroga e riconosce; costituzione, legatura demiurgica e esplorazione delle reti d'affinità che circolano dal sensibile al senso; produzione di similitudini; reintegrazione umana del mondo; visitazione onirica e animazione delle cose; (...)intreccio dell'oggetto e del soggetto, volontà pancalista, desiderio di una bellezza infine generalizzata e maniera fisica di rappresentarsi 'cordialmente' l'universo; potenza d'apparentamento delle figure del cosmo e dei paesaggi umani; tessitura delle relazioni tra microcosmo e macrocosmo, espressione coerente e fondatrice della 'verità' dell' 'antropocosmo'; desiderio di abbracciare la Totalità e di rendersi il Mondo familiare; potere e esercizio della rappresentazione 'estetica' del pensiero partecipativo, della logica dell'analogia, delle corrispondenze; ricerca, interrogazione e produzione del senso e dell'invisibile nel sensibile e nel visibile..."⁴¹².

La regione immaginale aiuta ad abitare una zona mediana tra i sensi e l'intelletto all'interno della quale l'esperienza è ordinata in una pratica riflessiva e di approfondimento ermeneutico del dato cui troppo spesso ci poniamo soltanto di fronte per espugnarlo e incorporarlo in una cognizione reificante.

Grazie allo sgretolamento di una razionalità iconoclasta si perviene, a patto di riconsegnarsi gradualmente ad una adesione integra e generosa a ciò che ci circonda, ritrovato nella sua irriducibile fraternità, ad un paesaggio visionario, ma carnale, ricco di significato, e finalmente abitabile. Le leve per inoltrarsi in questa Casa del Mondo, Mondo Immaginale, possono provvisoriamente essere una sensibilità *notturno-sintetica*, il simbolo creatore, la *rêverie* poetica, in breve un' *Imagogia*.

affidamento alle immagini, come "lavoro immaginale", cfr. J.Hillman, *Re-visione della psicologia*, op.cit., specialmente l'ultima parte *Disumanizzazione o fare anima*.

⁴¹² B.Duborgel, *Imaginaire...*, op.cit., pp.261-262