

“Fratelli-ombre”:

La “notte di fonte” di Joë Bousquet

La quintessenza della ferita

Figura ermetica per elezione, sfuggente ad ogni definizione, il “poeta, filosofo, scrittore, cronista, critico d’arte, saggista...”¹ Joë Bousquet è nell’ambito di questo testo un incontro obbligato e urgente: necessario e illuminante l’intrattenersi con la sua opera intensa, bruciante, a suo modo estrema.

Durante la Prima Guerra Mondiale, il giovane Bousquet, in una sorta di sovraesposizione eccessiva alla Caduta, si proponeva in tutte le missioni più temerarie, quasi a cercare quel destino di morte che sentiva stringerlo da presso fin dalla nascita². Il 27 maggio del 1918, all’età di vent’anni, rimane ferito alla colonna vertebrale da un proiettile tedesco, che lo costringe a letto, paralizzato, per il resto della sua vita, che terminerà il 28 settembre del 1950. L’incidente, e l’*interdizione* esistenziale determinata da esso, diventeranno il punto di gravitazione della sua opera: saranno come il crogiolo di un’escavazione, di un’eviscerazione radicale, che lascerà in eredità un corpo scritturale inesauribile, una vera “*iridazione intellettuale*”³ da cui l’immagine del mondo esce mutata, rigenerata.

Bousquet nasce per la “seconda” volta attraverso la ferita, e, lentamente, essa lo colloca in una posizione differente, *obliqua*, non più centrata: “la mia ferita ha veramente realizzato il mio benessere dispensandomi dal pensare a me”⁴. L’espropriazione dell’integrità fisica conduce Bousquet a penetrare una dimensione “altra”, estranea alla complicità che la ragione intrattiene con tempo e spazio, e a dischiudere un luogo “*nato dal desiderio e dallo sguardo*”⁵: “la mia ferita ha conficcato nella mia carne le rose della sera di maggio nella quale sono stato ferito”⁶. La “mutilazione” si rivela paradossalmente “fonte di chiaroveggenza e di energia”⁷: è “questa insufficienza ad essere creatrice”⁸.

Tale potenza creatrice si irradia proprio *grazie* all’annullamento dell’io: “il miracolo, è la sofferenza che ti mostra che tu non sei tu”⁹. La ferita dispensa Bousquet dall’essere “soggetto”, dalla prassi effettuale, dal *fare*, e lo conduce a scoprire le risorse incontaminate di una “certa ‘passività’, o piuttosto *ricettività*”. Lo sradicamento corporeo alla fisicità abituale e al dispiegamento attivo della sessualità, comporta uno slittamento oltre (o al di qua) dell’identità soggettiva e apre la possibilità di entrare in contatto viscerale con una corporeità più intima, con l’ “invisibile femminile”, la “*femme au fond de mon être*”.

“Se la perdita di motricità, sottraendo Bousquet allo spazio e al tempo, aveva già potuto apparire come un vantaggio accordato nella ricerca dell’Essere, che impone la negazione delle condizioni dell’esistenza manifesta, la perdita della virilità si rivela ancor più favorevole a questo progetto: vietandogli, in effetti, l’amore di qui, lo vota interamente all’Amore vero, che non è

¹ X.Bordes, *Preface*(1972), in J.Bousquet, *Mystique*, Gallimard, 1973, p.10

² Bousquet rischiò di morire durante il parto. All’età di tre anni fu colpito dal tifo e anche in quell’occasione la sua vita fu in grave pericolo. In battaglia indossava degli stivali rossi particolarmente vistosi, quasi a sfidare il destino, a mettersi volontariamente in vista del nemico.

³ M.Blanchot, *Joë Bousquet*, in M.Blanchot-J.Bousquet, *Joë Bousquet Maurice Blanchot* (a cura di A.Marchetti) (1947), tr.it. Il Capitello del Sole, Bologna 1999, p.16

⁴ J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.133

⁵ F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., p.613

⁶ J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.39

⁷ N.Bhattacharya, *Joë Bousquet. Une expérience spirituelle*, Droz, Genève, 1998, p.50

⁸ J.Bousquet, *Le passeur s’est endormi*, Denoël, Paris, 1939, p.185

⁹ J.Bousquet, *Papillon de neige*, Verdier, Lagrasse 1980, p.107

accessibile che al di qua o al di là di questa vita, nell'androgino cosmico, in cui risplende l'Unità perduta dell'Essere"¹⁰.

Ma non si tratta, nel caso di Bousquet, di una "classica sublimazione della sessualità", quanto piuttosto di una vera e propria "trasmutazione" che si realizza a partire dalla sovversione della "turba notturna della corporeità"--cioè della realizzazione concreta del desiderio-- che produrrà una forma unica di spossessamento e di decantazione dell'identità. Uno spossessamento che Bousquet dovrà *patire* fino in fondo (ricordiamo che egli giungerà a poter parlare e a scrivere della propria ferita solo dieci anni dopo l'evento). Tale processo gli restituirà tuttavia alla fine una particolare "acutezza di sguardo", una "strana 'mistica", che possiamo tradurre con il termine alchemico di "quintessenza"¹¹.

La sua Opera sarà come la sedimentazione dalle mille forme, l'iridazione del siero raccolto dalla ferita, una forma densa e *sottile* al tempo stesso, prodotta dallo scavo progressivo nella *nigredo* prodotta dal trauma, dalla permanenza forzata ma anche lavorata, *sopportata*, del collasso esistenziale. Si tratterà di un' "opera della notte" e soltanto a questa si dovrà la resurrezione di una "conoscenza" altra, quale quella che Bousquet potrà fornire nella sua scrittura in cui la forma e il contenuto – simboli di ogni antinomia da ricomporre - appariranno così strettamente intrecciati.

L' "inconoscenza"

L'opera di Bousquet assume la forma di un "autoconcepimento", e non a caso l'autore utilizzerà a più riprese tale metafora –"*sese concipere*"¹² - una gestazione operata dalle componenti profonde, maschili e femminili, di un soggetto effettivamente *tranciato* dalla sua identità diurna. Bousquet si rivolta nella sua carne per ri-generarsi, deve ricucire la sua lacerazione restaurando una scissione più intima, più originaria. Il suo pensiero, distillato a questo concepimento notturno ed estremo, diventa un pensiero esso stesso estremo, e in quanto tale capace di uno sguardo obliquo, che, proprio in virtù di questo sbilanciamento, restituisce possibilità di contatto con ciò che è sempre di-stratto dalla visione. Probabilmente per questo Bousquet destinerà la sua scrittura "ai bambini e alle donne, agli ammalati e ai pazzi"¹³.

Bousquet cede alla penombra di questo sguardo, ma ne ricava una profonda esperienza d'Anima, intesa come la "forza d'attrazione che spinge l'uomo attuale a reintegrare l'Essere attraverso le forme del mondo manifesto"¹⁴. Egli asseconda uno *sbilanciamento* verso la profondità e in tal modo approfondisce il suo legame intimo con l'Anima che è poi subito l'Anima del mondo. Gli è facile attingerla proprio in quanto ha avuto il paradossale *privilegio* di vedere mutilata la sua

¹⁰ N.Bhattacharya, op.cit., pp.296-7

¹¹ F.Bonardel, op.cit., p.616. In un certo senso, una tale Via, oscura e tortuosa, può davvero essere analogata a quella che conduce alla scoperta del Graal. Simone Weil, nella sua corrispondenza con Bousquet, fa proprio questo paragone: "A pochissimi spiriti è dato scoprire che le cose e gli esseri esistono.(...) La scoperta è in fondo il soggetto della storia del Graal. Solamente un essere predestinato ha la facoltà di domandare ad un altro: <qual è dunque il tuo tormento?>. E non gli è data nascendo. Deve passare per anni di notte oscura in cui vaga nella sventura, nella lontananza da tutto quello che ama e con la consapevolezza della propria maledizione. Ma alla fine riceve la facoltà di rivolgere una simile domanda, nel medesimo istante ottiene la pietra di vita e guarisce la sofferenza altrui (...)... almeno penso di vedere abbastanza per avere potuto riconoscere in voi questo orientamento" (S.Weil, *Lettera del 13.4.42*, in S.Weil-J.Bousquet (1957), *Corrispondenza*, tr.it. SE, Milano, 1994, p.14). E ancora: "per pensare la sventura è necessario portarla nella carne, profondamente conficcata, come un chiodo, e *portarla a lungo*, affinché il pensiero abbia il tempo di temprarsi abbastanza per guardarla" (S.Weil, *Lettera del 12.5.42*, in S.Weil-J.Bousquet (1957), *Corrispondenza*, op.cit. p.33 (il corsivo è nostro))

¹² J.Bousquet, *Tradotto dal silenzio(1941)*,tr.it. Marietti, Genova 1987, p.69

¹³ Ivi, p.72

¹⁴ N.Bhattacharya, op.cit., p.45. L'Anima appare sempre incarnata al mondo, Anima vivente, che si inverte paradossalmente nel corpo: "E' il corpo che è l'anima dell'anima" (J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.215).

identità egoica, di vederla *sommersa*¹⁵ e di perdere quindi ogni *presa* sulle cose. Fino al punto di riconoscere nel proprio destino una decisione inconsapevole: “io sono ferito per conoscere i segreti delle cose...”¹⁶. E comunque a riconoscersi come mediatore *destinale*: “credi che i raggi del giorno ti avrebbero offerto la mano se tu non fossi l’opera della notte?”¹⁷.

Il corpo di Bousquet si trasforma, si derealizza, si fa immaginale, diventa una sorta di “corpo culturale”¹⁸, di *corpo transizionale*, collocato fra interiorità ed esteriorità, fra maschio e femmina, fra materia e intelletto. Il suo corpo è la forma che ha preso in lui la vita stessa, quella che in lui trova modo di dispiegarsi. Questa forma è fondamentalmente la *scrittura*, ma una scrittura che porta il segno, che si fa ‘doppio’ della ferita: è infatti una scrittura frantumata. Smembrata essa stessa, esibisce il corpo smembrato del poeta¹⁹: “l’estetica del frammento riproduce e rinnova l’immagine del ‘*corps morcelé*’”²⁰.

Ma la “poetica frammentaria” di Bousquet non è soltanto il risvolto e il rispecchiamento di una “condizione umana votata al disastro”²¹, è anche un segno di quella de-soggettivazione di cui è intrisa la sua opera: la *scheggia* poetica, così come la trascrizione immediata e fratta del dato sensibile pongono in essere un’entità intermedia, un “quasi-soggetto”: “fra sogno e risveglio, fra vita e morte, fra pensiero e ragione rifiutata, uno stato intermedio tra smembramento e unità...”²².

La scrittura *a pezzi*²³, visionaria e surreale, che rende il testo sprovvisto di ogni sequenzialità proiettandolo in una sorta di totalità fuori dallo spazio e dal tempo, può forse essere interpretata come un modo paradossale di “pacificare” le lacerazioni tra mobilità e immobilità e tra presenza e assenza così presenti nella sua vita. Ma questa forma, ci sembra, porta soprattutto la *segnatura* irriducibile di un’operatività simbolica che mira a erodere e infrangere la “pienezza del discorso affermativo e compiuto”²⁴, dimostrandosi in pieno accordo con l’emergenza di un rivolgimento epistemologico e ontologico ermetico e notturno.²⁵: “il mondo in cui vivo è oppresso dal peso della luce, di quella luce in cui non posso penetrare senza che tutti i pensieri che porto in me divengano

¹⁵ Sulla “patologizzazione” come via per “fare Anima”, cfr. J.Hillman, *Re-visione della psicologia*, op.cit.p.109 sgg.; ancora P.Mottana-N.Lucatelli, *L’anima e il selvatico*, op.cit., part. pp.42-7. Il percorso mitopoietico e psicopoietico di Bousquet, a partire dalla ferita intesa come “varco immaginale”, interpretato come analogo al processo terapeutico inteso in senso junghiano, è anche al centro del bel saggio che A.Carotenuto dedica al poeta francese: cfr.A.Carotenuto, *I sotterranei dell’anima*, Milano, Bompiani 1993, pp.95-183

¹⁶ J.Bousquet, *Le meneur de lune*, Janin, Paris 1946, p.169

¹⁷ J.Bousquet, *L’œuvre de la nuit*, Montbrun, Paris 1946, p.32

¹⁸ “Attraverso un lavoro infaticabile, mi sono sostituito un essere di cultura” (J.Bousquet, *Mystique*, op.cit, p.112).

¹⁹ Annamaria Laserra nota che nella scrittura di Bousquet, fra i molti elementi fonosimbolici, ha una certa rilevanza la ripetizione delle due consonanti B e S (di *blesure*) in molti dei nomi dei suoi personaggi, per lo più eteronimi dell’autore stesso (Blaise, Basile, Sabbas e Dom Bassa, Sébastien ecc.); cfr. A. Laserra, *Joë Bousquet. La ferita e la parola*, Bulzoni, Roma 1994, pp.188 sgg.

²⁰ Ivi, p.35

²¹ M.Blanchot, *L’écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p.25

²² I.Chol, *Joë Bousquet, la connaissance du soir. Les éclats du sujet poétique*, in « Francofonia », n.40, 2001, p.75

²³ La sua scrittura, anche nei romanzi, alterna momenti descrittivi e narrativi con riflessioni, frammenti di diario, annotazioni... Un esempio a caso fra i tanti: in *Une passant bleue et blonde*: “nell’istante in cui mi sono detto che lei è là, la sua presenza fa che anch’io sia là. Mi sembra che la mia vita si nutra della sua vita. Ella trema. Ho sognato che questa ragazzina bruna mi diceva nell’avvicinarmi: ‘io sono muta: ho appena visto un gattino passare sotto un auto’. Il passo, il vento. Un cielo liquido nello sfarfallamento delle canne argentate. Una bambina molto piccola zampilla dal suo sorriso. Si direbbe che gli alberi vogliano passare dietro la propria ombra. Non c’è mai niente in una lettera. Bellezza, volto chiuso negli occhi della morte, bellezza nella contemplazione della quale il mio cuore è nato dal suo panico”. In J.Bousquet, *Oeuvre romanesque complète*, Albin Michel, Paris, 1979, vol.1, p.248

²⁴ A.Laserra, op.cit., p.27

²⁵ Anche in tal senso Bousquet ritiene di essere impegnato in un’opera di “controscriitura”: “controscrivere...è una pratica che mi prometto di seguire. Consiste nell’estrarre, sotto forma di verità semplicissima, ciò che consacrerà l’inutilità del maggior numero di parole. Questo si chiama raggiungere l’espressione definitiva o meglio: la massima semplificazione. Precipitarsi nella foresta degli accadimenti, mandare in frantumi tutti gli specchi. Immergersi nel cuore delle parole per estrarne quell’idea che fa indietreggiare come nebbia tutte le altre. Significa estendere alla letteratura un metodo di igiene morale; o piuttosto la reazione naturale provocata da un pensiero ostinato a restare se stesso davanti al dolore” (J.Bousquet, *Tradotto...*, op.cit., p.18).

trasparenti ed evanescenti come spettri. (...)Non si può dimorare nell'orrida luce, sotto l'orrenda pioggia dei raggi; se qualcuno, preventivo quanto me, vi resta ancora, è perché non sa da quale parte afferrare la notte"²⁶

Il ritirarsi di Bousquet dal "peso della luce" lo condurrà all'esplorazione acuta e infaticabile di una "conoscenza della sera", o meglio ancora di una "inconoscenza"²⁷ radicata nell'esperienza del *nero*, addirittura di un "Oltrenero", nell'immersione nel "fulgore dell'ombra"²⁸.

Bousquet intraprende il suo percorso *negativo*, cui fa cenno fin dall' *exergo* della sua raccolta poetica *La conoscenza della sera*, sganciandosi anzitutto dalla propria soggettività: "nella misura in cui si accetta, l'uomo scende nelle profondità della propria natura che è negazione. Per questa ragione, non essere te stesso se non vuoi essere perduto..."²⁹. Attraverso questo passaggio scaturisce infatti una peculiare conoscenza che presuppone l'abbandono di una condizione positivamente identitaria, e il naufragio della coscienza *ponente*.³⁰ Tale conoscenza assume i tratti caratteristici di una 'gnosi': tutta l'opera di Bousquet è segnata, ancor più che dalla ferita corporea, dalla sensibilità ad una ferita ben più profonda, e che assume in un certo senso la funzione di Doppio di quella, inerente alla condizione dell'uomo, condannato alla frattura dall'unità originaria. E' questa frattura che fonda, minandola e affliggendola, la coscienza stessa: "ogni coscienza è dolorosa: l'esistenza è la piaga dell'essere. E il mondo è nato da questa ferita"³¹.

Lo sguardo ermetico

La nostalgia di una condizione di pienezza perduta colloca Bousquet in una tradizione che vede congiungersi neoplatonismo e ermetismo rinascimentale, alchimia e mistica tedesca, catarismo e romanticismo, fino al surrealismo (cui Bousquet ha inizialmente aderito). Una tale "nuova gnosi", marcata da una nostalgia di partecipazione ad un mondo in cui si rispecchi e si attinga una Forma unitaria perduta, condanna la coscienza dell'io razionale alla condizione di falsificazione e di smarrimento di senso, frutto della degradazione dell'integrità primitiva: "l'uomo ha voluto pensare. Egli ha creato in sé lo spazio ed è così che si è ritirato dall'unità. E' diventato il pazzo del sole. Si è riempito dell'immobilità dell'astro splendente come di una terribile vertigine"³².

²⁶ Ivi, p.1

²⁷ Laserra la definisce, in negativo, così: "non è un sistema concettuale, né un'accumulazione di sapere, né l'espressione di una verità trascendente, non è progetto, non è esperienza. Provenendo da zone proibite alla comprensione, appartiene per sua natura all'ordine dell'indefinito, del discontinuo, del frammentario, e non può quindi che esprimersi in note" (op.cit., p.103). Una conoscenza *ermetica* dunque. Forse si può raccordare anche alla meditazione contemplativa della mistica. In particolare sembra di poterla in qualche misura raccordare a quella "Nube della non-conoscenza" (*unknowing*) di un monaco inglese anonimo del XIV secolo, un classico della "ricerca orante del nulla" (cit. nell'introduzione della traduzione italiana, *La nube della non-conoscenza*, Ancora, Milano, 1981, p.II) fra i cui maestri, noto a Bousquet, c'era Maister Eckhart, ma anche Dionigi l'Aeropagita.

²⁸ J.Bousquet, *Le meneur...*, op.cit., p.42

²⁹ J.Bousquet, *La conoscenza della sera*(1947), tr.it. Panozzo, Rimini, 1998, p.21 . E' interessante notare che l'eteronimo con cui firma questa epigrafe suona *Basile Sureau*, in cui compare significativamente criptata la parola *blessure*, ma anche appare un'immagine significativa, quella di una "bassa isola sull'acqua" (*bas ile sur eau*), cui forse il poeta si consegna, emersione terrestre e *abbassata* sulla femminea e profonda oscurità dell'essere.

Risulta solidale con lui, nella fondazione *negativa* dell'atto poetico, René Daumal: "Bisogna comprendere d'ora innanzi che tutta la poesia ha le sue radici nell'atto immediato della negazione. Il poeta prende coscienza di sé stesso nel fare apparire le forme che rinnega e che diventano perciò stesso i simboli, gli aspetti sensibili della sua ascesi: egli si esprime attraverso ciò che rigetta e proietta di sé, e se definiamo ammirabili le immagini che propone, è sempre al *non* nascosto dietro ad esse che va la nostra ammirazione" (R.Daumal, *Le contre-ciel*, cit. in I.Chol, op.cit. p.58)

³⁰ Come sostiene Daumal nel dialogo a tre, con Bousquet e Carlo Suares *Les Paralipomènes de la Comédie Psychologique*, "...*distuggere l'io* non ha altro senso, qui, che conoscersi" in C.Suares, *Critique de la raison impure*, op.cit., p.29

³¹ J.Bousquet, *Le mal d'enfance*, Denoël, Paris, 1939, p.97

³² J.Bousquet, *La tisane de sarments*, Denoël et Steele, Paris, 1936, p.41. Molto vicina a questo pensiero è la descrizione che Hillman fa dell' "io solare": "...ottenebrato è (...) l'eroe, fissato sul sole e inamovibilmente centrato. Sua è la coscienza che vede in termini di bianco e nero, e addita il male per giustificare l'enorme distruzione che troviamo

La coscienza che ha perso contatto con l'unità profonda in cui era fusa con i suoi oggetti ha determinato l'irrimediabile decadimento dell'uomo, segnato da tutte le forme del *divorzio* e della scissione. E questa decadenza è particolarmente visibile nella malattia dell'immaginazione la cui insufficienza è origine e effetto ad un tempo del nostro "esilio".

Bousquet si *converte* alla notte e alle sue visioni sotterranee. E' essa la forza generativa, che irradia al fondo di ogni cosa. E' necessario volgersi dalla parte delle tenebre e dell'invisibile. E' necessario rientrare in contatto con essa in quanto "notte interiore", quella "notte tiepida" e generativa, "la stessa sotto la terra e nelle viscere, nei frutti, nel cervello che pensa"³³. Una "notte minerale, notte di fonte, la stessa in tutte le profondità materiali, uterine, organiche"³⁴. "Notte assoluta che dimora nelle nostre ossa, che è la carne della nostra carne"³⁵. E al centro di questa notte carnale, minerale, tellurica, affonda come un "fuoco centrale" un "sole nero", "sotterraneo", "la Materia allo stato primario, fonte di tutte le cose e della salvezza del mondo", "l'assoluto nella sua funzione creatrice"³⁶: lo sprofondamento nell'intimità e nella carne delle cose è la *discesa* poetica di Bousquet, in sintonia con la prospettiva ermetico-alchimista di una trasmutazione radicale dello sguardo e della conoscenza, e del suo realizzarsi nell' *Opus*.

Bousquet non si ferma tuttavia all'immersione in un'atmosfera romanticamente notturna, non si lascia affascinare da uno scenario tenebroso da cui fare emergere, per antitesi a quello diurno, un mondo rovesciato. Egli penetra attraverso la sua condizione *negata* in un livello superiore della notte, "più sostanziale, sorta di carne segreta che consente agli esseri e alle cose del mondo di prendere veramente corpo"³⁷. La notte assume qui la sua funzione *annerente* nel senso della "tintura" alchemica e si fa condizione percettiva, sguardo scuro, uterino, che dischiude un *sotto-fondo* della visione.

Lo sguardo si rivolta come all'interno della notte carnale nell'esplorazione dell' "Oltre-Nero", luogo femminile per eccellenza, luogo di reversione e consustanziazione³⁸. Si tratta di un'intro-ersione capace di rigenerare la visione. Lo sguardo del *crepuscolo*, flettendosi all'interno dell'uomo, che è abitato dal suo Doppio femminile, ne risorge *tinto* e "provvisto di una colorazione e di una densità che lo rendono l'agente di nuove trasmutazioni, il legame occulto fra gli oggetti fin allora dispersi in questo mondo"³⁹. Lo sguardo che, al seguito dell'interdizione fisica e del rifiuto delle separazioni intrinseche alla visione funzionale, penetra nell'oscurità materiale del corpo, attraverso il sogno e la "contemplazione", accede ad un grado di partecipazione psichica con le viscere del mondo, in modo da ritrarne un formidabile potere di re-visione e di ricongiungimento.

Nella metafora ripetuta della "*maison*" appare in tutta evidenza il lavoro di *colorazione* e *intensificazione* che la percezione intraprende distaccandosi dall'apprensione immediata e "cieca" e rivoltandosi nella sua profondità: "io abito la mia casa (*maison*) e in essa tutto il visibile, ma la profondità di ciò che mi allaccia alla casa incontra una realtà vivente di cui essa è il segno. Questo edificio in cui la paralisi mi ha fatto incagliare esiste due volte. Visibilmente, come la dimora della mia persona fisica e opaca. Immaginarmente, come la coscienza e la sede dell'essere tiepido e nero che sono al mio interno. Essa è la figura del mio essere viscerale in cui ho avvolto crescendo la notte materna e uterina, femminile per questo legame che la identifica strettamente all'asilo

sempre nei suoi miti. (...) l'io solare è un *sol niger*, nell'oscurità a causa della luce..." (J.Hillman, , *Saggi sul puer*(1973-79), tr.it. Cortina, Milano 1988, p.72). Un *sol niger* ben diverso da quello, tipico della "filosofia lunare" di Bousquet, che *illumina* la "conoscenza della sera".

³³ J.Bousquet, *Lettre à R.Iché*, 14-6-1948, cit. in N.Bhattacharya, op.cit. p.39

³⁴ J.Bousquet, *Le credo dualiste*, 1935, cit. in A.Laserra, op.cit, p.210

³⁵ J.Bousquet, *Lettre à H.Bellmer*, 13-10-1945, cit. in N.Bhattacharya, op.cit. p.39

³⁶ N.Bhattacharya, op.cit. p.40

³⁷ F.Bonardel, op.cit., p.615. Così Gaston Bachelard: "la notte è prima della carne e tuttavia in una carne, è nei limbi carnali dove la morte è resurrezione, dove gli occhi fioriscono di nuovo, stupiti" (G.Bachelard, *La terra e il riposo*,tr.it. Red, Como, 1994 (1948),p.154)

³⁸ cfr. F.Bonardel, op.cit., p.617

³⁹ F.Bonardel, op.cit., p.616

pietrificato che è per il mio corpo di maschio”⁴⁰. In tal senso la “*maison*”⁴¹ diventa il “mondo interiorizzato nelle profondità carnali dell’androgino cosmico, dunque il corpo umano nel suo rovescio segreto”⁴². La casa è una crisalide multipla in cui dimora l’intimità originale, racchiusa e racchiudente, dell’essere femminile, da cui Bousquet si sente separato e al tempo stesso abitato.

L’opera di Bousquet cresce in profondità anziché in estensione e in tal modo accede ad una visione *inferiore*. Il suo corpo penetra il corpo –femminile– del mondo sanando, in questo attingimento della materia vivente, le separazioni della condizione diurna. Si comporta alla maniera di un “albero”: “l’albero che cresce davanti alle mie persiane chiuse (...) spinge le sue forze nelle acque sotterranee come nelle sommità del vento. Esso unisce l’acqua e il cielo e li canta con le sue fronde che il vento scuote (...).Io (sono) come questo albero”⁴³. Come l’albero, è testimone *sottratto* di ogni cosa e ogni cosa restituisce: gli alberi “conoscono il numero delle stelle e le contano insieme ai vostri giorni e nulla può farglieli dimenticare. Ed è da questo mondo che essi sono assenti a forza di assorbire la loro anima nella gioia illimitata di rivelarlo”⁴⁴.

Il poeta è confitto fra cielo e terra come l’albero, e come l’albero li riunisce, si fa loro *mediatore* e, attraverso il movimento che gli imprime il vento, li canta. Come dire: attraverso questa mia condizione di quasi-soggetto, di creatura sotterranea, stesa fra morte e vita, posso dar voce poeticamente al ricongiungimento fra il superiore e l’inferiore, tra la carne e lo spirito, posso esserne, *passivamente*, il transito.⁴⁵ Il poeta attinge un diverso livello d’esistenza in questa sua incarnazione arborea, riconnettendosi al mondo delle profondità e assecondando la sua vocazione a consistere in un *non-luogo*, quello della riconnessione interno-esterno: “Un albero ha dei modi singolari di sfogliare l’immensità e di radunare l’orizzonte fra le sue foglie: se esso discendesse più profondamente, diventerebbe tutto nero di vita, così nero che ne spanderebbe di giorno e rispecchierebbe come una torcia d’argento. Un albero non sta da nessuna parte. Lo spazio è in lui come il miele in un arnia”⁴⁶.

Il corpo *interrato* di Bousquet, nella sua duplice natura maschile-femminile⁴⁷, celestematrice, vibra all’unisono con le profondità dell’Essere, si effonde nell’Anima del mondo e apre su questo uno sguardo “ermetico”⁴⁸. Secondo Françoise Bonardel, Bousquet intende rendere all’occhio la funzione mediatrice di un’*Iride*⁴⁹. Lo sguardo che ne sorge, è uno sguardo che ha valicato il confine tra visione e corpo, tra “faccia epidermica” e “faccia viscerale” e che si offre come spazio

⁴⁰ J.Bousquet, *Langage entier*, Rougerie, Limoges, 1966, p.74

⁴¹ Cfr. su questa immagine e sulla sua poetica lo straordinario lavoro di G.Bachelard in *La poetica dello spazio*, tr.it. Dedalo, Bari 1975 (1957)

⁴² N.Bhattacharya, op.cit., p.116

⁴³ J.Bousquet, *Joë Bousquet dans le Cahier du sud*, cit. in N.Bhattacharya, op.cit., p76

⁴⁴ J.Bousquet, *Le mal...*, op.cit., p.60

⁴⁵ Sulla natura “intermedia” e sospesa dell’albero, le parole di Antonio Prete, a proposito delle metamorfosi mitiche, paiono particolarmente prossime alla condizione del poeta: “la metamorfosi dei corpi in piante di rado è punizione, è piuttosto *passaggio –di salvezza estrema–* in uno stato di profumata quiete. Uno scivolare della bellezza *dall’ordine corporeo all’ordine vegetale*. Come se il vegetale fosse uno *spicchio di cielo conficcato nella terra*, un *oltretempo* nel cuore delle stagioni. Una *sospensione tra l’immortalità e la caducità*” (A.Prete, *Prosodia della natura*, Feltrinelli, Milano 1993, p.134; tutti i corsivi sono nostri)

⁴⁶ J.Bousquet, *La neige d’un autre âge*, 1952, in *Oeuvre romanesque complète*, cit. vol. 2, p.406

⁴⁷ “Come sede della trasformazione, l’albero assume un significato femminile e materno”(C.G.Jung, *L’albero filosofico*(1945), in *Opere*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p.337), ma anche ermafroditico, poiché animato dal principio mercuriale, cfr. *ivi*, p.338). Sul “sesso degli alberi” e sulla compresenza in essi di maschio e femmina, cfr. J.Frazer, *Il ramo d’oro*(1922), tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 1990,pp.142-3

⁴⁸ “Creature terrestri, la nostra anima è un’espressione interplanetaria” (J.Bousquet, *Note d’inconoscenza*(1967), tr.it.Elitropia, Reggio Emilia, 1983,p.58)

⁴⁹ Si immagina qui un triplice emblema: da una parte l’intersezione appunto dell’iride fra la pupilla e il globo oculare (l’intensità *colorata* tra il nero e il bianco), dall’altra l’arcobaleno e infine la divinità olimpica, Iris, rappresentata similmente ad Ermete, come provvista di ali e di un caduceo, oltre che apparentata in una delle sue versioni con la figura dell’arcobaleno.

d'intersezione in cui interno ed esterno possono trapassare l'uno nell'altro: "è il movimento stesso dello sguardo nell'amore, attraverso il quale giunge a *iridarsi l'essere*"⁵⁰.

Lo sbocco di questo sguardo, o meglio il suo stampo profondo consiste in un'"erotica visuale", nella *u-topia* dell'Oltre-Nero, in cui il vedere si porta sull'orizzonte in cui è illuminato dall'Altro, o meglio dall'Altra ("*Altera Ego*" secondo le parole di Bousquet), che lo porta finalmente a *vedersi*. Lo sguardo trova il suo senso nella "relazione erotica" come ri-cambio di sguardi, che perfora la distanza esteriore e interiore tra il maschile e il femminile, congiungendoli.

Il corpo astrale

Paradossalmente, proprio in quest'uomo così radicalmente strappato alla vita del corpo, la via della Conoscenza si dischiude a partire dalla visione della *carne*, la carne nel corpo della donna. Una carne profondamente *immaginata*. Egli "emigra" dentro la donna: "il mio amore è in voi, è voi, distesa nel vostro piccolo letto, è questo trasalimento che vi percorre quando vi contraete per meglio perdervi in voi"⁵¹. Si confonde con lei, sperimentando tutta la densità dell'incontro corporeo: "io mi sento vivere nelle tue viscere, come se i tuoi ricordi avessero lentamente introdotto la mia anima in tutta la profondità della tua carne (...) a ogni battito del mio cuore, il mio corpo è attraversato dal candore del tuo, una fiamma mi percorre. La tua bocca è nelle mie labbra, la tua voce è il tesoro della mia voce. Il tuo essere è nel mio come una lampada nel giorno, che brilla non appena lo spazio si richiude su di lei"⁵².

La visione della nudità femminile consente di penetrare in una dimensione *elementale*, ricettiva delle qualità molteplici della materia: "il mio sguardo si avvolgeva su se stesso nell'irraggiamento di quella bellezza sfolgorante. Ed era nell'erba del mio amore che lo vedevo coprirsi di una rugiada spirituale dai mille occhi di una notte sotto i quali esso si rivestiva di un profumo con il vento che lo legava alla terra"⁵³.

Il corpo della donna raccolto nello sguardo, si fa crogiolo di un approfondimento visionario, di uno slittamento onirico: "a ogni corpo di donna davo radici nei miei sogni, persino quando lei era presente e mi trovavo in tal modo saldato alla materia della terra..."⁵⁴. Il poeta, attraverso il contatto visivo con la carne dell'altro, attraverso la sua elaborazione immaginale, può radicarsi nel mondo. Il "corpo astrale" che si realizza nella fusione ierogamica è profondamente collegato alla terra:

"... COSÌ
in piedi sulla terra che ti si rotola attorno
e ti stringe con i suoi anelli
ma
i tuoi occhi con i loro tesori
di ricordi e di visioni
subiscono l'attrazione di un astro
invisibile e quell'astro ha una stella
gemella che ti cattura con le canzoni
ch'ella ti fa sentire
e il tuo volto è appeso
alla quadriga stellare
affinché la terra vi entri
con gli orizzonti che ti hanno fatta

⁵⁰ F.Bonardel, op.cit., p.618

⁵¹ J.Bousquet, *Lettres à Ginette*, cit. in N.Bhattacharya, op.cit., p.151

⁵² J.Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, Paris, 1967, pp.89-90

⁵³ J.Bousquet, *Il quaderno nero*(1989), tr.it. ES, Milano 2000, p.79

⁵⁴ Ivi, p.105

e che tu respiri
quando ami...”⁵⁵

La donna cantata nella poesia è sospesa tra cielo e terra, amorosa, stretta dal corpo terrestre e come risucchiata, attraverso la memoria e la visione, nella costellazione astrale, tra sole e luna, ma è quest’ultima che canta e che “cattura”: la donna oscilla, aperta, accon-discendente, a questo canto, e la terra tocca, per suo tramite, dentro il suo respiro, la lontananza. E’ attraverso questa amorosa, terrestre visione, che si compie l’unione dei distanti. In tal senso la cosiddetta “metafisica” bousquetiana ci sembra non del tutto riducibile al catarismo, come vorrebbero Laserra e Marchetti , ed accoglie semmai maggiormente la lezione *minerale* della gnosi alchemica.

E’ da Paracelso infatti che sembra trarre la lezione che vede il divino nella “prima materia”, o “*dea mater*”. Bousquet accoglie l’idea di un cosmo in cui risuonano le corrispondenze fra spirito e materia, un cosmo armonico, posto in stato di decadenza dallo sguardo di un io *geòmetra* e separatore. Allo stesso modo il tipo di conoscenza che sviluppa è una conoscenza oscura, che si forma in un *foyer* sotterraneo, che investe lo sguardo di una carnalità estrema e che non rimuove la funzione essenziale del Male e della Morte.

Da quest’ultimo punto di vista l’immersione nel corpo femminile immaginata nel *Cahier Noir*, che si manifesta prevalentemente attraverso la sodomia, è l’atto più radicale dell’ *erotica mistica* di Bousquet. Tale atto, nel quale si assiste alla penetrazione intestinale del corpo femminile, permette all’uomo di fruire dell’involucro femminile affinché egli nel suo interno realizzi la “metamorfosi androginale”⁵⁶. L’abbassamento, il passaggio attraverso il Nero, è necessario a sfociare nell’unità degli opposti: “il passaggio degli amanti per l’abisso della degradazione e dell’abiezione che rappresentano le sostanze fecali, feccia della materia, è, in virtù della legge di sostituzione dei contrari e del ritorno ciclico, la condizione del loro accesso alla purezza primaria della Materia, che risplende nell’Essere”⁵⁷.

I “sonnambuli” della loro intimità hanno bisogno di incontrarsi, di rendere operativo il proprio sguardo, di immergersi nella profondità, per attingere la metamorfosi ontologica che corrisponde alla *salvezza*. In questo senso Bousquet parla di “esoterismo dell’amore” a Germaine, *alias* “*Poisson d’Or*”, la donna che, unica forse fra le molte prescelte come destinatarie del suo immaginario amoroso, saprà metterlo in comunicazione con le sue origini⁵⁸: “ho capito tutto l’esoterismo dell’amore. Tutta la mia carne, attraversandosi mediante la tua immagine di una luminosità spirituale, nella tua luce muta fin nella profondità delle origini, (...) ha sognato senza abbandonarti di esplorare tutta la profondità aperta degli anni”⁵⁹.

L’approdo ad una forma di *guarigione*, di reintegrazione, mette tuttavia al riparo Bousquet, che pure viene spesso considerato un “*maudit*”⁶⁰, dall’assimilazione con traiettorie più radicali ed estreme, quali ad esempio quella di Bataille, cui pure lo affratella una parte di percorso, e,

⁵⁵ J.Bousquet, *Fumarola*, tr.it. in *Il Pomerio*, Elitropia, Reggio Emilia, 1983, pp.335-6 (parz.) (trad. di C.Debierre): “*AINSI/ debout sur la terre qui s’enroule à toi/ et te presse de ses anneaux/mais tes yeux avec leurs trésors/ de souvenirs et de visions/ subissent l’attraction d’un astre/ invisible et cet astre a une étoile sœur/ qui t’attelle à elle avec les chansons/ qu’elle te fait entendre et ton visage est/ pendu à ce quadriga stellaire/ pour que la terre y entre/ avec ses horizons qui t’ont fait/ et que tu respire quand/ tu aimes* »

⁵⁶ Tale pratica, sia sul piano concreto che immaginario, “mascolinizza la donna”, consentendo anche a lei di recuperare in parte il proprio Doppio, e all’uomo (ad un livello ulteriore) di percepire il proprio “uomo essenziale” (cfr.N.Bhattacharya, op.cit., p.159)

⁵⁷ N.Bhattacharya, op.cit., p.160

⁵⁸ “mi accorgo che è attraverso la radice dei miei sentimenti che io mi lego a voi. Il mio legame con voi, è il legame medesimo del mio amore con la mia natura. Anche la mia infanzia è rinvenuta dall’oblio per donarmi a voi...” (*Lettres à Poisson...*, op.cit. p.71)

⁵⁹ Ivi, p.137

⁶⁰ X.Bordas, *Préface*, in J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p10

indubbiamente, l'ossessione dell'occhio⁶¹. In Bousquet il percorso ermetico non gli consente di arrestarsi alla fase del godimento: l'oscenità deve convertirsi in illuminazione (*albedo*) mistica. Egli elogia la generosità sacrificale della sua compagna, da cui fa dipendere la comune salvezza, e la definisce "carità": "e questa carità ben più elevata che la differenza dei sessi (...), capace di versare in un essere caduto una gioia angelica e doppiamente perversa, facendolo uomo e donna allo stesso tempo, sale così in alto nel mondo che riesce ad idealizzare, che il più bel corpo del mondo vi assume la leggerezza di un pensiero e non si potrebbe più accorgersi che è nudo, avendo accolto nel cuore il segreto di vestire la luce"⁶².

Ciò che più conta, è che all'interno di questa relazione visuale si compie il ritorno a una forma di congiunzione androginale. In quest'ultima si realizza la possibilità di una diversa apprensione del mondo, non più separata e fratta, ma qualitativa, immediata, totale. Si compie una metamorfosi che rende possibile la coincidenza degli opposti. "L'amore vero vorrebbe che lo sguardo entrasse nello sguardo come se ne fosse la fonte; e che la sensazione fisica fosse nello stesso tempo il pensiero"⁶³. Si annulla il tempo e si scioglie l'opacità dei rapporti, dei contatti, dei legami, si dischiude una sensibilità ulteriore, una quintessenza della sensibilità, quella appunto di uno "sguardo ermetico": "il mio cuore per contenervi si apre nel cuore delle cose (...) fare corpo con lo spazio per vedervi tutto, non più con i propri occhi, ma con il proprio amore, improvvisamente sottile come un senso terrestre"⁶⁴.

Il desiderio reciproco, che si costituisce come lo spazio *d'iridazione* – di restituzione all'opulenza della *rigenerazione tingente*, impregnante - della visione, diventa il luogo di una trasmutazione a molteplici livelli, che attua pienamente la ricomposizione dell' "androgino ermetico". La relazione erotica agisce come "alchimia visuale", si prolunga cioè nell'autentico "compito dello sguardo", quello di un "vedere secondo Natura"⁶⁵: "se 'riflessione' dell'uno sull'altra si può dare, bisognerà cercarne la figura portante nello spazio stellare aperto dallo sguardo degli amanti, prefigurazione del 'regno nell'unità' in cui uomo e mondo, materia e pensiero, perverranno a simbolizzare gli uni con gli altri"⁶⁶. Questo sguardo è la poesia, la scrittura di Bousquet, la sua incarnazione immaginale.

Rivelatorio dell'intreccio fra erotica e visione fin qui testimoniata, appare la poesia in prosa "*La pupille*", ispirata dalla *Poupée* di Bellmer⁶⁷, in cui Bousquet tuttavia gioca sul doppio significato del termine "pupilla" – come parte dell'occhio e fanciulla preferita- sovrapponendo nell'immagine l'organo che vede e l'oggetto veduto, e facendo del dispiegarsi simbolico di questa poesia lo scenario dello sguardo notturno come sguardo creatore, *risanatore* del mondo.

Lo sguardo può, infatti, nella sua umile *in-azione operativa*, ricomporre la trama del mondo, fare la *Grande Opera*. La "pupilla" è piccina, ma pur "così piccola (...) tira il filo da un cestino da lavoro più grande della casa"⁶⁸. Essa, sguardo del poeta e insieme donna guardata, dà vita ad un mondo immaginario: "in una stanza Luigi XVI che la pupilla ha tessuto bianca e più alta del naufragio i mari sfiorano il taglio degli specchi un veliero li confonde nella luce che la cancella". Nel paesaggio chiaroscurato, incerto, "di va-e-vieni fra ciò che è visto e ciò che non è veduto"⁶⁹, l'erotica della "pupilla dalla notte vorace" punta a strappare gli amanti allo spazio abituale e a

⁶¹ Cfr. di G.Bataille, *L'histoire de l'œil*, J.J.Pauvert, Paris 1967. Molto più presente e certamente più affine è la vicenda di Bellmer, con cui l'autore mantenne una fitta corrispondenza, soprattutto nel progetto della *Poupeè*, cfr.H.Bellmer, *Petit anatomie de l'incoscient physique ou l'anatomie de l'image*, Loesfeld, Paris, 1977

⁶² J.Bousquet, *D'un autre vie* (1970), cit. in N.Bhattacharya, op.cit. p.167

⁶³ J.Bousquet, *La tisane...*, op.cit., p.75

⁶⁴ J.Bousquet, *Lettres à Poisson...*, op.cit., pp.32-33

⁶⁵ cfr. F.Bonardel, op.cit. p.473 sgg., cfr. *ultra*

⁶⁶ F.Bonardel, op.cit., p.628. Un'espressione più concreta ancora, anche se più metaforica è in *Mystique*: "lei ha svestito la mia notte della mia ombra; e tutto il lungo tempo che trascorre stesa al mio fianco, io soffro, soffro le stelle.(...) ...incominciav(o) a comprendere: ero stato messo al mondo al fine di donare il mio cuore alla vita ..." (in *Mystique*, op.cit., p.51)

⁶⁷ cfr. n.143

⁶⁸ J.Bousquet, *La conoscenza...*, op.cit., p.59

⁶⁹ I.Chol, op.cit., p.65

proiettarli nella notte dell' Oltre-Nero, nella loro interiorità d'ombra: “nelle tenebre sorte dal tempo corri fino a sfiorarla sull'erba folle della notte incomparabile. Varca l'ombra che è la tua ombra Ove la pupilla ride è primavera S'inclina e tu sei il nido da una rondine dischiuso”⁷⁰.

Mistica del mondo

Lo sguardo si approfondisce e si decanta, nella relazione amorosa, e ottiene una conoscenza, quella della sera, capace di propiziare la partecipazione alle cose del mondo. Tutta la poesia e la scrittura di Bousquet testimonia, nelle sue fibre sintattiche e sonore, la necessità di operare una ricongiunzione con il mondo inteso come universo in perpetuo flusso, in continua corrispondenza e correlazione. Lo sguardo dall'amore di Bousquet è in grado di accedere alla fibrillazione della vita universale.

Tutte le cose, animate e inanimate, intrattengono relazioni erotiche fra loro e con l'uomo. La cose si guardano, ci guardano, in quanto tutto appartiene a uno sfondo comune. Tutto partecipa di tutto: “elevati nel tuo sguardo fino agli amori di cui sei il frutto (...) guarda questo lago dalla acque spesse per le erbe, sotto l'ombra dei rami bassi. Non c'è visione che non sogni. Tutto ciò che vedi pensa. Guarda: il silenzio della natura è il mutismo dell'anima”⁷¹.

Bousquet si rivela più che mai epigono di una Filosofia della Natura in cui la concezione ermetica dell' Anima Mundi è essenziale. Ciò che invoca cura e riflessione è l'animazione spontanea del mondo e la sua profonda connessione. Tutto è vivente, e tutto è “personificato” “Non c'è niente, se non personificato. Il vedere è visioni. Ogni rumore contiene una voce che risponde a un'anima che si interroga”⁷².

Si delinea una microfisica d'anima, che echeggia continuamente nella poesia ermetica di Bousquet: l'uso simbolico della sinestesia e dell'ipallage per realizzare questo fine sul piano linguistico è continuo, così come la *tintura* – il cromatismo simbolico- e l' “ubiquità” delle parole⁷³. Ricorre di frequente la simbolizzazione della *ierogamia*: “Lei è sulle acque della mia carne il cielo della mia nascita”⁷⁴. Le cose si compenetrano: “...le campagne del cielo che si addormentano dentro a un albero sul quale posano uccelli sconosciuti”⁷⁵. Particolarmente emblematico di tale sprofondamento ierogamico e cosmico, è la poesia contenuta nella raccolta “*La Conoscenza della sera*” intitolata “La notte matura”, dedicata a Jean Paulhan:

“Cercando il mio cuore nel buio
gli occhi miei cristallo di ciò che amo
di me senza vedermi si circondano

Ma la loro tenebra è l'amore stesso
Dove ogni onda sposando la sua notte
Nei miei giorni si forgia un sorriso

Affinché nei tratti in cui lo seguo
La sua trasparenza abbia per dominio
Il mio corpo in se stesso penetrato”⁷⁶

⁷⁰ J.Bousquet, *La conoscenza...*, op.cit., pp.59-61 (trad. it. di A.Marchetti)

⁷¹ J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.70

⁷² J.Bousquet, *Note...*, op.cit., p.71..

⁷³ Cfr. A Laserra, op.cit., p.224 sgg.

⁷⁴ J.Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.46

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ “En cherchant mon cœur dans le noir/ mes yeux cristal de ce que j'aime/ s'entourent de moi sans me voir// Mais leur ténébre est l'amour même/ où toute onde épousant sa nuit/ dans mes jours se forge un sourire// Afin qu'un traits où je le suis/ sa transparence ait pour empire/ mon corps es soi-même introduit » (J.Bousquet, *La connaissance...*, op.cit., p.54)

Questa poesia parla dell'apprendimento dalla notte - luogo di dissolvimento, Doppio oscuro e autentico del mondo finito- apprendimento dell'invisibile, dell'indiviso, della sua concrezione acqua, trasparente, corporea, effetto della fusione tra amato e amante, e di ciascuno con la propria profondità. E tutto ciò è particolarmente sensibile nel registro fonosimbolico dello scritto, fluido e mormorante.

“Nelle ore in cui l'amore lo rendeva chiaroveggenza, la contemplazione e l'ascolto delle cose gli facevano percorrere un itinerario iniziatico che provocava una metamorfosi del suo essere, di tal sorte che la sua vita toccava il fondo della sua verità spirituale in ciò che vedeva e in ciò che sentiva”⁷⁷. Bousquet si trasfonde poeticamente nel mondo, assecondando l'ispirazione *contemplativa* della sua concezione dell'esistenza, amorosa contemplazione, “mistica” appunto, antitetica ad ogni ipostasi dell' “azione”: “io dico che l'uomo non ha che un modo di pervenire all'esistenza che è quello di compiere l'esistenza di ciò che contempla”⁷⁸.

La comprensione del mondo appare segnata dall' “inconoscenza” e dalla “misconoscenza”⁷⁹, che spinge a integrare il reale con l'immaginario, una riedizione della *cognitio vespertina* di S. Bonaventura, conoscenza che conduce all' Assoluto attraverso la contemplazione del mondo. Ma qui tale cognizione è affondata nel corpo, si realizza attraverso l'immersione nella carne, attraverso lo sguardo ermetico che si rivolge all'interno della propria carne. Perno e campo di questa *reversione* è la parola poetica, una parola selezionata, sottratta, capace di restituire l'uomo alla sua origine.

Nella “*conoscenza della sera*”, Bousquet cerca di rendere operativa la parola in una danza verbale, dominata da fonemi e semi notturni, affinché lo sprofondamento interno propizi la connessione con un'Unità più originaria: “nell'esperienza poetica di Bousquet, la Parola, risorgendo nel cuore del mondo manifesto, lo tuffa nel Crepuscolo, e, facendogli reintegrare le profondità dell'uomo, lo eleva poco a poco fino alla Notte dell' Inconoscenza, Notte della Pienezza assoluta dell'Uno”⁸⁰.

Sforzo destinato allo scacco, ma testimonianza irriducibile del desiderio di edificare un universo radicalmente altro, ricomposto, restaurato, guarito. Un universo mai astratto, mai sublimato, ma incuneato nell'oscurità del corpo, in uno spaziotempo intermedio e transizionale, mediatore fra giorno e notte, fra luce e buio. Su questo crinale si svolge il discorso ininterrotto, l'affabulazione fittissima del corpo scritturale di Joë Bousquet, che rivendica alla sua vita straziata e interdetta l'incarnazione dell'Opera. E' infatti attraverso l'Opera che si compie la “metamorfosi ontologica” dell'autore, dislocandolo nell'utopia di ogni scrittura autentica, come in Rilke, come in Proust, seppure con differenti gradi di radicalità: “Nessuno ha mai tenuto in mano una penna che per unire ciò che i suoi desideri trovano separato, e molto meno per esprimersi che per integrarsi”⁸¹.

La radicalità di Bousquet è profondamente legata alla sua persistenza sofferta nell'abisso della *ferita*, che gli ha offerto uno sguardo decantato ma non disincantato, asciugato dalla velleità dell'azione in senso letterale e orientato amorosamente verso il Tutto. In esso nulla è estromesso, tutto è passibile di trasmutazione e di reintegrazione. Bousquet ha abitato effettivamente il “mondo intermedio, quello delle Idee-Immagini, delle Figure-archetipi, dei corpi sottili, della ‘materia immateriale’. Mondo altrettanto reale e oggettivo, consistente e sussistente dell'universo sensibile e intelligibile, universo intermedio ‘in cui lo spirituale prende corpo e il corpo diventa spirituale’...”⁸².

Come in ogni autentico processo di distillazione *filosofale*, l'opera di Bousquet si compie nel tacitarsi progressivo dell'istanza individuale, in un ricongiungimento con le origini, ma ad un

⁷⁷ N. Bhattacharya, op.cit., p.236

⁷⁸ J. Bousquet, *Mystique*, op.cit., p.44

⁷⁹ Cfr. J. Bousquet, *Note...*, op.cit., *passim*

⁸⁰ N. Bhattacharya, op.cit., p.412

⁸¹ J. Bousquet, *La tisane...*, op.cit., p.157

⁸² H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, op.cit., p.12

diverso livello di concentrazione. Bousquet giunge a generare il suo “corpo di cristallo” nella forma dell’Opera⁸³, che la sua vita gli ha scelto. Vuole scrivere “*en avant*”: “scrivere per quelli che non vedrò inventare il loro secolo; esprimermi con le parole che mi prenderanno senza volerlo”⁸⁴.

Il lascito di questo “mistico ateo”, “eretico”, “selvatico”, mai scisso dalle “vie della terra” per raggiungere la *guarigione*, resta forse, come egli stesso ha avuto modo di dire, un autentico “materialismo mistico”, che trova in una “prassi simbolica”⁸⁵ la sua forma di irradiazione. Sia stato egli uno “stoico” (Deleuze)⁸⁶, un “epicureo” (Battacharya), un cataro occitanico (Laserra), un mistico figlio della lezione di Origene, di Boehme e di Silesius, un ultimo “Figlio di Ermete” (Bonardel), i suoi scritti risultano essere più che tutto uno sforzo radicale, sofferto e sconvolgente di *restituzione*⁸⁷, di gratitudine, e di dissolvimento nell’Anima del mondo che lo rendono per noi un maestro, un “fratello ombra”⁸⁸:

“nei limiti delle mie membra trema una specie di fantasma che devo rendere alla notte, al riposo, al nulla. Donerò una forma a ciò che ho scritto, lo separerò dal mio pensiero, sfuggendomi in un me stesso sconosciuto. Dal momento che non conosco dove ho preso ciò che sono, non ho in testa che di restituirlo. Così sfuggirò alla responsabilità che mi assumerei tacendolo. Io non voglio macchiare il silenzio. Il mio posto è laggiù nel nero. Vi arriverò senza pensiero, senza tristezza. Non ci sarà nessuno a distinguere le mie mani dal mio viso”⁸⁹.

Una ponderazione filosofale: tracce di pedagogia ermesiana

“...aperto il cuore si diede, (...)
alla grave terra,
alla dolente, e nelle sacre notti
giurai spesso d’amar fino alla morte
con impavida fede la fatale
e di non disprezzare alcun suo enigma.
Così strinsi con lei la mia alleanza
per la morte. E nel bosco era mutato
Il mormorare e i teneri ruscelli
suonavano dei suoi monti e m’alitava
mite e infuocata, o terra! Nel respiro
dei fiori la tua vita più silente.
Tutte le gioie tue, terra!, e non quali
tu le porgi all’infermo sorridendo,
ma nel loro splendore e calde e grandi
come amore e travaglio le maturano-

⁸³ La percezione della propria asoggettualità è continua nell’opera di Bousquet: “La vita ci abita, noi non l’abitiamo...” (Note..., op.cit.p. 124); “La mia vita è orfana di me” (ivi, p.26)

⁸⁴ Ivi, pp.116-7

⁸⁵ “I simboli sono del sensibile che parla allo spirito e che muove all’azione. Attraverso i sensi, ci fanno intendere l’integralità possibile dell’esistenza, e attraverso la prassi che ne è inseparabile, ce la fanno inaugurare” (R. Schurman, *Le praxis symbolique*, in “Cahiers Internationaux de Symbolisme”, n.29-30, 1976, p.167)

⁸⁶ G.Deleuze se ne occupa in un capitolo di *Logica del senso*(1969), tr.it. Feltrinelli, Milano 1997

⁸⁷ “Per me non si tratta di scrivere, ma di restituire alla vita la sua inestimabile altezza” (*Tradotto...*, op.cit. p. 3); “conoscere è mettersi nelle condizioni di donare” (*Mystique*, op.cit., p.40)

⁸⁸ cfr. Le poesie “Mio fratello l’ombra” e “L’ombra sorella” contenute in *La conoscenza...*, op.cit, p.90 e 134. “*Mon frere l’ombre*” è anche un progetto di racconto più volte indicato nel *Livre heureux,I* e nel *Vrai livre heureux*, in J.Bousquet, *Oeuvre romanesque complète*, op.cit., vol. IV, 1982

⁸⁹ J.Bousquet, *La tisane...*, op.cit., p.68

tutte mi desti e quando su tranquilla
vetta montana il sacro labirinto
della vita ammirando meditavo,
troppo dal tuo mutare intimamente
commosso e presentando il mio destino,
l'etere allora risanante il petto
mi circondava, come a te, ferito
d'amore e tutti i miei enigmi
erano nelle sue profondità
per incanto risolti - ”

90

I volti di Ermes

Il riferimento a Ermes, l'Ermes greco e l'Ermete ellenistico⁹¹, le cui molteplici figurazioni rinviano ad un ricettacolo archetipico di significati riconducibili alla trasformazione e alla metamorfosi, alla rigenerazione e alla trasfigurazione, ma anche e soprattutto a una dimensione di riunificazione dei discordi, conduce l'interrogazione del discorso qui avviato in un campo di considerazioni oblique e complesse, ma non per questo meno necessarie.

Evocare Ermes significa certamente avvertire l'esigenza dell' "ermeneuta per eccellenza"⁹² della guida, dello "psicopompo"⁹³ capace di curare una ragione che *sconfina* senza tregua in virtù della sua eccitazione di tipo *prometeico* e "faustiano". Ermes è "il Dio delle transizioni e degli scambi, che spiega, placa e riconcilia; della guida delle anime, che apre le porte della nascita e della morte; (il) Dio crepuscolare, la cui bacchetta d'oro brilla alla sera a ponente per addormentare del sonno eterno le razze stanche, e la mattina a oriente per fare entrare le nuove generazioni nella sfera agitata della vita"⁹⁴

Molti caratteri di Ermes sembrano venire incontro alle sofferenze mascherate della contemporaneità, ma indubbiamente alcune più di altre si inquadrano in una pedagogia della sottrazione, in una pedagogia *immaginale*. Anzitutto Ermes è un dio *antieroico*: il suo stile scaltro e ingannevole contrasta il modo spavaldo e *polemico* di sfruttare l'esperienza. Il suo comportamento è ambiguo e il suo stile di elaborazione degli eventi è all'insegna dell'espedito: è tortuoso e opportunista, umbratile e "situazionale"⁹⁵. Inoltre Ermes "non ha centro", è "borderline"⁹⁶, duplice, si muove tra giorno e notte, fra coscienza e inconscio, tra interno e esterno, così come tra maschio e femmina. Sua è infatti la componente bisessuale che si inverte mitologicamente nel racconto della generazione di Ermafrodito, frutto dell'abbraccio che la ninfa Salmàcide ottiene sul figlio di Ermes e Afrodite.⁹⁷

⁹⁰ F.Holderlin, *Empedocle(1798-00)*, tr.it. Boringhieri, Torino 1961, p. 40

⁹¹ cfr. a questo proposito soprattutto il testo denso e informatissimo di A.Faivre, *I volti di Ermete (1995)*, tr.it. Atanor, 2001

⁹² F.Bonardel, *La via ermetica(1985)*, tr.it. Atanòr, Roma 1998, p.16

⁹³ W.F.Otto, *Gli dèi della Grecia(1929)*, tr.it. La Nuova Italia, Firenze 1944, p. 140

⁹⁴ L.Menard, cit. in F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.118

⁹⁵ cfr. J.Hillman, *Saggi sul Puer(1973-79)*, tr.it. Cortina, Milano 1988, p.66 sgg.

⁹⁶ R.Lopez-Pedraza, *Ermes e i suoi figli(1977)*, tr.it. Edizioni di Comunità, Milano 1983, p.24

⁹⁷ Ovidio, *Le metamorfosi*, tr.it. Einaudi, Torino 1979, p.147 sgg. Dall'analisi di tale racconto Lopez-Pedraza ricava il carattere di indebolimento psichico come esito dell'accoppiamento ermafroditico: un accoppiamento che si rivela ben più propizio, in termini trasformativi, di ogni irrigidimento o rafforzamento. Il merito di ciò starebbe proprio nell'abbraccio della ninfa che nuota nelle "acque fiacche" e che misteriosamente "*enervet tactosque remolliat artos*" (v.286, Liber IV) (cfr. R. Lopez-Pedraza, op.cit., p. 36 sgg.)

E' "antitotalitario per eccellenza" in quanto "una lettura ermesiana del mondo è necessariamente una lettura molteplice"⁹⁸. In tal senso ispirarsi a lui, all'interno di un' *ermeneutica di Ermes*, significa sottoscrivere "un'etica di completezza più che di perfezione; un'etica, una filosofia di totalità molteplice, che significa rifiuto di oggettivare i problemi dello spirito (per esempio il male) in concetti semplicistici o astratti che appiattiscono l'anima"⁹⁹, ma anche che un *tertium* è dato, e quindi "il rifiuto di restare bloccati entro la logica dell'identità e nei suoi corollari di non contraddizione e del terzo escluso"¹⁰⁰.

Il dio greco sovrintende il legame ¹⁰¹. Ermes, dio delle erme e dei crocicchi, sta sui confini, e pone in comunicazione, congiunge. "Sempre una figura di transizione, Ermete divinizza la transizione. Egli mette eternamente in questione qualunque semplicistica definizione di genere, qualunque separazione riduzionista tra questo mondo e un altro, qualsiasi altro. Ermeticamente ci si apre senza fine, senza mai perdersi o arrivare a un punto di stasi"¹⁰². Questa sua capacità, di porre legami e di congiungere, in special modo l'inferiore e il superiore, ma anche l'oscuro e il luminoso, spiegano anche la sua centralità nel magistero della Grand'Opera alchemica, di cui costituisce, nella forma materico-simbolica dello "Spirito Mercurio"¹⁰³ la chiave di volta.

Ermes è "questo mistero notturno nel giorno, questa magica oscurità in piena luce del sole"¹⁰⁴. Si annuncia con un "improvviso silenzio", che è richiamo oscuro, autentica *cifra ermetica*, interruzione espressiva, addensamento di senso nel corso dell'azione, presagio. E, come suggestivamente narra Otto, si rende comprensibile solo nello scenario della notte: "pericolo e protezione, spavento e calma, certezza e smarrimento, la notte cela tutto nel suo seno. Le è proprio il bizzarro e il singolare, ciò che spunta improvviso non legato al tempo e allo spazio. Guida felicemente il favorito e gli lascia, senza ch'egli lo sospetti, trovare il tesoro"¹⁰⁵. Ermes simboleggia con la notte la capacità di avvolgere svelando e celando in rapida successione, di orientare sviando, di far trovare *come* per caso.

Ermes propone una logica degli eventi e dell'esperienza profondamente alternativa a quella misurata sui passi di una consequenzialità ascensionale, progressiva, cumulativa. Si contrappone alla luminosità e trasparenza apollinea, opacizza e svia il rischiaramento del processo veritativo, con-fonde, dis-trae, inganna e approfondisce. Ma crea le condizioni per una apprensione cognitiva dai tratti rigenerati, finalmente integrati al dinamismo vitale e alla sua operatività latente. In questo senso probabilmente Ermes può a giusto titolo rivendicare il ruolo di ispiratore e tutore di una processualità trasformativa come quella alchemica, che si profila dunque come "gnosi ermetica", "in cui il processo conoscitivo e la conoscenza rendono il soggetto tale da far parte dell'ontologia a cui essa fa riferimento. In senso epistemologico, questa conoscenza non solo è conoscenza attiva, in cui il soggetto è coinvolto, ma non genera, come accade per le forme filosofiche e scientifiche, una frattura tra conoscenza ed essere, propria della condizione conoscitiva; al contrario, la gnosi ermetica pone l'intelletto, e quindi la coscienza, come ciò che può permettere la ricongiunzione, attraverso uno specifico processo ermeneutico, tra la conoscenza e l'essere"¹⁰⁶.

⁹⁸ A.Faivre, *I volti...*, op.cit., p.86

⁹⁹ *ibidem*

¹⁰⁰ *ivi*, p.87. Sul tema del "terzo incluso" nell'epistemologia contemporanea e nella filosofia dell'immaginazione cfr. S-Lupasco *Les trois matières*; Paris, Juillard, 1960; *L'énergie et la matière vivante*; Paris, Juillard, 1962; M.Maffesoli, *L'homme contradictoirel*, in M.Maffesoli (dir.), *La galaxie de l'imaginaire*, Berg, Paris 1980, pp.37-48; J.J.Wunenburger, *La raison contradictoire*, Albin Michel, Paris 1990.

¹⁰¹ Questa funzione congiuntiva lo unisce alla funzione daimonica di Eros, che nella congiunzione con Psiche si pone all'origine di ogni forma vivente, di ogni creazione, e anche al fratello Puer Dioniso, nel quale, come sostiene Hillman, "i confini congiungono ciò che di solito noi crediamo sia da essi separato" (*ibidem*, 282). In particolare le dimensioni scisse della vita psichica.

¹⁰² W.G.Doty, cit. in A.Faivre, *I volti...*, op.cit., p.66

¹⁰³ C.G.Jung, *Lo spirito Mercurio(1942)*, tr.it. in C.G.Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, vol.XIII

¹⁰⁴ W.F.Otto, op. cit., p.147

¹⁰⁵ *ivi*, p.150

¹⁰⁶ A.Faivre, *I volti...*, op.cit., p.12. Cfr. *supra*, *L'uomo tradizionale*

Verso la Grande Opera

L'archetipo di Ermes, ben oltre la sua origine greca, si replica e ramifica nell' Ermete Trismegisto, che a sua volta si traduce nello "spirito Mercurio" dell'alchimia, dove forse trova la sua esplicazione simbolicamente più ricca, capace di assumere le significazioni mitologiche ed esoteriche pregresse, ma ampliandole e approfondendole.

Ermete Trismegisto¹⁰⁷ rappresenta in certo modo l'incarnazione del mito, probabilmente legata, come spiega Faivre, da una parte all' "interpretazione allegorica della mitologia"¹⁰⁸ e all'evemerismo¹⁰⁹ che portò a ritenere Ermete come un personaggio storico divinizzato (in Ermes), dall'altro al fascino che la Grecia ellenistica provava nei confronti della filosofia barbara e in particolare verso l'antico Egitto.

Fu così che furono attribuiti al dio egizio Thoth, conosciuto come Thoth-Mercurio, molti libri, scritti presumibilmente intorno al II-III secolo d.C. che vanno sotto il titolo di *Hermetica* e che trattano di astrologia, alchimia e teosofia. I più famosi tra essi formarono il cosiddetto *Corpus Hermeticum*, a cui si fanno risalire molti elementi di base della dottrina alchemica, come si vedrà più oltre. "Ermete Trismegisto è, allo stesso tempo, la caduta di Mercurio nella storia umana e la sublimazione della storia nell'Olimpo"¹¹⁰.

Le genealogie su tale figura dilagarono nelle epoche successive¹¹¹, ma è rilevante il fatto che, a partire da una *koinè* comune, dai significati molteplici attribuiti alla filiazione Ermes-Mercurio e Ermete Trismegisto, si giunge alla filosofia ermetica¹¹² e ad una regione conoscitiva e operativa che oggi possiamo definire *ermesiana*¹¹³. E' in essa che si delinea e assume rilievo – seppure tramata per molte e diverse vie¹¹⁴– la dottrina alchemica. E' ad essa che ora vogliamo rivolgere la nostra attenzione per cogliervi all'opera gli elementi di una possibile pedagogia appunto *ermesiana*.

Jung aiuta a riassumere la ricca trama di significazioni contrastanti eppure coincidenti, secondo un'eraclitea *concordia discors* relative alla figura dell'Ermes "ermetico". Una disamina che lo condurrà a indicare in esso la figurazione dell'archetipo del Sé, come punto virtuale di convergenza e di congiunzione dei contrari nel processo di integrazione psicologica. Ma rimanendo per ora al di qua di questa conclusione, -che nella sua ermeneutica pone in campo la necessità di allacciare la dimensione "vespertina" del dio notturno con la "cognitio matutina"¹¹⁵ che proviene dal Cristo-, pare interessante veder radunate dall'autore le opposizioni che nella letteratura alchemica qualificano il "Mercurio"-Ermes, qui assunto nella sua molteplicità di significati, ma peculiarmente come una delle *sostanze* coinvolte nella processualità della Grande Opera:

"a) Mercurio consta di tutti gli opposti immaginabili. Esso è un'esplicita dualità, che però viene sempre indicata come unità, sebbene le sue molte intime antitesi possano scindersi drammaticamente in altrettante figure, diverse e apparentemente indipendenti.

¹⁰⁷ L'epiteto Trismegisto (Tre volte grande) ha molteplici possibili significazioni. Tra le varie: tricefalo, perché appartenente ai mondi celeste terreno e infernale, ma anche con riferimento al mondo minerale, animale e vegetale. Il tre può rinviare anche alle tre pietre erette lungo le strade ai trivi, visto che Ermes è il dio dei crocevia. Vi è poi un possibile riferimento al ternario delle sostanze alchemiche (zolfo, mercurio e sale) e delle fasi (al nero, al bianco, al rosso) ecc.

¹⁰⁸ A.Faivre, *I volti...*, op.cit., p.21

¹⁰⁹ Evemero, vissuto nel III secolo a.C., considerava gli dèi come esseri umani reali divinizzati dopo la morte.

¹¹⁰ A.Faivre, *I volti...*, op.cit., p.22

¹¹¹ *ivi*, *passim*

¹¹² Cfr. M.Sladek, *L'étoile d'Hermès. Fragments de philosophie hermétique*(1984), tr. fr. Albin Michel, Paris 1993

¹¹³ Il termine è stato introdotto da A.Faivre, *L'esoterismo*, tr.it. Sugarco, Carnago 1992, pp.47-48.

¹¹⁴ cfr. M.Eliade, *Arti del metallo e alchimia*(1956), tr.it.Boringhieri, Torino 1980

¹¹⁵ Cfr. Sant'Agostino, cit. in C.G.Jung, *Lo spirito...*, op.cit., p.274 sgg.; sotto la protezione di Hermes si realizza anche la "cognitio matutina" di cui parla Corbin come "conoscenza orientale" come esperienza visionaria derivata dall'"evento psicospirituale come penetrazione in una delle città di smeraldo" (H.Corbin, *Corpo...*, op.cit., p.103), un'esperienza "gnostico-ermetica" di *risveglio*, di "ascensione celeste 'interiore'" (*ibidem*).

- b) E' fisico e spirituale nello stesso tempo.
- c) E' il processo della trasformazione dell'inferiore, del fisico, nel superiore, nello spirituale, e viceversa.
- d) E' il diavolo, è un redentore che indica la via, è un imbroglione evasivo, è la divinità, come si presenta nella natura materna,
- e) E' l'immagine riflessa di un'esperienza mistica dell' *artifex* coincidente con l'opus *alchymicum*.
- f) in veste di tale esperienza, esso rappresenta da un lato il Sé, dall'altro il processo di individuazione, e anche l'inconscio collettivo, grazie alle sue illimitate qualificazioni"¹¹⁶.

Si ritrovano qui molte delle attribuzioni già enumerate a proposito di Hermes ma concentrate e reinterpretate e nondimeno aperte, come è nella natura dell'archetipo e della sostanza mercuriale, ad essere riqualificate interminabilmente nella complessa semiologia alchimistica.

Il Mercurio, nelle sue "illimitate" e contraddittorie caratteristiche, è funzione fondamentale, inizio e fine, principio di mediazione, chiave della trasmutazione psicomateriale attiva nel processo alchemico. Esso contraddistingue, emblemizza in certo qual modo, come simbolo di una tradizione che trova nel dio pagano Hermes e in Ermete Trismegisto i suoi modelli, un asse culturale e religioso solitamente in ombra nella tradizione del pensiero occidentale moderno, ma che ha altresì avuto grande fortuna e seguito prima dell'epoca moderna e altrove, in specie nelle civiltà orientali, Cina, India e anche nell'Islam. Un orizzonte di senso contrastante con l'immaginario dominante nella cultura e nella epistemologia degli ultimi secoli, un orizzonte *ermesiano* nel segno di una convergenza di motivi, filosofici, letterari, scientifici, dispiegati in un arco temporale molto vasto e tutt'altro che esaurito, seppur sotto forme *sottratte*, emarginate, sotterranee.

Tale orizzonte sembra prospettare quello che Françoise Bonardel ha definito --dilatando il concetto, ma anche sottraendolo ad una sovrassignificazione stigmatizzante che vede in tale orientamento soprattutto irrazionalismo e misticismo, quando non una "metafisica degli imbecilli"¹¹⁷-- un' "ermeneutica filosofale"¹¹⁸ forse capace di fornire un "elisir per il terzo millennio"¹¹⁹.

Un orizzonte che è anche operativo ma non in un senso concretistico, quanto piuttosto nella direzione di una torsione dello sguardo verso un "vedere secondo natura" e del pensiero verso una cognizione *trasmutante*. Esso ci pare indicare una possibilità di comprensione della stessa idea di formazione estremamente *inatteso*, capace di riscattare una visione del mondo persistente ma respinta ai margini del dibattito più acquisito nel campo filosofico-culturale, una *cultura* spesso liquidata come bizzarra e *puerile*, ma in verità preoccupata di recuperare lo spazio per ri-vedere tutte le forme di *Spaltung* del pensiero e della vita contemporanea e favorire la riproposizione di un'autentica istanza "mediatrice".

Il ritorno del Quarto escluso

Un punto di vista capace di sollevare la tradizione alchemica dalla sua comprensione tradizionale come sapere oscurantista e misticheggiante, (particolarmente praticata a partire dalla critica illuministica), è quella proposta recentemente da Françoise Bonardel, allieva di Gilbert Durand, che la riconduce prevalentemente ad una delle ermeneutiche instaurative di tipo immaginativo. La sua impostazione, che raccoglie indubbiamente la riqualificazione già effettuata

¹¹⁶ C.G.Jung, *Lo spirito...*, op.cit., pp. 263-4

¹¹⁷ T.W.Adorno, *Minima (im)Moralia(1944-47)*, tr.it. L'Erba Voglio, Cologno Monzese 1976, p. 133; ma qui Adorno, ci pare, fa i conti con una interpretazione riduttiva dell'esoterico già trasfigurato in "occultismo".

¹¹⁸ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.11

¹¹⁹ M.Pereira, *Arcana sapienza*, Carocci, Roma 2001, p.288

su un versante psicologico da Jung¹²⁰, travalica ogni declinazione di tipo proiettivo, ma richiama una validità filosofica del pensiero alchemico, capace di realizzare un'autentica alternativa al filone metafisico, un "controcanto" filosofale.

Una filosofia che trova nel registro ermeneutico la via per raccogliere l'infinita testimonianza, latente ma persistente, di una tensione alchemica, di un orientamento all'*Opus* nella cultura moderna da Schelling a Heidegger e Merleau-Ponty, da Baudelaire e Hölderlin a Artaud, Bousquet e Bonnefoy, da Wagner a Klee a Caillois a Rilke. Françoise Bonardel "presenta la *Grand Oeuvre* a partire dalla resurrezione 'oscura' dell'alchimia che vede in atto nella cultura contemporanea. Sapere doppiamente esoterico, perché 'occultato' oltre che 'occulto', l'alchimia è però, per questa ricercatrice solitaria, un sapere moderno per la qualità dell'impegno spirituale che esprime nel lavoro sulla materia originato dal desiderio d'immortalità"¹²¹. Si tratta di un sapere di ordine filosofale capace di ricostituire il "chiasmo fra corpo e spirito" e in cui si riattiva una "filosofia della natura in cui 'natura e materia non possono che essere una e animata', una filosofia cioè che si riallaccia alla concezione premoderna e organicistica della natura come figura femminile divina"¹²².

Come sottolinea Arturo Schwartz "per la maggior parte dei sistemi mitologici ed esoterici (Kabbalah, tantrismo e alchimia, in particolare) all'inizio era la Donna –l'armonia fattasi visibile- colei che dona la vita, l'estasi e la saggezza."¹²³. Del resto la prima alchimista conosciuta con il proprio nome era proprio una donna, Maria la Prophetissa considerata figura di grande autorevolezza e presumibilmente vissuta intorno al III secolo dopo Cristo, di origine siciliana o copta.

Alla sua figura, al suo famoso assioma e alla tematica del femminile dedica particolare attenzione Jung nel suo *Psicologia e alchimia*. L'interpretazione junghiana dell'alchimia infatti sancisce la compensazione femminile alla religiosità maschile del Cristianesimo e più in generale la ponderazione del principio materico dell'ipostasi spirituale. Proprio nell'interpretare l'assioma di Maria la Prophetissa¹²⁴ Jung sottolinea la reincorporazione del principio femminile-materico rappresentata dal recupero della Quaternità –simbolo della Totalità e del Sé, anche secondo un rinvio alla *tetraktys* pitagorica- sulla Trinità cristiana.

Jung vede in questo assioma lo spostamento dal dispari al pari, sottolineando il significato maschile delle numerazioni dispari (sia in Occidente che in Cina), ma più in generale la riemersione di dimensioni rimosse e sepolte "che denotano l'elemento femminile, la terra, l'elemento sotterraneo, il male stesso"¹²⁵: questa riemersione del principio ctonio, femminile, simbolo dell'inconscio non è soltanto una compensazione, che altrimenti avrebbe semplicemente accostato la figura della madre e della figlia al padre e al figlio, ma una vera e propria *ricomposizione*.

Infatti dalle "nozze chimiche" nasce il *filius philosophorum*, che diversamente dal Figlio di Dio, inteso come Salvatore del Microcosmo (l'Uomo) si manifesta come *Salvator Macrocosmi*: nel processo alchemico "il superiore, lo spirituale, il maschile, si protende verso l'inferiore, il terrestre, il femminile; analogamente la madre, anteriore al mondo paterno, viene incontro all'elemento

¹²⁰ Si deve comunque a Jung la reintegrazione dell'alchimia nella cultura contemporanea; infatti "di contro alle interpretazioni riduttive degli storici della scienza, da Berthelot in poi, quella di Jung è stata la prima a sottolineare nell'alchimia la presenza di temi di portata vastissima, indicando in essa 'l'equivalente occidentale dei principi fondamentali della filosofia classica cinese, l'unione dello *yang* e dello *yin* del Tao'" (M.Pereira, op.cit., p.199). In particolare poi dal nostro punto di vista Jung ha sostenuto con ragione il "carattere soprattutto simbolico" (C.G.Jung, *Mysterium coniunctionis*, op.cit., p.458) dell'alchimia nel senso della crucialità che la funzione simbolica ha in ogni pensiero di tipo ricongiuntivo e *ermetico*. A lui fanno seguito gli studi di alcuni suoi allievi in questo campo, fra cui si distingue per originalità la riflessione di James Hillman.

¹²¹ M.Pereira, op.cit., p.282

¹²² *ibidem*

¹²³ A.Schwartz, *L'immaginazione alchemica, ancora*, Moretti e Vitali, Bergamo 2000, p.11

¹²⁴ "L'Uno diventa Due, I Due diventano Tre, e per mezzo del Tre, il Quarto compie l'Unità" (riportato in C.G.Jung *Psicologia e alchimia*, op.cit., p.27)

¹²⁵ *ibidem*

maschile e per mezzo dell'istrumento dello spirito umano (la 'filosofia') procrea un figlio: non l'opposto di Cristo, bensì il suo equivalente ctonio, non un uomo-dio, bensì un essere favoloso conforme alla natura della madre primordiale"¹²⁶. Da questa generazione, da questa congiunzione si realizza la possibilità di una Guarigione della Natura, della Terra. "Come l'opera di redenzione del Cristo si è rivolta soprattutto all'uomo, così questo dio ignoto dovrebbe volgersi anche alla natura e all'aspetto naturale dell'uomo: perciò gli ermetismi lo definivano *salvator macrocosmi*, del cosmo escluso dalla rivelazione cristiana"¹²⁷.

In questa oscillazione fra il paradigma trinitario e quello quaternario lo stesso Jung infatti riconosce, rilevando la persistenza di una forte conversione cristiana del messaggio alchemico, un'alternativa dinamica e forse un'opposizione tra lo spirituale e il fisico, terreno; egli sembra sostenere che "l'archetipo trinitario cristiano deve essere trasceso da una assunzione del Quarto escluso, da una superiore integrazione dello spirito e della natura, della coscienza differenziata e dell'immagine tellurica della divinità"¹²⁸.

Questo Quarto rinvia simultaneamente alla figura dell'Ombra, che riassume la valenza simbolica di tale esclusione e del suo necessario, ermetico, recupero. Jung è convinto che la scissione tra Luce e Ombra, tra bene e male, nuoccia alla salvazione psichica, e "tenta allora di ripristinare il senso dell'ambivalenza, e insegue la vicenda dell'ombra come 'rappresentante avverso dell'oscuro mondo ctonio'"¹²⁹.

L'Ombra è il significante della dimensione occultata e rimossa della terra e della terrestrità. Si tratta, e l'alchimia fornisce traccia di tale processo, di redimere il lato 'inferiore' corporeo e tellurico per assicurare ponderazione all'io come baluardo di luce intellettualisticamente separata e bloccata in se stessa. E' qui che si gioca prevalentemente, e Jung lo ha ben mostrato, lo snodo assunto da tutta la tradizione ermetica, di una ricomposizione tra spirito e materia, alto e basso, maschile e femminile, bene e male. E questo in contrasto con la scissione operata dalla sapienza cristiana. Così la "pietra", il simbolo centrale del processo alchemico, il punto di approdo del percorso, non sembra riconducibile completamente al Cristo, non è conciliabile con i principi spirituali della filosofia cristiana: "pietra è l'essenza di qualcosa di solido, irremovibile e terreno: E' la 'materia' femminile, la cui idea penetra nella sfera del simbolismo spirituale".¹³⁰

L'alchimia si rivela dunque una grande dottrina della integrazione dei contrari, "non tanto perché in essa bene e male, maschile e femminile, siano esplicitamente considerati come una realtà psicologica, quanto perché, attribuendo uno statuto positivo (in senso metafisico, non etico) alla realtà materiale (il male, il femminile), l'alchimista ricrea quella simmetria che il cristianesimo aveva spezzato e cerca di completare l'opera della salvezza, portando la materia alla sua perfezione"¹³¹. E si tratta in tal senso di una vera riconduzione della coscienza alla dimensione della materia, come sottolinea Hillman, antitetica a quella operata dalla scienza: "Nella scienza, la coscienza *prende cognizione* della materia, imponendo un 'taglio', una linea di confine tra se stessa

¹²⁶ *ivi*, p.28

¹²⁷ M.Pezzella, *La discesa e il ritorno. Simbolo junghiano e riflessione*, in "Aut-Aut", n.129-130, 1989, p.151

¹²⁸ *ibidem*

¹²⁹ P.A.Rovatti, *Riflessioni sull'ombra*, op.cit., p.104

¹³⁰ C.G.Jung, *Mysterium...*, op.cit., p.451). Del motivo quaternario e della congiunzione tra maschile e femminile riportiamo anche questo esempio: "questo concetto è illustrato da una tavola per l'*Atalanta fugiens* di Michael Maier la cui didascalia è, per una volta, trasparente: "del maschio e della femmina fai un cerchio, poi da questo un quadrato, e poi un triangolo; fai un cerchio e avrai la Pietra dei Filosofi". Partendo dal cerchio esterno, ripercorriamo i quattro stadi del Magistero, il grande cerchio è l'allegoria del *plèroma* (primo stadio), che si differenzia nel quadrato della *tetrasomia* (secondo stadio), che si ricompone nel triangolo dei tre elementi della persona: anima, spirito e corpo (in termini junghiani: *anima*, *animus* e *soma*); a loro volta questi tre elementi vedono riconciliate le loro contraddizioni nel cerchio, allegoria del quarto e ultimo stadio, che contiene, appunto, gli elementi maschile e femminile (rappresentazione figurativa, e non più allegorica, del simbolismo della croce)" (A.Schwartz, op.cit., p.58). Va anche ricordato che in alchimia la materia non va comunque intesa in senso letterale, ma nel senso di una riacquisizione spirituale di un *corpo sottile* di resurrezione.

¹³¹ M.Pereira, op.cit., pp.213-214

e il materiale¹³². Viceversa “nell’alchimia la coscienza è *unita* con la materia sin dal principio; si implicano a vicenda, cosicché la bisessualità della *coniunctio* è implicita in tutto il processo”¹³³.

Françoise Bonardel iscrive la sua rilettura dell’alchimia in questo chiasmo fra uomo e natura, coscienza e materia, “precisando che il lavoro *filosofale*, possibile risposta al percorso filosofico dell’Occidente, consiste in una vera e propria assunzione di responsabilità per la terra”¹³⁴. Più in generale una diversa prospettiva di comprensione e di elaborazione del rapporto con la materia, e con il luogo in cui la materia è assunta come elemento di “incarnazione” attraverso il quale l’opera umana cessa di svanire o di violare il mondo. Si tratta di un’autentica “medicina della civilizzazione”, secondo l’espressione nicciana citata dall’autrice. In tal senso l’ “ermetismo alchemico” sembrerebbe semmai essere “una *padronanza ridivenuta sovrana dell’autoguarigione*; il nodo di un’articolazione insostituibile fra Unità e molteplicità, materia e spirito, a proposito della quale la filosofia non ha cessato da parte sua d’interrogarsi senza pervenire a farne il perno di una dinamica vitale che sia anche spiritualmente e culturalmente creatrice”¹³⁵.

Lo spirito d’alchimia è il luogo “situativo”, cioè capace di indicare, di *orientare*, che presiede all’attivazione della *poiesis* immaginativa e creativa, ma radicandola al corpo del mondo: l’alchimia diventa un’arte di preparazione della *materia* che ha attraversato la trasformazione del fuoco e degli elementi, materia creativa, che risulta così salvaguardata dal rischio di sublimarsi in forma “priva di corpo”

Ecco emergere dunque il nucleo centrale che conferisce senso alla ripresa di questo “controcanto filosofale”, estromesso dalla scena del pensiero e della prassi scientifica d’Occidente, ma sempre presente come esigenza profonda, occulto e occultato, nel crogiolo della poesia e dei pensatori capaci di *philosopher par le feu*¹³⁶: infatti “i questuanti dell’impossibile che furono gli alchimisti sono anzitutto ‘poeti’, in virtù della doppia dignità ritrovata di moltiplicatori dell’energia vitale, prigioniera in ogni materia rimasta *vile*; e scialacquatori di forze produttive, restituite attraverso l’Opera a un ‘libero gioco’ considerato tradizionalmente l’attività privilegiata della natura e degli dei”¹³⁷.

Questo *sentiero interrotto* concerne da vicino una ferita aperta nella regione e ragione d’Occidente e richiama più che mai il pedagogico, complice di tale lacerazione, ad una conversione *filosofale*. Giacché è proprio nel disciplinamento e nella decapitazione del corporeo e dell’istintuale, come effetto della scissione della ragione dalla terra, dalla sua base sensibile e oscura, di una ragione che si im-pone più in generale sul corpo della natura, che si fonda gran parte del discorso pedagogico moderno.

Ma di tale Opera ermetica, o ermesiana, è necessario perlustrare almeno per sommi capi la complessa trama, anche perché la sua rilettura, già ostacolata dall’ostracismo razionalistico o intellettualistico sopra accennato, comporta un orientamento in una materia che si manifesta in forma simbolica e iniziatica e che si presta, nelle sue forme spesso criptiche¹³⁸, ad una

¹³² J.Hillman, *Il mito dell’analisi*(1972), tr.it. Adelphi, Milano 1979, p.259

¹³³ *ibidem*

¹³⁴ M.Pereira, op.cit. p.283

¹³⁵ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.15

¹³⁶ L’autrice ha compilato una antologia di testi alchemici intitolata appunto *Philosopher par le feu*, Ed. du Seuil, Paris 1995.

¹³⁷ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.26

¹³⁸ sull’enigmaticità del linguaggio alchemico, dell’ “arcana sapienza” e sul suo mistero, su cui ruota l’interpretazione junghiana, vi sono molte teorie, ma quella più frequentemente testimoniata rinvia alla fondamentale dimensione iniziatica e “mistica”-da *myein*, tacere- della dottrina, nonchè alla sua espressione fortemente simbolica. Scrive Artefio: “Non sapete che la nostra è un’arte cabalistica? Voglio dire che è un’arte che si trasmette solo di bocca in bocca, ed è piena di misteri. E voi, poveri stolti, davvero sareste così ingenui da illudervi di poter cogliere dalle nostre labbra, esplicitamente e chiaramente, il più grande e il più importante dei segreti; davvero così ingenui da prendere le nostre parole alla lettera? In buona fede vi dico, poiché non conosco la gelosia che acceca gli altri filosofi, in buona fede vi dico che chiunque pretenda di spiegare secondo il senso più comune e letterale ciò che gli altri filosofi hanno scritto, si troverà ben presto smarrito in un labirinto da cui non riuscirà mai più a liberarsi: perché nessun filo di Arianna sarà lì a guidarlo e a farlo uscire...” (cit. in T.Burckhardt, *Alchimia. Significato e visione del mondo* (1974), tr.it. Guanda,

comprensione anche molto *libera*. Del resto la sua genesi, notevolmente plurale, contribuisce a farne il crogiolo essa stessa di un insieme di aspirazioni perfino divergenti. Abbiamo interpretazioni di carattere fortemente spiritualistico, che scindono il percorso di iniziazione spirituale dal concreto operare alchemico, e viceversa interpretazioni di tipo positivistico che, inversamente, intendono “l’operare dell’alchimia nelle operazioni chimiche che gli alchimisti venivano sperimentando sotto oscure formulazioni allegoriche”¹³⁹.

Abbiamo interpretazioni come quella di Eliade, che vede l’alchimia come il recupero di tipo ‘prometeico’ dell’aspirazione umana al miglioramento e alla rigenerazione della natura, sottolineando soprattutto la continuità di tale aspirazione con una razionalità operativa che di lì a poco, perdendo forse la connotazione mistica del motivo alchemico, farà del “progresso illimitato” e di una ricerca d’immortalità mediata dalla scienza tecnologica la propria escatologia.¹⁴⁰

Abbiamo viceversa una rilettura, quella di G.Durand, che vedrà il “ritorno d’Erme” proprio nella rottura con la precedente fase di dominio di un archetipo di tipo prometeico nella storia d’Occidente e che anzi intenderà la dimensione alchemica connessa con la dimensione poetica, rappresentata anzitutto nello specifico da Baudelaire alla fine dell’800, come capace di riconnettere in una “alchimia dell’ossimoro” l’oscillazione tra cielo e terra di marca ermetica e la nostalgia di una forma di totalizzazione¹⁴¹.

Lettura quest’ultima che non riesce a soddisfare del tutto Françoise Bonardel, sua allieva, che vede sì in Baudelaire la rinascita del “mito ermetico”, ma anche quella scissione tra arte e natura che la porterà ad accusare autori, come Baudelaire, ma anche Nietzsche e Artaud, di aver sì saputo trasferire la “forza d’alchimia” nell’arte, ma non di aver saputo “impegnare l’essere intero controtempo- e non solo “a ritroso” come invita a fare Huysmans- nelle spire di un *Ouroboros* in grado d’inghiottire in un sol colpo ogni possibilità di determinare chi, se Arte o Natura, sappia prendersi gioco dell’altra con più sottile ironia”¹⁴².

Proprio Bonardel ci conduce tuttavia ad una lettura articolata e filosofica dell’alchimia che la rilancia come *terapia* del mondo moderno.

L’Opus

“Il senso profondo dell’alchimia è che tutto è contenuto in tutto” dice Burchkardt¹⁴³; o, meglio, “tutto simbolizza tutto”¹⁴⁴. La corrispondenza fra microcosmo e macrocosmo, fra uomo e Natura, uomo e mondo è il cuore della dottrina alchemica e fa di tale visione delle cose la reale alternativa alla scomposizione fra uomo e Natura determinata dall’approccio scientifico della modernità, ma anche della scissione fra corpo e spirito rilevabile nell’ambito di più concezioni religiose e cosmologiche della tradizione metafisica d’Occidente.

Il superamento del dualismo metafisico è realizzato attraverso l’individuazione di uno spazio intermedio che permette il continuo passaggio del corpo nello spirito. Si tratta di attingere i

Milano 1986, pp.29-30). Così Bonardel: “il linguaggio alchemico è piuttosto un insieme di procedure di sviamento, volte non tanto a disorientare perfidamente il lettore quanto a proteggere un segreto scoraggiando semplicemente i curiosi” (*La via ermetica*, op.cit., p.99). Si tratta di un linguaggio iniziatico: grazie alle discontinuità presenti costantemente nel testo, tende ad agire sulla coscienza del lettore e lo induce a poco a poco ad attraversare dei livelli considerati come tappe indispensabili per la comprensione dell’Opera. (...)L’uso di questo linguaggio è quindi un modo di dire tacendo, di tacere dicendo” (*ibidem*). Infine si può forse dire, che in questa chimica spirituale che cerca di porre rimedio alla scissione fra uomo e mondo, si costellano argomenti al limite dell’inesprimibile e tale inesprimibilità si riverbera in un linguaggio ambiguo e talvolta sincopato.

¹³⁹ M.Pereira, op.cit., p.204

¹⁴⁰ cfr. M.Eliade, *Il mito dell’alchimia*(1978), tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp.38-39

¹⁴¹ cfr. Durand, *Figures mythiques et visage de l’oeuvre*, Dunod, Paris 1992, pp.272 sgg

¹⁴² F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.244

¹⁴³ T.Burchkardt, op.cit., p.67

¹⁴⁴ F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.83

“corpi intermediari” che consentono di spiritualizzare la materia e di materializzare lo spirito. E a effettuare tale operazione è l’immaginazione, facoltà capace di mediare il sensibile e l’intelligibile. Come spiega Corbin: “L’Immaginazione attiva è l’organo delle metamorfosi: dalla sua maniera di meditare la Terra dipende la trasmutazione della Terra in sostanza del corpo di resurrezione”¹⁴⁵. E tale opera si compie nel “mondo immaginale”, l’“ambiente integratore”, il “crogiolo”¹⁴⁶ di cui si lamenta lo smarrimento all’origine delle lacerazioni e dei dualismi nei saperi d’Occidente¹⁴⁷.

Tale mondo di “Forme immaginali” è quello capace di trasformare l’accadere in evento spirituale, in qualche modo quello capace di rigenerare, di far risorgere la realtà materiale, convertendola in visione. “Nessuna operazione magica potrebbe aver luogo senza l’aiuto dell’immaginazione attiva, vera e non fantastica¹⁴⁸, cioè del desiderio, della potenza formatrice, senza di cui nulla potrebbe crescere secondo la propria natura”¹⁴⁹.

La “meditazione alchemica” si rivela lo spazio in cui, attraverso l’Immaginazione, le operazioni effettuate sulla materia acquistano fisionomia simbolica, diventano “corpi sottili”, “angeli”, elementi di una “geografia visionaria”, si trasfigurano in eventi che accadono nella sfera Immaginale, come stadi di trasmutazione psichica. “Potenza astrale dell’uomo, l’immaginazione è magica, come la Natura, ed è capace di inventare costantemente nuovi esseri, nuove forme”¹⁵⁰. Si tratta di un netto superamento della prospettiva dualista, in quanto il simbolismo dell’immaginazione “secondo Natura” ingloba tutti gli esseri naturali, celesti e dotati di cognizione in un unico luogo, in cui si irradiano reciprocamente e si compenetrano. In tal senso l’opera alchemica è l’intervento magico che risveglia il “corpo sottile” del mondo rianimando in esso le tracce fra loro comunicanti dell’invisibile, le sue “Segnature”, affinché “l’Astro presente in ogni cosa possa ‘rispondere’ all’Astro esteriore”¹⁵¹.

Il soggetto e il mondo, nella visione alchemica, risultano *simbolicamente* (nel senso corbiniano del “simboleggiare con”) riuniti e tale visione consente di alimentare continuamente la mediazione tra Terra e Cielo e tutti i loro correlati simbolici, Oriente e Occidente, corpo e spirito, maschile e femminile (zolfo e mercurio) come *opus*, come continuo esercizio di rimemorazione, mediazione e *animazione*. Una tale *coniugazione* guarda ad una dottrina *ermesiana* del pedagogico.

Elemento chiave di tale riconversione appare lo sguardo mutato intorno alla Natura e la riconduzione in Terra del lavoro alchemico che, in tal senso, non assume i connotati della versione

¹⁴⁵ H. Corbin, *Corpo...*, op.cit., p.42 e sgg.

¹⁴⁶ F. Bonardel, *La via...*, op.cit., p.138. A. Faivre, *Per un approccio immaginale dell’alchimia*, in A. Faivre-F. Tristan (a cura di.), *Alchimia. Introduzione all’arte della rigenerazione*(1978), tr.it. ECIG, Genova 1991, p.29

¹⁴⁷ E’ interessante notare, su un altro per certi versi lontano piano, l’analogia tra questa nozione intermedia, e quella, evidenziata dalla ricerca clinica sulla vita protomentale del bambino, dei “fenomeni transizionali” (cfr. D.W. Winnicott, *Oggetti transizionali e fenomeni transizionali*(1951), in D.W. Winnicott, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*(1958), tr.it. Martinelli, Firenze 1975). In un certo senso è forse possibile rileggere la dinamica di nascita del simbolo creatore e dell’“area dei fenomeni creativi” in genere come legata all’emergere di uno spazio intermedio fra separazione e ricongiungimento, fra fusione narcisistica (schiacciamento sul sensibile) e compimento simbolico (accesso all’intelligibile), fra scissione (momento schizoparanoide) e riunione-accoglimento (momento depressivo). In tal senso, la nascita dell’attività psichica, come risveglio a sé e al mondo, si realizzerebbe ancora una volta all’insegna del Dio del Caduceo.

¹⁴⁸ Su tale forma di immaginazione è decisivo sempre Corbin: “il mondo immaginale per un verso simboleggia con le Forme sensibili, per l’altro con le forme intelligibili. E’ tale posizione mediana che subito impone alla potenza immaginativa una disciplina impensabile là dove essa è degradata a ‘fantasia’, che emette soltanto dell’immaginario, dell’irreale, ed è capace di ogni intemperanza. Si tratta proprio di quella differenza, che già Paracelso conosceva e distingueva molto bene, tra l’*Imaginatio vera* (la vera Immaginazione, l’Immaginazione nel vero senso) e la *Phantasey*(...) L’immaginario può essere innocuo; l’*immaginale* non lo è mai” (...) l’organo delle visioni, quale che sia il loro grado, nei filosofi come nei profeti, non è né l’intelletto né gli occhi di carne, ma quegli occhi di fuoco dell’*Imaginatio vera* di cui il Roveto ardente è per Sohrevardi la tipificazione” (H. Corbin, *Corpo...*, op.cit., pp.16-17). Si tratta dunque di una facoltà disciplinata dal suo orientamento formativo, come facoltà spirituale di formare il “corpo sottile” e di meditare le “forme dell’Essere come altrettante teofanie” (*ibidem*).

¹⁴⁹ F. Bonardel, *La via...*, op.cit., p.87

¹⁵⁰ *ivi*, p. 87

¹⁵¹ *ibidem*

“pessimistica” del pensiero gnostico-ermetico, ma semmai la sua versione *simpatetica*.¹⁵² Secondo Bonardel la gnosi ermetica si muove soprattutto in questa seconda direzione, più vicina alla “saggezza greca” di cui parla Festugière, non vincolata alla variante Manichea, non segnata dalla scissione tra il mondo della materia, irrimediabilmente segnato dal male, e quello dello spirito e della conoscenza mistica. “Né fusione mistica, né semplice riconoscimento di una trascendenza, la gnosi ermetica consiste nell’abolire frontiere, nel demolire i compartimenti stagni che imprigionano gli esseri e nell’entrare in tal modo in ‘simpatia’ con i differenti generi e specie”¹⁵³.

Il percorso trasmutativo è affidato a questa ricomposizione, contraria al sistema “dualista” presente anche nel pensiero gnostico: in essa la coscienza ne risulta accresciuta, diventa coscienza del Tutto come dei suoi legami e dell’energia che lo anima. La versione ottimistica di una tale gnosi è indubbiamente confortata dal *Corpo ermetico* in cui la conoscenza del Tutto, di Dio, è mediata proprio da un processo di esaltazione immaginativa che consente di trasfondersi in ogni cosa: “poiché il simile è intelligibile solo al simile (...). sali più in alto di ogni altezza, scendi più in basso di ogni abisso. Riunisci in te stesso le sensazioni di tutti gli elementi creati, del fuoco, dell’acqua, del secco e dell’umido, immaginando di essere ugualmente in ogni luogo, nella terra, nel mare, nel cielo, immaginando di non essere ancora nato, di essere nel ventre della madre, di essere giovane, di essere vecchio, di essere morto, di essere quello che sarai dopo la morte. Se tu comprendi tutte queste cose insieme –tempi, luoghi, sostanze, qualità, quantità -, potrai comprendere Dio”¹⁵⁴.

In tal senso mentre lo schema caduta-risalita e esilio-reintegrazione tendeva a emarginare il mondo della Natura, “questa visione del mondo *moltiplica le figure della mediazione* di cui il Nous, e poi Ermete, sono i supremi ordinatori”¹⁵⁵. L’autrice vede una continuità tra questo ermetismo, la visione greca di un cosmo ordinato, il vitalismo stoico e l’alchimia occidentale. La Natura è fortemente riabilitata: “aspettando che l’uomo la liberi dalla sua oscura materialità, la Natura rimane comunque la mediatrice della salvezza umana. Tale è l’originalità della tradizione alchemica rispetto alle altre gnosi illuminative e alle dottrine della salvezza: impegnati nella stessa Opera ermetica, l’uomo e la Natura mediano reciprocamente la loro salvezza”¹⁵⁶. E questo è un elemento decisivo, che rende la gnosi ermetico-alchemica un punto di riferimento essenziale per ogni tentativo di ripensare l’esperienza uomo-mondo alla luce di un pensiero colmante (e in ciò emancipante) lo iato che fonda la “deiezione” di tutto il pensiero occidentale fino dalle sue radici mistico-dualiste.

Il processo alchemico, nella sua complessa articolazione, che sinteticamente vede il succedersi di un momento di dissoluzione, di *annerimento* o putrefazione, con un momento di *sublimazione*, di imbiancamento e di purificazione, si conclude (in una sua variante trifasica¹⁵⁷) con

¹⁵² Tale intricata questione esegetica vede in campo due fondamentali forme di gnosi : una pessimistica, che secondo Festugière è la “gnosi” in quanto tale, che tende a vedere il cosmo come effetto di una “caduta” originaria e segnato da una scissione inconciliabile tra bene e male, tra Terra e Cielo, che può essere ricomposta soltanto in virtù dell’evasione ascetica dell’uomo dal mondo. A questa si contrapporrebbe una gnosi ottimistica, che nella lettura di Festugière tuttavia viene definita “saggezza greca” che vede invece l’unità del Tutto e che immagina la salvezza come legata alla capacità di cogliere l’universale nel particolare e di saper apprezzare la riflessione reciproca di microcosmo e macrocosmo, di potere attingere la “bellezza degli intelleggibili”, come in Plotino, attraverso la contemplazione del mondo sensibile. Curiosamente, o “per mancanza di simpatia”, come sostiene Bonardel, Festugière, tende ad assimilare la gnosi ermetica al versante pessimistico (cfr. A.J.Festugière, *Ermetismo e mistica pagana*(1967), tr.it Il Melangolo, Genova 1991, soprattutto pp.81-110). Non così Bonardel.

¹⁵³ F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.53

¹⁵⁴ Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico e Asclepio*, tr.it. Se, Milano1997, p. 75

¹⁵⁵ F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.54

¹⁵⁶ *ivi*, p.103

¹⁵⁷ L’Opus alchemico, nella presentazione della sua processualità, è prevalentemente scandito in tre o quattro fasi che procedono comunque da una fase di decomposizione, attraverso una di purificazione, ad una finale di reincorporazione nella meta dell’opera, chiamata in moltissimi modi: *Lapis*, *Filius Philosophorum*, *Rebis* (Androgino), *corpo glorioso* ecc.. La dinamica del processo è tuttavia vincolata all’imperativo del *solve et coagula*, al moto pendolare, di analisi e sintesi, di dissolvimento e ricongiungimento. Le fasi sono generalmente distinte attraverso la tintura che assumono (il colore): “la suddivisione più antica è quella che indica le diverse fasi dell’opera per mezzo dei colori: è probabile che la sua origine risalga a qualche particolare procedimento metallurgico, quale la purificazione o la colorazione dei metalli.

la “fissazione”, con l’arrossamento, l’incorporazione nella Pietra: “l’Opera non è veramente compiuta se non con la ridiscesa dell’anima, ovvero la sua fissazione, che è la sola cosa in grado di illuminare la Natura trasformata, di moltiplicarla secondo la propria virtù. In altre parole, qualunque esaltazione che non sia seguita da una *conversione alla Terra* è contraria allo spirito profondo dell’Opera”¹⁵⁸. E’ questa l’incarnazione, il prendere corpo dell’Opera, e quindi il suo essere fonte di guarigione *reale*.

Un tale esito, che rimarca, se ancora fosse necessario, il recupero della dimensione terrestre nell’opera di trasmutazione è contrassegnato anche dalla simbolica dei colori: “il fatto che l’opera si concluda attraverso il colore rosso significa che alla spiritualizzazione del corpo –simboleggiata dal ‘candeggiamento del nero originale- succede l’ ‘incorporazione dello spirito’. L’accento non viene quindi posto sul ritorno al cielo, ma sulla manifestazione di quest’ultimo sulla terra”¹⁵⁹.

La gnosi che emerge dalla visione del mondo alchemica è una gnosi che crede nella salvezza simultanea di uomo e natura e che si orienta a cercarla proprio attraverso il perfezionamento della materia: “non si tratta di strappare dalle viscere della Madre Terra materiali utili alla vita umana, ma di continuare a portare a compimento l’opera della Terra stessa, producendo a partire da questi stessi materiali il corpo perfetto (il *lapis philosophorum* o *elisir*) capace di conferire l’incorruttibilità a tutti i corpi materiali, compreso quello umano. Il prodotto dell’*opus* alchemico si configura perciò come un agente di salvezza integrale dell’uomo e del mondo”¹⁶⁰. In tal senso è sostenibile quanto osserva Parinetto e cioè che “l’alchimia si presenta anche come *utopia* centrata

Secondo tale schema, l’annerimento (*melanosis, nigredo*) della materia o ‘pietra’ è seguito prima dal ‘candeggiamento’ (*leukosis, albedo*) e poi dall’ ‘arrossamento’ (*iosis, rubedo*). Il nero è assenza di colore e di luce. Il bianco è purezza, luce indivisa e non rifratta in colore. Il rosso è il colore per eccellenza, cioè la sua gradazione di più forte intensità” (T.Burchkardt, op.cit., p.157). In altre versioni è presente una quarta fase, intermedia tra la seconda e la terza, che le media: la *citrintitas* o *xanthosis* (cfr. *Mutus Liber*(1667),(a cura di M.I.Wuehl), Vivarium, Milano 2000, Tav.XIII, p.54;).

Sulla questione della Quaternità rispetto alla Trinità già si è detto a proposito del detto di Maria la Prophetissa: Jung ricorda che nel *Rosarium Philosophorum* compaiono diverse raffigurazioni dei quattro colori: cfr. *Psicologia e alchimia...*, op.cit., pp.168-169. Nella “trama finissima” della simbolica alchemica il significato dei colori, come delle sostanze, è molto complesso e ogni elemento dell’Opera è associato a colori e sostanze (minerali). Le fasi, che possono anche essere scandite in sette , seguendo la simbolica dei pianeti (cfr. T.Burchkardt, op.cit., pp.159-167), sono contraddistinte da mutamenti fisici e spirituali, e convergono nella creazione del corpo immortale e nella realizzazione della *coniunctio (Unus Mundus)*, su cui insiste, nella sua interpretazione psicologica, Jung. Pare interessante, anche per comprendere l’oscillazione tra scioglimento e coagulazione che contraddistingue il processo alchemico, riportare per esteso il riepilogo delle fasi in cui vengono correlati schematicamente dinamiche della materia e simbolismi planetari, percorrendo la “piccola” (lunare) e la “grande” (solare) opera: “mettendo ora in relazione i sette ‘regni’ dell’opera con le quattro proprietà naturali –caldo, freddo, secco e umido ovvero espansione, contrazione, fissazione e dissoluzione- ne deriva che il regno di Mercurio (che, a rigore, non può essere detto una fase dell’opera) corrisponde alla natura stessa, mentre gli altri sei regni si collegano in vario modo alle quattro proprietà. Il regno di Saturno, con cui inizia la piccola opera, corrisponde a una contrazione che assume qui un senso spiritualmente positivo, agendo in opposizione all’espansione passionale o dispersione. Il suo opposto è il regno di Venere, prima fase della ‘grande’ opera, che, pur essendo espansivo, lo è in senso ugualmente spirituale, liberando il calore dello Zolfo che proviene dal centro più intimo dell’essere. Per quanto riguarda l’umido o la dissoluzione, è il regno di Giove a farsene qui rappresentante, operando una liquefazione della ‘materia bruta’; la fissazione corrisponde invece al regno di Marte [estrema coagulazione, nota mia] (...). Si sarà notato che le proprietà ‘mercuriali’, il freddo e l’umido, si allineano lungo il lato della ‘piccola opera’, mentre quelle ‘solforiche’, il caldo e il secco, si allineano lungo il lato della ‘grande opera’. I regni della Luna e del Sole, che coronano rispettivamente l’una e l’altra opera, sintetizzano le due coppie di qualità, la Luna essendo fredda e umida, e il Sole caldo e secco: la prima è tutta purezza e ricettività, mentre il secondo è tutta vita e attività. In un certo senso, le sei fasi dell’opera considerata nel suo insieme possono essere tradotte come segue: congelazione, liquefazione, purezza; fusione, fissazione e trasmutazione” (T.Burchkardt, op.cit., pp.167-8). In cui si coglie bene, simboleggiata nella dinamica qualitativa delle sostanze, la necessaria mediazione della polarità maschile-femminile (Luna-Sol) che soggiace a tutto il processo. Cfr. anche A.Faivre, *Per un approccio...*, op.cit, pp.32-34

¹⁵⁸ F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.105

¹⁵⁹ T.Burchkardt, op.cit., p.158

¹⁶⁰ M.Pereira, op.cit., p.20

nel materico e in una natura *in tensione*, qualitativa e non quantitativa¹⁶¹ e che “la coscienza dell’uomo nuovo nasce in seno alla *resurrezione di una materia glorificata*”¹⁶²

Secondo questa prospettiva si comprende appieno la qualità dello sguardo “secondo Natura” del magistero alchemico, che si contrappone radicalmente all’approccio predatorio e strumentale della scienza moderna. Guardare secondo Natura è portarne a compimento l’opera, seguendone il tracciato, imparando la trama sottile dell’ “invisibile” Luce della Natura, compiendone e assecondandone la destinazione¹⁶³. Il che peraltro non significa affatto consegnarsi alla lettera di un ritrovato e ingenuo *naturalismo*. L’alchimia persegue una costante *ponderazione*.

La prospettiva alchemica, senza ombra di dubbio, afferma senza posa la funzione di mediazione dell’Opera proprio per perfezionare la potenza naturale, sa bene che è nello sguardo trasmutante che la natura acquista capacità d’irradiazione e di moltiplicazione. Ma è anche consapevole del necessario volgersi alla dimora materiale del mondo per comporne il disegno abbozzato, per favorire il flusso infuocato che porterà il piombo a divenire oro, che, attraverso l’immersione nel buio della *materia prima* e poi la lenta cottura condotta fino a spurgare tutta la feccia, fino a realizzare l’argento, sarà possibile accedere al “corpo glorioso”, al *Rebis*, l’ “uovo filosofico”.

Il magistero alchemico si dà nell’assecondare natura e nel “riformarla”, nella consapevolezza che il “vaso ermetico”, il “crogiuolo” dell’alchimista è il luogo dove la natura giunge a perfezione e dai quattro elementi si ottiene una Quinta Essenza: “come il calore celeste fa maturare le cose nei loro ‘vasi’ naturali, così l’alchimista ‘cuoce’ nei vasi artificiali utilizzando il calore del fuoco; e poiché può modularne l’intensità, può distruggere (col fuoco *contra naturam il più intenso*) e può far maturare (col lieve calore sviluppato dal fimo o nel bagnomaria). Tuttavia, se l’alchimista può accelerare taluni momenti della produzione dei corpi perfetti, in altri deve seguire il ritmo della natura. Secondo una metafora sessuale che compare ora per la prima volta e che diventerà un *topos*, l’alchimista deve ingravidare la natura e poi aspettarne il parto, dopo di che spetta di nuovo a lui nutrire il figlio della loro *coniunctio*.”¹⁶⁴.

Questo lavoro di trasformazione non deve condurre all’interpretazione prometeica dell’alchimia, poiché “permane tuttavia nei testi medievali la consapevolezza che il tempo naturale non può essere violentato dall’intervento dell’uomo e che esistono degli aspetti femminili e segreti della natura che non possono essere riprodotti nell’impaziente dominio dell’eroe”¹⁶⁵. E’ questo un aspetto cruciale dell’Opera, che dunque si pone nell’ottica di una equilibrata costante, che non solo è responsabile della mediazione fra natura e spirito, ma che costantemente è impegnata a sorvegliarne la sottile dinamica di coevoluzione. Il magistero alchemico diventa sempre più un’opera raffinata e sensibile di utilizzazione del Fuoco, non tanto come elemento di rischiaramento e di dominio (prospettiva prometeica), quanto soprattutto nel suo significato di congiunzione tra cielo e terra, di aiuto paziente alla maturazione dell’*elisir* (prospettiva ermesiana).

Come sintetizza efficacemente Faivre, l’alchimia è in definitiva “una visione del mondo (*Weltanschauung*) al contempo cosmogonica, cosmologica ed escatologica, priva d’ogni dualismo, non d’ogni dualità, accompagnata ad una pratica spirituale che tende a ritrovare l’unità originale e gloriosa, ma perduta, della materia e dello spirito, pratica che possa tuttavia essere esercitata

¹⁶¹ L.Parinetto, *Alchimia e utopia*, Pellicani, Roma 1990, p.21

¹⁶² *ibidem*, p.22. Anche R.Alleau sottolinea questo punto: “non solamente l’ascesi alchemica proclama l’unità della materia, ma testimonia l’ *unione della materia e della coscienza* come della sovrana potenza dello ‘spirito liberato’” (R.Alleau, *Aspetti dell’alchimia tradizionale*(1953), tr.it.Atanòr, Roma 1989, p.XXIV)

¹⁶³ cfr.M. Pereira, op.cit., p.212

¹⁶⁴ *ivi*, p.160

¹⁶⁵ *ibidem*. Hillman, a tale proposito, nel parlare dei giardini giapponesi, ricorda che l’alchimia è opera contronatura in quanto richiede quello sforzo di evitare un naturalismo romantico, incantato dallo spettacolo di questa, dal suo riverbero intatto, e che è necessario “sottoporre la natura a una torsione che la trasformi in un’imitazione della natura, che al tempo stesso resti naturale” (*Politica della bellezza*, op.cit., p.155). E’ questa posizione paradossale, intensamente ermesiana, che individua l’opera alchemica.

all'occasione su un elemento materiale la cui 'manipolazione' suppone la fusione intima del soggetto e dell'oggetto"¹⁶⁶

La "Scienza della Bilancia"

Da tali tratti dell'opera nasce una pedagogia della congiunzione, una pedagogia ermesiana, mediatrice, luogo di elaborazione dell'alterità, capace di cogliere la necessaria "scansione" così come l'interpenetrazione tra le dimensioni materiali e quelle intellettuali, la dinamica necessaria della "discesa agli inferi", della putrefazione, della dissoluzione e del lento e complesso lavoro di ricomposizione e di fissazione, di coagulazione, che si realizza soprattutto nell'ambito di una immaginazione creatrice e trasformativa.

D'altra parte l'opera alchemica è stata anche letta come una metafora, come una raffinata simbolica che può essere applicata alla dinamica di trasformazione dell'individuo¹⁶⁷ ma è necessario rammentare che ogni trasformazione in tale *materia* implica una concordanza, un accordo, con-il-mondo.

Non si tratta tuttavia di un sapere normativo, piuttosto simbolico e allusivo. Le fasi non sono un meccanismo unidirezionale e cronometrabile: prima e dopo, alto e basso, come viene detto nella "*Tabula smaragdina*", si scambiano e sono persino compresenti¹⁶⁸: "la sofferenza non viene prima della meta, come la crocefissione prima della resurrezione, ma sofferenza e oro sono con-finanti, co-dipendenti, co-relativi. La perla è sempre anche un granello di sabbia, un'irritazione e insieme uno splendore, la doratura è anche un veleno"¹⁶⁹.

La materia, allo stesso modo, non va confusa con la *physis*, la materia non va letteralizzata, perché anch'essa partecipa del corpo dell'immagine che è il corpo di trasmutazione. Materializzarsi è anzitutto penetrare in un *luogo* dai connotati fisici, ma dove non si producono materiali tangibili o l'immortalità del corpo fisico. Vi è semmai una continua osmosi. La dinamica, il moto che sostiene l'opera alchemica parla di questa continua *ponderazione*: l'oscillazione e l'interpenetrazione di corporeo e spirituale, la necessità del capovolgere dell'uno nell'altro è già implicita nel motto *solve et coagula*: "tutto ciò che è permanente e abituale deve essere dissolto con il calore o con l'acqua, e tutto ciò che è acquoso, fluttuante, incerto e volatile deve essere condensato, indurito, consolidato e ridotto"¹⁷⁰

L'alchimia insomma è davvero una dottrina ermesiana in quanto sfugge ogni delimitazione uniformizzante, ogni declinazione normativa: "la vera saggezza dell'alchimia [sta nel] fatto che è saggia con sé stessa, perché immagina le operazioni della meta, come la *ceratio*,¹⁷¹ la *rotatio* e la

¹⁶⁶ A.Faivre, *Per un approccio...*, op.cit., p.42

¹⁶⁷ Su questa via, forse un po' stretta, si incammina soprattutto l'interpretazione junghiana dell'alchimia. Un contributo notevole, specie nel commento al *Rosarium Philosophorum*, lo fornisce in tal senso, in un libro molto denso e partecipato A.Vitale, *Solve coagula*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002, che fa seguito, ovviamente, al fondamentale commento di Jung in *La psicologia del transfert*(1946), tr.it. in *Opere*, Bollati-Boringhieri, Torino 1997, vol. XVI

¹⁶⁸ Non c'è vera successione cronologica, piuttosto "tutto accade come in una struttura dotata d'autoregolazione", anche perché si tratta di un andamento ricorsivo nel quale il soggetto "non si ferma ad uno stadio dell'Opera e quando passa allo stadio successivo 'recupera' tutto ciò che aveva acquisito precedentemente" (A.Faivre, *Per un approccio...*, op.cit., p. 33): "sotto il profilo temporale non troviamo né punto di partenza né punto di arrivo, ma un ciclo eterno" (ivi, p.35)

¹⁶⁹ J.Hillman, *Sulla pietra. Immagini alchemiche della meta*, in F.Donfrancesco (a cura di), *Per nascosti sentieri*, "Anima", 2001, p.130

¹⁷⁰ ivi, p.133

¹⁷¹ Qui Hillman cita l'alchimista rinascimentale Gorge Ripley che parla del trattamento di conservazione della Pietra che viene sottoposta a diversi trattamenti, tra cui la *ceratio*, a sua volta desunta da Alberto Magno: si tratta di un processo finalizzato a "ammorbidire le sostanze secche", a "rendere molle un corpo allo scopo di permettere la penetrazione di altre sostanze". Alla fine di tale processo, la pietra diventa oleosa, il che fornisce spunto a Hillman per sostenere che la Pietra non appare certo un simbolo di potere, di forza o di certezza. L'idea della "meta" che scaturisce da tali processi sembra piuttosto depositato in una forma che "è tenera, morbida, simile allo zucchero, malleabile come la cera. Questa pietra fonde facilmente; riceve impressioni, segni, come una *tabula rasa*, e poi altrettanto facilmente,

rubedo, che ammorbidiscono, addolciscono, suscitano, sciolgono, e rendono impossibile ogni posizione fissa, opponendosi in questo modo alla tendenza del Senex a cristallizzare la meta in verità dottrinali. Potremmo dire che la *ceratio* salva la pietra dalla pietrosità, quella letteralizzazione della sua densità compatta che la porta a significare ‘semplicità’, ‘forza’, ‘solidità’, ‘unità’, come dichiarano i dizionari dei simboli. L’untuosità della pietra le permette di sfuggire alla stretta del *Begriffe*, del concetto, che l’imprigionerebbe. Il suo carattere simile alla cera le permette di accogliere letteralizzazioni senza esserne permanentemente segnata. Soggetta al cambiamento reale senza che ce ne si accorga”¹⁷².

La “pietra”, l’oro filosofale si pongono all’insegna di una filosofia in cui non si realizzano prodotti o verità, ma luoghi di trasformazione, procedure di *re-visione*¹⁷³ del mondo, riequilibrazioni. Il sapere alchemico si pone come “Scienza della Bilancia”¹⁷⁴ secondo l’alchimista arabo Jabir, un’arte del “giusto peso” e di ponderazione eminentemente esoterica, in cui viene soppesata la dimensione qualitativa delle sostanze. Riecheggia in questo l’aspetto ermetico della ricerca d’armonia, che trovava nel richiamo gnostico alla Vera musica¹⁷⁵ il senso di una disciplina della “giusta tensione”.

L’aspetto ponderativo, riequilibrativo e rigenerativo dell’arte alchemica riguarda il rapporto fra occulto e manifesto, e, più in generale fra anima e materia: “la scienza della Bilancia ha infatti l’obiettivo di scoprire il rapporto fra manifesto e occulto che esiste in ogni corpo (...) ma poiché la dinamica di manifesto e occulto è la dinamica stessa della creazione, in cui la forza della vita divina si è resa visibile come anima del mondo, l’alchimia può assumere la valenza simbolica di un lavoro sull’anima stessa, attraverso le trasformazioni reali cui le sostanze materiali vengono sottoposte”¹⁷⁶.

Schelling formula il problema in questi termini: “La Natura deve essere lo Spirito visibile, e lo Spirito la Natura invisibile”¹⁷⁷. Egli elabora una teoria del legame in tal senso, designandolo come “copula infinita”, ravvivando dunque attraverso tale designazione il ruolo del desiderio. Ma più cogente appare ancora la funzione mercuriale: la copula si manifesta “come il Mercurio, questo ‘principio di separazione e d’unità che assicura la presenza del soggetto e dell’oggetto, dell’ideale e del reale, del naturale e dello spirituale, ma secondo modi e rapporti propri a ciascuna sfera’. Di

lascia che scompaiano”(cit. *ivi*, p.142). Tale forma orienta in maniera significativamente alternativa le possibili significazioni della meta del processo alchemico secondo una prospettiva teologico-normativa, o *eroica*: “l’enfasi deliberata sul carattere morbido, oleoso, tenero, come di cera, sovverte la rigidità del Senex, che sempre minaccia l’alchimia di pietrificazione, come il dogma, come le immagini dei vecchi saggi e dei maghi, degli studiosi di greco e di arabo; come i diagrammi geometrici e le formule matematiche; come le proteste morali, i pii avvenimenti e gli avvertimenti istruttivi; come le storie prolisse e le massime del tipo ‘vita longissima’, volte a sostenere la vecchiaia; come gli appelli metafisici e teologici in un linguaggio segreto ed esclusivo; come il riferimento alla morte, alla storia, ai maestri autorevoli; come i codici criptici, le iniziazioni alla sapienza, la follia, la melanconia...” (p.143).

D’altra parte, laddove si possa imputare all’interpretazione hillmaniana il consueto eccesso di opportunismo ermetico, va aggiunto che la pletera di figurazioni simboliche della meta (dal *Lapis* al *Rebis* alle figure teriomorfe ai *Mandala* ecc.), vale a testimoniare proprio quella pluralizzazione immaginifica del significato che fa dell’opera alchemica, laddove occorresse un ulteriore riprova, la via archetipica di una pedagogia *ermesiana* autentica, in cui l’ossimoro e l’ambivalenza, per quanto corretti e contenuti da un’operatività regolata, ne assicurano il dinamismo e la sensibilità necessari a costituirsi come sapere della *mediazione*.

¹⁷² *Ivi*, p.144

¹⁷³ Sull’ “immaginazione re-visionaria” di Hillman e sul suo pensiero come “re-visione delle cose” già si era soffermato Thomas Moore nei *Ringraziamenti* che aprono il volume antologico J.Hillman, *Fuochi blu*(1989), tr.it. Adelphi, Milano 1996. cfr. soprattutto J.Hillman, *Re-visione della psicologia*, tr.it. Adelphi, Milano 1983.

¹⁷⁴ Cfr. anche *supra*, *Riorientazione*.

¹⁷⁵ Bonardel richiama il pitagorismo della rivelazione ermetica collegata all’individuazione del legame in questo pensiero tra vera filosofia, musica e rigenerazione. In particolare “Ermete ha per ruolo il far risuonare ogni cosa nel modo appropriato” (F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.65). In tal senso la “vera” Musica si propone come forma più elevata della Gnosi: “conoscere la musica non è altro che conoscere l’ordine di tutte le cose e quale sia il divino disegno che ha assegnato a ciascuna di esse il proprio posto, poiché quest’ ordine, in cui tutte le singole cose sono state unificate in un medesimo tutto da un’intelligenza artefice, produrrà una musica divina, una specie di armonia vera e soave” (Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico e Asclepio*, op.cit., p.125)

¹⁷⁶ M.Pereira, op.cit., p.97

¹⁷⁷ cit. in F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.500

questa copula, la Natura è in un certo senso l'Archetipo, poiché essa gioca contemporaneamente il ruolo di *legame* e di *luogo*"¹⁷⁸. L'uomo ha qui il compito di risvegliare questo legame, poiché laddove esso si è rotto, dove la natura è subordinata, si manifesta una natura sofferente.

La guarigione della Natura

Il filosofo (il pedagogo?) si deve prestare al compito risanatore e mercuriale che è il radunare gli opposti nel Luogo legante della Natura. D'altra parte è la Natura stessa a incitare il filosofo a conoscere "*diversamente*", poiché essa ignora ogni astrazione, essa è "poetica, d'una poesia innata nell'oggetto stesso, come la musica delle sfere"¹⁷⁹. Questo rivolgimento dello sguardo filosofico è sollecitato dalla sensibilità verso l' "anima del mondo", da considerarsi, quest'ultima, come "consustanzialità d'origine" e "presentificazione del molteplice nell'uno"¹⁸⁰. E il filosofo, che in tale operazione diventa *veggente*, si rende mediatore di tale ricongiungimento, facendo rinascere un "sapere" che non si riduca agli "artifici di una dialettica vuota e disseccata", capace solamente di 'contare un grano di sabbia dopo l'altro per edificare l'universo' e generatrice d'un individualismo alienante, distruttore d'ogni entusiasmo"¹⁸¹.

La Grande Opera ha questa valenza fondamentale, quella di applicarsi operativamente a sanare, attraverso l'elaborazione e l'assunzione simbolica della trasmutazione della materia, l'esilio dell'intelletto e la sua indigenza. In questo si realizza una congiunzione simbolica che attraversa l'esperienza *reale*, l'esperienza del mondo, cogliendolo nella sua animazione profonda.

E' questo il senso del richiamo ad uno *sguardo secondo Natura*, più volte enunciato nei testi alchemici. Uno sguardo che trasfigura il mondo e lo spirito in entità intermedie, in "mutanti" come sostiene F.Bonardel, "testimoni di un possibile passaggio fra occulto e manifesto"¹⁸². Il lavoro simbolico dell'alchimia restituisce l'uno all'altra l'arte (come *poiesis*) alla Natura, si fa luogo di un incrocio tra lo sguardo attivo dell'artista e il travaglio della Natura. Citando il *Rosarium Philosophorum*: "la natura effettua la sua opera a poco a poco. E io voglio che tu agisca nello stesso modo, e soprattutto che la tua immaginazione sia secondo la natura. E veda secondo la natura, grazie alla quale i corpi sono rigenerati nelle viscere della terra. E immagini per mezzo dell'immaginazione vera e non fantastica"¹⁸³. Distinzione fondamentale questa, molto presente in Corbin in cui troviamo da una parte, l'immaginazione "secondo la natura", vera, attiva; e un'altra, 'fantastica' che emana da un soggetto privo di "ancoraggio", che può solo accedere ad una visione pallida, superficiale, delle cose visibili.

¹⁷⁸ *ivi*, p.501

¹⁷⁹ *ivi*, p.498

¹⁸⁰ "Una vera contemplazione della natura ci conduce ora a interrogarci: o Natura superiore alla natura che trionfa delle nature, o natura che rettamente amministrata si eleva oltre la sua natura, esaltando e superando le nature, o Natura una e sempre la medesima che porta il Tutto perfezionandolo, o unione perfetta del molteplice e separazione riconciliata, o natura simile a te stessa, che ignori tutta l'estraneità e nutri di te stessa il Tutto, o materia esente da materialità che contiene la materia, o natura che conquisti la natura e la incanti, o natura celeste che riveli la sostanza eterea della vita, o natura sprovvista di corpo e che doni ai corpi di non essere corpi, o corso della Luna che illumini tutti gli ornamenti della terra, o specie la più generosa e genere il più particolare, o natura in verità vittoriosa delle nature al di là di ogni natura. Dimmi di grazia QUALE sei tu natura, che da te stessa estrai una seconda volta con l'arte questa natura così particolare che porta in sé uno zolfo incombustibile e resistente al fuoco?" (Stefano D'Alessandria, *Prima Lettura*, cit. in F.Bonardel, *Philosopher par le feu*, Ed. du Seuil, Paris 1995, p. 119).

¹⁸¹ *ibidem*, Alla stessa stregua gran parte del pensiero romantico ci consegna una "biosofia, nel senso di una fisiognomica dell'universo" (C.Bernoulli, cit. in G.Moretti, *La segnatura romantica*, Hestia, Cernusco L. 1992, p.316): "la filosofia della natura romantica è dunque una simbolica cosmica, essa vede cioè nei cosiddetti 'dati di fatto' non delle cause di altri dati di fatto ma *segni* del ritmo dell'inconscia vita universale" (*ibidem*). Il pensiero romantico, erede in questo della grande tradizione ermesiana, rilegge la natura secondo uno sguardo conciliatore e ripudia ogni uso tecnico *fine a se stesso*. Nel senso che il prelievo dal mondo appella una restituzione, richiede che ad una disponibilità risponda una cura e un *servizio*.

¹⁸² F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.511

¹⁸³ cit. *ibidem*

Il *Vedere-secondo-la-Natura*, lo sguardo ermetico, è il perno dell'operazione alchemica, la "chiave di ogni trasmutazione", perché contribuisce ad ottimizzare l'incontro "di un Fuoco segreto assimilato all'ombra della Natura, e che lo sguardo in qualche modo sostituisce; e d'un Luogo: occhio dell'Artista, Vaso dell'Arte, Natura/Archetipo"¹⁸⁴. In questo connubio *si fa* l'Opera, intesa anche come opera d'arte.

Una tale immaginazione si esprime, si rende operativa nella dinamica degli Elementi, da cui scaturisce la produzione della *Quintessenza*. L'opera alchemica si svolge attraverso la penetrazione dello "sguardo" dell' *Artifex* attraverso ciascun Elemento delle materia nelle diverse fasi del processo e necessita della capacità di penetrare la qualità di ciascuno di essi per estrarne la più sottile e ultima distillazione. La *visione secondo Natura* è l'adesione di una visione ad una materia che permette l'emergenza di una simbolizzazione *ulteriorizzante*. Penetrare nella mutazione degli Elementi (e negli Elementi come metafore della mutazione), concepirne il giusto peso e il giusto ruolo, significa assecondare e comprendere la verità del processo di trasmutazione.

Una verità alchemicamente inscritta a livello immaginativo: "la visione alchemica dell'Elemento permette quindi di cogliere 'alla radice' la connessione intima fra la dinamica immaginaria e già metaforica della 'materia', e la nascita della funzione simbolica, intesa a questo primo livello come forza propulsiva di attualizzazione e di 'presentificazione' alla ricerca, mediante il suo percorso verso la visibilità manifesta, di una *ponderazione orientata* capace di figurare come 'verità'"¹⁸⁵. La *verità* appare dunque dislocata in questo Luogo immaginale che ancora, oltre ogni dualismo metafisico o scientifico, l'immaginazione alle figure della materia e la materia alla sua revisione nello sguardo in cui si rende visibile. Nel luogo dunque di una "ponderazione" filosofale¹⁸⁶. E' qui che la facoltà di immaginare si *radica*, acquista peso, rigore e un'etica di salvaguardia della Terra.

Gli alchimisti sono "filosofi attraverso il fuoco" proprio in quanto non si limitano alla sola contemplazione della Natura, o al solo cantarla, non si limitano alla parola, ma intendono perfezionarla, la scrutano per adempierne i disegni segreti. Tutta la ricerca alchimistica appare tramata dalla ricerca della materia distillata "messa in fase dal Fuoco ovunque presente nella Natura (Spirito del mondo)"¹⁸⁷, cioè dal *Fuoco filosofico*.

Ponderazione e trasmutazione si realizzano attraverso il "Fuoco filosofico": è esso che alimenta l'operatività immaginativa. E' l'arte di *governo del Fuoco* uno dei punti fermi dell' *Opus*, che conduce la materia a stabilizzarsi, a invertire i rapporti fra visibile e invisibile, fra misurabile e incommensurabile. La ponderazione propria alla "visione secondo la Natura" non si limita certamente a rappresentare il naturale, "filosofare attraverso il Fuoco costituisce anzitutto un'opera di regolazione capace di realizzare la congiunzione del fuoco interno riposante in ogni 'natura', e del fuoco cosmico 'diffuso per tutta la natura, senza il quale essa non potrebbe agire"¹⁸⁸. L'arte dell'alchimia (che è arte-arte, arte *salvifica*) promuove quest'opera di congiunzione e di *sprigionamento* del "Fuoco interno" alle cose. Si tratta di un lavoro sottile, progressivo e complesso che "porta la 'materia' a uno stato ad un tempo quintessenziato, purificato, igneo e 'angelico', a seconda che si metta l'accento sulla purificazione e l'equilibrio elementare realizzati, sulla rarità del tenore metallico raggiunta, sull'ardore 'moltiplicativo' che ormai è il suo o sulla visibilità/invisibilità che ne risulta egualmente il culmine"¹⁸⁹.

¹⁸⁴ *ivi* p.512

¹⁸⁵ *ibidem*

¹⁸⁶ Tale esplorazione degli Elementi trova eco nella fenomenologia dell'Immaginazione materiale di Bachelard non a caso citato a questo proposito dalla Bonardel come colui che ha reperito in ogni Elemento il "principio conduttore" in grado di collegare e dare fondamento 'vero' (aggiungiamo noi) all'elaborazione immaginativa (in cerca di *guarigione*). Per Bachelard, del resto, "nell'epoca dell'alchimia le metafore sono solidali con le trasformazioni" e "non si tratta più di immagini, ma di esperienze cosmiche" (in *La terra e il riposo*, tr.it. Red, Como, 1994. p.282).

¹⁸⁷ F.Bonardel, *Philosopher par le feu*, op.cit., pp.9-10

¹⁸⁸ F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., pp..516-7

¹⁸⁹ *ivi*, p.517

L'opera alchemica consiste nel realizzare, attraverso la regolazione accurata del "Fuoco angelico" questa reversibilità della Natura tra visibilità e invisibilità, questa animazione immaginativa della Natura, questa ponderazione capace di articolare i fuochi particolari dei diversi elementi, di equilibrare le loro nature, ma soprattutto di connettere tale principio interno particolare al macrocosmo, ancora una volta di accordare sulla scala armonica della cosmologia ermetica l'individuo e il tutto.

L'angelicità del "Fuoco segreto" è il sigillo acquisito dalla materia trasmutata non come separazione e ascesa, bensì come "corporificazione" sottile attraverso la "riconduzione in terra". A tale proposito Bonardel cita le parole di Artaud: "perché gli angeli sono un uragano e perché soffi l'uragano son necessari gli alberi, l'aria e la terra"¹⁹⁰.

L'operazione alchemica va in ogni caso intesa come un'operazione sintetica in cui la psiche prende corpo all'interno di una "geografia visionaria", una "*geografia immaginale*"¹⁹¹. Nell'operazione alchemica si realizza quello che viene definito, secondo una terminologia propria alla speculazione mistica, il Corpo di Resurrezione, come esito del perfezionamento dell'Opera: esso, come "corpo spirituale", *coincidentia oppositorum*, è l'effetto di questa meditazione prolungata e paziente, di questa operatività sottile che è l'operatività alchemica. Una meditazione che avviene per il tramite dell'Immaginazione che trasmuta gli avvenimenti in simboli, e i simboli in avvenimenti di una Terra trasmutata, purificata. In un mondo intermedio, *immaginale*, che è raffigurato dal Vaso alchemico.

Tale risoluzione è legata alla capacità di immergere il fuoco immaginativo nella materia elementale estraendone l'esattezza dell'espressione simbolica come raggiungimento di una visibilità capace di *indicare* e *conservare* l'alterità che ha attraversato.

L'opera alchemica appare come una vera e propria "sovversione dello sguardo", un'inedita "ermeneutica della visione"¹⁹², si rivela trasmutazione del naturale e dell'operativo e dell'uno e nell'altro, ma non certo in un senso 'fantastico'. Sguardo e processo appaiono indissolubili: simbolizzazione e proiezione di uno spazio 'naturale' appaiono eventi integrati in un "circolo ermeneutico". Al di fuori di questo "le immagini/simboli rischiano in effetti d'essere private d'ancoraggio e l'attività dello sguardo di non operare mai il *passaggio trasmutante* dal visuale al visionario che permetta alla 'veggenza' ispirata di uno sguardo di trovare il suo punto d'equilibrio in una materia (Oro di trasmutazione) di cui esso diviene allora il centro irradiante al punto da costituirla in firmamento: quel famoso 'Cielo dei Filosofi' che 'tiene fermo' e assesta gli elementi dispersi nella visione abituale"¹⁹³.

L'immaginazione simbolica che attinga questo punto d'equilibrio è alle prese con una difficile *esattezza* che deriva dall'aver percorso un tracciato oscuro in cui ha operato l'attività immaginativa di un "Fuoco-ombra" piuttosto che quello di una semplice immaginazione fantastica. Qui, nella simbolicità esatta del linguaggio metaforico, in quanto lavorato da questo "Fuoco/ombra" di un'immaginazione creatrice, si coglie la posizione analogica tra alchimista e poeta che lavorano la materia fino a sprigionarne il Corpo di Gloria, la Quintessenza.¹⁹⁴

¹⁹⁰ *ibidem*

¹⁹¹ H. Corbin, *Corpo...*, op.cit., p.56

¹⁹² F. Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., pp.578. Si tratta qui di un' "ermeneutica filosofale della visione" in cui l'ispirazione è nello "sguardo d'Ermes" che non è quello "scrutatore e dominatore esercitato dal pensiero riflessivo che opera le sue 'prese' in uno spazio astratto; ma neppure un tuffo eufemizzante nell'intimità notturna delle 'sostanze'" bensì uno sguardo che operi una "legatura" in grado di congiungere, in virtù di un'esperienza visionaria, radicamento terrestre e partecipazione cosmica in vista di una reciproca trasmutazione di vedente e visibile (come nella pittura di Klee, nella meditazione di Caillois sulla "pietra" o nella riflessione di Merleau-Ponty sulla pittura come "materia prima di una nuova filosofia 'occulta' in cui si possano riconnettere ontologia del visibile e pensiero della 'carne'" (ivi, pp.578-9).

¹⁹³ *ivi*, p.522

¹⁹⁴ Jung nota come l'alchimia cerchi di sanare l'aporia del corpo determinata dal dualismo cristiano e, in gran parte, pur senza voler opporsi alla verità rivelata dal Cristianesimo, gli alchimisti si adoperassero "per collegare l'*unio mentalis* al corpo. Gli alchimisti tentavano di operare tale collegamento perché avvertivano con intensità che il mondo è malato e che tutta la realtà è corrotta in seguito al peccato originale"(C.G.Jung, *Mysterium...*, op.cit., p.541). In tal senso,

Distillazione estrema anche se irrisolta di un tale percorso appare l'opera di Artaud che, commentando Van Gogh, "ci presenta l'uomo nuovo come metallo purificato d'ogni scoria, fatto d'osso e di sangue ardente (...) il corpo che ha trasmutato la materia vile, introiettato e fuso gli opposti, che è diventato Uno"¹⁹⁵. E' infatti "lavorando il corporeo e trasmutandolo che l'alchimista trova il cielo!. E, con esso, trova anche l'uomo autentico, che, per lui, non c'è ancora. La quadratura del cerchio, la sostanza misteriosa degli ermetismi pare, infatti, essere l'uomo stesso: homo albus"¹⁹⁶. Senza dimenticare, pena il sovvertire l'elemento ponderativo dell'alchimia, che la qualifica e la distingue da ogni metafisica, che tale compimento "mette in gioco nientemeno che il destino dell'uomo e della natura, perché, per l'alchimia, assieme all'uomo, anche la natura, va redenta"¹⁹⁷.

La crudeltà dell'Ombra

Il passaggio per la "crudeltà" dell'Ombra è essenziale nell'Opus, come in ogni "psicopoiesi"¹⁹⁸: "retta da Saturno, l'Opera al Nero (*nigredo*) occupa nel processo di trasmutazione uno spazio capitale, e tutti gli alchimisti concordano nel riconoscervi il *Mysterium magnum* per non dire la chiave dell'Opera"¹⁹⁹. Si tratta del Primo stadio del processo alchemico e dunque anche della porta in un certo senso *necessaria* a che si generi la trasmutazione. Si tratta anche di un motivo mitico-religioso fondamentale, quello della "discesa sotto terra", che caratterizza numerose iniziazioni misteriche, specie nelle mitologie ancora governate dalla ciclicità lunare e dal codice matriarcale, come testimoniano molti studi sull'argomento²⁰⁰. La "discesa all'inferno" è la via stretta per penetrare nello stadio di dissolvimento che prelude la ricomposizione, è il movimento *dia-bolico* che propizia l'avvento di un nuovo compimento *sim-bolico*.

L'introduzione del testo della "*Tabula smaragdina*" dice: "entrando in una cripta sotterranea, trovai una tavola di smeraldo tra le mani di Ermete; su questa tavola era scritta la verità racchiusa in queste parole"²⁰¹. E' questo un elemento frequente nei testi alchemici e denota, come evidenzia la stessa Pereira, lo spostamento dal "manifesto all'occulto" dell'Opera. Infatti, in questa fase "la materia (...) ritorna allo stato di *massa confusa*"²⁰². La corruzione, la "putrefazione" cui la

l'Opus aveva al centro, in bilico in un equilibrio fragile, il desiderio di "unire l'indocile uomo fisico alla sua verità spirituale" (*ibidem*). Questo si verificava "mediante l'estrazione della quintessenza, che rappresentava l'equivalente fisico del cielo, ossia del mondo potenziale, e veniva perciò anch'essa chiamata *caelum*. Questa era la vera essenza del corpo, una sostanza incorruttibile e perciò pura ed eterna, un *corpus glorificatum*, capace e degno di essere unito all'*unio mentalis*" (*ibidem*). Sulla "produzione del *caelum* come quintessenza a partire dal "vino" secondo Dorneus, cfr. le pagine 478-494). Cfr. anche T.Burchkardt, op.cit., p.78, M.Pereira, op.cit., pp.161-165: qui la Pereira fa risalire la scoperta della Quintessenza come "realizzazione concreta dell'elixir" (p.165) a Giovanni da Rupescissa il cui *Liber de consideratione quintae essentiae* (1351-2) "rappresenta l'apogeo della tradizione alchemica occidentale" (ivi, p.161).

¹⁹⁵ U.Arlioli, F.Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano 1978, p.222. Artaud metaforizza il processo alchemico come trasmutazione dell'individuo in "corpo senz'organi" in un processo ripetuto di dissoluzione e "fissazione", una successione ininterrotta di *solve et coagula*, in cui l'attraversamento del nero ha particolare rilevanza: "Battere il mio corpo/ fina a che esali l'anima/ e divenga sempre più opaco/ spesso e iper-gremito/ (...) che si rivolti e s'illumini a un più intenso braciere (tono) di vita. Le scintille ritornano/ tutto fonde/ nulla" (cit. in *ibidem*). Sul tema del "corpo senz'organi" e sul tema della carne in Artaud, cfr. anche F.Cappa, *Il corpo e il suo doppio*, in F.Antonacci, F.Cappa (a cura di), *Riccardo Massa. Lezioni su La peste, il teatro e l'educazione*, Angeli, Milano 2001, pp. 135-204). Su Artaud e pedagogia cfr. anche R.Massa, *Lezioni su La peste, il teatro e l'educazione*, in F.Antonacci, F.Cappa (a cura di), *Riccardo Massa. Lezioni su La peste, il teatro e l'educazione* Angeli, Milano 2001

¹⁹⁶ L.Parinetto, *Alchimia...*, op.cit., p.108

¹⁹⁷ *ivi*, p.123

¹⁹⁸ termine sostitutivo del "fare anima" di J.Hillman. Cfr. *supra*, *L'inconoscenza*.

¹⁹⁹ F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., 1993, p.207

²⁰⁰ Cfr. J.Campbell, *Mitologia primitiva*(1959),tr.it. Mondadori 1990, spec. il capitolo *La mitologia dei piantatori primitivi* pp.163-261; G.Durand, *Le strutture...*, op.cit., spec. pp.202-204; J.Brun- D.Zahan- D.L.Miller, *Il vertice e l'abisso*(1982), tr.it. Red, Como 1994; ecc.

²⁰¹ cit. in M.Pereira, op.cit., p.82

²⁰² F.Bonardel, *Philosophie...*, op.cit., p.208

materia deve essere sottoposta, per dissolvere il “crassume” che la affligge, e che ha sollecitato Jung a leggere in questa operazione l’elaborazione dell’Ombra e dell’oscurità della vita inconscia nell’individuazione del soggetto, è “come una mediatrice, essa rende un servizio di *mezzana* affinché la materia possa più facilmente saziare la bramosia della natura e ottenere infine tramite la sua assistenza l’accoppiamento della forma”²⁰³.

Nella fase del colore “nero” si realizza la congiunzione fra spirito e corpo tramite l’opera dell’anima e si dà luogo al “*passaggio*”. Si tratta dunque di un luogo, quello della *nigredo*, fortemente connotato dall’archetipo ermesiano di mediazione e di transizione. E condivide con l’iniziazione la stadialità dei riti agro-lunari, come nota Durand: “ sacrificio, morte, tomba, resurrezione”²⁰⁴. Si tratta della “*trasmutazione di un destino*”²⁰⁵. E si situa nell’ampio schematismo rigenerativo del *regressus ad uterum*, che come sottolinea Arturo Schwartz, coerentemente agli assunti archetipologici di Durand relativi alle finalità *eufemistiche* dei regimi immaginari ciclici, significa la “ padronanza del Tempo e della conoscenza, (...) prerequisito essenziale per la conquista dell’immortalità”²⁰⁶.

Hillman parla a questo proposito di “patologizzazione e disgregazione”, non tanto perché accosti esplicitamente *nigredo* e patologizzazione ma perché vi è nella sua “re-visione” della psicologia un rovesciamento che assegna --in modo del tutto analogo al dissolvimento e alla corruzione della materia nel processo alchemico e nei riti iniziatici--, alla discesa agli inferi, al momento di sofferenza il privilegio di conferire “profondità”, “anima” alla vita psichica, anzi di sollecitare la rivitalizzazione psichica *tout court*: “la psiche si serve delle afflizioni per parlare, in un linguaggio esagerato e deforme, delle proprie profondità”²⁰⁷.

Nella sua teorizzazione il momento patologico assume un valore emancipatorio, specie dal dominio di forme dell’immaginario impregnate di egocentrismo e di eroismo repressivo: “la patologizzazione è iconoclasta; come tale essa diviene una via primaria del fare anima. Essa libera l’anima dai vincoli della sua identificazione con l’io e la sua vita, con i luminosi eroi sovramondani e gli Dei superiori che forniscono all’io i suoi modelli e che hanno reso unilaterale e repressiva la nostra coscienza così angustamente unilaterale e repressiva nei riguardi della vita, della salute e della natura. La patologizzazione costringe l’anima a prendere coscienza di se stessa, come entità diversa dall’io e dalla sua vita- una coscienza che obbedisce a proprie leggi di attuazione metaforica in intimo rapporto con la morte”²⁰⁸.

Questa citazione risulta particolarmente significativa in quanto pone in luce la funzione terapeutica del “nero” come via di accesso ad una consapevolezza non centrata sulla coscienza ascensionale dell’io, ma su una nozione di anima (“psiche” in Hillman e Jung) che dischiude la prospettiva di una conciliazione con la “natura” e con le dimensioni irrazionali dell’esperienza²⁰⁹. Ma soprattutto chiarisce la connessione tra “patologia” e morte come fruttifera di una “attuazione metaforica”, poiché il “passaggio” attraverso la morte, attraverso la regione infera rende necessario l’accesso ad una visione deletteralizzata del mondo. La “*neqya*” è il “confronto con l’Ombra” (che

²⁰³ J.d’Espagnet, *Enchyridion ou la Philosophie naturelle restituée*(1623), cit. in F.Bonardel, *Philosopher...*, op.cit., p.209

²⁰⁴ G.Durand, *Le strutture...*, op.cit., p.307

²⁰⁵ *ibidem*

²⁰⁶ A.Schwartz, op.cit., p.24

²⁰⁷ J.Hillman, *Re-visione...*, op.cit., p.153

²⁰⁸ *ivi*, p.165

²⁰⁹ Del resto lo stesso Festugière nota, commentando la *Kore Kosmou* ermetica che “l’opera alchemica del demiurgo ha (...) un medesimo fine: ottenere una sostanza che svolga essenzialmente il ruolo di anima, che sia, in una parola, Animazione” (A.J. Festugière, *Ermetismo...*, op.cit., p.207). Viceversa Pereira fa notare come nell’alchimia fosse proprio “un’istanza intermedia” chiamata spirito “di cui il sangue è il principale veicolo” a svolgere la funzione di collante fra corpo e anima. Osservazione interessante perché costringe a confrontarsi con le concezioni mediche e filosofiche medievali e rinascimentali in cui corpo, anima e spirito aveva confini molto meno netti che successivamente all’avvento della scienza moderna: “lo spirito di cui parlano gli alchimisti non è l’opposto della materia, come nella cultura post-scolastica e post-cartesiana, ma è concepito come il ‘corpo sottile’ che è la matrice unitaria del mondo e dell’uomo, dell’artefice e della materia su cui opera” (M.Pereira, op.cit., p.118).

Jung, seguendo la terminologia alchemica riporta alla procedura della “meditazione” come “dialogo interiore” con “l’invisibile”²¹⁰) intesa come apertura alle formazioni dell’inconscio spontaneamente affioranti alla coscienza²¹¹.

La complessa riflessione junghiana, che percorre filologicamente l’opera alchemica con uno sguardo psicologico ma anche con straordinaria attenzione e rigore filologici, coglie più ampiamente ciò che è in gioco in questa fase, con risvolti pedagogici (per chi vuole coglierli) particolarmente interessanti. Accanto infatti al riconoscere nella “nerezza” il punto di partenza dell’opera, Jung sottolinea acutamente l’interpretazione della *nigredo* come ‘terra’. Jung dunque registra un’altra importante connessione della fase di *nigredo* che la riconduce al nucleo originario della stessa parola alchimia (*al-kymia*) che, secondo una possibile traduzione²¹² rinvia alla “terra nera d’Egitto, luogo di nascita materiale dell’Opera”ma anche a “quella fase che gli alchimisti chiamano Opera al Nero (Nigredo)”²¹³.

A ulteriore conferma dell’iniziale meditazione terrestre dell’Opera risulta paradigmatico il riferimento che Burchkardt, per descrivere sinteticamente il processo alchemico, fa alla sigla “V.I.T.R.I.O.L.”, considerata parola-chiave del magistero e interpretata da Basilio Valentino in questi termini: *Visita Interiore Terrae; Rectificando Invenies Occultum Lapidem*”(visita l’interno della terra; vi troverai la giusta via per la pietra nascosta), dove “l’interno della terra è anche l’interno del corpo, cioè il centro interiore e indifferenziato della coscienza”²¹⁴.

Terra e *nerezza*, terra e femminile, ingresso e fine dell’Opera, seppure secondo gradi diversi di differenziazione e di trasmutazione della materia. Ecco in un certo senso l’ *Ouroboros* alchemico, che non indica soltanto la ciclicità dell’Opera, ma anche la sua materialità terrestre, il suo affondare in una necessaria immersione nelle profondità della materia, per assolvere fino in fondo l’inaggrabile e *crudele* macerazione, affinché possa risolversi in presenza ignea, corpo glorioso, ponderazione ‘sottile’.

Tuttavia, come ci ricorda Bonardel, è necessario collocare la *nigredo* stessa entro un ordine simbolico e procedurale, oltre il quale rischia di vanificarsi in un compiacimento nei confronti della dissoluzione che l’autrice definisce “tentazione della notte”. Tale rigorizzazione riconosce la necessità che la dissoluzione sia sempre congiunta con l’unione e che quindi ambedue siano persistentemente correlate alla figura emblematica e riassuntiva della *coincidentia oppositorum*. Il dissolvimento dei poli opposti nell’*Opus*, rappresentato dalla coppia Re-Regina, si deve svolgere nell’ambito definito dell’ “Acqua/Vaso” alchemico, in cui “unendosi, re e regina finiscano di dissolvere i loro corpi lebbrosi all’interno di un’oscurità che avvii ad una ‘tintura’ capace di sigillare una ‘congiunzione’ che sia anche una comune liberazione”²¹⁵. Uscendo da queste condizioni il processo rischia di produrre insabbiamento, di prosciugarsi e di arrestarsi.²¹⁶

²¹⁰ cfr. C.G.Jung, *Mysterium...*, op.cit., p.497

²¹¹ ovviamente questa lettura psicologica dell’alchimia va molto stretta alla scuola “tradizionale”, come per esempio a Titus Burchkardt: egli concepisce il “vero fondo dell’anima” come “puramente passivo e e conseguentemente privo di forma”; non certo come “il vulcano inconscio le cui eruzioni siano di tipo irrazionale, ma (...)piuttosto il *substrato* passivo di tutte le forme sia sensibili che ideali”(cfr. T.Burchkardt, op.cit., pp.90-91). In parte bisogna riconoscere che la sua interpretazione “purista” evita un possibile effetto di totalizzazione psicologica dell’alchimia (sicuramente vantaggiosa per evitare a propria volta quello di una possibile deriva pragmatica). Va anche detto che Burchkardt restituisce un’immagine assai raffinata e completa dell’alchimia e della sua visione del mondo di tipo “spiritualistico-ermetica”.

²¹² Riportata da quasi tutti gli autori:cfr. per esempio T.Burchkardt, op.cit., p.19, mentre M.Pereira porta un’altra lezione, cfr. op.cit., p.68

²¹³ F.Bonardel, *La via...*, op.cit., p.96

²¹⁴ T.Burchkardt, op.cit., pp.92-3

²¹⁵ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.212

²¹⁶ A questo proposito, Jung si esprime così: “il confronto con l’Ombra determina in principio un equilibrio morto, una calma che impedisce di prendere decisioni morali e rende inefficaci le convinzioni personali, oppure le paralizza. Si dubita di tutto, e per questa ragione gli alchimisti hanno denominato opportunamente questa condizione iniziale *nigredo*, *tenebrositas*, caos e melanconia” (C.G.Jung, *mysterium...*, op.cit., p.497)

D'altra parte, prosegue Bonardel, l'alchimia sembra nata anche proprio per scoprire le "leggi del notturno" sovvertendo così il discorso diurno e razionale e schiudendo la possibilità di una *coerenza* del lavoro della notte. Si tratta di un punto cruciale che fa dell'alchimia un esempio fondamentale per specificare per via analogica le misure e i caratteri di una pedagogia che assuma come *proprium* un rivolgimento in direzione della 'sottrazione' (come via per una più abbondante *moltiplicazione*), della "mancanza", dell'alterità scura dell'esperienza.

Tuttavia l'alchimia insegna a distinguere una *fascinazione* di tipo romantico per la "santa, ineffabile, misteriosa notte" di Novalis da un "*autentico rivolgimento dell'essere*" in cui l'"elemento" notturno si offra come "crogiolo" della trasmutazione. In questo senso Bonardel fugge il sospetto *fusionale* e regressivo che si potrebbe imputare al travaglio alchemico laddove la notte dilaghi oltre la sua necessità transizionale e divenga il suo *milieu* definitivo .

Figura di rilievo che simbolizza in certo qual modo tale ricerca di *guarigione* attraversando radicalmente l'esperienza dell'annerimento appare senz'altro quella di Antonin Artaud. Infatti, come sottolinea nella pregevole monografia dedicata al teatro di Artaud Umberto Artioli "analogamente a Boehme, per il quale 'in tutte le cose c'è un bene che tiene in sé rinchiuso come prigioniero il male (...) e bisogna combattere finché l'oscuro, duro, rinchiuso centro esplode e sia accolta nel centro la scintilla, onde subito germogli (...) la nobile piante dal giglio', anche per Artaud occorre discendere per risalire, immergersi nel fiotto dell'impurità per ritrovare la luce"²¹⁷.

L'opera di Artaud, il suo "*theatrum chemycum*" si trova a pieno titolo al centro di un recupero della tensione ermetica capace di ricucire lo spirituale e il materiale attraverso la dissoluzione della "coscienza" e del manicheismo razionalista dell'Occidente. Il "teatro della crudeltà" è il luogo, il "*foyer*" in cui si può innescare un tale rivolgimento, poiché in esso si genera un tipo di "rigore", quell' "incandescenza implacabile" che è appunto la *crudeltà*, capace per Artaud di riunire le energie terrestri e celesti. Ma tale ricongiungimento presuppone un movimento di "dissoluzione" primario, una "traversata del nero", un abbassamento nelle tenebre della materia, come sprofondamento in un'oscurità connotata al femminile, come forza vitale: "tutto ciò che la creazione ha di torbido e di escrementizio e il cui volto è sangue, sudore, urina, sperma, flusso mestruale, tutto ciò in cui lo spirito si dà come spessore, macinamento di carne infetta, delirio d'un bubbone maturo, è la potenza stessa della vita che non può essere tale senza l'Altro, il 'nero' femminile, la forza che ci lega 'allo spazio, all'estensione, alla materia'"²¹⁸.

E' da questo fondo nero che si sprigiona il "vero fuoco" che può propiziare la rinnovata trasfusione dei principi disgiunti²¹⁹. E' qui che si attiva il processo di "trasmutazione". E di questo processo la condizione simbolica della "peste" artaudiana si fa epicentro simbolico. Condizione che riassume il senso di ogni "nigredo" alchemica come "stato in cui il fisso si sgretola, morendo alla propria natura di composto instabile"²²⁰ e si riaccende all'esperienza primigenia della *physis* (*prima materia*). Attraversamento "sacrificale" necessario per ritrovare la potenza dell' Altro e in cui si consuma la "fase tragica" del teatro della crudeltà. La *peste* sarà da tale punto di vista la *corporificazione* simbolica della *coniunctio* immaginata e agita da Artaud, esponente di una "metafisica concreta" visionaria e incarnata cui egli attribuirà indifferentemente il nome di "magia, anarchia, poesia" e che trova tuttavia nell'alchimia il suo *luogo* epistemico e operativo d'elezione.

La peste è un male "anarchico" in quanto espressione di un potere immaginativo che scardina ogni organizzazione dialettica , "la peste traccia nello spazio condotto attraverso di lei al parossismo drammatico, l'organizzazione esoterica di una logica *panica* al grado più elevato, in

²¹⁷ Il saggio di U.Artioli, *La teatologia artaudiana*, si trova in U.Artioli-F.Bartoli, *Teatro e corpo glorioso...*, op.cit., p.133

²¹⁸ *ivi*, p.144

²¹⁹ Sul potere rigenerativo del *nero* come "*putrefactio*", è esplicito Paracelso: "bisogna comprendere che molte cose si accrescono durante la putrefazione, tanto da ricavare da essa un eccellente guadagno. La putrefazione è, inoltre, la metamorfosi e la morte di tutte le cose, il disfacimento dell'essenza primordiale di tutti gli enti naturali, foriero per noi di una rigenerazione e di una nascita infinitamente migliori" (Paracelso, *Sulla generazione degli enti naturali*, tr.it. in "In forma di parole", Manuale primo, Elitropia, Reggio Emilia, 1993, p.149)

²²⁰ U.Artioli, op.cit., p.144

quanto il caos apparente provocato dall'irruzione brutale della malattia fa trasparire un 'ordine' in fondo *più rigoroso* di cui questa forza 'intelligente' detiene il segreto"²²¹. La peste è il rinvio a una poetica ermetica del mondo di cui l'esperienza teatrale si fa *athanor*, *Vaso* e "spazio impossibile", poiché come sostiene Bonardel il "teatro alchemico" è un luogo in cui "l'uomo, rinunciando ai benefici immediati del vedere e del godere, ridiventa *attore* di una drammaturgia poetica e cosmica capace di attingere dalla Natura un' 'energia d'oro concentrata', riconosce nel Fuoco il principio animatore e 'riduttore' di una alchimia sottile e crudele che corrode impietosamente le forme per scandagliare, guarire e riguadagnare la Vita"²²².

In questo spazio, corroso dall'annerimento della peste, triturato, svuotato e spossessato, si può attuare un processo di trasmutazione. E tale trasmutazione si compie all'interno di un "crogiolo" mediatore, quello della scena, della spazialità teatrale, in cui è possibile diluire *chimicamente* spirituale e materiale, virtuale e reale, dentro un "teatro *mistico*" inteso come quel luogo in cui si lavora ad un "affinamento dell'essere". Quest'ultimo, questo distillato *filosofale* può essere ottenuto attraverso non tanto una *magia* come "fascinazione per gesti o immagini" quanto come 'soggiogamento della Morte', "in cui l'attingimento dell'oscurità più riposta consente una liberazione emotiva in grado di far penetrare nella dimensione dello spirito "il suono sconvolgente della materia"²²³.

Il "teatro chimico" di Artaud è uno spazio poetico, metaforico, simbolico in cui può dispiegarsi quell' "unità profonda delle cose" riscattata e riportata alla luce dal travaglio alchemico della "crudeltà": una scena *chimica* "svuotata, orientata, magnetizzata per le relazioni 'magiche' fra i diversi partecipanti (decori, oggetti, attori, musiche...) da una drammaturgia che privilegia gli spostamenti obliqui, spirali, ondulatori, attraverso i quali creare una 'corrente sotterranea d'impressioni, di corrispondenze, d'analogia' che sia allo stesso tempo incitazione all'anarchia liberatrice e purificatrice"²²⁴.

Esso adempie il compito di "lavare" con la crudeltà le rimozioni operate dalla feticizzazione della materia in Occidente recuperando quel "doppio" come "forza magica impersonale, energia inconscia che va reintegrata, pena la nullificazione totale"²²⁵. E si rivela pienamente opera d'alchimia, seppure umbratile, crepuscolare poiché in esso si "strappano alle cose i loro sensi diretti e se ne dona loro un altro "²²⁶, *sottile*.

Teatro e alchimia risultano essere "arti virtuali" poiché viene scartata una logica di tipo meccanico, dialettico, la sintesi simbolica di azione fisica e efficacia spirituale si collocano piuttosto all'interno di una dimensione 'magica'. La scena tetarale di Artaud si fa luogo di una *sincronicità operativa* che è quella del *Vaso* alchemico di trasmutazione. Essa diventa il "foyer in cui un Fuoco perpetuo è capace di infiammare a distanza gli attori/operatori di una drammaturgia in cui la fermentazione dissolvente dell'anarchia abbia preparato a invertire alchemicamente i germi nocivi di una contaminazione in 'aumentazione' filosofale"²²⁷.

E d'altra parte la virtualità pare essere l'equivalente della crudeltà in quanto l'operatività del virtuale nell' "*entre-deux*" della scena consente di ottenere dalla "materia vile" quella *rischiosa* efficacia simbolica e filosofale che può porre fine alla dissociazione di materia e spirito che è per Artaud il danno maggiore presente nella cultura occidentale (allo stesso modo in cui questa dissociazione è la cesura su cui insiste il controcanto filosofale dell'alchimia): "*la matière n'existe que par l'esprit, et l'esprit que dans la matière*"²²⁸.

Artaud promuove una rivolgimento della nozione stessa di "coscienza", bagnandola nella acque oscure della *nigredo* alchemica e decantandola in una processualità che ponderi,

²²¹ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.574

²²² *ivi*, p.566

²²³ *ivi*, p.560

²²⁴ *ivi*, p.572

²²⁵ U.Artioli-F.Bartoli, op.cit., p.122

²²⁶ A.Artaud cit. in F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p. 573

²²⁷ *ivi*, pp.573-4

²²⁸ A.Artaud, *Héliogabale*, Gallimard, Paris 1979, p.61

elaborandola, la materialità rimossa e perduta nell'esperienza dell'uomo *diviso*. “La coscienza a cui allude Artaud (...) non è certo il misero involucro che, nella prospettiva occidentale, tutela l'io dai soprassalti del Fuori. Corrispondente a uno stato di illuminazione superiore, raggiungibile solo a prezzo di una reintegrazione dei mostri notturni, essa implica la necessità di una traversata che impegna l'essere nelle sue più intime fibre”²²⁹

Artaud ci restituisce dunque, vissuta profondamente, *fino all'estremo*, la necessità di attraversare la materialità profonda, di reincludere la “tragicità” della *carne* e la sua consapevolezza “spazializzata” nella coscienza separata del soggetto. Artaud ripropone, proprio a partire dalla sua utopia di ricongiunzione alchemica, irriducibile e irrevocabile, un quesito di fondo sulle lacerazioni dell'esperienza e risponde con la simbolica della carne e con quella “logica dell'illogico” che deriva “dalla necessaria consapevolezza che la verità della vita non può che darsi nell'impulsività della materia”²³⁰

Nella sua opera *reale* e magica la *nigredo* si rivela passaggio iniziatico, attraversamento radicale di una “scena” capace di restituire al *foyer* “dis-operato” d'Occidente il suo potenziale di mediazione ermetica.

L'etica della trasmutazione

A mediare la trasmutazione alchemica tuttavia, a fare corpo e a sostenere l'Opera, resta pur sempre la Terra, la Terra che funge da Vascello e Nutrice, da Dispensa, quella Terra la cui “Saggezza”, la cui *ponderazione*, come ancoraggio e sostegno, appare oggi in pericolo. Si tratta, come si è già accennato sopra, di riscoprire la funzione salvatrice della Terra e, allo stesso tempo, di porsi il problema di una rinnovata responsabilità per la Terra. E' in questa chiave che vanno lette le “alchimie contemporanee”, come le definisce Bonardel, le quali, “orientate dalla ricerca di uno spazio in cui possa ancora ‘aver luogo’ una qualche trasmutazione, mettono prioritariamente in conto il fatto che l'Occidente faustiano, responsabile dell'inaridimento della terra, non sia più in grado, almeno momentaneamente, di giocare il ruolo di dispensa o di crogiolo; e in cui dunque l'unica possibilità di trasmutazione diviene in questi tempi “la salvaguardia della terra, e dell'Occidente come ‘Terra’ ancora arabile per un lavoro filosofale necessariamente ridotto all'austera preparazione di una *materia prima* o alla preservazione di uno spazio suscettibile di essere nuovamente mediatore tra Cielo e Terra”²³¹.

Ciò che è qui in gioco, e che fornisce prezioso sostegno ad una prospettiva immaginale in pedagogia, è l'elaborazione di un'etica simbolica, di un' “etica della trasmutazione”²³² che sappia salvaguardare lo stesso e l'Altro e rimettere in connessione i soggetti e il mondo. Attraverso un parallelo affascinante tra la narrazione del riconoscimento di Ulisse nel suo ritorno a Itaca e l'opera alchemica, Bonardel scioglie ogni dubbio rispetto alla credibilità etica dell'impresa filosofale, qualora possa essere revocata in dubbio dall'ipoteca annullatrice (o supposta tale), del “ritorno”. Nella circolarità del ritorno di Ulisse, come in quello dell'operatività alchemica, ciò che torna è divenuto Altro e richiede la cautela di un “riapprendimento”, richiede ponderazione fra timore e fiducia, fra paziente lavoro di preparazione e cauta rivelazione dell'alterità lavorata dalla catena delle “simpatie e avversità” attraversate.

Si tratta di una “tessitura” indefinitamente rinnovata, “paragonabile senza dubbio a quella che inventa Penelope affinché il sempre identico (l'opera del giorno disfatta la notte) lavori clandestinamente all'avvento di quest'Altro dall'identità divenuta incerta, e che non sembra più

²²⁹ U.Artioli- F.Bartoli, op.cit., p.136

²³⁰ F.Cappa, op.cit., p.2001, p.198

²³¹ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., pp.638-639

²³² F.Bonardel, *Eclipses du sens et éthique de la transformation symbolique*, in « Cahiers internationaux de symbolisme », n.77-78-79, 1994, p. 180

resistere che nel filo del desiderio e della fedeltà”²³³. E’ questo lavoro di dissolvimento e di rifissazione (*solve e coagula*) che, grazie alla moralità paziente e umile dell’ “ordine” generato dall’unità simbolica da restaurare, dalla fiducia in questo risanamento, può preservare un’etica della trasformazione. Che tuttavia non riproduce il medesimo, non c’è possibilità di “portare semplicemente l’uno verso l’altro in vista di una fusione ultima i protagonisti della drammaturgia chimica”²³⁴, poiché i “simboli alchemici sono paragonabili a delfini che emergono improvvisamente dai flutti, per la grande gioia dell’operatore la cui sopportazione nell’Operare offre loro l’occasione di potere un breve istante manifestarsi”²³⁵.

Nella pratica di trasmutazione, nell’Opera ermetica, nel riconoscimento epico, si compie infatti una *tessitura* simbolica la cui formulazione filosofale è la *coincidentia oppositorum*, ma dove non si può dimenticare che nel corpo prodotto l’io e l’Altro si trovano *ancora* presenti, seppure finalmente uniti. In tal senso l’autentica opera ermetica appare, agli occhi di Bonardel, quella non tanto degli alchimisti cristianizzati per cui l’alchimia tende a letteralizzarsi in una totalità che deve essere prima o poi decantata di ogni materialità, quanto nei “creatori” che “disperati e abbagliati ad un tempo dall’incessante combustione delle forme”, talvolta giungono a produrre “nell’opera d’arte lo splendore di una fragile stabilità”²³⁶: Rilke, Nietzsche, Proust, Artaud, ...

La logica alchemica si rivela “paradossale” in quanto tentativo di combinare nel corpo “immortale” offerto dalla trasmutazione la materia del mondo lavata, tinta e depurata “con” la sua radice profonda, intima, incompiuta. Sforzo che conduce, inesaurevolmente, ma anche nella tenace elaborazione della ripetizione (e della differenza” custodita, salvaguardata, rispettata), al senso più profondo di un’etica della trasformazione simbolica, che investe di significato anche l’operatività pedagogica: un’etica che miri ad un senso accresciuto della responsabilità all’indirizzo del mondo e delle sue reticolari *tessiture* e corrispondenze e ad un mutamento di sguardo all’indirizzo di esseri e cose, finalmente ritrovati nella “semplicità” simbolica in cui manifesto e rivelato, attrazione e repulsione, possono abitare lo spazio di una “quieta sospensione”.

Deontologia dello sguardo

L’alchimia si rivela mediatrice di una “deontologia dello sguardo” capace di “compiere” la Terra, che rischia costantemente di restare pura vittima di una ragione cieca che non sa abbassarsi al suo “umile livello”. La Terra appunto al centro del lavoro poetico in Rilke, che avverte la necessità di una torsione dello sguardo, affinché di essa possa darsi “visione”, ed una visione che, come quella di Cezanne, faccia emergere di essa la “saggezza” invisibile. A forgiare la materia *immaginale* di un vedere che dica le cose, oltre la dimissione di uno “sguardo netto”, strumentale, come quello del padre di Rilke nell’episodio di Urnekloster ²³⁷Rilke richiama alla concentrazione sullo “spazio interiore del mondo” (*Weltinnerraum*)²³⁸ che pare devastato dalla frenesia della vita raffigurata nella Parigi moderna. Il compito del poeta, e non meno di chi si preoccupa del mondo, resta quello di *dire* le cose, ma per alimentare in esse l’invisibile che è perduto dall’inflazione della Presenza, “perché il nostro compito è di imprimerci questa precaria caduca terra così profondamente così dolorosamente e appassionatamente, che la sua essenza risorga in noi

²³³ *ivi*, p.174

²³⁴ *ivi*, p.177

²³⁵ *ivi*, p.178

²³⁶ *ivi*, p.179

²³⁷ cfr. R.M.Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*(1910), tr.it. UTET, Torino 1971, pp.64-75

²³⁸ Di tale “spazialità”, che suggestivamente viene accostata a quella dell’Opera wagneriana, e dunque espressa del pari attraverso la poesia e la musica, di questo “tempo che diviene spazio” secondo le parole del Parsifal, in cui la “materia” sonora o verbale si dissolve in un luogo che si fa crogiolo di una trasmutazione, Bonardel parla come del prodotto di una “concezione lunare, magica, in breve ‘femminile’ “ (*La philosophie...*, op.cit., p.396) tale “quella dei bambini perversi, degli angeli e dei negromanti” capace di porre in discussione la spazialità scissa e entropica dell’Occidente moderno e di cui l’alchimia è l’indispensabile mediazione.

“invisibile”²³⁹. Che risorga ad un livello *superiore* di realtà, una realtà *angelica*, (secondo la tradizione iranica), che costituisce uno “spazio mediatore”, una “Terra seconda”, secondo l’espressione di Yves Bonnefoy²⁴⁰.

Rilke riconosce la necessità, dietro la quale si intravede il profilo ostico e assorto del “Vecchio” pittore Cezanne, in questo caso autentico *métre* trapassato del poeta, di farsi “trasformatore della terra” e di rivendicare tale compito come quello che proviene problematicamente dall’essere-in-terra (come posseduti dal “visibile”), anzitutto. E tale farsi “api dell’invisibile”, tale *butiner le miel du visible*, coincide con una *restituzione*. Poiché “tutti i mondi dell’universo si precipitano nell’invisibile, come nella loro più immediata e profonda realtà”²⁴¹. Questo significa *volgere nell’Aperto*, monito al centro dell’opera rilkeana indirizzato alla distrazione fatale dell’uomo moderno nei confronti dell’intimità delle cose e del mondo.

Rilke inoltra il pensiero sulla soglia in cui il visibile e l’invisibile si tendono simultaneamente ad un limite e ad una connessione, e in cui è sofferta pienamente la condizione di sradicamento della posizione di-fronte-alle-cose dell’uomo: “non potrebbe esserci un punto in cui lo spazio sia contemporaneamente intimità e exteriorità, uno spazio che all’esterno sia già intimità spirituale; un’intimità che in noi sia la realtà del di fuori, tale che noi saremmo in noi stessi al di fuori, nell’intimità e nell’ampiezza intima di questo esterno?”²⁴².

Una domanda in cui è la posizione ermesiana della poesia a interrogarsi, come luogo di una *mediazione* forse impossibile, ma che la individua. E che individua anche l’orientamento della sua riflessione, che comporta la necessità di un distoglimento e l’approssimarsi ad un *passaggio*. Forse quel “passaggio” di cui parla finemente Prete ravvisandovi il “tenore” metaforico della poesia. Poiché se la poesia si tende a dire le cose al di là di esse, a traghettarle nell’invisibile, e così a ricondurre dalla Presenza all’ “intimità più profonda, a quanto è più interiore e più invisibile”²⁴³, la dimensione ermesiana è l’ispirazione non solo nella sua dinamica, ma anche nella sua destinazione: “la poesia è soltanto un differimento, una trasposizione, della caducità: in questo, davvero, metafora, sempre del passaggio”²⁴⁴. Ma questa trasposizione *psicagogica*, che eufemizza il perire, proprio trasportandolo altrove, *meta-forizzandolo*, restituendo simboli come “la pioggia che cade su terra scura a primavera”, esprime l’anelito ad una *sottrazione* da tutto ciò che svuota l’intimità delle cose nella “cattiva exteriorità”.

E’ contro tale “cattiva exteriorità”, frutto di una condizione in cui dominano “la preoccupazione dei risultati, il desiderio di avere, l’avidità che ci lega al possesso, il bisogno di sicurezza e di stabilità, la tendenza a sapere per essere sicuri, tendenza a ‘rendersi conto’ che diviene necessariamente tendenza a contare e a ridurre tutto a un computo”²⁴⁵ che Rilke richiama a uno “spossestamento” e ad una “visione diffusa”: un tale stato, che è la condizione che presiede all’eventuarsi del mondo, è raffigurato dal poeta nel brano *Erlebnis* dove racconta di essersi sentito “conficcato nella Natura”. In tale momento, spossestato di ogni rappresentazione oggettivante, di ogni pre-sunzione del mondo, si trova come “nella profondità di una finestra abbandonata” “dall’altra parte del visibile”²⁴⁶.

Può accadere che, in tale posizione “dissolta”, si verifichi questo: “una pervinca, che gli era vicina e di cui aveva in altre occasioni incontrato l’azzurro, lo toccò adesso da una distanza più spirituale, ma con un significato così inesauribile, come se ora non ci fosse più niente da nascondere. In generale poteva notare come tutti gli oggetti gli si dessero, nello stesso tempo, più a distanza, ma in qualche modo più veri, e ciò poteva dipendere dal suo sguardo che non era più rivolto in avanti e che andava a dissolversi là, nell’Aperto; guardava le cose come al di sopra della

²³⁹ R.M.Rilke, *Lettere...*, op.cit., p.718

²⁴⁰ Y.Bonnefoy, *Terre seconde*, in Y.Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Mercure de France, Paris 1977, pp.127-147

²⁴¹ R.M.Rilke, *Lettere...*, op.cit., p.720

²⁴² M.Blanchot, *Lo spazio letterario*(1955), tr.it. Einaudi, Troino 1967, p.114

²⁴³ *ivi*, p. 116

²⁴⁴ A.Prete, *Prosodia...*, op.cit., pp.13-14

²⁴⁵ M.Blanchot, *Lo spazio...*, op.cit., p.116

²⁴⁶ Cit. in G.Concato, op.cit., p.168-9

spalla, all'indietro, e il loro esserci per lui chiuso e distante, prese un gusto ardito e dolce, come se tutto fosse stato insaporito da una traccia del fiore del congedo"²⁴⁷.

Il "dorso appoggiato a un albero" il poeta scivola "dall'altra parte della Natura", dissolto, smaterializzato, e diventa ricettivo²⁴⁸. Non è più lui a *porre* le cose intorno, ma esse che "lo toccano". Così il fiore della pervinca emerge in una "distanza spirituale", quella che si realizza a patto che una prossimità con la "P" maiuscola, che la Presenza, sia oltrepassata attraverso un distoglimento. E tale dis-toglimento è apprezzato dalle cose, che si danno, e, ora, non hanno "più niente da nascondere". La loro *alethéia*, che allo sguardo interdetto di chi-sta-di-fronte, è sottratta, è affondata nel nascondimento, nell'oblio e nel pudore, si può offrire nella sua "inesauribilità". Ciò dipende, come asserisce il poeta, nella sua rimemorazione, dal fatto che il "suo sguardo non era più rivolto in avanti", ma che "guardava le cose come al di sopra della spalla, *all'indietro*" e poteva in tal modo andare "a dissolversi là, nell'Aperto". Occorre dunque una tale torsione ir-ragionevole, un ri-volgimento che evoca una *re-gressione*, in quanto l'origine è posta a tergo dello sguardo ponente, come in-fanzia²⁴⁹ dello sguardo, come il nero disposto attorno all'angolo visuale.

Il moto di dissolvimento corrisponde in un certo senso, e secondo una processualità che evoca per analogia l'*opus* alchemico, ad un abbandono all'indietro, un *regressum* nell'utero del mondo²⁵⁰, attraverso il quale si può attingere, per un breve e quasi insostenibile momento, la congiunzione con l'intimità delle cose, che si dischiudono e donano di sé un sapore (il gusto di una conoscenza perduta, in questo equivalente, nella sua involontarietà, alla trasmutazione delle cose possibile a Proust solo in una *distante prossimità*), un sapore/*sàpère* che reca "traccia del fiore del congedo". Quest'ultimo motivo, associato in Rilke alla tonalità "del sempreverde cupo" che è persistente nella nostalgia del Naturale ridotto a "residuo", appare implicito al senso di perdita che ogni accesso all'invisibile, o all' "innumerevole esistere" del visibile, comporta.

Da tale posizione dovrà presto staccarsi il poeta, perché appunto non sostenibile, ma di essa resta traccia come di una trasmutazione irreversibile, che in un certo qual modo giace al fondo della poesia che, ermeticamente, non si rassegna alla perdita di quell'accesso²⁵¹.

Come sottolinea ancora Blanchot, tale accesso all'intimità del mondo non ha nulla di un trascendimento metafisico, non è uno sfondamento in direzione di un Oltre ontologico, bensì è una glorificazione della Terra, una "trasmutazione" del visibile in Terra, una "salvaguardia" della Terra, che qualifica l'Opera di Rilke come processualità alchemica. "Se il poeta va verso il più intimo, non è per sorgere in Dio, ma per sorgere al di fuori ed essere fedele alla terra, alla pienezza e alla

²⁴⁷ R.M.Rilke, *Erlebnis*, cit. in G.Concato, op.cit., p.168

²⁴⁸ Così commenta il passo Bachelard: "pagina mirabile in cui un essere rasserenato da un semplicissimo appoggio, appena sollecitato da un na vita impercettibile, senza più sottrarre nulla alla sostanza del mondo, si sente dall'altra parte del mondo, molto vicino alla lenta volontà generale, in armonia con il tempo lento, appoggiato contro la fibra senza nodi" (G.Bachelard, *L'air et les songes*, op.cit., p.268).

²⁴⁹ Nel senso in cui forse ne parla Agamben a proposito dell' in-fanzia. Cfr, G.Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, vd. *ultra, Imagines Pueri: schizzo preparatorio di una pedosofia*

²⁵⁰ A questo proposito, : "sappiate ancora che la terra contiene tutti i semi di tutti gli esseri, le loro operazioni e le loro virtù: è essa il ricettacolo di tutti i raggi e di tutte le influenze del cielo; essa è anche impregnata degli altri elementi degli altri cieli; essa è il centro, il fondamento, diciamo meglio, essa è la madre di tutti gli esseri, poiché essi tutti nascono dal suo seno; perché si sa che è sufficiente esporla al forte vento, dopo averla sufficientemente purificata, perché sia fecondata e impregnata delle operazioni e delle virtù celesti, al punto che essa potrà allora produrre da sé stessa erbe di ogni specie, vermicciattoli, insetti e atomi o pagliuzze metalliche. In essa si trovano un gran numero di Arcani; e lo spirito della vita, che è il primogenito della natura celeste, vi sviluppa già la sua attività" (V.L. De Moravie, *Traité du Ciel Terrestre*(1612), cit. in F.Bonardel, *Philosopher...*, op.cit., p.211)

²⁵¹ A tale esperienza sembra accostabile, seppur ad altra frequenza psicologica, teorica e poetica, il frammento dannunziano citato da Prete, a riprova di un "dissolvimento della singolarità nel respiro delle cose", di un'approssimazione "panica" alla natura, in cui tuttavia prorompe, diversamente che in Rilke, la centralità dell'io: "e il fiume è la mia vena,/il monte è la mia fronte./la selva è la mia pube./la nube è il mio sudore./ E io sono nel fiore/della stiancia, nella scaglia/della pina, nella bacca/del ginepro..."(cit. in A.Prete, *Prosodia...* op.cit., p.39). Solo negli ultimi versi risuona quella conciliazione di opposti, quello sprofondamento, quella passivizzazione e sottrazione, che lo assimila a Rilke, quando "ombre di nubi /lo traversano, come pensieri che lo spazio/pensa per lui, lentamente"(cit. in G.Concato, op.cit., p.188).

sovraabbondanza dell'esistenza terrestre, quando essa sgorga oltre i limiti, nella sua forza eccedente e superatrice di ogni calcolo"²⁵².

Ma la stessa materia poetica si fa Terra: "le parole più dense di speranza e di 'senso', angelo, spazio, terra, rosa, cuore, Aperto, arnia, più occasionalmente ape, non vanno considerate tuttavia, propriamente parlando, dei simboli in Rilke; piuttosto frammenti di una 'Terra' verbale in cui l'alchimia poetica pare essersi data per compito quello di far compiere 'il circuito totale della metamorfosi', riconducendo ciascuna di esse a una Terra seconda in cui la sovraabbondanza stessa costituisce un 'cuore' paragonabile alla Pietra filosofale dove *completezza e intensità* si accrescano e si moltiplichino simultaneamente"²⁵³.

La coscienza del poeta "puramente terrestre, profondamente terrestre, radiosamente terrestre", percepisce la connessione delle cose e, dissolvendo la presa di uno "sguardo netto" ne restituisce la pienezza moltiplicativa. Rilke percorre quel "meridiano del silenzio", quello tra natura e parola, e ne ricava una dimora transizionale, un "mondo immaginale", necessario al compimento dell'essere-nel-mondo, come compassione e salvaguardia, come *moltiplicazione* e come *affidamento*: "...e noi dobbiamo solo esserci, ma semplicemente, ma con insistenza, come è la terra, concorde alle stagioni, chiara e oscura e tutta nello spazio, senza pretendere di posare in altro che nel reticolo degli influssi e delle forze, in cui le stelle si sentono sicure"²⁵⁴.

Il dovere che Bonnefoy avvertirà di "re-inventare una speranza" nel tempo della "sterilità metafisica"²⁵⁵, di continuare "a impegnarci nell'oscuro possibile terrestre"²⁵⁶ e di "infondere un senso a ciò che è", alla "presenza", al "rapporto fra l'uomo e quelle cose 'inerti', o quegli esseri 'lontani'"²⁵⁷ che sono le cose, sottraendole alla trascuratezza che ne interdice ogni conciliazione, è pari al suggerimento rilkiano: "voi dovete prendere una cosa, perché vi parli, come l'unica che esista, durante un certo tempo come l'unica apparizione, che dal vostro amore attivo ed esclusivo si trova collocata nel centro dell'universo e a cui in quel luogo incomparabile servono in quel giorno gli angeli"²⁵⁸.

Siamo dunque qui nell'alveo ermetico della "riconduzione in terra" di cui Heidegger può commentare la necessità *per* l'anima. Infatti, commentando il verso di Trakl "è l'anima straniera sulla terra"²⁵⁹ egli ravvisa la Terra come compito dell'anima, come spazio del suo incamminarsi, in quanto "l'anima cerca la terra, non la fugge. Proprio nell'essere in cammino alla ricerca della terra, per potervi poeticamente costruire e dimorare così soltanto salvando la terra *come* terra, l'anima realizza la propria essenza".²⁶⁰ E proprio in quanto ha la terra come compito, in quanto "straniera" in essa, secondo una figurazione di tipo gnostico, l'anima ha da ristabilire la sua dimora *in* terra.

²⁵² M.Blanchot, *Lo spazio...*, op.cit., p.117

²⁵³ F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.664

²⁵⁴ R.M.Rilke, *Verso l'estremo*, op.cit., p.62

²⁵⁵ Y.Bonnefoy, *L'improbabile*, op.cit., p.135

²⁵⁶ *ivi*, p.145

²⁵⁷ *ivi*, p.134

²⁵⁸ *cit.* in G.Concato, op.cit., p.194

²⁵⁹ M.Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*(1959),tr.it. Mursia, Milano 1970, p.48. Dell'abitare la terra di Trakl, dice Antonio Prete: "una solidarietà del sentimento e della luce. Una lingua che è come una concrezione azzurra del silenzio. Sostare nei versi di Trakl è come abitare per la prima volta la terra, ma senza un *eden*, come ascoltare il suono dell'origine, ma senza ebbrezza. Una nuova creazione, dove ogni movimento è come di passi animali sulla neve: in un tramonto immobile" (*Prosodia...*, op.cit. p.16). Cha fa pensare al lavoro paziente cui, come compito, incammina la parola di Trakl. Questo commento, per altri versi, richiama per associazione uno sguardo "ultimo" sulla terra, forse non più in grado di comporne una nostalgia, quello del regista tagiko Sharunas Bartas, che ne compone un inquietante, muta elegia in *Few of Us* (1996). In modo ancora analogo Y.Bonnefoy lamenta la scomparsa, nella dissoluzione e nella distruzione della terra, di una "presenza felice" del fuoco, della sua capacità d' "incitare alla metafora" (*Le Nuage rouge*,op.cit., p.134), fuoco come attivatore della trasmutazione alchemica di cui il perno resta il gesto artistico. Bonnefoy avverte, anche come "residuo" che chiede conto, la persistenza di una "presenza tragica" di un tale fuoco, che ci impegna ad una responsabilità di "salvaguardia" delle cose della terra e delle parole -poetiche- che ne forgiavano il senso.

²⁶⁰ *Ibidem*. Su questo mi pare si accordi bene la prospettiva 'geosimbolica' indicata da L.Bonesio a proposito di Klages. Cfr. L.Bonesio, *Il canto della terra*, in L.Klages, *L'uomo e la terra*, op.cit., pp.81-88

Si compie qui l'itinerario alchemico teso a ridurre il "distanziamento cielo-terra" attraverso dissoluzione e integrazione, in cui alla tensione, alla mediazione e al paziente coniugarsi degli Elementi occorre l'attraversamento del *nero* e della *ferita* e poi la "compassione provata per la Terra capace di offrire asilo alla 'materia' spiritualizzata"²⁶¹, quella "terra filosofale"²⁶² divenuta in tal modo il "Graal" della Grande Opera.

I segreti della creazione

I passaggi del processo alchemico sono spesso riassunti in quattro, ma anche in tre e anche secondo altre scansioni numeriche. Il tre è un numero particolarmente ricorsivo nella logica strutturale dell'alchimia e particolarmente emblematico. La struttura triadica supera infatti i principi d'identità e di non contraddizione: in essa "la dicotomia fra principi contrari cede il passo ad una dualità che definisce uno *spazio* (la realtà ontologica della trasformazione, il *medium*, il *sale*²⁶³), di cui la coppia di principi esprime la polarizzazione"²⁶⁴. Il momento del passaggio, questo "spazio" intermedio, non è più un momento di privazione ma acquisisce una consistenza ontologica, pari a quella dei principi opposti. In tal senso la cifra ermetica del *passaggio* qualifica un diverso tipo logico e ontologico di processualità trasformativa. Non solo, ma ogni gerarchizzazione è inscritta in una ricorsività dove la differenza qualitativa tra inferiore e superiore, prima e dopo, diventa ambivalente e plurisignificante.

L'originalità teorica dell'alchimia, se così si può dire, è esposta in forma compiuta nella cosmologia del "*Libro dei segreti della creazione*" tradotto dall'arabo in latino nel XII secolo e di cui è incerta l'attribuzione. Un testo che riporta, alla fine, uno scritto fondativo della dottrina alchemica, e che effettivamente ridefinisce in senso unitario e integrato la comprensione del mondo ermetico e la possibilità umana di operarvi. Tale scritto è la già citata *Tabula smaragdina* che, introdotta dalla tradizionale *nekya* come transizione dal visibile all'invisibile, dal manifesto all'occulto, si pone come un concentrato aforistico dell'ermeneutica filosofale dell'alchimia, ponendo in parallelo *opus* e formazione del cosmo e invitando a leggere la "verità senza menzogna, certa, assolutamente vera"²⁶⁵.

"1. In verità, certamente e senza alcun dubbio.

2. Il più basso è simile in tutto al più alto e il più alto è simile in tutto al più basso, e questo perché si compiano i miracoli di una sola cosa.

²⁶¹ F. Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.668

²⁶² "Si può ritenere *filosofale* una Terra in cui la 'materia' fino a quel momento errante e minacciata di dissoluzione e di volatilizzazione giunge a "fissarsi", a ricorporizzarsi, acquistando in tal modo il potere di 'moltiplicare', di 'aumentare', e dunque di guarire, di salvaguardare. In nessun altro momento dell'Opera risulta a tal punto intelligibile come nella 'riconduzione in Terra' la contemporaneità del rapporto spazio/tempo/materia dal momento che il ripiegamento verso la Terra della 'materia' decantata procede assieme al *passaggio da un infinito di espansione a un infinito di moltiplicazione*" (ivi, p.635). La discesa a Terra, nella trasmutazione, consegna a un circuito virtuoso, in quanto conciliato con il potere vivificante della materia, con la sua generosità creatrice e procreatrice. In tal senso la figura della *moltiplicazione*, la cui cifra simbolica appare non *riducibile*, evoca effettivamente l'operatività riconoscibile in talune biografie, in cui, attraverso una protratta perseveranza, e attraverso la cottura paziente del mondo (alto/basso, interno/esterno) di frequente disperso o *assediato*, si accede all'incarnazione generosa dell'Opera. Vedi le esemplificazioni, tra le molte possibili, dei *fratelli d'Ombra*.

²⁶³ Sulle sostanze o principi implicati nell'*Opus*, valgono le sintetiche indicazioni di Faivre: "Lo Zolfo, maschile e attivo, dà corpo alle cose, le rende compatte (Yang cinese); è un fuoco realizzatore nascosto nell'intimo di ogni essere, d'ogni cosa, è un ardore vitale che si sprigiona, s'espande ed è fonte di vita. All'opposto il Mercurio, femminile e passivo, agglomerato, concentrato (Yin cinese), serve da elemento 'legante', per esempio tra metalli e pianeti. Il Sale riunisce lo Zolfo e il Mercurio; è fisso e volatile poiché in esso le virtù degli altri due principi si sovrappongono; è la zona vera e attiva in cui le forze di questi si raggiungono, s'alleano, si congiungono, per produrre a un tempo il fisso, il mutevole, e di nuovo il doppio" (A. Faivre, *Per un approccio immaginale...*, op.cit., pp. 31-32)

²⁶⁴ M. Pereira, op.cit., p.82

²⁶⁵ cit. in M. Pereira, op.cit., p.82

3. Così come tutte le cose procedono dall'Uno per la meditazione di Uno Solo, ugualmente tutte le cose nascono per adattamento da quest'unica cosa.
4. Suo padre è il Sole e sua madre la Luna. Il vento l'ha portato nel suo ventre e la Terra è la sua nutrice.
5. E' il padre di tutti i miracoli del mondo.
6. La sua potenza è perfetta, se viene convertita in terra.
7. Separa la terra dal fuoco e il sottile dal grosso, lentamente e con grande prudenza.
8. Si eleva dalla terra al cielo e ritorna poi alla terra, e riceve così la potenza delle realtà superiori e inferiori. La gloria del mondo intero sarà così tua e l'oscurità si allontanerà per sempre da te.
9. E' la forza delle cose, e la sua vittoria si estende su tutte le cose sottili e penetra tutte le cose solide.
10. Così il microcosmo è stato creato sul modello del macrocosmo.
11. Da qui e in questo modo procedono meravigliose indicazioni.
12. Per questo sono chiamato Ermete Trismegisto, perché in me sono le tre parti della saggezza del mondo intero.
13. E' perfetto quello che ho detto dell'opera del Sole".

Tali aforismi introducono nel cuore della cosmologia ermetica e, fin dal primo, la restituiscono ad una dimensione *unitaria* in cui non c'è "separazione ontologica fra l'alto e il basso né un caos indistinto, dal momento che 'alto' e 'basso', armoniosamente correlati sulla base dell'analogia reciproca, rimangono distinti"²⁶⁶. *Inferior* e *superior*, spirito e materia, cielo e terra, femminile e maschile ritrovano, pur serbando la loro distinzione, la *corrispondenza* che li accomuna, e che li congiunge, nello spirito di Ermete²⁶⁷.

Tuttavia la ricomposizione di tale schismogenesi non deve far pensare all'alchimia ermetica come a un sapere dell'Unità *tout court*. I diffusi riferimenti che certo ermetismo popolare fanno a una "scienza integrale" o a una "filosofia eterna" omologanti metamorfosi, palingenesi e trasmutazione dimenticano l'*operatività* complessa della Grande Opera la cui pratica si è delineata precedentemente e che appare, nelle appropriate parole di Bonardel "solitaria, tenace e soprattutto profondamente generosa"²⁶⁸. Tramite tale perseveranza si accede all'attitudine visionaria dell'alchimia, capace di dischiudere un "mondo immaginale" riconciliato e di accedervi *operativamente*. Si tratta di un mondo unitario, ma in cui è preservata in ogni dettaglio la singolarità materiale, e contemporaneamente simbolica, di ogni elemento. Come nella visione della natura di Goethe nel Secondo Faust e in cui, per un momento, sembra risuonare l'accento del *Pimandro* ermetico: "già il mondo si dischiude nei lucori del crepuscolo, la foresta risuona di una esistenza dalle mille voci. Le chiarità del cielo si affacciano nelle profondità, e rami e fronde spuntano dall'abisso profumato, ove hanno dormito sinora"²⁶⁹

²⁶⁶ M.Pereira, op.cit., p.83

²⁶⁷ Di tale congiunzione è fedele riscontro la filosofia della Natura di Schelling laddove invita a cogliere il legame fra Spirito e Natura in un "altro spazio" non opposto al tempo, uno spazio che rinvii tuttavia a una catena -l'Anima-Sofia-- capace di porre in circolazione e in comunicazione "il più basso e il più alto". Tale "catena" assume la funzione di raffigurare il Tutto e diventa di fatto il punto di compimento della sua filosofia (cfr. F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.502) Non diversamente, funzione di crogiolo alchemico capace di annullare la differenza tra alto e basso e di agire come luogo di congiunzione fra creatività naturale e visione appare in Klee il "punto grigio" (cfr. F.Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.584): "punto faticoso fra ciò che diviene e ciò che muore. Questo punto è grigio perché non è bianco nè nero, e perché è bianco altrettanto che nero. Esso è grigio perché non è nè in alto nè in basso o perché non è nè caldo nè freddo. Grigio perchè punto non dimensionale, punto *fra* le dimensioni e alla loro intersecazione, all'incrocio dei cammini" (P.Klee, *Théorie de l'art moderne*, op.cit., p.56). Come sostiene A.Bonfand: "noi vediamo il grigio del punto grigio come l'analogo nell'opera di un incrocio fra il giorno dell'opera in cui essa appare e la notte in cui si ritira" (A.Bonfand, *Paul Klee*, Hachette, Paris 1995).

²⁶⁸ F.Bonardel, *la philosophie...*, op.cit., p.94

²⁶⁹ cit. *ivi*, p.194. Su un tale punto è affascinante la lettura di Ildegarda di Bingen (1098-1179). In particolare H.de Bingen, *Le livre de subtilités des créatures divines(I e II)*, Tr.fr. J.Millon, Grenoble (1993-2002)

Nel secondo aforisma si esplicita la dinamica che conduce dall'Unità al molteplice, nei termini di una dinamica meditativa, resa più concreta dall'immagine della respirazione: "nel respiro cosmico la realtà una si espande e si contrae ed il calore, che è materia-energia, si rarefa e si condensa, dando origine a tutte le cose"²⁷⁰. In tal modo viene ribadito il ruolo del calore-fuoco come elemento comune tra processualità macrocosmica e alchemica, elemento necessario alla creazione del molteplice come alla sua trasmutazione (che è ricongiunzione).²⁷¹

Il *filius*, nel paragrafo successivo, appare generato dagli elementi che lo rendono capace di "virtù segrete". Ma la sua potenza si può dispiegare totalmente solo "se diventa terrestre", il che significa che "il prodotto dell'alchimia è la radice delle virtù macrocosmiche resa 'terrestre'"²⁷². In questo passaggio si sottolinea proprio la materialità dell'esperienza alchemica e il suo significato di realizzazione *elementale*, che restituisce all'uomo la generosità operante della Terra, la sua capacità *generativa*.

Della processualità che regola l'opera Burchardt traccia, seguendo la successione delle figure evocate, l'itinerario in cui nell'accoppiamento tra gli astri del Sole e della Luna si sviluppa "un germe spirituale che, deposto dapprima nella 'terra' del corpo, viene poi animato dal 'vento' (dal soffio vitale) per ridiscendere alla fine vittorioso sulla 'terra'"²⁷³. E anche qui, in forma sequenziale, ritroviamo la necessità di quest'attraversamento tra spirito e corpo che l'Opera deve realizzare affinché si compia la sua rinascita terrena.

I due punti successivi descrivono le procedure di distillazione e si concludono nella figura dell'elevazione e della discesa. Tale figura, nota Jung, è perlopiù condivisa dagli autori antichi²⁷⁴, ma non ovunque dopo, come per esempio in Dorneus, che inverte la successione.

Ma qual che sia l'orientamento si dà qui a suo giudizio la "liberazione degli opposti". Jung intende l'ascesa soprattutto come "liberazione dell'anima dai ceppi delle tenebre, dell'inconscio", e la discesa come ritorno alla terra "alla dura realtà, in qualità di 'tintura', di bevanda salutare, arricchita del potere di ciò che sta in alto"²⁷⁵. E dunque arricchita di capacità moltiplicativa, come si è detto. La *neqya*, come ferita, e come iniziazione alla morte e al profondo, è la *discesa* che preannuncia, come l'Inferno in Dante, e prepara l'incontro (Beatrice) e lo sguardo (la "visione").

Il processo si conclude in una "illuminazione", che tuttavia è sintesi psicocorporea, è soprattutto persistenza delle qualità macrocosmiche in quelle microcosmiche, e del loro potere coniugativo. Il corpo che se ne ottiene, così come lo spirito, è memore della sua dissoluzione e ricristallizzazione: "il corpo si fa spirito e ne assume la sottigliezza, la leggerezza, la fluidità, la colorazione e tutte le altre sue proprietà. Lo spirito, a sua volta, si fa corpo, e ne acquista la resistenza al fuoco, l'immobilità e la durata. Dai due elementi è nata una sostanza che non è né solida come il corpo né sottile come lo spirito, ma che occupa una posizione perfettamente intermedia tra i due estremi"²⁷⁶.

Si tratta di una dimensione che può essere colta nella logica triadica dell'alchimia ermetica, capace di istituire un mondo intermedio tra spirito e materia, quello appunto illuminato dalla profondità immaginale. Il "corpo glorioso", l'"uomo di luce" è anzitutto una conquista di uno spazio intermedio dell'esperienza, uno spazio in cui il soggetto che pone le cose e le cose che distano dal soggetto possono trovare un punto di congiunzione e di riflessione (in virtù della prolungata con-versione alchemica). In questo senso il colore *smaragdino* rinvia certamente al

²⁷⁰ M.Pereira, op.cit., p.83

²⁷¹ Per Burchardt, in una lettura in cui è citato esplicitamente Plotino, è la contemplazione interminabile che lo Spirito conduce sull'Uno a rifrangere e riverberare il molteplice del mondo "così come una lente ritrasmette sotto forma di un fascio di raggi la luce che ha ricevuto" (T.Burchardt, op.cit., p.171)

²⁷² M.Pereira, op.cit., p.83

²⁷³ T.Burchardt, op.cit., p.172

²⁷⁴ Cita a questo proposito la dizione riportata nel *Rosarium Philosophorum*, interessante per la processualità intesa come attraversamento e dissoluzione: "la nostra pietra passa nella terra, la terra nell'acqua, l'acqua nell'aria, l'aria nel fuoco; qui essa si arresta, per poi ridiscendere in senso inverso" (cit. in C.G.Jung, *Mysterium...*, op.cit., p.211n.)

²⁷⁵ *ivi*, p.213

²⁷⁶ Jâbir, cit. in T.Burchardt, op.cit., p.173

verde, che nella mistica del sufismo iraniano “è il segno della vita del cuore; il colore del *fuoco* ardente e puro (...) è il segno della vitalità dell’energia spirituale, ovvero la potenza di realizzare²⁷⁷.”

La via ermesiana dell’alchimia propone un’interrogazione di fondo a qualsiasi operatività umana nel tentativo di ricongiungerlo al mondo, di sottrarlo all’im-posizione cui è consegnato e che lo dis-toglie irrimediabilmente dalla Natura, per impegnare, attraverso una Grande Opera di trasmutazione, il compito di ritrovare l’intimità perduta delle cose come solidarietà alla Terra. Per resuscitare la difficile, sofferta, perduta “Via di Mezzo” occidentale, che consiste in una messa in discussione radicale --attraverso una “naturazione” filosofale--, di ogni razionalità disincarnata. E che si configura come una sovversiva “razionalità” *panica*.

Una *razionalità panica* in quanto essa mira al Tutto, mira a raccogliere *senza* saccheggiare una Totalità “di cui la Grande Opera rappresenta più la Figura che l’Idea”²⁷⁸ animata da una condizione spirituale di tipo femminile, estranea appunto a ogni incursione predatoria.

Essa si esprime infine nella “messa in Opera sincrona di due circoli dispieganti la loro globalità a livelli successivi d’operatività: (...) confronto di Zolfo e Mercurio nell’intimità della ‘materia’ filosofale; alleanza d’Oriente e Occidente da cui l’Opera trae il duplice anello della sua temporalità, sottratta alla caducità; lega divenuta imponderabile di pesantezza e grazia in un terzo circolo in cui la sovrabbondanza di una Terra salvaguardata, glorificata, e la compassione di uno sguardo capace di rinunciare ad ogni proprietà, conducano infine la rappresentazione della Grande Opera all’ultima Figura, suo compimento e sua dissoluzione”²⁷⁹: il silenzio.

E’ questo il ciclo simbolico la cui *inoperatività* attuale richiede una rianimazione. Sembra di poter scorgere in esso, in questa sua straordinaria *inattualità* e urgenza insieme, nella sua complessa ma inequivocabile finalità di risanamento e di rimessa in opera dei lembi lacerati di un cosmo in pericolo, l’orizzonte di una scommessa culturale appassionante e ineludibile.

Una pedagogia immaginale deve partecipare di una tale operatività, comune a molte operatività creatrici, deve reimparare a *giocare* quello che Bonardel denomina il “prisma globalità/integrità/generosità”²⁸⁰, capace forse di donare una forma di *sanità-salvezza* a chi voglia dedicarsi alla “gloria del mondo”, con “l’attenzione quasi religiosa” portata alle cose terrestri. A chi abbia sperimentato e compreso, in un circuito interminabile di discese e risalite, di dissolvimenti e riconsolidamenti, che è necessario recuperare una “deontologia dello sguardo” che accolga consapevolmente l’interconnessione profonda del tutto, ciò che solo può generare pienezza e restituzione.

“Come riacquistare la sensibilità e le arti alchemiche? Guardandoci d’attorno con esultanza. Soltanto a questo patto, sollevando una gleba odorosa, spiccando un frutto, contemplando le iridescenze di gioielli o di cascate, lo splendore d’un incarnato umano o d’una liscia pelliccia o d’una folgorante colata di metalli, forse si saprà sentire la presenza animatrice che ha plasmato e va plasmando queste materie, e ora le stringe e indurisce nel pugno, ora le sbriciola o fa scorrere liquidamente tra le dita, ora le accarezza e fa brillare”²⁸¹.

Fratelli-Ombre:

Il limo salvifico di Andrej Tarkovskij

Anamnesi immaginale

²⁷⁷ H. Corbin, *L’uomo di luce*, op.cit., p.88

²⁷⁸ F. Bonardel, *La philosophie...*, op.cit., p.482

²⁷⁹ *ivi*, p. 669

²⁸⁰ *ivi*, p.640

²⁸¹ E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all’alchimia*, Bompiani, Milano 1975, p.13

Una china erbosa digradante e, in fondo, circolare, lo specchio brumoso di un'acqua ferma, forse stagno, o lago. La nuca bionda di un bambino, una donna adulta, una ragazzina, un cane, un'altra donna, poi, tutti di spalle, scendono la collina, mentre una voce femminile intona una nenia. La *nostalghia* prende anzitutto la forma di un digradare e immergersi, fra erba, acqua e nebbia di un piccolo gruppo familiare al suono di un canto di donna. Si scende, verso quella superficie che riflette e affonda, poi, a un tratto, ci si arresta. Subentra la storia.

Il *dolly*²⁸², marchingegno cullante e basculante di ogni elevazione e di ogni discesa, vero organismo lirico di ogni *ripresa*, risale lentamente, con tutto il tempo di un crescere lento, accordato al mondo, il volto biondo di un bambino, mani di donna sulle sue spalle, alle spalle una costruzione bassa, in legno, un piccolo stagno, sulla sua riva l'uomo dai capelli neri e il cane, riflesse nell'acqua lunghe strisce più chiare, sul fondo scuro, come finestre nel cielo, nell'acqua del cielo. Dietro le due figure ancora la costruzione bassa, si riconosce una dacia. Il *dolly* risale ancora, lentissimo, si innalza e lascia sul fondo stagno, figure e casa, intorno, a radunare in una miniatura il quadro descritto, il perimetro di una chiesa, un'abbazia medievale si eleva con le sue mura acute e dentro le sue mura alte finestre a cuspidi, come occhi e specchi.

Lentamente la chiesa è già in basso e rivela il suo tetto sfondato. La chiesa contiene la casa, le figure e lo stagno. Poi il *dolly* s'interrompe, il suo occhio resta fisso su questo duplice mondo, dove tutto si contiene e tutto traguarda. Inizia a nevicare su quella abbazia e sulla dacia, dentro alla campagna grigia di una stordita Toscana. L'atmosfera è composta, quieta, silenziosa. Appena si ode la voce di una donna, che intona una nenia. Sull'immagine, in sovrapposizione, appare una scritta: "dedicato a mia madre".

Su questa immagine si chiude uno dei film²⁸³ più controversi di Andrej Tarkovskij, più penalizzati dalla critica, più avversati dall'ermeneutica "semiologica" di certa psicoanalisi avventurosa e sbrigativa. Poco prima di quest'ultima scena due uomini sono morti, attraverso l'esperienza del fuoco. Due uomini, o le due parti dello stesso, un russo e un italiano, si sono passati la fiamma di una candela, si sono offerti in un estremo gesto. Il primo si è dato fuoco sulla piazza di Roma. Il secondo ha attraversato una piscina termale faticosamente traghettando la fiamma di una candela da una sponda all'altra, una debole fiamma, dove l'acqua sulfurea è ormai estinta, la candela che Domenico, "uomo di Dio", gli ha dato, invitandolo a questa ultima inspiegabile missione. Entrambi restano uccisi nello stesso momento, recando a compimento un percorso estremo, sacrificale. Ma solo grazie a questo sacrificio, pare di capire, Gorçakov, il protagonista, nella cattedrale italiana, ritrova il silenzio della sua memoria d'Oriente.

Sembra allora che la "discesa" verso lo stagno di quel piccolo gruppo familiare, bloccata nella memoria, sia ora riscattata e trasformata ad un più alto grado. Nell'immagine dell'abbazia che contiene la dacia si ricompongono molte scissioni. Quella tra l'uomo e il suo passato, che finalmente ricompare integro, nell'anfiteatro di un luogo reale dell'esilio: Gorçakov (nel quale non è difficile cogliere un eteronimo dell'autore, all'epoca esule in Italia) ritrova il bambino, la donna, la dacia e il cane, emblema persistente, nel cinema di Tarkovskij, della fedeltà e dell'integrità (e questa volta è *proprio* il cane dell'autore, il suo grande cane-lupo reale, *Dark*). E l'acqua, lo stagno

²⁸² Il *Dolly*: "nelle riprese cinematografiche e televisive, carrello con una piccola gru che permette rapidi spostamenti della cinepresa o della telecamera in senso orizzontale o verticale" (Dizionario della lingua italiana De Mauro, ed. 2000)

²⁸³ Si tratta di *Nostalghia* (1974), in cui si narra la vicenda di uno scrittore russo, Andrej Gorçakov, che, nel compiere ricerche su un musicista anch'egli russo del 700, inizia un percorso dalle molteplici significazioni con la guida di una donna, Eugenia, e soprattutto di un uomo, Domenico, che incontra a Bagno Vignoni vicino a Siena. Quest'ultimo è una figura complessa di cui si sa che per sette anni si è segregato in casa con la propria famiglia nell'attesa di una catastrofe nucleare. Da lui Gorçakov riceverà l'incarico rituale di portare una candela accesa da una parte all'altra della piscina termale che si trova al centro del paese. Operazione che effettivamente il protagonista compirà alla fine del film, restandone ucciso, nello stesso istante cinematografico in cui lo stesso Domenico si darà fuoco in una manifestazione di protesta estrema a Roma. Il film si conclude con l'immagine sopra descritta nell'abbazia di S. Galgano a Chiusdino in Toscana. (In realtà questa descrizione minima, come anche le altre che seguiranno, può solo aiutare a ri-evocare il disegno essenziale della vicenda, ma non può e non pretende in alcun modo di restituire la densità ipercomplessa della trama e delle immagini, che solo la visione, nessuna narrazione, può approssimare)

dell'inizio, uno dei moltissimi specchi d'acqua ferma amati da Tarkovskij, perché, a differenza del mare, rinviano al piccolo, al "microcosmo" e alla sua microfisica²⁸⁴, che possono rispecchiare il frangersi di minime increspature, velando e rivelando, in moti lenti e regolari, la cifra molteplice del divenire, in superficie e profondità, spostandolo altrove, iridandolo.

Gorçakov ritrova alla fine un angolo di pace e la voce di donna che all'inizio cantava la discesa a quell'intimità familiare che rimase sospesa, secondo un tipico andamento chiastico del suo linguaggio cinematografico e poetico.

"Intanto i primi radi fiocchi di neve appaiono nell'aria e, danzando piano, come in un sogno, si posano a terra"²⁸⁵, su questo paesaggio impossibile, neve estranea alle colline toscane, una neve che acquieta e concede questa congiunzione *immaginale*²⁸⁶. La vecchia "Abbazia di Chiusdino", rovina anch'essa di un passato medievale che in Occidente appare estinto, contiene il piccolo mondo russo preservato nella memoria, come in uno "scritto" proustiano.

C'è un luogo estremo di possibile guarigione per quella *nostalghia* "mortale", quella "compassione profonda che lega non tanto alla propria privazione, mancanza o separazione, quanto alla sofferenza degli altri cui ci si accosta come per un legame passionale"²⁸⁷. Perché la *nostalghia* è sì un fatto privato, ma, ad Oriente, è un sintomo più profondo di percezione di sofferenza, di una sofferenza collettiva, di una sofferenza del mondo.

Tarkovskij non a caso ha inteso il proprio cinema come "nostalgia dell'armonia"²⁸⁸ ed effettivamente un tale sentimento, compreso secondo questo significato, appare intridere profondamente la tela del suo immaginario. La nostalgia è infatti un fatto privato, un fatto *vissuto*, pagato, attraversato, ma è anche un senso cosmico, un allarme per la salvezza delle cose, dell'uomo nel mondo. E questa nostalgia, "malattia del paese"²⁸⁹, del ritorno, della dimora, cerca casa.

Dove c'è acquietamento per la nostalgia di un mondo composto, di un'integrità e di una fedeltà alla terra, la terra natale come terra originaria, come terra-fondo e fondamento, come dimora? Tarkovskij indica uno spazio religioso esploso, il perimetro *salvato* di una rovina della fede, che forse proprio in virtù di questa slabbratura e di questa tenace persistenza –Tarkovskij era molto attento all'atmosfera *religiosa* dei luoghi e dei tempi-- può accogliere e offrire riparo.

In un certo senso si consuma qui una inedita forma di congiunzione fra Oriente e Occidente, fra la "quadratura" familiare di Tarkovskij, dacia, acqua, famiglia, cane, natura densa di significati personali, ma anche satura della densità materiale della terra russa, e quello di un grande edificio religioso cristiano, della cristianità d'Occidente, ora consunto e spezzato, ma tanto più impressionante, in questo suo esilio dal centro, in questa dismissione, tanto più compassionevole.

Ognuno ritrova il proprio nucleo in questa lontananza dal centro, in questo punto di non-ritorno. Qui il cielo si può allora congiungere pietosamente alla terra, non in un'acqua tumultuosa, ma nel contagio lento della neve, nella danza sognante e sospesa che fa di acqua e cielo un unico piano vibrante. Il tempo è finalmente esorcizzato, o meglio, domato: "nevicava dolcemente, anche se è

²⁸⁴ cfr. F. Di Giammatteo, *Una conclusione*, in P.Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra, Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, La casa Usher, Firenze 1989, p.117

²⁸⁵ A.Tarkovskij, *Racconti cinematografici*(1992),tr.it. Garzanti, Milano 1994, p. 268

²⁸⁶ E' forse utile a questo proposito una citazione dal testo fondamentale di A.Tarkovskij (*Scolpire il tempo*(1986), tr.it. Ubulibri, Milano 1988): "nella Fontana della vergine (di Bergman) mi ha sempre colpito un piano della protagonista morente, una fanciulla mostruosamente violentata. Il sole primaverile penetra attraverso i rami e attraverso di essi noi vediamo il suo volto: essa sta morendo, oppure è già morta ma, evidentemente, ormai non sente più dolore...il nostro presentimento rimane sospeso nell'aria come un suono...sembrerebbe tutto comprensibile, ma c'è una lacuna, manca qualcosa...comincia a nevicare, una miracolosa nevicata primaverile...è appunto quel penetrante 'qualcosa' che ancora ci mancava perché i nostri sentimenti raggiugessero una sorta di perfezione che ci fa rimanere sinza fiato, sbalorditi! ... (pp.188-9)

²⁸⁷ A.Tarkovskij. cit. in T.Masoni-P.Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano 1997, p. 93

²⁸⁸ cit. in F.Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 1989, p.113, n.3. Va anche sottolineato che, per Tarkovskij, il cinema è "nostalgico per sua propria natura" (*Scolpire...*,op.cit., p. 131)

²⁸⁹ Cfr. A.Prete (a cura di), *Nostalghia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano 1992

primavera. I tempi e gli spazi si avvicinano. Il cane fedele li custodisce. Il tempo non li distrugge, ma si trasforma in eternità: eterno ricordo, *večnaja pamjat*”²⁹⁰.

Tarkovskij riesce qui effettivamente a fare della *nostalghia* un’*anamnesis*, unendo ciò che fu lacerato, ricomponendolo, a costo di forzare i luoghi e i tempi. E l’immagine. Straordinaria *imago eufemistica*, questa del duplice incastro, motivo ricorrente della poetica *immaginale* dell’autore, e già presente precedentemente nello stesso *Nostalghia*, quando un’altra ripresa *congiungente* ritrovava nella casa di Domenico, a salire da un’immagine del fiume e delle colline lontane della Russia impressa nel pavimento, il bordo di una finestra e oltre, le colline toscane. Anche qui a sigillare la mozione a ri-unire, a radunare e non solo a sigillare la distanza e l’esilio. La lontananza che “fabbrica miniature”, come sostiene Bachelard, parafrasando Bousquet: “la lontananza non disperde nulla, al contrario, raduna in una miniatura un paese in cui piacerebbe vivere. Nelle miniature della lontananza, le cose disperse giungono a ‘comporsi’ e si offrono allora al nostro ‘possesso’, negando la lontananza che le ha create”²⁹¹.

E’ qui all’opera in maniera originalissima un procedimento contemporaneo di “miniaturizzazione” e di “incastro”: “lo schema del raddoppiamento per incastri successivi ci conduce direttamente ai procedimenti di ‘gulliverizzazione’, procedimenti dove [si opera] il capovolgimento dei valori solari simboleggiati dalla virilità e dal gigantismo”²⁹². La miniaturizzazione e l’incastro, tipiche procedure di “eufemizzazione”, secondo Durand, assolvono certo anche in Tarkovskij la funzione di combattere la morte, la “lotta contro la putrefazione (...) e la decomposizione temporale”²⁹³, ma anche quella, profondamente radicata nel regista, di recuperare il potenziale armonizzatore e di legame di un regime notturno in quanto femminile, contro le scissioni e le ferite al mondo prodotte dalla ragione maschile, dal suo eroismo gigantista e schematizzatore.

La carica nostalgica di un femminile *dai mille volti* presente nel cinema dell’autore è qui esemplificata in forte misura *anche* dalla dedica alla madre, che tuttavia appare soprattutto un risvolto biografico reale, data la sua recente scomparsa, ma soprattutto dalla struttura delle immagini, che assumono la funzione di legare e tessere insieme lo scomposto e, in certo qual modo, di preservare l’istanza di una fedeltà all’origine. La grande navata di San Galgano tuttavia non è un utero che soffoca, la dacia non è soltanto un ritorno come regressione, la Madonna del Parto non è, come l’apparizione della moglie incinta nel corso del film, un simbolo di reinfetamento impossibile, che infatti Gorčakov si vieta di vedere, non può più vedere²⁹⁴: quello che T. ci prova a donare è il lusso di una ricomposizione impossibile, di un attimo onirico di rivelazione dove casa natale, stagno, uomo, cane, donna, natura, stanno *nell’*abbraccio di una cattedrale sfondata, dove la casa è dentro una cattedrale, in un gioco di incastri che assume un irriducibile sapore mistico piuttosto che narcisistico, un senso pubblico, piuttosto che privato. Interno ed esterno, alto e basso appaiono ricomposti, natura, cultura e fede sembrano potere convivere in questo luogo unico, che acquista tanto più il sapore di un *nondove*.

Non c’è estetismo o lirismo gratuito, anzi, Gorčakov è “stanco di vedere queste bellezze eccessive”, come recita all’inizio del film, proprio in procinto di *non* andare a vedere la Madonna del pittore italiano. Preferisce piuttosto volgersi alla trama enigmatica di una percezione interna del visibile, ritornare, in un lento percorso a ritroso, mediato dall’alter-ego Domenico, nelle sovrapposizioni e nei passaggi, fra volti, madre-moglie-amante, fra luoghi che sconfinano tra sonno e veglia, fra vicino e lontano --le stanze di Domenico che sfociano in quelle della dacia lontana, le colline e le acque che traghettano nel tempo più che nello spazio--, meditando le parole del padre,

²⁹⁰ T.Špidlik, *Lo sfondo religioso del cinema di Tarkovskij*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p. 20

²⁹¹ G.Bachelard, *La poetica dello spazio*, op.cit., p.195

²⁹² G.Durand, *Le Strutture...*, op.cit., p. 212

²⁹³ *ivi*, p.414

²⁹⁴ Le interpretazioni di un ritorno al ventre materno nel cinema di Tarkovskij – persino la Zona di *Stalker* diventa un “utero” per L.Pompeo, *I due Tarkovskij*, in “Controluce”, n.11, novembre 99 (www.controluce.it)- pullulano, secondo un tipico *arco riflesso* della vulgata psicoanalitica freudo-kleiniana

che commentano, a guisa di basso continuo, tutta la vicenda: “nella festa candela mi sono consumato/ All’alba raccogliete la mia disciolta cera/ E lì leggete chi piangere, di cosa andare superbi/ Come donando l’ultima porzione di letizia/ Morire di levità e al riparo di un tetto di fortuna/ Accendersi postumi come un parola”²⁹⁵.

Un’azione semplice come quella di traghettare una candela, simbolo forse della fede e della vita eterna²⁹⁶, ma anche segno ricorrente della poetica di Tarkovskij, da un bordo all’altro di un involucro d’acqua calda, di una piscina ora vuota, fredda. Questo gesto estremo di *guarigione*, al quale Domenico affida la sorte dell’intera umanità, estremo in ogni senso, perché ha la caparbieta infantile di un gioco, ma anche la severità e il rigore di un rito mortale, richiama per una certa assonanza quell’“azione” da compiere ogni giorno alla stessa ora, cui Alexander in *Sacrificio*²⁹⁷ sembra riporre molta fiducia, affinché qualcosa cambi: azione rituale anche in quest’ultimo caso, per quanto di un rituale basso, quasi scatologico²⁹⁸, che tuttavia è fortemente connessa ad un’*escatologia*.

Questo gesto, che risuona insieme alla morte “russa” di Domenico, (dato che solo all’Est si conosce il significato profondo del “darsi fuoco”, come l’autore ci ha fatto sapere in precedenza nel film), questo abbraccio mortale fra due estreme eresie accomunate dalla radicale simbolicità (nel senso della dimensione *insatura* del simbolo) del loro gesto, questa terribile coincidenza sacrificale, sembra il prezzo necessario per restituire alla Terra il suo luogo, in una Abbazia sconsecrata, ultimo “tetto” scopercchiato di una fede nell’infinito.

Lezione straordinaria questa, che dice quanto sofferto sia il “parto” immaginale, la *mitopoesia*, di cui certo questa sequenza di *Nostalghia* è fortemente esemplificativa, quanto segreto e sinuoso è il percorso per produrre un simbolo che sia davvero riassuntivo di un’Opera, quale quella tenace, ritrosa, intransigente, di un autore come Tarkovskij, poeta delle immagini e alchimista di un loro tempo sottratto, acquietato, vero, in cui finalmente poter aprire un “occhio senza palpebre”.

Il chiasmo

²⁹⁵ cit. nel film e in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.92

²⁹⁶ In realtà Tarkovskij era avverso alle simbologie rigide, cui preferiva le “metafore-immagini”: “un simbolo contiene dentro di sé un significato definito, una certa formula intellettuale, mentre la metafora è immagine. Un’immagine possiede le stesse caratteristiche particolari del mondo che rappresenta. Un’immagine –intesa come opposta ad un simbolo- è indefinita nel significato” (cit. in *Le noir coloris de la nostalgie* (intervista con H Guilbert), in “Le Monde”, 12.05.83). L’idea più autentica del simbolo gli sembra espressa nelle parole del poeta russo V. Ivànov: “il simbolo è veramente tale soltanto quando esso è inesauribile e sconfinato, quando esso esprime nel proprio linguaggio arcano (ieratico e magico) dell’allusione e della suggestione qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto a cui la parola esteriore è inadeguata. Esso possiede una molteplicità di volti e di pensieri ed è sempre oscuro nella sua remota profondità...esso è una formazione organica, come un cristallo (...) i simboli sono indicibili e inspiegabili, e noi siamo impotenti davanti al loro significato integrale e misterioso” (cit. in *Scolpire...* op.cit. pp.46-7)

²⁹⁷ Nel film (tit.orig. *Offret 1986*) si tratta della vicenda di Alexander, ex-attore e oggi intellettuale riconosciuto che, nella sua casa di campagna con la moglie, il figlio Ometto colpito da una passeggera impossibilità di parlare per una piccola operazione, e alcuni amici, vive un’ improvvisa emergenza atomica. All termine di un percorso dai risvolti riflessivi, rammemorativi e iniziatici, Alexander riuscirà a scongiurare la tragedia grazie ad una preghiera, ad un voto sacrificale e all’incontro sessuale con la domestica Maria che vive in una chiesa sconsecrata. Dopo l’incontro, che interrompe la minaccia e restituisce la parola a Ometto, Alexander, approfittando della momentanea assenza degli altri, darà fuoco alla casa, assecondando il voto di totale rinuncia espresso durante il momento del pericolo, e sarà condotto via da un’ambulanza. Ometto nel frattempo si darà da fare ad annaffiare l’albero secco che il padre ha piantato all’inizio del film, invitandolo a bagnarlo ogni giorno fino a che miracolosamente non fiorisca come accadde ad un monaco giapponese di cui Alexander aveva narrato in un monologo iniziale la storia.

²⁹⁸ L’azione in gioco, suggerita dal padre Alexander al figlio Ometto, è quella di versare ogni giorno un bicchiere d’acqua nella tazza del bagno, (quasi a voler far lentamente germogliare il fondo oscuro e magmatico dell’acqua, un’acqua-letame che il mondo ha rimosso, si limita appunto ad evacuare). Per altro anche S.Galgano in qualche misura sembra evocare per associazione il carattere miracoloso dell’incontro di Alexander con la serva Maria nella chiesa sconsecrata.

Tarkovskij è il poeta che più frequentemente, in un ricorsivo e quasi percussivo ritorno delle medesime figure, quasi fosse un reticolo immaginale che aiuti a filtrare il tempo e le sue trame, fa uso della figura retorica del *chiasmo*²⁹⁹. Chiasmo ribadito in ogni film, a cucire quasi in un involucro impermeabile, o forse permeabile ad un discorso ininterrotto, quello dell'*Opus* d'autore, ogni singolo tassello, a dargli forma, entro un disegno circolare e simbolico.

Così il sogno di immersione nella natura di Ivan presso la madre dell'inizio del film³⁰⁰ si conclude simmetricamente con il ritorno di Ivan ai luoghi dell'infanzia felice, seppure incisa da alcune alterazioni indelebili (l'albero secco e bruciato). Kris Kelvin, protagonista di *Solaris*³⁰¹ esordisce stagliandosi contro l'acqua di uno stagno nella campagna opulenta intorno alla casa di famiglia, e vi ritorna nell'ultima sequenza, sebbene in un paesaggio più torturato e enigmatico, ormai inghiottito nell'esperienza vissuta, e recando tutti i segni di una trasmutazione interiore.

Oltre il prologo della balbuzie d'infanzia, su questa problematicità del dire, che appare una sorta di introduzione *metodologica*, i prati e i boschi dell'infanzia ritornano all'inizio e alla fine del periplo autobiografico "dai mille piani" de *Lo specchio*³⁰². Le immagini iniziali della casa dello *Stalker*, con la moglie e la bambina addormentate, si congiungono, intorno al viaggio verso il Centro della Zona dello *Stalker* con i suoi due clienti, con la sezione del ritorno a casa e della scena finale in cui la bambina *mutante* fa muovere enigmaticamente i bicchieri sul tavolo in *Stalker*³⁰³.

E ancora le immagini d'infanzia, della natura e della casa, seppure proiettate in un percorso che le modifica e riposiziona, apre e chiude *Nostalgia*. In *Sacrificio* l'albero, albero della vita dell'Adorazione dei Magi di Leonardo, e subito dopo, l'albero secco eretto simbolicamente da Alexander, ritorna in assoluta simmetria alla fine della pellicola.

²⁹⁹ Il chiasmo è figura retorica "per la quale si dispongono in ordine inverso i membri corrispondenti di una frase" (Cortellazzo-Zoli, Dizionario etimologico, Zanichelli ed.2000). Qui nel senso di una corrispondenza biunivoca tra il primo e l'ultimo membro di una sequenza che assume così una forma circolare. Esso "imprime al testo un movimento circolare che si raccomanda in retorica per la virtù che esso ha di inaugurare un nuovo livello semantico, un nuovo universo di discorso, di nuove attribuzioni di significato, di nuove configurazioni simboliche" (A.Franza, *Doppio tunnel: il chiasmo*, in R.Massa-A.Cerioli, *Sottobanco. Le dimensioni nascoste della vita scolastica*, Angeli, Milano 1999, p.124)

³⁰⁰ Il film è *L'infanzia di Ivan* (tit.orig. *Ivanovo Detstvo*) (1962), in cui il dodicenne Ivan, reso orfano dalla guerra vi partecipa attivamente e ne conosce gli orrori, diventando un abile partigiano e un esperto nelle missioni rischiose. Seguito e parzialmente protetto da un capitano e da un tenente (Cholin e Galcev) finirà comunque catturato e impiccato. La peripezia bellica è intervallata da quattro dense sequenze oniriche in cui il ragazzo ritorna alla sua infanzia di pace e di intimità con la madre.

³⁰¹ Film del 1972, in cui Kris Kelvin, uno psicologo, è incaricato di indagare su fenomeni misteriosi accaduti su una stazione orbitante intorno al pianeta Solaris, dove è stato trovato un *mare* che produce strani effetti. Kelvin, dopo essersi congedato dal padre e dalla sua casa, vivrà un'esperienza complessa di incontro con gli altri membri della stazione, e con le creature che l'*oceano pensante*, bombardato con raggi x, sembra estrarre dalle profondità della psiche e della memoria dei vari personaggi. Kelvin reincontrerà così la moglie morta suicida, con cui vivrà una nuova e straziante relazione, che lo segnerà. Ritornato sulla terra tornerà dal padre dove gli si inginocchierà davanti, mentre una lunga inquadratura finale ci mostrerà la casa paterna, e la zona intorno ad essa come una piccola isola dentro all'*oceano* di Solaris.

³⁰² Nel film, (tit.orig. *Zerkalo*) (1974), dalla tessitura molto intricata, si incrocia la storia dell'autore adolescente e adulto, che vive appunto come in uno specchio gli eventi della sua famiglia d'origine e quelli della sua famiglia attuale, segnati dal ritiro della figura paterna e di se stesso dal primo matrimonio, e dalla centralità del rapporto con la madre, sullo sfondo degli avvenimenti inquietanti della storia bellica e politica del periodo. La vicenda è labirintica e contrassegnata da un'elaborazione intensissima delle immagini, attraversamento amoroso e approfondito di un inestricabile e ricorsivo percorso personale.

³⁰³ Il film, del 1979, narra il viaggio di un trio di personaggi, lo *Stalker* (la Guida), lo scrittore, lo scienziato, figure dai forti connotati simbolici, all'interno di uno spazio cintato e interdetto denominato la *Zona*, una sorta di struttura degradata invasa dalla natura e dall'acqua, dove si ritiene sia caduto un meteorite o si sia verificato un fenomeno alieno che lo rende impraticabile e dove si trova una *Stanza dei desideri*, cui solo gli *Stalker*, clandestinamente, sanno condurre. Nella prima e nell'ultima parte, fuori dalla Zona, sono presentati, all'avvio e al ritorno dal viaggio, la casa e la famiglia dello *Stalker*, la cui figlia, Scimmietta, è considerata una figlia della Zona, una "mutante", colpita da una paralisi agli arti.

Fa parzialmente eccezione *Andrej Rublëv*³⁰⁴, film dalla struttura particolarmente singolare e ricalcata sullo schema a episodi del romanzo dello stesso Tarkovskij³⁰⁵: la scena finale tuttavia, l'inquadratura dell'isola in mezzo al fiume sotto la pioggia sulla quale sostano quattro cavalli --la presenza del cavallo è un tema ricorrente dell'immaginario tarkovskiano, dalle forti valenze simboliche³⁰⁶-- evoca una prima folgorante apparizione già nel prologo, al momento della caduta dell'aerostato: un cavallo nero si rotola nella terra e infine si erge potente, un attimo prima dell'inquadratura in cui si vede l'aerostato a terra, sgonfio, scosso dal gas che fuoriesce, quasi una bestia ferita (forse un'allusione alla tracotanza di ogni *automa*), e vicino ad esso il cadavere del temerario uomo volante. Forse un'allusione all'impotenza dell'uomo e alla sua *ubris* nel volersene emancipare, alla sua smania di allontanarsi dalla terra, in cui invece si immerge con piacere il cavallo.

Ma certamente colpisce, e già è stato variamente sottolineato³⁰⁷ l'alfa-omega, l'*Azoth* che sigla l'opera del regista russo, (lasciando da parte il primo lungometraggio, l'accademico ma non meno anticipatore *Il rullo compressore e il violino*³⁰⁸): il raccordo chiastico tra la prima scena de *L'infanzia di Ivan* e l'ultima de *Il sacrificio*. In entrambe compare l'albero³⁰⁹, in entrambe il bambino, in entrambe una condizione di orfanità e di attesa, di fedeltà ostinata e patita.

Albero e *Puer*, simboli entrambi di vita e di rinnovamento, ma ostacolati, torturati, offesi. I bambini sono ambedue orfani, seppure in diverso modo. Il bambino Ivan, all'inizio del film, viene ripreso attraverso la tela di un ragno, forse ad evocare il suo destino di preda, di vittima, prima che la telecamera salga a percorrere il fusto dell'albero, così come alla fine di *Sacrificio* la macchina da presa salirà dall'immagine del bambino sdraiato fino a percorrere ancora il fusto di un albero, un albero secco che il "padre gli aveva detto che un giorno sarebbe fiorito"³¹⁰. Albero e bambino sono certo due cifre ricorrenti nel cinema di Tarkovskij, eppure raramente questi alberi portano la macchina da presa al cielo. Archetipi sospesi di una tensione tra uomo e mondo, uomo e natura, materia e spirito che resta invocata, esercitata, ma fundamentalmente insoddisfatta. Anche alla fine di *Sacrificio*, nell'ultima inquadratura, la macchina produrrà in realtà un'inquadratura orizzontale, fedele ad acqua e terra, gli elementi fondamentali del mondo immaginale del regista, un piano-terreno che sembra l'orizzonte possibile, forse quello più sentito, ma anche dolorosamente, da Tarkovskij.

Alla fine de *L'infanzia di Ivan*, dopo che la tragedia del bambino si è consumata nella storia, un ultimo inserto onirico proietta un frammento di utopia scheggiata e ferita, Ivan che gioca

³⁰⁴ Il film è del 1966 ed è la narrazione, scandita in 9 episodi e un epilogo, del travaglio artistico, nell'epoca delle sanguinose guerre fratricide nel 1400 in Russia, del pittore di icone Andrej Rublëv, caparbio seguace di armonia, che si snoda fra eventi dal forte significato personale e storico-simbolico. Gli episodi disegnano un percorso complesso che intreccia la riflessione sulla storia, sulla violenza e sull'operatività artistica a temi più personali e religiosi. Essi sfociano infine nella visione a colori (dopo un protratto bianco e nero), delle icone di Rublëv.

³⁰⁵ A. Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, tr.it. Garzanti, Milano 1992

³⁰⁶ cfr. A. Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p.38 sgg

³⁰⁷ Per esempio da F. Borin, op.cit., p.49 e da T. Masoni-P. Vecchi, op.cit., p.33

³⁰⁸ Il film, del 60 (tit. orig. *Katok i skripka*), narra la storia di un ragazzino, Saša, che, sbeffeggiato dai compagni, si reca a sostenere un esame di violino che, anche per la vergogna, avrà esito negativo. Rientrando a casa il bambino incontra il guidatore di un rullo compressore, Sergej, che lo riaccompagna sulla sua macchina, suscitando l'invidia degli amici. Il bambino e l'autista del mezzo hanno un colloquio intenso, dopo il quale Saša suona in modo straordinario di fronte al nuovo amico. La sera i due dovrebbero rivedersi per recarsi al cinema insieme, ma la madre vieta al bambino di andare all'appuntamento. Mentre l'uomo entra al cinema con un amico, Saša si addormenta sognando di salire di nuovo sul rullo compressore con Sergej.

³⁰⁹ L'albero inaridito che viene innaffiato "rappresenta il simbolo della Fede" (*Scolpire...*, op.cit., p.207)

³¹⁰ A. Tarkovskij, *Racconti...*, op.cit., p.321. Il motivo dell'albero che fiorisce rinvia alla novella che Alexander narra a Ometto all'inizio di *Sacrificio* e con la quale Tarkovskij sigilla il senso del suo lavoro e del suo impegno artistico: "un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senza ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore e perciò assistette al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprirono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? E' soltanto la verità" (A. Tarkovskij, *Scolpire...*, op.cit., p.212; è l'ultimo paragrafo del libro.)

nell'acqua con una bambina, ma la sequenza sarà contrappuntata insistentemente dall'immagine inquietante di un mozzicone d'albero combusto e secco, "oscuro emblema bruciato della ferocia"³¹¹.

Un albero dipinto campeggia all'inizio di *Sacrificio*, da un'opera di Leonardo³¹², un'Adorazione del Bambino piuttosto inquietante, della quale Tarkovskij mostra i volti dei Magi, ritratti come vecchioni paurosi. La ripresa percorre il fusto senza lasciar vedere il piccolo Gesù e giunge alla chioma folta per poi passare bruscamente alla sequenza dell'albero secco piantato nella sabbia da Alexander. Forse qui l'autore ci parla di una aspirazione, di un'urgenza di equilibrare, di composizione fra cielo e terra, e fra arte e vita, che tuttavia appare sempre più problematico -- l'immagine è ambigua, l'albero è secco--, e che in un certo senso si configura come un compito impossibile, ma non per questo da disertare.

Questo compito è certo insidiato o addirittura revocato in dubbio proprio dalle ceneri della cultura del Rinascimento che ha in Leonardo un suo significativo rappresentante, e con la quale il regista ha intrattenuto un rapporto difficile proprio in ragione dell'antropocentrismo che una tale cultura ha contribuito a promuovere nel mondo Occidentale e ai suoi effetti nefasti. Effetti che si prolungano fino alla minaccia di catastrofe imminente sull'uomo, minaccia atomica di cui egli stesso avvertiva la presenza concreta, dopo Hiroshima, dopo le esplosioni sotterranee, dopo le centrali nucleari, dopo Chernobyl, evento che si verificherà proprio nel periodo delle prime proiezioni del film.

Sacrificio affronta questo grumo, e cerca di scioglierlo, attraverso una radicale torsione ad una s-ragione di tipo religioso, ad un sofferto abbassamento, ad una deposizione di ogni possesso, di ogni dominio: Alexander sceglierà il sacrificio di sé, la totale dismissione dal mondo nella speranza che questo potesse favorire una riconciliazione, una sopravvivenza³¹³. Sceglierà la via di un congiungimento, con la serva Maria, dai tratti magici e al tempo stesso mistici e sensuali, ripercorrendo forse le tappe non sciolte della lotta interiore fra fede e terribilità che già Rublëv aveva attraversato, ricomponendole in una memore armonia d'opera.

E tuttavia in quest'ultima opera non sembra esservi più spazio per una mitopoiesi, per una traduzione espressiva che non sia davvero il totale sacrificio, disposizione di cui Tarkovskij era stato da sempre efficace interprete, e che sosteneva apertamente, come quando, nello spiegare la scena iniziale del Rublëv, aveva detto che "la creazione esige da un uomo il dono integrale del suo essere"³¹⁴.

Nostalgia del centro

Il chiasmo è figura circolare, che raccorda e collega, che racchiude e sospende. Tutta l'opera di Tarkovskij è chiasmatica, da un film all'altro, da una sequenza all'altra, lente sequenze che assecondano il tempo fino a ritrovarne la trama naturale, fino a restituire il mondo al mondo³¹⁵. Pochi piani, molto meno di quelli di Eizenstein – amava sottolineare-, pochi piani abitati da simboli fissi e insistenti, lungo una peregrinazione labirintica, che mira tuttavia ad un Centro, Centro invisibile e inaccessibile, che tuttavia funge da irresistibile magnete. E' questo ad esempio il senso

³¹¹ F.Borin, op.cit., p.64

³¹² Le opere di questo autore sono viste da Tarkovskij come espressione del bello e del terribile commisto, "qualcosa che è al di là del bene e del male" (*Scolpire...*, op.cit., p.100) come per esempio nella Ginevra de' Benci presente ne *Lo specchio* che egli paragona all'ambiguità del personaggio della madre-moglie.

³¹³ Del resto, come osserva Durand, sulla scorta degli studi di mitologia e antropologia comparata "la filosofia del sacrificio è la filosofia del dominio del tempo e del chiarimento della storia" (in *Le strutture...*, op.cit., p.312). Il sacrificio è un patto ermeneutico fra la creatura e il creatore la cui posta è l'esorcismo della fine.

³¹⁴ Cit. in A.Frezzato, op.cit., p.5. E ancora una volta – e forse più che mai-- non si può non sottolineare, come già per Bousquet e anche per Bonnard, la realizzazione del prisma filosofale "integrità-generosità-globalità" (cfr. *supra*, *I segreti della creazione*).

³¹⁵ Sulla "scultura" del tempo e sulla sua crucialità nella poetica cinematografica di Tarkovskij, cfr. anzitutto, A.Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, op.cit., specialmente pp.55-76 e 106-116.

della “Zona” in *Stalker*. Spazio labirintico, come labirintica e circolare ad un tempo è la struttura della stazione di *Solaris*, le circonvoluzioni ciclistiche di Otto, in *Sacrificio*, e ancora la struttura stessa del film *Lo specchio*, che rimanda gli ingorghi della nostra mente, come osserva Bogani, ci ritorna i “nostri meccanismi di associazione”³¹⁶.

Ma certo il labirinto formidabile attorno ad un luogo *ou-topico* è proprio il viaggio compiuto dallo *Stalker* e dai suoi clienti, associato da taluni al “rizoma” di Deleuze e Guattari³¹⁷, in quanto luogo dove tutto si disfa e si ricompone, dischiudendo continuamente nuovi accessi, nuove “trappole”. Un tessuto imprevedibile, imponderabile, che tuttavia appare percorribile, forse nel segno dell’enigma, ma anche in quello interminabile della ricerca di un Centro³¹⁸, secondo una tipica ricorrenza antropologica.

Luogo sottratto, cui sembra che nessuno possa avvicinarsi, forse perché interdetto ad ogni letteralità dell’appropriarsi? Luogo poetico e sacro al tempo stesso, il Centro della Zona, la leggendaria “Stanza dei desideri”, cui ci si avvicina per un percorso torto, che richiede sbandamento e erranza, non direzione e impeto, che richiede di avvicinarsi *di soppiatto*, seguendo la traccia di “vaghe comete materiche”³¹⁹, dadi metallici appesi ad un nastro di stoffa, che lo *Stalker* lancia dinanzi a sé secondo una sorta di *rivelazione* artigianale. Un percorso dove non è dato di retrocedere, poiché non c’è reversione nei percorsi simbolici, nè in quelli iniziatici.

“Zona” “sprovveduta o saggia che non lascia guardiani davanti alla porta del tesoro e che affida i suoi eroi ad una guida che non sa la strada, ad un “codardo” che li manda avanti per primi e lascia che gli sparino addosso, ad uno che non decide niente da solo per paura di sbagliare, ad uno che bara con le pagliuzze - fiammiferi. Non ad un saggio e colto Virgilio che approfitta dei momenti di pausa e di riposo per spiegare, insegnare, ammaestrare, ma ad un “verme” che si sdraia in umile e devoto ascolto nel ventre della terra, che non risponde alle domande, uno che “non sa” e lascia che i discepoli interrogino da soli i propri oracoli e ne interpretino i responsi”³²⁰.

Un luogo finalmente sgombro dall’Uomo, la “Zona”, e per questo *sacro*, in quanto “riservato al Dio”³²¹. In essa la natura, dopo questa sorta di *Dissipatio Humani Generis*, riprende corso, infiltrando, abbracciando e macerando le testimonianze “addormentate” lasciate dal percorso dell’uomo. Solo nel luogo disertato dall’uomo può ora albergare il desiderio, il disvelamento. E’ questo forse il cuore della poetica di Tarkovskij, la sua cifra *apofatica* se così si può dire, e se lo si può dire con Sandro Bernardi, testimonianza di una vera e propria “teologia negativa”, che è consapevole che ogni ricerca della Verità impegna lo spazio del non raffigurabile e dell’ambiguità del visibile³²².

La “Zona” come spazio che resta inaccessibile, minaccioso, indecifrabile e infinitamente prossimo, come appare dalle inquadrature centrali del film. Ma inaccessibile in quanto “salvato”, proprio nella sua incongruità, rovina, distante vicinanza. Per avvicinarsi ad esso occorre l’abbandono di ogni velleità di dominio, l’abbandono di ogni “arma” (la pistola dello Scrittore, l’esplosivo dello Scienziato). Ad esso si può solo tributare un rispettoso silenzio, inondato di pioggia, l’abbandono di ogni certezza, come capita a tutti i personaggi del terzetto in viaggio, allo Scrittore, che rinuncia infina anche alla Parola, al suo grande retorica arma spuntata, allo Scienziato, che depone le sue velleità bonificatorie e *rischiaranti*, ma in fondo anche allo *Stalker*, che non può

³¹⁶ G.Bogani, *Labirinti: Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.89

³¹⁷ *ivi*, p.85

³¹⁸ “ovvero un luogo sacro per eccellenza”, (M.Eliade, *Immagini e simboli(1952)*, trad.it. Jaca Book, Milano 1980, p.39).

³¹⁹ F.Borin, op.cit., p.115

³²⁰ Il brano, inedito, è di M.Barioglio, *Di soppiatto in casa d’Altri*, 2002, (dattiloscritto), particolarmente in sintonia con una comprensione dello *Stalker* come *mèntore immaginale*, di cui qualche testimonianza e presentimento era già in nuce in P.Mottana (a cura di), *Il mèntore come antimaestro*, CLUEB, Bologna 1996, pp 159-163 e in P.Mottana-A.Franza, *Dissolvenze*, CLUEB, Bologna 1997, pp.144-5

³²¹ cfr. Cortellazzo-Zolli, *Dizionario etimologico*, Zanichelli, Milano 2000.

³²² S. Bernardi, *Fra poesia e verità*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.97

entrare, per il quale, nonostante lo straordinario indebolimento, la sua *discesa*, il Luogo è solo la meta dell'Altro.

Spazio forse accessibile alla “mutante”, figura poetante e misteriosa, e dolente, che sa intonare la passione con le parole del poeta³²³, mentre sposta gli oggetti in uno spazio ulteriore, forse quello spazio sottile che i “figli della Zona” conoscono, se si vuole intendere, fra le sue molte significazioni possibili, la Zona anche e soprattutto come lo spazio di un Mondo Immaginale, come il luogo della realizzazione necessaria dei corpi sottili, come il luogo della Trasmutazione possibile e infinitamente interdetta ad ogni speranza di realizzazione letterale.

Cosmo d'acqua

La ricerca del sacro e la raffigurazione dell'albero sono, seppure in maniera differente, poli magnetici nel lavoro di Tarkovskij³²⁴. Ma la sua sacralità e i suoi alberi sono sempre chiamati verso il basso, un ‘sotto’ che sfuma ogni ortodossia in eterodossia, ogni tentativo di prendere il volo in maggior radicamento alla Terra e alla sua *pâte*. Ai suoi elementi.

Nello spessore immaginale del cinema di Tarkovskij, nella rima incatenata e ricorsiva dei suoi motivi, che sembra quasi aumentare e accumularsi, pellicola dopo pellicola, arricchiarsi, pur in un comune codice simbolico, fino a indurre una sorta di sintassi obbligata, una eco di suoni e colori, di figure dall'inconfondibile dettato, domina il codice degli elementi e, al centro di questo, l'aggregato insistito, ostinato, necessario di terra e acqua. Terra e acqua, acqua e terra mescolati, impastati, corpo e anima di un ambiente bruno, ocre, fuliggine e antracite. Ma anzitutto acqua.

Dal violento acquazzone che colpisce Saša e Sergej, dalle pozzanghere con i riflessi capovolti del *Rullo compressore e il violino* al mare dell'ultima inquadratura di *Sacrificio*³²⁵, tutto il cinema di Tarkovskij è intriso d'acqua, acqua dei fiumi, acqua delle pozze e degli stagni, acqua che cade improvvisamente, pioggia interminabile, violenta, diffusa, displuvio, acqua immobile, acqua sporca, calda, gelida, acqua che penetra negli interni, che piove nelle stanze chiuse, acqua che erode e permea, che fluisce a cadenzare il tempo e a corrompere gli oggetti.

Vi è davvero in Tarkovskij la presenza permanente e determinante di uno “psichismo idrante” che, come dice Bachelard costituisce un “tipo di destino”, un “destino essenziale che *metamorfosa* infinitamente la sostanza dell'essere”³²⁶. E che fa dello stesso Tarkovskij un “essere votato all'acqua” e dunque un “essere in vertigine” che “muore ad ogni istante”, poiché “la morte quotidiana è la morte dell'acqua”³²⁷.

³²³ sono le parole del poeta russo dell'800 Fedor I. Tjutcev: “amo i tuoi occhi, amica mia/ e il loro gioco d'incanto e di fiamma / quando, d'un tratto, li sollevi/ e come un lampo del cielo/ rapida intorno guardi.../ Ma c'è un incanto ancor più intenso: / Gli occhi tuoi rivolti al basso, / nel momento del bacio appassionato,/ tra le ciglia semichiuse/ arde il cupo, fosco fuoco del desiderio” (cit. in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.89)

³²⁴ Albero e sacro sono così cari a Tarkovskij da ispirargli questo sogno emblematico, a pochi giorni dalla sua fine: “ho sognato il tranquillo chiostro di un monastero con un'enorme quercia secolare. Improvvisamente mi accorgo di una fiamma che si alza in un punto tra le radici, capisco che si tratta della fiamma di una gran quantità di candele che bruciano nelle segrete sotterranee del monastero. Arrivano correndo due monache spaurite. Poi la fiamma si sprigiona in alto e vedo che ormai è tardi per spegnere l'incendio: quasi tutte le radici si sono ormai trasformate in brace ardente. Ne sono terribilmente amareggiato e cerco di immaginare come sarà il chiostro senza la quercia: sarà inutile, senza senso, misero” (A.Tarkovskij, *Diari. Martirologio(1970-86)*, tr.it. Ed.della Meridiana, Firenze 2002, p. 683).

³²⁵ Il mare tuttavia, a connotare una peculiarità molto terrestre e attenta al *particolare*, non è la forma in cui l'acqua compare più di frequente nel cinema di Tarkovskij: “il mare(...)lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppo monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate” (cit. in F.Borin, , op.cit., pp.33-4)

³²⁶ G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.8

³²⁷ *ivi*, p. 9

Acqua che trasforma e che produce nella materia una profondità di morte, una melanconia della materia, che la fa più silenziosa, intensa, sommersa, scura. Ma questa morte d'acqua non va certo intesa in senso letterale, poiché si tratta piuttosto di una dissoluzione *in anima*, come spiega efficacemente Hillman, rifacendosi a Eraclito, dell'inizio dell'*opus*: “se colleghiamo le affermazioni di Eraclito a proposito di acqua e morte con il familiare motto alchemico – ‘non eseguire alcuna operazione fino a che tutto non sia diventato acqua’- allora l'*opus* inizia con la morte. Quando l'immagine di un sogno è umida vuol dire che essa sta iniziando la *dissolutio* e diventando più psicizzata, nel senso di Bachelard, si sta trasformando in anima, perché l'acqua è l'elemento specifico del fantasticare, l'elemento delle immagini riflessive e del loro incessante e inafferrabile fluire. L'inumidirsi nei sogni si riferisce al piacere che l'anima ha per la sua morte, al piacere di lasciarsi sprofondare via dalle fissazioni e dagli interessi letteralizzati”³²⁸.

L'acqua onnipresente nei film di Tarkovskij si discosta allora da una ristretta decodificazione in senso materno, e sembra maggiormente rinviare ad un percorso ciclico del materiale visivo dell'autore, che necessita, per il suo approfondimento *in anima*, di fluire attraverso l'elemento liquido, di trapassare continuamente, come del resto accade nelle continue associazioni e *dissolvenze* dei suoi film, in un andirivieni che evoca sensibilmente un esercizio continuato di soluzione e coagulazione, fra sogno e veglia, fra *reverie* e storia. La materia della memoria, come quella dei fatti, è sottoposta ad un'elaborazione alchemica, che la trasforma e la diluisce, per poi reimpararla nell'elemento solido, e poi ancora inumidirla, e così via, fino a renderla materia immaginale.

Acqua dai mille riflessi, tuttavia, che trasfigura il mondo in una “solennità platonica”, secondo l'espressione di Bachelard³²⁹, commentando Poe. Poiché l'acqua, nel riflesso, idealizza il mondo, ne fa cadere “sbavature e miserie”, sostituisce al dato il “miraggio”, restituisce finalmente la “mia visione”. L'acqua, come superficie e profondità insieme, consente di operare quella misteriosa trasmutazione che fa del letterale una visione, che dispone un mondo intermedio, capace di tenere insieme l'interno e l'esterno, il vicino e il lontano, il personale e l'impersonale, ma soprattutto il materiale e lo spirituale in un'intimità senza luogo. In un certo senso, ha ragione Borin di affermare che “le acque di Tarkovskij rispecchiano una potente aspirazione all'Assoluto a partire dai mutevoli riflessi emanati dai composti mondi della Terra”³³⁰, così come ha ragione ad identificarne la funzione di metaforizzazione del flusso temporale.

Ma l'acqua è anche molto di più, è davvero l'ambiente, il *milieu* immaginale del cinema di Tarkovskij, che non permette mai a nulla di poter essere interpretato in senso rigido. Tutto si dissolve nei suoi film, corpi, vestiti, case, muri, libri, oggetti. L'acqua fonde e disgrega, allinea e corrode i corpi “addormentati” degli oggetti sott'acqua, lungo un fondale melmoso, secondo una sorta di *ermeneutica liquida* consapevole che ogni cosa è destinata a trasfondersi, a essere licenziata, erosa, perduta, che la storia dell'uomo è solo un dato transitorio. Tutto è orientato alla deletteralizzazione, tutto è ricondotto alla profondità, all'ambivalenza, ad un carattere simbolico interminabile che fa del suo cinema uno straordinario accesso all'esperienza interiore delle cose, all'*anima del mondo*.

Lo stesso *oceano pensante*, figura quante altre mai enigmatica del film *Solaris*, è certamente una “variazione del motivo dell'acqua”³³¹, ma la sua densità ne fa qualcosa di ulteriore, una materialità impersonale, il simbolo di “un profondo inconoscibile”, che tuttavia ha doti trasformative, contenitive, capaci di dare forma ai grumi più nascosti, di produrre autentici corpi spirituali, fantasmi, visioni. Si ha la sensazione che con questa figura, e nelle vicissitudini che la

³²⁸ J.Hillman, *Il sogno e il mondo infero*(1979), tr.it. Edizioni di Comunità, Milano 1984, p.144. In effetti per Eraclito l'anima infatti non è che “esalazione di corpi umidi” (L.Parinetto, in Eraclito, *Fuoco non fuoco*, op.cit.,p.65). Ecco il testo del frammento 12 di Eraclito: “a chi scende in fiumi medesimi altre e altre acque affluiscono da umori anime esalano”, (*ibidem*).

³²⁹ G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.69

³³⁰ F.Borin, op.cit., p.24

³³¹ *ivi*, p. 28

concernono, Tarkovskij abbia toccato un punto nodale, un nucleo della sua stessa poetica, dove si incrociano e entrano in attrito proprio le intenzioni di dare spazio ad una profondità interiore sottomessa e emarginata e quella di una razionalità conoscitiva che punta a violentare e annichilire, a far sparire – “un lampo di luce e un soffio d’aria” è la fine di Harey nelle parole di Snaut alla fine della permanenza di Kelvin sulla stazione-- ogni testimonianza di un mondo altro, a metà memoria e a metà rivelazione inconscia, la pasta cioè di ogni alterità che non sia solo simulacro.

Un nucleo *psicotico* – ma quanto rivelatore-- forse, di fronte al quale Kelvin, che è sensibile al suo messaggio, che ne è *toccato*, che si rende disponibile all’ascolto e anche alla cura amorosa delle sue espressioni senza futuro, alla fine si piegherà, in un attimo di intensa accettazione, cosciente che non è nel suo potere padroneggiare qualcosa che molto più ampiamente lo supera. E’ forse questo nucleo che lo straordinario movimento di macchina finale si impegna a esprimere progressivamente arretrando, lasciando rimpicciolire l’abbraccio inginocchiato del figlio al padre, la casa, lo stagno, il bosco, l’isola di terra deposta ormai dentro l’*oceano pensante* di Solaris.

L’*oceano* di Solaris dice molto della concezione cosmologica del regista, della sua consapevolezza della minorità dell’uomo, quanto più lanciato in imprese eroico-prometeiche tanto più votato al fallimento e alla distruzione. Dice molto della necessità di rispettare l’inconoscibile e di accoglierne la densità simbolica nella sua indecifrabilità e al contempo nella sua necessità di cura e attenzione. Anche qui l’acqua, che acquista la densità e vischiosità di un magma in rotazione, non più in scorrimento, non rappresenta qualcosa di alieno, è semmai la sostanza plastica e incatturabile che impregna ogni viaggio verso il *centro*, per quanto esoterico esso possa essere considerato, e posto che il viaggio impegni la raffigurazione di un trasferimento spaziale *concreto*.

Lo sguardo di Tarkovskij è, dentro questo ambiente umido, capace di dissolvere ogni concrezione rigida e di lasciar fluire la materia sottile dell’immaginario, è uno sguardo che interseca costantemente la quadruplici natura degli elementi, terra, fuoco, aria, che li costella e che ne è sostenuto, quasi come imbastito. E’ uno sguardo soprattutto abbassato, che raramente si volge al cielo³³², quest’ultimo forse troppo lontano perché disertato dagli uomini o perché forse il mondo è disertato da Dio; uno sguardo che punta la Terra, anche nel volo iniziale del Rublëv, che non ha mai la tintura del firmamento, piuttosto perlustra la crosta argillosa, la setaccia, ne segue il movimento, dall’alto, da lontano, da vicino, a coglierne l’intrico, i viluppi vegetali, il fermento, il coito perpetuo con l’acqua, come a ribadire continuamente una dinamica necessaria e misteriosa.

Dove un vento incognito talvolta giunge a soffiare i suoi messaggi enigmatici, a indurre timore e dubbio, come nella “Zona”, quando lo scrittore tenta di avvicinarsi alla Stanza per la via più breve, o come nello *Specchio* quando il dottore abbandona la casa ed è richiamato a voltarsi verso la madre di Andrej, o quando, nello stesso film, giunge a rovesciare gli oggetti sul tavolo e a strappare la tovaglia, improvviso e inaudito, sempre proveniente da un altrove remoto.

Dove solo il fuoco, a tratti, avvampa a scavare il visibile, indizio spirituale forse, fuoco dalle mille apparizioni, fugaci e violente, o pacate e assortite, piccoli fuochi e violenti incendi, la piccola candela impugnata da Gorkakov e la catasta di ceri nella processione alla Madonna di Monterchi in *Nostalghia*, l’incendio del fienile attraverso la pioggia nello *Specchio*, l’incendio impressionante della casa di Alexander, alla fine di *Sacrificio*, le braci appena fumiganti nel finale dell’episodio della campana del *Rublëv*, che prepareranno la grande visione a colori delle icone.

Terramadre

³³² “secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere che sono importanti e mi interessano” (cit. in F.Borin, op.cit., p.39). Ad avvalorare, se ce ne fosse ancora bisogno, l’immaginario “speculare”, moltiplicativo e ambiguisante di Tarkovskij cfr. J. Wunenburger, *L’imaginal philosophique...*, op.cit., p.16): “questo dispositivo speculare, materializzato o semplicemente immaginato, dispone di una fecondità cognitiva eccezionale poiché permette di pensare l’ambivalenza stessa della differenza”.

Ma poi la terra, la Terra Russia, la materia scura del corpo terrestre che invade lo schermo, che fa del cosmo un cosmo terracqueo, basso, brumoso, torbido. Terra-e-acqua, terra contesa all'acqua, liminare ad essa, che la rende quasi sempre una terra intrisa, bagnata, terra creatrice, formatrice. Terra in cui si rotola il cavallo nero³³³ di Rublëv, all'inizio, subito dopo la caduta dell'aerostato, di questo innalzamento mancato, in cui il regista –in un'altra possibile interpretazione di questa scena- ha trasfuso la sua idea di una dimensione sacrificale dell'Opera, del “dono di sè” che chi crea è costretto a rischiare ogni volta per realizzare il suo sogno³³⁴.

Caduta che è forse anche lo scacco che ogni elevazione prematura, ogni distacco da terra comporta quando non sia preparato da una *discesa*, da un ascolto del mondo comparabile a quello che compirà Boriska nell'episodio della campana alla fine del film. Boriska che saprà, nonostante *non conosca*, nonostante la mancanza dell'istruzione paterna, della testimonianza affettiva del padre –di cui forse in certa misura ha sofferto anche il regista nella sua storia personale--, saprà costruire la sua campana, perché amministrerà con amore il sapere della terra e dei luoghi. Egli saprà scavare la terra giusta, dopo averne rifiutata molta, e la troverà per caso, come una “pietra” scartata, cadendo, scivolando, ancora nel magma tellurico del fango, fino in fondo ad una scarpata, laggiù in basso: li incontrerà l'impasto necessario: la *pâte*.

Quella “*pâte*” di cui Bachelard aveva già rammentato essere “lo schema fondamentale della materialità” in quanto “la nozione medesima di materia è (...) strettamente solidale con la nozione di *pâte*”³³⁵. Termine che forse si potrebbe tradurre con *limo*: “quello che mi ha sempre interessato è, innanzitutto e giustamente, la terra. Sono affascinato dal processo di crescita di quanto viene dalla terra, di ciò che spunta dalla profondità, gli alberi, l'erba...e tutto tende verso il cielo che, per me, non ha alcun valore simbolico. Secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere (...) In genere amo la terra, non vedo il fango, vedo la terra mescolata all'acqua, il limo da cui nascono le cose”³³⁶.

E' infatti questa argilla ben amalgamata con l'acqua il nucleo di quella materia che potrà risuonare (*retentissement*) nella forma felice della campana, simbolo di congiunzione fra terra e cielo. Ma Boriska non comprenderà solo la natura dell'impasto, ma anche il luogo, la cavità che deve essere creata, il peso che la struttura in legno può sostenere, il tempo del raffreddamento. Tutto questo gli accadrà come in sogno, come nell'effusione di un sapere non saputo, ma sentito o presentito, come un *talento*, un lascito inconsapevole.

Andrej Rublëv è un vero e proprio Canto della Terra, la terra vi sgorga da ogni dove, è la presenza centrale, come lo sarà alla fine anche nel *Sacrificio*, e prima ne *Lo specchio*, in cui giustamente Frezzato coglie la specificità del paesaggio russo: “la violenta chiarezza solare, i boschi fitti, le oscure vallate, il sibilo del vento, le radure aperte e misteriose, la schiuma grigia dell'acqua, lo scorrere maestoso e ordinato dei fiumi dove la morte non è un ritorno improvviso, ma naturale, alla ‘madre umida terra’.”³³⁷.

Sembra tuttavia davvero riduttivo, in questa polarità acqua-terra rinvenire soltanto una dominanza materna e una “nostalgia per l'unione prenatale con la madre” , come fa Simona Argentieri³³⁸ in un saggio suggestivo ma straordinariamente dominato da un unico paradigma interpretativo, nel cercare di rendere conto della “nostalgia” tarkovskiana. C'è indubbiamente la presenza del femminile nel cinema e nell'immaginario di Tarkovskij, di un femminile spesso connotato in senso materno, e in cui i personaggi, che trapassano facilmente l'uno nell'altro, appaiono quasi sempre attinti al mondo familiare, e spesso anche interpretati da donne realmente appartenenti alla famiglia del regista, la prima moglie Irma nell' *Infanzia di Ivan* e in *Rublëv*,

³³³ sui cui caratteri simbolico-antropologici di tipo rigenerativo e sensuale si è già espresso con finezza A.Frezzato, accordando la presenza di questo animale alla tradizione russa e al cavallo pegaseo come presenza che risveglia la primavera e fa sgorgare l'acqua dal suolo (cfr. A.Frezzato, op.cit., pp.29-30)

³³⁴ cit. in F.Borin, op.cit., pp.69-70

³³⁵ G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.19

³³⁶ cit. in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.15

³³⁷ A.Frezzato, op.cit., p.90

³³⁸ Cfr. S.Argentieri, *Il senso della nostalgia: da Nostalghia a Sacrificio*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit.

Larisa, la seconda moglie, in apparizioni secondarie degli ultimi film, la madre presente ne *Lo specchio*. Il suo diario del resto testimonia ampiamente la volontà di proporre tali parti ai suoi famigliari. E tuttavia il femminile presente nella sua opera appare fortemente trasfigurato in senso simbolico, addirittura forse come il luogo simbolico e *operativo* dell'operatività artistica di Tarkovskij.

Si tratta anzitutto di un luogo rigenerativo, secondo la lezione alchimistica, in cui il viaggio a ritroso assume il rilievo uroborico di un significativo *regressus ad uterum*, che modifica la valutazione patologizzante della psicoanalisi e semmai la riconduce ad un mitologema molto diffuso nelle grandi tradizioni spirituali e dall'evidente dimensione archetipica: "il ritorno alla vita intrauterina, nella tradizione alchemica orientale e occidentale, è una metafora della padronanza del Tempo e della conoscenza, quindi è un prerequisito essenziale per la conquista dell'immortalità. Questo ritorno sembra esserne la *via regia* grazie al conseguimento della conoscenza perfetta: l'*aurea apprehensio* nei termini dell'alchimia occidentale, lo *jñāna* nei termini induisti e buddisti, il *sama rasa*, e cioè il superamento della dualità sessuale nella non dualità dell'adepto nei termini del tantrismo e dell'alchimia indiana"³³⁹.

Ora, se questo genere di significazioni non sono esplicitate nel cinema di Tarkovskij, se ne può tuttavia dedurre la presenza proprio dalla pervasività di una dimensione femminile che non interdice o inghiotte la creazione, ma al contrario si fa *crogiolo* immaginale e colora la materia dell'opera stessa. Il femminile tarkovskiano procede dalla materialità della Terra per approdare alla raffigurazione di un femminile talvolta ieratico (la Madonna di Piero), ma molto più spesso carnale e religioso al tempo stesso (si pensi agli accoppiamenti che si traducono in *levitazioni*, come se l'unica guarigione spirituale –elevazione e trasformazione in corpo mistico- dovesse passare proprio attraverso la sessualità e l'abbandono al femminile).

In tal senso il coito di Alexander con Maria in *Sacrificio*, che appare una lenta discesa in un territorio liminare per Alexander, territorio misterico-orfico di cui Maria è la sacerdotessa, si conclude con un'immagine che effettivamente evoca la Pietà di Michelangelo, come sostiene Argentieri³⁴⁰, ma non si tratta di un simbolo riducibile ad una morte regressiva, ad un reinfetamento dai tratti meramente narcisistici. Piuttosto di un gesto sacrificale di *coniunzione* e *guarigione*.

Il rito consumato tra Alexander e Maria "salva il mondo" nel senso che reintroduce l'affidamento e il dono di sé (reciproco in questo caso), l'abbassamento e la sessualità come fattori di trasformazione del mondo (immaginale, ma anche reale: il bambino Ometto torna a parlare). Nel senso che vede nell'appoggiarsi ad un femminile profondo, magico, misterico la soluzione al problema di una civiltà essa si avviata sul sentiero apparentemente irreversibile della distruzione e della ragione maschile.

La poetica di Tarkovskij è profondamente antimaschile e schierata contro la struttura schizomorfa e schizogena della cultura, della civiltà e dell'immaginario maschile³⁴¹. Nel cinema dell'autore non c'è geometria, non ci sono tagli bruschi, il ritmo è "fluviale", come ha efficacemente suggerito Borin³⁴², le immagini si dissolvono le une nelle altre, i toni sono scuri, l'immaginario come già detto è legato all'incastro e alla miniaturizzazione, al ciclo e allo specchio, ai temi del regime notturno e al paradigma eufemistico-sintetico dell'immaginario.

Siamo in un'orbita femminile, ma, verrebbe da dire, secondo una declinazione *sofianica*, che è quello dell'oriente cristiano, su cui insiste felicemente Thomas Špidlik. La presenza del materno nella spiritualità russa è legata ad una concezione tesa alla conciliazione degli opposti e alla forza della contemplazione. Questa tradizione mistica, cui Tarkovskij è legato, ha molto in comune con

³³⁹ A.Schwartz, op.cit., p. 24

³⁴⁰ S.Argentieri, op.cit., p.32

³⁴¹ Non è vero che il cinema di Tarkovskij è privo di riferimenti al maschile per via della vicenda famigliare dell'autore, come talvolta si è scritto (i *Diari* testimoniano semmai di un amore profondo di Andrej per il padre). E' vero invece che il maschile, ben presente nei suoi film, è fatto oggetto di una re-visione intransigente, in favore di una *conversione* al femminile

³⁴² F.Borin, op.cit., p.19

quella islamica sciita di cui parla Corbin: anche qui si invoca una “terza visione”, oltre quella carnale e quella spirituale: essa consiste in una specifica sensibilità (il “materialismo spirituale” che tante volte è stato chiamato in causa per denominare la filosofia di Tarkovskij): “la tradizione ‘sofianica’ russa chiama questo senso primordiale di tutte le creature *sofia*, sapienza del mondo e lo rappresenta come un angelo divino di forme femminee, *das ewig Weibliche*”³⁴³.

Forse che allora gli amplessi levitanti e la magia misteriosa delle trasfigurazioni dei vari personaggi femminili, fino al mistero della stessa Harey, possono, assumere un diverso senso, e forse che il mondo minacciato dal prometeismo, anzi dal delirio faustiano di un codice maschile non più contenuto può trovare un sua compensazione straordinaria nella traduzione in immagine di questa *sofia* ritrovata? E restituire dunque il senso di una *gino-sofia*, di una *sapienza* del femminile, che fa il paio con un’altra “sofia” emarginata, quella del *Puer*, di cui lo stesso Tarkovskij appare un fervido restauratore? Sembra che la speranza del regista sia affidata proprio a questi due codici rimossi, come ad una sorta di Filosofia della Natura ritrovata e che li ricomprendeva originariamente, oggi travalicata dai dispositivi del razionalismo e del pragmatismo.

Bambini mutanti

Non a caso è il bambino o l’adolescente al centro della maggior parte dei film di Tarkovskij: un bambino spesso mutilato (la “mutante” di *Stalker*), o in-fante, perché balbuziente o muto (Ometto in *Sacrificio*, Andrej ragazzo nel prologo de *Lo specchio*, la giovane muta in *Rublëv*), un bambino triturato dalle antitesi dell’espressione più drammatica del codice maschile -la guerra- (Ivan), un giovane sopravvissuto e alla ricerca di un riscatto paterno (Boriska), un emarginato, un “prigioniero”, ma quanto ricco di sensibilità e di salvifica *debolezza*, lo *Stalker* stesso, che è un personaggio dai straordinari tratti *puer*³⁴⁴.

Il *Puer* ferito, come vuole il suo archetipo³⁴⁵, ma come non può non essere, in un mondo dominato da una razionalità eroica dissolutrice, impegnato a interpretare, in vece del suo autore, la difficoltà a prendere parola, se non per vie traverse, metaforiche, *immaginali*. Assimilabile ai “beati e ai folli” di cui parla lo stesso Tarkovskij in *Scolpire il tempo* a proposito di Otto e Maria di *Sacrificio*, ma anche certo di Domenico e dello stesso Rublëv: per loro “questo mondo è pieno di prodigi incomprensibili, essi si muovono in un mondo immaginario, non in quello reale. Essi non assomigliano nè agli empirici nè ai pragmatici e non credono a ciò che possono toccare, ma è vero ciò che vedono nella loro immaginazione”³⁴⁶

E’ d’altro canto forse il *puer* Boriska che meglio di altri traduce il senso di affidamento tarkovskiano ai significati implicati in questa età della vita e la crucialità della creatività del *Puer* ai fini di una rigenerazione dell’uomo e del mondo. Sarà il lavoro *innocente* (perché fondato su un non-sapere) e *orfano* (perché articolato con una mancanza, quella paterna in particolare), di *creazione* della campana, a propiziare il ritorno all’Opera (e alla voce) di Andrej Rublëv, al termine della sua *rinunzia* ai poteri, forse giudicati anche luciferini, della parola³⁴⁷.

La campana, come ricorda Frezzato, è davvero l’oggetto della Grande Opera che è *Andrej Rublëv*, come simbolo di ogni immaginario creatore, e alla sua fusione contribuiscono acqua e terra: “da una parte la pioggia che cade direttamente sulla zona che Boriska trova coperta da quella argilla da lui ritenuta più adatta per una fusione coronata da successo; dall’altra la materia immota e

³⁴³ T.Špidlik, op.cit., p.17

³⁴⁴ E dai straordinari tratti *ermesiani*. Non solo, come Hermes, guida i discepoli in un viaggio infero e quindi manifesta il carattere di “Psicopompo”, ma, come Mercurio interpretato da Antoine Faivre, “il suo percorso non coincide con la distanza più breve fra due punti: è un mondo in sè stesso, fatto di cammini tortuosi in cui si possono presentare il caso e l’imprevisto” (A.Faivre, *I volti di...*, op.cit., p.18)

³⁴⁵ cfr. J.Hillman, *Saggi sul Puer...*, op.cit., p.21 e sgg.

³⁴⁶ A.Tarkovskij, *Scolpire...*, op.cit., p.210

³⁴⁷ rispetto alla quale, o al quale, Ometto, alla fine di *Sacrificio*, potrà ancora chiedere :”All’inizio era il Verbo, papà?”

inerte che, scossa dal fluire dell'elemento di origine celeste – una raffigurazione delle nozze sacre del cielo e della terra- si presterà, rispondendo alla determinazione di una foga acerba e giovanile, alla materializzazione dell'*opus*, alla perfetta fusione della campana che, per la sua posizione sospesa fra il cielo e la terra e per la sua forma che la pone in relazione con la volta celeste, è simbolo di armonia universale”³⁴⁸.

Ma certo la campana è anche grembo e suono, unione di materia e voce, corpo e soffio, ventre che genera il canto, organo poetico ma anche sigillo di accomunamento, di fondazione collettiva, consacrata. E ancora una volta, come a benedirli, e secondo una propensione già apprezzata al femminile, al momento del primo suono, la macchina da presa inquadrerà prima una giovane e poi una donna biancovestita accanto ad essa.

Frezzato coglie un dettaglio non ovvio, e cioè una successione cromatica nella sequenza finale dell'episodio della campana, che pare procedere dal nero al rosso, transitando per il bianco, anche se non la riferisce esplicitamente all'opera alchemica. L'osservazione è molto interessante, anche perché è certo che il cavallo nero, la donna bianca e le braci rosse (solo nella dissolvenza finale, perché la scena è ancora in bianco e nero), che rapidamente si avvicinano, mentre Boriska è consolato da Andrej, sono gli estremi segmenti che aprono la via alla contemplazione delle icone di Rublëv, cioè che mediano l'accesso all'*opus compiuto*. In qualche modo in *Andrej Rublëv*, più che in altri film, la sensazione di un compimento è raggiunta, e a farsi mediatore-Erme di questa, pare proprio lo sforzo di un giovane *Puer*.

Tarkovskij trova nel ragazzo, giovane *dio* della fucina, capace di trarre dal profondo della terra l'oro della realizzazione filosofale, l'autentico compagno, l'autentico artefice, e a lui lo affratella il senso di un'orfanità e di una *manca* profonda, quella di un mondo travolto dalla ferocia e dalla distruzione. In questo punto del suo cinema forse l'autore coglie il massimo della convergenza dei motivi e l'oro delle icone è davvero il suggello di uno sguardo che ha accostato per un momento la “bellezza” di una profonda rinascita creatrice. L'icona è infatti “bellezza riconduttrice al divino che simbolizza. Essa si offre a un atto d'anamnesi del sacro per la via della contemplazione estetica e spirituale”³⁴⁹.

L'icona è il punto di fusione di un'estetica e di un'etica dell'immagine che sa raffigurare conservando un limite di inaccessibilità, che si pone sul crinale fra visibile e invisibile. Se il suo fondo veniva denominato “luce” secondo i trattati slavi d'iconografia, è perché l'oro “simbolizza la luce come muro di luce, vale a dire ad un tempo come irraggiamento, ruscellamento di luce e come limite insuperabile al di là del quale risiede il Tutto altro nella sua ‘luce inaccessibile’”³⁵⁰.

Le icone di Rublëv che Tarkovskij ci mostra alla fine del suo film, percorrendole dettagliatamente, avvicinandole e poi dilatandole, fra dissolvenza e *zoom*, sono forse la cifra di un'operatività che assume l'immagine come mistero e come luogo estremo, in cui contemplare il bordo dell'umano, il suo rinviare ad un *nessundove* di cui tuttavia la mediazione immaginale è resa possibile dall'intercessione dell'Angelo-Imago³⁵¹. L'icona come frutto di un'operatività distillata, prodotta dall'attraversamento del silenzio e della morte, che ha ri-conosciuto il femminile e la follia, che ha meditato il dogmatismo religioso dissolvendolo, e che si è abbassata fino a poter *sentire* il canto preciso e profondo dell'impasto di terra.

E' forse questo il punto più luminoso di gravitazione di una poetica che si può definire antiumanistica, femminile, terrestre, ma anche *puerile* e “semplice”³⁵², come di lui ha avuto modo

³⁴⁸ A.Frezzato, op.cit., p.43

³⁴⁹ B.Duborgel, *L'icône. Art e pensée de l'invisible*, CIEREC, Saint Etienne 1991, p.89

³⁵⁰ *ibidem*

³⁵¹ per effetto di una sorta di proprietà transitiva, Tarkovskij diventerà angelo per un altro autore legato a simili frontiere, Wim Wenders, che lo citerà esplicitamente tra gli angeli “caduti” – *compañeros* - alla fine del *Cielo sopra Berlino*.

³⁵² La semplicità di Tarkovskij è certamente ben esemplificata dalla predilezione che egli aveva per l'*haiku* giapponese, che non a caso egli cita per parlare dell'immagine nei suoi film: “lo *haiku* coltiva le proprie immagini in maniera tale che esse non significano nulla, all'infuori di se stesse, esprimendo tuttavia nello stesso tempo così tanto, che è impossibile coglierne il significato complessivo. Cioè, l'immagine in esso corrisponde tanto più esattamente alla propria

di dire Di Giammatteo³⁵³, credo con giusta ragione. I suoi film visti nell'insieme appaiono infatti molto coesi, persino embricati gli uni negli altri e la sua poesia chiara, limpida come quella del padre, che forse egli ha sempre rincorso per tutto il suo breve tragitto, come *Boriska*. E' quindi ad un breve frammento tratto da una sua conversazione dal contenuto emblematico e alla poesia di Arsenij che sembra giusto lasciare luogo, con un'ultima immagine. Congedando così seppur momentaneamente questo *compagno d'ombra*, questo Maestro immaginale, di cui è necessario e inevitabile lasciare inevasa l'interminabile e polimorfa ricchezza di motivi, e che ci lascia un'infinità di fotogrammi, di scintille luminose in cui ci viene restituito il mondo, un mondo immenso, ma anche intimo, di cui restano scolpiti profili di donna, improvvisi lumi, distese d'acqua scura, argille, l'onnipresenza del cane³⁵⁴.

“Lui dice: ‘sai, una volta ero nella dacia, con la finestra aperta. L’aria e l’acqua entravano sul pavimento di legno, e io ho permesso che entrasse perché si stava formando una pozzanghera dentro casa, ma che sembrava uno specchio e che rispecchiava le cose dentro e fuori. Mi piaceva la nascita di questo fatto. Senonchè passa il cane (Dark...)e naturalmente, non sapendo che c’era l’acqua, si bagna le zampe. Si ferma subito per scrollarsi le gocce che aveva sulle zampe posteriori’. Dopodichè il cane va in un’altra stanza, Andrej resta a guardare la pozzanghera. Viene il sole, e in pochi momenti la pozzanghera scompare. Riappare il cane, si ferma, perché sospetta che ancora ci sia l’acqua. Restano lì tutti e due, a guardare questo punto, per chiedersi come sia bello il mondo che vede nascere le cose e queste cose scompaiono anche se sono meravigliose”³⁵⁵.

Una lunga carrellata sorveglia madre e figlio mentre camminano, tornando a casa, sulla riva del fiume. Il ragazzo è a piedi nudi. Il carrello li accompagna orizzontalmente, sul fondo l’acqua scorre tra alghe verdecupo, rapido. La macchina inquadra per un momento la madre, i capelli chiari in una crocchia, un atteggiamento come sospeso, poi il folto scuro del bosco, un uccello passa veloce nel fogliame, la macchina arretra, un soffio lungo del vento, si vede la tavola, con il lume, il pezzo di pane, la brocca, il piatto, il cucchiaino, la tovaglia, il vento rovescia il lume, solleva le foglie, gli oggetti scivolano sul ripiano. Il bambino è ora nel vano della porta di casa, vi entra: tendaggi, drappi traforati e panni stesi, in una fioritura di vele, che si gonfiano per il vento che entra, sul fondo uno specchio riflette la luce violenta all’esterno, poi la camera mette a fuoco, nello specchio il volto in chiaroscuro del bambino, che si appresta lentamente e come incerto a bere del latte. Per tutto il lento fluire della scena, in sottofondo, le parole di una poesia di Arsenij Tarkovskij, “Euridice”:

“L’uomo ha un corpo solo,
solo come la solitudine.
L’anima è stanca

destinazione, quanto più impossibile risulta farla entrare in qualunque forma concettuale e intellettuale. Chi legge la poesia *haiku* deve dissolversi in essa come ci si dissolve nella natura, sprofondarsi in essa, perdersi nelle sue profondità come nel cosmo dove non esistono nè basso nè alto” (*Scolpire...*, op.cit., p.98)

³⁵³ cfr.F.Di Giammatteo, *Premessa*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.11

³⁵⁴ sul potere trasmutativo dell’opera di Tarkovskij val la pena di citare un altro episodio riportato in *Scolpire il tempo*. Per la lavorazione de *Lo specchio* il regista volle ricostruire la vecchia casa di famiglia così come era esattamente nella sua infanzia, ma non solo: all’epoca della sua infanzia in quella zona cresceva il grano saraceno, poi sostituito da erba medica e avena. Nonostante la disapprovazione e la sfiducia dei contadini della zona, Tarkovskij volle che si riseminasse il grano saraceno, che crebbe rigogliosamente: “si trattava di una dimostrazione delle speciali caratteristiche emotive della nostra memoria, della sua facoltà di penetrare oltre i veli stesi dal tempo, cioè proprio ciò che doveva raccontare il nostro film. Tale era infatti la sua idea originaria. Non so cosa ne sarebbe stato del film se il campo di grano saraceno non fosse fiorito!...Com’era inspiegabilmente importante questo per me allora. E il campo fiorì!” (*Scolpire...*, op.cit., p.124). Non si tratta di letteralizzazione, ma proprio dell’operatività miracolosa della memoria e della creazione, che nulla lascia immutato. Con le parole citate da Dostoevskij: “l’arte, dicono, deve rispecchiare la vita eccetera. Sono tutte sciocchezze: lo scrittore (il poeta) crea lui stesso la vita, e una vita tale, per di più, che prima di lui neppure esisteva in tutta la sua pienezza” (cit. in *Scolpire...*, op.cit., p.171)

³⁵⁵ T.Guerra, *Frammenti di memoria*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.65

di questo involucro senza connesure,
fatta d'orecchi e d'occhi,
quattro soldi di grandezza,
e di pelle –cicatrice su cicatrice,
tirata sulle ossa.
Dalla cornea vola dunque via
Nel pozzo spalancato del cielo,
sulla rotta di ghiaccio,
sulle ali di un uccello,
e sente delle inferriate
della sua vivente prigione
il sussurrar dei boschi e dei campi,
il rombo dei sette mari.
Senza corpo l'anima si vergogna,
come un corpo svestito,
nè pensiero, nè azione,
nè progetti, nè scritti.
Un'enigma senza soluzione:
che ritorna sui suoi passi,
dopo aver ballato sul palco,
dove nessuno balla?
E sogno io un'anima
diversa, in una nuova veste:
che arde, passando
dal timore alla speranza.
Come fiamma che si alimenta nell'alcool,
priva d'ombra che vaghi per la terra,
lasciando a suo ricordo sul tavolo
un tralcio di lillà.
Corri, bambino, non piangere
Sulla misera Euridice
E con la tua piccola asta per le vie del mondo
Sospingi ancora il tuo cerchio di rame;
anche se udibile solo per un piccolo quarto,
in risposta ad ogni tuo passo,
allegra ed asciutta,
la terra ti mormora negli orecchi”³⁵⁶

Questa anima infiammata, questo corpo materico ma sottile, “in una nuova veste”, che affida al bambino la speranza di una connessione al mondo, al mormorante mondo terrestre, è forse il “mercurio filosofico”, l'estremo esito di un percorso che renda capaci di abitare il mondo? E' anche questo il messaggio che le sue immagini di fuoco e di sale fissano per sempre all'indirizzo di una riflessione governata dal *Puer* e da *Sofia* ?

Imagines Pueri: schizzo preparatorio di una Pedosofia³⁵⁷

³⁵⁶ cit. in F.Borin, op.cit., pp.109-110

³⁵⁷ parzialmente pubblicato con il titolo *Per immaginare una 'pedosofia'*, in “Studi sulla formazione”, n.2, marzo 2002

“La più grande organizzazione di difesa che esista al mondo è quella che l’umanità ha levato e tiene in perpetua efficienza contro il *pericolo dell’infanzia* “ (A.Savinio)³⁵⁸

Il bambino ‘terminato’

Con il trapassare del “secolo del Bambino” nel 2000, l’*infanzia*, pare, è fundamentalmente estinta, perduta. L’opera di decantazione di un fondo latente e sfuggente all’opera di civilizzazione si è compiuta e il bambino, come molto *altro*, sparisce, travolto dai suoi simulacri, che, ovviamente, continuano a parlarlo e a *fingerlo*, dislocandolo sempre più altrove da dove, forse, si trova³⁵⁹. Il progredire di un paradigma bonificatorio, fido compagno del radicamento illuministico d’Occidente, ha ceduto sembra, definitivamente, il *perturbante* Bambino, *passato* alla Storia per breve tempo, alle ragioni tassonomizzanti delle scienze umane, presto compiutesi, nel loro impeto civilizzante, in scienze dell’educazione, diventate le tributarie di ogni de-finizione e dunque “terminazione” di ciò che ancora, in frammenti, poteva, di quello, rimanere occulto e fecondo: infatti la conoscenza perde simbolicamente il riferimento alla *cultura*, che ama formarsi in uno spazio di fermentazione, chiuso, scuro, rivolto al di sotto, e viene assorbita dall’andatura monumentale e trionfante, chiassosa e luminosa, appunto, del *civilizzare*³⁶⁰.

Il bambino *confezionato* e disciplinato ad ugual titolo dall’industria commerciale e dalla scientificizzazione sociale e psicologica, è oggetto di un processo di sublimazione, di idealizzazione, di sfruttamento non meno retorica di quello celebrato negli utopismi pedagogici settecenteschi e ottocenteschi, dagli idealismi ontologizzanti e dai personalismi moraleggianti, soltanto ora come presunta “oggettività”. Esso è vanificato dal movimento che lo oggettualizza, scartandone l’irriducibile nocciolo di *invisibilità* e esponendolo in tanto e in quanto pro-ducibile e *anal-izzabile*.

La traccia di quella sua alterità “in-fante”³⁶¹, celebrata forse con eccesso di radicalità dall’antipedagogia contestataria e psicoanalitica nella “faglia” *riprovevole* degli anni 70 da Schérer

³⁵⁸ A.Savinio, *Tragedia dell’infanzia*, Adelphi, Milano 2001, p.123

³⁵⁹ Del resto, il fatto che il bambino sia perennemente nato e esistente per altro, che sia “nel regno della parola *altra*”, fu incisivamente denunciato vent’anni or sono da E.Becchi e di tale straniamento, esemplificato linguisticamente dal carattere *metonimico* e *litotico* del termine “in-fanzia” si dava in quel testo adeguato approfondimento genealogico (E.Becchi, *Retorica d’infanzia*, in “Aut Aut, nn.191-192, settembre-dicembre 1982). Oggi di quel dibattito, a fronte di una tecnologizzazione sempre più incalzante del cosmo educativo (ideologica, retorica, culturale e materiale), non sembra più necessario ricordarsi. Fa eccezione R.Vaneigem, che nel suo *Adresse aux vivants*, Seghers, Paris 1990, parla di “scoperta dell’infanzia seguendo le tracce dell’orco” (p.24), di “inversione delle priorità” (p.23), di “bambino come valore mercantile” (p.24) e infine di “alchimia amorosa bizzarra e imperfetta”(p.35).

³⁶⁰ Su questa differenza mi rifaccio a Hillman: “la cultura si attua in luoghi fissi, finanche segreti, poiché comporta la *putrefactio* alchemica o il decadimento, come la massa di fermentazione. Il generare e il decomporsi vanno di pari passo e non sempre sono facilmente distinguibili. Alla civiltà si accompagnano invece sistemi di irrigazione, monumenti, vittorie, resistenza storica, ricchezza e potere, come forza coesiva volta a uno scopo comune. La civiltà agisce, la cultura fiorisce. La civiltà guarda in avanti, la cultura all’indietro. La civiltà è un primato storico, la cultura è un’impresa mitica. Possono essere in reciproca relazione, ma sembrano anche poter fare a meno l’una dell’altra. Civiltà priva di cultura è ciò che vediamo tutt’intorno a noi. Cultura senza civiltà? Mi vengono in mente gli indigeni della Terra del Fuoco, scoperti dagli occidentali pochi secoli or sono, che disponevano a malapena del fuoco, di abiti, di ripari, di utensili e di vasellame; sempre affamati, malati, e che tuttavia possedevano un vocabolario molto più ricco di quello di Shakespeare o di Joyce e una cultura costituita interamente di miti d’ogni sorta” (J.Hillman, *Trame perdute*, tr.it.Cortina, Milano 1985, p.55)

³⁶¹ Di questo, oltre la lettura metonimica e litotica, si può tentare una lettura divergente, seguendo l’ipotesi “teratologica” di A.Pioli (il bambino come “mostro”) che a sua volta, oltre a Schérer ed Hocquenghem, chiama in causa

nel 1976 e nel 1979 dallo stesso Schérer con Lapassade e Hocquenghem³⁶²), come stratificazione di una soggettività “indicibile” e come intersezione di moti desideranti difficilmente *inibibili nello scopo* (se non a danno di quella alterità medesima), è definitivamente sfumata sotto il “rumore” di un *neoBambino* energizzato, idolatrato, commercializzato e perciostesso reificato e psichicamente ridotto alla tri-dualitudine edipica *tout court* (nonostante ogni *verve* antiedipica più o meno “confusiva”). Del Bambino, come interrogazione estrema, originaria e polimorfa, perversa e eversiva, del bambino sporco, riottoso e sovranamente immercificabile, non è rimasto neppure il ricordo.³⁶³ In suo luogo si è dato mano alla costituzione progressiva, secondo le parabole trionfanti dei vari ma non differenti paradigmi evolutivi, di un “bambino-cittadino-consumatore”, e-gregio *performer* di questo fosco ma al tempo stesso scintillante neoilluminismo.

E qui, beninteso, non si vuole certo rievocare i lati più caduchi di un’eversività istericamente colorata di sessualismo³⁶⁴, che faceva del bambino più un’entità ninfico-demoniaca³⁶⁵ che un’aporia di pensiero e trattamento nella storia della nostra cultura o un’eventualità inattuale di riferimento per un sapere che si voglia davvero aperto a un dato originario e in sé antitetico ad una discorsività disciplinante e conformante.

Piuttosto che rinverdire un certo *coté* di eversione antipedagogica e di provocazione culturale ancora una volta imputabile di *sequestro* (senza tuttavia ingenuamente pensare di sottrarsi alla *strutturalità* di quest’ultimo anche solo nell’articolare l’infanzia attraverso il linguaggio della *teoria*), sembra necessario rimarcare la mancanza di una possibilità di predicare il Bambino, culturalmente e praticamente, entro la sua radicalità specifica, che è ben più ampia e profonda di una carica di trasgressione, o di rottura di un’interdizione disciplinare colorata sessualmente, e interpretata per aggiunta in un senso fin troppo *letterale*.

L’essere dell’inizio e della fine

All’intorno non vi è più traccia del Bambino³⁶⁶, inteso nella sua più intima refrattarietà al “discorso” e al disciplinamento che quest’ultimo stesso implica e applica, inteso come cifra e “simbolo” di un’incompletezza che, in quanto tale, revoca in dubbio ogni acquietamento della

il radicalismo di Deligny, intorno alla questione di una condizione “autistica”, muta, rintracciabile non sul piano del linguaggio, ma su quello di “tracce”, di “gesti per niente”, di un agire inintenzionale (A.Pioli, *Teratologie d’infanzia*, in “Aut Aut” nn.191-192, settembre-dicembre 1982, in part. 139-140).

³⁶² R.Schérer, *Emilio pervertito*, tr.it. Emme, Milano 1976; R.Schérer (in coll.con G.Lapassade), *Le corps interdit*, ESF, Paris 1977; R.Schérer, *Une érotique puérile*, Galilée, Paris 1978; R.Schérer – G.Hocquenghem, *Co-ire.Album sistematico dell’infanzia*, tr.it. Feltrinelli, Milano 1979

³⁶³Tranne nel famelico *buco nero* che circonda l’isola “occidentale”, ma in tal caso in una forma decisamente *concreta* : al bambino rotondo e ingozzato di omogeneizzati e di *hamburger*, fa *pendant* il bimbo letteralmente sfinito dalla fame di gran parte del continente *nero* .

³⁶⁴ Senza dimenticare che, all’epoca, era una battaglia culturale di emancipazione- forse particolarmente necessaria, visto che tentava di elaborare culturalmente e di dare forma a ciò che si sarebbe *realizzato* asimbolicamente e massicciamente in seguito- cui, senza imbarazzo, partecipò una parte del gruppo psichiatrico e filosofico lacaniano francese e lo stesso Foucault; cfr. E.Becchi (a cura di) *L’amore dei bambini. Pedofilia e discorsi dell’infanzia*, tr.it. Feltrinelli, Milano 1981

³⁶⁵ Anche qui tuttavia non veniva fuori un più di verità o di riconoscimento: “la verità che emerge non è mai quella del soggetto-bambino ma sempre quella dell’Altro, di chi spia o vuole sapere, anche quando l’Altro è il Pederastro-Protettore-Pedofilo” (G.Botteri, *Il bambino e la marionetta. Le avventure di Pinocchio*, in “Aut Aut” nn.191-192, settembre-dicembre 1982, p.130)

³⁶⁶ Se non paradossale, nelle latenze e nelle irruzioni metaforiche di una discorsività perlopiù scissa tra pragmatismo e teoreticismo e nelle risonanze ardue, inevitabilmente, di un’articolazione *ermetica* dello sguardo, in cui il Bambino può ancora diventare *Lapis*, punto di origine e convergenza virtuale di ogni processualità trasmutativa :cfr. C.G.Jung, *Psicologia dell’archetipo del fanciullo(1940)*, in C.G.Jung, *Opere*, tr.it. Bollati-Boringhieri, Torino 1997, vol.9*, p. 164 sgg.

comprensione e la sovverte³⁶⁷. Questo Bambino si ricollega al suo fondamento archetipico nella figura del “Fanciullo divino” di cui ha parlato Jung sulla scorta di Kerenyi: assimilandolo a simbolo della totalità e del Sé. Il fanciullo è, nella meditazione junghiana, alimentata di motivi alchemici, sia “ermafrodito” e quindi *Rebis*, capace di congiungere le polarità opposte (mediatore fra conscio e inconscio), sia piccolo e grande (simbolo di microcosmo e macrocosmo), sia anche origine e fine: “non è soltanto un essere dell’inizio, ma anche un essere della fine. L’essere dell’inizio era prima dell’uomo, l’essere della fine è dopo l’uomo [...] significa che il fanciullo rappresenta simbolicamente l’essere preconscio e quello postconscio dell’uomo. Il suo essere preconscio è lo stato inconscio della piccolissima infanzia; il suo essere postconscio è un’anticipazione *per analogiam* della vita dopo la morte. In questa rappresentazione si esprime l’essenza completa della totalità psichica. La totalità infatti non si limita alla sfera del conscio, ma include in sé anche tutta l’indefinita e indefinibile estensione dell’inconscio. La totalità è perciò empiricamente di inestimabile ampiezza, più antica e più recente della coscienza che racchiude in sé nel tempo e nello spazio”³⁶⁸.

Il Bambino è l’elemento ermetico di raccordo con l’invisibile, è l’area intermedia che congiunge la sfera della presenza con quella della virtualità originante, in esso esordiscono e si ritrovano maschio e femmina, vita e morte, e dunque nel Bambino come simbolo si raccoglie ciò che ogni asservimento *razioide* e conformante ha scisso e esorcizzato, una “figura” di totalizzazione non ancora determinata. Il che lo rende elemento cardinale di ogni pensiero “arrischiante”, autentico riferimento della *poiesi* pedagogica come opera di trasmutazione, figura irradiante irriducibile (se non nel discorso che la reifica, letteralizzandola in una fenomenologia di *datità*).³⁶⁹

Ma non vi è quasi più traccia, se mai si è data (forse neppure *può*, nel senso di “ha il permesso di” darsi) di uno spazio di meditazione del Bambino, di un suo accesso al pensiero pedagogico in *questa* forma, di un luogo in cui di questa “cura” ci si possa rendere responsabili. Il Bambino è in estinzione, e la sua *Pedagogia*, questa non-nata, gli muore accanto, senza averlo neppure conosciuto (talvolta sfilandosi da lui, seppur con pari insuccesso, verso ipotetiche “andragogie”, delle quali la pedagogia nota aveva peraltro già brillantemente risolto il compito).

La pedagogia parlata dal Codice del *Senex* ha timore dell’effetto scompaginante e *umiliante* presente nella *Puerità*. Ha paura dell’ “andamento nomade, del linguaggio eclettico, dello stile rapsodico del gioco conoscitivo” di cui il Bambino è portatore. Così come non riconosce l’aura mercuriale-infantile “che appare invece costitutiva di ogni Cercatore come personalità in-compiuta, come messaggero, non certo eroe, non depositario della Verità”.³⁷⁰

Pedagogia puerile

³⁶⁷ In tal senso si è parlato, a seguito della riscoperta hillmaniana di un *puer aeternus* come archetipo evocativo di una dimensione antieroaica, plurisignificante, metaforica rilevabile a più livelli dell’esperienza del mondo, di un “Bambino Mercurio” come punto di riferimento per restituire spazio ad una “ragione poetica” in pedagogia e sul piano di un riferimento immaginale nella ricerca educativa (cfr. P.Mottana, *Miti d’oggi nell’educazione*, Angeli, Milano 2000, pp.95-104)

³⁶⁸ C.G.Jung, *Psicologia...*, op.cit., p.171. il “Bambino è (...) simbolo perfetto della totalità cosmica, lui la cui apparizione concilia il maschile e il femminile, il cielo e la terra, l’alto e il basso” (L.Racine, *L’archétype de l’enfant divin et la symbolique de renouveau*, in “Cahiers internationaux de symbolisme” n.45-6-7, 1983, p.220)

³⁶⁹ Affermare questo non deve far pensare alla necessità di convertire il pedagogico nell’ermeneutico, quanto alla urgenza di riorientare ermeneuticamente il pedagogico al suo fuoco originante, al suo *crogiolo*.

³⁷⁰ P.Mottana, *Miti d’oggi nell’educazione*, Angeli, Milano 2000, pp. 96-97 e *passim*. Va apprezzato il contributo che, ad un’ “elogio dell’immaturità” ha dato recentemente D.Demetrio in un volume denso e appassionante in cui l’infantile diventa fermento e anima di un adulto sensibile e immaginoso e in cui si formula l’ipotesi di una possibile *paiantria*: D.Demetrio, *Elogio dell’immaturità*, Cortina, Milano 1998

E qui è il punto, a nostro avviso, o *uno* almeno dei punti ineludibili: che non solo la pedagogia non può che essere ardua e “incoativa”³⁷¹, ma che forse dovrebbe assumere con maggiore radicalità e disinibizione questa sua *impasse* originaria. Una pedagogia già nata adulta, o aspirante tale, senza fare i conti con la sua *in-fanzia* costitutiva, ma sempre agognando una statura *disciplinare* (e la parola *assuma* il suo senso) e una solidarietà nella cerchia dei saperi adulti, proprio quelli che hanno liquidato il Bambino assieme alla sua acqua/natura sporca. La pedagogia a caccia di luce, quando il suo luogo era più probabilmente in quello spessore oscuro dove il bambino giace riverso, sognante, e crudele. La pedagogia *umanante* quando avrebbe meglio fatto a seguire la traccia ricca d’odore di quella sensibilità *animale* che ha il privilegio probabilmente di volgere ancora nell’ ”Aperto”³⁷². La pedagogia saggia, discorsiva, o, quando eversiva, già irretita da un linguaggio fraudolento, perché raschiato alle scienze estenuate e agli apparecchiamenti metadiscorsivi parimenti frutto di un immaginario “antitetico” e “diaretico” non meno geometrizzante. La pedagogia sempre fuori tempo e senza linguaggio, non perché tardiva a conquistare la sua “soglia di epistemologizzazione”, ma perché inibita a farsi *crogiolo* di una *fantasticheria*³⁷³. La pedagogia progressiva, *assioforica*, formalizzante e ontologizzante, dimentica che proprio queste *in-tensioni* l’avrebbero condotta a rimpiangere il luogo del suo fondamento, e a sbarazzarsene.

Perché la pedagogia rilutta a riconoscere il suo “fondo”, la sua base, e ruotando intorno a formalizzazioni e modellizzazioni, a determinazioni e strutturazioni, vacilla e, inesorabilmente, cade? Perché, come sostiene Lao Tze, non si può fare della debolezza una forza³⁷⁴ e del *patetismo* un dono³⁷⁵? Quale imbarazzo costitutivo scatena la vergogna di persistere nella “minorità” del pedagogico, nella minorità (del) minore?

³⁷¹ E.Becchi, op.cit., p.6

³⁷² Sull’animalità del bambino cfr. ancora R.Schéerer-G. Hocquenghem che riflettono sui bambini artistici e sui vari bambini-animale cogliendo nella loro dimensione corporea primaria il legame con il mondo animale: “per il bambino il vissuto del corpo è il fuori linguaggio, il fuori dell’identificazione con sé, ciò che gli permette di intrattenersi con le bestie e con la luna e, si può dire, di *esserli*” (*Co-ire...*, op.cit. p.98). Sulla nozione di Aperto cfr. R.M.Rilke che ne parla nelle *Elegie Duinesi*, op.cit., in particolare nell’VIII e in una lettera del 1926 sulla quale riflette Heidegger in *Perché i poeti?* (contenuto in *Sentieri interrotti*, tr.it. La Nuova Italia, Firenze 1968, p.263 sgg.) Del resto, è proprio Rilke a suggerire che il gesto educativo distoglie il bambino dall’ Aperto e dalla continuità con il mondo animale: “...perché noi, un tenero bambino/ già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e/ vedere/ figurazioni soltanto e non l’aperto ch’è sì profondo/ nel volto delle bestie...” (op.cit., p.47). Ancora sulla necessità di rovesciare la tradizionale secondarizzazione della dimensione animale rispetto a quella umana, per conseguire un più fecondo e “intimo” rapporto con l’Anima del mondo, cfr. J.Hillman, *Re-visione della psicologia*, op.cit., pp.120-121 e J.Hillman, *Oltre l’umanismo*, op.cit.: in quest’ultimo testo l’autore manifesta una notevole solidarietà con la concezione di Rilke-Heidegger rispetto all’Aperto e rinvia all’animale come all’essere capace di conoscere “con”, come coscienziosità rispetto a qualcosa, scrupolosità di osservazione e come capacità di “conoscenza assoluta”, di intima reciprocità con il mondo, che riconosce e da cui è riconosciuto immediatamente, attraverso un’interiorità manifesta (pp.71-77).

³⁷³ forse proprio quella *revêrie* dell’infanzia “cosmica” e “meditata” che Bachelard propone come fulcro della sua “metafisica dell’indimenticabile”; cfr.G.Bachelard, *La poetica della rêverie*, op.cit., cfr.*supra* *L’infanzia vegetale*.

³⁷⁴ Mi riferisco al frammento LXXVI del *Taotêching*: “molle e debole è l’uomo, quando nasce/ quand’è morto, diventa duro e rigido./ Nascon tenere e molli piante ed erbe:/ diventano alla morte vizzate e secche./ Su via di morte è quanto è duro e rigido;/ su via di vita quanto è molle e tenero./ Per questo un duro esercito non vince,/ l’albero troppo rigido si spezza./ Il duro e il rigido stanno di sotto;/ il molle e il tenero stanno di sopra.” (Lao Tze, *La via in cammino*, tr.it.La Vita felice, Milano 1995, p.355).

Sulla *compassione* come “modo infantile”, proprio riprendendo Rilke, insiste anche G.Concato, commentando il finale del romanzo di P.K.Dick *Cacciatore di androidi*: in tale lettura è proprio la sensibilità infantile a fornire una “percezione cosmologica”, una “compassione cosmica”. Proprio di fronte alla de-iezione della Terra, alla sua artificializzazione e alla sua mortificazione solo “lo sguardo infantile di colui che, come l’artista vive al confine dell’invisibile, riesce comunque a cogliere in tutta questa desolazione scintille di vita interiore” (*L’angelo e la marionetta*, op.cit. p.245). la compassione è un modo fondamentalmente estetico naturalmente riferibile alla psiche infantile, “è un’attitudine a rinviare la verità alla curiosità, al sogno allo stupore infantile e a riportare la simulazione alla sua verità psichica, a vivere l’immaginazione non come uno strumento di elusione dell’esperienza ma come un modo per comprenderne e arricchirne il senso” (*ibidem*).

³⁷⁵ Qui il patetismo come dono va inteso non certo come lode dello sguardo che legge come patetica la regione del pedagogico e come patetico in senso deteriore l’ufficio del pedagogo (espressione di una ragione giudicante di tipo

Una *teoria minorata* pare francamente congruente al suo *luogo* elettivo ben più di una disciplina maggiorata, specie quando il rango disciplinare agognato effettivamente tenderebbe a troppo *disciplinare* e, nei fatti, a distogliere proprio da quel luogo. L'autocomprensione nella dimensione del minore aiuterebbe a sopportare e allo stesso tempo ad approfondire la pregnanza del *patetismo* di cui è carica la figura del pedagogo, la sua "trasfigurazione infelice"³⁷⁶ (forse collegata a quel "pianto di fondo"³⁷⁷ del Bambino che rilutta, esso sì con motivo, all'impegnare le cesure del mondo, e le sue censure).

Vi è in pedagogia, nel suo nome, un vizio originario, etimologico, ma statutario, elettivo e a suo modo caratterizzante, quello che vuole che il Bambino sia "agito", venga portato, accompagnato, sorretto. Secondo una possibile interpretazione forse questo dato linguistico invita invece a raccogliersi in ascolto, ancor prima di esprimersi e di agire, intorno all'inescapabile deambulazione del *Pais*, con attenta sollecitudine alla sua specifica andatura, consapevoli di albergare in uno spazio sacro, interdetto ad uno stile del domandare soggiogato al "rischiamento".

Bisogna farsi custodi e esegeti, ma secondo un'apertura che effettivamente rinunci a forme elaborative di tipo diagnostico-prognostico che non possono dar conto di quel nucleo profondamente metaforico che il Bambino irradia prima di tutto e in maniera così necessariamente ambigua.

L'Eros del Pais

Altro rimarchevole vuoto di dedizione riflessiva è il mancato riconoscimento di un Eros autentico nella costellazione primaria del pedagogico: da intendersi come desiderio che congiunge, che mira al congiungimento, infinitizzabile anche come nostalgia (*pothos*), come richiamo a quel Bambino di cui forse la comprensione più adeguata dovrebbe essere appassionata, riorientata secondo i modi, questi sì molteplici e polimorfi, di una basilare, quanto rimossa, *paido-filia*. Sempre più colpevole e impronunciabile parola, quanto più l'impotenza ad osservare e preservare l'*eros* che esprime la misura autentica del bambino, la negazione di tale *accesso*, non può che esplodere in delirio distruttivo, in estrema profanazione, in *necro-filia*.

Occorre invece un sentimento *paido-filo*, in cui non è certo tanto eversiva la letteralizzazione di un fondo – più che altro implicito- di tipo corporale e emotivo, ma di cui è rigenerativo il potenziale conoscitivo, di cui è liberatorio il radicale *sottrarsi* – e dunque il domandare una *segnatura* alternativa-- all'egida di forme di discorsività già nate in una comprensione proveniente dalla regione compiuta, adulta.

La regione del *Pais* è erotica in quanto è parlata attraverso i modi dell'Eros, che trama il ricongiungimento dei separati, in una visione simbolica ancora capace di ponderare in una *concorde discordia* i vicini-lontanti del mondo, tutti gli intimi diversi dissaldati e proiettati in un cosmo vuoto. La fenomenologia del *Puer*, assunta come riappercezione di un perno di visione

intellettualistico), ma proprio come rinvio a un ingresso tramite il *pathos* nelle pieghe più profonde dell'esperienza, *pathos* che contrassegna lo stile conoscitivo del Bambino e che si apre sui territori dell'Ombra e del simbolo. Hillman sottolinea la valenza psicopoietica del *pathos* come "patologizzazione", ma questo motivo era già al fondo di tutta la riflessione psicologica junghiana. E' in Jung infatti che il *pathos* viene riabilitato come apertura verso l'Altro e come promotore di una simbolizzazione "metapoietica". Come sottolinea Pezzella: "una patologia non più tollerabile costringe lo spirito a ricorrere a una forma che lo eccede, ad ammettere un impensato che non può essere racchiuso nelle sue categorie, ad accettare una Alterità come parte costitutiva della Psiche" (M.Pezzella, *La discesa e il ritorno*, op.cit., p.145). E a rinviare in tal modo, attraverso lo spazio mediatore del simbolo, ad un "fondo femminile e tellurico" (*ibidem*).

³⁷⁶ Cfr. F.Papi, *Educazione*, ISEDI, Milano 1978, p.22 sgg.

³⁷⁷ Hillman sostiene che, con questa espressione, si possa indicare metaforicamente il "bambino abbandonato", figura archetipa molto pertinente al nostro tema, in cui il Bambino si manifesta come *immutabilità* e "eterna vulnerabilità": Questo ci ricorda quanto cruciale resti un ascolto di questo "pianto di fondo" che non necessariamente lo assuma come disturbo da rimuovere, ma come sfondo invariante da cui lasciarsi interrogare, affinché ne emerga l'orizzonte di senso (cfr. J.Hillman, *Trame...*, op.cit., p. 189 sgg.).

congiungente, assume i tratti intensi dell' "angelologia" corbiniana (l'angelo infatti è figurazione emblematica del Puer), il suo mondo archetipico, con cui è salvifico simboleggiare, è davvero il mondo dell'*immaginale*. Il luogo del Bambino è, oltre il letterale, questo "ottavo clima", in cui gli oggetti rivelano la loro ulteriorità simbolica, quella stessa che pervade appunto "la rappresentazione del mondo nel fanciullo".

Ma soprattutto è Eros stesso, e con lui Psiche che può essere annoverato fra gli "amanti-bambini", come asserisce Hillman³⁷⁸. L'eredità archetipica di quest'immagine primordiale, trova il suo significato nella propensione, tutta *infantile*, all' "autotrasformazione attraverso la propria *vis naturalis*", alla compresenza nel suo fondo immaginale di un'ispirazione ermafroditica che unisce lo psichico e l'erotico. Il bambino è naturalmente erotico, ma non certo in senso sessuale, piuttosto in senso creativo.

Nel Bambino si dà una singolare composizione di Eros e Psiche, che legittima la sua declinazione creativa, ed essa si spiega proprio in virtù di questa congiunzione fra anima e corpo che è implicata nell'ermafroditismo originario del Bambino. In esso "gli opposti non sono lacerati per poi essere riuniti attraverso il loro desiderio sessuale e [in essi] gioco, fantasia e la stessa sessualità sono modalità dell'eros e della psiche."³⁷⁹ L'"infantilità" è carica di questi influssi e attraverso di essi assume i contorni di una qualità specifica di "coscienza immaginale".

Mysterium in-fanziae: pedosofia

Ma "in-fanzia" è anche luogo originale dell'esperienza, "esperienza trascendentale" in quanto punto di antecedenza e di rivolgimento della voce in linguaggio, della "lingua" in "parola": "un'esperienza originaria(...)non potrebbe essere allora che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè prima del linguaggio: un'esperienza 'muta', un' *in-fanzia* dell'uomo, di cui il linguaggio dovrebbe appunto segnare il limite" ³⁸⁰. Vi è una memoria necessaria di un tale punto "arcitrascendentale", di un "*mysterium*" che testimonia che vi è una totalità sottratta alla pretesa onnicomprensiva del linguaggio e che lo fonda e che fonda allo stesso tempo l'umano come punto di reversione di quella stessa totalità "ineffabile".

Ogni discorso alla ricerca della verità (ogni filosofia), ci indica Agamben, deve preoccuparsi di non mancare un tale snodo, di riconoscere e interrogare quest'infanzia, dal momento che "esperire significa necessariamente (...) accedere all'infanzia come patria trascendentale della storia"³⁸¹, rifare l' "*experimentum linguae*", l'esperienza del linguaggio alla sua fonte, nel suo punto di discontinuità sorgiva, da cui comincia la storicità e "la violenza senza precedenti del potere umano"³⁸².

Una pedagogia dell' "in-fanzia" intesa in un tal senso, oltre che "impegno alla Verità", si fa testimonianza e passione per un tale snodo, mantiene problematicamente il contatto con la cesura e lo scarto, con l'origine e la *caduta*, con la fonte e l'oblio cui ogni in-fanzia *fa segno*. E accoglie l'invito a percorrere lo stretto spazio di riflessione intorno alla storia reinterpretata come ciò che avendo "nell'infanzia la sua patria originaria, verso l'infanzia e attraverso l'infanzia deve mantenersi in viaggio"³⁸³.

Meditando questo incrocio di fili, questo giardino dove tutto urge a reinterrogare quello sfondo perduto che è l'Infanzia, assale il sospetto che in essa si raccolga un sapere intatto, una

³⁷⁸ J.Hillman, *Il mito...*, op.cit., p.73

³⁷⁹ *ivi*, p.75

³⁸⁰ G.Agamben, *Infanzia...*, op.cit., p.45

³⁸¹ *ivi*, p.51

³⁸² *ivi*, p.XII

³⁸³ *ivi*, pp.51-52

pregnanza ancora tutta potenziale, ma in immagine già presente, da svolgere e contemplare, da attingere e far vibrare.

Una corretta pedagogia del *Pais* dovrebbe potersi pensare allora come *pedo-sofia*, come sapienza del bambino, intrisa di capacità immaginifica e trasmutativa, un sapere che ritrova il Bambino come “esistenziale” ma anche come metafora dello stare nel mondo e ancora come forma della sua narrazione e riformulazione simbolica. Il bambino ci restituisce la misura *infinitamente piccola*³⁸⁴, del mondo³⁸⁵, una misura capace tuttavia di potere moltiplicativo, capace di dilatare le dimensioni del visibile oltre il visibile, componendo la durezza del dato in una fuga prospettica che è insieme fantastica e operativa, senza tuttavia essere determinativa, se non “per finta”.

Un punto di vista *pedosofico* impegna all’interrogazione e alla ricognizione di un sapere eminentemente simbolico, capace di scavare la *Paidia* come regione dell’essere, prima ancora che come stagione dell’esistenza. Affermare un punto di vista *pedosofico* significa recuperare quest’espressione nella sua duplice lettura, che la rende necessariamente anfibolica e convertibile, come sapere del Bambino e come Infanzia del sapere, sua originarietà, suo Fondo³⁸⁶, per quanto s-fondato. Non solo in un senso già-dato in chiave ermeneutica, ma come effettivo immergersi nella “finzione”, “transizione”, “iniziazione” di un dimorare Bambino dell’esperienza del mondo e della sua accessibilità eminentemente immaginativo-simbolica.

Porsi in tale angolazione può essere, sul piano di un accoglimento di una misura metaforica del sapere che riguarda il *Pais*³⁸⁷ (che lo *ri-guarda*, come guardandosi e guardando attraverso di esso), la via per favorire una discorsività meno letterale, un approccio che è comunque immediatamente “decostruttivo”, perché necessariamente mai imprigionato dalla datità (che è sempre s-montata come occasione *visionaria*) ma che è anche sempre “ermeneutico” in quanto il “testo” del mondo è ri-veduto continuamente.

Il mondo resta trasfigurato, trapassa incessantemente dal visibile nell’invisibile e preleva da quest’ultimo nuove radiazioni e frequenze del visibile. Il mondo viene affermato, ma non positivizzato, attraverso quella peculiare versione dell’eterno ritorno che è il desiderio del bambino di una ripetizione infinita dello stesso in cui ciò che si *afferma* è la coappartenenza di cosa e visione, un’intimità prospettica che radica la cosa e il suo dirsi in un’intimità profonda, in una ponderazione dinamica.

Epistemologia pedosofica

Siamo da sempre, in pedagogia, dentro la paradossale emancipazione del bambino da sé stesso, siamo da sempre costruttori di sistemi di rapimento del bambino dal suo luogo, che di per sé apparirebbe piuttosto, ad uno sguardo meno oggettivante, come u-cronia e u-topia. Lo siamo concretamente come edificatori di sistemi di istruzione e di educazione, ma anche come produttori di un sapere che aliena il bambino proiettandolo esclusivamente sui profili di un allineamento discorsivo, emozionale, rappresentazionale. E non ci accorgiamo che il fondamento del pedagogico (il senso profondo del nostro discorrere) è già da sempre radicato in ciò che inavvertitamente da sempre rimuoviamo, appunto il Bambino.

³⁸⁴ “più piccolo del piccolo”, “più grande del grande” come l’*Atman* indiano, cfr. C.G.Jung, *Psicologia...*, op.cit. 1997, p. 164

³⁸⁵ Cfr. C.Bobin, *Francesco e l’infinitamente piccolo*(1992), tr.it. San Paolo, Milano 1994

³⁸⁶ cfr. anche D.Calabrò, *L’infanzia della filosofia. Saggio sulla filosofia dell’educazione di M.Merleau-Ponty*, UTET, Torino 2002

³⁸⁷ Su questo punto, e sul fatto che la pedagogia, come “scienza del verosimile” o come scienza “ostacolata” in senso bachelardiano, sia intrisa di una dimensione metaforica e che in essa sia “costitutivo” il “passaggio attraverso l’immaginario” aveva adeguatamente insistito A.Franza in *Retorica e metaforica in pedagogia*, Unicopli, Milano 1988, p.71 e sgg.

Invece di appagarci proprio dell'essere "fuori" dai parametri di scientificizzazione dei saperi che hanno abbandonato in quanto tali ogni *radicalità* nello sguardo delle origini, invece di rivendicare l'essere al di qua delle condizioni di epistemologizzazione stabilite ad un livello di discorsività che in quanto tale fa "fuori" la discorsività del *Pais*, ci ostiniamo a produrre uno sforzo di Sisifo, che mentre lotta per avanzare fa attrito sul suo stesso fondo, come se fosse liquido, inafferrabile, finendo per girare a vuoto.

Invece di interrogare questo fondo, spostando l'angolazione prospettica nel punto in cui, per "anamorfosi", la *sofia* del *Pais*³⁸⁸ getta la sua luce inattuale e impossibile sul mondo quasi quanto l'affermatività corporale di Nietzsche poteva scompaginare le disgiunzioni di un sapere che, decostruito e fratto, continua tuttavia a insistere su ogni pretesa scientificizzazione inconsapevole, ce ne distogliamo con imbarazzo³⁸⁹.

Invece di dislocarsi in quella zona d'ombra luminosa, per noi impervia ma non meno affascinante non foss'altro perché riallaccia in noi e permette di immaginare il risanamento del contatto con l'origine, invece di questo, noi lavoriamo a perdere quello spazio di indisciplina che potrebbe favorevolmente caratterizzare l'ispirazione di una pedagogia finalmente consegnata alla sua Terra elettiva, capace di dar voce ad un accoppiamento fecondo tra *pedosofia* e *erotopaidia*. Tra Conoscenza del Bambino e Amore del Bambino. Dove il genitivo è alternamente e contemporaneamente soggettivo e oggettivo, ma dove soprattutto si realizza il richiamo a un sapere non più preoccupato degli effetti logico-argomentativi di una formalizzazione sistematica (per quanto pluralizzata), ma di una costituzione nella trama, nel disegno discontinuo e molteplice di un pensiero metaforico-immaginario, simbolico e proiettivo, magico e trasgressivo.

"Io direi che non comprendo ciò che sia l'infanzia sintanto che non abbia cessato di essere l'infantile per divenire un'infanzia sempre dinanzi a me, non più infanzia edipica, ma questa infanzia di cui è detto: 'se voi non diventerete come bambini, voi non entrerete nel regno di Dio'. (...) noi entriamo nella simbolica quando abbiamo la nostra morte dietro e la nostra infanzia dinanzi a noi. E' in questo scambio della nascita e della morte che la simbolica si realizza"³⁹⁰.

Le nostre guide non dovrebbero più essere i manuali di una discorsività disciplinare (anche se capaci di decostruire quella stessa disciplinarietà), più o meno moderni, ma lo spostamento all'interno del mondo immaginale dell'infanzia, non certo letteralmente o riproduttivamente, ma analogicamente e attraverso un'opera trasfigurativa.

Simbolica d'infanzia

La lingua del gioco e delle fiabe, la corporeità e la sensibilità animale e animata, l'alfabeto in codice, l'indisciplinatezza, l'ambivalenza emotiva, la trasfigurazione e il travestimento, la vittimizzazione, la teatralità, l'umorismo contro l'ironia, la lotta e l'antifrasa, la ciclicità e la sintesi, l'abbreviazione e la dilatazione fantastica, il balbettio e la crudeltà, lo sconfinamento e il grido, l'indistinzione e l'ingenuità, la furia e l'irreparabilità a breve termine, lo scarabocchio e il giardino

³⁸⁸ Sulla "sapienza del Bambino" insiste fra gli altri E.Zolla: "il culto egizio di Horo e quello cristiano del Bambino Gesù forse implicarono esotericamente una teoria dell'infanzia illuminata; inducono a sospettarlo le leggende di Horo e certe icone russe dove il crocefisso è avvolto nelle ali di un arcangelo e sopra il suo capo danza un bambino abbigliato da re, situato nel cuore del Padre che tutto sovrasta. Esaminiamo minuziosamente i volti del Bambino che si moltiplicano nella storia della pittura dopo l'icona: credo che ben spesso vi si possa scorgere (altro che gli intenerimenti uggiosi della devozione moderna!) una sapienza perfetta" (*Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994, p.19).

³⁸⁹ In questa direzione, rispetto alla lettura bertiniana di un Nietzsche pedagogizzato secondo un'ottica esistenzializzante che poco gli si attaglia, che poco raccoglie la sua inattuale *radicalità*, mi sembrerebbe più interessante una lettura *pedosofica* dell'*infanzia teoretica* di Nietzsche, della sua trasgressività poetica e dissacrante, della sua corporeità letteraria, del gusto re-visionante del *puer* Nietzsche-Dioniso che fa a pezzi la metafisica, riconducendo la filosofia in terra, il pensare nel "gioco del mondo".

³⁹⁰ P.Ricoeur, *Le conflit des herméneutiques : épistémologie des interprétations*, in « Cahiers internationaux de symbolisme, n.1, 1962, p. 184

segreto, il “pianto di fondo”, la vulnerabilità e l’invincibilità, il mondo “per finta”, deletteralizzato e trasfigurato, l’amoralità coniugata all’impotenza.

Una sapienza che sapesse affondare in questa selva effettivamente altra e perduta, senza ergersi necessariamente come “scienza”, saprebbe probabilmente far valere un’*altra* dimensione nel dibattito culturale e nel dibattersi delle esperienze, saprebbe farsi cura e salvezza e guarigione di un mondo non solo minacciato ma realmente liquidato da un immaginario che solo sfrutta e deforma gli esistenziali dell’infanzia; saprebbe accettare la sua minorità, anzi la sua *minorazione*, non più come una tara ma come una dote, una dote difficile e impegnativa di cui farsi carico, senza l’arroganza totalizzante dei saperi adulti, ma anzi con la consapevolezza benefica e curativa di una parzialità minore, di un punto di vista ondivago e docilmente caparbio, udibile proprio perché non assordante.

Beninteso, non si tratta di infantilizzare concretamente il pedagogico, nel senso di tradurre la datità fenomenica dell’esistenza infantile o peggio della sua psicologia, dei suoi tratti caratteriali, in una riformulazione dei principi pedagogici, e neppure in nessun modo di una nostalgia di tipo *puerocentrico*. Questo sarebbe l’ennesimo schiacciamento (così diffuso in pedagogia) di un’istanza “trasmutativa” su un modello letterale e allora davvero solo regressivo .

Non si tratta di appiattare la pedagogia su un’istanza *primaria*, riducendone la densità teorica ai tratti poco articolati della psicologia o dell’antropologia dell’infanzia, o alle sue dimensioni fisico-transazionali. Al contrario, si tratta di estrarre la carica simbolica ed eversiva della dimensione metaforico-archetipica dell’infanzia, nella sua potenzialità di sovversione epistemologica, ma anche e soprattutto nel suo rinvio simbolico ad un’alterità irriducibile (che è il proprio del pedagogico), vanificata dalla feticizzazione contemporanea dell’immagine del bambino³⁹¹ e dalla simultanea liquidazione di un’autentico *pensiero* di esso.

Ecco allora l’“essere dell’infanzia cosmica” di Bachelard, il riferimento a una densità immaginale dell’infanzia, “infanzia nascosta”, “infanzia immobile”, è questo il nucleo di gravitazione di una *pedosofia* come sapere interessato a custodire il punto di passaggio fra intimità e immensità, fra immaginazione e memoria, fra reale e immaginario: all’infanzia va restituita la funzione trasmutativa, in quanto *relai* simbolico di conversione del letterale nell’immaginale (di cui la *reverie* è una forma) : una conversione operativa dello *sguardo* in prassi simbolica. La *pedosofia* ha solo da abbeverarsi all’“acqua umana, acqua che esce dall’ombra”³⁹² che è l’Infanzia finalmente ritornata “certezza onirica”.

La pedagogia potrebbe mantenere viva la sua memoria e la sua *infanzia* costitutiva, e non incamminarsi, come già molto ha fatto, sul sentiero della *disciplina* come per esempio psichiatria e medicina, che tanto avrebbero potuto salvare, nelle forme e nei contenuti, del danno, della morte e della *sragione* ³⁹³, e si sono invece costituite fin dall’inizio attraverso la dimenticanza del loro oggetto-soggetto, si son fatte pratiche di soggiogamento e di mortificazione (di ogni loro *fondo*).

Sembra giusto rispettare il *nome* , che invoca un diverso accesso, un più mite accondiscendere, e in luogo della vergogna, che si vende in cambio di un accesso svilente al rango dei saperi di dominio, sarebbe saggio provare gratitudine, per la propria minorità, *bambinità*.

³⁹¹ Come *topos* rassicurante per una condizione che utilizza il movimento vizioso del *rinnovarsi* per coprire il “buco” di significato che la caratterizza in quanto epoca dell’euforia dei simulacri: cfr. la complessa meditazione su tale tema compiuta da J.Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, tr.it. Feltrinelli, Milano 1979 e, più recentemente, secondo un’interpretazione della trasformazione dell’esperienza nella civiltà contemporanea molto condivisibile, G.Concato, *L’angelo e la marionetta. Il mito del mondo artificiale da Baudelaire al ciberspazio*, Moretti e Vitali, Bergamo 2001. Vedi per una prospettiva che legge la morte di questa civiltà in crisi come possibilità di salvezza antropologica R.Vaneigem, *Adresse...*, op.cit. e la sua proposta di un’ “alchimia dell’io” in cui il riferimento all’infanzia, ma anche l’esperienza simbolica della gravidanza (cfr. p.203) come luogo di rigenerazione e di trasmutazione appare cruciale.

³⁹² G.Bachelard, *La poetica della reverie*, op.cit., p.123

³⁹³ d’altra parte solo la genialità ilaro-tragica dell’infante prodigio Alfred Jarry ha potuto immaginare un sapere davvero eversivo come la “patafisica”: “la scienza delle soluzioni immaginarie” (cfr. A.Giuliani, *Prefazione*, in A.Jarry, *Ubu(1888-89)*,tr.it. Adelphi, Milano1977, p.XV)

Si dovrebbe infine poter scambiare la moneta dannata di un ordine del discorso che svende la felicità irradiante di un luogo perduto, invisibile, pregnante con “le ultime monete, sempre risparmiate, sempre nascoste, che noi non conosciamo” dei taciti spettatori trapassati di Rilke ³⁹⁴, con il disordine creatore che proviene dall’accoglimento di quel fondo *Puer* che fa della pedagogia una *sofia* per immaginare un’autentica *animazione* del mondo.

“è presto il crepuscolo, ma adesso le nubi sono ancora chiare, gli abeti non ancora in ombra, perché il lago li illumina di trasparenza. E tutto è verde, di un verde più ricco di tutto un concerto d’organo. Bisogna ascoltarlo assisi, molto accosto alla Terra, le braccia ben chiuse, e così gli occhi, come per dormire.

Poiché non bisogna camminare come vincitori, e voler dare un nome a tutte le cose; sono loro a dirti chi sono, se tu ascolti sottomesso come un amante; perché improvvisamente, nella pace immota di questa foresta del Nord, la Terra è venuta a Te, visibile come un Angelo che è forse donna, e in questa apparizione, ecco questa solitudine verdissima e affollata, sì, anche l’Angelo è vestito di verde, di crepuscolo, di silenzio, di verità. Allora c’è in te la dolcezza che si prova nell’abbandono a un abbraccio che ti conquista.

Terra, Angelo, Donna, tutto ciò in una sola cosa, che adoro e che si trova in questa foresta. Il crepuscolo sul lago, la mia Annunciazione. La montagna: una linea. Ascolta! Succede qualcosa, qui. L’attesa è immensa, l’aria frizzante sotto una bruma appena visibile; le case che allineano rasoterra il loro legno rosso e rustico, il loro tetto di stoppie, sono là, dall’altra parte del lago” . ³⁹⁵

³⁹⁴ R.M.Rilke, *Elegie...*, op.cit. p.78

³⁹⁵ H.Corbin, *Théologie au bord du lac*, in *L’Herne Henry Corbin*, op.cit., p.62

Glossa:

alla domanda *androsofica* su cosa questo libro abbia da dire intorno al FARE...si potrebbe provare a rispondere rappresentando la *concretezza* pedosofica con le parole di Lao Tse, *Taotêching*, op.cit., p.161:

“Se ti sai maschio e femmina permani,
sei come conca sorgiva del mondo.
Essere conca sorgiva del mondo
È tornare lattanti e mantenere
la forza intatta, senza che trabocchi.
Se ti sai bianco, ma in buio rimani,
sei paradigma al mondo. Essere tale
vuol dire che forza intatta non difetta:
puoi far ritorno al di là degli opposti.
Se sai la gloria, ma permani in basso,
sei come conca sorgiva del mondo.
Essere conca sorgiva del mondo
Vuol dire forza intatta contenere
Ed al tronco primevo ritornare.
E’ dall’intaglio del tronco primevo,
che provennero i corpi; e, come legno
gli uomini lavorando, il saggio guida:
quando li intaglia, è come se non tagliasse!”