

SAGGI – ESSAYS

IL TESSUTO INVISIBILE DEL MONDO: UN BENE COMUNE DA SALVAGUARDARE.

ARTE SIMBOLICA E PEDAGOGIA IMMAGINALE

di Paolo Mottana e Marina Barioglio

Partendo dal riconoscimento del valore epistemico, educativo, connettivo e trasformativo delle immagini simboliche e dell'immaginazione creatrice, mai completamente tramontato nella nostra tradizione filosofica e rilanciato a partire dal secolo scorso (Bachelard, Jung, Hillmann, Corbin, Durand, Wunenburger), il saggio si propone di mostrare come la visione del mondo come organismo unitario cui le nostre sorti sono strettamente legate grazie a una trama di connessioni simboliche invisibili, sopravvive e continuamente si rinnova nelle diverse forme dell'operatività artistica (poesia, pittura, scultura, arti, filmiche musicali). Da questo punto di vista al di là di ogni differenza, al di là di ogni scissione, al di là di ogni schieramento, al di là di ogni ideologia o credo religioso le immagini simboliche devono essere considerate a pieno titolo un "bene comune" a tutta l'umanità in quanto sostrato collettivo mitico-archetipico cui la nostra personale esistenza partecipa e si radica. Un tessuto simbolico invisibile capace di riconnettere ciò che il pensiero dualistico ha separato (spirito e materia, maschile e femminile, mente e corpo, individuale e collettivo, visibile invisibile). Avvertire queste connessioni profonde, e il senso di appartenenza e responsabilità nei confronti di tutto ciò che ci circonda che ne deriva, oggi è rimasta prerogativa del mistico, del poeta, dell'artista, del sognatore cui in virtù di una particolare disciplina è consentito l'accesso al regno dell'immaginazione, al *mundus imaginalis* (Corbin, 2002). Malgrado la cultura e l'educazione contemporanee non riservino particolare attenzione alla cura della facoltà immaginativa secondo l'approccio della Pedagogia immaginale (Mottana, 2004) la sensibilità simbolica, che consente l'accesso a

quel luogo collettivo, è un bene comune che può essere sollecitato, risvegliato, coltivato proprio grazie alla mediazione di quel bacino di opere dell'immaginazione creatrice che l'arte simbolica ha generato nei secoli e che ancora oggi, per quanto affaticata e spesso non valorizzata dal "mercato", non rinuncia a offrirci. La seconda parte del saggio sarà perciò dedicata alla presentazione dell'approccio e della pratica educativa della pedagogia immaginale che, in questo contesto, può essere considerata una azione politica, una operazione culturale di tutela e salvaguardia di una fonte di sapere collettivo affettivo, partecipativo, raro e prezioso cui l'umanità intera appartiene.

The essay starts with the recognition of the epistemic, educational, and transformative value of symbolic imagination (supported during the last two centuries by Bachelard, Jung, Hillmann, Corbin, Durand, Wunenburger). Symbolic imagination is regarded as a "common good" for all human beings for its is able to re-connect each other and to reconnect our souls with the soul. of the world seen as an organic and lively body. This idea of the organic world is very ancient but it still survives in the field of symbolic art (cinema, poetry, music, paintings and so on) and so through the mediation of symbolic art we can restore a common sensibility able to allow us to live peacefully with each other and with the world itself. Moreover symbolic imagination has the power to mend the lacerations coming from the dualistic thought of the dominant culture and reconnect all its oppositions (between matter and spirit, male and female, individual and collective, visible and invisible). As Henry Corbin has showed in his works the authentic imaginative attitude can lead us in the world of imagination (*mundus imaginalis*) that is not an unreal fantastic place, but it is a third reality nowadays reserved to the mystics, dreamers, or artists but where we can learn to dwell through a particular kind of education called "imaginal pedagogy" (Mottana, 2004). The last part of this essay will be devoted to introduce educational praxis of Imaginal Pedagogy which tries to awake an imaginative attitude towards things, problems, events, phenomena and people that can be considered a precious source of affective, collective, participative knowledge shared by the whole mankind.

1. Il mondo immaginale

Il mondo delle immagini è, *ab origine*, un mondo composito, stratificato e complesso. Su di esso pesa, nella nostra cultura filosofica almeno da Platone, un sospetto e una svalutazione in rapporto a un mondo più rarefatto e intangibile, quello delle Idee, in particolare per ciò che il filosofo greco definisce gli *eidola*, un po' meno per quelli che invece definisce *eikones*, i primi irrimediabilmente compromessi nel mondo dell'apparenza e della copia (insieme ai *fantasmata*) delle forme ideali, i secondi capaci, secondo la lezione del *Timeo*, di incarnare in un'immagine la bellezza primigenia del modello e quindi la sua eccellenza.

Immagini spurie, immagini corrotte contrapposte a immagini ideali, edificanti, provviste di una potenza conoscitiva e addirittura rivelativa, immaginazione Vera contro immaginazione fantastica, una tale contrapposizione è un tratto persistente della discussione che ha posto a proprio oggetto di riflessione questa dimensione della realtà così presente eppure anche così evanescente, così necessaria eppure così malsopportata. Specie poi dai filosofi della modernità.

In questa tradizione, quella di una filosofia delle immagini (Wunenburger, 2007), che continua ad appartenere a una sezione minore, svalutata e emarginata del pensiero filosofico e della cultura in genere, l'“immaginale” costituisce un capitolo recente, almeno nominalmente, per quanto le sue radici affondino proprio in quelle lontane concezioni che, da Platone e le sue *eikones*, attraverso la teologia medievale e rinascimentale, in particolare nel neoplatonismo, occidentale e persiano, e ancora alla mistica tedesca e alla immaginazione teofanica dell'ortodossia russo-bizantina, sfocia nelle teorie contemporanee di Henry Corbin e Gilbert Durand.

Il termine “immaginale” o meglio “mondo immaginale” è stato coniato infatti dal filosofo fenomenologo francese Henry Corbin, che ha così tradotto, nella sua devotissima opera di riflessione intorno alla mistica iranica, il termine arabo *alam al-mithal*, “mondo intermedio” tra realtà intelligibile pura e mondo sensibile nella tri-

partizione cosmologica originariamente legata ai “Platonici di Persia” o *Isbraquiyūn*, discepoli del mistico Sohrawardī (XII secolo).

Erede della tradizione ermeneutica heideggeriana ma incline soprattutto a piegare le procedure fenomenologiche husserliane allo studio della coscienza religiosa e al soprasensibile, Corbin è stato un grande studioso dei testi mistici e visionari dei Persiani zoroastriani e degli Sciiti musulmani. Ed è proprio nell’ambito di questa inesausta esplorazione che il filosofo francese perviene a riscoprire l’“Immaginazione assoluta o teofania”, come la definisce Durand in *Science de l’homme et tradition* (1996b, p. 137), o “Immaginazione creatrice” e il mondo cui attribuisce il nome di “Immaginale” proprio per evitare ogni confusione con la nozione di Immaginario che giudica compromessa in quanto legata a una facoltà finzionale e fonte di irrealtà. Cerca inoltre, con tale espressione, di tradurre in maniera inequivocabile le complesse formulazioni persiane che parlano di un realtà articolata di immagini – autentico “paesaggio” composto da luoghi, figure e eventi – che si colloca in una regione mediana tra spirito e materia. Una realtà autentica, non allucinatoria né fittizia, cui si accede attraverso una visione, o meglio un’intuizione o reminiscenza, delle tracce impresse nell’interiorità (“cuore”) dell’individuo.

Da questo punto di vista l’opera monumentale di Corbin si pone come autentico crocevia nella tematizzazione dell’immaginazione come facoltà attiva e creatrice e come veicolo di attingimento di una realtà ontologico-metafisica che si manifesta sotto forma di “corpi di luce”, formazioni materico-spirituali dotate di una specifica consistenza, normate da leggi di apparizione e capaci di produrre autentiche esperienze conoscitive e trasformative. L’immaginale appartiene da questo punto di vista a una concezione gnoseologica non dualista in cui l’immaginazione assicura, come “Immaginazione agente” o “Immaginatrice” l’articolazione tra il sensibile e l’intelligibile e in assenza della quale tale passaggio rimarrebbe interdetto, come sostiene Henry Corbin, con una sicura catastrofe dello Spirito (dal momento che quest’ultimo resterebbe confinato nell’inaccessibilità assoluta). Il mondo immaginativo quindi trova in questa specificazione una delle sue massime esaltazioni, in quanto potenza *cognitiva*

che permette la “dematerializzazione” delle Forme sensibili e l’“immaginalizzazione” di quelle intelligibili che edifica, come dice Durand (1996b), una gigantesca «fantastica trascendentale» capace di assicurare «il passaggio dallo psichico al pneumatico» e che rende di fatto l’immaginazione «regina delle facoltà» (p. 122).

Il “mondo Immaginale” sim-boleggia tra i due mondi delle idee e delle sensazioni ed è di fatto l’intermondo cui, in determinate condizioni di ricettività, la visione può accedere ai significati archetipici e teologici della realtà. Infatti ciò che viene percepito in queste visioni sono teofanie, forme del divino antecategoriali e diffuse nell’esperienza del mondo. Si tratta di “Immagini Metafisiche” percepibili da un organo spirituale che è la facoltà immaginativa stessa, “Sophia” come “Anima del Mondo” che si riflette nell’attività “Immaginatrice”.

Una tale visione mira a restaurare e stabilizzare un’idea unitaria del cosmo. Contro i dualismi di cui quello Cartesiano rimane ovviamente l’epifania decisiva, almeno per la nostra modernità, Corbin incita, onde evitare l’esilio e la perdita di “orientamento” spirituale, la caduta cioè in quello che egli definisce il “nichilismo” d’Occidente, a ripristinare una tale facoltà teofanica e visionaria sulla scorta dell’esempio presente nella grande tradizione esoterica iraniana. Vi è qui una certa somiglianza con la riflessione che, in ambito affine, seppur differente per genealogia, compie Pavel Florenskij a proposito dell’icona nelle *Porte regali* (1977). L’icona è, nella tradizione ortodossa, luogo del verificarsi di un fenomeno apparizionale, di una autentica teofania appunto, e non supporto di una riproduzione idolatrica e naturalistica (come invece è stato il caso, secondo il teologo russo, della pittura rinascimentale italiana) del divino. Luogo del manifestarsi e del nascondersi simultaneo in una forma simbolica canonizzata del volto di Dio. Qualcosa di molto simile aveva sostenuto molto tempo prima Ireneo e in forma lievemente diversa Alberto Magno, a proposito della *virtus* agente dell’immagine, capace di farsi organo di mediazione e di promozione di atteggiamenti determinati nel suo osservatore, *imago imaginans*, vera e propria potenza trasformatrice di natura archetipica. L’icona, come sottolinea bene anche Bruno Duborgel (1991), è

luogo di incarnazione dell'invisibile, tramite della sua manifestazione in un supporto sensibile e di tale provenienza resta caricata come di un riflesso e di una specifica risonanza simbolica. La differenza tra icona e idolo, che rievoca chiaramente quella platonica, ritorna egualmente in Corbin, che si prodiga a distinguere le due forme di immagine proprio a partire dalla capacità di rinviare a un Oltremondo fondante dell'una e alla totale mancanza di risonanza e di profondità dell'altra, che resta mera copia, visione senza radicamento.

Questa realtà terza, questo mondo intermedio, che nella gnosi iraniana corrisponde o sim-boleggia con la facoltà dell'anima, collocata nel cuore come organo sottile e che gode di una specifica fisiologia, di una peculiare ricettività, quella della *himma* come capacità di creazione immaginativa visionaria; ebbene, questa dimensione intermedia e intermediaria, che in una qualche misura è sopravvissuta seppur con alterne fortune anche nella filosofia occidentale, specie nelle sue zone liminari, in autori e correnti di pensiero che continuano a frequentare una visione ermetica della vita universale e dell'uomo in essa, a un certo punto viene sepolta e occultata. Per lo meno nel suo potenziale conoscitivo ma soprattutto nella sua funzione di conciliazione tra la durezza letterale dei fatti e la forma sintetica e volatile dei concetti, essa cade sotto i colpi di una razionalità rischiarante e separatrice, quella che, in varia misura e in varie forme, sarà dominante nel pensiero e nella prassi di ricerca e di comprensione del mondo nel tempo recente e attuale. Rendendo così di fatto la differenza metafisica, mai tolta in verità, più rigida e inaggirabile almeno fino ai nostri giorni.

2. Cognition vespertina

È chiaro che in questo quadro, quello che sfocia nella contemporaneità, pur con le vistose ma parziali e di fatto emarginate eccezioni in alcune figure del romanticismo e del surrealismo, la testimonianza di una tale determinante funzione non scompare completamente ma muta violentemente di posizione. Essa viene re-

spinta ai margini della ricerca istituzionale e del pensiero legittimato. Viene respinta la sua *virtus* conoscitiva, o ri-conoscitiva, orientativa e fondativa, ed essa si rifugia dove nessuno le può negare – anzi dove per un lungo periodo le si delega questa funzione – un suo libero gioco estetico (da Kant fino a Fink) deprivato però di validità scientifica. La *visio* immaginativa sarà in effetti prevalentemente mantenuta e testimoniata di fatto dal gesto simbolico degli artisti e delle loro prassi poetiche. Anche in ragione del fatto che queste ultime, ormai emancipate da ogni forma di canonizzazione della funzione ieratica e ierofanica delle immagini, risultano libere ora di interpretare la parte del terzo escluso e di dare voce proprio a quella tensione alla *coniunctio oppositorum*, a quella nostalgia dell'unità e di una integralità e globalità dell'esperienza respinta e negata dalla forbice razionalistico-empirista dell'interpretazione dominante della realtà. Mentre da una parte la validità concreta dei fatti, su cui si erge la fondazione pragmatica e positiva delle scienze, e la forza comprensiva e risolutiva del concetto, su cui si erge l'edificio sintetico e dialettico della filosofia moderna, consumano il loro trionfo, il *mundus imaginalis* dilegua e sopravvive occultamente in vita in virtù della spesso tragica e comunque marginale tenacia dell'operatività creatrice degli artisti e dei poeti (e forse occorrerebbe aggiungere, dei folli e dei "bambini"). Ciò che non accede al Logos, scientifico o filosofico, ciò che resta confinato in una zona al di qua o al di là del categoriale, sul crinale ambiguo e scivoloso del metaforico e dell'immaginoso, ancora una volta assecondando il vecchio pregiudizio platonico, viene svuotato di ogni potere conoscitivo e pratico. Né capace di intelligenza né di azione, la *poiesis* simbolica resta di fatto ancora, nella nostra struttura del sapere, la "matta di casa" e il giullare di corte. Le sue scuole, i suoi apparati, i suoi luoghi di legittimazione e di distribuzione non vengono che rarissimamente a contatto con le sedi ufficiali di fondazione, giurisdizione e trasmissione dell'autentico sapere. Anche le Accademie, i Musei, le Scuole d'arte, che pur spesso amministrano una funzione normalizzatrice e bonificatrice del potenziale trasgressivo e trasmutativo dell'operatività artistica, restano un cosmo a parte, adibito a custodire e recingere la peculiare sacralità "tremenda" e so-

prattutto *fascinans* della gestualità simbolica (anche per questo giudicata infida), ma comunque di fatto separate dal flusso e soprattutto dall'accreditamento del potere scientifico e tecnico, noetico e pratico, in una sorta di limbo disciplinato dalla destinazione del *loisir*.

Tutta l'epistemologia moderna, scientifica e filosofica, disciplinare e tecnica, rifiuterà in tronco all'arte, alla poesia, alla visione immaginativa ogni credenziale per intervenire nella discussione sullo "statuto di verità" delle esperienze e delle idee, nella ricerca e nella definizione del sapere. Ancora oggi la situazione appare sostanzialmente immutata. I linguaggi, i luoghi, le forme di determinazione della credibilità dei saperi non hanno per nulla disconosciuto questa formidabile emarginazione. E, a mio giudizio, ne pagano le conseguenze. Nonostante i reiterati ammonimenti, provenienti dalle fila più sensibili e acute dello stesso mondo filosofico, da Schelling a Nietzsche, da Cassirer a Heidegger e Merleau Ponty, fino a Deleuze o a George Steiner, e scientifico, nella matematica e nella fisica (Da Georg Cantor a Niels Bohr a David Bohm) l'arte e la facoltà immaginativa nella sua funzione ermetica continuano a restare nell'ombra e nel sospetto. Ombra e sospetto di cui in effetti sono profondamente costituite e come intrise e di cui altresì potrebbero fecondamente nutrire proprio uno sguardo finalmente capace di tollerare l'ambiguità e la pluralità indecidibile del reale.

Ciò che viene disconosciuto, e di cui di fatto la sensibilità poetica continua a restare la più fedele testimone, da tale emarginazione, è però qualcosa di radicale e decisivo, e cioè anzitutto il sostrato mitico-archetipico della costituzione profonda del sapere. Ciò che viene tradito è lo spazio entro cui si forma il linguaggio, entro cui si sviluppano gli stili, i gesti, le direttrici di organizzazione dei saperi. I saperi moderni riposano infatti sulla emergenza, che si può considerare con Gilbert Durand (1992) ciclica, di dominanti mitiche che riaffiorano di tempo in tempo e che offrono una figurazione accessibile alla composizione politeistica e contraddittoriale dell'esperienza umana della conoscenza. Quest'ultima emerge infatti, come ha ben evidenziato Gaston Bachelard, da una fodera immaginativa originaria, irrorata dal potere simbolico degli elementi materiali e innervata, come ha poi coerentemente osservato Du-

rand, in schemi, archetipi, miti, regimi immaginari ampi e ramificati. Ma è proprio l'immaginale, e cioè l'ambito delle immagini archetipiche, non cercate ma "trovate" in virtù di un'apprensione ricettiva e spoliativa – funzioni di un *cogitor* piuttosto che di un *cogito*, come ha pertinentemente evidenziato Jean Jacques Wunenburger (2007) di un essere pensati piuttosto che di un pensare come ordinare e legiferare in merito all'apparenza del mondo – a costituire il "vivaio" profondo, la radice solo a tratti visibile che irradia con la sua linfa l'infinita ramificazione del mondo delle immagini.

Ora, il disconoscimento della mediazione immaginativa e della sua specifica *visio*, compromette di fatto la vita del tessuto fragile e iridescente, della tela immaginale densa e reticolare che rende possibile l'accordo armonico tra l'uomo e ciò che lo circonda, la natura, la materia, nonché verso quella nozione di anima che, con Jung, va intesa soprattutto come la specifica fonte di relazione con ciò che l'uomo cogitante dei lumi ha respinto e cioè la parte femminile, oscura, l'*inconoscenza*, la *cognitio vespertina* necessaria a moderarne l'impeto dominatore e sfruttatore. Al contempo l'oblio o piuttosto l'occultamento delle figure radicali dell'immaginario, lo schiacciamento delle funzioni dell'immagine sempre più nella direzione della manipolazione dei gusti e delle scelte, attraverso un vero e proprio abuso della materia simbolica al servizio dello sfruttamento e della mercificazione del mondo, il trionfo dell'oscenità del visibile, che tutti stiamo in varia misura patendo, sta producendo una nuova e forse definitiva «iconoclastia», come l'ha definita Durand (1992, p. 8), ultima nata tra quelle promosse fin qui dagli ordinamenti di una conoscenza e di una morale, quella monoteista e logocentrica di una razionalità che ormai non riesce neppure più a governare l'entropia aberrante dei linguaggi e delle forme che dal suo ceppo morente si sviluppano cancerosamente.

Non si tratta qui semplicemente di associarsi alla lamentazione talora un po' velleitaria e nostalgica di un mondo in cui i valori e le forme fossero associati a una coerente dimensione di significato, ma di cogliere una dinamica di corruzione inarrestabile del tessuto stesso capace di collegare le forme viventi dell'immagine, del linguaggio e del significato determinando la distruzione o per lo me-

no ostacolando in modo grave la possibilità stessa di discriminare il potenziale rivelativo e soprattutto trasmutativo di un immaginario in tumultuosa espansione. Questo per il fatto che ogni figura, ogni forma viene inesorabilmente compromessa dalla sua sovraesposizione e dal suo consumo “visuale”. L’immagine invece di innescare il circuito *uroborico* della contemplazione del legame unitario in cui soggetto e mondo sono presi dall’origine, come è accaduto per lungo tempo nelle visioni mistiche e nell’arte immaginale come affioramenti magici e relativamente rari di una operatività *endurée* di trasformazione simbolica del reale, sancisce definitivamente la frammentazione e la distruzione di ogni possibilità di vista, producendo di fatto una sorta di mortificazione della stessa funzione dell’occhio, abusato e siderato dall’impossibilità di attingere e di ricevere se non forme estenuate o esaurite dalla circolazione accelerata, viziosa e svuotata di senso.

Immagini devitalizzate, deprivate di volto, di fisionomia vivente, di soggettività, di personalità, di storia, di anima, viaggiano come automi nell’immaginario collettivo postmoderno sospese alle funzioni di arredo e cosmetizzazione, manipolazione dei desideri, euforizzazione del nulla cui sono sempre più asservite. La stessa operatività artistica si trova nel vicolo cieco di non poter più necessariamente fruire di forme create attraverso, diciamo così, la disposizione di una *himma* ecosintonica e “orientata”, ma di dovere raccogliere nella grande discarica degli idoli forme putrefatte per riciclarle in cenotafi che ammiccano, per lo più ironicamente, talora tragicamente, alle icone di ieri. La pratica del distanziamento (ironico o cinico), del nuovo *dandismo* del disincanto e dell’accettazione del vuoto come principio creativo e di accondiscendenza alla separazione del segno dal senso, diventano le estreme forme di deriva di una gestualità artistica condannata all’esilio dal suo ufficio di mediatrice dell’invisibile (di per sé intollerabile nell’epoca della totale visibilizzazione), e incaricata ormai di custodire in una circolazione della pura “apparenza” pezzi di mondo e di esperienza il cui destino sarebbe comunque quello di essere stritolati dalla letteralizzazione e dalla simulacralizzazione sistematica.

3. Immagini immaginatrici: un bene comune da salvaguardare

Nel nostro orizzonte contemporaneo così stratificato, così denso, così affollato di immagini svuotate di senso, per lo più incantatrici e manipolatrici, che hanno perso la loro capacità di connetterci con il mondo immaginale e sempre più utilizzate per condurci al “centro commerciale” o riportarci in un universo discorsivo, la ricerca e la salvaguardia delle autentiche opere simboliche, delle “immagini immaginatrici” secondo la bella espressione di Corbin è un dovere nei confronti della collettività, un impegno verso un sapere prezioso, intenso, delicato, affettivo e partecipativo, un autentico bene comune a tutta l’umanità, che rischia di scomparire e, con esso, anche il potenziale educativo e trasformativo di cui è portatore. In questo senso il primo compito di un approccio pedagogico che si proponga di sostenere e validare il valore euristico delle forme simboliche riguarda la ricerca e il riconoscimento delle opere dell’“*imaginatio vera*” non solo quelle più antiche, ma anche e soprattutto quelle moderne e contemporanee, quelle che si affacciano, spesso timidamente, ai margini della produzione artistica più acclamata, pagata e riconosciuta. Dal mondo delle arti plastiche a quello del cinema, della poesia, della letteratura, della musica o dell’arte coreutica le opere che ancora conservano una vocazione simbolica (Mottana, 2010a) sono rare, soffocate dai molti “idoli” come direbbe Corbin: copie del reale, simulacri, segni linguistici, produzioni industriali, sintomi, affermazioni individuali, espressioni di protesta e così via. La qualità simbolica (o immaginatrice) di un’opera è visibile laddove l’artefice, poeta o artista, pittrice o musicista, regista o coreuta non solo ha dissolto la realtà empirica, immediata di un evento, oggetto, fatto o fenomeno, ma anche quella stereotipata dalla *fantasia* collettiva e ha compiuto un lungo percorso di approfondimento dell’oggetto sottraendolo persino alle proprie intenzioni personali, al proprio mondo interiore piuttosto che radicarlo altrove, in un altrove collettivo, simbolico: nel mondo immaginale. Si tratta di opere «intense, intransigenti, spesso solitarie e controcorrente» (Mottana, 2004, p. 43) enigmatiche, difficilmente penetrabili da uno sguardo frettolo-

so, ma che diventano eloquenti proprio in virtù di una meditazione condiscendente, di una disciplina, della stessa disciplina intrisa di pazienza, umiltà, eterocentratura, fedeltà gratuita, incondizionata e sospensione del giudizio cui l'artista si è sottoposto. Si tratta di immagini che “urlano” come avrebbe detto Jung, o «immagini surreali che hanno la proprietà di essere autonome come oggetti, di porci in presenza di forme senza equivalente modello di esperienza che si impongono come dei volti, che ci parlano come rivelazioni» (Wunenburger, 2007, p. 24). Come in un dipinto di Morandi la realtà abituale, letterale, materiale deve essersi dissolta e una semplice bottiglia deve poter riapparire materia spiritualizzata, un “corpo di luce”, ponte tra visibile e invisibile. Come nei *Campi di grano con corvi* ove il pennello di Van Gogh sembra voler riunire simbolicamente il cielo e la terra, la vita e la morte, l'opera immaginale è capace di tenere in tensione ciò che la nostra cultura razionalista separa: il visibile e l'invisibile, l'eroticismo e la santità, il giorno e la notte, il presente e l'eterno. Come accade in molte scene, situazioni, personaggi dell'opera filmica di Tarkovskij, Herzog, Wenders, Kim Ki-duk, Almodovar l'immagine vivifica, riattualizza l'archetipo, per usare una terminologia junghiana, cioè ripropone, in una combinazione sempre nuova di forme e di significati, il radicamento profondo, il volto mitico di ogni cosa proprio come i Clown tragici di Rouault rinviano «alla maschera di Arlecchino, il buffone, il briccone che confonde tutti i giochi, inafferrabile e ermetico, la cui veste è fatta di brandelli [...] ennesima incarnazione di Dioniso il dio dell'ebbrezza e delle regioni buie dell'anima» (Mottana, 2010b, p. 16). Come in una lirica di Rilke o in una tela di Cezanne, Bonnard, Rothko, il fruitore può sentirsi inglobato, accolto, intimamente accasato e pacificato o, al contrario, può sentirsi urtato, provocato, disorientato, intimorito, costretto a cambiare postura, atteggiamento, sguardo dall'incontro con una poesia di Dylan Thomas, con un dipinto di Bacon, con la filmografia di Lars Von Trier o David Lynch.

Né segno né allegoria l'opera immaginatrice non ci lascia mai indifferenti, è viva e potente, ma altrettanto fragile e enigmatica: non afferma e non prescrive, semplicemente indica, segnala, allude.

Per essere simbolica deve aver dissolto i pregiudizi e gli stereotipi del suo tempo, dissipato le ideologie, le convinzioni più radicate di ogni visione ingenua, personale o socialmente accettata, deve aver scardinato un ordine senza imporre alcun riordino, alcun dogma, alcuna “evidenza”, senza fornire alcun ammaestramento, alcun protocollo o istruzione operativa. Epifania del mistero e sempre vedova di significato, secondo l’espressione di Gilbert Durand, è il miglior modo di dare un volto a qualcosa di sconosciuto (Jung) ma «è iconoclasta persino di sé stessa, frantuma la crosta della falsità dei suoi significati allegorici e libera continuamente nuove e sorprendenti intuizioni» (Hillman, 1983, p. 41). Come la tela di Penelope è quindi anche la migliore soluzione – antieroica e femminile – per difendersi dai quei pericolosi pretendenti che vorrebbero costringere ogni comprensione, ogni affermazione, ogni teoria, ogni pensiero ad accasarsi e mantenere una relazione stabile con un significato unico, definitivo, assoluto.

Se è frutto di un’autentica trasmutazione della materia prima in oro immaginale ogni opera d’arte di questa forgia è pietra alchemica, non *nil* moneta di cui appropriarsi né pillola da inghiottire, come pensavano avidi e imbroglioni, ma oro alchemico, lapis da proteggere, custodire, far circolare tra le genti perché elisir di lunga vita, pietra preziosa in cui è inscritta la ricetta, la via da seguire per guarire dalla perdita del senso della vita, dalle aporie del pensiero razionale, dai conflitti ideologici, dalle scissioni, dall’esilio dal corpo vivo dell’esperienza, dal tessuto invisibile che ci avvolge, dallo “spazio interiore del mondo” come lo chiamava Rilke.

Queste immagini sono preziose, perle di inestimabile valore, ma sono anche molto delicate: si offrono generosamente al mondo, chiedono di essere riconosciute e meditate, ma sono fragili, vulnerabili, rischiano di sbriciolarsi sotto sguardi troppo invasivi e aggressivi, o svanire al primo soffio di vento. Così alcune opere simboliche (soprattutto quelle provenienti dal bacino dell’arte pittorica) oggi faticano a sprigionare il loro potenziale immaginativo perché troppo a lungo interrogate, indagate, patologizzate, smascherate, illuminate da fin troppo brillanti interpretazioni o asservite a scaltre operazioni pubblicitarie. Si pensi ad esempio alla *Notte*

Stellata di Van Gogh a lungo tormentata da psicologi e psichiatri, ben sfruttata dal mercato e recentemente salvata solo grazie alla lettura sfolgorante di Arteau.

Per questo motivo l'etica della ricerca immaginale corrisponde anche a una salvaguardia dei beni culturali, implica un impegno a testimoniare la presenza, la persistenza della tradizione del pensiero simbolico nel mondo attuale senza abusarne, senza sottoporre le opere immaginatrici a esami "radiografici", a interrogazioni violente, ad accanimenti interpretativi, a tutelarle dai rischi di troppa esposizione e a sottrarle alle richieste interessate del mercato delle immagini.

Un'etica dei beni culturali collettivi che può avere numerose ricadute pratiche a livello sociale, politico e, naturalmente, pedagogico-educativo. Al di là della mercificazione e dell'uso indiscriminato delle opere d'arte a scopo pubblicitario, si pensi ai modi e alle forme di custodia, presentazione, fruizione delle opere d'arte plastica nel nostro tempo: i musei e le mostre d'arte ad esempio, contenitori di opere spesso collocate secondo un ordine e una logica che corrisponde più alle categorizzazioni dei sistemi della storia e della critica d'arte, o a esigenze organizzative più che sintonizzarsi con personalità dell'opera stessa o aderire alle intenzioni dello stesso autore. Come esseri viventi hanno diverse personalità e hanno bisogno di spazi, luoghi, tempi, silenzi o suoni, condizioni di avvicinamento e fruizione diversi. Alcune richiedono esposizione, luce, spazi ampi, altre pretendono intimità, silenzio, penombra, come ad esempio le tele di Rothko che l'artista non desiderava venissero colpite da una luce troppo forte e che addirittura si rifiutò di consegnare ad alcuni suoi committenti intenzionati a esporle in un luogo impudentemente luminoso come il *Four Season Restaurant* di New York. Ma si pensi anche al modo più diffuso di fruire dell'arte presso mostre e musei attraverso visite guidate o audio-guide, tanto più gradite quanto più esplicative, per lo più orientate da approcci storicisti, biografici o sociali, impegnate a delineare i caratteri tecnico-artistici dell'opera o decifrarne le figure più che mettere in contatto con il suo potenziale mitico-simbolico assecondando una forma di comprensione integrale, partecipata intensa, trasfor-

mativa. Allo stesso modo si pensi al trattamento delle opere dell'arte nei libri di testo in uso nelle nostre scuole o alla fruizione delle opere dell'immaginazione creatrice della musica, della poesia nelle aule scolastiche e in quelle universitarie. Un contatto quasi mai diretto, pelle contro pelle, mai un corpo a corpo con l'immagine poetica come suggeriva Bachelard, per essere rapiti, immersi nell'universo immaginativo dell'opera assecondarne i movimenti, il ritmo, soggiornare nelle trame, ma sempre mediato da un altro sapere, un sapere disciplinare, disciplinante dell'opera e dell'esperienza che possiamo fare in essa.

4. Al servizio del bene comune: l'educazione immaginale

Nel mondo dell'educazione, un'azione concreta di riconoscimento, valorizzazione, tutela e coltivazione dell'immaginazione creatrice e delle sue opere si incarna nella proposta della Pedagogia immaginale e della sua prassi (Mottana, 2002; 2004; 2010a) il cui fine è sovvertire la posizione razionalizzante, letteralizzante, antropocentrica e utilitarista della cultura dominante risvegliando la sensibilità simbolica, sollecitando in tutti i campi del sapere e dell'esperienza una diversa comprensione da cui possa scaturire una più intensa e appassionata consapevolezza della propria appartenenza al corpo animato della terra e un atteggiamento più responsabile e rispettoso nei confronti di tutti i suoi fenomeni.

Medium di questa operazione culturale, sorgenti di sapere e mentori sono proprio le opere d'arte di tipo poetico, filmico, plastico, musicale o coreutico potentemente simboliche entro cui immergersi e sostare orientati da un'ermeneutica cauta e dislocativa che è il cuore pulsante di ogni pratica immaginale.

Prerogativa dell'approccio immaginale è la rinuncia a ciò che è noto, la messa da parte dei saperi cui siamo soliti avvalerci per interpretare e comprendere l'esperienza per tuffarci in un immaginario mitico-simbolico ricco e denso che consenta di smarcarsi dall'atteggiamento, dalle usuali categorie e dalle nomenclature tecniche in relazione a temi e problemi di attualità e rilevanza educativa,

politica, sociale, terapeutica, assistenziale o esistenziale. Così, per esempio, piuttosto che affidare al solo al controllo delle discipline mediche e igienico-sanitarie, delle psicologie scientifiche, della biologia, della morale, o della cultura della prevenzione alcune aree dell'esperienza che interessano gli affetti e il corpo, l'educazione sessuale, possono essere re-immaginate attraverso le poesie di Garcia Lorca e Pablo Neruda, i dipinti di Balthus o Masson, i disegni di Bellmer, alcuni film di Tsukamoto, Resnais, Almodovar. La riflessione sulla stagioni della vita come l'infanzia, l'adolescenza, la maturità, la vecchiaia così necessaria a chi si occupa di educazione, ma anche di assistenza e di cura, può trarre nuova linfa simbolica dall'opera di Birkin, Ann Wildt, Lucien Freud e così via.

Come alcune altre proposte educative, le pratiche immaginali aprono la scena della formazione alle immagini del cinema, dell'arte, della poesia, della musica e della danza ma, proprio nel rispetto dello sfondo teorico delineato sono necessarie alcune distinzioni che riguardano, sostanzialmente, la qualità simbolica delle opere d'arte prescelte e il ruolo che esse assumono all'interno di un percorso di formazione immaginale.

In un percorso immaginale le opere d'arte non sono al servizio del formatore, non sono supporti audiovisivi, non sono *strumenti* da utilizzare come esempi per facilitare la comprensione di concetti o comportamenti, non sono pre-testi da cui partire per sollecitare un dibattito, per fare emergere vissuti, ricordi, emozioni, idee o pregiudizi dei partecipanti. Non sono ricettacolo di sintomi da smascherare né testi da interpretare secondo le categorie di una qualche ermeneutica critica. Le opere sono sorgenti vitali, vive e vivificanti, sono i testi, i libri di testo. Libri "muti" ma eloquenti, autentiche fonti di un sapere oracolare, pre-discorsivo, allusivo, simbolico e *trasmutativo*, cioè capace di favorire l'accesso, non teorico quanto esperienziale, a una diversa comprensione.

Mediatrice, guida, fonte sapienziale, l'opera non può che essere assunta nella sua interezza, senza tagli, senza contaminazioni, come una presenza, testimonianza vivente del mondo immaginale, di una realtà terza posta tra i sensi e l'intelletto, e nel mondo immaginale deve poterci ricondurre. Perché ciò possa accadere sono necessari

spazi e tempi propizi, particolari condizioni, una specifica processualità, una disciplina. Una metodologia immaginale che non è una tecnica, una procedura da applicare a un'area di indagine per far presa sull'oggetto, garantire il risultato o la ripetibilità del processo, ma semplicemente un modo di procedere o meglio di accedere al mondo simbolico delle opere d'arte e sostarvi a lungo deponendo ogni presunzione conoscitiva, rinunciando persino al proprio mondo interiore, per riconoscere quello dell'oggetto, per adeguarsi alle sue esigenze, aderendo senza riserve alle immagini e lasciandosi plasmare da esse ripercorrendo lo stesso tragitto dello sguardo dell'artista che le ha elaborate.

Ogni itinerario di educazione immaginale si svolge in piccolo gruppo ed è predisposto a partire a una particolare regione dell'esperienza che ci si propone di attraversare (infanzia, adolescenza, amore, ferita, morte, rinascita, ascesa e discesa, educazione, sessualità, vecchiaia, malattia, dolore) e in relazione al quale vengono scelte alcune opere d'arte capaci di amplificarne e problematizzarne la comprensione (poesia, film, musiche, dipinti).

A ogni opera è dedicato un ampio tempo di esplorazione scandito da momenti di contemplazione appassionata dell'opera (*visione*), *meditazione* individuale, condivisione, revisione e approfondimento dell'opera in gruppo (circolazione) e un momento di riconoscimento del sostrato mitico-simbolico dell'opera, dei suoi possibili significati e del particolare sguardo sul tema prescelto di cui essa è portatrice (*restituzione*). L'intero esercizio è guidato da un'ermeneutica cauta e rispettosa regolata dai principi di *fedeltà all'immagine*, di *eterocentratura* e di *sospensione del giudizio* che corrispondono alla modalità di orientamento della sensibilità simbolica dell'artista che ha realizzato l'opera.

Per quanto regolativa e tendenziale, l'adesione a queste raccomandazioni ha in sé un alto potenziale formativo e trasformativo e ciò che di solito accade in un percorso di educazione immaginale è l'attraversamento da parte dei partecipanti di un'iniziale momento di disorientamento, una sorta di nigredo alchemica che, se sopportata con pazienza, lentamente dissolve buona parte dell'atteggiamento letteralistico, utilitaristico e antropocentrico della comprensione di

cui tutti noi siamo intrisi. Visione dopo visione, meditazione dopo meditazione, lo sguardo dei partecipanti comincia ad acquistare sensibilità simbolica e l'opera, libera dalle proiezioni soggettive, dagli stereotipi del veder comune o scientifico, dai moralismi, dai tecnicismi e giudizi estetici, dai desideri di appropriazione, comincia a emanare nuove figure di luce: metafore, analogie, paesaggi mitici già presenti in essa, ma prima invisibili. Il suo corpo letterale si apre a nuove significazioni e connessioni con la sensibilità simbolica dei partecipanti che vengono gradualmente accolti nel corpo immaginale dell'opera. Questa condizione partecipativa, questa esperienza dell'immagine nell'immagine è parte di ciò che una pratica immaginale si prefigge, e può raggiungere momenti di particolare intensità in un qualche punto del percorso e non è mai un traguardo raggiunto, una condizione stabile e definitiva anche se, spesso, già al termine di alcuni percorsi immaginali, grazie alla mediazione delle opere simboliche lo sguardo dei partecipanti appare spesso revisionato, più sensibile, più incerto e appassionato, lontano dalle coordinate della comprensione abituale. Nel momento conclusivo di fissazione provvisoria di significati si assiste frequentemente a una proliferazione di significati inusuali, ambivalenti, contraddittori in relazione al tema trattato che tendono comunque a coagularsi intorno a un numero non infinito di configurazioni. Come in ogni incontro appassionato con un soggetto vivente a seconda del grado di partecipazione immaginale avvenuta durante la pratica la restituzione ha gradazioni differenti, diversi livelli di intensità e varia da un minimo di attingimento di nuove significazioni, all'interpretazione simbolica dell'opera fino a una trasformazione della propria visione a opera della prospettiva simbolica di cui l'opera è portatrice. Incarnazione dell'esperienza immaginale vissuta dai partecipanti la restituzione non è mai una conclusione né una sistematizzazione di conoscenze o competenze acquisite. Non è una preda né una conquista, ma è soprattutto un omaggio. È un ringraziamento alle opere simboliche incontrate per l'esperienza che hanno reso possibile, per gli enigmi che hanno posto, per le suggestioni interpretative che hanno offerto, per le rivelazioni che hanno sollecitato e persino per le provocazioni che hanno solleva-

to e per le domande cui non hanno risposto. È un riconoscimento della particolare realtà entro cui ci hanno condotto e consentito di abitare, della potenza e della vitalità del loro tessuto simbolico che ha nutrito e riorientato il nostro sguardo consentendoci di ricollocare un particolare tema su uno sfondo immaginativo più ampio, misterioso, proliferante di senso.

In questo senso allora la pratica immaginale non è al nostro servizio, non è una cura di se stessi, della propria storia personale, della propria particolare individualità, interiorità, ma è soprattutto al servizio delle immagini, un servizio reso alle immagini simboliche, il riconoscimento una fonte di sapere collettivo affettivo, partecipativo, un bene raro e prezioso cui l'umanità intera appartiene ed entro cui potrebbe ritrovare pacificamente dimora.

Bibliografia

- Barioglio M. (2008). *Nel regno dell'immaginazione. Da Jung alla Pedagogia Immaginale*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Barioglio M. (2009). Nelle trame dei libri di testo. In P. Mottana (a cura di), *L'immaginario della scuola*. Milano: Mimesis.
- Barioglio M. (a cura di) (2010). *Eros, Corpo, Notte. Ricerche immaginali*. Milano: Mimesis.
- Barioglio M. (2014). La pratica immaginale. In G. P. Quaglino (a cura di), *Formazione. I metodi*. Milano: Cortina.
- Barioglio M., & Mottana P. (a cura di) (2005). *Mentori immaginali*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Bonardel F. (1993). *Philosophie de l'alchimie*. Paris: PUF.
- Cazenave M. (1996). *La science et l'âme du monde*. Paris: Albin Michel.
- Corbin H. (1971-72). *En Islam iranien*, vol. 4. Paris: Gallimard.
- Corbin H. (1986). *Corpo spirituale e Terra celeste*. Milano: Adelphi.
- Corbin H. (2002). Mundus imaginalis. L'immaginario e l'immaginale. In F. Donfrancesco (a cura di), *Un remoto presente*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Corbin H. (2006). *L'immaginazione creatrice*. Bari: Laterza.
- Duborgel B. (1991). *L'icône. Art e pensée de l'invisible*. Saint Etienne: CIE-REC.
- Durand G. (1972). *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.

- Durand G. (1992). *Figures mythiques et visage de l'œuvre*. Paris: Donod.
- Durand G. (1996a). *Science de l'homme et tradition*. Paris: Albin Michel.
- Durand G. (1996b). *L'immaginario*. Como: Red.
- Florenskij P. (1977). *Le porte regali*. Milano: Adelphi.
- Hillman J. (1983). *Re-visione della psicologia*. Milano: Adelphi.
- Hillman J. (1993). *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*. Milano: Garzanti.
- Jung C. G. (2014). *The collected works*. Princeton: Princeton University Press.
- Mottana P. (2002). *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Mottana P. (2004). *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*. Milano: Mimesis.
- Mottana P. (2010a). *L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo*. Milano: Mimesis.
- Mottana P. (2010b). *Eros, Dioniso e altri bambini. Scorribande pedagogiche*. Milano: Angeli.
- Wunenburger J. J. (2007). *La vita delle immagini*. Milano: Mimesis.