



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA
Dipartimento di Scienze Teoriche e Applicate

Dottorato di Ricerca XXVII ciclo
Filosofia delle Scienze Sociali e Comunicazione Simbolica
Coordinatore: Professor Claudio Bonvecchio

Sguardi tra Cielo e Terra:

per una fenomenologia

simbolica della Visione

Tesi di Dottorato di:
Luisella Ferrario
matricola 611344

ANNI ACCADEMICI: 2011-2012 2012-2013 2013-2014

*Al Mio Maestro
Mi porse una lanterna:
iniziai a intravedere.*

INDICE

I

PRAELUDIUM

Dinamiche simboliche: il gioco del mistero tra luci e ombre	5
1. Chiari di Luna	7
2. <i>Mimesis</i>	12
3. <i>Ludus et iocus</i>	18

II

ARMONIE E MELODIE

L'Opera dello sguardo: <i>Ars Alchymiae e mundus imaginalis</i>	21
1. <i>Oculi crucifixio</i>	23
2. <i>Oculo genitalis</i>	29
3. Levàre.....	39
4. <i>Ad Caelum</i>	42
5. Tempi e ritmi: terzo occhio e occhio d'oltremondo.....	45
6. Equilibri	47
7. <i>Ludus alchymicum</i> : toccate e fughe	48
8. <i>Distillatio circulatoria</i> : l'occhio e il pellicano	50
9. <i>Desiderāre</i>	53
10. <i>Vis movendi</i>	57
11. <i>Ad libitum</i>	61
12. <i>In itinere: Aqua, Eros, Sal</i>	64
13. Legàmi e trame.....	75

III

ALTERNANZE

Tra visibile e invisibile: simbolica e fenomenologia della percezione	81
1. <i>De absentia seminali</i>	84
2. <i>Kore kosmou</i> : Ermete, Osiride, Horus	86
3. L' <i>Udjat</i> , la <i>via crucis</i> e la deriva.....	91
4. Potere e cura del <i>Mythos</i>	95
5. Angolazioni e prospettive	101
6. Psico-fenomenologia e spazialità.....	105
7. <i>Sacrificium</i>	110
8. Farsi carne	113
9. Intrecci e labirinti	116
10. <i>De profundis</i>	118
11. Sorvoli: <i>oculus mercurialis</i>	124
12. Attraversamenti	129

IV

SOLFEGGI

<i>Rêveries</i> cosmiche ed esercizi immaginali.....	136
1. Abitare il <i>Kosmos</i>	138
2. <i>Germen</i>	140
3. <i>Nictàlopie</i>	141
4. <i>Ouvertures</i>	143
5. Aderenze	144
6. Patologie e ri-posizionamenti.....	147

V
NOTE DI CIELO

Passaggi iniziatici e corrispondenze planetarie.....	149
1. Scale e colonne.....	150
2. Anima.....	159
3. <i>De Vita Coelitus Comparanda</i>	160
4. Calchi ed echi.....	166

VI
DIES IRAE

Cortocircuiti simbolici e malattie dello sguardo.....	170
1. Dis-astri	172
2. Arsura	174
3. <i>Cor duplex</i>	177
4. Insurrezioni	178
4.1 Il Cielo in una stanza	180
4.2 <i>Horror vacui</i>	183

VII
STRETTO FINALE

Per un <i>explicit</i> che invia a un <i>incipit</i>	190
BIBLIOGRAFIA	197
FILMOGRAFIA	203

I

PRAELUDIUM

Dinamiche simboliche: il gioco del mistero tra luci e ombre

*Ad ogni istante arriva la voce d'amore da destra e sinistra.
Stiamo partendo pel Cielo, chi viene, chi viene a guardare?*

*Già siamo stati nel cielo, siamo stati compagni degli angeli.
E là ancora torniamo, amico, la nostra patria è quella!*

*Anzi siamo più alti del Cielo, siamo ancora più degli Angeli.
Perchè non passiamo oltre dunque? La nostra meta è
l'Eterno!¹*

Gialâl al - Dîn Rûmî

Il Cielo, come un magnete, attrae da sempre lo sguardo dell'uomo. Ne sono stati rapiti gli occhi dei filosofi come quelli dei pastori; le pupille dei teologi come quelle dei contadini. Che sia azzurro o tempestoso, illune o stellato poco importa. Ciò che preme, piuttosto, è sottolineare quanto abbia perennemente affascinato gli occhi umani, che ne sono – e ne sono stati in ogni tempo e in ogni luogo – attirati, richiamati, persino ammaliati: sia per incanto sia per desiderio di conoscenza.

Insomma, occhi e Cielo paiono essere tra loro intimamente uniti. Lo testimonia la storia dell'astrologia e quella dell'astronomia. Lo avvalorano le tracce lasciate dall'alternarsi delle vicende antropiche. E lo confermano le esperienze di vita di ciascuno di noi. Quante volte, sedotti dalla luce delle Stelle o dalla corsa delle nubi in fuga, abbiamo scordato i nostri pensieri, attratti dallo «splendore dell'inconoscibile»²? Oppure, quante volte, scavalcando con lo sguardo le righe dell'orizzonte, un'intuizione umbratile e oscura ci ha avvertito della nostra coappartenenza al Cielo? Ma, al di là degli interrogativi e delle domande retoriche che – data la natura romantica e sentimentale della tematica – potrebbero essere sciorinati a iosa, l'obiettivo principale della presente ricerca è, e resterà, quello di esplorare, in un'ottica simbolica, le robuste radici arcaiche e archetipiche che presiedono e governano il *legame oculo-celeste*. Un vincolo antico, la cui essenza simbolica ha lasciato tracce profonde nella psiche dell'uomo.

È evidente che, per addentrarsi all'interno della “foresta cosmica” – quella psichica come quella siderale – è essenziale procedere per via analogica più che per via logica. È necessario cioè avanzare più per intuizioni che per deduzioni.

¹ Gialâl ad - Dîn Rûmî, ‘L'unione’, vv. 1-6 in *Poesie mistiche*, a cura di A. Bausani, Bur, Milano 2014, p. 64.

² P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2002, p. 17.

Solo uno sguardo permeabile all'immaginazione, disposto ad aprirsi al visibile come all'invisibile, ad accogliere il ponderabile come l'imponderabile, può inoltrarsi nello spazio siderale celeste, facendolo dialogare con l'universo intimo, profondo e segreto di ogni uomo.

Da qui la scelta di adottare un *approccio simbolico*. L'unico in grado – a nostro avviso – di penetrare e di orientarsi all'interno dell'enigmatico e articolato *intreccio psico-astrale*. E questo con l'intento di cogliere nella complessità l'unità, abilitando così lo sguardo a riappropriarsi della pienezza primigenia: l'autentica e compiuta totalità originaria. Non porterebbe a nulla, infatti, seguire le autostrade rettilinee e simmetriche dei sillogismi e delle corrispondenze biunivoche. I principî di non contraddizione dei primi e di equivalenza delle seconde inibirebbero la “magnifica tensione” che *prelude* ogni corrispondenza simbolica oculo-astrale.

Ma cosa s'intende per approccio simbolico? S'intende, innanzitutto, apprestarsi ad avvicinare il Cielo in modo intimo, diretto, permeabile. Significa imparare a interagire con il Mondo e con il Cosmo, cogliendone le porosità di senso, le permeabilità di significati, le forze opache, e insieme scintillanti, che altrimenti sfuggirebbero a uno sguardo descrittivo. Vuol dire abilitare la ragione a riconoscere nei nessi analogici e paralogici le premesse della conoscenza. Implica, in sostanza, predisporre a farsi attraversare dal «magnetismo psico-emozionale e psico-immaginario»³ che risveglia l'incontro celeste. Un contatto *in limine*: sulla soglia tra conscio e inconscio, tra razionale e irrazionale, tra luce e tenebra, tra canto e silenzio, tra seduzione e incanto.

S'intende, in ultima istanza, aprirsi al movimento dei contrari, al gioco di specchi, alle capriole e ai ribaltamenti di senso, alle dissonanze come alle concordanze, alle inversioni come alle torsioni, alla moltitudine di voci e alle giostre di significati in perenne rotazione attorno all'asse del medesimo significante⁴.

³ G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, FrancoAngeli, Milano, 2006, p. 43. Giulio Maria Chiodi, sintetizzandone le caratteristiche, afferma che il simbolo è *costitutivo*, *non è mai arbitrario*, è *speculare*, è *identitario*, è *energetico*, è *enantiodromico*, cioè può convertirsi nel suo contrario (cfr. *op. cit.*, pp. 42-43). Il termine deriva dal greco antico *ἐναντιοδρομία* ed è composto da *enantios* (opposto) e da *dromos* (corsa), e significa letteralmente “corsa in senso opposto”.

⁴ La prospettiva simbolica si differenzia sostanzialmente da quella semiotica. Mentre nella prima il legame tra significato e significante è costitutivo, naturale e universale, nella seconda il rapporto tra i due è arbitrario – in quanto frutto di una convenzione sociale – e si esprime nel segno. Ferdinand de Saussure introduce i termini in linguistica, intendendo per significato ciò che il segno comunica e per significante il tramite (cioè l'immagine acustica) attraverso il quale si esprime il significato. Il segno linguistico – come la relazione tra significato e significante da cui nasce – è perciò arbitrario e convenzionale. Lo prova il fatto che le varie lingue per esprimere uno stesso significato (ad esempio Sole) ricorrono a significanti diversi: “sole” in italiano, “*soleil*” in

Per *significante* si fa qui riferimento alla forma, cioè all'immagine con cui si esprime il simbolo. Mentre per *significato* s'intende il *recto* e il *verso* della pluralità di contenuti veicolati da quella stessa forma, da quello stesso *significante*, da quello stesso simbolo⁵.

Ma è fondamentale precisare, prima di addentrarci nel cuore della riflessione, che la distinzione tra *significato* e *significante* a livello simbolico può essere fatta solo a livello teorico. Questo perché nel simbolo tale relazione non è affatto arbitraria, quanto, piuttosto, connaturata e costitutiva. In esso, infatti, *significato* e *significante* convivono in perfetta unità e in assoluta sinergia.

1. Chiari di Luna

Prendiamo, per esempio, l'*immagine della Luna*. Le ciclicità delle fasi lunari la pongono simbolicamente in relazione al femminile, in senso lato, e al *ciclo mestruale*, nello specifico. Vedremo ora che attorno a uno stesso *significante*, in questo caso la Luna, ruota un carosello di *significati* che, a loro volta, si riconducono a un unico motivo simbolico, nel caso specifico al femminile inconscio.

I *significati*, infatti, si coagulano in sciame di costellazioni archetipiche che, avanzando insieme, vanno a comporre la trama sottile, ma potente, di un complesso quadro simbolico da cui emergono, per un verso, le affinità psico-astroali e, per l'altro, le corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo. A ciò va aggiunto che ogni espressione simbolica custodisce sempre in sé, come avremo modo di verificare, una pluralità di *significati* anche tra loro contraddittori. E questo perché il simbolo è espressione di totalità.

Ma entriamo ora nel vivo dell'analisi riferita all'immagine della Luna.

francese, "sun" in inglese e così via (cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di G. C. Vincenzi, Laterza, Bari, 1978, *passim*; G. Mounin, *Saussure: la vita, il pensiero le opere*, trad. it. di E. Gasparetto, Accademia, Milano, 1978, *passim*).

⁵ È bene da subito chiarire – e rimarcare – che il simbolo si differenzia radicalmente dal segno. Quest'ultimo si relaziona all'oggetto su basi convenzionali e arbitrarie. Il simbolo, invece, è universale e, in quanto costitutivo, è fondativo. Essendo espressione di *totalità*, si pone tra il visibile e l'invisibile e, dunque, nello spazio intermedio tra materia e spirito. Media e unisce due mondi. Si colloca, infatti, su quella linea di confine che Henry Corbin chiamò *mundus imaginalis*, «posizione mediana e mediatrice tra il mondo intelligibile e il mondo sensibile» (H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeico all'Iran sciita*, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 2002, p. 16). Lo conferma l'etimo: *sum-ballo*, vale a dire "metto insieme", "paragono", "confronto". Si può dire che il mondo immaginale coincide con il mondo degli archetipi dell'inconscio collettivo: l'insieme delle "forme preesistenti" «di natura collettiva, universale e impersonale, che è identico in tutti gli individui» (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 70).

Da un lato il *flusso lunare*, come quello mestruale, si rivela potenzialmente germinativo e fecondo e, dunque, *datore di vita*. Basti pensare alla fase crescente della Luna a cui fa eco la fase ovulante del ciclo. Il tutto si riflette poi nelle pratiche agricole. Sin dall'antichità, infatti, la scelta dei tempi propizi per la semina era collegata ai cicli lunari. Tant'è vero che le fasi della Luna venivano simbolicamente assimilate ai cicli vegetativi⁶. A questo proposito ricordiamo l'appellativo attribuito alle divinità lunari – da Sin a Osiride, da Demetra a Persefone sino ad arrivare, per citarne ancora una, alla dea sumero-babilonese Ishtar – che erano tutte chiamate anche «matri delle erbe»⁷.

Dall'altro canto la Luna, messa in relazione al *sangue mestruale*, personifica «l'archetipo dell'elemento acquatico nefasto»⁸ che rimanda alla *morte*. In questo caso lutto e perdita sono celebrati sul piano fisiologico dal rituale ricorsivo dello sfaldamento della mucosa uterina spesso, non a caso, associato al dolore: si pensi alla dismenorrea o alle tensioni addominali premestruali. Sul piano astrale il lutto, invece, è modulato sulla fase calante: momento conclusivo e terminale del ciclo lunare. Fase in cui la Luna si mostra pallida, di notte, nel buio, adagiata a Ponente: luogo del tramonto e Paese dei morti⁹. Da lì, si narra, giunge la Trista Mietitrice, cavalcando un bianco destriero. È la Signora Morte che miete le vite umane con falce affilata, a mo' di mezzaluna, per poi consegnarle al regno dell'Ade e traghettarle nell'oltretomba.

Da quanto detto, emerge che la *simbologia della Luna risulta essere doppiamente associata alla morte*. Innanzitutto, la si ritrova nella *falce*, in cui è evidente il calco formale, oltre che simbolico, dell'astro. La si rintraccia poi nella presenza del *cavallo ctonio* o infernale che compare in numerose leggende antiche. Il simbolo ippomorfo, infatti, nei miti è spesso messo in relazione con la morte. Basti pensare, solo a titolo esemplificativo, a Poseidone che, in forma di stallone, fecondò Gea, generando le Erinni, personificazioni femminili della vendetta, dall'aspetto di puledri demoniaci. Oppure all'altra versione dello stesso mito che racconta come dal membro virile di Urano – reciso da Kronos, il Tempo –

⁶ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari, 1996, p. 298.

⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 298 e A. H. Krappe, *La Genèse des Mythes*, Payot, Paris, 1952, p. 100. Il tempo della semina, in fase di luna nuova, e quello del raccolto, in fase di luna calante, ben esprimono sia la concordia tra i moti astrali e le pratiche agricole, sia l'«iperdeterminazione femminile e quasi mestruale dell'agricoltura» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario, op. cit.*, p. 299).

⁸ *Op. cit.*, p. 94.

⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 95.

originarono due dèmoni ippomorfi atroci e terrificanti: le Erinni, appunto. Oppure, ancora, a Brimo, dea della morte greca, spesso raffigurata a cavallo¹⁰.

È palese, dall'esempio riportato della Luna, che nel *simbolo il significante e il significato aderiscono in perfetta unità*¹¹. Ma non solo, da quanto sinora detto emerge chiaramente che nel simbolo, essendo espressione di totalità, convivono tutte le possibili polarità: l'alto e il basso, il Cielo e la Terra, il maschile e il femminile, lo spirito e la materia, le luci e le tenebre. Persino l'opposizione prima e ultima dell'esistenza umana – la vita e la morte – in esso aderiscono. Inizio e fine, nascita e morte, infatti, nell'ottica simbolica, vengono ricondotti al primitivo tempo ciclico astrale, sino a sincronizzarsi e a connettersi perfettamente con il movimento reiterato, ripetuto e ricorsivo dei corpi celesti.

I principî simbolici si basano, in sostanza, su una serie di antinomie e di contrapposizioni radicali. Ma è bene da subito precisare che i contrari non stanno mai tra loro né in stato confusionale¹² né tanto meno pacifico, quanto piuttosto convivono e interagiscono all'interno di un contesto-sistema attraversato da tensioni dinamiche sempre attive. *Motus perennis* che stimola e innesca l'eterna

¹⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 67. Aggiunge Durand: «Il simbolo sembra a piacere moltiplicarsi nella leggenda: è in un baratro consacrato alle Erinni che scompare Erion il cavallo di Adrasto. [...] Nell'*Apocalisse* la morte cavalca il cavallo scialbo. Ahriman, come i diavoli irlandesi, porta via le sue vittime su cavalli; per i greci moderni, come per Eschilo, la Morte ha per cavalcatura un nero corsiero. Il folklore e le tradizioni popolari germaniche e anglosassoni hanno conservato questa significazione nefasta e macabra del cavallo: sognare di un cavallo è segno di morte vicina» (*ibidem*). Per il cavallo nell'*Apocalisse* «E vidi: ecco, un cavallo verde. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli inferi lo seguivano. Fu dato loro potere sopra un quarto della terra, per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra» (*Apocalisse*, 6, 8). Sulla simbologia ippomorfa onirica di stampo anglosassone e germanico cfr. A. H. Krappe, *La Genèse des Mythes*, *op. cit.*, p. 228.

¹¹ In modo sintetico e chiaro spiega Claudio Bonvecchio: «sia a livello intrinseco che estrinseco, materiale e spirituale, significato e significante, parte e tutto si compongono insieme dando luogo – in una inscindibile unità – a una *complexio* o *coincidentia oppositorum* altamente rivelatoria» (C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, FrancoAngeli, Milano, 2002, p. 18; sul concetto di *complexio* cfr. C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, trad. it. di M. A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, *passim*). Per questo si può dire che il simbolo è epifania di qualcosa che si pone oltre il mero oggetto empirico, senza tuttavia mai astrarsi da esso. Il simbolo esprime, infatti, una serie complessa di significati che vanno al di là delle logiche governate dai principi di non contraddizione. Lo spiega bene Jung quando dice: «Ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome, o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi. [...] Quando la mente esplora il simbolo, essa viene portata a contatto con idee che stanno al di là delle capacità razionali» (C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. di R. Tettucci, Teadue, Milano, 1991, p. 5). Ne consegue che la complessità simbolica sfugge se si utilizzano solo le categorie razionali e intellettive. Per comprendere il simbolo nella sua ricchezza enantiodromica occorre perciò procedere per via analogica. Processo che si serve – sempre e in ogni caso – della logica, i cui strumenti e le cui relazioni fanno necessariamente parte della comunicazione e del linguaggio con cui noi veicoliamo il nostro pensiero, ma che tiene anche conto, accanto ad essa, dei fattori arazionali, immaginativi e inconsci della psiche (cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, *op. cit.*, p. 44).

¹² Cfr. P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, *op. cit.*, p. 31.

trasmutazione – tanto psichica quanto alchemica – che mira all’equilibrio dei contrari.

Le tensioni si configurano, certamente, a tratti, conflittuali. Ma si tratta, tuttavia, di duelli imprescindibili e necessari al fine della «formazione della “totalità”, non più “scissa” [...] nel dualismo delle sue forze, ma “conflittuale” appunto nella dinamicità della *complexio oppositorum*»¹³.

In tale *coincidentia oppositorum* non c’è neanche convivenza pacifica. La compresenza delle polarità, infatti, non si risolve nello stallo, nell’immobilità, nell’immutabilità, nell’inerzia, nel ristagno. La stasi coinciderebbe, in tal caso, davvero con la morte totale, lineare, definitiva e conclusiva, ben diversa da quella ciclica (e cosmica) cadenzata dal ritmo reiterato di albe e di tramonti, di Lune crescenti e decrescenti, dall’avvicendamento delle stagioni, dall’alternanza di luci ed eclissi, di bagliori e oscuramenti di cui sono messaggere le epifanie simboliche astrali.

Il simbolo è vivo, fertile, fecondo. È vitale: turgido di spirito come di materia, pregno di carne e di sangue, attraversato da spinte consce e inconscie, regnato da *Eros* e da *Thanatos* insieme, in compresenza integrale e assoluta. Vitalità che si esprime e si moltiplica nella reiterata fluttuazione tra le infinite polarità che in esso circolano, agiscono, lavorano, operano.

Di questa energia e di questa vivacità occorre prendere consapevolezza se ci si vuole davvero collocare nel cuore della tensione tra occhio e Cielo. È, infatti, nel mezzo di questo *Vorspiel* simbolico che è necessario riposizionare lo sguardo al fine di scioglierlo dalle apparenze empiriche senza mai scordare il legame di corpo e carne, di nervi e tendini che fa aderire le pupille al Cielo.

La presente analisi intende perciò porsi proprio nel seno della tensione simbolica e nel ventre del fermento creativo della Visione: nel *mundus imaginalis*, direbbe Henry Corbin, al crocevia tra sensibile e intelligibile¹⁴, nello spazio della

¹³ P. Barone, *Il finito possibile. Schelling e Jung* in “Aut Aut”, n. 229-230, 1989, p. 92.

¹⁴ Cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall’Iran mazdeico all’Iran sciita*, op. cit., p. 23. Lo studioso della mistica islamica descrive il *mundus imaginalis* come zona intermedia tra il mondo sensibile e quello intelligibile. Il concetto, reinterpretato da Giulio Maria Chiodi, viene descritto in questi termini: «dimensione interiore ed esteriorizzata e, al tempo stesso, esteriore ed interiorizzata, che si manifesta come *mundus* fatto di immagini e di idee creative, tali per cui l’immaginazione stessa diventa realtà» (G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, op. cit., p. 26). Il *mundus imaginalis* è mondo mediano e mediatore: in esso il visibile si mostra nell’invisibile e il determinato si esprime nell’indeterminato. Dinamiche speculari che agiscono anche, e parimenti, in modo inverso. L’invisibile e l’immaterialità, infatti, conservano sempre traccia in sé tanto del visibile quanto della sostanza corporea materiale. Grazie al *mundus imaginalis* – definito come il mondo della “sensibilità sovransensibile” – è possibile interpretare simbolicamente le religioni, i miti, le leggende e le visioni, conferendo loro “ragioni” capaci di orientare e

«geografia immaginale, quello della “Terra celeste”»¹⁵, dove agiscono gli «occhi di fuoco dell’*Imaginatio vera*»¹⁶. E dove lo sguardo può finalmente predisporre all’ascolto del corpo armonico del Cosmo, sensibile agli ingranaggi concordi con la propria Anima.

Anima dello sguardo, dunque, che *prelude* l’invisibile nel visibile. E Anima, ancora, che si muove, in bilico, tra luci e ombre, in un gioco perenne – che è anche moto, flusso e, in termini alchemici, *circulatio* – tra polarità. Antinomie che si attraggono con forza uguale e proporzionale all’intensità con la quale si respingono, alla ricerca di un equilibrio divino, il *Sé*¹⁷ in termini junghiani.

Da quanto sinora detto emerge *primum* il carattere mimetico, *deinde* l’aspetto ludico del rapporto oculo-celeste. Su questi aspetti ora ci soffermeremo.

comprendere la complessità spirituale (mai scissa da quella materiale) dell’uomo, evitando di cadere nell’errore di collocare tali narrazioni e accadimenti nell’irrealtà (cfr. *ibidem*).

¹⁵ Cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, *op. cit.*, p. 18. Nella *storia immaginale* – *Malakūt* nel sufismo – e nella *geografia immaginale* crolla, evidentemente, l’approccio storiografico poiché si svuota di senso sia la distinzione tra storia e mito, sia la differenziazione tra reale (o presunto vero) e irreale (o supposto fittizio). In quest’ottica – come riferisce Corbin – il profeta, cioè colui che si fa da «portavoce dell’Invisibile e degli Invisibili» (*op. cit.*, *ibidem*) pratica una filosofia profetica (*hikmat nabawīya*), cioè una filosofia capace di sorpassare, da un lato, il senso letterale degli accadimenti e, dall’altro, di svelare la metafora e, dunque, il senso autentico (*haqīqat*) che ogni evento custodisce in sé, sia pur in modo occulto e segreto (cfr. *op. cit.*, p. 18-19).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Il *Sé*, nella prospettiva psicoanalitica junghiana, indica la totalità della psiche (cfr. J. L. Henderson, *Miti antichi e uomo moderno* in C. G. Jung, *L’uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 111). Totalità che si esprime anche nella collocazione armonica dell’uomo in un ordine universale. Rientra, infatti, nella fenomenologia del *Sé* tutto l’insieme delle dinamiche oppostive nel cui nocciolo simbolico si trova condensata, appunto, la polarità cosmica Cielo-Terra (cfr. C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, *op. cit.*, p. 13). Jung parla del *Sé* in termini psicologici. Lo descrive come un «derivato fisico-metafisico dell’uomo ovvero [...] un simbolo che significa per l’uomo, da un lato una realtà prodotta da lui e, dall’altro, una creatura a lui superiore» (*op. cit.*, p. 455). Pare una contraddizione in termini, in realtà tale antinomia è espressione del carattere trascendente e, nel contempo, immanente dell’archetipo del *Sé*, di cui, non a caso, Cristo è l’espressione simbolica più forte in ambito occidentale. Con Cristo, secondo lo psicologo svizzero, il dogma cristiano migra in ambito psicologico, traducendosi in «un mistero che si compie ad opera dell’uomo e nell’uomo stesso» (*ibidem*). Sul carattere trascendente della simbologia del *Sé* – inteso come *complexio oppositorum* e, dunque, come espressione della totalità della personalità dell’uomo che, in quanto tale, contempla tanto gli aspetti consci quanto quelli inconsci della psiche – cfr. C. Bonvecchio, *Imago imperi imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, Cedam, Padova, 1997, *passim*. Nello specifico, sul *Sé* come sovrano cosmico, *salvator mundi* e *puer divinus* cfr. *op. cit.*, pp. 178 ss. Molte, comunque, sono – come vedremo – le immagini luminose del *Sé*. Luminosità che, ovviamente, in questo contesto d’analisi afferisce alla dimensione sacrale e non può perciò, e per alcun motivo, essere circoscritta alla sola sfera coscienziale. Tra le immagini oculo-celesti portatrici di seità si ricorda quella della Stella, del Sole, dell’Occhio e della Pupilla (cfr. C. G. Jung, *La dinamica dell’inconscio* in *Opere*, vol. 8, trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 217). Simboli sui quali si tornerà diffusamente nel prosieguo della trattazione.

2. *Mimesis*

Per introdurre la complessità e la natura delle relazioni mimetiche che legano, da sempre, gli occhi al Cielo ci serviremo di un breve passo di Henry Corbin.

Allorché il mistico contempla tale universo, è se stesso (nafs, la sua Anima) ch'egli vi contempla.

L'*Imago Terrae* è dunque l'immagine stessa dell'anima, attraverso cui essa contempla se stessa, le sue energie e i suoi poteri, le sue speranze e i suoi timori. È perciò che questa Terra di Verità è il luogo dove *realmente* esistono tutte le Immagini che l'anima proietta nel suo orizzonte e che le annunciano la presenza di questo o quello dei suoi stati. Le obiezioni razionali o razionaliste non possono prevalere su di essa. Questa Terra di verità è la Terra dove fioriscono i simboli contro i quali naufraga l'intelletto razionale [...] ¹⁸.

Il mistico vede nel Cosmo l'impronta della propria Anima. In questo caso la *mimesis* – finalmente liberata dall'ossessione del principio di somiglianza fondato più sui letteralismi che sulle analogie ¹⁹ – diventa una potentissima «forma di conoscenza, partecipata e sperimentale» ²⁰.

Se si guarda al Cielo e ai Pianeti in questa prospettiva, le pupille si pongono inevitabilmente al crocevia tra due Universi che vedremo avere una comune natura sidereo-astrale. Il primo fa riferimento all'Universo esteriore, più di carattere fisico-materiale, mentre, il secondo, quello interiore, risulta essere di ordine prevalentemente psico-spirituale. Quest'ultimo, a sua volta, comprende, da un lato, la dimensione conscia e, dall'altro, l'aspetto inconscio e profondo della psiche umana.

È bene a questo punto precisare che le dualità non agiscono mai in modo separato tra loro, ma operano e procedono in perfetta simbiosi e sinergia. L'occhio, visto da questa prospettiva, si pone al centro di ogni dualità. Coincide cioè con lo snodo

¹⁸ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, op. cit., p. 101.

¹⁹ Cfr. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino, 1999 p. 137 ss. Wunenburger affronta la complessa tematica della *mimesis*, mettendone in evidenza i punti di criticità. Il primo lo identifica, per l'appunto, nell'assillo della somiglianza. A questo proposito basti pensare all'accanita critica mossa nella storia della filosofia alle arti imitative in generale e visive in particolare. E questo, per farne una sintesi estrema, a partire da Platone (cfr. Platone, *Repubblica*, X, 596a – 608e) sino ad arrivare a Hegel che, pur riconoscendo nell'Arte un'espressione dell'Assoluto, rimarcò sempre la sua inferiorità rispetto alla natura, paragonandola a un verme che si sforza di inseguire, strisciando, un elefante (cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967, p. 63). Il secondo punto di criticità evidenziato da Wunenburger sta nell'assimilare l'immagine a un segno, recidendo in tal modo ogni tipo di relazione ontologica tra oggetto e soggetto (cfr. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, op. cit., p. 169). Nel presente contesto d'analisi si intende restituire alle immagini il loro originario valore conoscitivo e archetipico, e questo indipendentemente dal fatto che esse siano oniriche, mitologiche, religiose o artistiche. Quando si parla di archetipi si fa riferimento alle forme originarie che risiedono nell'inconscio collettivo e che, data la loro natura arcaica e universale, si pongono oltre alle apparenze, mostrando relazioni profonde con le dinamiche della psiche umana (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., pp. 15 ss.).

²⁰ G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, op. cit., p. 47. La mimesi e l'analogia sono considerate da Giulio Maria Chiodi le vie privilegiate per accedere alla conoscenza simbolica da un punto di vista percettivo ed esteriore (*ibidem*).

– e il punto d’incontro – tra gli spazi materici-esteriori e quelli incorporei-interiori. Spazi entrambi infiniti e misteriosi che, incontrandosi e intrecciandosi, scoprono inevitabilmente non solo di corrispondersi, ma anche di appartenersi. Si riconoscono l’uno nell’altro, nutrendosi e dissetandosi delle medesime sostanze energetiche: del tepore del calore del Sole come del biancore del latte lunare²¹.

A proposito della Luna, si già è visto che i cicli e le fasi lunari afferiscono alla costellazione inconscia del femminile-materno. È, dunque, del tutto logico, oltre che intuitivo, che le costellazioni simboliche seleniche attivino l’immaginario alimentare. Ma occorre fare un distinguo: il sostentamento psico-energetico dispensato dal Sole è profondamente diverso da quello elargito dalla Luna. Il primo nutre la coscienza, il secondo interferisce più sull’aspetto acquatico della psiche e perciò sull’inconscio. Si pensi, a questo proposito, all’influsso esercitato dalla Luna sull’andamento delle maree che si alzano e si abbassano in relazione sia alla reciproca attrazione con la Terra sia all’influenza della forza centrifuga prodotta dalla rotazione del sistema Terra-Luna attorno al loro comune baricentro (centro di massa)²².

Ma torniamo nel cuore dell’analisi. Se si intende prendere in esame la complessità delle dinamiche mimetiche oculo-celesti in un’ottica simbolica, non si può non considerare il ruolo assunto dal mito, a cui ci appelleremo ripetutamente nel corso della trattazione. Per ora è utile ricordare che il mito – junghianamente inteso come proiezione narrativa dell’inconscio²³ – oltre a essere un potentissimo

²¹ Il latte, insieme al miele, in quanto alimento naturale, è considerato un doppiante del nutrimento materno. Gilbert Durand lo colloca all’interno della costellazione simbolica dei *simboli dell’intimità*, che afferiscono al *Regime Notturmo* antifrastico dell’immaginario, dove prevale la dominante digestiva. Vale la pena ricordare che il potere nutritivo ed energetico di tutti i cibi e di tutte le bevande naturali si concentra nel *soma* (cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, op. cit., p. 260). In India, Soma divenne una divinità a cui venivano fatte offerte e sacrifici rituali (cfr. *Soma*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, trad. it. di M. G. Margherini Pieroni, L. Mori e R. Vigevani, Utet, Torino, 2002, p. 410). Il *soma* o *haoma* era considerato, infatti, succo puro e bevanda sacra, tant’è vero che, sempre in India, gli uomini l’assumevano sia per entrare in contatto con la divinità sia per divenire immortali (*ibidem*). Ma ciò che più importa sottolineare in questo contesto di analisi è che numerosi miti associano il soma – e tutti gli alimenti che ad esso simbolicamente afferiscono – alla Luna. Molti racconti, infatti, tratti da tradizioni diverse, narrano che il *soma* si ricavava dal frutto dell’albero lunare (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, op. cit., p. 299).

²² Cfr. *Centro massa* in M. Rigutti, *Astronomia*, Giunti, Firenze, 2000, p. 91. Con l’espressione “centro massa” nella meccanica classica s’intende il «punto in un sistema o in un corpo dove si può considerare collocata tutta la massa ai fini di calcolare gli effetti gravitazionali della massa stessa o i suoi moti medi quando vi si applica una forza» (*ibidem*).

²³ Cfr. G. Jung, *La dinamica dell’inconscio* in *Opere*, vol. 8, op. cit., p. 47. «Il mito» nella prospettiva junghiana «non è altro che una proiezione proveniente dall’inconscio e non un’invenzione consapevole, allora è comprensibile non solo il fatto che ci imbattiamo dovunque negli stessi motivi mitici, ma anche che il mito rappresenti tipici fenomeni psichici» (*ibidem*). Sul mito in generale cfr. W. F. Otto, *Il mito*, trad. it. di G. Moretti, Il Melangolo, Genova, 1993; W. F.

strumento di conoscenza, mette in scena, drammatizza e mima – procedendo per l'appunto per mimesi – i fenomeni psichici del profondo. È questo il motivo per cui le narrazioni mitologiche e leggendarie consentono all'uomo di avvicinare il Cielo e la natura con uno sguardo primordiale, delle origini.

Solo attivando, infatti, uno sguardo arcaico è possibile cogliere nei moti e negli attributi mitici celesti le corrispondenze segrete e le misteriose affinità che legano le presenze astrali all'Anima dell'uomo. Si fa ovviamente riferimento a uno sguardo permeabile, poroso, aperto, capace di procedere nello spazio celeste con braccia tese e, a tratti, con occhi bendati, nel tentativo di riallacciare i fili – oggi, purtroppo, sempre più spesso sfilacciati, se non che, addirittura, strappati e pendenti – tra macrocosmo e microcosmo.

Un riavvicinamento necessario, se si vogliono ritrovare davvero le antiche corrispondenze astrali. E, anche, un percorso obbligato, se si intende almeno provare a ricomporre il sano equilibrio del nostro primordiale *ecosistema psico-cosmologico*.

All'uomo primitivo non basta veder sorgere e tramontare il sole; quell'osservazione esteriore deve costituire anche un "avvenimento psichico", cioè il sole nel suo peregrinare deve raffigurare il destino di un dio o di un eroe il quale, in fin dei conti, non vive che nell'anima dell'uomo. Tutti i fenomeni naturali mitizzati, come estate e inverno, fasi lunari, stagioni delle piogge, non sono affatto allegorie di quegli avvenimenti oggettivi, ma piuttosto espressioni simboliche dell'interno e inconscio dramma dell'anima che diventa accessibile alla coscienza umana per mezzo della proiezione, del riflesso cioè nei fenomeni naturali. La proiezione è così radicata che sono accorsi alcuni millenni di cultura per separarla, sia pure in una certa misura, dall'oggetto esterno. Nel caso dell'astrologia, per esempio, si è giunti addirittura ad accusare di eresia quell'antichissima "scienza intuitiva", poiché l'uomo non aveva ancora portato a termine il processo di separazione della caratterologia psicologica dalle stelle²⁴.

«Nel tuo petto stanno le stelle del tuo destino»²⁵ dice Seni, l'astrologo dall'abito bruno²⁶ del *Wallenstein* di Schiller. Si rivolge allo stratega boemo al servizio

Otto, *Il volto degli dei. Legge, archetipo e mito*, trad. it. di A. Stavru, Fazi Editore, Roma, 1996; J. Campbell, *Le distese interiori del cosmo*, trad. it. di A. Di Gregorio, Ugo Guanda Editore, Parma, 1992.

²⁴ C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., p.19. In nota Jung compie un discrimine tra l'allegoria e il simbolo. Scrive: «L'allegoria è la parafrasi di un contenuto conscio, mentre il simbolo è il miglior modo di esprimere un contenuto inconscio presagito ma ancora sconosciuto» (*ibidem*, nota 2). Ne consegue che il simbolo precede la spiegazione razionale e si esprime da sé, a differenza dell'analogia che è sempre frutto di una costruzione linguistica e concettuale.

²⁵ Op. cit., p. 20. Cfr. anche C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, a cura di L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 6 e F. Schiller, *Wallenstein*, voll. I-II, trad. it. di Cav. A. Maffei, Pier Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1845. L'opera, scritta tra il 1796 e il 1799, ha come protagonista il generale dell'impero austro-asburgico Wallenstein. Schiller, oramai maturo, narra le numerose vittorie e la triste morte dello stratega boemo, prima accusato di tradimento e poi ucciso.

dell'imperatore Ferdinando II. Lo dice nel pieno della Guerra dei Trent'anni, che ebbe come teatro il vecchio continente tra il 1618 e il 1648. Fu, probabilmente, l'evento bellico più doloroso che coinvolse l'Europa centrale prima delle Guerre Mondiali. Il conflitto ebbe origine, principalmente, dalle divergenze confessionali tra cattolici e luterani. Evolse, in seguito, in un lungo e massacrante scontro, aperto a tutte le potenze europee – ad eccezione dell'Inghilterra e della Russia – per il controllo egemonico del continente.

La Guerra dei Trent'anni, se interpretata e letta in un'ottica simbolica, combacia con un momento decisivo e incisivo della storia dell'uomo occidentale. La rottura dell'unità religiosa, a seguito della Riforma Protestante luterana, e il conseguente sgretolamento della *Respublica Christiana*, portò a un'acutizzazione dei dualismi. Segnò una ferita profonda che, giunta all'estremo, ebbe riflessi non solo a livello sociale, politico ed economico, ma influì anche in modo determinante sulla percezione che l'uomo cominciò ad avere del Cosmo e di se stesso.

Con Lutero il dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa* venne proiettato a livello cosmico²⁷. Il Cielo cadde e i pianeti divennero plastici, da conservare in teche illuminate da luci artificiali, insieme a sfere, carte e quadranti²⁸, così come accade nel *Wallenstein* schilleriano. La scenografia celeste si appiattisce su una tavola nera – *mimesis* del firmamento e proiezione dell'inconscio insieme – su cui appaiono, come pedine, i sette pianeti²⁹. Il Cielo diventa di carta. E si fa plastico. A questo guarda Wallenstein oramai predestinato alla morte. È vittima di una congiura di ufficiali, ordita su ordine dello stesso Imperatore Ferdinando II per il quale stava paradossalmente combattendo. Intanto Seni, l'astrologo, con la bacchetta tra le mani, osserva la volta celeste. La direzione del loro sguardo è opposta, ma entrambi cercano la stessa cosa: un punto di riferimento esistenziale sovraordinato che dia finalmente direzione e senso alla loro vita.

²⁶ «Arriva Seni, l'astrologo, vestito di bruno ed alquanto fantasticamente come un dottore italiano. Si mette in mezzo alla sala. Tiene in mano una verga bianca, colla quale dimostra le plaghe del cielo» (*op. cit.*, vol. II, atto II, scena, I, p. 125).

²⁷ Cfr. *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, *op. cit.*, p. 35, nota 92. La Riforma Protestante acutizzò la «tendenza dualistica, portandola all'estremo e proiettandola a livello cosmico» (*ibidem*). Tra le conseguenze sociali e politiche Claudio Bonvecchio individua la distinzione tra scienze dello spirito e scienze della natura e l'«afferinarsi di una antropologia, quella borghese, tutta costruita sull'opposizione conflittuale tra produttività e riflessione, tra libertà e autorità» (*ibidem*).

²⁸ «Una stanza accomodata per gli studi astrologici, tutta ingombra di sfere, carte quadranti ed altri istromenti a quest'uso. Una tenda alzata scopre una rotonda, nella quale si veggono le immagini dei sette pianeti, ciascheduna in una nicchia e stranamente illuminata» (F. Schiller, *Wallenstein*, vol. II, atto I, scena I, *op. cit.*, p.11)

²⁹ «Il Seni osserva le stelle. Il Wallenstein sta dinanzi ad una gran tavola nera su cui è disegnata la posizione dei pianeti» (*ibidem*).

Wallenstein, da parte sua, ha oramai ben in chiaro l'insufficienza della tattica, la debolezza della strategia e i difetti della tecnica, necessari per poter vincere la battaglia: quella sul campo come quella della vita. Avverte il bisogno di qualcosa di più che sia in grado di orientare e alimentare la sua Anima. Perciò si appella all'astrologo.

Entrambi ricercano una risposta nelle Stelle: con occhi rivolti a Terra Wallenstein e con palpebre alzate al Cielo Seni. Qui la *mimesis* si esprime su due livelli: per imitazione plastica nel primo caso, per adesione e per ri-figurazione³⁰ astrologica nel secondo.

Due piani che ci invitano non solo a riflettere sul rapporto mimetico oculo-celeste, ma anche a ripensarlo. A questo scopo ricorreremo all'interpretazione data da Paul Ricœur che, riflettendo sulla *mimesis*, la descrive in questi termini:

[...] imitazione o rappresentazione nel senso dinamico di messa in rappresentazione, di trasposizione in opere rappresentative [...] (che)³¹ produce [...] la disposizione dei fatti con la messa in intrigo³².

In quest'ottica – che sarà poi quella adottata nel presente contesto di analisi – entra chiaramente in campo l'azione immaginativa che agisce e opera più per flussi associativi che per parallelismi logici. «Un'immaginazione fittiva,» sottolinea Wunenburger «alla quale compete l'obbligo di creare una totalità equivalente a una storia, non imitando goffamente il reale ma rfigurandolo, inserendolo in una costruzione narrativa originale»³³.

Occorre procedere, perciò, sui binari del “come se”³⁴ per leggere la delicata – e, nel contempo, forte e robusta, incisiva ed energetica – relazione tra gli occhi e il Cielo. Un percorso imprescindibile, se si vuole evitare di cadere nella trappola di un'interpretazione fantastica o di una finzione ermeneutica: entrambe sarebbero prive di fondamenta tanto teoriche, quanto metodologiche. E, nel contempo, un itinerario necessario, se si vuole davvero tentare di spezzare finalmente il millenario circolo vizioso dell'imitazione platonica. Solo così sarà possibile cogliere le corrispondenze (e le verosimiglianze) tra l'interiorità umana e ciò che viene messo in scena tanto sullo schermo celeste quanto sull'orizzonte terrestre.

³⁰ Cfr. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, op. cit., p. 187.

³¹ Aggiunta mia.

³² P. Ricœur, *Tempo e racconto*, trad. it. di G. Grampa, vol. I, Jaca Book, Milano, 1986, pp. 94-95.

³³ Cfr. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, op. cit., p. 187.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

Nasce da qui l'esigenza di seguire, a livello metodologico, un *orientamento psicoteoretico*³⁵, come sostiene Giulio Maria Chiodi. Ossia un metodo che sappia tenere nella dovuta considerazione i fattori a-razionali e le analogie che – avanzando per isomorfismi, paramorfismi, intuizioni, suggestioni³⁶ – soprassedono a tutte le relazioni simboliche. In realtà, sono proprio le reazioni inconse, oltre alle analogie e alle intuizioni sulle quali esse procedono, a essere, di fatto, gli effettivi (e attivi) canali di espressione della *mimesis*.

Sia anche chiaro, però, che, per dare voce e conferire contorni alle immagini celesti, non è possibile trascurare l'aspetto «fenomenologico-ermeneutico»³⁷. Per individuare le immagini simboliche che più ci corrispondono è necessario, infatti, partire sempre dagli accadimenti, dai vissuti, dalla vita. È da lì che emergono i simboli in forma di immagini. Ed è da lì che l'uomo deve partire per riconoscersi e ritrovarsi. Solo così le immagini cosmiche, quando e se riconosciute, accolte e accettate, possono, veramente, diventare fonte di cura e di energia per l'Anima.

Occorre, in altri termini, attivare un dialogo che sia, finalmente, capace di rendere permeabili le linee di confine tra le scienze della natura e le scienze dello spirito. Pur sempre nella consapevolezza che ogni immagine restituita dal Cielo non simula, «non doppia nulla di esteriore, anzi, presenta, manifesta, dal fondo di se stessa, uno dei molteplici volti dell'uomo»³⁸. Di questo presupposto

³⁵ Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I, op. cit.*, p. 44. Giulio Maria Chiodi segnala l'insufficienza dei metodi, delle teorie e delle argomentazioni razionaliste nell'analisi simbolica. La psicoteoretica, invece, ricorrendo all'analogia e tenendo conto delle reazioni inconse, riesce ad avvicinare i fenomeni simbolici nella loro complessità. All'analogia, in particolare, assegna grande valore non solo ermeneutico, ma anche gnoseologico e ontologico. «I rapporti analogici contengono i criteri che consentono di riconoscere forme e passaggi dal nostro mondo interiore a quello esteriore e viceversa. L'analogia, perciò, circoscrive e al tempo stesso dischiude il campo delle nostre esperienze. Sotto il profilo razionalistico, dunque, possiamo affermare che la ricostruzione logica del fenomeno simbolico – dico logica e solo logica – è da ricondurre all'analogia» (*ibidem*).

³⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁷ B. Nante, *Guida alla lettura del Libro rosso di Jung*, trad. di F. Pe' e L. Bortoluzzi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 59. Bernardo Nante definisce il metodo junghiano «fenomenologico-ermeneutico». Un metodo teso più a "comprendere" (*verstehen*) in un'ottica olistica e sintetica, che a "spiegare" (*erklären*) in termini di relazioni causali astratte. Le esperienze visionarie e oniriche – a cui Jung presta particolare attenzione nella sua ampia trattatistica – si offrono, infatti, alla lettura (e alla comprensione) solo a condizione di intraprendere percorsi ermeneutici alternativi rispetto a quelli di ascendenza puramente logico-razionale. Ci si riferisce, in particolare, a percorsi interpretativi aperti all'interrogazione simbolica delle immagini (cfr. *ibidem*). In ambito simbolico è più efficace la riflessione che procede per analogie rispetto alla descrizione. È più fruttuoso l'ascolto, in termini di interpellanza entropica, rispetto alle definizioni dogmatiche. Le dinamiche entropiche, trasposte in ambito ermeneutico, presuppongono, infatti, "l'essere dentro". Ed è proprio l'"immersione" a essere il presupposto della germinazione del messaggio di trasformazione, di cui si fa portavoce ogni espressione simbolica.

³⁸ Cfr. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini, op. cit.*, p. 188.

imprescindibile bisogna tenere conto se si vuole davvero attivare un'autentica, profonda e salubre comunic(azione) tra *anima cosmi* e *anima sui*.

Il quadro tratteggiato mostra, innanzitutto, come *ogni rinnovamento sia costantemente vincolato a un ri-posizionamento dello sguardo* che, a sua volta, risulta essere profondamente condizionato dall'approccio metodologico scelto. In seconda, ma non ultima istanza, quanto sinora detto evidenzia che, *per un proficuo ri-trovamento delle immagini celesti, è necessaria una loro ri-configurazione psichica*.

Conditio sine qua non, quest'ultima, per una ri-collocazione balsamica delle immagini astrali nell'Universo esistenziale dell'uomo.

3. Ludus et iocus

Passiamo ora al carattere ludico del rapporto intrattenuto tra gli occhi e il Cielo che procede più per svelamenti e nascondimenti che per spiegazioni e dimostrazioni. Gioco che è possibile rinvenire nella tensione – e nel conflitto – che prelude ogni epifania simbolica oculo-astrale. *Preludio* che è anche tenzone, dalle tonalità ludiche e musicali, dove la giostra degli opposti lascia persino tracce fisiologiche. Si pensi al movimento di apertura e di chiusura delle palpebre che gioca tra visibile e invisibile, oppure alla dinamica di dilatazione e contrazione delle pupille che si diletta tra luci e tenebre.

Dinamismi che si risolvono in una sorta di gioco a rimpiattino. Lo spiega bene la radice etimologica del termine che si è voluto utilizzare per intitolare questa prima parte del lavoro: *praelūdium*, per l'appunto. Il termine nasce dalla fusione dell'avverbio latino *prae* (prima) e dal sostantivo *ludūs* gioco³⁹. Nell'alternarsi perpetuo degli opposti – tra luci e tenebre, tra Cielo e Terra, tra Sole e Luna, tra pupille gonfie e serrate, tra occhi alzati e chini – si consuma un movimento che è anche lotta, duello, giostra, gioco appunto, tra Assoluto e limitato.

Gioco simbolico dello sguardo che corre sul filo dell'equilibrio, consumato lungo il perimetro anatomico delle palpebre tra chiaroscuri e penombre, tra bianco e nero, tra *yin* e *yang*, tra conscio e inconscio, tra paterno e materno, tra maschile e femminile, e – non da ultimo – tra visibile e invisibile. Sguardo in tensione, dunque, alla ricerca della totalità di una Visione che possa diventare davvero

³⁹ Cfr. *Preludere*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Milano, 2008, p. 1248.

assoluta, profonda e, in quanto tale, espressione massima di compiutezza e di sacralità⁴⁰.

In riferimento al rapporto tra il sacro e il *ludus*, ricordiamo che la sacralità, alle origini, era fortemente legata al gioco⁴¹. In Grecia, per esempio, le Olimpiadi erano consacrate a Zeus e, per l'intera loro durata, veniva dichiarata la "tregua sacra", cioè la sospensione delle ostilità sia tra le *poleis*, sia con i popoli vicini. Per non parlare poi del fatto che gli atleti vincitori venivano addirittura assimilati agli dèi.

Il legame tra il gioco e il divino è un *leitmotiv* che accomuna molti popoli. Lo ritroviamo sia in Occidente che in Oriente. I Germani, per esempio, organizzavano giochi prima delle battaglie per consultare le divinità a scopo divinatorio⁴². Numerosi, inoltre, in tutta l'antichità, i giochi e i giocattoli che, drammatizzando i moti astrali e sceneggiando gli eventi cosmici, rimarcavano la paternità divina dell'uomo e la sua discendenza celeste.

L'albero della cuccagna si collega ai miti di conquista del cielo, il football alla disputa del globo solare tra le fratrie antagoniste. Così i giochi di corda sono serviti a pronosticare la preminenza delle stagioni e dei gruppi sociali che corrispondevano a esse. Il cervo volante [...] rappresentava in Estremo Oriente l'anima del suo proprietario terreno, legata magicamente (e realmente per mezzo della corda) alla fragile armatura di carta lasciata libera nelle correnti dell'aria⁴³.

Le cerimonie ludiche erano celebrate con frequenza periodica, a volte annuale, altre stagionale o settimanale, oppure in concomitanza di eventi particolari (come, per esempio, la morte o la nascita), ma sempre, e in ogni caso, con cadenza ciclica

⁴⁰ Il Sacro – commenta Claudio Bonvecchio – si pone al di là di ogni polarità. Rappresenta «la perfetta ed equilibrata sintesi della sfera dell'inconscio e quella del conscio, sotto l'egida di una coscienza altamente sviluppata dal punto di vista razionale, ma in armonia con le spinte pulsionali, emotive ed istintuali» (C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, op. cit., p. 29). La Sacralità del gioco si esprime nella ripetizione rituale di gesti e di schemi all'interno di uno spazio precostituito: a esso espressamente dedicato o per esso appositamente costruito. All'interno di tale spazio coloro che partecipano al gioco si sentono parte di una stessa comunità – a un tempo concreta e spirituale – segnata da regole e da gerarchie, a cui corrispondono specifiche azioni e appositi gesti, spesso ciclici e ripetitivi. In tale contesto i giocatori vivono un'esperienza che li «pone in contatto con le strutture portanti e ordinatrici dell'esistenza e dell'ordine del mondo» (C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, Mimesis, Milano, 2007, p. 145). In tale ordine i giocatori si riconoscono come parte di un Tutto. Per questo il gioco può essere considerato un esercizio di armonia gerarchizzata e di Sacralità celeste. Infatti, – come afferma Giulio Maria Chiodi – il Sacro rimanda a una «concezione dell'esistenza come totalità cosmica» (G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, op. cit., p. 49), anche per la forte connotazione rituale che lo caratterizza. A ciò va aggiunto che, data la sua natura altamente rivelativa e simbolica, il Sacro è, di fatto, «una tipica espressione del mondo immaginale» (*ibidem*).

⁴¹ Cfr. *Gioco*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, op. cit., pp. 508 ss. «Come nella vita reale, ma in un quadro determinato in anticipo, il gioco riunisce in sé i concetti di totalità, di regola e di libertà» (op. cit., p. 509).

⁴² Op. cit., p. 510. Le leggende nordiche antiche riportano che gli dèi si dedicavano al gioco del trictrac (*ibidem*).

⁴³ R. Caillois, *Les jeux et le hommes*, Gallimard, Paris, 1958, p. 127.

e ripetitiva. Forte era la loro valenza simbolica. Infatti, il loro esercizio rituale, scandito dal calendario astrale, si proponeva di rinsaldare e di rinvigorire il patto cosmico tra l'uomo e il Cielo.

Ma, al di là delle narrazioni mitologiche specifiche, ciò che meglio caratterizza la sacralità oculo-celeste, da un punto di vista strettamente simbolico, risiede, fuori di dubbio, nella *natura rivelativa dello sguardo ludico* e nella *posizione mediana* da esso assunta.

Lo sguardo, infatti, si pone al centro del movimento inter-penetrativo e oscillatorio di una fitta rete di dualismi. Posizione privilegiata perché colloca gli occhi sulla linea di confine tra luci e tenebre. Ed è proprio grazie allo snodo simbolico da essi occupato – sulla soglia tra visibile e invisibile, tra veglia e sonno – che è consentito loro di “vedere” in modo mitico, onirico, visionario.

È così che nell'occhio, inteso come punto luce del nostro Essere, prendono forma personificazioni mitiche astrali: corrispondenze arcaiche remote che portano in sé ricette alchemiche antiche, utili e benefiche sia per la distillazione dello sguardo sia per la trasmutazione aurea della psiche.

L'occhio si fa, dunque, ventre creativo nel quale affiorano e prendono forma tracce primitive, orme originarie, immagini archetipiche con le quali e attraverso le quali l'uomo – operando per *mimesis*, per *iocus* e agendo per affinità simbolica – interagisce, raffinando e sublimando la propria Anima.

II

ARMONIE E MELODIE

L'Opera dello sguardo: *Ars Alchymiae e mundus imaginalis*

Mi sovveniva di Francesco alla Porziuncola e dell'ultimo cantico cantato nell'ombra, con la faccia rivolta al cielo, mentre i fratelli ascoltavano rattenendo il respiro. «Voce mea ad Dominum clamavi». Tutto il cielo, quando Serafico si tacque alla soglia d'eternità, tutto il cielo della sera fu pieno di un coro miracoloso di allodole.

[...]

Di duna in duna, di selva in selva, di macchia in macchia, la Landa si fece tutta melodiosa, fino all'Oceano.

Era un cantico d'ali, un inno di piume e di penne, quale non s'ebbe più vasto il Serafico, quale non si sognò così pieno Paulo di Dono. Era la sinfonia vespérale di tutta la primavera alata, per Giovanni di San Mauro, per l'interprete di ogni aerea voce. Saliva, saliva senza pause⁴⁴.

Gabriele d'Annunzio

*Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi gradi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!⁴⁵*

Gabriele d'Annunzio

Al fine di cogliere la complessità simbolica del rapporto oculo-astrale, è importante riposizionare lo sguardo. Per farlo si ricorrerà, ancora una volta, al lessico musicale, la cui terminologia ci farà da supporto, guidandoci non solo a vedere, ma anche a comprendere le immagini che ci vengono restituite dal Cielo. E questo con l'intento di provare non solo a vederle, ma anche a sentirle, in una prospettiva che intende essere, principalmente, di ordine sinestetico. Approccio che ci consentirà di giungere, con maggior facilità e in modo più diretto, al nocciolo archetipico della percezione.

Occorre porre lo *sguardo in ascolto*. O meglio, è necessario attivare uno sguardo che sappia veramente rendersi sensibile tanto alle note celesti quanto alle coreutiche planetarie al fine di mettere in moto, quasi per riflesso e imitazione, una danza riflessiva e introspettiva, capace di avvicinare occhi e Anima agli enigmi esistenziali⁴⁶. Perché anche se gli astri e il Cielo «sono “là fuori” [...] è là fuori, nelle cose e nelle relazioni, che troviamo la nostra anima»⁴⁷. L'occhio è

⁴⁴ G. d'Annunzio, *Contemplazione della morte*, Il Vittoriale degli Italiani, Brescia, 1941, pp. 118-119.

⁴⁵ G. d'Annunzio, “La sera fiesolana” da *Alcyone*, vv. 15-17 in *Poesie*, a cura di F. Roncoroni, Garzanti, Milano, 2009, pp. 348-349.

⁴⁶ Cfr. T. Moore, *Pianeti interiori. L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, trad. it. di P. Donfrancesco, a cura di E. Pattis e C. Stroppa, Moretti&Vitali, Bergamo, 2009, p. 19.

⁴⁷ *Ibidem*.

posto nel mezzo, media due universi: entrambi incommensurabili e infiniti, entrambi enigmatici e sibillini.

Ma se si vuole davvero che il Cielo mostri ai nostri occhi il suo volto familiare, è necessario trovare prima la giusta posizione da cui guardare. Infatti «il cosmo del mondo esterno (è)⁴⁸ ancora parsimonioso nel rivelare i suoi molti segreti, e il microcosmo del mondo interiore della psiche, ugualmente possessivo nei confronti dei suoi misteri»⁴⁹.

In questo senso la musica può aiutare. In particolare, saranno i concetti di armonia e di melodia a farci da supporto. Concetti che, del resto, possono essere applicati tanto alla danza delle sfere quanto alle dinamiche dello sguardo.

L'*armonia* in musica è frutto della compresenza sonora di due o più note nello stesso istante. Essa si colloca, perciò, sulla *linea verticale* della *simultaneità*. A differenza della *melodia* che si muove piuttosto sul *piano orizzontale* della *successione*.

Analogamente a quanto accade in musica, ogni corpo celeste, se isolato dal contesto, sembrerebbe procedere in successione melodica lungo traiettorie e piani ellittici a lui dedicati. Nel contempo però, gli astri, visti nel loro insieme, vanno a comporre un'animazione siderale armonica poiché tutti procedono in assoluta compresenza e simultaneità. Detto in altri termini: se si facesse corrispondere a ogni astro una nota musicale, tutta la scenografia celeste parrebbe avanzare in simultaneità armonica all'interno di un'animazione melodica, intesa quest'ultima come corso, percorso e danza disegnata da ogni singolo corpo celeste nello Spazio. Ogni presenza cosmica, infatti, si muove sì in modo individuale (melodico), ma anche insieme a tutte le altre in perfetta coincidenza e sincronia cinetica (armonica). È evidente che entrambe le dinamiche agiscono in assoluta sinergia e non possono essere né scisse né separate se non che sul piano strettamente teorico e speculativo.

Visti in quest'ottica, i movimenti astrali (quello armonico-verticale-simultaneo e quello melodico-orizzontale-progressivo) colti nel loro insieme e moltiplicati per il numero dei corpi dello spazio siderale, vanno a comporre una sorta di concerto e di dramma interstellare. Esecuzione che, per molti versi, può essere paragonata all'incedere dello sguardo e, come vedremo nel corso della trattazione, alla sinfonia dell'autentica Visione.

⁴⁸ Aggiunta mia.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 25.

Ma prima di entrare nel merito delle dinamiche della visione è fondamentale porci almeno un paio di domande. All'interno di questo contesto l'occhio come si comporta? In che senso l'andamento dello sguardo può essere rapportato o addirittura assimilato alla coreografia astrale? Per rispondere pensiamo a come avanza e procede l'occhio. Esso cattura, in un medesimo istante, più immagini in contemporaneità armonica, mentre, e nel frattempo, avanza nella visuale panoramica e nell'orizzonte paesaggistico, per successione melodica.

È chiaro che per comporre, per esempio, una sinfonia – ed è del tutto irrilevante a questo punto che essa sia di natura musicale, astrale o visiva – l'armonia non può mai essere disgiunta dalla melodia.

Insomma, da un punto di vista simbolico, sono sempre le stesse le dinamiche che agiscono nella musica, nei moti celesti e nell'avanzare dello sguardo all'orizzonte. Nel concerto sinfonico, inteso nella sua totalità, infatti, le parti non possono essere disgiunte dal tutto. E questo indipendentemente dal fatto che la sinfonia venga intesa come composizione per orchestra, come coreutica astrologica, o come architettura per immagini.

Così come l'armonia non può essere slegata dalla melodia, allo stesso modo la contemporaneità – in termini non solo temporali, ma anche psichici ed esistenziali – non può essere separata dalla successione e, conformemente, l'asse verticale non può essere scisso da quello orizzontale.

1. *Oculi crucifixio*

Date queste premesse, dove posizionare, allora, gli occhi per abilitarli a cogliere le presenze archetipiche che abitano nei corpi astrali? Da dove guardare per imparare ad auscultare il Cielo? Quale postura assumere per sentire le voci dei Pianeti con pupille di cristallo? In che modo predisporre le palpebre ad accogliere le immagini celesti, come fossero note, suoni, suggerimenti, consigli per l'Anima?

Occorre, innanzitutto, *sincronizzare lo sguardo*: renderlo cioè musicale e porlo all'incrocio dell'asse della melodia con quello dell'armonia. È lì, nell'innesto della perpendicolare con l'orizzontale e nel punto d'intersezione del meridiano con il parallelo, che prendono forma le immagini cosmiche che risuonano nella profondità della psiche e che sanno restituire Anima al Mondo e all'uomo. Perché,

come disse James Hillman, riferendosi al mito di Er di Platone: «Ciò che accade all'anima e alle stelle si trova intessuto nella medesima tela»⁵⁰.

La verticalità che incontra l'orizzontalità sull'asse della perpendicolare rimanda esplicitamente alla simbologia della croce⁵¹. È necessario, infatti, *crocifiggere lo sguardo* per renderlo veggente. Crocifiggerlo significa, innanzitutto, porlo al centro di ogni possibile polarità: né troppo in alto, né troppo in basso, non schierato esageratamente a destra, ma neanche eccessivamente a sinistra.

Ma non solo: crocifiggere lo sguardo significa anche, e soprattutto, trovare il coraggio di fenderlo, infliggendogli un taglio profondo, per abilitarlo ad arrivare dritto al cuore pulsante della Visione. È necessario, per dirlo in altre parole, incidere l'occhio per renderlo vivace, attivo, ermetico, trasmutativo, facendolo, in tal modo, sanguinare di vita e di passione, come le piaghe di Cristo sulla croce o come anche l'*incipit* de *Un chien andalou* di Luis Buñuel, cortometraggio surrealista co-sceneggiato con Salvador Dalí⁵². Aprire l'occhio vuole dire, dunque, predisporlo ad accedere al nucleo pulsante dell'uomo: al sogno, al mondo onirico, alla carne che fermenta nel substrato inconscio dello sguardo.

Insomma, per vedere come non si è mai potuto né voluto prima vedere, occorre squarciare l'occhio e intingerlo nel sangue, nel fiato, nell'Anima, nell'impeto, nello slancio e nella foga di muscoli e sudore, di carne e di umori che sottostanno a ogni immagine percepita.

Il sangue è simbolo di vita e di calore. È principio di generazione e di creazione⁵³. Tutti attributi che rimandano alla luce del Sole e alle fiamme dell'*Eros*. Nella simbologia ematica, infatti, circolano flussi di una potenza erotica inaudita, radiosa, raggiante, mossa dai magneti dell'attrazione e della passione. È intenso il

⁵⁰ J. Hillman, *La vana fuga degli dèi*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2005, p. 172, nota 43.

⁵¹ La croce è il più totalizzante dei simboli (cfr. G. de Champeaux, S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Zodiacque, Parigi, 1966, p. 365). I reperti archeologici attestano la sua presenza in molte civiltà, tra cui in Egitto, a Cnosso e in Cina. A Creta, per esempio, è stata rinvenuta una croce marmorea che è stata fatta risalire al XV secolo a. C. (Cfr. *Croce*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 341). «La croce è il terzo dei quattro simboli fondamentali [...] – insieme al centro, al cerchio e al quadrato – e con questi altri tre stabilisce una relazione ben precisa: l'intersezione delle due rette coincide con il centro, che essa apre sull'esterno, iscrivendosi inoltre nel cerchio, che, a sua volta, divide in quattro segmenti. Genera il quadrato e il triangolo quando le sue estremità sono collegate da quattro rette. Da queste semplici osservazioni deriva una simbologia estremamente complessa, ed esse hanno dato origine a un linguaggio assai ricco e si può dire universale» (*op. cit.*, pp. 341-342). Porre lo sguardo al centro della croce, significa, dunque, aprirlo alla totalità. L'occhio che si colloca al centro della complessità geometrica richiamata dalla croce, può essere assimilato al «terzo occhio», che «vede tutto» nella perfetta simultaneità dell'eterno presente» (R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, trad. it. di F. Zambon, Adelphi, Milano, 1990, pp. 374-375).

⁵² *Un chien andalou* (Francia, 1929) di Luis Buñuel.

⁵³ Cfr. *Sangue* in J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 322.

fermento energetico – *libido* direbbe Jung – che ribolle nel magma inconscio dello sguardo. Calore vitale che non si oppone, ma che si pone, piuttosto, in una relazione di complementarità rispetto al soffio celeste del Sole, dai raggi di luce spirituale.

Lo sguardo ha bisogno del sangue rosso del Sole non solo per ossigenare e nutrire la Visione, ma anche per operare la *rubedo* alchemica della trasmutazione: cinabro dei filosofi dove, dice Zosimo «troverai l'oro colato di rosso fuoco come il sangue»⁵⁴. È questa la strada da percorrere se si vuole davvero accedere a una Visione votata al rosso rubino, di granato e di tormalina. Una Visione capace di risvegliare i carboni ardenti che fermentano nella cenere di uno sguardo asservito alla luce della ragione illuminista e positivista. E ancora una Visione infiammata che sappia finalmente cogliere la Forza e la Bellezza del concerto, spesso reso invisibile e opaco, che governa tanto lo Spazio interiore quanto quello esteriore.

È evidente che, in questo contesto, la ferita inferta allo sguardo non corrisponde affatto a una frattura e tantomeno a una lacerazione quanto, piuttosto, a un ampliamento di prospettive. A una rinascita, perciò, che combacia, in termini simbolici, al risveglio del “terzo occhio”: dell'*aynul-qalb* cioè dell’“occhio del cuore” islamico o dello *iod*, spesso raffigurato, appunto, come una ferita⁵⁵ e associato al Tetragramma ebraico, e, quindi, al nome di Dio.

Basti pensare, a questo proposito, al cuore aperto di Saint-Denis d'Orques, posto al centro di due cerchi concentrici: in quello interno sono raffigurati i sette Pianeti insieme al Sole, mentre in quello esterno i dodici segni zodiacali. La composizione del *marbre astronomique* de la Chartreuse de Saint-Denis pare avvertire che, per potere vedere in profondità, con pupille pulsanti di corpo e di spirito, è necessario situare l'occhio del cuore al centro della giostra planetaria e astrale. Ma attenzione perché lì, nel cardine del carosello cosmico, non è posto un cuore integro. C'è piuttosto un cuore attraversato da una profonda ferita che, curiosamente, come fa notare Guénon, «assume visibilmente la forma di uno *iod*»⁵⁶ il quale, a sua volta, dallo stesso autore, viene associato all'occhio⁵⁷.

Come a dire che solo una ferita di carne e di sangue è in grado di trasmutare la Visione, rendendola vera, autentica, vitale. Solo cioè un taglio – che è anche apertura e finestra – di tale portata può dilatare lo spettro della percezione,

⁵⁴ C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, p. 292.

⁵⁵ Cfr. R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, op. cit., p. 375.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

penetrando le vette e gli abissi dello spazio, moltiplicando le prospettive e le profondità dello sguardo. E solo da lì, da quell'occhio ferito che diventa "punto vaginale" irrorato da "mestruo fecondo", che l'occhio-cuore trasmuta in organo creativo e veggente: simbolo di totalità, irraggiatore di energia cosmica, punto di contatto tra microcosmo e macrocosmo e centro polifonico di raccolta delle voci tanto degli astri interiori quanto di quelli esteriori.

Si è detto che René Guénon associa all'occhio lo *iod*. L'esoterista francese scrive: «Talvolta lo *iod* stesso è sostituito da un occhio, che viene generalmente designato come l'"occhio che vede tutto" (*The All-Seeing Eye*)»⁵⁸. A questo punto vale la pena soffermarsi, almeno brevemente, sul significato assunto dallo *iod* in ambito ebraico, al fine di comprendere le implicazioni, i contenuti e soprattutto le forme archetipiche che lo caratterizzano e che ricadono sul simbolismo dell'occhio a cui esso è assimilato.

Lo *iod* è, innanzitutto, la «decima lettera dell'alfabeto ebraico ma prima lettera del Tetragramma sacro – in sé un Nome divino che nella Massoneria è stata trasformata nella lettera G per assimilazione a *God* (Dio) – rappresenta il punto nascosto, è quindi il germe e il Principio, e da essa "sono formate tutte le altre lettere dell'alfabeto ebraico, formazione che, secondo lo *Sepher Ietsirah*, simbolizza quella analoga del mondo manifestato"»⁵⁹. Dal passo riportato emerge, con evidenza, l'aspetto creativo e divino dell'occhio-*iod*.

È scritto che, oltre a essere il Principio primo⁶⁰, lo *iod* è anche la decima lettera dell'alfabeto ebraico. Il numero *dieci*, a sua volta, nella tradizione pitagorica, è dato dalla somma dell'uno (la monade, simbolo dell'infinito), del due (la diade, assimilata alla materia), del tre (cifra della sintesi dei primi due numeri, oltre che figurazione numerica del concetto di superficie, di cui il triangolo è la prima forma) e del quattro (personificazione dell'essenza eterna della natura). Numeri che, se posti a mo' di punti in ordine decrescente dal basso verso l'alto, vanno a disegnare il *tetraktys*, immagine sacra del divino sulla quale giuravano i pitagorici⁶¹. Appare chiaro che l'occhio – in questa prospettiva e associato allo *iod* e al numero dieci – se da un lato, si fa ventre creativo in quanto Principio primo, dall'altro, diventa *organo divino*.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 374.

⁵⁹ *Iod* in J. M. Vivenza, *Dizionario guénoniano*, trad. it. di P. Garutti e A. Magli, Arkeios, Roma, 2007, p. 187.

⁶⁰ Cfr. anche R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, *op. cit.*, p. 374, nota 3.

⁶¹ Cfr. C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, Mimesis, Milano-Udine, 2008, p. 28.

In queste vesti va interpretato l'Occhio che vediamo disegnato all'interno del triangolo nell'iconografia cristiana che indica, per l'appunto, lo sguardo di Dio. Lo stesso Occhio lo ritroviamo, nella tradizione massonica, inscritto nel triangolo che «rappresenta alla sua base la Durata e, sui lati che si ricongiungono alla vetta, Tenebre e Luce; il che comporrebbe il *ternario cosmico*»⁶². La durata, alla base del triangolo, richiama ancora i concetti di tempo, di ritmo, di musica da cui eravamo partiti. Durata che comprende e abbraccia, in sintesi totale e in rapporto di proporzione e di misura, sia il tempo armonico, giocato sulla simultaneità, sia quello melodico generato dalla infinite sfumature della successione: quelle generate dal susseguirsi delle note musicali, dall'avvicinarsi dei moti astrali e dall'andirivieni dei battiti delle ciglia, come, del resto, quelle scandite e modulate dall'alternarsi delle stagioni dell'Anima.

La crocifissione dello sguardo, attraverso una lunga serie di rimandi e di incastri simbolici, ci ha portati all'immagine dell'occhio inscritto nel triangolo divino.

A questo proposito è curioso osservare che – come fa giustamente notare Guénon – in molte chiese cristiane il triangolo dell'Occhio di Dio è affrescato sulla parete di fondo, proprio sopra all'altare, dove è appoggiato, di consuetudine, il crocifisso. Ma ciò che è ancor più strano, tanto da parere addirittura bizzarro, è che le due figure, poste l'una sopra all'altra, vanno a comporre il simbolo dello Zolfo (⚡)⁶³. Si fa riferimento, ovviamente, alla croce sormontata dal triangolo.

Figure geometriche all'interno delle quali sono collocati il Messia, ovviamente in croce, – di cui l'occhio crocifisso, in quanto *Figura Christi*, è incarnazione microcosmica del divino – e l'Occhio di Dio inscritto nel triangolo, espressione quest'ultima della totalità a livello macrocosmico e universale.

La messa in scena simbolica illustrata pare rammentare e suggerire che per rendere fecondo lo sguardo – abilitandolo a cogliere le epifanie immaginali di cui parla Corbin e dotandolo, perciò, di una «sensibilità sovrasensibile»⁶⁴, assimilabile «a quella del corpo *magico sottile*»⁶⁵ – è necessario non solo porlo in contatto, ma anche bagnarlo e battezzarlo con il principio spermatico celeste del maschile (l'Occhio del Padre contenuto nel triangolo), di cui lo Zolfo – insieme al fuoco dello Spirito Santo in ambito cristiano – è personificazione alchemica. Ma il seme, per potere fruttificare, deve necessariamente incontrare, penetrare e

⁶² Cfr. *Triangolo*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 496.

⁶³ Cfr. R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, *op. cit.*, p. 374, nota 5.

⁶⁴ G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ *Ibidem*.

incarnarsi nelle piaghe aperte del corpo lacerato di Cristo: ferite vaginali e mercuriali, di labbra e di carne, di sofferenza e di passione.

Nella figura di Cristo, dunque, è come se si celebrasse il matrimonio alchemico tra *Sulphur* (♁) e *Mercurius* (☿). È come se si compisse, detto in altri termini, la sizigia, il *Rebis* alchemico, in cui ogni possibile coppia va a significare «una cosa sola: una *complexio oppositorum*»⁶⁶, cristallizzandosi in un solo simbolo unificatore ed ermafrodito⁶⁷. Coppie di cui fanno parimenti parte il soffio spirituale sulfureo divino e la materia mercuriale della carne crocifissa.

Ecco, allora, che il corpo di Cristo, insieme all'occhio a Lui associato, si fa drammatizzazione mitica, alchemica e psicologica della matrice inconscia femminile congiunta, fusa, saldata allo spirito coscienziale maschile e paterno. Per questo Cristo è espressione sacra della totalità. In Lui gli opposti si intrecciano, sino a renderlo figura androgina. Anche Gregorio Magno riconosce in Cristo questo attributo, tant'è vero che parla di Lui come di «*vir a foemina circumdatus*»⁶⁸, cioè, come dice Jung, di «*sponsus e sponsa (ecclesia)*»⁶⁹.

L'equivalente astrale di Cristo è «nella sfera celeste [...] la coppia di pianeti costituita da Sol e Luna»⁷⁰, mentre il suo analogo oftalmico è l'*Occhio Ermafrodito* «che contiene in sé tutti i colori»⁷¹ dell'arcobaleno. È l'occhio che guarda al Cielo con la passione della Terra e che volge lo sguardo al Mondo con la forza dell'Empireo. È l'occhio che sussume in sé il maschile e il femminile e che si fa *Lapis, Sé*, in termini junghiani.

Ed è anche l'occhio dell'iride che si fa *Athanor*, alambiccio, vaso alchemico, dove si compie l'Opera di distillazione dello sguardo, abilitandolo a cogliere i simboli, gli archetipi, le figure, i colori che si muovono oltre la luce del visibile, al di là delle apparenze, tra le ombre e le opacità, nel buio della notte onirica inconscia.

Vi è una stretta relazione tra i colori, gli stati dell'Opera, i Pianeti e la psiche. Jung la riconosce e la descrive in questi termini.

Agli stadi dell'Opera corrispondono alcuni determinati colori che, dal canto loro, sono collegati ai sette pianeti. Già nell'antichità si faceva distinzione tra sette colori. Di qui il collegamento dei colori con l'astronomia e quindi, naturalmente, anche con la psicologia, poiché i pianeti corrispondono a determinati elementi del carattere

⁶⁶ *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, trad. it. di L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 149.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸ Gregorio Magno, *In librum primum Regum expositiones*, 1.1,1 in Migne, P. L., vol. 79, col. 23.

⁶⁹ C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, *op. cit.*, p. 176.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ G. Dorneus, *Speculativa philosophia* in *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, et operationibus...*, vol. I, Ursel, 1602, p. 178 ss.

individuale. Già l'*Aurora consurgens*, in una frase piuttosto ambigua, pone in collegamento i colori con l'“anima”⁷².

L'occhio crocifisso diventa, dunque, *Occhio androgino* che, come Cristo, sa vedere oltre il visibile. È un occhio capace di cogliere le corrispondenze di cui parla Jung nel passo riportato. *Oculo pavonis*, dunque, che include nel proprio raggio d'azione il *recto* e il *verso* della Visione. E ancora occhio che comprende *omnes colores*, integrando più attributi – anche tra loro contrari – in un unico scenario psichico che contempla pupille e Stelle, Sole e Luna, Cielo e Terra. È l'analogo alchemico della *cauda pavonis* che «viene anche chiamata “anima del mondo, natura, quintessenza, che fa germogliare tutte le cose”»⁷³. È, insomma lo sguardo pasquale di rinascita e di resurrezione, che, ingravidato dalla guazza aurorale celeste, conferisce colore, spessore e profondità all'unità di un'autentica Visione che si predispone, aprendosi a mo' di ferita e di vagina, ad accogliere il Tutto. Il *Tractatus Aristotelis*, al riguardo, ci fornisce una descrizione⁷⁴ poetica assai efficace:

Tutto ciò che è contenuto sotto il cerchio della luna [...] è in fine quadrangolare tramutato in unità, proprio come un prato coperto di fiori, ornato di colori, fiori e profumi di varia natura, che la terra concepì dalla rugiada del cielo⁷⁵.

L'occhio ermafrodito si fa, dunque, tempio della *hieros gamos*, cioè della *coniunctio* tra Sole e Luna, tra Cielo e Terra. Diventa *Lapis*, pietra, cristallo. Tutte immagini collegate al *Sé* a cui corrisponde «uno stato di suprema *teleiōsis* (perfezione o completezza)⁷⁶.

La nostra pietra è quel sole disseminato di stelle dal quale, mediante trasmutazione, deriva ogni colore, come i fiori che sbocciano in primavera⁷⁷.

2 *Oculo genitalis*

La simbologia della croce, associata all'occhio, la ritroviamo nella mitologia egizia. Sono molte le divinità del *Pantheon* eliopolitano raffigurate con la *crux ansata* in mano o anche, ma più raramente, appoggiata al petto. Si pensi, solo a titolo d'esempio, alle immagini di Aton – detto anche Atúm o Khnum, dal verbo

⁷² C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, *op. cit.*, p. 299. «Colui che mi avrà levato l'anima, ne vedrà i colori» (*ibidem*, nota 116).

⁷³ *Op. cit.*, p. 300.

⁷⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 299.

⁷⁵ Pseudo-Aristoteles, *Tractatus Aristotelis alchymistae ad Alexandrum Magnum, de lapide philosophico* in *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, et operationibus...*, vol. V, Strasburgo, 1613, 1622 e 1661, p. 881 ss.

⁷⁶ C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁷ J. D. Mylius, *Philosophia reformata continens libros binos*, Francoforte, s. M., 1622, p. 121.

num, con il significato di “unirsi”, “congiungersi”⁷⁸ – il dio solare supremo dell’Enneade. Oppure si pensi ancora a Iside, sorella e sposa di Osiride, oppure ancora a Ra, dio anch’esso solare spesso raffigurato, come del resto Horus, con il simbolo dell’occhio. Horus stesso che, secondo la versione più diffusa del mito, era figlio di Iside e di Osiride, veniva rappresentato con la croce ansata in mano, ma la stessa cosa vale anche Seth, dio del caos e fratello di Horus. L’elenco potrebbe continuare ancora a lungo se si prendesse in esame nel dettaglio la ricca iconografia ereditata dalla civiltà egizia.

La croce ansata (☩), analoga alla croce di Cristo, è dispensatrice di vita. Per questo è un attributo divino. Gli dèi, nella mitologia antica – e non solo in quella egiziana – sono posti sempre in stretto contatto con gli uomini.

L’insieme dei simboli che compongono la croce ansata lo dimostrano. Il nodo, a cui rimanda la forma della croce, sormontato dal cerchio, stretto tra le dita dagli dèi, pare, infatti, sottolineare il volere divino di mantenere un legame, che è anche patto e alleanza, tra l’ordine umano e quello celeste, tra il microcosmo e il macrocosmo. Un ordine che si reitera nel tempo e nello spazio, attraverso il rito, come rimarca la circolarità del cerchio che, a sua volta, è «immagine perfetta di ciò che non ha né inizio né fine»⁷⁹ e che perciò perdura per l’eternità.

Il geroglifico *ankh* o *ankhi*, per giunta, oltre a riferirsi al dio supremo dell’Enneade (Aton) e alla croce ansata, significa anche “vita”, “vivente”⁸⁰. Come a voler sottolineare che il contatto tra gli uomini e gli dèi non è solo di ordine spirituale, ma anche di carattere materico, carnale, vitale, erotico, genealogico, sanguigno, persino parentale.

Tornando alla simbologia, della croce è interessante notare che, così come Cristo è *Figlio di Dio*, la dea egizia Jusas o Nebit-Hotpet, che si accompagna spesso ad

⁷⁸ Cfr. C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, trad. it. di R. Raho, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 267 e H. Brugsch, *Religion und Mythologie der alten Ägypter*, in 2 pt., Lipsia, 1885-88, pp. 290 ss. Aton è spesso associato al simbolo dell’uovo che ne evidenzia sia la componente femminile sia la natura androgina. Aton infatti, era venerato nelle sembianze di Agatodèmone, il serpente sacro della città di Nezi. Il serpente, come è noto, è oviparo. Inoltre, e lo testimonia la sua muta, è simbolo di «rinnovamento al pari dello scarabeo (simbolo solare), a proposito del quale si diceva esistessero solo esemplari maschili e che si riproducesse da solo. [...]» (C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 267). Aton-Khnum lo ritroviamo in alcune raffigurazioni seduto di fronte al torchio che modella, come fosse un vasaio, l’uovo cosmico. Immagine che ben esprime il suo potere creativo e i suoi attributi androgini (cfr. Cfr. *op. cit.*, tav. XLlb e p. 267, Fonte di riferimento *Modellazione dell’uovo cosmico: Khnum all’opera al tornio del vasaio*, Egitto da E. A. T. W. Budge, *The Gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology*, vol. 1, Methuen & Co. 36 Essex Street W. C., Londra, 1904, p. 500.

⁷⁹ A. Champdor, *Le livre des morts*, Éditions Albin Michel, Parigi, 1973, p. 22.

⁸⁰ Cfr. C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, trad. it. di R. Raho, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, pp. 265 ss.

Aton, non solo è considerata sua *madre* – tanto che il dio supremo di Eliopoli è chiamato anche “padre di sua madre” come a sottolinearne la natura androgina e la totalità di cui egli stesso è espressione – ma anche sua *figlia e sposa*⁸¹. A ciò si aggiunga il fatto che nei racconti delle iscrizioni eliopoliane si riferisce che il primo giorno dell’autunno – che coincide, del resto, con l’accorciamento delle giornate e con l’avanzata delle tenebre che preludono la stagione invernale – viene celebrata la festa della dea Jusas. Festa che si commemora con l’annuncio «‘della sorella che si accinge a unirsi con suo padre’»⁸².

E ciò, si badi bene – e preme particolarmente sottolinearlo anche per cogliere la complessità della ricca simbologia messa in gioco – accade in concomitanza con l’*equinozio autunnale*. Momento a cui Gabriele d’Annunzio fa corrispondere la fase della Luna Nuova che succede all’ultimo grado della Luna calante, assimilabile quest’ultima, in termini simbolici, alla morte. Lo fa in poesia: forma d’Arte che, al pari del mito, sa conferire ascolto, voce, parole e ritmo allo sguardo ermetico.

*E io le dico: «O Ermione,
tu hai tremato.
Anche agosto, anche agosto
andato è per sempre!
Guarda il cielo di settembre.
Nell’aria lontana
il viso della creatura
celeste che ha nome
Luna, con una collana
sotto il mento sì chiara
che l’oscura,
pallido s’inclina e muore...»⁸³.*

Al culmine della fase calante – in un’ottica astronomica che è qui speculare e complementare a quella simbolica che emerge tanto nel mito quanto nella poesia – è contenuto il germe della Luna Nuova, a cui la dea egizia Jusas può essere, a tutti gli effetti, assimilata. Luna Nuova che custodisce in sé la potenza della rinascita, ma che, per rinnovarsi, ha bisogno del seme del Sole.

Jusas, “Sorella Luna”, – sorge spontaneo il parallelismo francescano – lo cerca e lo trova in Aton, “Fratello Sole”, suo padre e anche sposo. Grazie a quel seme rinnova la sua forma e la sua rotondità, alimenta la sua morbidezza e la sua pienezza, e non da ultimo, dispensa chiarore e tepore alle imminenti buie e gelide

⁸¹ Cfr. *op. cit.*, p. 265.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ G. d’Annunzio, “Il novilunio” da *Alcyone*, vv. 129-140 in *Poesie, op. cit.*, pp. 520-521.

notte invernali, diventando, in tal modo, punto di riferimento e di orientamento, tanto per gli occhi quanto per l'Anima.

La Luna, come la dea, non solo si fa lanterna, ma anche mediatrice suprema degli opposti. Nel suo chiarore – che non è bianco, ma neanche nero – si compie la sintesi massima della luce con l'ombra.

*Novilunio di settembre!
Tal chiaritate
il giorno e la notte commisti⁸⁴*

È, dunque, nel giorno dell'equinozio autunnale che – per dirla in termini durandiani – si compie il miracolo non solo dell'antifasi – cioè dell'inversione dal maschile al femminile e viceversa – ma anche della sintesi, intesa come unione copulativa ed espressione massima di totalità⁸⁵.

⁸⁴ *Op. cit.*, vv. 67-69, p. 518.

⁸⁵ Gilbert Durand effettua uno studio sistematico e dettagliatissimo dell'immaginario su basi antropologiche e simboliche. Nella sua accurata e colossale analisi, individua due *Regimi* dell'immaginario: uno diurno e uno notturno. Compie, inoltre, in parallelo – e operando nell'ambito delle stesse immagini – una tripartizione di ordine riflessologico. Classificazione che qui riportiamo, precisando il *Regime* di pertinenza. Nell'ottica del filosofo francese, il *Regime Diurno* è governato dalla *dominante di posizione*, dove prevalgono i simboli antifrastici, diairetici e verticali, associati al maschile e al paterno. All'interno del *Regime Notturno* individua, invece, non una, ma due dominanti: quella *digestiva-antifrastica* e quella *ciclica-copulativa*. «La prima assume le tecniche del contenente e dell'ambiente, i valori alimentari e digestivi, la sociologia matriarcale e della nutrizione, la seconda raggruppa le tecniche del cielo, del calendario agricolo come dell'industria tessile, i simboli naturali o artificiali del ritorno, i miti e i drammi astrobiologici» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale, op. cit.*, p. 48). Durand – a cui spesso si è fatto e a cui si continuerà a fare riferimento nel corso della trattazione – costruisce il proprio pensiero memore della ricca tradizione filosofica e psicologica occidentale. In particolare, assume una prospettiva ermeneutica che trova le sue principali fondamenta nel pensiero di Carl Gustav Jung e nella lezione di Gaston Bachelard, quest'ultimo suo grande Maestro. Procedo, inoltre, nella sua articolata ricerca, tenendo sempre ben presenti sia le indagini comparative sulla storia religioni di Mircea Eliade, sia le riflessioni sulla metafisica dell'immaginario di Henry Corbin. Accoglie poi, ma non certo da ultimo, il concetto di “metafora viva” di Paul Ricœur. Metafora che diventa, nelle mani di Durand, non solo un utilissimo strumento ermeneutico, capace di esplorare gli aspetti della realtà che sfuggono alle indagini di ordine scientifico, ma anche la via da percorrere per una ridescrizione ontologica della realtà. Si ricorda brevemente – e in estrema sintesi – che in Ricœur la “metafora viva” diviene strategia metodologica e per costruire – e gettare – «un ponte tra origine e scopo, tra inizio e termine, tra recessione nell'aurorale e proiezione delle profondità meta-empiriche» (A. Rigobello, *Prefazione* in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 2007, p. 13). È, in altri termini, mezzo e tramite ontologico per trascrivere e tradurre in immagini la «densità semantica dell'inconscio» (*op. cit.*, p. 11). Si riporta, a questo proposito, un breve passo di Ricœur, che mette in luce, dal canto suo, l'impronta vitale della metafora. Qui il filosofo francese si riferisce, nello specifico, al linguaggio poetico. Dice: la «strategia del linguaggio poetico è di fare apparire, negli intervalli di classificazione logica, il fondo della vita, il mondo della vita, la *Lebenswelt* ove è possibile esplicitare i nostri possibili più specifici» (P. Ricœur, *La sfida semiologica*, a cura di M. Cristaldi, Armando, Roma, 1974, p. 287). Emerge chiaramente, in questo passaggio, la spinta vitale, erotica dunque, della metafora, a cui si ritiene utile – in questo contesto di analisi – aggiungere e sottolineare l'aspetto ludico che la caratterizza sia per natura sia costituzione. Aspetto tra lo scherzoso e il burlesco che si esprime tanto sul piano semantico-strutturale quanto su quello simbolico. A questo proposito – e per concludere, anche allo scopo di motivare questo lungo inciso – vale la pena ricordare che tutte le metafore lavorano, giocano e procedono per mascheramenti, per nascondimenti, per dissimulazioni. Dinamiche a cui l'euristica – dal greco

Torniamo ora all'analisi del mito che ci aiuterà a comprendere meglio il passaggio antifrastico prima e sintetico poi.

La figlia-sorella-madre-sposa Jusas, personificazione del femminile, non solo si fa fecondare dal figlio-fratello-padre-sposo Aton, ma anche – simultaneamente e, dunque, nello stesso istante – lo feconda, diventando in tal modo padre e sposo (lei Jusas) della madre e sposa, che è lui Aton. Pare un gioco di parole. In realtà, nell'intreccio incestuoso, si compie la trasmutazione androgina divina che ricade ritualmente non solo sugli officianti, ma anche su tutti gli astanti, infondendo loro la forza e il coraggio di affrontare, senza timore né paura, le tenebre dell'imminente inverno.

Si ribadisce che la madre che diventa padre, così come la figlia che feconda il padre, si collocano all'interno del *Regime* antifrastico notturno durandiano, dove anche le tenebre si fanno luce e la morte contiene in sé il germe della rinascita. Si attiva, in tal modo, un'energia simbolica capace di mettere in contatto il conscio con l'inconscio. Ed è proprio grazie a questa energia – chiamata da Jung *libido*⁸⁶, che nella morte, come nel buio e nella notte, è possibile ritrovare il seme di un nuovo giorno, inteso come metafora di una nuova vita.

La festa di Eliopoli dedicata alla dea Jusas è, dunque, di per sé, drammatizzazione sacra della fusione degli opposti. È tanto sceneggiatura mitica della *hieros gamos* – cioè del matrimonio divino – quanto invito alla *sintesi androgina dello sguardo*. L'associazione tra l'occhio divino e la dea Jusas, in una prospettiva strettamente sintetica e copulativa, emerge, con maggiore evidenza, da un ulteriore dettaglio riferito allo stesso mito. Si narra, infatti, che nello stesso giorno equinoziale in cui

εὕρισκο, con il significato di “scoprire” e “trovare” – ricœuriana si è sempre conformata, partecipando sia a livello metodologico che ermeneutico. Nella procedura interpretativa, infatti, Ricœur ha puntualmente lasciato ampio spazio tanto all'intuizione quanto all'immaginazione, affiancandole al rigore e alla sistematicità del metodo.

⁸⁶ La *libido* in Jung non si esaurisce alla sfera sessuale. Il pensiero junghiano, infatti, si differenzia profondamente da quello di Freud che la circoscrive esclusivamente allo sviluppo psicosessuale dell'individuo, rintracciandone cinque momenti: la fase orale, quella anale, quella fallica, a cui segue il periodo di latenza e, infine, la fase sessuale (cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, *passim*). Jung concepisce, invece, la *libido* come “spinta vitale”, come “energia psichica”, come “spinta trasmutativa”, detto in termini alchemici. L'autore svizzero diede forma al suo pensiero nel 1911 con la pubblicazione di *Trasformazioni e simboli della libido*. Momento che coincise con la fine del sodalizio freudiano e la rottura definitiva con il maestro. Il testo edito nel 1912 fu poi pubblicato, rielaborato e rivisto, nel 1952 con il titolo *Simboli della trasformazione*. Jung, in un passaggio significativo dell'opera in questione, associa la *libido* al Sole. «Il sole è quindi adatto a rappresentare il dio visibile di questo mondo, la forza viva della nostra anima, che noi chiamiamo *libido* e la cui essenza è di produrre l'utile e il dannoso, il bene e il male» (Cfr. C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 126). La *libido* è intesa, perciò, sia come molla energetica che attiva il *processo d'individuazione* sia come spinta regressiva che porta a un'involuzione e a un regresso psichico.

Jusas e Aton si uniscono, «la dea Mehnit porta a termine la sua opera per consentire al dio Osiride di entrare nell'occhio sinistro»⁸⁷.

Da questo breve frammento emerge, accanto alla connessione tra la croce ansata e lo sguardo, il profilo mitico-simbolico dell'*oculo genitalis*.

Ci concentreremo ora su quest'ultimo. Per farlo sarà utile esaminare con dovuta dovizia di particolari i presupposti. Per questo partiremo dall'occhio sinistro che, nella mitologia egizia, è personificato dalla Luna che dà dimora alle anime. Ne è testimonianza, per esempio, *La luna dimora delle anime*, un cammeo datato I secolo d. C.⁸⁸, dove l'astro è raffigurato in forma di mezzaluna che, come fosse una barca, solca il Cielo tra le Stelle. Emerge sin qui il parallelismo occhio sinistro-Luna-Anima. Isomorfismo che vedremo arricchirsi di ulteriori significati simbolici che rintracceremo, via via, andando ad attingere alla sfera creativa, sintetica e sessuale – direbbe Durand – del mito.

Ma torniamo al racconto. «Nell'equinozio d'autunno», scrive Jung, citando a sua volta Fritz Schultze, «la vacca celeste dall'occhio di luna, Iside, accoglie in sé lo sperma che genererà Hor, (la luna custode dello sperma)»⁸⁹. Questa è anche la ragione per cui il giorno dedicato alla dea Jusas – sposa, figlia e madre del dio Aton – viene anche chiamato giorno del «“riempimento del sacro occhio con ciò che gli occorre”»⁹⁰. L'occhio di Luna di Iside si fa perciò vaso e contenitore del seme di Osiride. Iside che, a sua volta – si ricorda – non solo è sposa, ma anche sorella di Osiride.

Si ripresenta l'intreccio dell'accoppiamento incestuoso – molto comune nelle mitologie – che pare volere sottolineare la necessità di un ricorsivo avvaloramento del legame parentale anche per via sessuale. Nel mito, dunque, la coappartenenza genealogica si consuma non solo nella comunione spirituale, ma pure nella fusione fisica e genitale del maschile paterno con il femminile materno.

Detto questo, la narrazione in questione pare avvertire che lo sguardo, per predisporre a vedere con occhi di Luna nel buio delle lunghe notti invernali, ha bisogno di essere fecondato dalla “luce spermatica” dell'oltretomba (si ricorda che Osiride è anche dio degli Inferi) e, perciò, deve trasmutarsi in grembo, in pistillo, in calice uterino per accogliere, conservare e alimentare i semi di polline e di luce

⁸⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 266.

⁸⁸ Cfr. *op. cit.*, fig. 31, p. 312. Fonte di riferimento *La luna dimora delle anime* da F. Chapoutier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, fig 67, Belfar, Parigi, 1935, p. 324.

⁸⁹ C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 266. Cfr. anche F. Schultze, *Psychologie der Naturvölker*, Veit, Lipsia, 1900, p. 338.

⁹⁰ C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 266.

del divino, proprio come fa l'occhio di vacca di Iside. Li custodisce, li cura e li preserva in attesa che i frutti germoglino e fioriscano, tra pupilla e retina. Frutti che possono essere assimilati alle visioni immaginali di cui parla Corbin e di cui il terreno mitico è tanto prodigo e generoso.

Quello di Iside è, fuori di dubbio un *occhio vaginale*. Lo spiega bene Jung in questo passaggio, riferendosi agli occhi di Indra.

L'“occhio” rappresenta evidentemente i genitali femminili, come risulta nel mito di Indra, il quale per via della sua lascivia dovette portare diffuse su tutto il corpo le immagini della *yoni* (vulva), ma che fu graziato dagli dèi che mutarono in occhi le immagini disonoranti della *yoni* (similitudine di forma). Nell'occhio c'è la “pupilla”, vale a dire la piccola immagine riflessa, il “bambino”. [...] ⁹¹.

Riguardo, invece, all'*occhio fallico*, sempre rimanendo nell'ambito della medesima narrazione mitica, ci sposteremo alla contesa tra Seth e Horus. Il primo uccide Osiride, del quale è anche fratello, riducendolo a pezzi. In realtà, secondo la profezia, sarebbe dovuto essere stato Horus il predestinato, sin dalla nascita, a uccidere il padre. Tra i due (zio e nipote) scoppia un conflitto cruento. Nel corso della lotta Seth sottrae a Horus un *occhio* e quest'ultimo taglia a Seth i *testicoli*.

Mette fine alla lite il dio medico e mago Thot, che restituisce a ciascuno gli organi amputati⁹². Horus decide, infine, di offrire al padre Osiride il suo occhio «quest'occhio fu anche la luna»⁹³.

Ciò che emerge di primo acchito è l'equiparazione dell'occhio ai testicoli. All'amputazione visiva risponde la mutilazione fallica. Alla menomazione dello sguardo fa da contraltare l'impotenza virile. E all'oscuramento della pupilla – privata del seme di luce – replica la desertificazione spermatica.

A ciò si aggiunga l'offerta finale dell'occhio di Horus al padre, personificazione dell'inconscio germinativo. Nella mitologia egizia, infatti, Osiride, oltre a essere Signore dell'Ade, è anche dio della vegetazione e dell'agricoltura. Va rimarcato, dunque, che Osiride, nonostante sia padre – ma nel *Pantheon* egizio, come vedremo, la simbologia del maschile e del femminile risulta essere ribaltata –, attiene alla costellazione simbolica inconscia, tant'è vero che l'occhio è, infine, assimilato alla Luna, anch'essa dominata dal femminile.

L'Occhio di Horus – sul quale torneremo nel prosieguo della trattazione – è perciò espressione di totalità e di compiutezza. Serba in sé la luce del Sole e il chiarore della Luna. Duplicità che gli conferisce la forza di volare con ali di falco – di cui è

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano, 1985, p. 80.

⁹³ *Ibidem*.

personificazione – e perciò di vedere, nella sua pienezza, l'intero panorama cosmico, spaziando di notte come di giorno.

Si badi bene che l'occhio torna a Horus e da lui sale al Cielo, diventando così occhio di Luna, per merito della mediazione ermetica del dio Thot che – reso forte dalla croce ansata⁹⁴ tenuta tra le mani – conferisce potenza e profondità alla Visione, contribuendo a ricondurla allo Spazio divino celeste. La vivifica e la guarisce con la sapienza del mago-medico, rendendo, in tal modo, l'atto visivo un'autentica esperienza iniziatica. La croce, o meglio il nodo da lui stretto tra le dita, infatti, rimanda allo «stato di *trance* nel quale si dibatteva l'iniziato; più esattamente, essa rappresenta la condizione di morte, la crocifissione dell'eletto e, in certi templi, l'iniziato era messo a giacere dai sacerdoti su un letto a forma di croce»⁹⁵.

Il letto, a sua volta, rimanda al sonno. E, tra le divinità minori dell'Antico Egitto, c'è Bes, il dio custode dei sogni che protegge i dormienti, liberandoli dal giogo degli incubi⁹⁶. Si apre qui un nuovo scenario mitico che avvalorava quanto sinora sostenuto.

La simbologia di Bes, infatti, si ricollega tanto a Thot quanto a Horus. Come il primo è dio medico e taumaturgo. Del secondo, invece, rintracciamo in Bes le ali di falco, in duplice coppia, e l'occhio di Horus, moltiplicato per tutta la superficie epidermica. Se a ciò si aggiunge il fatto che troviamo Bes rappresentato in un bronzo egizio del VI secolo a. C. completamente nudo, con il corpo cosparso di occhi e con il fallo eretto⁹⁷, i conti tornano e la conclusione non può che avvalorare quanto sinora sostenuto.

Detto in sintesi, nella rappresentazione di Bes si esprime la potenza creativa dello sguardo che risiede essenzialmente nella capacità (e nel coraggio) di guardare, con

⁹⁴ Cfr. Croce, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 350.

⁹⁵ A. Champdor, *Le livre des morts*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁶ E. Leospo, M. Tosi, *Vivere nell'Antico Egitto. Deir el-Medina, il villaggio dei dormienti*, Giunti, Firenze, 1998, p.83.

⁹⁷ Cfr. C. G. Jung, *I simboli della trasformazione in Opere*, vol. 5, *op. cit.*, fig. 11, p. 127. Fonte di riferimento *Bes con gli occhi di Hor*, Bronzo dal Serapeum di Saqqara, Egitto, VI sec. a. C. ca da R. V. Lanzone, vol. 1, *Dizionario di mitologia egizia*, tav. 80, fig. 3, Litografia Fratelli Doyen, Torino, 1881. Similmente, anche il dio solare persiano Mithra è dotato di un numero infinito di occhi e, con lui, nell'induismo, troviamo Puruṣa – l'uomo cosmico primordiale dai mille occhi e dai mille piedi – e Rudra, il Deva dei venti e delle tempeste. (cfr. C. G. Jung, *I simboli della trasformazione in Opere*, vol. 5, *op. cit.*, fig. 11, pp. 126-127). Di Rudra, in particolare, in un brano della *Śvetāśvatara Upaniṣad* (3.2 ss.) è scritto: «Quell'unico Dio, il cui occhio tutto vede, il cui sguardo è ovunque rivolto, il cui braccio tutto raggiunge, il cui piede ovunque procede. Costui anima con le sue braccia e con le sue ali, generando il cielo e la terra» (*op. cit.*, p. 126). Sono evidenti gli attributi simbolici comuni al dio egizio Bes. Oltre all'occhio, infatti, i due dèi condividono i simboli delle ali, delle braccia e la potenza creativa.

ardore e con passione fallica, nella notte onirica⁹⁸ (lunare e inconscia) da dove prendono forma immagini sapienziali dal potere balsamico sia per il corpo che per lo spirito. Immagini che imprimo le loro impronte digitali sull'intera superficie epidermica della divinità. La pelle di Bes, infatti, è interamente colonizzata da iridi, palpebre, pupille.

L'immagine di Bes evoca, rimanda e invita a una *visione tattile* che si muove più per toccamenti che per attanagliamenti e che procede più per accarezzamenti che per afferramenti, per prese e occupazioni.

Perché, come sostiene Merleau-Ponty, è nell'«aderenza del vedente e del visibile»⁹⁹ – intesa come partecipazione cutanea totale, epiteliale, olfattiva e persino gustativa – che si modella l'invisibile.

Occorre prima, però, prendere consapevolezza che non è dato accedere con il solo *cogito* all'enigma della visione. Sono necessari, piuttosto, anche il corpo, la pelle, il sudore, la carne e con essi l'istinto e l'intuizione.

Sì, la carne: «questa massa interiormente travagliata, (che)¹⁰⁰ non ha nome in nessuna filosofia»¹⁰¹. Perché «il visibile totale è sempre dietro, o dopo, o fra gli aspetti che ne vediamo»¹⁰². Per questo è importante ricorrere ai miti, alle leggende, alle esperienze oniriche che – procedendo per analogie, per associazioni e per intuizioni spesso improvvise e improbabili – aprono le porte della

⁹⁸ Sulla funzione simbolica delle immagini oniriche cfr. C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., pp. 5 ss. A proposito del potenziale orientativo – e perciò sapienziale – esercitato dai sogni Jung scrive: «La funzione generale dei sogni consiste nel restaurare il nostro normale *status* psicologico attraverso la produzione di materiale onirico che ristabilisce, con una sottile operazione, il nostro totale equilibrio psichico. Questo è ciò che io chiamo il ruolo complementare (o compensatorio) dei sogni nell'ambito della nostra struttura psichica» (*ibidem*). Sempre restando nell'ottica junghiana, le immagini oniriche originano nel centro del *Sé* che viene definito da Marie-Louise von Franz «come un principio interiore di guida distinto dalla personalità conscia, e tale che può essere individuato solo tramite l'interpretazione dei sogni dei vari soggetti» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 148). Il percorso di avvicinamento al *Sé* è chiamato *processo di individuazione*. Per chiarire il rapporto da esso intrattenuto con i sogni si farà nuovamente appello alle parole dell'allieva di Jung: «Così la nostra attività onirica crea e segue uno schema tortuoso nel quale, di volta in volta, le tendenze e i motivi individuali, scompaiono e si presentano nuovamente. Esaminando, nel corso di un lungo periodo di tempo, questo disegno obliquo, sarà possibile individuare l'opera di una recondita tendenza direzionale o regolatrice, che determina un lento, impercettibile processo di sviluppo psichico – il processo di individuazione» (op. cit., pp. 145-146).

⁹⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2009, p. 155.

¹⁰⁰ Aggiunta mia.

¹⁰¹ Op. cit., p. 163.

¹⁰² Op. cit., p. 153.

percezione, abilitandola a cogliere le tracce di una visibilità sparsa¹⁰³, diffusa, nella quale è data la possibilità anche all'enigma di esprimersi.

I sogni, la mitologia e, accanto a essi, l'Arte, in ogni sua forma ed espressione (architettonica, plastica, pittorica, cinematografica, coreutica...), sono in grado, infatti, di conferire voce al mistero della Visione. Attraverso il linguaggio onirico, narrativo, materico, grafico, cromatico, *si mostra* – ma, si badi bene, *non si dimostra* – la radice arcaica delle immagini simboliche. Immagini che nei sogni, nei miti, nell'Arte si manifestano nella loro totalità e immediatezza, nella loro pienezza, nelle loro dinamiche enantiodromiche e, perciò, in tutte le loro contraddizioni, dalle quali l'occhio e la carne non sono affatto esclusi.

La mia carne e quella del mondo comportano quindi zone chiare, luci attorno alle quali ruotano le loro zone opache, e la visibilità prima, quella dei *quale* e delle cose, non può fare a meno di una visibilità seconda, quella delle linee di forza e delle dimensioni, la carne massiccia non può fare a meno di una carne sottile, il corpo momentaneo di un corpo glorioso. [...] l'orizzonte non è una collezione di cose tenui, o un titolo di classe, o una possibilità logica di connessione, o un sistema di "potenzialità della coscienza": è un nuovo tipo d'essere, un essere di porosità, di gravidanza o di generalità, e colui davanti al quale si apre l'orizzonte è preso e inglobato in esso. Il suo corpo e i lontani partecipano a una medesima corporeità o visibilità in generale, che regna fra quelli e lui, e anche al di là dell'orizzonte, al di qua della sua pelle, fino in fondo all'essere¹⁰⁴.

Le antinomie, le polarità e le tensioni che lavorano nella profondità delle immagini simboliche comunicano le loro vibrazioni e le loro energie sin nel cuore dell'Essere, il *Sé*, in termini junghiani. Immagini sapienziali che risuonano tanto sul piano ontologico quanto su quello esistenziale.

Con l'intento di spostarci, con maggiore insistenza e determinazione, dal contesto mitico a quello fenomenologico – nel tentativo di fare dialogare i due ambiti, mettendoli tra loro in relazione anche sul piano metodologico – si riporta un estratto de *Le visible et l'invisible*. Frammento che ben si adatta, a nostro parere, al bronzo *Bes con gli occhi di Hor* di cui si è parlato e dal quale sono emersi gli attributi epidermici, fallici e taumaturgici della Visione.

[...] la carne [...] è l'avvolgimento del visibile sul corpo vedente, del tangibile sul corpo toccante, che è attestato specialmente quando il corpo si vede e si tocca nell'atto di vedere e di toccare le cose, cosicché, simultaneamente, *come* tangibile discende fra di esse, *come* toccante le domina tutte e ricava da se stesso questo rapporto, e anche questo doppio rapporto, per deiscenza o fissione della sua massa. Questa concentrazione dei visibili attorno a uno di essi, o questa esplosione verso le cose della massa del corpo, che fa sì che una vibrazione della mia pelle divenga il liscio e il ruvido, che io *segua con gli occhi* i movimenti e i contorni delle cose stesse, questo rapporto magico, questo patto tra esse e me secondo il quale io presto loro il corpo perché esse vi inscrivano e mi diano la loro somiglianza, questa piega, questa cavità centrale del visibile che è la mia visione, queste due file speculari del vedente e del

¹⁰³ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 164.

visibile, del toccante e del toccato, formano un sistema ben collegato sul quale io faccio assegnamento, definiscono una visione in generale e uno stile costante della visibilità di cui non posso disfarmi, anche quando la tale visione particolare si rivela illusoria, giacché io rimango certo che guardando meglio avrei avuto la visione vera e che in ogni caso, sia poi quella o un'altra, *ce n'è una*. La carne (quella del mondo o la mia) non è contingenza, caos, ma trama che ritorna in sé e si accorda con se stessa¹⁰⁵.

È necessario, pertanto, prendere le distanze da uno sguardo spavaldo che avanza imperterrito e baldanzoso lungo autostrade illuminate a giorno, anche quando fuori – e dentro nel profondo della psiche – è notte fonda.

Occorre, in altri termini, imparare a *incarnare* e a *genitalizzare lo sguardo*, predisponendolo a ospitare e a farsi, nel contempo, accogliere dalle immagini. Ed è necessario anche abilitare gli occhi non solo ad attraversare, ma anche a farsi attraversare dalle presenze celesti.

Bisogna, insomma, predisporre tanto a penetrare quanto a farsi filtrare dalle Stelle, a vedere come a farsi percepire dalle energie cosmiche. Ricordando sempre che l'*oculo genitalis* – sia esso quello vaginale della Luna isiacca o quello fallico combattivo e diaretico di Seth e Horus per dirla in termini durandiani – è sempre, e in ogni caso, un occhio che procede, più per intuizioni che per ragioni, più per analogie che per dinamiche di ordine logico-fattuale.

3 Levàre

L'occhio trae dal visibile l'invisibile. Si comporta allo stesso modo della levatrice che assiste al travaglio la partorientente.

Il paragone non vuole essere affatto azzardato. Anzi. Abbiamo visto, infatti, che le figure archetipiche covano nel ventre onirico delle visioni. Prendono forma, per esempio, all'alba, al risveglio, oppure emergono sulla superficie della tela del pittore o, ancora, vengono alla luce dal marmo informe dello scultore. Ma le vie della messa in scena delle immagini sono pressoché illimitate. Se si volesse, per forza, quantificarne la portata si potrebbe, senza esitazione alcuna, affermare che sono tante quante le possibilità che ha la creatività dell'uomo di incarnarsi. È evidente che le occasioni sarebbero, per l'appunto, infinite.

Ora una breve precisazione che potrebbe sembrare, addirittura, ovvia e, perciò, superflua, ma non lo è, poiché ci servirà a comprendere meglio le immagini di cui stiamo parlando. Esse non hanno nulla a che fare con il mondo mediatico della cosiddetta società delle immagini contemporanea: immagini che muoiono e si consumano nel momento stesso in cui nascono.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 161-162.

Al contrario, le immagini archetipiche, sono dotate di una *forza creativa* tale da essere rese dinamiche e interattive sin dall'istante stesso in cui si incarnano in un "corpo di apparizione", per dirla prendendo in prestito un'espressione corbiniana. Precisamente, e per entrare nello specifico, la creatività delle immagini simboliche si esprime su due piani. A ciascuno di essi, come vedremo, corrisponde una doppia e reiterata rinascita.

A un primo livello la creatività – che sia essa mitologica, onirica o artistica poco importa – «trasmuta le cose in simboli, in Immagini-tipi»¹⁰⁶. Passaggio che potrebbe essere fatto coincidere con il momento dell'«*esteriorità interiorizzata*»¹⁰⁷. Qui l'esteriorità cala – mimando una sorta di morte simbolica – nell'interiorità, che, a sua volta, rinasce e si risveglia proprio grazie all'esteriorità precipitata.

A un secondo livello la creatività agisce in senso opposto, cioè fa ricadere le Immagini «sul piano dell'essere»¹⁰⁸. È la fase dell'«*interiorità esteriorizzata*» perché attiene, evidentemente, in prima istanza, alle ricadute immaginali sulla psiche e, in seconda istanza – e di riflesso – ai loro effetti sul piano pratico, concreto ed esistenziale. Qui succede esattamente il contrario rispetto a quanto accadeva al primo livello. L'interiorità emerge – morendo simbolicamente poiché lascia l'usuale e rassicurante dimora interiore – nell'esteriorità, che, a sua volta, risorge e si desta, rinvigorita, in questo caso, dall'interiorità affiorata. Per dirlo in parole povere: *mors tua vita mea*.

Il processo descritto sembra mettere in scena una sorta di *mise en abyme* psichica che, a sua volta, richiama il mito di Persefone-Prosèrpina e, per certi versi – data l'incompiutezza e la tensione che accomuna ogni reiterato passaggio di stato – al dramma di Orfeo ed Euridice. Ma non solo. Nel transito psichico che è anche sostanzialmente alchemico, come avremo modo di constatare nel prosieguo dell'analisi, le immagini scorrono e fluiscono, senza respiro.

¹⁰⁶ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, trad. it. di L. Capezzone, Laterza, Bari, 2005, p. 213.

¹⁰⁷ La relazione tra «esteriorità interiorizzata» e «interiorità esteriorizzata» è dinamica e ripetitiva. Si tratta, infatti, di due movimenti di un unico processo. L'inversione – e dunque il passaggio da uno stato all'altro – agisce per anastomosi. Infatti le polarità vengono invertite, procedendo a mo' di vasi comunicanti, disegnando un sorta di percorso simbolico a spirale. Spiega bene questa dinamica Jean Brun quando, parlando della pittura di Mondrian, scrive: «La pittura di Mondrian è un tentativo di disincarnazione per mezzo del geometrismo astratto: all'interiorità esteriorizzata nel e dal Mondo, Mondrian ha inteso sostituire quella che chiamava "l'esteriorità interiorizzata", poiché "l'astratto è un'interiorità condotta alla sua più limpida definizione, o, ancora, è l'esteriorità più intimamente interiorizzata"» (J. Brun, *Les rivages du monde*, Desclée, Paris, 1979, p. 167).

¹⁰⁸ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 213.

Flusso che ritroviamo drammatizzato – se si sposta l’attenzione dal piano simbolico a quello strettamente fisiologico e funzionale dello sguardo – nell’andirivieni delle palpebre che, inumidendo la sclera, lubrificano e rendono trasparente la visione.

Sia chiaro che – sempre e in ogni caso, cioè in ambito sia psichico, sia mitico che fisiologico – i due momenti e i due movimenti vanno a comporre un unico processo unitario, distinguibile solo a livello teorico e astratto.

Nella realtà i passaggi non possono essere, in alcun modo, circoscritti o isolati poiché vanno a comporre un *continuum* simbolico a cui non è dato porre confini né descrittivi né definitivi. Infatti, i passaggi reiterati tra esteriorità e interiorità, tra nascite, morti e rinascite, vanno a disegnare una sorta di versamento simbolico che opera per vasi comunicanti, agendo in continuità e per anastomosi.

Travaso che ci avverte che, a prezzo di ogni rinascita, c’è sempre una rinuncia e, dunque, una morte simbolica che si riflette, immancabilmente, sul piano pratico e concreto della vita. Lo si può riscontrare nell’esperienza di tutti i giorni. Ogni opzione, dalla più semplice alla più complessa, ci pone davanti a un bivio: un *àut* *àut* che implica, inevitabilmente, un sacrificio, una privazione e, spesso, anche una sofferenza. Ma è importante non abdicare mai alla scelta, e proseguire nel cammino. Occorre, in altri termini, scegliere, ad ogni istante, di morire. Anche perché, in realtà, è nella stasi che si consuma la morte decisiva: quella più crudele, proprio perché definitiva e conclusiva. Infatti, è nella paralisi e nel blocco del cammino che *Thanatos* mostra il suo volto letale.

Perciò è necessario, oltre che doveroso, correre il rischio della scelta, se si vuole dare modo alla creatività immaginale di adempiere alla sua missione segreta che è quella di levare immagini dall’inconscio. Immagini che attivano energie vitali che si traducono e ricadono in esperienze di vita non solo effettive, ma anche, e soprattutto, autentiche.

Levare significa, pertanto, agire con il “forcipe di velluto” dell’Immaginazione attiva che «non *costruisce* dell’irreale, ma *svela* il reale nascosto»¹⁰⁹ la cui funzione è di «occultare l’apparente, manifestare il celato»¹¹⁰.

È chiaro che ci collochiamo in una prospettiva diametralmente opposta rispetto a quella di una percezione atea (ma lo stesso discorso vale anche per quella laica) che procede, rinunciando sia a bussole sia a traguardi sovraordinati, nel timore di

¹⁰⁹ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, op. cit., p. 42.

¹¹⁰ *Ibidem*.

vincolare la propria libertà. In realtà, rifiutando un ordine superiore, la libertà a cui tanto ambisce, legata e incatenata, resta assoggettata alle manette della dea Ragione.

In questo contesto di analisi si intende piuttosto esercitare una *gnosi della percezione* – come quella praticata dagli ‘*orafā*, gli gnostici mistici islamici – «che coglie l’oggetto non in una sua pseudobiettività, ma come indizio, significazione, annuncio che è infine annunciazione dell’anima a se stessa»¹¹¹. E questo tenendo sempre ben presente che le epifanie simboliche sono, sempre e in ogni caso, l’esito del parto dell’inconscio che manifesta alla coscienza le ragioni – ossimoricamente spesso irrazionali – delle sue scelte e delle sue decisioni. Le immagini simboliche, infatti, mostrano all’*Ego*¹¹² non solo ciò che ignora, ma anche ciò su cui poggia e che rifiuta di riconoscere sia per vanità che per desiderio di controllo e di dominio.

Riguardo, invece, al rapporto tra la creazione – intesa come venuta al Mondo – e gli astri, vale il detto che ogni nascita è segnata da una Stella. Si pensi, per esempio, ai segni zodiacali, agli allineamenti dei Pianeti e alle loro influenze sulla vita e sul destino degli uomini. Ma su questo non entreremo specificatamente nel merito, data la complessità della tematica che, del resto, esula dalla presente ricerca.

4 Ad Caelum

Ciò che, invece, è importante sottolineare è che l’*occhio crocifisso, androgino, sintetico*, di cui si è a lungo parlato, non può rinunciare a volgere le pupille al Cielo. Non può cioè circoscrivere la visione all’interno dei recinti microcosmici, rinunciando a mettere in relazione ogni minimo accadimento umano – sia esso individuale o collettivo – con lo Spazio sovraordinato del macrocosmo. Per questo motivo è importante che gli occhi si predispongano a farsi fecondare dalla luce del fuoco celeste: “sperma minerale” e “principio fallico”, messaggero di profondità, di spessore, di colore¹¹³.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Nella *psicologia del profondo* l’*Ego* coincide con l’*Io*. Per definirlo ricorriamo alle parole usate da Jung: «Per “Io” bisogna intendere quel complesso fattore al quale si riferiscono tutti i contenuti consci e che rappresenta, per così dire, il centro del campo della coscienza; nella misura in cui quest’ultimo comprende la personalità empirica l’Io è il soggetto di tutti gli atti personali consci» (*Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé in Opere*, vol. 9**, *op. cit.*, p. 3). Il *Sé*, a differenza dell’*Io*, che si riferisce alla sola parte cosciente, abbraccia la totalità della psiche. Si può dire che il *Sé* comprende l’*Io*, essendo a quest’ultimo sovraordinato (cfr. *ibidem*).

¹¹³ Cfr. Zolfo, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 579.

Ma – è bene ricordare – che c'è una condizione da rispettare: lo sguardo deve farsi prima corpo – come Cristo – perché non c'è maschile senza femminile, così come non c'è spirito senza materia. Se così non fosse si rischierebbe di guardare al Cielo unicamente con occhi obnubilati di ragione e offuscati di pensiero, perdendo di vista le immagini del buio e, con esse, i loro suggerimenti e i loro consigli.

Solo *occhi di carne*, inseminati di luce di Stelle, possono davvero guardare con lenti di cristallo sia sulla superficie terrestre (melodica orizzontale) che nello spazio celeste (armonico verticale), dove ritrovare, nel primo caso, la spinta creativa delle radici materne e, nel secondo, la forza generativa delle fondamenta paterne.

Solo occupando il centro – degli assi, della croce, del cuore, dello Spazio, dello *iod*, inteso come “germe” e come “Uovo del Mondo”¹¹⁴ – le pupille possono abbracciare la totalità del paesaggio cosmico: quello interiore come quello esteriore. Ed è soltanto da quella posizione – mediana e insieme mediatrice – che lo sguardo, crocifisso, può assolvere appieno alla sua funzione simbolica primaria, che è quella di sintesi e di misura¹¹⁵. Posto sul punto in cui l'asse verticale s'inchioda con quello orizzontale, lo sguardo diviene, in tal modo, epifania *Christi*: incarnazione della luce e spiritualizzazione della carne. Nell'*occhio in croce* «si congiungono il cielo e la terra [...] si mescolano il tempo e lo spazio»¹¹⁶: il tempo-spazio sincronico dell'armonia con quello diacronico della melodia.

Posto in tale crocevia simbolico, lo sguardo può finalmente risorgere, come Cristo, e dare forma alle figure immaginali che risuonano, echeggiano, si propagano, si diffondono e si rincorrono – a volte tuonando e altre rimbombando – nella psiche dell'uomo. Ecco, allora, che gli occhi vengono abilitati a creare, a

¹¹⁴ Cfr. R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, op. cit., p. 375, nota 11. L'uovo, in quanto immagine di rinascita, in tutte le simbologie è espressione di totalità (cfr. *Uovo*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, op. cit., pp. 521 ss.). «L'uovo è un germe di vita,» scrive Jung «dotato di grande significato simbolico. Esso è un simbolo non solo cosmogonico ma anche “filosofico”: da un lato si tratta dell'uovo orfico, dei primordi del mondo; dall'altro dell'*ovum philosophicum* della medievale filosofia della natura, del recipiente da cui al termine dell'*opus alchymicum* esce l'*homunculus*, l'*anthropos*, l'uomo spirituale, interiore, completo, il *chen-yen* (letteralmente, uomo perfetto) dell'alchimia cinese» (C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, pp. 285-286). A ciò aggiunge Guénon: «[...] lo *iod*, secondo un altro suo significato geroglifico, rappresenta anche un 'germe' contenuto nel cuore, che viene così assimilato simbolicamente a un frutto; e questo può d'altronde essere inteso sia in senso macrocosmico sia in senso microcosmico» (R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, op. cit., p. 375). Emerge chiaramente, a livello simbolico, la catena isomorfica circolare che lega, sia per affinità sia per corrispondenze, lo *iod* all'occhio/cuore e quest'ultimo all'uovo, al germe, alla rinascita, al frutto e, dunque, alla maturazione psichica.

¹¹⁵ *Croce*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, op. cit., p. 342.

¹¹⁶ G. de Champeaux, S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, op. cit., p. 31.

modellare, a plasmare e a forgiare immagini, paesaggi e prospettive capaci di unire gli orizzonti terrestri con quelli celesti. Potenza creativa conferita loro dalla postura assunta: al centro della croce, snodo energetico di salvezza e di passione.

Gli occhi sono due, come le polarità estreme. Si muovono insieme, in perfetto accordo e sintonia. Personificano «il sole e la luna che corrispondono rispettivamente all'occhio destro e all'occhio sinistro dell'«Uomo Universale», quando quest'ultimo s'identificava con il Macrocosmo»¹¹⁷. Procedono di concerto, avviluppati all'asse del caduceo ermetico della loro croce.

Asse che si fa ponte e scala – come narrano antiche leggende d'Oriente – con sette gradini per raggiungere e riconoscere le immagini dei sette Pianeti sigillate nella psiche dell'uomo e per ritrovare in esse e con esse il «cordone ombelicale»¹¹⁸ originario che univa l'Anima alle presenze cosmiche celesti.

A partire dalla Modernità, tale legame si è affievolito. Sino a essere reso labile, fragile, addirittura trasparente alle logiche razionali. Indebolendo il cordone ombelicale oculo-celeste, allo sguardo sono stati tolti ossigeno e nutrimento. E la visione si è fatta anoressica, anemica, asfittica, cianotica. Nonostante ciò resta la possibilità di rianimarla, di curarla, di guarirla, restituendo ad essa la luce e il respiro del mistero.

Ma, per cogliere la profondità del mistero, in tutto il suo tepore e fermento visionario, occorre collocare gli occhi e la percezione nel *mundus imaginalis*, di cui tanto parla Corbin, dove prendono forma le figure angeliche, cioè le Forme immaginali, percepite e vissute come altrettante presenze psichiche e personali¹¹⁹.

Tutto ciò che l'uomo si rappresenta, tutto ciò che realmente percepisce, di qualunque percezione si tratti, intelligibile o sensibile, in questo mondo o nell'aldilà, sono altrettante cose inseparabili da lui stesso, indissociabili dal suo io essenziale. O per meglio dire, ciò che per lui è essenzialmente oggetto di percezione, è qualcosa che esiste in lui stesso, e non in qualcosa d'altro. [...] ciò che è essenzialmente oggetto

¹¹⁷ R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, op. cit., p. 374.

¹¹⁸ G. de Champeaux, S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, op. cit., p. 32.

¹¹⁹ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, op. cit., p. 36. Onde evitare facili malintesi sul concetto di Angelo si riporta un passo di Corbin che si riferisce all'incontro angelico con la Terra. «Incontrare la Terra non come un insieme di fatti fisici, ma nella persona del suo Angelo, questo è un accadimento essenzialmente psichico che non può “aver luogo” né nel mondo dei concetti astratti impersonali, né sul piano dei semplici dati sensibili. Bisogna che la Terra sia percepita non attraverso i sensi, ma attraverso una Immagine primordiale, e poiché tale Immagine porta i tratti di una figura personale, essa si rivelerà ‘simboleggiante con’ la propria Immagine di se stessa che l'anima porta nel suo intimo fondo. La percezione dell'Angelo della Terra si compirà in un universo intermedio che non è quello delle essenze considerate dalla filosofia, né quello dei dati sensibili su cui lavora la scienza positiva, ma un universo di Forme immaginali, il *mundus imaginalis*, sperimentate come altrettante presenze fisiche» (*ibidem*). La stessa riflessione può essere applicata agli Angeli del Cielo. È evidente che ci collochiamo nel mondo archetipico. Dunque, si può dire che gli archetipi junghiani hanno moltissimi tratti in comune con le Figure angeliche corbiniane, sino, addirittura a poter essere ad esse assimilati.

della percezione visiva, quando si percepisce il cielo, la terra e qualunque altra cosa, non sono le forme esteriori che esistono nei dati materiali e oggettivi, come le si trovano nelle dimensioni di questo mondo¹²⁰.

È chiaro che, in questa prospettiva, l'occhio e la percezione divengono simboli mediatori dell'«unione permanente dell'universo e comunicazione terra-cielo, dall'alto in basso e dal basso in alto»¹²¹.

5 Tempi e ritmi: terzo occhio e occhio d'oltremondo

L'occhio centrale, posto all'intersezione dei due assi della croce, è l'occhio della fronte. È l'occhio aperto di Saint-Denis d'Orques. È il 'terzo occhio' «che “vede tutto” nella perfetta simultaneità dell'eterno presente»¹²².

Il terzo occhio si colloca, evidentemente, nello spazio immaginale corbiniano e nel *Regime Notturmo* sintetico durandiano. In esso, infatti, il presente comprende in sé tanto il passato, personificato dall'occhio sinistro e associato alla Luna, quanto il futuro, incarnato dall'occhio destro e collegato al Sole¹²³. È nell'occhio frontale, infatti, che si celebra la *hieros gamos* tra *Sol et Luna* e si cristallizza il tempo nella sua totalità, dove passato e futuro convivono nell'«istante' indivisibile che [...] è come un riflesso dell'eternità del tempo»¹²⁴.

Per questo il terzo occhio è un occhio veggente. Sa cogliere – in Cielo come in Terra – in controluce e in penombra, le immagini primordiali ed eterne che appartengono alla psiche dell'uomo e che donano ali all'Anima. Immagini assimilabili agli archetipi di Jung o alle Figure angeliche dell'Iran corbiniano.

Il terzo occhio si colloca – come fa notare giustamente Guénon – nella dimensione «triplice del tempo»¹²⁵. Andamento ternario che rimanda al *triangolo*, all'interno del quale abbiamo visto essere inscritto l'Occhio divino.

Triangolo che, a sua volta, nell'iconografia, può assumere due posizioni: con il vertice orientato verso l'alto si riferisce al Principio creativo, mentre con la punta rivolta verso il basso indica la manifestazione, intesa come epifania del divino. Manifestazione che può assumere un duplice significato. Il primo, in senso generale, indica l'onnipresenza del Principio (dell'Uno), in tal caso coincide con la Provvidenza¹²⁶; il secondo significato emerge se si pone la figura geometrica in

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 173.

¹²¹ G. de Champeaux, S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, *op. cit.*, p. 32.

¹²² R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, *op. cit.*, p. 375.

¹²³ Cfr. *Ibidem*, nota 7.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 375.

rapporto diretto con la geografia corporea. In tal caso il triangolo va a cadere proprio nel centro del petto dell'uomo, andando così a coincidere con il cuore. Infatti – rimarca Guénon – se si pensa al triangolo rovesciato viene in mente lo «schema geometrico del cuore; l'occhio che si trova al suo centro è allora propriamente l'“occhio del cuore” (l'*aynul-qalb* dell'esoterismo islamico), con tutti i significati in ciò impliciti»¹²⁷, sui quali ora non ci soffermeremo nel dettaglio.

Ciò che importa, invece, in questo contesto sottolineare, è che l'occhio inscritto nel triangolo ne assorbe la complessa simbologia. Sino a rendere il triangolo del tutto assimilabile al terzo occhio che, a sua volta, si rispecchia nella ricca planimetria archetipica trilatera. Ecco, allora, che, poste al centro del triangolo, le pupille sanno riconoscere nel passato il loro futuro, cristallizzando il tempo nel presente. Ma non solo. Sanno guardare al Principio – all'Uno, alla totalità – e contemporaneamente a ogni singola epifania divina, cogliendo «l'Immagine nella sua realtà assoluta, cioè sciolta, staccata, dallo spettro sensibile in cui si riflette»¹²⁸.

Il terzo occhio è simile all'*occhio d'oltremondo* di cui parla lo *shaykh*¹²⁹. «Vale a dire» precisa Corbin «un organo di visione che faccia esso stesso parte dell'attività assoluta dell'anima, e che corrisponda alla nostra *Imaginatio vera*»¹³⁰. Lo sguardo, filtrato dal terzo occhio e distillato dall'occhio d'oltremondo, acquisisce così il potere di affrescare la struttura templare (armonica e melodica) della psiche, il *Sé*, conferendo forma, colore, energia alle personificazioni archetipiche astrali. È come se gli occhi venissero abilitati a comporre “motivi immaginali polioftalmici”. Architetture “dai mille occhi”¹³¹ che rimandano alla natura camaleontica dell'inconscio e, di conseguenza, alla “coscienza multipla”¹³² che consente di cogliere più attributi, simultaneamente, senza porli necessariamente in conflitto o in contrapposizione.

L'occhio frontale, d'oltremondo, il terzo occhio, in tal senso, rimandano alla medesima costellazione simbolica e sono in grado di attivare una sorta di «sguardo magico»¹³³, capace di vedere con occhi d'Anima. Secondo l'abate

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, op. cit., p. 100.

¹²⁹ Cfr. *ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, op. cit., p. 336.

¹³² Cfr. *ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

Cesario di Heisterbach, infatti, l'Anima non solo rimanda all'inconscio in quanto è «analoga alla sfera della luna ma è anche dotata da ogni parte di occhi (*ex omni parte oculata*)»¹³⁴. In quanto tale l'Anima può vedere più cose contemporaneamente anche oltre i confini luminosi delle presenze contingenti del visibile.

6 Equilibri

Ebbene, se sino a qui si è ragionato sulla necessità di abilitare le pupille a porsi in equilibrio sul punto d'intersezione tra l'asse siderale celeste e l'orizzonte terrestre, occorre ora prendere consapevolezza che – per l'occhio come per l'uomo – si tratta di un equilibrio giocato sul filo del rasoio.

Un equilibrio instabile, provvisorio, transitorio perché nel campo simbolico, come, del resto, in quello psichico e in quello musicale – a cui si è fatto spesso riferimento – nulla è mai statico e tantomeno fermo o immobile. Tutto scorre e si muove: *pànta rèi* (*πάντα ῥεῖ*) come diceva il buon Eraclito. Tutto cambia, ma non scompare. Fugge, ma non svanisce. Ogni cosa, piuttosto, muta. O, meglio, trasmuta, procedendo per scale crescenti e decrescenti, progressive e regressive.

Allo stesso modo, l'arpeggio delle palpebre non si ferma. Lo sguardo in ascolto è come un gioco: avanza per tóccchi e rintóccchi, per battute e fughe, per aderenze e separazioni. Infinite sono le variazioni sul tema. Ogni avvicinamento contempla sempre in sé una ritirata. L'equilibrio della Visione si consuma, infatti, sempre sul filo della precarietà.

È perenne la tensione tra le molteplici polarità. Così come costanti sono la potenza, la Forza e la Bellezza giocate tra le estremità delle assi (femminili, materiche di legno) e degli assi (maschili, in dinamico movimento geometrico tra simmetrie e complementarietà, tra rotazioni e traslazioni) della croce¹³⁵. Polarità ed estremità tra cui oscilla lo sguardo che, a mo' di pendolo, accorda, sul tempo e sul ritmo, l'Oriente con l'Occidente, il Cielo con la Terra, il fuoco con l'acqua, il maschile con il femminile, il paterno con il materno, la ragione con l'impulso, il conscio con l'inconscio.

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 287. Cfr. anche Cesario di Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, 2 voll., distinctio IV, cap. 34 e dist. I, cap. 32, a cura di J. Strange, Colonia- Bonn e Bruxelles, 1851 e C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 104.

¹³⁵ La parola "asse" indica due omonimi di diverso genere che rimandano a significati diversi. Il femminile si riferisce generalmente a "tavola" e attiene alla dimensione più materica. Si dice, per esempio, "asse da stiro", "asse di legno". Il maschile è usato, invece, nell'ambito geometrico e figurato e, dunque, in un contesto più astratto. Si dice, infatti, "asse cartesiano", "asse di simmetria", "asse di rotazione"...

Si tratta, evidentemente, di esercizi simbolici giocati sulla corda dei contrari, di virtuosismi archetipici agiti sul perno – e sul chiodo – della croce, senza tregua né riposo. Andamenti che, tradotti in musica, ricordano il crescendo della *Toccata and Fugue in D minor* di Johann Sebastian Bach.

Le pupille, infatti, come le dita dell'organista sulla tastiera, balzano ferinamente da un orizzonte all'altro, saltando tra bianchi tasti di luce e neri battenti di tenebre, alla perenne ricerca di un fugace e repentino chiaroscuro rivelatorio.

7 *Ludus alchymicum*: toccate e fughe

L'*Opus alchymicum divinum*¹³⁶ dello sguardo lo si ritrova (e si celebra) sin nell'*incipit* di ogni atto percettivo. Spinta alchemica che è possibile rintracciare persino nelle radici fisiologiche, anatomiche e funzionali della visione stessa. È una presenza attiva, viva, pulsate, generativa.

Basti pensare al rituale fisiologico dell'occhio che, a ogni battito di ciglia, s'innalza al Cielo, in un andirivieni ciclico e reiterato, distillandosi e purificandosi in un crescendo simbolico che è anche trasmutativo e alchemico. Ad ogni nuovo passaggio, infatti, gli occhi si fanno più trasparenti e l'Anima più celeste. Il *climax* psico-alchemico dello sguardo – interpretato in termini simbolici – mima, in un certo qual senso, l'*ars aurifera* della Visione.

Arte che è anche *Opera immaginale* di riequilibrio psichica e di maturazione di una Visione cristallina, capace di rinvenire nelle presenze astrali «gli ingredienti di un'autentica “trasmutazione”»¹³⁷.

Nella sacralità dell'Opera l'*occhio ludico* agisce con mani e con dita: «non si limita a pro-vocare, a sottrarre, a sciogliere, ma anche a riannodare»¹³⁸, a unire, a ravvivare e ad animare i fili che stringono l'uomo al Cielo.

Intreccio della vista, dunque, ma anche, e soprattutto, lavoro a maglia sinestetico che si risolve in un fine esercizio di tessitura immaginale. Lavoro di avvicinamento – e di comunione – in cui i dualismi si sciolgono, modellando un «*cosmo ordinato*»¹³⁹, dal respiro mitico, rituale, altamente rivelatorio. Ed è così che lo sguardo, con una lenta, paziente, minuziosa Opera d'imbastitura, plasma,

¹³⁶ Cfr. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, a cura di M. A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 162. Riferendosi prima alla *hieros gamos* tra il Sole e la Luna e poi alla messa, Jung scrive: «Nonostante i suoi aspetti chimici, l'*opus alchymicum* era sempre inteso come una specie di atto culturale nel senso di un *opus divinum* [...]».

¹³⁷ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, op. cit., p. 20.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Giulio Maria Chiodi definisce «il sacro come un *cosmo ordinato*» (G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, op. cit., p. 49).

crea – e ritrova – il *Cosmo Sacro* nel quale si rispecchia l'Anima dell'uomo, espressione ierofanica o teofanica del divino¹⁴⁰.

È come se l'occhio, operando *ex medio centri*, desse forma, profondità e altezza alla sorgente celeste del *Sacro*. Fonte dalla quale il rivelato non può mai essere mostrato con contorni univoci, precisi, definiti. Ciò entrerebbe in conflitto con la natura stessa delle immagini simboliche con cui esso si offre.

Il Sacro, infatti, pertiene alla dimensione del simbolico e, in quanto tale, rimanda a una totalità in cui la luce non può escludere le tenebre. Nella *complexio oppositorum* la spiegazione contempla, infatti, l'indefinito, l'impalpabile, lo sfumato, il tenue e il sottile. È per questo che le epifanie sacre si esprimono sempre attraverso immagini che procedono più per nascondimenti che per esibizioni.

Tutto ciò che si manifesta per *rivelazione* si copre, si cela, si eclissa, s'insabbia. Ogni rivelazione, infatti, comprende in sé l'enigma del mistero: sia che si sveli di per sé in senso tautologico – in forma, per esempio, di visione o sogno (via teofanica) – sia che si mostri sotto l'aspetto di divinità (via ierofanica).

Insomma, è come se il mistero oculo-astrale giocasse a rimpiattino. Non si concede mai palesemente alla luce del Sole, così come non riposa mai assopito nelle tenebre. Emerge e affonda, alla ricerca di un ricamo, di un arabesco, dove trovare dimora. Spesso la trova nell'Arte, nei sogni, nelle visioni che procedono più per intuizioni, per analogie, per associazioni improbabili e improvvise che per definizioni, schemi, tabelle, classificazioni o catalogazioni.

Il mistero cammina, come un equilibrista, sul filo della fune. Gioca e sogna su quel filo. E si diverte, alle spalle dei tentativi logici di spiegare con la ragione ciò che razionale non è. Il mistero si volta e si rivolta. Il suo andamento è vischioso. È refrattario tanto alle risoluzioni quanto alle chiarificazioni. Ed è, persino, capace, di irretire – quando non addirittura di paralizzare – ogni tentativo drastico e risolutivo del pensiero o della ragione.

¹⁴⁰ Accogliendo l'interpretazione di Chiodi, si intende per manifestazione ierofanica tutto ciò che è rivelato o, in altri termini, «la manifestazione di per se stessa o che si dà da sé» (*ibidem*). Per manifestazione teofanica si fa, invece, riferimento a una divinità particolare rivelata. Il Sacro è sempre espressione ierofanica. È anche teofanica se si riferisce a una divinità specifica (cfr. *ibidem*). Lo stesso discorso può essere applicato alla *Sacralità cosmica*. In tale contesto è possibile parlare di manifestazione teofania cosmica quando si fa riferimento, per esempio, al dio Ermes, personificazione del pianeta Mercurio o a all'egiziano Ra, dio Sole.

8 *Distillatio circulatoria*: l'occhio e il pellicano

Per comprendere il Sacro – e le immagini simboliche che esso riconsegna alla superficie retinica della nostra Anima – occorre, insomma, stare al gioco. Occorre, in un certo qual senso, accettare la beffa della *retorta distillatio*, a cui fa riferimento la tradizione alchemica. *Retorta* perché avanza e retrocede, contemporaneamente e perciò simultaneamente.

Ludus alchymicum, dunque, capace di procedere anche in senso contrario, muovendosi in avanti con la stessa forza con la quale sa disporsi a sospingersi all'indietro, arretrando sì, ma sempre, e in ogni caso, perfezionandosi, raffinandosi, distillandosi.

Ebbene, allora, se ci si vuole davvero apprestare all'enigma custodito nel Sacro, è necessario, in un certo qual modo, tentare di cogliere (e di accogliere) lo scherno della «distillazione circolare o rotante»¹⁴¹, cioè quella alchemica del pellicano che troviamo rappresentata in molte tavole alchemiche, come, per esempio, in *Solis e puteo emergentis sive dissertationis chymiotecnicae*¹⁴². Il pellicano, con il becco ripiegato su se stesso, emula lo scolo della storta che, tornando indietro, nella parte panciuta dell'ampolla, mima la *distillatio circulatoria*, quella prediletta dagli alchimisti.

Preme a questo punto sottolineare che il pellicano, oltre a essere simbolo massonico-rosacrociano¹⁴³, è anche espressione della *Figura Christi*. Nella *Lettera di Barnaba* – come fa giustamente notare Jung – il Figlio di Dio «viene definito τὸ σκεῦος τοῦ πνεύματος (vaso dello spirito)»¹⁴⁴, sino a diventare «Cristo stesso [...] il pellicano che si incide il petto per nutrire i suoi piccoli»¹⁴⁵. Simbolo quest'ultimo che ritroviamo nell'iconografia cristiana – si pensi, per esempio all'affresco absidale del Santuario di San Pancrazio a Ramponio Verna nei pressi

¹⁴¹ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, Tavola 8/A.

¹⁴² J. Rhenanus, *Solis e Puteo emergentis: sive Dissertationis Chymiotecnicae Libri Tres*, Impensis Antonii Hummi, Francoforte, 1613.

¹⁴³ «[...] i *Principi Rosa-Croce* dell'*Ordine di Heredom di Kilwinning* o *Ordine Reale di Scozia*» scrive Guénon sono «anche chiamati *Cavalieri dell'Aquila e del Pellicano*» (R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, trad. it. di P. Cillario, Adelphi, Milano, 2001).

¹⁴⁴ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 105. Riguardo all'attribuzione della *Lettera di Barnaba* ci sono diverse ipotesi, resta perciò aperto il dibattito tra gli studiosi. La datazione più attendibile è compresa tra il 95 e il 130 d. C. Fu composta, probabilmente, in Siria-Palestina, ma anche su questo non tutti i ricercatori concordano. Per approfondimenti cfr. D. T. Runia, *Filone di Alessandria nella prima letteratura cristiana*, a cura di R. Radice, Vita e pensiero, Milano, 1999, pp. 100-101.

¹⁴⁵ Onorio di Autun, *Speculum de mysteriis ecclesiae*, in Migne, P. L., vol. 172, col. 936. Cfr. anche C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 105. «Sono come la civetta del deserto» (*Salmi*, 101, 7) è la traduzione riportata nell'edizione de *La Sacra Bibbia*, CEI - UELCI, Edizioni Mediagraf, Noventa Padovana, 2012. Il testo latino recita: «*Similis factus sum pellicano deserti*».

di Como – e in quella rosacrociata sormontato dalla croce e dal compasso massonico.

E non finisce qui. Il motivo della ferita incisa nel torace rimanda, a sua volta, al martirio e, dunque, «alla macellazione, allo smembramento e scorticamento»¹⁴⁶. Simboli che, tutti insieme, rinviano, nuovamente, «alla nascita e alla manifestazione dell'uomo interiore»¹⁴⁷, oltre che al «frutto perfetto che pulsa e che si muove nel profondo»¹⁴⁸ e al Syriktes: ossia al pneuma, il “sibilante” che ha «mille occhi»¹⁴⁹ e mille pupille.

L'apertura-ferita sul petto del pellicano che alimenta con il suo sangue rosso di nutrimento e di calorie, di spirito e di conoscenza i suoi piccoli, rinvia, di fatto, al cuore polioftalmico, che coincide con «il granello di senape, il punto indivisibile che solo i *pneumatikoi* conoscono»¹⁵⁰.

Ma c'è ancora ben altro. È addirittura il Cielo a poter essere assimilato al simbolo del pellicano e ad assumere – come fa notare acutamente Joannes Danielis Mylius – la forma di un vaso alchemico multi-oculare. «Il vaso» infatti «indurrebbe “l'intero firmamento a ruotare nel suo corso”, poiché il cielo stellato coincide simbolicamente con la polioftalmia»¹⁵¹.

In questa prospettiva, perciò, gli *astri agiscono come occhi dell'Anima*.

Anima che – non potendo restare indifferente a un magnetismo simbolico di tale portata – viene ricondotta da Cesario di Heisterbach – di cui si è già fatto cenno – alla simbologia del vaso-contenitore, proprio come il Cielo e il pellicano. Secondo l'abate tedesco «l'anima sarebbe una sostanza spirituale di natura sferica, come il globo lunare, o come un recipiente di vetro, “provvisto di occhi davanti e dietro”, il quale “vede l'universo intero”»¹⁵²

Il motivo del pellicano, ricondotto alla figura di Cristo lo ritroviamo anche nella *Divina Commedia*. Dante, riferendosi a Gesù, ricorre, dunque, a un simbolo di

¹⁴⁶ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 105, nota 125.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Cfr. anche Ippolito Sant', *Elenchos (Refutatio omnium haeresium)*, v. 9, 1-6, pp. 97 ss. in Hippolytos' Werke, vol. 3, a cura di P. Wendland in “Griechische Christliche Schriftsteller”, Lipsia, 1916.

¹⁵¹ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 105. Cfr. anche J. D. Mylius, *Philosophia reformata continens libros binos*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵² C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, p. 104. Cfr. anche Cesario di Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, distinctio IV, cap. 20 e dist. I, cap. 32, *op. cit.*

forte ascendenza rosacrociaria che fa pensare alle radici esoteriche della sua Opera, come, del resto, ipotizzato e sostenuto da Guénon¹⁵³.

«Questi è colui che giacque sopra 'l petto
del nostro pellicano, e questi fue
di su la croce al grande officio eletto»¹⁵⁴.

In questi versi Dante fa riferimento all'apostolo Giovanni, il prediletto del Salvatore. Fu a lui che Gesù consentì di posare il capo sul suo petto, a mo' di pellicano, la sera dell'ultima cena¹⁵⁵ e fu a lui che affidò il compito di consolare Maria, come fosse suo figlio, quando venne crocifisso¹⁵⁶. Emerge, chiaramente, nei passaggi biblici danteschi la simbologia del travaso che rende la figura di Giovanni quasi assimilabile a un *alter Ego Christi*.

È evidente che ci collochiamo all'interno di un circuito simbolico che va a comporre, mimando una sorta di girotondo alchemico, una complessa costellazione archetipica che vede intimamente connesse le immagini del pellicano, del vaso, di Cristo e della ferita ai motivi oculo-celesti. Insieme di immagini che procedono di pari passo, attingendo alle radici del mistero e del Tutto. Ciò comporta evidenti implicazioni sia sul piano gnoseologico sia su quello ontologico. I passaggi di questo esercizio di distillazione, infatti, possono essere assimilati, a tutti gli effetti, al *processo d'individuazione* junghiano che, di fatto, altro non è che alambiccio (in forma di cammino) di purificazione dell'Anima.

Jung parla della *retorta distillatio* (facendo riferimento questa volta al pensiero paracelsiano) come di distillazione «moltiplicata per mille»¹⁵⁷.

Processo alchemico di filtrazione, decantazione e depurazione che è possibile trovare persino, in forma di drammatizzazione mimica e gestuale, nella movenza a saracinesca e a ventaglio disegnata dalle ciglia nell'atto stesso della visione.

Il moto delle palpebre, infatti, può essere letto e interpretato in termini simbolici. Ecco, allora che, visto in quest'ottica, il film lacrimale inumidisce gli occhi – la sclera, la cornea e l'iride – allo scopo di proteggerli dall'eccesso di luce, raffinando e perfezionando così – da un punto di vista tanto organico quanto

¹⁵³ R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, op. cit., passim.

¹⁵⁴ D. Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, XXV, vv. 112-114, vol. III, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1980, pp. 318-319.

¹⁵⁵ «Pietro si voltò e vide che li seguiva quel discepolo che Gesù amava, colui che nella cena si era chinato sul suo petto e gli aveva domandato: "Signore, chi è che ti tradisce?"» (*Giovanni*, 21, 20).

¹⁵⁶ «Gesù allora, vedendo la madre e accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: "Donna, ecco tuo figlio!". Poi disse al discepolo: "Ecco tua madre!". E da quell'ora il discepolo l'accorse con sé» (*Giovanni*, 19, 26-27).

¹⁵⁷ C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, op. cit., p. 187.

alchemico – la Visione, che si fa, in tal modo, grande, profonda, maiuscola appunto.

Anche in questo caso abbondano le analogie tra anatomia e simbologia. Osservando da una prospettiva analogica e intuitiva le funzionalità oculari, emerge in modo palese quanto esse ricalchino, tanto sul piano simbolico quanto su quello mimetico¹⁵⁸, il processo alchemico di distillazione. *Opus alchymicum* che procede di pari passo con quello organico, dunque, e che «mira a “purificare” il corpo umano in modo tale che alla fine esso si unisca al *maior homo*, cioè all’uomo interiore, spirituale»¹⁵⁹.

È ovvio che, quando si parla di alchimia, non si vuole affatto fare riferimento a un’azione chimica specifica, quanto piuttosto a un procedimento di purificazione psicologica¹⁶⁰ che si esprime tanto come esperienza di autoconoscenza, quanto come esercizio di cura di sé e del Sè.

Discesa in sé e al Sé, dunque, a cui corrisponde l’ascesa al firmamento interiore per tramite e per mezzo di quello esteriore e viceversa. Ma è indispensabile tenere sempre ben presente che le immagini figlie del Cielo procedono più per rinvii che per continuità. È come se l’occhio, nel contesto simbolico, lavorasse più per rimbalzi che per successioni lineari, contagiato, in un certo qual senso, dall’andamento ellittico delle orbite dei Pianeti. In tale gioco la pupilla «mediante l’ascesa e durante la discesa accoglie la natura del centro terreno, conservando però “in segreto” la natura del centro celeste»¹⁶¹. Ed è così che lo sguardo conferisce forma alla *spagirica foetura*, di cui parla Jung, riferendosi al Sé, al *filius philosophorum*, ossia all’«uomo interiore, eterno, che si ritrova nell’involucro dell’uomo esteriore»¹⁶².

9 *Desiderāre*

Serio ludere, recitava un antico motto rinascimentale, alludendo al potere rivelatorio della burla perché, come dice Perceval «la Divinità [...] sovente manifesta la sua volontà nello scherzo [...]»¹⁶³. Ma, al là dei giochi di parole di

¹⁵⁸ Secondo l’accezione di *mimesis* data nel presente lavoro. Vedi pp. 12-18.

¹⁵⁹ C. G. Jung, *Studi sull’alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 187.

¹⁶⁰ Cfr. *ibidem*. Jung, parlando della distillazione alchemica psichica, pone l’accento sulla stabilità e sull’incorruttibilità del punto mediano. Lo chiama *punctum indivisibile*, a cui fa corrispondere – in perfetto accordo con la tradizione alchemica – l’equivalente fisico-metallurgico dell’oro (cfr. *op. cit.*, pp. 187-188).

¹⁶¹ *Op. cit.*, 189.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ J. Hillman, *La vaga fuga degli dèi*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2005, pp. 67-68.

ascendenza neoplatonica e umanistica, l'impronta ludica e sacra dello sguardo si esprime essenzialmente nella contesa perenne tra finito e Infinito. Si mostra cioè nell'eccitazione perpetua tra polarità che non smettono mai di *desiderarsi* reciprocamente alla ricerca della totalità di cui, originariamente, erano parte.

Anche in questo caso il verbo "desiderare" è da intendersi in senso letterale. Nella versione dotta latina, infatti, *desiderāre* significa testualmente «cessare di contemplare le stelle a scopo augurale»¹⁶⁴. Nel desiderio è, dunque, inscritta un'assenza. Una mancanza che si esprime in una caduta, in una frattura tra il Cielo e l'uomo: una lacerazione profonda, non priva di ferite.

Se non ci sono Stelle, il Cielo diventa buio. Vengono a mancare i punti di riferimento e si rischia di perdersi. E non si sa più dove andare. Perdere l'orientamento significa anche, e soprattutto, perdere l'Oriente. Il luogo della luce e della rinascita che, nella tradizione cinese, è associato alla primavera e allo *yang*: il bianco, il maschile, la spiritualità, l'introspezione, la saggezza¹⁶⁵.

È a Est che sorge il sole: *ex oriente lux*¹⁶⁶. Allora smarrire l'Oriente, è un po' come perdere la possibilità di rigenerarsi, di risorgere, di rinnovarsi, di raffinarsi.

¹⁶⁴ *Desiderāre*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, op. cit., p. 451.

¹⁶⁵ Cfr. *Oriente*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, op. cit., p. 163. «L'Oriente è spesso opposto all'Occidente come la spiritualità al materialismo, la saggezza all'agitazione, la vita contemplativa alla vita attiva [...]» (*ibidem*). In questo senso i punti cardinali si caricano di significati simbolici che si pongono al di là delle mere coordinate geografiche. Est e Ovest, Sud e Nord diventano così aspetti della psiche che continuano, sempre e in ogni caso, a mantenere la funzione di orientare il cammino dell'uomo, agendo e operando sotto forma diflussi energetici. Nei punti cardinali si coagulano, dunque, costellazioni di immagini archetipiche universali, che si possono ritrovare nelle mitologie, nei sogni, nelle visioni, nelle espressioni artistiche. Per esempio: «L'orientamento è un simbolo particolarmente caro al sufismo, secondo cui l'Occidente è riferito al corpo e l'Oriente all'Anima universale; l'Occidente alla letteralità, l'Oriente all'esoterismo, alla scienza spirituale; l'Occidente alla materia, l'Oriente alla forma [...]» (*ibidem*). A proposito di sufismo, Henry Corbin – tra i massimi studiosi del misticismo islamico – attribuisce all'Oriente una doppia significazione. Fa coincidere, da un lato, l'Oriente con il *mundus imaginalis*, in cui – e lo fa notare in più passi della sua scrupolosa e vasta ricerca – opera l'organo dell'*Imaginatio* vera degli alchimisti. Dall'altro, associa l'Oriente alla tematica del viaggio, alla ricerca interiore del *Sé*, dunque, per ricorrere ancora una volta a una terminologia junghiana. Riguardo al *mundus imaginalis* scrive: «[...] si è conservata l'esistenza oggettiva del mondo intermedio, il mondo delle Immagini sussistenti (*'alam al-mithal*), dei corpi immateriali; quel mondo che Sohrevardi chiama il "Medio Oriente" cosmico. Conservata rimane anche la prerogativa dell'Immaginazione in quanto organo di questo mondo mediatore, e con essa la realtà specifica degli eventi, delle teofanie che colà si compiono; una realtà plenaria, benché essa non sia la realtà fisica, sensibile, storica, del nostro mondo» (H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 21). Lo smarrimento dell'Oriente, in questo senso, coinciderebbe con la perdita della capacità immaginativa, a cui inevitabilmente conseguirebbe l'impossibilità – oggi, purtroppo, ampiamente documentata – di situarsi nel mondo immaginale. Per quanto riguarda, invece, la tematica del viaggio che ha come meta il centro psichico del *Sé*, Corbin pone l'accento sulla «nostra visione di un Oriente che va incontro al pellegrino in cammino verso la sua direzione» (op. cit., p. 22). Si tratta di «quel mondo che Sohrevardī chiama il "Medio Oriente" delle Anime celesti, il cui organo è [...] l'"Immaginazione teofanica"» (op. cit., p. 33).

¹⁶⁶ Cfr. *Oriente*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Vol. II, op. cit., p. 163.

Come riorientarsi, dunque? Come sottrarre al desiderio il tormento della mancanza, dell'assenza, dell'abbandono? In che modo riallacciare il contatto con l'Aurora di primavera, di luce e di resurrezione?

Per iniziare si potrebbe cominciare dalla *risincronizzazione dello sguardo*. Sincronizzazione nel senso di un accordo rinnovato e modulato sui moti astrali, quelli armonici come quelli melodici, consumati rispettivamente – abbiamo detto – sui tempi e sui ritmi della simultaneità e della successione. Occorre, dunque, tornare a porre i tempi e ritmi esistenziali in stretto rapporto con lo spazio celeste e non più, come accade nella contemporaneità, misurati unicamente in relazione alla pianificazione razionale degli orizzonti astrali. Si fa, ovviamente, riferimento a tutti quei progetti che oggi si pongono come esclusivo obiettivo lo studio dello spazio interplanetario in funzione delle rotte di navicelle spaziali robotizzate da inviare in missioni tecnologiche celesti con finalità meramente scientifiche, perlustrative, penetrative.

Occorre, invece, ricollocare lo sguardo all'interno di un Universo ciclico che si misura e che coincide certamente con lo spazio. Ma non certo con quello estenuante della scienza, alla ricerca ossessiva di un rassicurante finito all'interno di un indelimitabile infinito. Occorre, piuttosto, aderire, allo Spazio dell'Eternità. Quello che sa riconoscere nella sconfinatezza i propri confini e che ritrova nell'Immensità la propria libertà. È necessario, in altri termini, attivare uno sguardo disposto anche a non capire e ad accettare le contraddizioni ossimoriche della vita. Uno sguardo che accetti non solo la possibilità di percorrere, ma anche quella di farsi attraversare dall'ombra del mistero perché è lì, nell'ignoto, che vibra la fiamma di cui ha bisogno. Ed è ancora lì che risiede la luce di cui necessita per poter vedere i contorni delle immagini che abitano nel profondo della psiche e che mettono in moto le ali dell'Anima.

La danza delle sfere, infatti, potrebbe, davvero, restituire agli occhi e all'uomo esempio ed energia per una riconfigurazione ordinata del Cosmo (quello interiore come quello esteriore). Ne conseguirebbe non solo un riorientamento dello sguardo, ma anche un rinnovamento della sua collocazione temporale, che risulterebbe finalmente svincolata dalla transitorietà monoteista del tempo lineare che tutto divora, ingurgita, brucia e consuma, senza possibilità né di trasmutazione né di rinascita.

Occorre, detto in altre parole, prendere le distanze da uno sguardo dominato da Kronos e dal tempo nefasto e distruttivo. Lo sguardo dominatore di Kronos, ha

evirato il Cielo, rendendo gli occhi sterili e le pupille orfane di Padre. Dalle gocce di sangue di Urano (Padre-Cielo) sono nati sguardi miopi e sordi ai richiami delle Stelle. E le pupille, come isole di Terra in mezzo al mare, errano, randagie, senza lidi né orizzonti, sensibili solo al canto ammaliatore delle Sirene.

Oggi, infatti, Scilla e Cariddi sanno restituire solo immagini di cera agli occhi dell'uomo. Immagini che si sciolgono al calore dello sguardo e che portano con sé immensa solitudine: frantumi di luci taglienti come schegge di specchi e foreste dense di ombre, di spettri, di paure, di morte; una morte senza possibilità di rinascita. Sono le immagini della *réclame* e della moda che si dissolvono nell'intervallo di una passerella di stagione. E sono anche le immagini che riempiono l'*horror vacui* delle palpebre bulimiche contemporanee che scavano fosse e pozzi di desideri mai soddisfatti.

Così, anche le anime diventano minuscole, come la superficie di briciole delle "isole di sangue e di pupille" in mezzo al mare. E agli occhi non resta che galleggiare in superficie, avendo smarrito – con il peccato originale dell'amputazione inferta dall'occhio-Kronos alla volta stellata – la profondità e l'altezza dei panorami, delle vedute e delle prospettive arcaiche dello sguardo.

È possibile, tuttavia, *rimettere ali alla visione*. Così come è possibile convertire la caduta in volo e rendere l'*occhio-isola* il centro di un laboratorio trasmutativo dello sguardo¹⁶⁷. Un passaggio fondamentale questo. Ed anche un percorso obbligato se vogliamo, davvero, ritrovare l'Oriente perduto per ricongiungerci, grazie ad esso, alle immagini celesti impresse nella nostra psiche.

Non è solo una necessità, ma è anche, e soprattutto, un nostro diritto e un nostro dovere riconoscere le immagini uraniche che si muovono nell'inconscio. E questo perché sono loro, in realtà, le impronte digitali della nostra Anima. Ecco, allora, che, per fertilizzare lo sguardo, occorre, in un certo qual senso, ripartire dal e per il Cielo, alla ricerca delle Stelle perdute, come fossero, in realtà, le nostre isole smarrite¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Cfr. *Isola*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, pp. 556 ss. «L'isola alla quale si arriva solo dopo una *navigazione* o un *volo*, è il simbolo per eccellenza di un centro spirituale, e precisamente di un centro spirituale primordiale» (*op. cit.*, p. 556).

¹⁶⁸ «La ricerca dell'isola deserta o dell'isola sconosciuta, o dell'isola piena di sorprese, è uno dei temi fondamentali della letteratura, dei sogni, dei desideri; la conquista dei pianeti non deriva anch'essa da questa ricerca dell'isola? L'isola sarebbe perciò il rifugio in cui la coscienza e la volontà si uniscono per sfuggire agli assalti dell'inconscio: contro i flutti dell'oceano si cerca il soccorso dello scoglio» (*op. cit.*, p. 557). A questo proposito è significativo il fatto che dall'acqua inconscia emerge l'*Ombra* – intesa come la parte rimossa della psiche e rifiutata dalla coscienza – delle Sirene che seduce i naviganti con il suo canto e con la sua bellezza, per poi nutrirsi. Ed è anche emblematico che Ulisse, per resistere al loro richiamo, si fece legare all'albero della sua

10 *Vis movendi*

Torniamo sulla questione del tempo associata allo sguardo. Tematica che, a sua volta, riconduce al dilemma che regola il rapporto tra finito e Infinito, a cui sono legate a doppio filo (e a doppia mandata) tutte le dinamiche cosmiche.

Il tempo rimanda, di fatto, al movimento delle sfere. E, di conseguenza, invita ad avvicinare il Cielo con occhio più attento (e permeabile) al concerto geometrico e danzante che regola i moti siderali.

Per spiegare meglio quest'ultimo passaggio, e per questioni di chiarezza, torniamo brevemente a riflettere sul termine "preludio", da cui eravamo partiti. Termine che abbiamo voluto associare – sin dall'*incipit* della nostra riflessione – all'epifania simbolica oculo-celeste. Nel *praeludium* è possibile rinvenire, oltre al seme ludico, la *facies* musicale, sonora, danzante, feconda e copulativa – direbbe Durand – del simbolo¹⁶⁹.

Il preludio, infatti, nel linguaggio e nell'accezione musicale, se da un lato ha la funzione di introdurre un brano, una *suite* o concerto, dall'altra si pone lo scopo di invitare il pubblico all'ascolto, conducendolo così nel vivo dell'opera. Fa da traghettatore, da tramite, da mediatore, quindi, predisponendo l'orecchio a cogliere le armonie, le concordanze, le eufonie, le proporzioni.

Allo stesso modo per cogliere gli "spiriti" dei Pianeti, le "voci" delle Stelle e le "melodie" dell'Universo è importante imparare ad *ascoltare* i moti astrali. Occorre cioè posizionarsi all'interno della coreografia celeste con passo (di palpebre e di ciglia) danzante e andamento (di sguardo e di pensiero) ritmico, cadenzato, ciclico, armonico.

È fondamentale, in altri termini, predisporre all'*ascolto* per prendere coscienza della struttura musicale del Cosmo. Si tratta di una musica del tutto particolare perché il ritmo delle sfere si misura, essenzialmente, sulla *danza*. A ben vedere, infatti, è, per l'appunto, la coreutica siderale a dare tempo e misura all'esistenza, ordinando lo scorrere degli anni, governando l'alternarsi delle stagioni e regolando l'alternarsi del giorno e della notte. Agiscono nella stessa direzione i moti della Terra che disciplinano la vita del Pianeta. Procedono in perfetto

nave. Albero che, a sua volta, rimanda alla simbologia dell'*axis mundi* che è l'asse cosmico che unisce la Terra con il Cielo. *Coeli Columna* che àncora l'inconscio alla coscienza, garantendo, in tal modo, equilibrio e salvezza all'uomo che sa farsi eroe (cfr. *Sirena*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 390 e *Asse*, *op. cit.*, vol. I, p. 109).

¹⁶⁹ Durand pone la musica all'interno del *Regime Notturmo* governato dalla dominante ciclica e copulativa. La colloca precisamente all'interno delle strutture sintetiche dell'immaginario (cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 349 ss.).

accordo con il passo di danza cosmico, disciplinando la durata della luce e quella delle tenebre, il tempo del calore e quello del gelo.

È la radice stessa della parola “clima” – dal greco *klino* (κλίω) con il significato di “piegare, inclinare” – a rendere esplicita la ricaduta vitalistica delle movenze del nostro Pianeta nello Spazio. L’origine del termine, infatti, fa espresso riferimento all’inclinazione dell’asse terrestre che, associato al *valzer* di rivoluzione della Terra attorno al Sole, determina l’alternarsi delle stagioni.

Ma ciò che più importa in questo contesto di analisi sottolineare è quanto la cadenza danzante dei moti celesti riproduca e ricalchi, da un lato, il flusso «di armonizzazione dei contrari»¹⁷⁰ e, dall’altro, la «struttura “musicale” dell’immaginario»¹⁷¹. Tendenze, entrambe, dalle evidenti connotazioni sintetiche, copulative, sessuali e sensuali.

Durand, infatti, nella sua opera certosina di classificazione delle immagini simboliche, colloca la musica, la danza e il canto all’interno del secondo *Regime Notturmo*¹⁷² dell’immaginario. In tale *Regime*, chiamato, per l’appunto, dal filosofo francese sintetico-copulativo, è possibile porre, a pieno titolo, le immagini cicliche, ellittiche e orbicolari, che caratterizzano e animano i movimenti astrali.

L’«armonia ritmica»¹⁷³ delle sfere pare, infatti, essere posta (e com-posta) su uno spartito musicale in cui le *durate* lunghe si alternano a quelle rapide e brevi. È come se il concerto astrale si animasse entro i confini magnetici di un *eptagramma cosmico*¹⁷⁴. Perimetro con sette punti di forza: sette come il numero dei Pianeti – secondo la tradizione antico-tolemaica – e sette come le costellazioni simboliche di cui ciascun corpo celeste si fa da portavoce, come ben sapevano gli alchimisti che associavano i Pianeti ai sette metalli alchemici.

¹⁷⁰ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, op. cit., p. 350.

¹⁷¹ Op. cit., p. 351.

¹⁷² Si ricorda che il *Regime Notturmo* dell’immaginario durandiano comprende due dominanti: la prima è quella *digestiva-antifrastica*, la seconda è quella *ciclica-copulativa*

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ «L’eptagramma o Stella a Sette Punte è simbolo di sintesi cosmica della personalità alchemica» (J. Fabricius, *Alchimia. L’Arte Regia del simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1997, p. 90). È chiamata anche “stella della perfezione” o «stella planetaria di perfetta congiunzione» (*ibidem*). A differenza del pentagramma o Stella a Cinque Punte – che rappresenta il microcosmo e l’unione feconda degli opposti, cioè del femminile, il 2, con il maschile, il 3 – nell’eptagramma trovano posto, accanto ai cinque pianeti (Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio), Sol e Luna, «resi spugnosi e sottili» dalla calcificazione filosofica (cfr. *ibidem*; cfr. anche *Pentagramma*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, op. cit., p. 197). Per una sintesi sulla ricchissima simbologia del sette a cui rimanda l’eptagramma cfr. *Sette*, op. cit., pp. 374 ss.

In questo Spazio dalle coordinate sacre, assieme alle durate, anche le *altezze* si avvicinano, muovendosi tra l'acuto e il grave. Quella delle sfere è una danza complessa, ma ordinata, nella quale s'innestano, infine, ma non da ultime, le *intensità* forti e robuste degli influssi planetari che, ininterrottamente, interagiscono con quelle leggere e delicate delle Stelle, dandosi ritmicamente il cambio, il passo e la mano in un girotondo astro-danzante senza tregua.

Riguardo alla relazione tra astri, metalli e uomo non si può non citare il pensiero di Paracelso, ripreso da Jung in molte sue opere, in particolare in *Studien über alchemistische Vorstellungen* pubblicato nel 1978.

Il medico-alchimista svizzero era convinto che dagli astri dipendesse «la formazione delle pietre»¹⁷⁵, tanto da fargli affermare che «chi conosce la natura dei metalli sa che i metalli non sono che la parte migliore, lo spirito delle pietre, vale a dire il loro olio, il loro grasso»¹⁷⁶. Ed è questa, secondo Paracelso, «la parte a cui i metalli devono la loro somiglianza con gli astri».¹⁷⁷

Olio e grasso restituiti, dunque, alla Terra dai Pianeti, in forma di metalli, di resine, di balsami alchemici che, attraverso un lento processo di *permutatio*, *transplantatio* e *transmutatio*¹⁷⁸ – come scrive Paracelso in *Paragrano* – lubrificano, leniscono e guariscono tanto i mali fisici quanto quelli psichici dell'uomo.

Le pietre, a cui Paracelso associa gli astri e i metalli, che cosa sono, di fatto, se non il *Lapis*, il centro psichico del *Sé*? Infatti, non a caso, come del resto annota Paracelso in *Astronomia magna*, «l'astro desidera condurre l'uomo a una grande saggezza»¹⁷⁹.

L'associazione astro-metallo-pietra-*Lapis*-saggezza-*Sé* ci colloca, ovviamente, nel cuore fertile e pulsante del mondo immaginale. Grazie all'esercizio dell'immaginazione creatrice, infatti, lo sguardo non solo sa rendersi permeabile

¹⁷⁵ Paracelso, *Il cielo dei filosofi o Libro delle ricerche* in Paracelso, *Scritti alchemici e magici*, pref. di R. Schwaebli, trad. it., Phoenix, Genova, 1991, p. 48. Secondo Paracelso: «L'oro e l'argento sono semplicemente delle pietre che dipendono dagli astri. Il globo terrestre non è altro che una pietra abietta, spessa, impura, corrotta, che è stata triturrata e si è ricoagulata, e che si libra tranquillamente nel firmamento. Bisogna, poi, notare che le pietre preziose che si avvicinano alle pietre celesti e agli astri per la loro perfezione, la loro purezza, la loro bellezza, la loro chiarezza, le loro virtù, la loro incombustibilità e la loro incorruttibilità si formano nella terra come le altre pietre» (*ibidem*).

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cfr. Paracelso, *Paragrano ovvero le quattro colonne dell'arte medica*, trad. it. di F. Masini, Bollati Boringhieri, Torino, 1961, p. 241.

¹⁷⁹ Paracelso, *Astronomia magna oder die ganze Philosophia sagax*, vol. 12, Sudhoff, Munich und Berlin, 1929, p. 62.

alle presenze cosmiche, ma sa anche identificarle e scoprirle nel profondo della psiche dell'uomo, cioè nell'inconscio collettivo. Le riconosce in forma di forze, di energie vitali e di figure archetipiche tra cui, appunto, quella dell'*Astro-Saggio* che coincide, naturalmente, con il Vecchio Saggio, con il Maestro, con la guida.

Il Vecchio Saggio, in quanto espressione di totalità, non solo è il «padre dell'anima»¹⁸⁰, ma è anche, come scrive Jung, «sua madre vergine, ragione per cui esso fu chiamato dagli alchimisti “l'antichissimo figlio della madre”»¹⁸¹. L'innesto delle figure parentali e l'inversione dei generi richiama alla mente, per un verso, l'androginia di Cristo e, per l'altro, il mito della dea Jusas figlia-sposamadre di Aton che, dopo essersi unita a lui, diventa suo sposo e padre, ribaltando – si ricorda – le polarità per ricollocarle in una dimensione di sintesi superiore. Ma di questo si è già parlato a lungo, dunque, non si tornerà nuovamente sull'argomento. Ciò che, invece, più importa qui sottolineare è che Paracelso, riconoscendo la sapienza del Cielo, seppe cogliere la relazione tra l'immagine dell'Astro e l'archetipo del Saggio.

Ritorna sul tema della saggezza Jung, ponendo, da parte sua, l'accento sulla dimensione femminile dell'inconscio collettivo: fonte di consiglio e officina terapeutica, opinione che, del resto, Paracelso condivideva appieno. Scrive Jung: «Nel profondo dimora la saggezza, la saggezza della madre; dall'essere tutt'uno con lei deriva l'intuizione di cose profonde, di immagini e forze primordiali che sono alla base della vita e ne costituiscono la matrice che nutre, conserva e crea»¹⁸².

Paracelso mise in stretta relazione l'uomo con il Cosmo. Con la sua teoria dell'*astrum in corpore* situò il “firmamento” sin nel profondo della carne, del ventre, dei visceri tanto da fargli chiamare il corpo stesso *astrum* o *sydus*¹⁸³. Fece, di fatto, coincidere l'Uomo primigenio con l'uomo astrale. Per usare le sue parole: «Il vero uomo è l'astro che è in noi»¹⁸⁴. Ma non solo, arrivò addirittura ad assimilare l'uomo al Cielo affermando: «Il cielo, infatti, è l'uomo, e l'uomo è il cielo, e tutti gli uomini sono un cielo, e il cielo nient'altro è che un uomo»¹⁸⁵.

¹⁸⁰ C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., p. 60.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² C. G. Jung, *Simboli della trasformazione in Opere*, vol. 5, op. cit., p. 401.

¹⁸³ Cfr. C. G. Jung, *Studi sull'alchimia in Opere*, vol. 13, p. 132. Occorre precisare che Paracelso, a detta di Jung, riteneva che l'*astrum in corpore* «fosse un cielo endosomatico il cui corso non era in sintonia con il cielo astronomico, bensì con la nascita individuale, con l'“ascendente” o l'“oroscopo”» (*ibidem*). Ma su questo non entreremo nei dettagli.

¹⁸⁴ Paracelso, *Astronomia magna oder die ganze Philosophia sagax*, vol. 12, op. cit., p. 55.

¹⁸⁵ Cfr. Paracelso, *Paragrano ovvero le quattro colonne dell'arte medica*, op. cit., p. 101.

Per concludere, citiamo Goethe che torna sul tema dei Pianeti e dei metalli. Lo fa, trasponendo in lirica l'esercizio simbolico di distillazione operato dal passaggio – dello sguardo, dello Spirito, della carne, dell'Anima – attraverso le porte di metallo dei sette Pianeti: soglie celesti di trasmutazione.

*Die Planeten haben alle sieben
Die metallnen Tore weit getan,
Und schon Klopfen die verklärten Liebe
Paradieses Pforten kühnlich an*¹⁸⁶.

Goethe mette in scena la danza delle sfere: quelle interiori come quelle esteriori. Coreutica astrale trasposta in versi che agiscono a mo' di alambicco metrico-musicale e che mimano il «salto ontologico tra intimità e immensità»¹⁸⁷ e «lo slittamento continuo [...] tra prossimo e infinito»¹⁸⁸.

11 *Ad libitum*

In riferimento alla funzione armonizzatrice dei contrari dice Gilbert Durand: «La musica è meta-erotica la cui funzione essenziale è ad un tempo di conciliare i contrari e di dominare la fuga esistenziale del tempo»¹⁸⁹.

Erotismo che si ritrova, quanto mai vivo e pulsante, nella partitura astrale. Si pensi, per esempio, alla fecondazione degli anni e delle stagioni, alla rigenerazione dei mesi e dei giorni compiuta dai moti di rivoluzione e di rotazione della Terra. Tutti movimenti che paiono aspirare al dominio del tempo, nel tentativo di renderlo circolare, ciclico, reiterato, fertile, eterno.

Attraverso l'animazione celeste il tempo si rigenera, si ripete, si autofeconda. La volta celeste si fa così palcoscenico – e alcova – della messa in scena del tempo ritmico, sessuale, sintetico, teso all'unione degli opposti. Ma non solo: il firmamento diventa anche culla del tempo Assoluto, che nasce dall'incontro del lampo maschile con l'istante fluente femminile, figlio del seme celeste e del grembo terrestre, erede del martello¹⁹⁰ spirituale e dell'incudine¹⁹¹ divino.

¹⁸⁶ J. W. Goethe, *Il Divano occidentale orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena e F. Borio, Rizzoli, Milano, 2008, p. 445. [*Tutti e sette i pianeti / spalancano i battenti di metallo, / e già trasfigurati arditamente / bussano i nostri amici / alle porte celesti*]. Traduzione di M. Corradi (cfr. M. Corradi, *I quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco. Breve storia illustrata della chimica, un viaggio tra scienza e fede, alchimia e arte*, Edizioni di Storia, Scienza, Tecnica, Genova, 2008, p. 47, nota 1).

¹⁸⁷ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, op. cit., p. 52.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 350.

¹⁹⁰ Il martello tanto per struttura, quanto per modalità d'uso rimanda alla simbologia sulfurea del maschile. Sulla simbologia meta-erotica dell'incudine e del martello cfr. L. Ferrario, *Tra l'incudine e il martello: da Efesto al touch screen* in "Metábasis", maggio 2013, anno VIII, n. 15,

È evidentemente intenso il magnetismo che agisce nell'Universo. Attrazione che lascia traccia tanto nei transiti siderali, quanto nelle eclissi solari. Corteggiamenti astrali, giocati e agiti sul filo delle ellittiche; seduzioni cosmiche, rese palesi dai richiami gravitazionali.

Che cos'è l'armonia, se non l'ordinamento paziente e «conveniente delle differenze e dei contrari»¹⁹²? E che cosa sono i cerimoniali di accoppiamento, i riti riproduttivi, le pratiche erotiche, se non l'incarnazione della sintesi creativa? E, ancora, che cos'è il ritmo se non la drammatizzazione sonora di polarità che si incontrano, cercandosi e completandosi a vicenda?

Occhi e Cielo, in questo senso, fanno parte di un comune orizzonte e partecipano allo stesso movimento, allo stesso ritmo, alla stessa danza. L'armonia sintetica (copulativa e universale, aderente e vischiosa), di cui si è a lungo parlato, contamina il Mondo intero – quello minerale come quello vegetale, quello inorganico come quello organico – in ogni sua minima parte e funzione. È inevitabile perciò che fecondi anche lo sguardo, rendendolo nudo, cristallino, innocente, primitivo.

Come potrebbe lo sguardo restare indifferente alla danza sintetica delle sfere?

Ma ciò che più si accorda – e sinteticamente s'intona – alle danze e ai moti cosmici sono tutti quegli atti di Visione capaci di porsi sulla linea sottile della *simultaneità*¹⁹³, in grado cioè di situarsi al di là e oltre il freddo dato oggettivo.

È bene immediatamente precisare che, per simultaneità, s'intende qui un avanzamento oculo-astrale del tutto particolare, di ordine prettamente simbolico, che procede più per analogie ed intuizioni che per inferenze di ordine logico-razionale.

pp. 15 ss. Il fulmine (lampo) appartiene alla medesima costellazione simbolica del martello. Entrambi personificano il principio attivo fecondante spermatico (cfr. *Incudine*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 549).

¹⁹¹ L'incudine si pone, evidentemente, alla polarità opposta del martello. La simbologia erotica trattenuta tra i due è perfettamente drammatizzata dal lavoro del fabbro che, nella sua officina, batte il martello sull'incudine, con andamento ritmico e intermittente. Emerge chiaramente dalla gestualità del fabbro ferraio sia l'aspetto sintetico-copulativo sia quello armonico-musicale dell'immaginario durandiano notturno. È evidente che, in questo contesto, l'incudine rimanda al principio passivo femminile. La superficie dell'incudine, in quest'ottica, non può che essere assimilata, da un lato, a un "talamo rovente" tra le cui lenzuola vengono concepite e ideate le opere, e dall'altro, a una "calda culla" dove vengono prima forgiate e nutrite, come fossero feti, le scintille di metallo e poi partorite le idee in forma di manufatti. Dunque, se il martello rimanda al maschile, l'incudine non può che essere assimilato all'utero mercuriale femminile (cfr. *ibidem* e L. Ferrario, *Tra l'incudine e il martello: da Efesto al touch screen*, *op. cit.*, pp. 16 ss).

¹⁹² G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 350.

¹⁹³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, Éditions Gallimard, Milano, 1989, p. 58.

Si fa riferimento cioè a una sorta di chiamata reciproca tra occhi e Cielo: una chiamata concertata, parallela, speculare, bidirezionale, guidata e calamitata dall'energia celeste. Un'energia che vuole tornare a fare corrispondere il microcosmo al macrocosmo e viceversa. Un avvicinamento che emula la *retorta distillatio* dell'*Opus alchymicum*, di cui si è precedentemente parlato.

Detto in altre parole, la simultaneità fa riferimento a un appropinquarsi che procede – in contemporanea, in perfetta sincronicità¹⁹⁴ e in assoluta sintonia – da entrambe le direzioni: dal Cielo alla pupilla e dalla pupilla al Cielo. Avanza di pari passo – dall'alto in basso e dal basso all'alto – così come recita la *Tabula Smaragdina*.

È vero senza menzogna, certo ed assai veritiero. Ciò che sta in basso è come ciò che sta in alto, e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso; mediante queste cose si compiono i miracoli d'una sola cosa. E poiché tutte le cose sono e provengono da Una con la mediazione di Una, così tutte le cose sono nate da questa cosa unica mediante adattamento.

Il Sole è suo padre e la Luna sua madre. Il vento l'ha portata nel suo ventre. La terra è la sua nutrice ed il suo rifugio. Il Padre di ogni cosa, il Telema del mondo è qui. La sua forza o la sua potenza restano intatte, se essa è cambiata in terra. Tu separerai il sottile dal grossolano, la terra dal fuoco, piano piano, con grande industria. Sale dalla terra e discende dal cielo, e riceve la forza delle cose superiori e delle cose inferiori. Tu possederai con questo mezzo la gloria del mondo, e tutta l'oscurità andrà via da te. È la forza di ogni forza, perché essa vincerà ogni cosa sottile e penetrerà ogni cosa solida. In tal modo è stato creato il mondo. Da ciò deriveranno dei mirabili adattamenti, dei quali qui si indica il metodo.

Per questa ragione io sono stato chiamato Ermete Trismegisto, perché possiedo le tre parti della filosofia universale.

Ciò che ho detto dell'Opera è completo¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Sulla sincronicità cfr. C. G. Jung, *Sincronicità come principio dei nessi acausali* in C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, *op. cit.*, pp. 449 ss. Jung, riflettendo sulle scoperte della fisica moderna, si pone una serie di interrogativi sulle leggi di casualità. Si convince che, con il passaggio da una validità assoluta a una relativa delle leggi naturali, anche il principio di casualità crolla o, quantomeno, non possa più essere considerato l'unico parametro per comprendere l'uomo, la natura, il Cosmo e le relazioni tra loro instaurate. Ipotesi quest'ultima supportata e avvalorata dalla paziente raccolta di casi clinici, nei quali rileva un consistente numero di eventi allineati e simultanei, non legati tra loro da alcuna relazione di ordine logico-causale o effettuale. La «sincronicità significa [...] anzitutto» scrive Jung «la simultaneità di un certo stato psichico con uno o più eventi esterni che paiono paralleli significativi della condizione momentaneamente soggettiva e – in certi casi – anche viceversa» (*op. cit.*, p. 471). È bene chiarire che «sincronicità» non è affatto sinonimo di «sincronismo». Termine, quest'ultimo, che si riferisce alla semplice contemporaneità tra due eventi (cfr. *ibidem*). La sincronicità, al contrario, si basa «sulla contemporaneità di due stati psichici diversi» (*op. cit.*, p. 474). In tale contesto di analisi Jung fa anche riferimento agli esperimenti di Joseph Rhine sulla telepatia (cfr. *op. cit.*, pp. 461 ss).

¹⁹⁵ Ermete Trismegisto (attribuita a), *Tabula smaragdina* in P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, trad. it. di A. Dalla Zonca, Edizioni Mediterranee, Roma, 2000, pp. 156-157. La *Tabula Smaragdina* è riportata in numerosi lavori di alchimia. Per una comparazione tra la versione latina e quella araba si segnala la traduzione di Burckhardt. In lingua araba l'ordine di citazione dei riferimenti spazio-simbolici di basso e alto vengono invertiti. Si recita «ciò che è in alto è come ciò che è in basso e ciò che è in basso è come ciò che è in alto» (T. Burckhardt, *Alchemy. Science of the Cosmos, Science of the Soul*, trad. ingl. di W. Stoddart, Shaftesbury, 1986, pp. 196-197). Nella traslitterazione araba viene, dunque, posto l'accento, sul movimento discensionale, a differenza della traduzione latina che, invece, sottolinea l'aspetto ascensionale. Ciò non è privo di conseguenze sia sul piano filosofico che su quello psichico. La storia del pensiero e la cultura occidentali e islamiche lo testimoniano ampiamente. Non si entrerà,

Nel testo ermetico si delinea «un unico Spazio (assoluto ed ecumenico)¹⁹⁶ che separa e riunisce, che sostiene ogni coesione»¹⁹⁷. È lo Spazio della totalità: il focolare del Sacro, la Terra dell'Uno, il regno della *coincidentia oppositorum*.

Come operano gli occhi in tale contesto? Come agiscono all'interno di questo Universo?

Gli occhi non fanno altro che mimare il ritmo danzante del Cielo, partecipando all'accordo armonizzatore dei *contrari*. Ne sono contagiati persino nelle loro funzioni più elementari. Basti pensare alla penetrazione delle onde elettromagnetiche nelle pupille che, accogliendo il seme della luce celeste, lo depositano nel ventre retinico terrestre, dove viene annaffiato e irrigato dagli umori secreti dalle ghiandole lacrimali.

12 In itinere: Aqua, Eros, Sal

Vale la pena, a questo punto, soffermarsi sull'*aspetto acquatico dell'occhio*. Alla lacrima, dunque, o meglio, al liquore alcalino che, lubrificando il bulbo oculare, nutre e disseta la Visione.

Il liquido salino, di fatto, richiama un ricco immaginario simbolico che merita di essere preso, almeno brevemente, in considerazione.

Innanzitutto, rimanda all'immaginario femminile antifrastico del *Regime Notturmo durandiano*¹⁹⁸: la «Via Umida o marittima»¹⁹⁹ del pellegrino ermetico di Santiago di Compostella.

comunque, nel merito della questione perché, oltre a essere complessa e articolata, esula dal nostro campo d'indagine.

¹⁹⁶ Aggiunta mia.

¹⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 58.

¹⁹⁸ Gilbert Durand pone la costellazione simbolica acquatica all'interno del *Regime Notturmo* antifrastico dell'immaginario, governato dalla dominante digestiva, dove prevale il simbolismo dell'inversione dei contrari. Cambio di direzione, rovesciamento e capovolgimento delle polarità che si esprimono – scrive Durand, citando il Maestro Gaston Bachelard – nelle «inversioni costanti a proposito delle metafore acquatiche: l'acqua doppia, sdoppia, raddoppia il mondo e gli esseri» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 210). E aggiunge: «il riflesso è naturalmente fattore di raddoppiamento, il fondo del lago diventa cielo, i pesci ne sono gli uccelli» (*ibidem*).

¹⁹⁹ Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbolism hermétique dans ses rapports avec l'Art sacré et l'ésotérisme du Grand Oeuvre*, tomo I, pref. di Eugène Canselier, Schemit, Parigi, 1930, p. 435. La Via Umida di Compostella si riferisce, evidentemente, all'itinerario acquatico, marittimo. I pellegrini che procedono a piedi – precisa Fulcanelli – seguono, invece, la «Via Secca, rappresentata dal sentiero terrestre» (*ibidem*). In entrambi i casi prevale l'aspetto femminile, a cui sia il mare che la Terra si riferiscono. Attraverso il tramite corporeo – mediato dalle braccia che remano via mare e dalle gambe che camminano via Terra – il pellegrino si ricongiunge allo spirito celeste. L'itinerario aspro, gravoso, accidentato, denso di imprevisti e di pericoli di Compostella rimanda alla simbologia della «strada lunga e faticosa [...] attraverso la quale il potenziale diventa attuale e l'occulto manifesto» (*ibidem*). Chi compie il percorso di Compostella drammatizza, in altri termini, il cammino interiore del *Sé*, inteso – nella prospettiva junghiana – come immagine

«Compostella» precisa Patrick Rivière «deriva da *composto stellae*: la Stella del Composto»²⁰⁰. Numerosi sono i nessi acquatici-astrali che ritroviamo nel cammino di San Giacomo. Su questi ci soffermeremo al fine di analizzare le costellazioni archetipiche più significative, nel tentativo di ricercare le connessioni simboliche che rendono il *cammino di Compostella assimilabile al processo di distillazione dello sguardo*.

Sarà in tal modo possibile rintracciare una ricca serie di corrispondenze archetipiche che metteranno bene in evidenza tanto il legame tra la componente acquatica femminile, l'occhio e le Stelle, quanto il rapporto intrattenuto tra queste ultime e il procedimento alchemico di maturazione psichica.

Si pensi, per esempio, alla simbologia della *conchiglia* appoggiata al cappello dello Zebedeo. La conchiglia ripropone le tematiche salmastre e vulvari dell'immaginario inconscio acquatico e marino che Durand colloca all'interno del *Regime Notturmo* antifrastico. Antifraasi e inversione che, come osserva Rivière, fa sì che la conchiglia trasmuti «in astro splendente, in aureola di luce»²⁰¹, diventando, in tal modo, simbolo celeste attraverso un lento processo di conversione dell'acqua marina, regolata da Madre-Luna, in acqua di raggi di Cielo, disciplinata da Padre-Sole. Metamorfosi simbolica che non coinvolge soltanto il Santo (Giacomo nello specifico), ma anche – quasi come se agisse al suo interno una sorta di contagio di Luce e di santità – tutti i pellegrini che, con tenacia e costanza, riescono a portare a termine il lungo percorso, giungendo finalmente alla loro meta. Una meta che non può essere, ovviamente, circoscritta alle barriere planimetriche esteriori, ma che si estende nel profondo dei perimetri geografici della psiche e a cui ciascuno arriva, o meglio si avvicina, raffinando la propria Anima. Il cammino di Santiago, perciò, può essere associato – se letto in un'ottica junghiana – alla drammatizzazione, in forma di pellegrinaggio, del

della divinità, espressione di unità e di totalità. Immagine divina dalla quale il *Sé* non può essere né separato né disgiunto (cfr *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, *op. cit.*, p. 22). Infatti, scrive Jung: «Unità e totalità si trovano sul gradino più alto della scala dei valori oggettivi; perciò i loro simboli non possono più esser distinti dalla *imago Dei*» (*op. cit.*, p. 31).

²⁰⁰ P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, *op. cit.*, p. 144. La simbologia della Stella – sia nella veste di guida, sia nell'accezione di centro da cui si dirama la luce del Sacro – la si ritrova nei rosoni dei santuari edificati lungo il cammino mercuriale di Compostella. «I saggi» scrive Fulcanelli «[...] hanno velato con l'allegoria del pellegrinaggio a Compostella, la delicata preparazione della Prima Materia, o Mercurio comune. [...] L'operazione è compiuta quando appare alla superficie una stella brillante, formata da raggi provenienti da un centro unico, prototipo dei grandi rosoni delle nostre cattedrali gotiche» (Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbolism hermétique dans ses rapports avec l'Art sacré et l'ésotérisme du Grand Oeuvre*, tomo I, *op. cit.*, p. 435).

²⁰¹ *Ibidem*.

*processo d'individuazione*²⁰² e, dunque, al percorso segreto, intimo e personale verso il centro del Sé.

Ad avvalorare ulteriormente il legame tra l'acqua e le Stelle è l'*albastrum*: l'acqua benedetta di Compostella. Termine che nasce dalla contrazione del sostantivo latino *alabastrum* con il significato di “stella bianca”²⁰³. L'acquasanta, in questo contesto, si fa *album astrum*: faro siderale capace di illuminare il cammino dell'errante. Si ripropone ancora il motivo dell'acqua celeste, di luce e di spirito. È l'acqua divina del “Padre Nostro che sei nei Cieli” che conserva sempre in sé – si badi bene – memoria simbolica del “sapere” inconscio²⁰⁴ della “fonte uterina” da cui, all'origine, quell'acqua è scaturita, sgorgata, zampillata. Questo occorre sempre ricordarlo, non è possibile dimenticarlo. È un invito, e un monito, anche per il pellegrino che, analogamente, una volta giunto alla meta (assimilabile all'*albastrum* e, dunque, all'acqua celeste) non può scordare gli umori del ventre materno-inconscio che lo hanno condotto al Padre, guidandolo, orientandolo, dirigendolo. E questo indipendentemente dal fatto che abbia scelto la Via Umida marina o la Via Secca terrestre di Compostella. Il viandante non può ignorare la

²⁰² Il *principio o processo d'individuazione* si compie «nell'inconscio; è un processo tramite il quale l'uomo porta a esistenza la propria innata natura umana. A rigore, tuttavia, il processo di individuazione è reale solo se l'individuo ne è consapevole, e istituisce consapevolmente una relazione vitale con esso» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 148). Per avanzare in tale processo è fondamentale “vedere”, “leggere” e “ascoltare” le immagini simboliche che prendono forma nell'esistenza di ciascuno, in particolar modo nei sogni, nelle visioni, nell'Arte. È l'inconscio, infatti, tramite i suoi simboli, a fornire le coordinate del cammino interiore che ogni uomo è chiamato a compiere. Per questo è importante porre attenzione e dedicare cura all'insieme di tutte le epifanie simboliche che prendono forma anche nelle esperienze di vita quotidiana. Come sottolineato da Marie Louise von Franz: «Non si deve fare altro che ascoltare, per sapere ciò che la totalità interiore – il sé – vuole che si faccia *hic et nunc*, in una particolare situazione. [...] Gli impulsi direttivi provengono non dall'ego, ma dalla totalità della psiche: il sè» (*ibidem*). Come sottolineato da Jung il «simbolismo concretizzato (ossia proiettato) del processo d'individuazione [...] produce simboli che sono in relazione assai stretta con l'alchimia» (C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, op. cit., p. 123). Il *processo d'individuazione* è un percorso individuale, spesso duro e faticoso, che si pone come meta la scoperta del Sé, intesa come «*substantia methaphysica* nascosta non solo nelle cose, ma anche nel corpo umano» (C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., p. 151). *Substantia* dal potere guaritivo e terapeutico e che prende forma nel *filii*, nel *lapis philosophorum*, e in molti altri simboli, tra cui la Stella, il Sole, l'Occhio interiore. «*In corpore humano latet quaedam substantia methaphysica, paucissimis nota, quae nullo [...] indiget medicamento, sed ipsa medicamentum est incorruptum*» (G. Dorneus, *Speculativa philosophia, gradus septem vel decem continens* in *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, et operationibus...*, vol. I, op. cit., p. 265). [Vi è, nascosta nel corpo umano, una sostanza metafisica, nota a pochissimi, che non ha [...] bisogno di medicinali, ma è essa stessa un medicamento incorrotto]. Traduzione mia.

²⁰³ Cfr. Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbolism hermétique dans ser rapports avec l'Art sacré et l'ésotérisme du Grand Oeuvre*, tomo I, op. cit., p. 435.

²⁰⁴ Cfr. C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., p. 143. Jung rintraccia nei sogni la presenza di un “sapere” inconscio che, a suo parere, tanta influenza esercita nel *processo d'individuazione*.

matrice acquatica del suo percorso, se non a prezzo di smarrire il senso e la profondità del suo cammino. Non gli è dato dimenticarlo, così come non gli è dato cancellare né le rughe di sudore né i solchi delle ferite incise – come stimate di fatica – sulla pelle scalza e affaticata dal tempo e dal passo del cammino. Ferite che lo hanno colpito, scolpito e accompagnato – indirizzandolo e orientandolo – lungo il percorso di polvere di Terra calpestata e di fango di Terra bagnata. Dimenticare questo significherebbe smarrire la sacralità – e perciò la totalità – di cui l’acqua benedetta (associata all’insieme del viaggio del pellegrino) è espressione e dono.

L’acquasanta è anche personificazione simbolica dell’*albedo* alchemica: la fase dell’Opera nella quale si compie la distillazione della materia. Purificazione che coincide, sul piano psichico, con la scoperta del *Sé*: centro interiore divino e sorgente di vita sia per il corpo che per lo spirito.

Ergo, *se assimilassimo l’atto percettivo all’intero percorso del viandante e l’occhio* – irrorato di umori – *al passo del pellegrino*, la Visione non potrebbe che farsi atto (e gesto) di trasmutazione, cammino alchemico di distillazione, sentiero esoterico di purificazione. In tal caso sarebbe la fisiologia stessa dell’occhio a farsi alambiccico perché, come scrive Francisco González-Crussí, la «rappresentazione mentale del corpo non è che un aspetto di quel flusso di simboli che pervade e che dà forma alla vita umana»²⁰⁵. Ecco, allora che le secrezioni oculari, reidratando e umidificando lo sguardo, è come se lo predisponessero a ricevere la Luce delle Stelle.

Gli umori, in sostanza, oliando e lubrificando lo sguardo, è come se invitassero – e invogliassero – la Stella inferiore (il microcosmo) a ricongiungersi, in completa e totale unità, con la Stella superiore (il macrocosmo) per giungere così alla Terra Minerale Celeste²⁰⁶: il *Sé* junghiano, il *mundus imaginalis*.

²⁰⁵ F. González-Crussí, *Organi vitali*, trad. it. di G. Castellari, Adelphi, Milano, 2014, p. 15. L’autore guarda all’anatomia umana alla luce dell’immaginazione, delle fantasie, delle credenze antiche allo scopo di mettere in luce la *facies* simbolica della vita che oggi la tecnologia medica pare trascurare. Sostiene: «Il corpo *non* è una macchina. A differenza di quella, possiede una capacità immaginifica che costantemente lo soffonde al pari di un inestinguibile alone, cosicché il lato fantastico rispunta ostinatamente fuori a dispetto di ogni sforzo di sopprimerlo [...]. La vita umana ha difatti a che vedere con la fisiologia organica tanto quanto con relazioni, rappresentazioni, simboli, sogni e invenzioni. E, si badi, non sono queste oziose e vane illusioni prive di ogni effetto. Le cosiddette “fantasie” costituiscono il punto iniziale della nostra interazione con il mondo esterno, il loro potere è dappertutto evidente» (*op. cit.*, pp. 13-14).

²⁰⁶ Con l’espressione “Terra Minerale Celeste” si vuole porre, ancora una volta, l’accento sulla trasmutazione alchemica operata dal *processo d’individuazione* che, secondo gli alchimisti, è visibile nella materia chimica terrestre messa in corrispondenza con gli influssi planetari celesti. Si tratta di un’operazione che procede dal basso all’alto, e viceversa – come recita la *Tavola*

L'umidità che caratterizza l'organo di senso della vista allude e risveglia, di fatto, un fertilissimo immaginario, ricco di archetipi e, quindi, di simboli. Immaginario che affiora solo attivando uno sguardo capace di predisporre ad accogliere – nell'istante stesso in cui prende forma la Visione – il macrocosmo astrale nel microcosmo umano. Un immaginario fecondo, creativo, in grado di ospitare le Stelle celesti nelle Stelle terrestri: facendole corrispondere, intrecciandole, ordendole, tramandole, tessendole.

Attraverso l'esercizio dell'*Immaginazione attiva*²⁰⁷ – correndo sul filo sottile degli umori oculo-astrali e percorrendo la Via Umida fluviale, lacustre, marittima dell'*Eros* – è come se si innescasse una sorta di alambicco nello e dello sguardo, capace di procedere – con muscoli di carne e nervi tesi – lungo la via tantrica orientale «della mano sinistra (più corporea, materiale e terrena)»²⁰⁸. Via acquatica, fluida, tellurica, che coincide con un itinerario di carne e di spirito, d'Anima perciò. Un percorso, quello della mano sinistra, giocato essenzialmente sui sensi, sulla passione, sull'*Eros* appunto. È la via che, parimenti e

Smaragdina – in compiuta e totale circolarità tra Terra e Cielo. Il *processo di mineralizzazione psico-alchemico* si compie attraverso una serie di passaggi, il cui numero varia a seconda degli autori. In questo contesto di analisi si procederà, raggruppando le operazioni in tre fasi che, tutte insieme, concorrono al compimento dell'*Opus alchymicum*. L'*Opera al nero* o *nigredo* coincide con la dissoluzione e la putrefazione, cioè con la *separatio* della materia nei quattro elementi. Alla *nigredo* segue l'*albedo* o l'*Opera al bianco*, il colore della purificazione. In questo passaggio la sostanza, si distilla, raffinandosi spiritualmente, come si è visto nell'esempio nell'*Aqua Benedicta*. Nell'*Opera al rosso*, cioè la *rubedo*, si compie, finalmente, la congiunzione delle polarità: gli opposti si ricompongono e si compie così la pienezza dell'Essere. Il rosso e l'oro – che rimandano al colore e al calore del Sole – caratterizzano questo passaggio. L'alternarsi e il succedersi delle operazioni si possono riassumere nella formula alchemica *solve et coagula*, tradotta “purifica e integra”. (cfr. *Alchimia*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, p. 37). «Essa si applica sia all'evoluzione del mondo oggettivo che a quella del mondo soggettivo, della personalità in via di autoperfezionamento» (*ibidem*).

²⁰⁷ «L'Immaginazione attiva» scrive Henry Corbin «è il *luogo* delle visioni teofaniche, la scena in cui avvengono nella loro realtà gli eventi visionari e le storie simboliche» (H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 6). I luoghi dell'*Immaginazione attiva* sono i sogni, le espressioni artistiche, le visioni, dove affiorano e ricorrono i simboli della totalità e, perciò, del *Sé* (C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., p. 212). Sia Corbin che Jung mettono in guardia dal non confondere l'*Immaginazione attiva* con l'immaginazione, intesa come mero frutto della fantasia (cfr. op. cit., pp. 18-19; H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 6). A differenza di quest'ultima, infatti, che ha della realtà una percezione alterata, deformata, viziata, l'*Immaginazione attiva* coincide con il *mundus imaginalis* corbiniano e, in quanto tale è in grado di cogliere nell'immanenza la trascendenza, nel visibile l'invisibile, nella materia lo spirito e nello spirito l'*Eros*. L'*Immaginazione attiva* si compie nella pratica di «una visibilità estrema, che [...] scava anzitutto nel reale, nella sua densità più protetta, non per denudarlo, quanto per trasfigurarla, per illuminarne le risonanze interne, le interconnessioni profonde, lo spettro di frequenze meno percepite» (P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, op. cit., p. 49).

²⁰⁸ C. Bonvecchio, *L'illusione dello spirito e la forza della terra* in A.A.V.V., *Corpo Spirituale e Terra celeste*, Atti del Convegno Internazionale, Campione d'Italia 4 e 5 ottobre, Melide, 2004, p. 135.

parallelamente a quella della mano destra «più spiritualizzata, più celeste»²⁰⁹ tende alla totalità.

L'*Eros*, si badi bene, non attiene solo alla materia, non è mera pulsione. È, piuttosto – ed essenzialmente – «l'unico autentico agente di trasmutazione»²¹⁰. Si «accende nei luoghi in cui il fuoco “mitico” del significato trova i suoi veicoli, ed essi sono la bellezza, il rito, il mistero, l'immaginazione poetica, il canto, la vibrazione simpatetica del tutto»²¹¹.

In questo senso, il firmamento è massima espressione di totalità ed è pienamente pervaso d'*Eros*: ne è addirittura incendiato. Le tracce della sua presenza sono molte. Le possiamo ritrovare nel macrocosmo, che corrisponde tanto per simpatia che per affinità al microcosmo; nei rituali astrali, che sembrano procedere più per lusinghe e corteggiamenti che per calcoli matematici e formule astro-fisiche. Le possiamo, infine, ma non da ultimo, rinvenire nella danza armonica delle sfere, governata tanto dalla Grazia quanto dalla Bellezza.

E gli occhi? Dove stanno gli occhi?

Gli occhi stanno sopra e sotto, contemporaneamente, sono in alto e in basso insieme, e si pongono, perciò, nel mezzo. Sono mediani e mediatori. Per questo, nella loro madida e carnosa sostanza cristallina, sono da sempre – irrimediabilmente e fatalmente – sedotti dal Cielo. Ne sono stregati, ammaliati: irresistibilmente attratti ed eroticamente invogliati.

A ciò vale la pena aggiungere – e ricordare – che in tutte le tradizioni culturali e religiose il Cielo viene fatto coincidere con lo Spazio misterico. E cosa c'è di più erotico del mistero? Di più seducente dell'enigma? Di più affascinante del segreto?

Agli spazi siderali l'uomo ha da sempre rivolto le proprie domande esistenziali, alla ricerca di un'*ontologia della corrispondenza*, di un'*ermeneutica fondata sulle affinità*, di una *gnoseologia giocata sulla simpatia* appunto, come scrive Paolo Mottana ne *L'Opera dello sguardo*²¹².

Dove, se non nel Cosmo, si compie l'esercizio massimo – che è anche sommo piacere – del mistero danzante delle sfere? Dove, se non nello Spazio, il finito si apre all'Infinito in un intreccio che rende le parti partecipi del Tutto? E a dove

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 135.

²¹⁰ P. Mottana, *Eros, Dioniso e altri bambini. Scorrubande pedagogiche*, FrancoAngeli, Milano, 2010, p. 30.

²¹¹ *Op. cit.*, p. 33.

²¹² P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale, op. cit., passim*.

volge, da sempre, lo sguardo l'uomo, nel tentativo di dare quiete e risposta alle domande esistenziali che, sin dalle origini, lo hanno incuriosito e tormentato? Chi sono? Da dove vengo? Dove sto andando? Qual è lo scopo della mia vita?

Al Cielo sono state poste le grandi questioni noetiche, esistenziali, metafisiche. Con pupille sature di pensiero dai filosofi, di fede dai teologi, di necessità dai pastori, di aiuto dai contadini. Si pensi, per esempio, alle palpebre in preghiera degli agricoltori che (per le loro campagne e per i loro orti) hanno sempre, sin dalle origini, chiesto (e invocato) acqua e pioggia alle nuvole, luce e calore al Sole, refrigerio e respiro ai venti, sollievo e tepore alla neve nelle fredde e gelide tormentate invernali. Oppure, si pensi ancora agli occhi dei fattori che cercano, da sempre, nelle sembianze della Luna, il tempo propizio per le semine e per i raccolti.

Le affinità e le corrispondenze siderali accendono fuochi immaginativi. Attivano processi psico-chimici che non avanzano in base a *consecutio temporum* rigidamente regolamentate, quanto, piuttosto, procedono per simpatia mossi «dal magnetismo sprigionato dall'*Eros*»²¹³.

Attrazione erotica che si pone al centro della tensione oculo-celeste, capace di dare vita a una *Visione alchemica*, dai tratti archetipici e dal sapore salmastro, come quello del film lacrimale che lubrifica la sclera. E, soprattutto, in grado di conferire forma e spessore a una *Visione cristallina*.

Occhi adamantini, dunque, fatti di molecole di cristallo, come quelle del Sale alchemico che, nell'arte spagirica, calcifica, conferendo fissità e stabilità²¹⁴ al composto. Allo stesso modo agisce la Visione cristallina sulle immagini, preservandole tanto dalla putrefazione quanto dalla corruzione²¹⁵, a cui

²¹³ *Op. cit.*, p. 32

²¹⁴ Cfr. P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, *op. cit.*, p. 101.

²¹⁵ Cfr. C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 173. Jung riporta la definizione di vita data da Paracelso all'inizio del *De vita Longa*: «*Nihil mehercle vita est aliud, nisi Mummia quaedam Balsamita, conservans mortale corpus a mortalibus vermibus et aestphara, cum impressa liquoris sallium commistura*. [La vita, per Ercole!, null'altro è che una certa mummia imbalsamata che preserva il corpo mortale dai vermi mortali e dalla corruzione mediante una mescolanza di vari sali in soluzione]» (*ibidem*). Risalta, innanzitutto, il principio attivo del Sale come salvaguardia e tutela della vita. In seconda istanza, emerge il fattore agente della mummia, inteso come composto alcalino capace di fissare e coagulare la forza vitale del corpo. Ne è testimonianza l'uso fatto della *mumia* sino a tutto il Medioevo. Periodo in cui fu ampiamente usata come farmaco e come medicamento. Si ricavava polverizzando le mummie egiziane, delle quali, ai tempi, esisteva un fervido commercio. La *mumia* agiva come "balsamo": «una specie di naturale *elixir vitae*, per mezzo del quale il corpo si conservava o, se era già morto, rimaneva incorruttibile» (cfr. *ibidem*). Anche il balsamo nella tradizione alchemica rimanda alla costellazione simbolica alcalina. «*Est salis interioris liquor suum a corruptione corpus tutissime praeservans naturaliter*» (*Balsamum Balsamus*, M. Rulandus, *Lexicon alchemiae sive*

andrebbero inevitabilmente incontro, se l'atto del guardare si arrestasse al solo percepito oggettivo, al semplice dato obiettivo, o presunto tale.

Emerge qui la simbologia dei *crystalli* chiamati anche *pietre-luce*²¹⁶, appellativo che li assimila al *Lapis philosophorum* e, dunque all'archetipo del *Sé*. È essenzialmente l'attributo della trasparenza a rendere il cristallo espressione simbolica dell'unione dei contrari e, perciò, della totalità. Il cristallo è denso, pur essendo sottile. È dotato di corpo, ma si lascia attraversare dalla luce. Si fa penetrare da essa come fosse trasparente, anche se, in realtà, non lo è²¹⁷. Il cristallo assorbe le immagini e le restituisce alla percezione nella loro forma iridescente, cangiante, mutevole, profonda, rendendosi in tal modo *medium* tra l'apparenza – cioè l'aspetto e la veste esteriore del percepito – e tutti i possibili risvolti in essa compresi e sussunti. Per questo si pone nella terra di confine tra la percezione e l'intuizione e «rappresenta il piano intermedio fra il visibile e l'invisibile»²¹⁸. Qualità e caratteristiche che fanno del cristallo concrezione immaginale (tanto materiale quanto spirituale) della Visione stessa.

A ciò va aggiunto che in molte tradizioni culturali i cristalli si pongono in stretta relazione con i sette colori del serpente-arcobaleno, dando la possibilità di elevarsi al cielo²¹⁹ a coloro che hanno occhi per vedere, in perfetta simultaneità, le infinite gradazioni dell'iride.

Guardare, dunque, con lenti di cristallo significa, in un certo qual senso, dotare la vista di colori e di possibilità rigenerativa, come quella del *serpente-uroboros*²²⁰ a

dictionary alchemisticum, Palthenius, Francoforte, 1612). «[È il liquido di un sale interiore, il quale con la massima cura preserva naturalmente il corpo suo dalla corruzione]» (Cfr. C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 173).

²¹⁶ Cfr. *Cristallo*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol I, *op. cit.*, p. 339.

²¹⁷ Cfr. *ibidem*.

²¹⁸ J. Servier, *L'homme et l'invisible*, Laffont, Parigi, 1964, p. 102. Il cristallo, inoltre, «è il simbolo della divinazione, della saggezza e dei poteri occulti accordati all'uomo. Gli eroi dell'Oriente e dell'Occidente incontrano palazzi di cristallo quando emergono dalle tenebrose foreste alla ricerca di un talismano regale. Una stessa credenza unisce il quarto tjuringa degli iniziati australiani al Santo Graal della cavalleria occidentale, intagliato nello smeraldo mistico» (*op. cit.*, pp. 102-103).

²¹⁹ Cfr. *Cristallo*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol I, *op. cit.*, p. 339.

²²⁰ Il simbolo dell'*Uroboros* è rappresentato in forma di drago o di serpente che si morde la coda. Lo ritroviamo in vari contesti culturali – presso i Fenici, i Babilonesi, gli indiani Navajo – in molte rappresentazioni artistiche e nei testi alchemici (cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, trad. it. di L. Agresti, Astrolabio, Roma, 1978, p. 31). È un simbolo – come rilevato da Erich Neumann – di derivazione egizio-orientale. Di lui si è detto: «*Draco interfecit se ipsum, maritat se ipsum, impregnat se ipsum*» (C. Bonvecchio, *Imago imperi imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, *op. cit.*, p. 128, nota 180; cfr. anche C. G. Jung, “Einige Bemerkungen zu den Visionen des Zosimos”, *Eranos Jahrbuch*, 1937). «Uccide se stesso, sposa stesso e feconda se stesso. È uomo e donna, genera e concepisce, divora e partorisce, è attivo e passivo, è sopra e sotto contemporaneamente» (E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 31). L'essenza ermafrodita lo rende assimilabile a Puruṣa, l'Uomo cosmico primordiale,

cui viene associato il settenario cromatico dell'arcobaleno. E vuol dire anche assegnare alle pupille sacralità uranica, poteri veggenti, attributi divini che è possibile ritrovare personificati nei sette Pianeti del sistema cosmico antico²²¹.

Vale la pena, a questo punto, soffermarsi ad analizzare la *simbologia oculo-alcalina*. Un passaggio necessario se si intende indagare la complessità e la dinamica di una Visione capace, davvero, di divenire trasparente, adamantina, cristallina. Vale a dire una Visione che sappia veramente aprirsi e rendersi permeabile alla complessità cosmica.

A tale scopo, procederemo sempre per analogie, al fine di cogliere i riferimenti simbolici e alchemici custoditi nelle caratteristiche anatomiche dell'organo in questione, cioè l'occhio. Le funzioni fisiologiche, infatti, se avvicinate da un'angolazione immaginale, agiscono come spie simboliche capaci di liberare significati bio-psichici che, pur gemmando da una riflessione specifica sull'organo, sono in grado di porsi al di là di esso.

L'occhio è salmastro. Sa di Sale e acqua. È l'organo vitale della vista e, in quanto tale, raccoglie immagini. Fotografa e riprende tanto il Cielo quanto la Terra, le vette come gli abissi. Filtra e distilla, ponendosi nel mezzo. L'occhio, con le sue doppie lenti di carne e di cristallo, è come se estraesse il *Sale della Visione*. *Oro Astrale*: frutto di un lungo lavoro di dilatazione e di contrazione. *Salgemma Celeste*: esito di un paziente e reiterato esercizio di decantazione, giocato tra luci e tenebre, tra chiari e scuri, tra trasparenze e opacità, tra azzurri e foschie.

e al "primo Cielo", cioè il primo uomo, di Platone che nel *Timeo* è posto all'interno del "rotondo ermafrodito" (cfr. *op. cit.*, p. 30). «E così fece un cielo circolare, che si muove circolarmente, unico e solitario, ma atto per sua virtù ad accompagnarsi seco stesso e di nessun altro bisognoso e bastevolmente conoscitore e amante di se stesso» (cfr. Platone, *Timeo*, trad. it., Laterza, Bari, 1974, p. 382). Nell'*Uroboros* è evidente che gli opposti coincidono. È bene però precisare che esso si riferisce all'unità indifferenziata della psiche, coincidente con il grembo primitivo e con l'utero materno. Unità dalla quale la coscienza non si è ancora distinta e perciò non è ancora emersa (cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, *op. cit.*, p. 27 ss.). È, in altri termini – come chiarisce efficacemente Claudio Bonvecchio – il *datum* iniziale e non l'esito finale di un processo di differenziazione e di individuazione (cfr. C. Bonvecchio, *Imago imperi imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, *op. cit.*, p. 128, nota 180).

²²¹ Riguardo alle corrispondenze psico-planetary e per una visione astrologica della psiche cfr. T. Moore, *Pianeti interiori, L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, *op. cit.*, *passim*. L'autore, rifacendosi al *Liber III* del *De Vita* di Marsilio Ficino (*De Vita Coelitus Comparanda*) guarda «con uno sguardo nuovo i pianeti, non i pianeti del cielo notturno, ma i pianeti interiori» (*op. cit.*, p. 35). I pianeti stimolano un'immaginazione accesa, sollecitata dalle immagini simboliche di cui si fanno veicolo le personificazioni archetipiche delle dee e degli dèi di cui essi portano il nome. Presenze che, nell'ottica ficiniana monoteista, possono essere accordate «a favore della buona salute della persona» (*ibidem*). Tutte le cose hanno un'Anima, dice Hillman. Anche i pianeti ne hanno una e così gli occhi con cui si guarda il Cielo. Ma per risvegliare la Forza e la Bellezza dell'Anima «bisogna essere disposti a discendere nelle profondità degli eventi, a lasciar morire la loro letteralità e le nostre stesse reazioni letterali a favore di un'altra prospettiva, a vedere il mondo come dal di sotto» (*op. cit.*, p. 52) e dal di dentro.

Il Sale, secondo gli alchimisti, è «veicolo vetrificato del fluido cosmico»²²². Prende anche il nome di V.I.T.R.I.O.L., anagramma del motto alchemico *Visita Interiore Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*²²³. L'occhio salmastro, in questa prospettiva, diventa, allora, culla ermetica. Si fa Organo Reale, personificazione del Sole, Signore della Luce, con scettro di salnitro e pastorale d'oro.

Limojon de Saint-Didier nel suo *Trionfo Ermetico*, a proposito del Sale assimilato all'Oro astrale – e mettendo entrambi in relazione non solo al Sole, ma a tutte le presenze astrali – scriveva:

[...] è un Oro astrale, il cui centro è nel sole, che, attraverso i suoi raggi, lo comunica con la sua stessa luce a tutti gli astri che gli sono inferiori. È una sostanza ignea ed una continua emanazione di corpuscoli solari, che, attraverso il movimento del sole e degli astri, ed essendo in perpetuo flusso e riflusso, riempiono tutto l'universo; tutto ne è penetrato nell'estensione dei cieli sulla terra e, nelle sue viscere, noi respiriamo continuamente questo Oro astrale; queste particelle solari penetrano nei nostri corpi e ne esalano incessantemente²²⁴.

Sulla base delle affinità simboliche sinora rilevate, quanto espresso dall'alchimista francese nel XVII secolo può essere – contestualmente e a pieno titolo – trasposto e applicato alla concrezione cristallina della Visione alchemica.

Visione alla quale concorrono tutti i sensi, in coro. Anche se è ovvio – e persino naturale – che agli occhi debba (e possa) essere assegnato un ruolo privilegiato sia a livello simbolico che funzionale. Un ruolo analogo a quello attribuito al Sole da Saint-Didier all'interno del sistema solare. Lo mostrano le dinamiche costituzionali e organiche dello sguardo, di cui si è già a lungo parlato. Dinamiche dai tratti evidentemente alchemici e archetipici.

Oltre a quanto detto, è utile soffermarsi a riflettere, almeno brevemente, sulla *camera obscura* oftalmica: personificazione simbolica dell'inconscio collettivo²²⁵,

²²² Cfr. P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, op. cit., p. 142

²²³ Cfr. op. cit., p. 143.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Con l'espressione inconscio collettivo Jung si riferisce al substrato psichico inconscio comune a tutti gli uomini, indipendentemente dalla cultura e dalla tradizione di appartenenza. Si tratta di un deposito arcaico, primigenio, universale in cui risiedono e lavorano gli archetipi. «Il mondo degli archetipi [...], a sua volta, coincide sostanzialmente con l'inconscio collettivo, deposito platonico di tutte le forme immaginative che costituiscono il reticolo dei rapporti psichici, interpersonali e oggettivi» (C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, op. cit., p. 19). Gli archetipi, in altri termini, sono forme eterne – parafrasi esplicative «dell'*éidos* platonico» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., p. 17) – che si palesano nelle sembianze di immagini «per lo più belle, misteriose e suggestive» (C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, p. 7), sia pur sempre comprendendo – essendo esse espressione di totalità – l'aspetto crudele, violento, sanguigno della psiche. Grazie alla loro complessità gli archetipi non sono mai immobili. Essi si muovono e agiscono, innescando processi psichici trasmutativi e, perciò, alchemici. Non è possibile spiegare in termini esaustivi il concetto di inconscio collettivo, se non sottolineando ciò che lo differenzia dall'inconscio personale di

direbbe Jung. In essa si compie l'*Opera immaginale dello sguardo*, dove le immagini archetipiche prendono forma, affiorano, galleggiano, emergono: distillandosi, purificandosi e dispensando, in tal modo, cristalli di Sale e raggi di luce alla Visione.

Sono immagini importanti quelle che prendono forma al fondo della camera oscura. Sono le immagini archetipiche di cui ha sostanzialmente bisogno l'uomo, se vuole davvero ricollocarsi nel Cosmo come parte attiva e partecipe del Tutto.

Solo partendo, infatti, dalla *guarigione dello sguardo* può davvero trarre beneficio la *cura animarum*, di cui oggi tanto si parla. Cura, attenzione e dedizione di cui si avverte forte l'urgenza e la necessità, per un benessere esistenziale capace di guardare ermeticamente sia in profondità sia in altezza, oltre le facciate e oltre le apparenze. Per curare l'Anima è necessario, infatti, partire dalla *terapia dello sguardo* perché è dai fari di luce che si generano le ombre. Ombre speculari alle luci; e ombre²²⁶ che affliggono l'uomo. Per questo è importante imparare a vederle, a riconoscerle e a non averne paura.

ascendenza freudiana. A tale scopo si ricorrerà alle parole stesse di Jung che scrive: «Dapprima il concetto di inconscio si limitò a designare la situazione di contenuti rimossi o dimenticati. Per Freud l'inconscio [...] non è altro che il punto ove convergono quei contenuti rimossi o dimenticati, e deve ad essi soli il suo significato pratico. Conseguentemente, secondo questo modo di vedere, esso è esclusivamente di natura personale, benché d'altra parte Freud ne abbia riconosciuto l'orientamento di pensiero arcaico-mitologico. Un certo strato per così dire dell'inconscio è senza dubbio personale: noi lo chiamiamo "inconscio personale". Esso poggia però sopra uno strato più profondo che non deriva da esperienze e acquisizioni personali, e che è innato. Questo strato più profondo è il cosiddetto "inconscio collettivo". Ho scelto l'espressione "collettivo" perché questo inconscio non è di natura individuale, ma "collettiva" e cioè, al contrario della psiche personale, ha contenuti e comportamenti che (*cum grano salis*) sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui. In altre parole è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., pp. 15-16).

²²⁶ È evidente il riferimento all'archetipo dell'*Ombra* che, insieme a quello dell'*Anima* e dell'*Animus*, influenza, se riconosciuto agevolando, se rimosso disturbando, l'*Ego* e la vita cosciente. È importante sottolineare che gli archetipi si esprimono in forma di simboli nei sogni, nelle visioni e nella vita. È determinante comprenderne il significato poiché conservano e trasmettono consigli preziosi che consentono di avanzare nel *processo di individuazione*. L'*Ombra*, in particolare, rappresenta «gli aspetti oscuri della personalità» (*Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., p. 8) che, se riconosciuti, possono avere ricadute positive a livello sia individuale sia collettivo. «Queste tendenze» scrive Jung, riferendosi agli aspetti tenebrosi della psiche «formano un'"ombra" sempre presente e potenzialmente distruttiva che offusca la nostra mente conscia. Anche quelle tendenze che in alcune circostanze potrebbero esercitare un'influenza benefica si trasformano in inclinazioni demoniache quando vengono rimosse. Questa è la ragione per cui molte persone ben intenzionate provano una paura comprensibile per l'inconscio ed eventualmente per la psicologia» (cfr. C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 75). È utile specificare, sia pur in estrema sintesi, che l'*animus* è la personificazione nella psiche della donna di attributi e di inclinazioni psicologiche maschili, tra cui la spinta all'iniziativa, l'audacia, la forza, la determinatezza, la pienezza spirituale (cfr. M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 171 ss.). A differenza dell'*anima* che «è la personificazione di tutte le tendenze psicologiche femminili della psiche dell'uomo, cioè sentimenti e atteggiamenti vaghi e imprecisi, presentimenti, la ricettività dell'irrazionale, l'amore

In tal senso sono di estremo aiuto gli occhi alchemici di cui si è a lungo parlato: occhi di fuoco che lavorano, intrecciano e moltiplicano i raggi di luce siderale, compiendo così il miracolo dell'*Elixir* spagirico dello sguardo. Occhi che si fanno *athanor* di digestione alchemica: alambicco di fiamme, capace di levare (e di liberare) la Quintessenza dalle immagini²²⁷: distillato luminoso e balsamico che cura e che guarisce. Olio aureo, dal potere officinale, che – in forma di “particelle” e di “corpuscoli” solari – penetra nei corpi, agendo tanto nella carne quanto nello spirito, nutrendo e curando entrambi. L'*Elixir* dello sguardo si fa, in tal caso, «“luce della natura” [...] *quinta essentia*, che Dio stesso ha estratto dai quattro elementi e che dimora “nel nostro cuore”»²²⁸. Luce naturale che, a sua volta, rischiarava lo sguardo, abilitandolo a una «comprensione intuitiva dei fatti, una specie di illuminazione»²²⁹.

“Luce spermatica”, dunque, fertile, feconda – di vampe e di fiamme – che, unendosi e depositandosi nell’“utero cristallino”, mette a fuoco tanto il Cosmo esteriore quanto quello interiore, conferendo a entrambi forma e immagine. E, ancora, “retina uterina”, in grado di intarsiare immagini, in forma di figure di salnitro limpide, pure, rettificata e, perciò, taumaturgiche, lenitive, terapeutiche, guaritive.

13 Legami e trame

Si potrebbe continuare all’infinito – procedendo sempre per metafore vive²³⁰, direbbe Ricœur – con la fitta rete di concatenazioni alchemiche e di parallelismi

di sé, il sentimento della natura, e l’atteggiamento nei confronti dell’inconscio» (*op. cit.*, p. 163). Sia chiaro che nel presente contesto di analisi è stato usato il termine Anima in senso più ampio, come si avrà modo di tornare in modo dettagliato nel prosieguo della trattazione. Per ora basti dire che si è sempre inteso collocare l’Anima «in una posizione mediatrice fra spirito di sopra e materia e corpo di sotto» (T. Moore, *Pianeti interiori, L’astrologia psicologica di Marsilio Ficino, op. cit.*, p. 44). Di fatto, come afferma Jung, «l’Anima è semplicemente l’archetipo della vita» (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo, op. cit.*, p. 56). E aggiunge: «Se il confronto con l’Ombra è, per dir così, l’opera dell’apprendista, il confronto con l’Anima è l’opera del maestro. Il rapporto con l’Anima è infatti, anche una prova di coraggio, una prova del fuoco per le forze spirituali e morali dell’uomo» (*op. cit.*, p. 51).

²²⁷ Per approfondimenti sulla fitoestrazione degli *Elixir* spagirici e sulla liberazione della *Quintessenza* dalle piante cfr. P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso, op. cit.*, p. 99.

²²⁸ C. G. Jung, *Studi sull’alchimia in Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 154.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Ricœur, partendo da un’accurata analisi linguistica, rileva nella *metafora viva* una funzione ontologica (cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. I, *op. cit.*, p. 238). La metafora, in questo senso, non conduce mai a un’ermeneutica chiusa e unidirezionale. Al contrario, si apre a una vasta gamma di interpretazioni, a volte anche in contrapposizione tra loro. Il *conflitto delle interpretazioni* conferisce, già di per sé, risposta alla complessità a cui la metafora intende dare voce, in particolare quella poetica a cui Ricœur fa costante riferimento (cfr. A. Rigobello, *Prefazione* in P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni, op. cit.*, p. 11). «La pluralità di

organici. Ma, ciò che più importa a questo punto – e ancora una volta – evidenziare è che dall'intreccio spagirico dello sguardo emerge, accanto alla concrezione alcalina di Sali e di cristalli, la *materia umida e carnale della Visione*.

Una Visione madida di umori e di secrezioni che aderisce al Cielo con carne e con respiro. Il rapporto tra occhi e Stelle, di fatto, è regolato da un'attrazione e da una spinta naturale, fatta di sangue e di energia. Un magnetismo ancestrale *alimentato* dalla *Forza dello Spirito* e dalla *Bellezza dell'Eros* che, fondendosi, fanno *Luce all'Anima*.

Come potrebbero gli occhi restare indifferenti proprio al luogo e allo Spazio da cui ricevono nutrimento ed energia? È la luce delle Stelle il loro cibo. Sono i raggi del Sole il loro liquore. Ed è il chiarore fievole della Luna il loro riposo. Perciò rispondono e corrispondono al concerto astrale. Concordano, oltre che per aspirazione, anche per necessità. Occhi e Cielo, infatti, stanno insieme per bisogno tanto pratico quanto funzionale. Un legame antico che li induce a procedere di pari passo – uniti, l'uno accanto all'altro – spinti dal comune e nostalgico desiderio di andare a ricomporre l'antica *sintassi delle origini*, quando reciprocamente si appartenevano.

È utile qui una puntualizzazione di ordine lessicale. Precisazione che ci consentirà di ampliare ulteriormente gli orizzonti della riflessione. Ma entriamo, ora, nel vivo del tema. Si è voluto sottolineare la natura arcaica del patto primitivo che lega le

costellazioni ermeneutiche che la “strategia della metafora” ha il potere di articolare» spiega Armando Rigobello «indica anche il fondamento della loro reciproca relazione in quella complessità ontologica la cui consapevolezza è andata perduta in tanta cultura contemporanea irretita nei nuovi miti del formalismo linguistico e in unilaterali di livelli analitici» (*ibidem*). In questo senso, ponendosi al centro di un ampio conflitto ermeneutico e dando voce a un vasto coro di prospettive interpretative, la *metafora viva* – intesa in senso ricœuriano – potrebbe davvero essere in grado di dare risposta alla totalità simbolica di cui, di fatto, si fa da portavoce. Si ricorda che il simbolo unisce due mondi, «quello terreno e quello supramondano» (C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica, op. cit.*, p. 19). Ecco perché nel simbolo convive ogni possibile contrasto e coesiste ogni sorta di opposizione. Dunque, così come il simbolo è espressione di una *complexio* o *coincidentia oppositorum* calda, attiva, accesa e feconda, allo stesso modo la *metafora viva* si pone al centro di una dinamica di polarità di significati in perenne fermento, mai, perciò, né statica né assopita. Anche Henry Corbin, da parte sua, pare condividere questa tesi. Lo studioso islamico, infatti, attribuisce alla parola – per gli sciiti *ta'wīl* con il significato di “riconduzione una cosa alla sua fonte” – la possibilità di riconnettere ogni fatto alla sua realtà vera, cioè alla sua radice archetipica (cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeico all'Iran sciita, op. cit.*, p. 18). Dato questo presupposto scrive: «Al semplice lettore essoterico ciò che appare come il senso vero è la narrazione letterale. Quanto gli viene proposto come senso spirituale gli appare come senso metaforico, “allegoria” che egli confonde con simbolo. Per l'esoterico è l'inverso: il cosiddetto senso letterale, non è di fatto che una metafora (*majāz*). Il senso vero (*ḥaqīqat*) è l'accadimento che tale metafora occulta» (*op. cit.*, pp. 18-19).

pupille alle Stelle, ricorrendo al termine “sintassi”, la cui radice linguistica mette bene in risalto lo spirito e l’indole della relazione oculo-celeste.

Per chiarire meglio il concetto partiremo dall’esame etimologico del sostantivo in questione. La parola “sintassi” deriva dal greco *σύνταξις*, con il significato di “associazione”, “organizzazione”. Vocabolo che, a sua volta, è composto da *σύν* (“in accordo”, “insieme”, “con”) e da *τάξις*, che rinvia ai concetti di ordine, di sistemazione. A ben guardare, l’intero universo lessicale del termine rimanda – quasi procedendo per rimbalzi, per echi e per riflessi – alle costellazioni simboliche della *tessitura* e della *filatura*²³¹ che Durand colloca all’interno del *Regime Notturmo* sintetico dell’immaginario.

Il tessuto, infatti, non è, forse, l’esito dell’“associazione” di sciami di fili? Le stoffe non sono, per caso, il risultato di raggi di fibre “organizzate” e combinate tra loro? Le tele che cosa sono se non il prodotto di filamenti “messi insieme” sulla base dell’arpa armonica del telaio? La *sintassi della tela* non è, in un certo qual senso, frutto dell’accordo armonico degli orditi con quello melodico delle trame? Accordo orchestrato sul tempo e sul ritmo della verticalità che interseca – ripetutamente e insistentemente – l’orizzontalità, disegnando una sorta di *labirinto di croci* e di incroci (e ritorna nuovamente il tema della croce) che conferisce forma e spessore al tessuto.

È questa, di fatto, *la sintassi e la coreutica musicale che accomuna l’Arte del filare con l’Arte del guardare*.

C’è, dunque, un vincolo profondo tra la sintassi della tela e quella intrattenuta tra gli occhi e il Cielo. Una sintassi che procede per rimandi e per rinvii, operando una sorta di contagio simbolico che ne governa e ne disciplina il rapporto. Contaminazione che agisce per echi e riflessi, per risonanze e alternanze. Basti pensare alla corrispondenza tra gli atti del vedere, del guardare, del percepire e la manualità riferita alle azioni dell’associare, del mettere insieme, dell’accordare, dell’annodare, del sistemare secondo ordine, armonia ed equilibrio. A livello simbolico è evidente che ci si colloca – ancora e nuovamente – all’interno della dominante copulativa, ritmica, musicale, dove i contrari, intrecciandosi, si conciliano.

²³¹ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, op. cit., p. 322. In questo senso, l’occhio si fa *simbolo del divenire*, come, del resto, tutti gli strumenti (l’ago, il filo, la canocchia, il fuso...) e le tecniche (l’uncinetto, la cardatura, il lavoro a maglia...) che attengono alla costellazione simbolica della *tessitura* e della *filatura* (cfr. *ibidem*).

Nella sintassi mitologica oculo-celeste è ancor più radicato il sigillo dell'*Arte del tessitore di tela*²³². Alle origini palpebre e Cielo, pupille e Stelle, iride e Pianeti, interagendo, tramavano e ordivano. E, intanto, si rispecchiavano. La Visione, in questa prospettiva, si faceva tessuto, i cui fili diventavano, di fatto, legami rassicuranti²³³, in grado di riannodare e di ricucire davvero le corrispondenze archetipiche tra microcosmo e macrocosmo. Così come la tessitura, gli atti del guardare, del percepire e soprattutto quello del vedere – come avremo modo di approfondire nel prosieguo della trattazione – rimandavano alle esperienze circolari, erotiche, ritmiche. Esercizi basati sulla ripetizione che rinforzavano i nessi e che avvaloravano i legami tra gli occhi e il Cielo. Si attivavano procedure di avvicinamento e di allontanamento, di penetrazione e di attraversamento. Si pensi al filo che entra nella cruna o all'ago che si addentra nella stoffa. Tutte tecniche che, creando sintonia tra corpo e Cosmo, mimavano i ritmi fisiologici e organici della Visione, come, per esempio, le dinamiche di dilatazione e di contrazione delle pupille o il gioco di apertura e di chiusura delle palpebre, di cui si è già ampiamente parlato.

A ciò si aggiunga il fatto che entrambi gli atti – tanto quello del tessere quanto quello del vedere – rinviano ad attività aperte alla continuazione, al proseguimento²³⁴, all'accordo perpetuo. Caratteristiche queste ultime che le accomunano al *processo d'individuazione* di cui parla Jung: percorso mai concluso e tensione esistenziale perpetua verso il nucleo del Sè. «Il tessuto», infatti, come ben osserva Durand, «è ciò che si oppone alla discontinuità, alla lacerazione come alla rottura»²³⁵, ponendo, in tal modo, l'accento sulla ripetizione battente del movimento del telaio su cui si esercita l'Arte della filatura.

Analogamente – e dunque sul filo della permanenza, della durata e dell'insistenza reiterata – agiscono gli occhi in rapporto al Cielo. Dalla trama ordita tra pupille e Stelle germinano immagini potenti, capaci di sanare le lacerazioni dello sguardo e di ricollegare le parti separate al Tutto: l'alto con il basso, la Terra con il Cielo, il femminile con il maschile, la materia con lo spirito, il conscio con l'inconscio.

²³² Cfr. *op. cit.*, p. 323.

²³³ Cfr. *ibidem*.

²³⁴ Cfr. *ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*

Opera di tessitura dello sguardo dalla quale emergono le *immagini della cura*. Immagini capaci di riparare gli iati²³⁶ e di guarire gli strappi esistenziali: tanto le lacerazioni individuali quanto quelle sociali e collettive.

Insomma, è come se dall'atto sintattico oculo-celeste emergesse «un immenso serbatoio di figure»²³⁷ mitiche e archetipiche, tenute assieme da *fili* di luci e da fibre d'ombra. Fili che, a loro volta, rimandano alla simbologia liquida, della continuità. Si dice, infatti, “sul filo dell’acqua” o “sul filo del discorso”²³⁸ per indicare la persistenza, la permanenza, la stabilità, la costanza e l’equilibrio di un’azione o di una comunicazione. Lungo questi fili corre la lettura e l’interpretazione simbolica della realtà: quella psichica come quella cosmica.

I fili rinviano, a loro volta, alla fluidità dell’immaginario femminile acquatico. Allo scorrere delle acque, per esempio, che ci riconduce nuovamente alla Via Umida di Compostella, oppure al percorso tantrico della mano sinistra: la via materiale, erotica, corporea che tende alla *complexio oppositorum* e, perciò, alla sacralità intesa come massima espressione di totalità.

Non sorprende, a proposito della matrice femminile della simbologia della filatura, che le Moire greche, le Parche romane, come anche le Norne norrene fossero tutte non solo divinità lunari, ma anche dee che tessevano il destino degli uomini²³⁹. A questo punto è bene ricordare, come del resto tramandano le narrazioni mitiche, che così come i fili possono essere legati, uniti, stretti e annodati, allo stesso modo possono essere anche spezzati, rotti, recisi, stroncati. Essi sono, per loro natura, fragili, sottili. Infatti, se Cloto fila, Atropo, inesorabilmente, taglia. Così come nella «Parca c’è conflitto tra le intenzioni del filo e quelle della forbice»²⁴⁰, allo stesso modo negli occhi si giocano conflitti e tensioni tra luci e ombre, tra chiari e scuri, tra vette e abissi. Ogni atto visivo contempla perciò sempre in sé il rischio di recidere i fili trasparenti che tengono le pupille legate al Cielo. Se si spezzassero i legami, lo sguardo si appiattirebbe al

²³⁶ Cfr. *ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Cfr. *ibidem*.

²³⁹ Scrive Durand: «Il fuso o la conocchia con cui le filatrici filano il destino diventa l’attributo delle Grandi Dee specialmente nelle loro teofanie lunari. Sarebbero le dee seleniche ad aver inventato la professione di tessitore di tela e sono stimate nell’arte della tessitura: come Neith egiziana o Proserpina. Penelope è una tessitrice ciclica che ogni notte disfa il lavoro giornaliero per rinviare eternamente la scadenza» (*op. cit.*, p. 322). Sulle divinità lunari come signore dei legami e del destino cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp. 164 ss.

²⁴⁰ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 323.

mero dato oggettivo, o presunto tale, smarrendo in tal modo il potenziale immaginale dei fili di cristallo che lo univano al Cielo, sia pur nella loro impalpabile, ma incisiva e decisiva presenza. Si disperderebbe così la tridimensionalità simbolica della Visione. E, insieme ad essa, si dissiperebbe la profondità balsamica e curativa dello sguardo.

Per questo è necessario mantenere in viva e sana tensione i fili che ci connettono al firmamento. Essi agiscono come occhi di luci. Lavorano con la maestria delle mani e delle dita delle divine filatrici lunari. Cuciono e rammendano, ricamano e imbastiscono, annodano e uniscono immagini di lino e di seta, nel tentativo di creare continuità tra Cielo e Terra, tra uomo e Mondo, tra finito e Infinito. Immagini che, in sembianze di figure simboliche impregnate di pelle e bagnate di sudore, lavorano e fermentano nel tessuto tracciato tra occhi e Cielo. Tramano e ordiscono, dando forma a preziosi arabeschi archetipici. Si tratta di trame sottili, ma potenti, sia pur nella loro sostanza eterea e sottile. Personificazioni mandaliche²⁴¹ e narrazioni psichiche che – accordando, congiungendo, intrecciando e assestando le opposizioni – sanno, davvero, liberare potenti energie taumaturgiche capaci di immergerci nelle profondità della psiche e di collocarci nel cuore intimo del Sé.

Ma prima occorre, ovviamente, abilitare lo sguardo a tessere tali immagini, per poi imparare a vederle e iniziare a com(prenderle). Mai, ovviamente, con la pretesa predatoria di arrestare o d'immobilizzare il loro fluido e perenne fermento creativo e germinativo.

²⁴¹ Il *mandala*, o cerchio magico, è una rappresentazione archetipica del Sé. Incarna il nucleo centrale della psiche. Può assumere forma rotonda o quadrata. Nel primo caso rimanda a una totalità perseguita per via naturale. La struttura quadrangolare rinvia, invece, a un avvicinamento al nucleo del Sé per via coscienziale (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione in L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., pp. 192-193). Nella produzione onirica e immaginativa – come dimostrato dalla ricca documentazione raccolta da Jung – le immagini del mandala sono ricorsive. Appaiono come forme dai confini circoscritti e dalle superficie ornate da decorazioni che confluiscono verso il centro, disegnando una sorta di labirinto. Esempificazione, quest'ultimo, dell'itinerario interiore che deve compiere l'uomo per giungere alla totalità psichica. Il perimetro – delimitato spesso da mura o da acqua, in tal caso, il mandala è anche un'isola – simboleggia l'invito archetipico al raccoglimento, onde evitare la disgregazione del Sé. Il cammino interno, connotato frequentemente con cromatismi e definito in forma di labirinto, equivale al *vas hermeticum*, cioè al recipiente ermetico dell'Arte alchemica (B. Nante, *Guida alla lettura del Libro rosso di Jung*, op. cit., p. 38). Del resto, – come si è avuto modo più volte di sottolineare – il *processo d'individuazione* presenta molte analogie con l'*Arte Regia*. L'individuazione, infatti, si compie attraverso un lento processo di distillazione che ha come meta il *filius* o *lapis philosophorum*, un altro modo d'intendere il Sé junghiano.

III

ALTERNANZE

Tra visibile e invisibile: simbolica e fenomenologia della percezione

*Con tutti gli occhi la creatura vede
l'aperto. Solo i nostri occhi sono all'indietro
rivolti e completamente schierati intorno ad essa
come trappole intorno al suo libero esito.
Ciò che è fuori lo sappiamo soltanto dal viso
dell'animale; e già fin dall'inizio il bambino
lo si piega, lo costringe a vedere soltanto
figure all'indietro e mai all'aperto, quello che
si è profondo è nel volto animale. Libero da morte.
Solo noi la vediamo; il libero animale
il suo tramonto ha sempre dietro di sé
e il divino davanti, e quando va, così va
nell'eterno, come vanno le fonti²⁴².*

Rainer Maria Rilke

*Passatemi una genziana, datemi una torcia
che io mi guidi da solo con l'azzurro
forcuto di questo fiore giù
per le scale sempre più buie dove
l'azzurro si ottenebra sull'azzurro
dove anche Persefone va, proprio ora
dal freddo di Settembre verso il regno
cieco dove il buio si sveglia sul buio
e Persefone, lei, non è che una voce,
qualcosa di invisibile, avvolto
nel più profondo buio delle braccia
di Ades, trafitto dalla passione di densa tenebra
tra gli splendori delle torce di oscurità
che spandono buio
sulla sposa perduta e sullo sposo²⁴³.*

David Herbert Lawrence

Occhi e Cielo sembrano collimare per costituzione, per sincronia, per simpatia, per affinità, per *pathos*. Attraverso la loro carne – pupillare, sclerotica, corneale, cristallina, retinica... – compiono il miracolo (e il piacere) della creazione, dando forma ai colori, fisionomia ai contorni e spessore alle profondità. Gli occhi, in tal

²⁴² R. M. Rilke, "VIII Elegia. Dedicata a Rudolf Kassner", vv. 1-13 in *Elegie duinesi*, trad. it. di F. Rella, Rizzoli, Milano, 2011, p. 85. Si riporta il testo originale in tedesco di "Die achte Elegie. Rudolf Kassner zugeeignet". [Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. / Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein; denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne, das / im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod. / Ihn sehen wir allein; des freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts / in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen].

²⁴³ D. H. Lawrence, "Genziane bavaresi", vv. 18-32 in *Mattino di primavera e altre poesie*, a cura di G. Conte, Passigli Editori, Firenze, 2008, pp. 120 ss. Si riporta il testo originale in inglese di "Bavarian Gentians". [Reach me a gentian, give me a torch / Let me guide myself with the blue, forked torch of this flower / Down the darker and darker stairs, where blue is darkened on blueness, / Even where Persephone goes, just now, from the frosted September / To the sightless realm where darkness is awake upon the dark / And Persephone herself is but a voice / Or a darkness invisible enfolded in the deeper dark / Of the arms Plutonic, and pierced with the passion of dense gloom, / Among the splendour of torches of darkness, shedding darkness on the lost bride and her groom].

modo, si fanno culla della Visione, “alcova di fecondazione”, talamo di impollinazione e luogo di gestazione delle immagini.

Solo uno sguardo di carne e di spirito, mosso dall'*Eros*, votato al piacere, può soddisfare la sete prima e ultima della Visione, cioè l'incontro del visibile con l'invisibile. Ed è solo attraverso la “copula suprema”, consumata tra gli occhi e il Cielo, che lo sguardo può veramente andare diritto al cuore pulsante, primitivo, originario ed estremo delle cose e dell'uomo. Perché – come dice Maurice Merleau-Ponty – «l'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile [...] che il visibile manifesta in forma di una certa assenza»²⁴⁴.

Anche se è meglio diffidare dagli accostamenti troppo facili, la relazione tra visibile e invisibile, in musica, può essere rapportata, all'alternanza tra accenti forti e deboli, o, meglio, all'avvicinarsi di suoni e di silenzi. Silenzi che concorrono, tanto quanto le note e il canto, a conferire ritmo e Bellezza alla composizione.

Allo stesso modo interagisce il visibile nei riguardi dell'invisibile. La Visione alchemica di cui si è a lungo parlato, contempla, infatti, intervalli muti, silenti, taciti. Necessita di momenti di decantazione, di battute d'arresto, di attese, di soste, di tregue. Sono proprio tali sospensioni a dare respiro e vita alle immagini simboliche che dal silenzio traggono la loro balsamica sapienza antica, densa di suggerimenti e di consigli. Sono queste spaziatore e queste alternanze – votate ai chiaroscuri più che all'esposizione bruciante dei raggi di luce – a conferire *humus* immaginale all'*Arte della percezione*.

Ma, sino a che teniamo tra loro distanti e distinte le polarità della visibilità, non è dato vedere né il visibile né l'invisibile poiché, di fatto, essi non sono altro che le due facce di una medesima medaglia.

Occorre, piuttosto, attraversare, con tutti sensi e in tutti i sensi, la visibilità per potere accedere a uno spazio in cui le altezze, le larghezze, gli spessori, e soprattutto le *profondità*, coabitano, consentendoci di accedere a una dimensione aperta, «senza nascondigli»²⁴⁵ e senza maschere, pur contemplando in sé il fascino dell'enigma e del mistero.

È in questo spazio che si colloca la profondità che Merleau-Ponty rinviene nella ricerca artistica di Cézanne. Ed è in questo spazio che sposteremo ora la nostra analisi.

²⁴⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., pp. 58-59.

²⁴⁵ Op. cit., p. 35.

[...] la profondità è ancora tutta da scoprire, ed esige che la si cerchi, non “una volta nella vita”, ma per tutta la vita. E non si tratta dell’intervallo senza mistero che posso vedere da un aeroplano fra questi alberi vicini e quelli lontani. E neppure dell’eludersi reciproco delle cose, come mi rappresenta vividamente un disegno prospettico: queste due visioni sono molto esplicite e non pongono alcun problema. Ciò che costituisce enigma è il loro legame, ciò che sta fra di loro [...]. L’enigma è l’esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi, è la loro mutua dipendenza nella loro autonomia. Una volta compresa in questo modo la profondità, non la si può più definire una “terza dimensione”. Innanzitutto, se fosse una dimensione, sarebbe piuttosto la prima: possono esistere forme e piani definiti solo a patto che si specifichi a quale distanza da me si trovano le loro differenti parti. Ma una dimensione prima, che contiene le altre, non è una dimensione, almeno nel significato abituale di *un determinato rapporto* in base al quale si misura. La profondità così intesa è piuttosto l’esperienza della reversibilità delle dimensioni, di una “località” globale in cui tutto è contemporaneamente, e da cui vengono astratte altezza, larghezza e distanza, di una voluminosità che si esprime, in una parola, dicendo che una cosa è là. Quando Cézanne cerca la profondità, è questa deflagrazione dell’Essere che cerca, ed essa si trova in tutte le modalità dello spazio, come anche nella forma²⁴⁶.

Ci collochiamo, evidentemente, all’interno di «flussi desideranti»²⁴⁷ in cui presenze e assenze, luci e tenebre, suoni e quiete, sonno e veglia non solo si avvicendano, quanto, piuttosto, convivono all’interno di uno stesso spazio dilatato, erratico, moltiplicato per mille.

Si assiste così a una sorta di irraggiamento del visibile che fa sì che, da un lato, il Cielo si inoculi nello sguardo e che, dall’altro, lo sguardo nasca nelle cose per contatto di pelle e di profondità. In tal senso, gli occhi osservano le Stelle non più da semplici spettatori²⁴⁸. Le guardano, piuttosto, risvegliandole e, nel contempo, distandosi ad esse. Sono i movimenti dei nostri occhi a far vibrare il Cielo e a ravvivare tanto il visibile custodito nell’invisibile, quanto l’invisibile serbato nel visibile. Ma ciò implica una rinuncia. È necessario che lo sguardo rinunci alla pretesa di svelare – come pure alla presunzione di colonizzare – il mistero custodito nella superficie delle cose: nel palese come nel manifesto, nell’esplicito come nell’occulto. La ragione, se ragione esiste, risiede nel rispetto che l’enigma esige, come ben espresso, in termini efficacemente vitalistici, nel Vangelo gnostico di Filippo.

*Molte cose, in questo mondo, stanno ritte e vivono fino a tanto che le loro parti interiori sono nascoste; ma quando vengono allo scoperto muoiono, come è provato dall’uomo visibile. E, infatti, fintanto che le viscere dell’uomo sono nascoste, l’uomo è vivo; ma se le sue viscere sono esposte ed escono da lui, l’uomo morirà. Così pure dell’albero: fintanto che la radice è esposta, l’albero secca. Così è di ogni prodotto, sia per ciò che è esposto sia per ciò che è nascosto*²⁴⁹.

²⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 46-47.

²⁴⁷ M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelvecchi, Roma, 2005, p. 50.

²⁴⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁹ *Vangelo gnostico di Filippo*, 30 in *I Vangeli gnostici*, a cura di L. Moraldi, Adelphi, Milano, 2013, p. 73.

Per questo è importante avvicinarsi “in punta di piedi e di pupille” agli enigmi della Visione. Ricordando che, in nome della chiarezza, si corre a ogni istante il rischio di rendere sterili tanto il visibile quanto l’invisibile, riducendo in tal modo le immagini ad un bailamme chiassoso, incapace di comunicare sia con la profondità inconscia sia con l’Anima. Quest’ultima, infatti, pur muovendosi tra corpo e spirito – e tra Terra e Cielo – sfugge al campo del visibile non soltanto «perché non ancora visibile, ma perché non appartiene all’ordine dello spettacolo»²⁵⁰.

1 De absentia seminali

Innanzitutto, è bene fare chiarezza sulle parole. L’*assenza*, nella dinamica tra visibile e invisibile, non coincide affatto con un vuoto e tantomeno con una mancanza. Anzi, altro non è che l’altro volto della presenza. Così come la lontananza non è che l’altra faccia della vicinanza.

Sotto il profilo simbolico, di fatto, muta radicalmente sia la forma che la sostanza della distanza. Ciò è reso possibile dall’entrata in azione dell’*Immaginazione attiva*²⁵¹ che consente di approdare alla «concrezione di una visibilità universale,

²⁵⁰ J. Derrida, *Memorie di cieco. L’autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, trad. it. di A. Carliolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano, 2003, p. 63. È doveroso precisare che Derrida utilizza l’espressione riportata nel testo, riferendosi all’Arte grafica (al disegno nello specifico) e non all’Anima. A tale proposito scrive: «Anche se, come si dice, il disegno è mimetico, riproduttivo, figurativo, rappresentativo, anche se il modello è presentemente di fronte all’artista, bisogna che il tratto proceda nella notte. Esso sfugge al campo visivo. [...] Questa eterogeneità dall’invisibile al visibile può ossessionare il visibile come la sua possibilità stessa. Che la si sottolinei con le parole di Platone o di Merleau-Ponty, la visibilità del visibile non può, per definizione, essere vista, allo stesso modo della diafanità della luce di cui parla Aristotele. La mia ipotesi [...] è che il disegnatore si veda sempre in preda a ciò che, ogni volta universale e singolare, bisognerebbe chiamare l’*invisto*, come si dice l’*insaputo*» (*op. cit.*, pp. 63-64). Ma che cos’è il disegno e l’Arte, di cui esso è espressione, se non un’epifania dell’Anima? Anima che, per sua natura, è *invista*, ma pur sempre fortemente presente e incisiva.

²⁵¹ Nel *mundus imaginalis* (*‘alam al-mitkàl*) corbiniano opera e agisce l’*Immaginazione attiva* o *agente* che «guida, precede, modella la percezione sensibile; per questo essa trasmuta i dati sensibili in simboli» (H. Corbin, *L’immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, *op. cit.*, p. 73). L’*Immaginazione attiva*, secondo Corbin è l’organo della percezione teofanica, dell’ermeneutica profetica, data la sua capacità di rintracciare negli eventi – sia personali che collettivi – narrazioni dense di rimandi archetipici e simbolici (cfr. *ibidem*). L’*Immaginazione attiva* «non costruisce dell’irreale, ma svela il reale nascosto; insomma la sua azione è quella del *ta’wîl*, l’esegesi spirituale praticata in tutti gli Spirituali dell’Islam, e di cui la meditazione alchemica è un caso privilegiato: occultare l’apparente, manifestare il celato» (cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, *op. cit.*, p. 42). Dal canto suo, Jung riconosce nell’*Immaginazione attiva* la possibilità di rendere palesi e coscienti i contenuti inconsci tramite le esperienze oniriche e le visioni, dove ricorrono le epifanie simboliche del *Sé* (cfr. *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, *op. cit.*, p. 19 e p. 212; C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, *passim*). L’*Immaginazione attiva* è, di fatto, esercizio immaginale attraverso cui si instaura un rapporto immersivo, intimo, profondo, ermetico con le cose. In tale dimensione il conoscibile contempla l’inconoscibile e io, oltre a pensare e a vedere, sono pensato e sono visto tanto dalle presenze celesti quanto da quelle terrestri (cfr. P. Mottana, *L’opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, *op. cit.*, p. 15). Vale la pena ricordare che, oltre che nei

di un unico Spazio, che sostiene ogni coesione»²⁵²: deposito arcaico e archetipico²⁵³ dove noi siamo qui e altrove, simultaneamente. Siamo in Terra e in Cielo, su Marte e Venere, sulla Luna come su Saturno. Sono, infatti, le presenze astrali stesse, tutte insieme, a concertare le immagini del nostro Essere che, si badi bene, non può essere confuso con il nostro *Ego*²⁵⁴. A questa simultaneità fa riferimento Maurice Merleau-Ponty quando scrive: «Ogni entità visiva [...] si presenta come deiscenza dell'Essere»²⁵⁵.

L'autore prende in prestito il termine "deiscenza" dal lessico botanico, nel cui contesto viene utilizzato per indicare l'apertura, spesso violenta, se non che addirittura esplosiva, degli organi sessuali vegetali una volta giunto a maturazione il frutto o il seme in essi contenuto. Merleau-Ponty, dal canto suo, utilizza il vocabolo "deiscenza" per riferirsi alla possibilità di uno spiraglio ontologico, cioè

sogni e nelle visioni, l'*Immaginazione attiva* agisce nell'Arte. Per il vero artista, infatti, per quanto detto da Merleau-Ponty a proposito del pittore che «*mentre dipinge*, pratica una teoria magica della visione» (M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 24). L'occhio dell'artista distilla la Visione, usando la materia, «poiché non smette mai di regolare sulle cose la sua chiaroveggenza, il pittore deve ben ammettere che [...] o le cose passano dentro di lui, oppure lo spirito esce dagli occhi e va a passeggiare tra le cose» (*ibidem*).

²⁵² Op. cit., p. 58.

²⁵³ Si intende fare riferimento, ovviamente, all'inconscio collettivo sia come substrato psichico universale sia come contenitore archetipico di immagini primordiali.

²⁵⁴ L'*Ego* o *Io* si pongono al centro della coscienza e si riferiscono, perciò, alla sfera razionale e consapevole della psiche dell'uomo. Tuttavia, nell'ottica psicoanalitica junghiana, la sfera egoica non può essere arginata e circoscritta alla sola dimensione coscienziale. L'*Io*, infatti, poggia anche su *basi*, da un lato, *somatiche* e, dall'altro, *psichiche*. Per quanto riguarda le prime esse comprendono fattori endosomatici, con implicazioni fisiologiche che non possono essere ricondotte a meri fattori consci. Basti pensare alla maggior parte degli stimoli, con origine inconscia, che provengono dall'interno del corpo. D'altro canto, e a maggior ragione, le basi psichiche comprendono la totalità dei contenuti inconsci, accanto, ovviamente, all'insieme dei contenuti consci (cfr *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., pp. 3-4). I contenuti inconsci, precisa Jung, «si dividono in tre gruppi: il primo, formato da contenuti temporaneamente subliminali, cioè riproducibili volontariamente (memoria); il secondo formato da contenuti inconsci non riproducibili volontariamente; il terzo formato da contenuti del tutto incapaci di giungere alla coscienza» (op. cit., p. 4). Da quanto sinora detto risulta chiaramente che la personalità, intesa nella sua totalità, non può essere fatta coincidere con l'*Io*. Motivo che porta Jung a «indicare la personalità totale, presente benché non interamente afferrabile, con la parola "Sé"» (op. cit., p. 5). Ne deriva che, per definizione, l'*Io* dipende al Sé «e si comporta nei suoi riguardi come una parte verso il tutto» (*ibidem*). L'*Ego*, dunque, si pone in relazione di subordinazione rispetto al Sé e gode del cosiddetto libero arbitrio solo per quanto riguarda la parte coscienziale. Tutto il resto rimane all'*Io* sconosciuto. Da qui nasce la necessità, che è anche poi un dovere, di avvicinare il nucleo psichico del Sé, imparando a riconoscere i simboli della totalità, tra cui troviamo, per esempio, il cristallo e il mandala, dei quali abbiamo già fatto cenno. Ma lo stesso discorso vale anche per l'Occhio, inteso come simbolo sacro, e per il Cielo, inteso come personificazione dell'Universo e, dunque, del macrocosmo. Il percorso che ha come meta la totalità è, certamente, lungo e difficoltoso. Jung, come detto, lo chiama *processo d'individuazione*. È questa la via necessaria da percorrere, se si vuole davvero diventare autentici uomini e autentiche donne, in grado di affrontare, in termini pratici e operativi, l'antica questione socratica del *nosce te ipsum* (γνώθι σεαυτόν). Esortazione che fu incisa, non a caso, sul frontone del tempio di Apollo a Delfi: recinto sacro in cui era riposto l'oracolo divino. L'oracolo di ciascuno di noi è custodito nel cristallo psichico del nostro Sé. Per avvicinarlo occorre trovare il coraggio di volgere lo sguardo verso l'ignoto che risiede nel cuore di ciascuno di noi.

²⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 58.

di un'apertura seminale dell'Essere, appunto, capace di ampliare e di fecondare, a mo' di effetto onda, anche gli orizzonti gnoseologici.

Apertura, perciò, che non vuole affatto essere ferita quanto, piuttosto, latenza, opportunità in potenza, possibilità germinativa in atto. Anastomosi dell'Essere, dunque, con ricadute, anche in questo caso, feraci, ubertose, fertili, fruttuose, generose – e ritorna la forza sintetica dell'*Eros* – perché in grado di mettere in comunicazione l'invisibile con il visibile, dando forma ai segreti nascosti e conferendo mistero alla realtà manifesta. È chiaro che, sotto questo profilo, la Visibilità non può che essere partecipata e, in quanto tale, l'uomo si fa (e diventa) «spettatore assoluto»²⁵⁶.

2 *Kore kosmou*: Ermete, Osiride, Horus

La Visione si rinnova. All'orizzonte si profila l'aurora di uno sguardo nuovo, tonificato dalla sua stessa audacia. Uno sguardo rinvigorito dal coraggio di guardare la Luce nelle Tenebre e di ascoltare le voci sibilline (e profetiche) delle sue stesse radici arcaiche, primigenie, originarie che lo guidano, lo muovono, lo orientano. Le stesse che lo tengono in vita, nutrendolo e sostentandolo, vivificandolo e rinforzandolo. Nasce così un *Occhio nuovo*, coraggioso, forte, amante della Bellezza, capace di spingersi, con la fierezza e l'umiltà di un pellegrino, verso l'Oriente perduto. Viaggio che è anche cammino verso la Terra Promessa dell'Anima, per ritrovare, con essa e in essa, la prossimità della distanza tanto dal Cielo quanto dal Cosmo e facendo fronte – con l'ardire di un eroe e con l'audacia di un'eroina – all'impegno, all'onere e alla responsabilità di un'autentica rinascita.

Ermete, dunque, si accingeva a difendersi di fronte allo spazio che circonda, dicendo che nemmeno a suo figlio aveva trasmesso la dottrina nella sua forma integrale, poiché questi era ancora molto giovane, e, quando fu venuta l'alba, dopo avere contemplato con i suoi occhi onniveggenti la zona orientale, riconobbe qualcosa di indistinto, e, man mano che esaminava, anche se lentamente, comunque gli venne la decisione precisa di deporre accanto agli oggetti segreti di Osiride i sacri simboli degli elementi cosmici, e, dopo avere quindi pregato e avere pronunciato determinate parole, ritornare in cielo²⁵⁷.

²⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 46.

²⁵⁷ Ermete Trismegisto, "Kore kosmou" ("La pupilla" "La fanciulla del mondo"), Frammento XXIII, 7, 23-29, Stobeo, *Antologia*, I 49, 44; vol. I, p. 385 Wachsmuth in *Corpus hermeticum*, a cura di I. Ramelli, edizione e commento di A. D. Nock e A.-J. Festugière, edizione dei testi ermetici copti e commento di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2014, p. 1063.

Il breve passo riportato è attribuito a Ermete Trismegisto. Il desiderio di Ermete di tornare al Cielo è sottolineato dalla presenza degli oggetti sacri di Osiride, il dio egizio risorto.

L'aspirazione ascensionale ermetica è mossa dal desiderio di "difendersi" – e, dunque, di liberarsi – da uno spazio limitato, poiché privo della totalità dottrinale. Ma, attenzione, qui lo spazio terrestre – associato, in un certo qual senso, al figlio non ancora pronto a ricevere la sapienza nella sua forma integrale – non è per nulla degradato, come potrebbe sembrare di primo acchito. Anzi, la dimensione inferiore risulta essere avvalorata, a condizione, però, che venga messa in contatto con quella superiore. Perché, come recita *Tabula Smaragdina*: «Ciò che sta in basso è come ciò che sta in alto, e ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso; mediante queste cose si compiono i miracoli d'una sola cosa²⁵⁸».

Ne deriva la *necessità iniziatica* di procedere dalla Terra (il basso) verso il Cielo (l'alto) al fine di rinnovare e rinsaldare i legami cosmici e i riferimenti sapienziali, e, dunque, divini dell'uomo. Infatti, Ermete avverte la spinta a elevarsi al Cielo, al fine di ri(orientarsi), di ri(collocarsi) – e quindi di risorgere – all'interno dello spazio ordinato dalle sfere celesti, dove corroborare l'integralità dottrinale della sua sapienza, trovando così la Forza – e il momento opportuno – per trasmetterla al figlio. Leggendo il testo ermetico in un'ottica psicanalitica junghiana, la figura di Ermete potrebbe essere considerata personificazione archetipica del *Sé* – la totalità sacra e divina dell'uomo e della psiche – mentre il suo viaggio celeste rimanda, evidentemente, al *processo di individuazione*.

Ermete avverte lo stesso *desiderio dell'occhio* di elevarsi al Cielo, di cui si è già a lungo parlato. Tuttavia, è bene precisare, onde evitare facili fraintendimenti, che, a differenza delle palpebre e dell'uomo, in Ermete Trismegisto – essendo simbolo di totalità – il desiderio non si consuma affatto in una mancanza. Si ricorda, infatti, che il binomio desiderio-assenza è inscritto – sino a essere, addirittura, linguisticamente inciso – nell'etimo stesso del termine: *de-sideràre*, nel senso di "essere privato delle stelle".

Nel contesto ermetico non accade nulla di tutto ciò. La spinta ascensionale è mossa, piuttosto, dalla tensione ad alimentare la totalità di cui Ermete stesso è espressione. Totalità che non è (e neppure potrà mai essere) né statica né ferma. La tensione di Ermete è, essenzialmente, volta al rinnovamento. Si esprime in un

²⁵⁸ Ermete Trismegisto (attribuita a), *Tabula smaragdina* in P. Rivière, *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, op. cit., p. 156.

ritorno siderale ricorsivo, purificatore, teso a rinforzare e a mantenere viva la fiamma divina e sapienziale, in un *continuum* intermittente di *descensio ad inferos* e *ascensio ad superos*, dai tratti alchemici e iniziatici. La volta celeste si fa, in questa prospettiva, fonte battesimale, dove ritualmente immergersi per purificarsi, per poi risorgere ritemprati, perfezionati, rinnovati.

Ma torniamo all'occhio. Nel passo riportato si fa cenno agli "occhi onniveggenti" di Ermete. Si parla poi di Osiride, a sua volta padre di Horus, quest'ultimo simboleggiato dall'*Udjat*: l'Occhio di Horus, per l'appunto. Il sottile ricamo di rimandi simbolici ci offre la possibilità di reinterpretare ora il breve brano ermetico da una prospettiva di ordine mitico. In questa parte dell'analisi l'intento sarà perciò essenzialmente quello di rinvenire nel mito osiriaco traccia del *magnetismo oculo-ascensionale*. Si procederà non tanto per concatenazioni di stampo logico-razionale, quanto piuttosto per associazioni di ordine simbolico, come, del resto, si è fatto sinora.

Data questa premessa, torniamo nel vivo del discorso. Nella prospettiva mitologica egizia, all'Occhio (Horus) viene conferita (e tramandata) la spinta a elevarsi al Cielo dal padre che risorge (Osiride).

L'Occhio, in questo contesto, è considerato nel suo senso e nel suo valore sacro, divino. Si ricorda che ogni volta che è stato (e che sarà inteso) in questa accezione è stata usata (e si continuerà a usare) la maiuscola iniziale.

Ma ciò che più importa sottolineare è che, nel mito, il figlio – Horus, l'*Udjat*, l'Occhio – pare ereditare dal seme genitoriale osiriaco la vocazione ascensionale. Lascito che sembra essere suggellato nella costituzione anatomica e fisiologica che caratterizza, per l'appunto, l'occhio. Si pensi, per esempio, alla spola perpetua delle palpebre che si alzano e si abbassano per rendere umida e feconda la Visione, rinnovandola e purificandola a ogni nuovo passaggio. L'eredità oculo-ascensionale pare essere sancita, insomma, dalla progenitura mitica, sino a riflettersi – ancora una volta e anche in questo caso – sul piano funzionale. Le palpebre, muovendosi a mo' di mantice, non solo irrorano, ma animano anche lo sguardo, dotandolo di ali e di respiro.

Fiato dello sguardo, dunque, capace di alimentare fiamme immaginali ardenti, incandescenti, iridescenti, cangianti. Ecco, allora, emergere immagini, che portano con sé e in sé il sigillo del Sé. I racconti mitici, infatti, mettono in circolo immagini archetipiche che lievitano, quasi in forma di vapore, e che illuminano, come fiaccole sapienziali, il cammino dell'uomo. Immagini che hanno per la

psiche la stessa potenza forgiatrice che ha il fuoco per il metallo nella fucina del fabbro. Aprirsi alla dimensione mitica dello sguardo equivale, allora e in un certo qual senso, a provare a rendere la Visione un laboratorio operativo della psiche e, dunque, un autentico esercizio dell'Anima.

Giustappunto negli inanellamenti mitici si ritrovano i semi archetipici dell'aspirazione, che è anche richiamo, oculo-astrale. Smania che si esprime in forma di magnetismo e di seduzione. E anche brama che si ritrova nella vocazione, nell'attrazione, nella tensione dello sguardo tanto all'Infinito quanto all'Assoluto. Tensione che è pure anelito, spesso vissuto come mancanza profonda e dolorosa assenza, tanto dall'occhio quanto dall'uomo. Desiderio, quindi, che è sì ambizione ancestrale, ma pure atavico tormento.

Si sposterà ora l'attenzione sul *simbolo della rinascita*, personificato dalla figura di Osiride.

Nel *Pantheon* egizio Osiride, oltre a essere simbolo di rinnovamento, è divinità dell'oltretomba. Sperimenta la "trascendenza della vita"²⁵⁹ attraverso il dramma della morte e della resurrezione²⁶⁰. Emergono da subito due aspetti.

Da un lato, il mito, avverte che è necessario predisporre lo sguardo alle tenebre se si vuole davvero incontrare la Luce: Osiride, infatti, aspira al Cielo proprio perché giunge dall'oscurità dell'Ade. È, infatti, dio degli Inferi.

²⁵⁹ C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, p. 115. Con l'espressione "trascendenza della vita" Jung intende tutte «quelle esperienze [...] che l'iniziato compie attraverso la partecipazione a un atto sacro e che gli mostrano la durata illimitata della vita attraverso la trasformazione e il rinnovamento» (*ibidem*). L'iniziazione comprende la morte, ma essa non coincide affatto con la fine, quanto, piuttosto, rappresenta un'apertura, un varco, una via d'uscita a cui segue una nuova entrata. Iniziazione in greco (*teleutai*) contiene, infatti, il senso di un "fare morire" che comprende la metamorfosi, il cambiamento e, dunque, la rinascita (cfr. *Iniziazione*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 551).

²⁶⁰ Il mito di Osiride narra che il suo corpo, mutilato e fatto a pezzi dal fratello Seth, venne chiuso in una cassa e abbandonato nelle acque del Nilo. Fu poi resuscitato dall'alito di due dee – Iside e Nefti, entrambe sue sorelle – spesso rappresentate con ampie ali, che sottolineano la simbologia ascensionale che le contraddistingue. Fu, perciò, restituito alla vita da Iside – divinità celeste nonché sposa di Osiride – e da Nefti, Signora dell'oltretomba. Osiride nella mitologia egizia è simbolo della reiterazione ciclica di continue morti e resurrezioni. Per questo divenne anche dio dell'agricoltura e della vegetazione. Successivamente fu associato al Sole, per sottolineare l'andamento reiterato di albe e tramonti, di morti e di rinascite che lo caratterizzavano (cfr. *Osiride*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 171-172). Interessante l'analisi effettuata da André Virel che vede iscritte nel mito osiriaco le tre fasi del *processo d'individuazione*. La prima la fa coincidere con Osiride nella cassa, a cui l'autore associa la chiusura, e dunque il non ascolto dell'*Io* alla chiamata dell'individuazione, e, dunque, del *Sé*. La seconda la rintraccia nel corpo lacerato e disintegrato del dio, simbolo della dissociazione e della disintegrazione della personalità. La terza e ultima fase la rintraccia nella resurrezione e nella riconnessione delle membra divine, a cui corrisponde, per analogia, il ritorno alla totalità e, quindi, alla reintegrazione e alla ricostituzione dell'unità psichica sia sul piano individuale sia su quello collettivo (A. Virel, *Histoire de notre image*, Éditions du Mont-Blanc, Ginevra, 1965, pp. 148 ss.).

Dall'altro canto, la narrazione sottolinea la derivazione cosmica e il tramite astrale della sua resurrezione. Ci si riferisce qui *primum* ai « sacri simboli degli elementi cosmici»²⁶¹ – citati nel testo ermetico riportato – *deinde* all'andamento settenario dei Misteri di Osiride. Sono, per l'appunto, sette – come il numero dei giorni della settimana e come quello dei Pianeti – le tappe della Passione del dio egizio che, non a caso, viene associato anche a Cristo, alla vegetazione, all'agricoltura, alla fertilità.

Osiride si ricollega, dunque, alla natura che risorge dopo il lungo sonno invernale, come, del resto, anche il mito di Persefone, Proserpina nella versione romana. Il dio egizio, in buona sostanza, gravita attorno a una ricca costellazione archetipica che rimanda – disegnando una sorta di carosello simbolico – alle dinamiche ciclico-sintetiche del risveglio, della rifioritura, della rinascita pasquale. Per questo può essere ricondotto, a tutti gli effetti, alla *Figura Christi*.

Dal ricco *humus* mitico evocato nel breve frammento ermetico della *Kore Kosmou*, è possibile ricavare un'ulteriore nota simbolica di ordine questa volta prettamente sintetico-copulativo, direbbe Durand. Figlio di Osiride è Horus. Concepito dall'unione con la sorella Iside, è frutto della congiunzione mistica ed erotica del principio maschile ctonio con quello femminile lunare²⁶².

²⁶¹ Ermete Trismegisto, “Kore kosmou” (“La pupilla” “La fanciulla del mondo”), Frammento XXIII, 7, 26, Stobeeo, *Antologia*, I 49, 44; vol. I, p. 385 Wachsmuth, 7 in *Corpus hermeticum*, *op. cit.*, p. 1063.

²⁶² Nella simbologia egizia, a differenza della gran parte delle altre mitologie, il Cielo è personificato dal femminile e la Terra, insieme al mondo dell'oltretomba, dal maschile. Non entreremo nel merito della complessa cosmogonia eliopolitana, a cui si rimanda per un approfondimento a G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, *op. cit.*, pp. 108 ss. È utile, tuttavia, ai fini della presente analisi, ricostruire, sia pur in estrema sintesi, la genesi del *Pantheon* egizio. Si partirà, perciò, da Aton, immagine della divinità creatrice. Il dio si agitava nelle acque primordiali, alla ricerca di uno spazio autonomo. Da un suo sputo o, secondo altre versioni, dallo sperma prodotto da una sua masturbazione solitaria, nacquero Shu e Tefnut, che rappresentano, rispettivamente, il principio vitale maschile (l'aria) e femminile (l'umidità) che, all'origine, Aton custodiva in sé, in perfetta unità. Shu e Tefnut compongono la prima coppia divina della Grande Enneade di Heliopolis. La seconda è formata da Gheb (la Terra) e Nut (il Cielo). Nelle quattro divinità, procedendo per analogia, si possono riconoscere i quattro elementi: l'aria in Shu, l'umidità-acqua in Tefnut, la Terra in Gheb e il Cielo-fuoco astrale in Nut. La seconda coppia (Nut e Gheb), unendosi, diede origine a altre due coppie di dèi: Osiride e Iside, Seth e Nefti. Tutti gli dèi, insieme, vanno a comporre le divinità dell'Enneade eliopolitana, che sono, per l'appunto, nove (cfr. *op. cit.*, p. 114). A questo punto, per meglio connotare il maschile e il femminile nella mitologia egizia, vale la pena soffermarsi, almeno brevemente, su Nut e Gheb, rispettivamente madre e padre di Osiride. Nut è la dea del Cielo e della nascita e si unisce a Gheb il dio della Terra, del regno dei morti e della vegetazione. Nut rappresenta, perciò, il femminile celeste ed è spesso raffigurata in posizione inarcata sopra a Gheb. Nell'iconologia la dea del Cielo compare spesso con la pelle blu e con il corpo disseminato di astri. A volte il suo corpo assume la forma di un albero, di una mucca o di una scrofa che allatta i propri piccoli dalle sembianze di Stelle. Gheb, invece, è spesso rappresentato con la pelle nera, come la terra di cui è Signore, o verde, come la vegetazione di cui è dio, e con il corpo ricoperto da piante. Personifica il maschile terrestre. Si assiste nella mitologia egizia a un'inversione simbolica. Il Cielo, dominato dal Sole che sorge e tramonta, è grembo di Nut che, inarcata con la bocca rivolta ad Occidente, lo inghiotte di sera, per

Conseguentemente, proprio perché concepito dall'unione copulativa dei contrari, Horus, l'Occhio, diventa simbolo di totalità, come lo era stato, del resto, anche l'Occhio perduto di Aton²⁶³, divinità da cui ha avuto origine l'intera cosmogonia eliopolitana.

3 L'*Udjat*, la via *crucis* e la deriva

Passiamo ora all'analisi delle principali immagini che caratterizzano l'*Udjat*. Analisi che ci aiuterà a delineare, per poi meglio comprendere, la complessità delle figure archetipiche che contraddistinguono e che gravitano attorno alla simbologia mitica e originaria dell'occhio.

Horus è frequentemente ritratto in sembianze di falco²⁶⁴. Sovente è, inoltre, raffigurato come «disco solare con le ali di sparviero»²⁶⁵. Viene, perciò, associato, per un verso, al Sole e, per l'altro, all'Occhio che tutto vede, oltre e al di là della luce del giorno, proprio come quello dei rapaci da cui è personificato.

L'Occhio di Horus lo troviamo spesso rappresentato anche a bordo di un'imbarcazione. Con la sua barca solca il Cielo azzurro del giorno e naviga nelle acque oscure della notte. Non può essere né offuscato né accecato dalla densità

poi partorirlo al mattino, a Oriente, dopo la lunga gestazione notturna. Sono numerose anche le rappresentazioni che la vedono orientata in senso contrario: in questo caso viene inseminata per via vaginale al tramonto e partorisce per via orale all'alba. Il senso, comunque, rimane lo stesso, come osserva Giulio Maria Chiodi: «Il fatto che il sole si rigeneri e viaggi di notte (cioè nel grembo della madre Nut) dopo essere tramontato (ciò che è simbolo di morte) significa considerare la notte come tomba ed oltretomba del sole, luogo assimilabile al mondo degli inferi» (cfr. *op. cit.*, p. 114). Da parte sua Gheb, il maschile, che nella cosmogonia eliopolitana coincide con l'Ade, s'illumina di luce ed è luogo di rinascita, tanto vegetale quanto iniziatica. Infatti, per usare ancora le parole di Chiodi, che ha compiuto un'analisi accurata sulla tematica, «gli egizi coltivavano profondamente l'idea che la fonte della vita fosse nella morte e che l'oltretomba fosse l'altra faccia costante dell'aldiqua. Ciò che avviene nell'aldilà è sempre un elemento genetico che esprime qualcosa per l'aldiqua» (*ibidem*). Date le inversioni e le specularità simboliche, è del tutto naturale, dunque, che nella geografia mitica egizia il femminile Nut si collochi in Cielo e il maschile Gheb si posizioni in Terra.

²⁶³ Una versione del mito racconta che, dopo avere generato Shu e Tefnut, Aton si sentì scisso e solo. Mandò, perciò, il suo *occhio* a cercarli nell'immensità dell'oceano, dove si erano dispersi i suoi due figli. Un'altra versione della stessa narrazione racconta esattamente il contrario. Non furono cioè i figli ad abbandonare Aton, ma *fu l'occhio a lasciarlo*. Per questo chiese loro di andare a cercarlo. Nel frattempo, mise un altro occhio al suo posto. Quando Shu e Tefnut ritornarono con l'occhio fuggitivo tra le mani, questo, rendendosi conto che era stato sostituito da un altro, si commosse. Dalle sue lacrime nacquero gli uomini (cfr. *op. cit.*, p. 110). Dal mito si possono ricavare due importanti implicazioni simboliche. La prima risiede nella sofferenza inscritta nella lacerazione del Tutto (cioè della completezza originaria di Aton) in polarità (Shu e Tefnut nel contesto eliopolitano). Ma di questo si è già a lungo parlato. La seconda coincide, invece, con la ferita esistenziale insita nel cuore dell'umanità stessa. Nel mito, infatti, l'uomo è generato, sostanzialmente, da un dolore causato da un lutto. Lutto che coincide con la perdita di una Visione totale, come quella di cui era capace l'Occhio primitivo – e divino – di Aton che sapeva porsi al di là e al di sopra della luce e delle tenebre, oltre ogni contrasto od opposizione.

²⁶⁴ Cfr. *Horus*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 541.

²⁶⁵ *Ibidem*.

delle tenebre: lo sguardo da falco e da sparviero lo proteggono. Così come non può neppure essere ferito o abbagliato dalla luce del Sole, perché è lui stesso ad essere Sole. È sempre vigile e attento. Cavalca il moto perpetuo solare con occhi di fiamme e di cristallo. Quello stesso moto che fu arrestato, processato e dichiarato definitivamente apparente a partire dal 1543 con il *De revolutionibus orbium coelestium* copernicano.

Le conseguenze non furono né irrilevanti, né irrisorie. L'occhio perse la sua centralità e la sua sacralità. Divenne semplicemente occhio, in nome della verità scientifica. Fu rimpicciolito, ristretto, appiattito e ridotto – banalmente e restrittivamente – a semplice organo di senso: uno tra i tanti. Non più uno insieme agli altri, in concerto sinestetico e in rapporto simpatetico con tutti gli altri sensi.

Fu così che, oltre al *senso*, anche il *significato della visione* cambiò. Diventò mero esercizio di accumulo di informazioni, dalle quali iniziarono a nascere flussi ininterrotti – e travolgenti – di comunicazioni, spesso limitate (e ridotte) a semplici notizie. Notizie che iniziarono a viaggiare alla velocità della luce, con l'intento di illuminare – di giorno come di notte – il Cielo esteriore, ma oscurando e annebbiando, in un *climax* senza margini né confini, quello interiore.

Le notizie, insomma, cominciarono riprodursi sui soli dati (presunti) oggettivi, senza mai più fiorire nella profondità della psiche. I dati diventarono i soli pilastri della visione. Dati che furono trasferiti dalla superficie retinica a quella razionale, con una meticolosità pari all'ascolto e alla cura prestatati un tempo alle narrazioni che avevano come protagonisti potenti déi e maestose dee: personificazioni archetipiche della complessità psichica dell'uomo. Il fertile ventre retinico della ricezione fu così ridotto (e ricondotto) a sterile archivio. Anche i dati furono suddivisi, frazionati, frammentati e ordinati più per forma, per colore, per posizione e dimensione che per affinità simbolica. Furono raccolti ed etichettati prima in rigidi schedari di plastica o di cartone e poi in file virtuali privi di materia e di consistenza, neanche lontanamente paragonabili alla trasparenza dell'occhio alchemico di cristallo dell'*Arte Regia*.

Le notizie, a loro volta vennero ricondotte a meri verbali descrittivi, privi d'Anima. Parallelamente, fu arrestato, immobilizzato, addirittura paralizzato il dialogo tra le pupille e le potenzialità immaginali dello sguardo. In tal modo la visione – anch'essa rimpicciolita, accorciata, affetta da un'incorreggibile miopia e ridotta al nudo e crudo dato percettivo – non poté che essere circoscritta entro

stretti perimetri ricettivi, smarrendo la prosperità e la generosità originaria della sua progenitrice arcaica: l'autentica Visione.

Vale a dire la Visione mitica, remota, primigenia, primordiale quella che sapeva riannodare i fili tra la materia e lo spirito; quella che sapeva (e poteva) guardare, percepire, osservare e vedere con Occhi d'Anima. Quella, insomma, che avanzava con Occhi e Anima insieme, entrambi mediani e mediatori, tessuti e tessitori della medesima costellazione psichica dell'uomo. Era una Visione dotata tanto di profondità quanto di veggenza perché aveva il coraggio di spingersi oltre le superficie opache, cogliendo le corrispondenze segrete e le trasparenze dell'Essere: le sue Stelle come i suoi Pianeti, i suoi movimenti insieme alle sue forze gravitazionali, le sue ombre di Luna unitamente ai suoi chiarori di Sole. Ricchezza immensa dello sguardo che rendeva la Visione intuitiva, creativa, feconda, prolifica.

Per questo occorre partire dal risveglio del mito, se ci si vuole davvero, e nuovamente, riappropriare della Visione simbolica e reimparare ad accogliere le sfumature ontologiche, affrescate nelle immagini di Cielo come in quelle di Terra. *Nuance* dell'Essere che solo uno sguardo aperto ad accogliere i colori, le energie, le vibrazioni e la forza trasmutativa degli archetipi può offrire.

Con la rivoluzione copernicana prima e con quella cartesiana²⁶⁶ poi, insomma, l'occhio iniziò a farsi diaretico²⁶⁷, direbbe Durand. Cominciò cioè ad allontanare

²⁶⁶ Con René Descartes si crea un'insanabile frattura tra la *res cogitans* e la *res extensa* (cfr. Cartesio, *Discorso sul metodo*, a cura di L. Urbani Ulivi, Bompiani, Milano, 2002, *passim*). Da Cartesio in poi, sia sul piano filosofico che su quello pratico, il regno dello spirito si opporrà, in maniera draconiana e radicale, a quello della materia. «Contrapposizione in cui la *res extensa*» precisa Claudio Bonvecchio «è vincolata alle procedure di controllo razionale della scienza (la spiritualità secolarizzata), mentre la *res cogitans* (il regno dell'intelletto e del pensiero) se non vuol precipitare nel delirio deve ubbidire ad una legge – spirituale anch'essa – che è data dalla ragione: come sancirà un secolo e mezzo dopo Immanuel Kant con la *Critica della Ragion Pura*» (C. Bonvecchio, *L'illusione dello spirito e la forza della terra: itinerario verso la totalità* in AA. VV. *Corpo spirituale e Terra celeste*, "Quaderni di Mantra", Lugano, 2004). La ragione kantiana, di fatto, risulta essere fortemente autoreferenziale: individua i suoi principi e le sue fondamenta nelle categorie trascendentali e, in base a esse, ordina non solo le esperienze dell'uomo, ma anche ogni cosa che sta in Cielo e che sta in Terra. Nella prospettiva kantiana, tutto ciò che si colloca al di fuori della ragione pertiene al *noumeno*: lo spazio pericoloso e insidioso dell'inconoscibile (cfr. C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, op. cit., pp. 94-95). Per un approfondimento sulla ragione kantiana cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo Radice, Laterza, Bari, 2012, *passim*.

²⁶⁷ Gilbert Durand pone i simboli diaretici all'interno del *Regime Diurno* dell'immaginario dove prevale la dominante di posizione. In essi risaltano «le materie luminose, visive e le tecniche di separazione, di purificazione di cui le armi, le frecce, le spade sono i frequenti simboli» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 44). Si tratta sempre e in ogni caso di schemi archetipici che intrattengono un rapporto antitetico con i contrari (cfr. op. cit., pp. 157-177). In tale contesto, scrive Durand: «L'ascensione è immaginata *contro* la caduta e la luce *contro* le tenebre» (op. cit., p. 157). E, conseguentemente, la

più che ad avvicinare, a scindere più che a fondere, a dividere più che a unire. L'occhio – quello scienziata come quello illuminista, quello positivista come quello pragmatista – non voleva e non poteva più aderire al Tutto, perché temeva di perdere di vista le parti. Il Tutto fu ridotto, così, in briciole tra loro indipendenti e irrelate, vincolate soltanto da rapporti logici e causali, di ordine strettamente funzionale ed effettuale. In realtà, isolando le parti dal Tutto, si smarrirono e si dispersero entrambi. E, assieme ai frammenti, privati della loro totalità, si dissolse anche l'investitura mitico-sacrale dello sguardo.

A partire dal XVI secolo l'occhio, di fatto, iniziò a essere separato tanto dal cuore come dall'Anima dell'uomo. Ed ebbe inizio la sua *via crucis*. Fu studiato e vivisezionato in lattescenti laboratori. Venne esaminato in sterili gabinetti, dove, maneggiato con millimetrico rigore, fu immerso in soluzioni alcoliche o adagiato su marmorei bancali illuminati da soli *minuscoli* e artificiali, dai raggi gelidi e taglienti come cesoie.

Fu così che l'occhio venne messo in croce: una croce appiattita a terra, senza alto e senza basso, priva di vette e di profondità. Una croce defraudata dell'Occidente come dell'Oriente, della possibilità di morte come di quella di rinascita perché, sostanzialmente, l'unica opzione che restava all'occhio crocifisso e refrigerato era una posticcia resurrezione: un chirurgico trapianto artificiale.

L'occhio fu esplorato, analizzato, scomposto e anatomizzato da lame, pinze e bisturi d'acciaio. Fu revisionato e riparato da laser potentissimi. Metalli freddi e luci di ghiaccio, ben lontani e ben diversi dai loro antenati trasmutativi che trovavano nelle divinità planetarie le loro fonti e le loro miniere, capaci di alimentare, davvero, uno sguardo alchemico e trasmutativo. Uno sguardo in grado cioè di comunicare con il *Sé* e di mettersi, perciò, in contatto con le profondità psichiche dell'uomo.

Ecco, allora, che gli occhi divennero *minuscoli* e si riempirono di grafici e di percentuali, di diottrie e di presbiopie, di astigmatismi e di cataratte. E, con essi, Horus divenne solo una fantasiosa leggenda: un *divertissement* letterario.

4 Potere e cura del *Mythos*

Ma i miti non possono essere ridotti a mere invenzioni narrative²⁶⁸. Essi, al contrario, sono, proiezioni dell'inconscio²⁶⁹. Jung lo documenta, attraverso un lungo e certosino lavoro di raccolta e di classificazione di fantasie, di visioni, di sogni tratti dai resoconti dei suoi pazienti. Lo psicologo svizzero riscontra evidenti affinità tra le narrazioni oniriche e le tematiche mitiche. Ricorsività che lo portano a ipotizzare prima, e a persuadersi poi che tanto i sogni quanto i racconti primitivi originino dall'inconscio collettivo²⁷⁰. Jung è, in sostanza, fermamente convinto che entrambi scaturiscano dal deposito arcaico della psiche da cui emergono, tra le figure archetipiche, le epifanie del *Sé*, che abbiamo visto agire in maniera riequilibrante e balsamica sull'individuo.

Per questo vale la pena ritornare sulla figura di Horus, figlio di Osiride e personificazione dell'Occhio di falco e del disco solare. Horus, nel suo perenne viaggio senza sosta né riposo, intreccia e tesse i contrari: il giorno e la notte, la vita e la morte, le luci e le tenebre, il visibile e l'invisibile, dando prova ed esempio immaginale dello sguardo all'Opera.

L'Occhio di Horus si pone nel mezzo, tra gli opposti. È dotato di sguardo pacificatore e conciliatore: è mediano e mediatore, direbbe Corbin, perché è in grado di connettere due mondi: quello mondano con l'ultramondano. Non teme il Regno dei Morti perché è da lì che è nato. Horus è, infatti, frutto del seme dell'aldilà. L'oltretomba è la patria di suo padre. È Osiride, il Signore dell'Ade, che gli ha dato la vita. È questo il motivo per cui Horus può vedere albe nei crepuscoli e vesperi nelle aurore, creando continuità tra il biancore e l'opacità, tra il visibile e l'invisibile, finanche tra la vita e la morte²⁷¹.

²⁶⁸ Cfr. C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, *op. cit.*, p. 47. Il mito si esprime in «modo allegorizzante» (*ibidem*). Jung fa notare che nel contesto mitologico-primitivo il rapporto di causalità non è avvertito in modo così forte come nell'attuale civiltà occidentale, il cui pensiero si fonda, per un verso, sulle polarità poste tra loro in opposizione cartesiana e, per l'altro, sulla rigidità delle categorie e dei principî trascendentali kantiani. Ne consegue che per il mito, come per l'Arte e per i sogni, «lo spiegare è ancora in certo modo meno importante del favoleggiare» (*ibidem*).

²⁶⁹ Cfr. *ibidem*. La radice inconscia del mito giustifica – come sostiene Jung – «non solo il fatto che ci imbattiamo dovunque negli stessi motivi mitici, ma anche che il mito rappresenti tipici fenomeni psichici» (*ibidem*).

²⁷⁰ Cfr. *ibidem*.

²⁷¹ Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, *op. cit.*, p. 120. Riferendosi a Horus Chiodi scrive: «Egli è sì la continuazione di Aton, ma è anche la continuità nella sfera del visibile e del sensibile di quanto non appare più tale, perché oltretombale» (*ibidem*).

L'Occhio di Horus, come quello perduto di Aton, è *Iret*²⁷²: l'Occhio divino che vede tutto. Ed è anche il capostipite mitico dell'Occhio di Dio. Ne troviamo traccia in molte tradizioni segrete ed iniziatiche. Nella Massoneria, per esempio, *Iret* splende al centro del «Delta Sacro o Triangolo con l'Occhio imperturbabile come l'occhio della coscienza»²⁷³.

La collocazione dell'occhio al centro del *triangolo* fa pensare a Horus come a ipostasi – come a fondamento occulto, misterico, segreto quindi – del principio trinitario. Di questo parere è Giulio Maria Chiodi che, riferendosi all'occhio del dio egizio, scrive: «il globo oculare, che simboleggia il sole, è come il padre; la palpebra, che è quella del falco, richiamerebbe il figlio; il taglio dell'occhio [...] si riferirebbe alla madre, che unisce in sé il padre e il figlio»²⁷⁴.

Il taglio dell'occhio rimanda, evidentemente, alla simbologia vulvare. Ecco, allora, che la fenditura oftalmica può essere associata – sempre procedendo per analogie, oltre che per rimandi e rim(balzi) simbolici – all'apertura vaginale e, in quanto tale, diviene spazio e luogo abilitato a fecondare, ad alimentare, ad arricchire e ad accrescere la Visione. Visto da questa prospettiva, perciò, il labbro cigliare opera a mo' di orifizio vulvare e, nel contempo, agisce come seno materno. Il grembo oculare, infatti, se per un verso conferisce forma alla Visione, per l'altro, la cura e la coltiva, la tutela e la sostiene. In altri termini, si fa fonte uterina capace di nutrire le immagini, donando loro profondità, altezza, spessore. Ma non solo: è anche tramite e passaggio che conferisce alla Visione il dono della veggenza. La palpebra, infatti, si pone sulla soglia tra il visto e il non visto, tra il visibile e l'invisibile, tra il passato e il futuro, tra l'accaduto e ciò che ha da venire. È in quella soglia che si compie la cristallizzazione (salina) dei sogni. Ed è nel medesimo snodo, *ad limina*, che si accende la fiamma dell'ispirazione artistica, dando forma alle Opere d'Arte, in ogni loro forma e concrezione, nella loro doppia – ma intimamente unita – *facies* espressiva e alchemica.

La lunga catena di personificazioni e di costellazioni sintetico-copulative sinora emersa dovrebbe bastare a rendere la simbologia dell'Occhio – di cui lo *Udjat* di Horus è testimonianza mitica – espressione massima di sacralità e di totalità.

²⁷² Cfr. *op. cit.*, p. 110. Il termine *Iret* significa, genericamente, “occhio”.

²⁷³ A. Cuccia, *Dieci Tavole Architettoniche sulla Massoneria*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p.187.

²⁷⁴ G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, *op. cit.*, p. 110.

In modo analogo a quello di Horus, agisce l'occhio di Maat, «la dea tuttovedente»²⁷⁵, garante e custode dell'ordine cosmico nella mitologia egizia. Maat, infatti, detiene e disciplina la legge, applicandola con rigore e intransigenza, affinché vengano mantenuti proporzione ed equilibrio nell'Universo. Il suo è, perciò, un Occhio regolatore e moderatore che coordina le azioni umane terrestri, calibrandole e mettendole in costante relazione con quelle siderali celesti. In tal modo, la dea accorda e armonizza microcosmo e macrocosmo, assicurando e rinsaldando l'antica alleanza tra la Terra e il Cielo. Maat, a sua volta, è progenitrice dell'Occhio sacro di Dike, la dea greca «della giustizia, al cui sguardo nulla fugge»²⁷⁶.

Le narrazioni mitiche, di fatto, e non solo quelle chiamate in causa, sono ricchissime di esempi che mostrano, per un verso, la tendenza condivisa a riallacciare le polarità e i contrasti, risolvendoli in un'unità sovraordinata. Mentre, nel contempo e per l'altro verso, evidenziano la propensione – anch'essa comune alla pressoché totalità dei racconti mitologici – a sottolineare, mettendo fortemente in risalto, il profondo *isomorfismo tra divinità, Occhio, Cielo, ordine, giustizia, Cosmo*.

Presupposto necessario e imprescindibile per rinsaldare l'antica alleanza inscritta in tale catena isomorfa, è la riappropriazione di una Visione autentica, cristallina.

Solo occhi aperti alle porosità simboliche, sia del Mondo sia dell'Essere, sono in grado di liberare le energie e il vigore in entrambi custoditi. Forza del *Kosmos* e potere del *Sé* che conferiscono allo sguardo la possibilità di riannodare i fili pendenti tra Cielo e Terra.

Fili recisi, si ribadisce, da una postura diairetica dello *sguardo secolarizzato*²⁷⁷ che ha rinunciato alla sacralità della Visione. Tale rifiuto, come vedremo, ha

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ I germi storici della *secolarizzazione dello sguardo* si possono rintracciare nel XV secolo – nell'Umanesimo quindi – quando la crescente fiducia nelle possibilità tecniche e decisionali dell'uomo iniziarono a renderlo gradualmente indipendente dalla natura, dal Cosmo e dal divino. Indipendenza che fu solo e superficialmente mascherata da libertà. In realtà, ciò comportò una radicale e progressiva perdita di forza nell'uomo. La mancanza di una guida sovraordinata e di un ordine preconstituito non fu priva di conseguenze: parcellizzò la visione, rendendo lo sguardo unidirezionale e orientandolo esclusivamente alla progettualità, al tecnicismo, alla performatività. E tutto questo nell'illusione che il biancore di una ragione sorda e cieca ai richiami dell'inconscio – quelli d'*Eros* assieme a quelli di Spirito – non solo potesse far fronte a tutte le esigenze antropologiche, ma anche fosse in grado di dare risposte certe alle domande esistenziali che, di fatto, a quel punto – vista l'incapacità del pensiero di fornire spiegazioni scientificamente provate – cominciarono a essere prima ignorate, per poi essere definitivamente rimosse e cancellate. A

avuto, ha ed avrà ricadute pesanti sull'uomo. L'amputazione dello sguardo, di fatto, ha ristretto, inaridito, raggrinzito la visione. Isolando il particolare dal molteplice, si sono persi di vista sia le parti che il Tutto. Così atomi di dettagli irrelati si sentono sempre più orfani della totalità di cui originariamente facevano parte. Ciò non è di poco conto. Non si tratta di questioni puramente teoriche, quanto piuttosto di una rottura che ha avuto conseguenze psichiche e ricadute esistenziali, con evidenti implicazioni sia a livello personale che collettivo.

Da queste lacerazioni occorre partire, se si vuole davvero guarire uno sguardo rannicchiato su se stesso, concentrato e perso in un'infinità di piccolezze, sprovviste (e orfane) di un referente comune, condiviso, universale. È necessario, in altri termini, ricomporre la totalità, la grandezza, la Bellezza di un Occhio capace, sul serio, di mirare nuovamente – con l'orgoglio e il coraggio dell'incanto primigenio – l'orizzonte celeste da un'angolazione sì esplorativa, ma soprattutto esistenziale.

livello storico è possibile individuare *due fenomeni che contribuirono ad accelerare il processo di secolarizzazione*. Il primo lo possiamo identificare nella *Riforma Protestante*, che coincide con la laicizzazione dei beni della Chiesa. Con la Riforma Luterana, infatti, i vescovi del centro Europa vollero mantenere i beni acquisiti dalle loro precedenti cariche ecclesiastiche. Si assistette, in tal modo, alla secolarizzazione di molte proprietà religiose. Per esempio, l'Ordine Teutonico si convertì nel Ducato di Prussia e i suoi beni monastici furono ereditati dalla Casata degli Hohenzollern. Fatti analoghi a questo crearono malcontento e tensioni, oltre che la disapprovazione dell'Imperatore Carlo V. Per questo motivo si arrivò alla Pace di Augusta nel 1555. Pace che legittimò solo le acquisizioni laiche di proprietà ecclesiastiche avvenute prima del 1552. Quelle avvenute nel periodo successivo a tale data furono, invece, invalidate, costringendo i principi, ex vescovi, a restituirli alla Chiesa. Tale decisione incrementò lo scontento e contribuì a fare scoppiare – insieme a una lunga serie di altre cause – la Guerra dei Trent'anni: conflitto che massacrò l'intera Europa tra il 1618 e il 1648. Il secondo fenomeno storico che influisce sul processo di secolarizzazione fu la *Rivoluzione Francese* che coincide con la santificazione della Dea Ragione. Divinità che Maximilien de Robespierre portava in trionfo, identificando in essa l'unica ed esclusiva guida in grado di illuminare la conoscenza, *confondendo*, in tal modo, *il sapere con la sapienza* (cfr. C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, op. cit., pp. 42 ss.). Nel contesto illuminista francese i beni della Chiesa non solo vennero laicizzati, ma furono, addirittura, venduti al migliore offerente per estinguere il *deficit* dello Stato. L'apice del processo di secolarizzazione e di de-sacralizzazione si raggiunse, come precisa Bonvecchio, nel XIX secolo. Periodo in cui «in luogo delle forme tradizionali della religione – sempre più in crisi e, sempre più, marginalizzate – stava prendendo piede il regno dell'economia e della tecnica. In un clima di esacerbato positivismo, dove la scienza si presentava come la metafora della modernità e la sociologia – come predicava Auguste Comte – si avviava a prendere il posto della vecchia teologia, si assiste, in maniera sempre più accelerata, ad un profondo, radicale e inaspettato rivolgimento. Esso tocca non solo le grandi scelte culturali, ma anche la quotidianità, trascinando – in un gorgo apparentemente senza fondo – sicurezze e presupposti che si fondavano sul retaggio del passato e della tradizione» (C. Bonvecchio, *Miti, simboli, politica. L'altra storia della filosofia politica*, Jouvence, Roma, 2014, p. 167). Per approfondimenti sulla secolarizzazione cfr. G. Marramao, *Potere e secolarizzazione*, Editori Riuniti, Roma, 1985, *passim*; W. Pannenberg, *Cristianesimo in un mondo secolarizzato*, trad. it. di G. Pontoglio, Il Pellicano, Morcelliana, Brescia, 1991, *passim*; C. Bonvecchio, *Secolarizzazione, Logos, Nomos: alcune riflessioni in Esperienza giuridica e secolarizzazione*, a cura di D. Castellano e G. Cordini, Quaderno della rivista "Il Politico", n. 39, Giuffrè, Milano, 1994, pp. 237-241. Ma quello che più importa in questo contesto di analisi sottolineare è che con la secolarizzazione si giunse alla *devitalizzazione dello sguardo*. Ciò ha comportato, soprattutto in Occidente, la perdita della dimensione non solo erotica, ma anche trascendente e simbolica della Visione.

Ciò implica, inevitabilmente, una rinuncia: l'abbandono di una prospettiva volta alla conquista o, quanto meno, l'arretramento di un punto di vista teso alla presa, all'occupazione, al possesso dello spazio siderale, in un'ottica predatrice più che compensatrice ed equilibratrice. In questo senso, i miti e le tradizioni potrebbero essere di grande sostegno. Entrambi sono prodighi di insegnamenti. Dispensano magisteri sapienziali in grado, veramente, di destare il Cielo e, insieme a esso, l'uomo. Ma occorre compiere prima la *trasmutazione dello sguardo* per approdare a un'autentica Visione. È questa la condizione per risvegliare una percezione che sia veramente capace di farci «assistere al miracolo di una totalità che supera quello che crediamo essere le sue condizioni o le sue parti, che le tiene da lontano in suo potere, come se esse non esistessero che sulla soglia e fossero destinate a perdersi in essa»²⁷⁸.

I miti si avvicinano alle cose, aderiscono ad esse sino a entrarvi, superando le antinomie e mettendo in scena gli archetipi della psiche dell'uomo. Essi fanno, in altri termini, guardare e narrare il Mondo e il Cosmo – quello interiore come quello esteriore – compiendo un esercizio di appropinquamento sinestetico, sinergico, sincronico in cui tutto il corpo ne è parte attiva.

Nei miti è come se la carne – di pupille e di dita, di palpebre e di mani – avanzasse in unione eucaristica con lo spirito. Ed è come se le loro narrazioni affrescassero – ricorrendo al pennello trasparente, ma incisivo e duraturo, della parola orale – le immagini della psiche, rianimandole, sollecitandole e ridestandole dal substrato arcaico dell'inconscio collettivo.

La voce del mito non nasce scritta. Privilegia, al contrario, l'oralità di parole al volo e al sorvolo. Parole di aria e di Cielo che – passando di bocca in bocca, di orecchio in orecchio e di occhio in occhio – si completano, si aggiustano, si perdono e si ritrovano, sollecitando la trasmutazione alchemica dello sguardo e attivando l'alambicco dell'individuazione di cui parla Jung.

I racconti mitici – così come le esperienze artistiche e le visioni oniriche – si pongono a mezz'aria, nel mondo intermedio corbiniano, per questo fanno conferire contorni e levità alla carne, spiritualizzandola, e consistenza e densità allo spirito, corporizzandolo. Ma ciò implica, come sostiene Corbin:

[...] la capacità di un'Immaginazione visionaria di fondo, una "presenza del cuore" nel mondo intermedio in cui gli esseri immateriali prendono il proprio "corpo d'apparizione", e in cui le cose materiali si smaterializzano in "corpi sottili"; un mondo intermedio che è incontro ("co-spirazione", *sympnoia*) dello spirituale e del

²⁷⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 35.

fisico, e che dunque domina il mondo esteriore degli oggetti “reali” fissati nello statuto della loro materialità: in breve, il *mundus imaginalis*²⁷⁹.

Le narrazioni mitiche – così come quelle epiche, eroiche, leggendarie – sono frutto dell’*Imaginatio vera*, cioè dell’*Immaginazione attiva*. Per questo i miti sanno scavare nelle miniere di Cielo e di Terra ed estrarre “archetipi di metallo” in forma di immagini dotate di Forza, di potere, di Bellezza. Immagini che veicolano una sintassi simbolica, in cui materiale e spirituale si fondono, penetrandosi a vicenda, senza mai, tuttavia, confondersi. Una sintassi giocata sulle analogie, sulle affinità e sui rimandi in forma di riflessi, di bagliori, di illuminazioni. E, soprattutto, una sintassi mediata da un *Occhio d’Anima*, capace di risvegliare «le idee di vocazione, [...] di *daimon*, di destino, di necessità»²⁸⁰, come sostiene James Hillman.

L’*Occhio mitico*, dunque, è aperto alle visioni, alle epifanie divine, ed è sensibile alle immagini che abitano la superficie retinica della nostra Anima. È, per meglio dire, un Occhio capace di vedere e dare ascolto – in totale sintesi sinestetica – alla voce segreta dell’uomo: chiamata interiore che coincide con il *genius* dei latini, con il *daimon* greco, con l’*angelo custode* dei cristiani, con l’*ochema* (il corpo immaginale) neoplatonico o anche con il *paradeigma* del mito di Er di Platone²⁸¹.

²⁷⁹ H. Corbin, *L’immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 205.

²⁸⁰ J. Hillman, *Il codice dell’anima, Carattere, vocazione, destino*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2000, p. 23. James Hillman – riprendendo il mito di Er che Platone colloca alla fine della *Repubblica* – sostiene che ciascuno di noi viene al mondo con un’immagine che lo guida. È in quell’immagine che è inscritto il destino di ogni uomo. «Prima della nascita, l’anima di ciascuno di noi sceglie un’immagine o disegno che poi vivremo sulla terra, e riceve un compagno che ci guidi quassù, che è unico e tipico nostro. Tuttavia, nel venire al mondo, dimentichiamo tutto questo e crediamo di essere venuti vuoti. È il *daimon* che ricorda il contenuto della nostra immagine, gli elementi del disegno prescelto, è lui dunque il portatore del nostro destino» (*ibidem*).

²⁸¹ Cfr. op. cit., p. 24. Nella cultura neoplatonica l’*ochema* è ciò che ci guida, ci supporta e ci sostiene. Interessante l’associazione *aria-ochema* annotata da Maria Di Pasquale. La studiosa mette bene in luce, a *latere*, la posizione mediana e mediatrice dell’*ochema*. Concetto che si ritrova, del resto, come la Di Pasquale fa ben notare, anche nel pensiero di Porfirio. «La natura dell’*ochema* è perfettamente sovrapponibile a quella dell’elemento aereo, sottile e leggero che proviene dall’etere e che è appunto detto *pneuma* [...] L’*ochema-pneuma*, all’interno del sistema metafisico porfiriano, costituisce una delle realtà più importanti tra quelle che stanno in mezzo tra la materia e lo spirito» (M. Di Pasquale Barbanti, *Ochema-Pneuma e phantasia nel neoplatonismo. Aspetti psicologici e prospettive religiose*, CUECM, Catania, 1998, p. 111). Riguardo al mito di Er riportiamo un passaggio della *Repubblica* dove si parla dell’assegnazione delle anime e perciò – in una prospettiva hillmaniana – delle immagini e del destino a ogni uomo. Nel mito l’araldo divino, dopo aver disposto le anime in fila e dopo aver preso dalle ginocchia di Lachesi – la Moira che decideva la lunghezza del filo esistenziale, e dunque il destino, di ogni anima – le sorti delle vite, sale su un podio e dice: «Parole della vergine Lachesi figlia di Ananke. Anime dall’effimera esistenza corporea, incomincia per voi un altro periodo di generazione mortale, preludio a nuova morte. Non sarà un demone a scegliere voi, ma sarete voi a scegliervi il demone» (Platone, *La Repubblica*, Libro X, 617d-e, a cura di M. Vegetti, trad. it di F. Sartori, Laterza, Bari, 2006, pp. 340-341). Si ricorda anche che il *dàimon* in Socrate era la guida interiore divina, il cui ascolto conduceva al *nosce te ipsum*. «Nel pensiero greco i demoni sono esseri divini o simili agli dèi; il

Tutte voci ed epifanie del *Sé* e che rimandano alla simbologia dell'*axis mundi*²⁸²: il pilastro cosmico interiore che unisce il Cielo con la Terra e che orienta, sostenendolo e supportandolo, il *percorso d'individuazione* dell'uomo.

5 Angolazioni e prospettive

Sarà utile, a questo punto, effettuare una riflessione collaterale, inerente alla postura dello sguardo. Si partirà dal pensiero di Merleau-Ponty che parla di immagini monoculari e di percezione binoculare. A ciascuna di esse il filosofo francese attribuisce due ordini diversi di visione.

Ma entriamo nel cuore della questione. Le *immagini monoculari* si fermano all'evidenza delle cose, restano circoscritte alle apparenze, estromettendo la densità ontologica della Visione, rendendola, perciò, offuscata, "mossa", "fantasmatica"²⁸³. Riconsegnano una visione liquida, proteiforme che, arrestandosi alle «pre-cose fluttuanti»²⁸⁴, non è in grado di situarsi nelle profondità, negli spessori, nelle dimensioni e nelle contraddizioni del percepito.

Ne deriva una visione sterile, arida, incapace di porsi al centro delle cose. Nucleo a cui è possibile giungere solo affidando gli occhi alla spinta e alla forza dell'*Eros*, con tutte le rilevanze e le implicazioni corporee che ciò comporta.

Nasce da qui la necessità – oltre che l'urgenza – di superare una postura dello sguardo abilitata a guardare solo a distanza, da semplici osservatori. Bisogna

demone è identificato con la volontà divina e, di conseguenza, con il destino stesso dell'uomo [...]. Il demone è il simbolo di un'illuminazione, superiore alle norme abituali, che permette di vedere più lontano e con più sicurezza, in modo non spiegabile con argomentazioni; può anche autorizzare a violare le regole della ragione in nome di una luce trascendente, che fa parte non solo dell'ordine della conoscenza ma anche dell'ordine del destino» (cfr. *Demone*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, pp. 373-374).

²⁸² Ritroviamo la simbologia dell'*axis mundi* nelle immagini dell'albero, della colonna, dell'obelisco, del campanile, per citare solo qualche esempio. Si tratta di una costellazione archetipica assai ricca e feconda. Se pensiamo alle implicazioni psichiche ed esistenziali della simbologia verticale, l'*axis mundi* va a coincidere con l'*axis sui*. In tal caso viene chiamato in causa il *processo d'individuazione* e l'archetipo del *Sé*. «L'*axis*, dunque, è una vera e propria struttura elementare, nonché paradigmatica, del vissuto in perfetto equilibrio, che comporta in se stesso una dimensione di totalità dinamica strutturante senso. Consolidare il binomio *axis mundi* e *axis sui* significa fondere in unità inscindibile lo spirito con l'esistenza materiale. L'inscindibilità dei due *axes* è nell'interezza della nostra psiche, è quindi nella coscienza liminare» (G. M. Chiodi, *La coscienza liminale. Sui fondamenti della simbologia politica*, FrancoAngeli, Milano, 2011, p. 97). L'*axis* è, dunque, contemporaneamente e simultaneamente, espressione architettonica, grafica, plastica e psichica tanto della totalità quanto della tensione degli opposti. «L'immagine dell'*axis*» avverte Chiodi «è anche di ammonimento. Non si dà terra senza cielo, né cielo senza terra. Solo cielo a sé e solo terra a sé sono l'insignificanza totale. Ciò vale per ogni singolo individuo e per la sua vita privata, e vale anche per ogni collettività e per la vita pubblica. L'ammonimento è anche pratico e operativo: perseguire un obiettivo che si presume essere di posizione elevata (o più elevata del presente) comporta sempre la consapevolezza di sacrificare altro considerato di valore inferiore (ogni beneficio ha i suoi costi)» (*op. cit.*, p. 96).

²⁸³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, *op. cit.*, p. 35.

²⁸⁴ *Ibidem*.

destarsi alle cose, al Mondo e a ogni astro del firmamento! Non è più sufficiente assistervi da meri spettatori²⁸⁵. È indispensabile, come dice Merleau-Ponty «una metamorfosi in virtù della quale le apparenze [...] (siano)²⁸⁶ istantaneamente destituite di un valore che esse dovevano unicamente all'assenza di una vera percezione»²⁸⁷. È necessario, insomma, sanare la debolezza di uno sguardo incapace di incarnarsi, di addensarsi, di condensarsi, di ispessirsi, di cristallizzarsi attorno al perno vitale e archetipico del *Sé*, per dirla in termini junghiani.

A tale proposito la *percezione binoculare*, di cui parla Merleau-Ponty, può essere di sostegno. Essa non è data dalla somma di due percezioni monoculari, ma indica, piuttosto, un modo di avvicinare il mondo, facendolo palpitare, tremare, vibrare, persino suonare, come fosse la corda di un violino. Arpeggio consumato, anche in questo caso, sull'anatomia, sulla fisiologia, finanche sulla mimica della Visione. Si pensi, per esempio, ai movimenti di carne delle ciglia o alle mini-oscillazioni muscolari che dirigono la fovea, guidandola e orientandola a catturare brevi e fulminei raggi di luce. Lampi che agiscono come i dardi dell'arciere. Bagliori che lavorano come il bulino dell'incisore, scolpendo affreschi di forme e di colori su quel minuscolo ritaglio retinico, gremito di coni fotoricettori²⁸⁸.

La percezione binoculare, a differenza delle immagini monoculari, conduce alle cose stesse, non alle pre-cose fantasmatiche che, di fatto, sono solo «abbozzi o residui della vera visione»²⁸⁹. Arriva al nocciolo della percezione, includendo la complessità e la dinamicità vitale che caratterizza ogni immagine consegnata allo

²⁸⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁸⁶ Aggiunta mia.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Per approfondimenti sugli organi e sulle funzionalità dell'apparato visivo cfr. C. Azzolini, F. Carta, G. Marchini, U. Menchini, *Clinica dell'apparato visivo*, Elsevier, Milano, 2010, *passim*. A proposito della superficie della fovea è bene precisare che occupa un avvallamento della retina e costituisce la zona di massima acuità visiva. «Nella fovea, la retina possiede solo i fotoricettori deputati alla percezione dei colori e alla visione diurna, i *coni*; procedendo in periferia, oltre il limite della fovea, il numero dei coni diminuisce in maniera drastica, mentre aumenta notevolmente il numero dei *bastoncelli*, i fotoricettori deputati alla visione notturna» (*op. cit.*, p. 7). Evidenti, anche in questo caso, i rimandi tra anatomia e simbologia. Infatti, se, da un lato, la depressione della retina richiama l'inconscio collettivo e al potenziale in esso serbato per illuminare la Visione, dall'altro, l'alta densità dei coni, concentrati nella cavità della fovea, rimanda alla luce che, penetrando la caverna (platonica?), si deposita e si sposa con le tenebre (personificate, per l'appunto, dalla profondità di massima visibilità), risvegliando, in tal modo, le immagini archetipiche che in essa fermentano. La dinamica fisiologica drammatizza, in un'ottica simbolica, la *coniunctio* alchemica tra visibile e invisibile oltre che la *distillatio* dell'Opera dello sguardo. Per concludere, risulta persino ovvio e superfluo il parallelismo che emerge tra il *Regime Diurno* diairetico, personificato a livello funzionale dalla localizzazione centrale dei coni, e il *Regime Notturno* antifrastico assegnato ai bastoncelli concentrati alla periferia della fovea. *Regimi* che entrambi concorrono alla sintesi della Visione assoluta, sintetica e copulativa: *hieros gamos* dello sguardo.

²⁸⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, *op. cit.*, p. 35.

sguardo. Giunge sino al seno, al ventre della tensione (e della torsione) tra visibile e invisibile, aprendosi, in tal modo, al palcoscenico sul quale si muovono le immagini archetipiche con tutta la loro carica simbolica ed energetica. Ci conduce, insomma, nel cuore della *messa in scena immaginale*, dove le immagini scivolano perennemente tra apparenze e nascondimenti.

La percezione binoculare può essere assimilata, in un certo qual senso, alla *visione o sensibilità stereoscopica*²⁹⁰ jüngeriana. Espressione coniata dal filosofo tedesco per riferirsi alla possibilità di vedere le cose dall'interno, superando non solo ogni divisione, ma anche ogni distinzione tra realtà e apparenza, tra superficie e profondità, tra parti e molteplicità.

In tale contesto, si potrebbe parlare di una sorta di *ontologia fenomenologica* che, se, da un lato, si sottrae a qualsiasi tentativo di oggettivazione conoscitiva per porsi a diretto contatto con le cose²⁹¹ – contemplando anche quel *quid* di misterioso, di indecifrabile, di oscuro in esse custodito – dall'altro, non rinuncia affatto al contatto materiale, diretto e concreto con le cose. Un corpo a corpo giocato sulla grana e sulla pelle dei sensi che avanzano insieme e che concorrono, in concerto sinestetico, a disegnare il tessuto celeste e cristallino di una *Visione Assoluta*. Una *Visione Totale* giocata da tutti i sensi – non solo dall'occhio perciò

²⁹⁰ «Percepire in maniera stereoscopica significa acquisire contemporaneamente, nella medesima sfumatura o gradazione e mediante un unico organo di senso, due qualità sensorie». (E. Jünger, *Il piacere stereoscopico* in *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, a cura di Q. Principe, Il Saggiatore, Milano, 1979, p. 26).

²⁹¹ Viene in mente l'imperativo heideggeriano «*alle cose stesse!*» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, Milano, 2013, p. 50). Senza entrare nel merito della complessità del pensiero del filosofo tedesco, vale la pena soffermarsi, sia pur in estrema sintesi, sull'idea di fenomenologia in Heidegger. Concetto che, all'interno del suo pensiero, fu strettamente connesso all'ontologia e, dunque, all'Essere. Tale convinzione portò l'autore ad affermare che l'«*ontologia è possibile solo come fenomenologia*» (*op. cit.*, p. 61). Ma che cos'è il fenomeno? In *Essere e tempo* Heidegger effettuò un'accurata analisi etimologica del termine, sino a giungere alla conclusione che il fenomeno oscilla tra il *mostrarsi* e il *manifestarsi*. Dove, per ricorrere alle sue stesse parole, la «manifestazione come manifestazione “di qualcosa” non significa affatto il mostrarsi in se stesso, bensì l'annunciarsi di qualcosa che non si mostra tramite qualcosa che si mostra. Manifestarsi è un *non-mostrarsi*. Questo “non” non va però affatto confuso con il “non” privativo che determina la struttura dell'apparenza. Ciò che *non* si mostra *in quella* maniera, che è caratteristica del manifestantesi, non può mai essere neppure apparenza. Tutte le indicazioni, le esposizioni, i sintomi e i simboli, sebbene siano poi tra loro differenti, possiedono la suddetta struttura formale del manifestarsi» (*op. cit.*, p. 52). Non a caso, come ben osserva Claudio Bonvecchio, Heidegger scelse la poesia come compagna del suo lungo viaggio speculativo all'interno dell'Essere. Fu lei che lo orientò e lo affiancò nel corso del suo lungo *cammino* (cfr. C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, *op. cit.*, p. 135). Nel linguaggio della poesia, infatti, il manifestarsi non è, forse «l'annunciarsi attraverso qualcosa che si mostra»? (M. Heidegger, *Essere e tempo*, *op. cit.*, p. 52). Ecco perché la poesia diventa il «luogo privilegiato dove dimora l'essere dell'uomo ossia l'Esserci» (C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, *op. cit.*, p. 135). *Esserci* che in Heidegger coincide con l'*Essere autentico* dell'uomo.

– e in tutti i sensi, sull’orlo degli abissi così come sulla sommità dei monti, in prossimità delle Stelle.

Ogni percezione stereoscopica suscita in noi una sensazione di vertigine, e intanto assaporiamo in profondità un’impressione dei sensi che in principio ci si offriva in superficie. Tra lo stupore e il fascino si colloca, come dopo una deliziosa caduta, una scossa che cela in sé una conferma – noi sentiamo che il gioco dei sensi si muove leggero, quasi misterioso velo, quasi sipario del meraviglioso.

Su questa tavola imbandita non esiste cibo che non contenga un granello d’aroma d’eternità²⁹².

Risulta evidente che, in Jünger, la visione stereoscopica si misura tanto con l’Infinito quanto con l’Assoluto. È per questo che si esprime in vissuti pieni, cosmici, totali. Si consuma nell’Eternità, senza mai del tutto compiersi, completarsi, esaurirsi perché ha a che fare con l’Immensità sconfinata dell’esperienza esistenziale. La *percezione*, in tal senso, s’intreccia e si fonde con il regno del meraviglioso. È da lì che affiorano improvvise e improbabili corrispondenze. Nessi impossibili, inconcepibili, persino, assurdi da cogliere se si guarda al Mondo da una postura di facciata, volta a cogliere esclusivamente l’oggettività – e l’ovvietà – consegnata dai dati sensoriali alla superficie delle cose.

Da quanto sinora detto è palese che nella visione stereoscopica, così come nella percezione binoculare, la soglia del sensibile non può essere circoscritta ai soli elementi visibili, così come la percezione non può essere rinchiusa, imprigionata e resa schiava dai soli dati tangibili. Ogni percezione, al contrario, porta sempre con sé fossili di mondi immaginari che si pongono al confine fra «orizzonti esterni e orizzonti interni»²⁹³. Spazi adiacenti, a tratti sovrapposti, che disegnano sulla carne della percezione – gli occhi, le palpebre, le pupille, l’iride, il cristallino per esempio – le loro immagini.

Ogni visibile, in realtà, è come se evaporasse nella trasparenza di un invisibile. Come a dire che le cornici dai contorni definiti del visibile non si comportano mai né come rigidi steccati né come contenitori sigillati. Anzi, al contrario, si schiudono, aprendosi e sfumando nello spazio sfuocato, ma ardente, dell’impalpabile, del lieve, del fine e del sottile.

Ed è proprio la levità e la persistenza del sottile a calarsi – a mo’ di goccia che scava nella roccia – nell’inconscio collettivo, dove risiedono le immagini archetipiche della psiche, scuotendole e risvegliandole. Ma occorre tenere sempre ben presente che le immagini primordiali, una volta deste, non stanno né

²⁹² E. Jünger, *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, op. cit., pp. 27-28.

²⁹³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, op. cit., p. 149.

immobili, né inerti nel regno dell'inconscio. Esse, al contrario, si muovono, si risvegliano, si rigenerano e risorgono. Si fanno, dunque, sangue e carne. Diventano vive. E agiscono, concretamente e fattivamente, nella quotidianità, sia individuale che collettiva, dell'uomo.

È nel corpo – e pertanto anche nell'occhio – che si cristallizza il sottile. Ed è nella carne che si compie il circolo virtuoso tra finito e Infinito poiché è da lì – cioè sulla superficie umida dell'epidermide sensoriale – che parte e che ricade ogni esperienza stereoscopica e psichica, sia essa intesa nella prospettiva junghiana, jüngeriana o merleau-pontyana.

Bisogna, pertanto, prendere consapevolezza della *distillatio* alchemica della percezione, se si vuole evitare che il circolo virtuoso si converta in un circolo vizioso senza via d'uscita. Paradigma quest'ultimo di uno sguardo che ruota su se stesso, a mo' di trottola, replicando all'infinito un meccanismo affetto di autoreferenzialità atomistica, positivista, illuminista.

Uno sguardo fermo alle dinamiche fisiche della visione e, dunque, circoscritto allo spettro elettromagnetico della percezione, non può arrivare alle Stelle. Così come uno sguardo biologico, centrato unicamente sulla descrizione parcellizzata delle funzionalità sensoriali in termini medico-specialistici, non può approdare alla concrezione cristallina della Visione. E non può neanche avvolgere, palpare, sposare il Cielo, come se si trovasse con esso in un rapporto intimo di partecipazione e di armonia, come se lo percepisse ancora prima di percepirlo e come se lo sapesse ancora prima di saperlo²⁹⁴.

6 Psico-fenomenologia e spazialità

Merleau-Ponty riflette a lungo, da un punto di vista strettamente fenomenologico, sulla tensione – dai tratti fortemente simbolici – compresa e inclusa nell'atto stesso del guardare. Tensione tutta giocata sul filo delle polarità e tesa all'unità.

Lo fa notare l'autore stesso nella premessa della *Phénoménologie de la perception*: «Il mondo è ciò stesso che noi rappresentiamo, non come uomini o come soggetti empirici, ma nella misura in cui siamo tutti una sola luce e partecipiamo all'Uno senza dividerlo»²⁹⁵. Partecipazione e adesione che ritroviamo, ancora una volta, riflesse nelle funzionalità visive. Nella messa a

²⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2009, p. 20.

fuoco del cristallino, per esempio, o nelle azioni di avvicinamento e di allontanamento delle immagini: nella dilatazione delle vedute, nel ritaglio dei particolari, nel restringimento dei campi visivi. Ma non solo: basti pensare anche all'intercalare dei flussi di penetrazione e di assorbimento della luce, oppure ai movimenti di avanzamento e di ritiro a cui partecipa ogni cellula dell'apparato visivo, oscillando – al ritmo inarrestabile delle ciglia – tra chiari e scuri, tra trasparenze e opacità, tra bianchi e neri, tra giorni e notti.

Anche in questo caso la condotta degli occhi ricalca – se esaminata dal punto di vista della *psicologia del profondo* – il *processo d'individuazione* e ci riconduce al movimento della psiche che avanza, sia pur tra abbagli di luce e inganni d'ombra, verso il centro del Sé: la totalità a cui dovrebbe aspirare ogni uomo ed ogni donna. Insomma, la tensione insita nel simbolo, oltre a riflettersi – come si è già più volte evidenziato – sulla carne fisiologica e anatomica dello sguardo, pare riverberare e proiettarsi anche sui meccanismi stessi della *percezione*.

A questo punto è doveroso, oltre che necessario, riflettere – sia pur in estrema sintesi – sulle implicazioni e sulle ricadute metodologiche che un *approccio psico-fenomenologico* comporta, al fine di evitare facili e rischiosi fraintendimenti.

La scelta di porre l'oggetto e il soggetto in una *spazialità di situazione*²⁹⁶ – e quindi in un rapporto di prossimità – nasce principalmente dalla convinzione che, attraverso l'esperienza e la mediazione percettiva, lo sguardo intreccia un tessuto di determinazione reciproca tra universi: quello psichico come quello cosmico.

A differenza della *spazialità di posizione*²⁹⁷ che implicherebbe, invece, sempre e comunque, una collocazione frontale dello sguardo. Posa direttiva, dunque, che imporrebbe – assumendo una postura antitetica, concorrenziale, diairetica, come direbbe Durand – il punto di vista coscienziale e perciò egoico, nei confronti della diversità e, dunque, dell'*altro da sé*. In tal caso l'alterità – antropica, mondana, celeste – risulterebbe svalutata, sminuita, rendendo così impossibile l'auto-

²⁹⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 153. Riferendosi alla spazialità dello schema corporeo, Merleau-Ponty scrive: «[...] la sua spazialità non è, come quella degli oggetti esterni o come quella delle “sensazioni spaziali”, una *spazialità di posizione*, ma una *spazialità di situazione*. Se sto in piedi di fronte a una scrivania e mi appoggio su di essa con entrambe le mani, solo le mie mani sono messe in risalto e tutto il mio corpo si trascina dietro a esse come una coda di cometa. [...] lo “schema corporeo” è insomma una maniera di dire che il mio corpo è al mondo» (*op. cit.*, pp.153-154). Allo stesso modo agisce e retroagisce il nostro sguardo. Tutto il nostro corpo (e il nostro Essere) vibra insieme agli occhi con cui vediamo, risuonando in accordo alle pupille con cui guardiamo.

²⁹⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 153.

riconoscimento e il ri-specchiamento reciproco *primum* dell'uomo nel Cosmo, *deinde* dell'Universo nella psiche.

Per entrare in *medias res* e, dunque, nel vivo della relazione oculo-celeste, è possibile affermare – assumendo una prospettiva fenomenologica e nel contempo psico-simbolica – che, sin dall'*incipit* dell'atto percettivo, gli occhi ci collocano nel cuore dinamico di un medesimo e unico spazio siderale, cioè di «una totalità compiuta ed esplicita, [...] una molteplicità aperta e indefinita in cui i rapporti sono di implicazione reciproca»²⁹⁸.

Lo spazio celeste – e lo sosteniamo ricorrendo ancora al pensiero di Merleau-Ponty – «non lo comprenderemo mai ritirandoci in una percezione senza mondo»²⁹⁹. Non lo avvertiremmo, cioè, se ci collocassimo nell'ambito di un contesto privo tanto dell'oggetto fenomenico – nell'atto del suo *mostrarsi* – quanto del soggetto psichico, nell'istante in cui si predispone a *conferire parola* al *manifesto* insito in ogni atto percettivo. Perché, per dirla in termini heideggeriani, il «parlare “fa vedere” [...] a partire da ciò di cui si fa parola»³⁰⁰. Affermazione che spiega bene la ragione della predilezione di Heidegger per la poesia. È nelle liriche di Friedrich Hölderlin, di Rainer Maria Rilke, di René Char, infatti, che il filosofo tedesco percepisce l'*Esserci* dell'uomo nella sua autenticità³⁰¹.

Allo stesso modo, una *Visione autentica* non può essere collocata all'interno di una spazialità lacerata. E questo perché, procedendo su binari separati, tenendo disgiunto il fenomeno (l'oggetto) dalla psiche (il soggetto), si rischierebbe di incorrerebbe in trappole di ordine ermeneutico con vistose ricadute sia sul piano gnoseologico sia su quello ontologico.

Per un verso, infatti, l'*isolamento del fenomeno dalla psiche*, comporterebbe, di per sé, il pericolo di una intellettualizzazione trascendentale in termini kantiani. Il fenomeno sarebbe così ridotto a semplice oggetto della conoscenza, i cui contorni sarebbero circoscritti, bloccati e soggiogati dalle sole categorie del pensiero³⁰² e,

²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 118.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 336.

³⁰⁰ M. Heidegger, *Essere e tempo*, *op. cit.*, p. 56.

³⁰¹ Cfr. C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, *op. cit.*, p. 135.

³⁰² Secondo Kant il fenomeno (dal greco “apparire”) è l'oggetto della conoscenza ed è sempre condizionato dalle categorie dell'intelletto (cfr. *Fenomeno* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 2001, p. 472). Claudio Bonvecchio compie una sintesi esemplare del pensiero kantiano. Se ne riporta un breve passaggio: «Per Kant [...] ciò che vediamo, sperimentiamo, conosciamo, sentiamo e siamo non è che un fenomeno e il conoscere, che non può essere che fenomenico, nasce dal rapporto che l'uomo intrattiene, attraverso i sensi, con il mondo. Esso è reso oggettivo (quindi possibile) dalle strutture trascendentali che sono anteriori all'esperienza e in cui si manifesta la ragione» (C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi*

dunque, sottomessi esclusivamente alle «strutture fenomeniche»³⁰³. Il fenomeno verrebbe così costretto alle apparenze e, di conseguenza, sarebbe oppresso da una serie di immagini di facciata poiché sostanzialmente separato dalla radice *noumenica* che lo alimenta e che lo sostiene. Una separazione estrema, draconiana, così profonda e abissale da svuotare il fenomeno di tutto ciò che esso conserva di misterioso e di inconoscibile per via razionale³⁰⁴ e ponendolo, quindi, in contrapposizione con l'ignoto. Dimenticando in tal modo che con l'enigma l'uomo deve obbligatoriamente imparare a confrontarsi, se intende davvero intraprendere la via dell'individuazione.

D'altro canto, un *approccio psicologico in senso stretto* – privo tanto di referenti fenomenici quanto di approcci fenomenologici – comporterebbe la fusione del soggetto con l'oggetto, con il conseguente rischio di confondere il sapere con l'Essere. Non, ovviamente, l'Essere autentico, poroso, che sa farsi sottile, facendosi attraversare dal Mondo e dal *Kosmos*, quanto, piuttosto, l'essere (minuscolo), ammaestrato, sottomesso e asservito dall'*Io* (maiuscolo). Anche in questo caso l'uomo sarebbe ricondotto (e ridotto) a mera coscienza (e conoscenza) trascendentale³⁰⁵. Si smarrirebbero tanto le distanze, quanto le prossimità con le cose. I fenomeni rischierebbero perciò di essere ascritti, limitati e ristretti alla sola sfera monoteista dell'*Io*, elevato, a sua volta, a mero pensiero autoreferenziale, in nome di una falsa psicologia che avrebbe, in siffatto contesto, definitivamente smarrito l'Anima dell'uomo. Proprio quella stessa Anima che si proponeva di

iniziatici del sapere tra spazio e tempo, op. cit., p. 94). Per un quadro completo sulla conoscenza a priori si rimanda all'*Analitica trascendentale* (cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura, op. cit.*, pp. 87 ss.).

³⁰³ È utile porre l'accento sulla differenza tra gli aggettivi “fenomenico” e “fenomenologico”. Abbagnano riporta la distinzione effettuata da Heidegger in *Essere e tempo*: «Per fenomenico s'intende ciò che è dato ed esplicabile nel processo con cui il fenomeno viene incontro, per cui si parla di 'strutture fenomeniche'. Fenomenologico è invece tutto ciò che è inerente al modo del mostrare e dell'esplicare e tutto ciò che esprime la concettualità implicita in questa ricerca» (cfr. *Fenomenico, fenomenologico* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia, op. cit.*, p. 472). Si può parlare, dunque, di “oggetto fenomenico” oppure di “realtà fenomenica”. Concetti che implicano una certa distanza dalla “ricerca fenomenologica”, anche se ne sono, in un certo senso, parte e condizione. «L'aggettivo fenomenico qualifica l'oggetto che si rivela nel fenomeno, l'aggettivo fenomenologico qualifica il manifestarsi dell'oggetto nella sua “essenza” nonché la ricerca che rende possibile questo manifestarsi» (*ibidem*).

³⁰⁴ Cfr. C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo, op. cit.*, p. 94.

³⁰⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione, op. cit.*, p. 107. Merleau-Ponty ritiene che «il centro della filosofia non è più un'autonoma soggettività trascendentale, situata ovunque e in nessun luogo, ma risiede nel cominciamento perpetuo della riflessione, in quel punto in cui una vita individuale si mette a riflettere su se stessa» (*ibidem*). Continuando a pensare e a ragionare sul tema e sul senso della filosofia aggiunge: «[...] dobbiamo non solo praticare la filosofia, ma anche renderci conto della trasformazione che essa reca con sé nello spettacolo del mondo e nella nostra esistenza» (*ibidem*).

indagare! L'avrebbe dispersa. Addirittura perduta, in una giungla di grafici e di tabulazioni, dove i fenomeni comparirebbero in termini di numeri ed equazioni, di percentuali e frequenze, di probabilità e statistiche.

Un *Io* immemore del *Sé* non potrebbe che soffocare tanto il fuoco dell'*Eros* quanto la fiamma dello Spirito, e rendere l'Anima muta: senza parole e senza immagini. Un silenzio tombale che affosserebbe l'autenticità di cui parlava Heidegger. Un deserto di immagini che bloccherebbe il cammino interiore dell'uomo.

Ecco, allora, che tutte le cose, e con esse il Cielo, sarebbero guardate (e viste) alla sola *luce* – soggettiva e arbitraria – di una “scuola di pensiero”. *Una sola* “scuola psicologica di pensiero”: una contro tutte. Ognuna con le sue verità, le sue prove, i suoi *test* e le sue certezze, inespugnabili e inattaccabili, che promettono istantanea guarigione ad ansie, nevrosi e depressioni. In tale *chiarore* – governato dal capitalismo egoico, dal performativismo esistenziale oltre che dalla presunzione razionale di dar ragione a ciò che solo ragione non può avere – dominerebbe incontrastata la logica apodittica della dimostrazione e del possesso assoluto: dello spazio, dei corpi e delle menti. Delle Anime no, perché di quelle più nessuno più ne parla! Si perderebbero di vista tanto il Mondo fenomenologico, quanto il *Sé*, e con essi l'uomo: le sue Stelle, i suoi Pianeti e la sua Anima. Tutti insieme, vittime dell'autonascondimento generato dalla morsa predatoria del soggetto sull'oggetto: una presa priva di *libido*³⁰⁶ e di *Eros*.

L'*Eros*, infatti, è totalmente libero dalle strette di potere. È ribelle alle morse di controllo. È mosso, piuttosto, dal gioco. È spinto dalla levità aerea (e celeste) del piacere e dal godimento che da esso ne deriva. Non a caso *Eros* è raffigurato con ali, arco e frecce: tutti simboli sì ascensionali, ma anche lievi, sottili, sintetici, copulativi. Si pensi alla freccia, per esempio, che rimanda agli atti «della penetrazione, dell'apertura».³⁰⁷ Ma non solo. La freccia è anche personificazione

³⁰⁶ Il termine “*libido*” viene qui usato nell'accezione junghiana. Per *libido* s'intende, dunque, l'“energia psichica” in senso lato, non circoscritta alla mera sfera sessuale. Nel definirla Jung usa queste parole: «Si può dire che il concetto di *libido* ha in psicologia lo stesso significato funzionale che a partire da Robert Mayer ha in fisica il concetto di energia» (C. G. Jung, *I simboli della trasformazione in Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 134). Si ricorda che a Mayer è attribuita la paternità del “principio di conservazione dell'energia”, secondo cui in natura la quantità di energia non muta, pur passando da una forma all'altra (per esempio da meccanica a termica) e pur subendo, in tal modo, delle trasformazioni. La *libido*, dunque, va a indicare la spinta vitale e trasmutativa che troviamo sintetizzata nell'*Eros*. Infatti essa, come scrive Jung, «non è solo forza che crea, plasma e genera, ma possiede anche una capacità d'intuito, un fiuto al pari di un essere vivente autonomo (di qui la possibilità di personificarla)» (*op. cit.*, p. 129).

³⁰⁷ A. Virel, *Histoire de nôtre image*, *op. cit.*, p. 194.

simbolica di una *gnosi genitalis*: «L'orifizio è una luce. La freccia rappresenta così il pensiero che introduce la luce e l'organo creatore che apre per fecondare, che si sdoppia per permettere la sintesi [...] è anche il tratto di luce che rischiara lo spazio chiuso aprendolo. È raggio solare, elemento fecondante, che separa le immagini»³⁰⁸. La freccia rimanda, per di più, alla scala: simbolo per eccellenza «degli scambi fra il cielo e la terra»³⁰⁹.

Ecco, allora che l'*Eros*, come l'Occhio divino, diventa mediano e mediatore. Procedo per attrazioni, richiami, seduzioni, adescamenti. *Eros* è fatto di attraversamenti, di intrecci, di penetrazioni – di carne e di misteri –, di fusioni, di amplessi e di confusioni, che esonderebbero dalle dighe trascendentali di una psicologia tesa ad appiattare in tabulati la complessità e la Bellezza dell'interazione psico-fenomenologica della percezione.

L'*Eros*, dunque, può essere assunto a cura e a rimedio per sanare le ferite di una conoscenza lacerata e dilaniata dagli a priori logici, soffocata dalle inferenze concettuali prive di corpo, di sangue, di sudore e di passione. Quella stessa Passione che abbiamo visto circolare nello *sguardo crocifisso*, a cui abbiamo dedicato un'intera parte della nostra riflessione. Lì sì che gli occhi e le pupille erano perfettamente allineati: tanto con il moto armonico verticale (fallico e fecondo) di Cielo quanto con quello melodico orizzontale (fruttuoso e uterino) di Terra.

7 Sacrificium

Per scongiurare il rischio – che abbiamo visto essere incalzante – di ricondurre, da un lato, l'oggetto e, dall'altra, il soggetto, ai trascendentalismi, può esserci d'aiuto, insieme all'*Eros*, l'approccio fenomenologico merleau-pontyano. Ci aiuterà a ridimensionare e a combattere le categorie trascendentali che abbiamo visto incombere, con la loro carica dispotica e colonizzatrice, sia isolando il fenomeno dalla psiche sia scegliendo un approccio psicologico in senso stretto.

Come sostiene, appunto, l'autore francese: «La più importante acquisizione della fenomenologia consiste [...] nell'aver congiunto l'estremo soggettivismo e l'estremo oggettivismo nella sua nozione del mondo o della razionalità»³¹⁰. E

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Freccia, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 465.

³¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, *op. cit.*, p. 29.

aggiunge: «La razionalità è esattamente commisurata alle esperienze sulle quali si rivela», ponendo, in tal modo, l'accento sull'aspetto fenomenologico³¹¹.

È, dunque, nell'innesto tra oggetto e soggetto, nello snodo tra materia e psiche che si gioca ciò che la fenomenologia chiama *Fundierung*: relazione primitiva, originaria, arcaica tra materia e forma³¹². Ed è lì, in quella giuntura non solo sintattica, ma anche essenzialmente e profondamente simbolica, che avviene l'interscambio archetipico tra gli occhi e il Cielo, dove prende forma, incarnandosi, una Visione autentica, intesa come esperienza dell'Essere in *prossima distanza* con le cose. Ed è sempre lì, in quello spazio di confine, che si attiva uno sguardo che non può, né vuole, coincidere e sovrapporsi alle Stelle, ma non vuole neppure essere da esse allontanato o separato.

In questo senso, occorre ricollocare gli occhi. È necessario riposizionarli, compiendo una sorta di sacrificio dello sguardo. Sacrificio inteso, si badi bene, nel senso propriamente primitivo ed etimologico del termine. Il sostantivo “sacrificio”, di fatto, deriva dal latino *sacrificĭum*, a sua volta composto da *săcrum*, cioè “azione sacra”, e da *-ficiūm* con il significato di “rinunziare a qualcosa a cui si tiene molto”³¹³. Ovvio che, in tale contesto, la rinuncia deve essere ricondotta al distanziamento dal chiarore obnubilante di una ragione drogata di luce e allergica al mistero. Nel sacrificio sono iscritti, infatti, la conquista, l'avvicinamento, l'approccio e il contatto con l'intimità dell'Essere e, perciò, con il *Sé*. Detto questo, entriamo nel merito della questione, ponendoci, innanzitutto, un paio di domande.

Oggi a cosa tiene di più lo sguardo se non all'evidenza ovvia e banale delle cose? A cosa aspira la contemporaneità se non a guardare e a osservare, tanto la Terra quanto il Cielo, alla luce di fasci *laser* abbacinanti – diairetici e antitetici – lanciati da un pensiero arido, liofilizzato, sia prosciugato di acque d'*Eros* sia mutilato d'ali (e d'aliti) di Spirito?

Ecco, allora, che sacrificare lo sguardo significa, in un certo qual senso, renderlo sacro. Ma c'è una condizione da rispettare. Occorre rinunciare a illuminare il visibile con i fari fuorvianti di un *cogito* accecato dalla ragione teso a spiegare più

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Cfr. *op. cit.*, p. 181. «Il rapporto fra la materia e la forma è quello che la fenomenologia chiama un rapporto di *Fundierung*: la funzione simbolica riposa sulla visione come su un terreno, non perché la visione ne sia la causa, ma perché è quel dono della natura che lo Spirito doveva utilizzare al di là di ogni speranza, al quale lo Spirito doveva dare un senso radicalmente nuovo e del quale aveva però bisogno non solo per incarnarsi, ma anche per essere» (*ibidem*).

³¹³ Cfr. *Sacrificale*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, *op. cit.*, p. 1424.

che a comprendere (e a farsi comprendere) dal mistero di una visibilità sparsa³¹⁴, che è anche irraggiamento, prolungamento e cristallizzazione dell'Essere.

Da questa prospettiva, anche la *percezione* assume un nuovo significato. Non può più essere intesa né come «una specie di scienza iniziale, né un primo esercizio dell'intelligenza, ma implica anzi un commercio con il mondo ed una presenza al mondo anteriori all'intelligenza»³¹⁵.

È indispensabile, a questo punto, effettuare una precisazione, che vuole essere anche un chiarimento. A che cosa ci si riferisce quando si parla di percezione? Innanzitutto, la percezione non può essere semplicisticamente ricondotta (e ridotta) «alla somma di dati visivi, tattili, auditivi» perché, come spiega bene Merleau-Ponty, «io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi»³¹⁶.

Nel breve frammento riportato emergono un paio di elementi interessanti. *Primum* si pone l'accento sull'*andamento corale dei sensi* che si avvicinano in concerto sinestetico alle cose, senza mai procedere in modo né isolato né solitario. Dall'altro canto, si evidenzia la partecipazione e l'*adesione totale dell'Essere* alle cose. Nell'esercizio della percezione, infatti, assieme ai sensi, ci sono io, con tutto il mio corpo, il mio sangue e il mio Essere a situarmi non di fronte alle cose, ma nelle cose stesse.

Ecco, allora, che non è più il Cielo che si pone di fronte a me, ma sono io che mi colloco nel Cielo perché il Cielo è innanzitutto in me. In tale ottica, l'aforisma «*il cielo stellato sopra di me, la legge morale in me*»³¹⁷, con il quale Kant conclude la sua *Kritik der praktischen Vernunft*, non può che essere radicalmente ripensato. Dovrebbe essere, addirittura, sintatticamente e semioticamente, riformulato e, simbolicamente, ribaltato in questi termini: «*il cielo stellato dentro di me, la legge morale fuori di me*»³¹⁸. È chiaro che i due assunti ci conducono all'interno di due universi simbolici speculari e antitetici. Due punti di vista che si aprono a due prospettive gnoseologiche, ontologiche ed esistenziali profondamente differenti:

³¹⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 153. «Ciò che si chiama un visibile» scrive l'autore «è [...] una qualità pregnante di una trama, la superficie di una profondità, una sezione su un essere massiccio, un grano o un corpuscolo portato da un'onda dell'Essere» (op. cit., pp. 152-153)

³¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano, 2009, p. 73.

³¹⁶ Op. cit., p. 71.

³¹⁷ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. di F. Capra, Laterza, Bari, 2010, p. 290.

³¹⁸ Sul passaggio del Cielo kantiano dall'esteriorità all'interiorità, l'autrice ha discusso a lungo con Giulio Maria Chiodi, il cui pensiero e le cui lezioni sono stati di grande supporto nella conduzione della ricerca. Per questo a lui va un ringraziamento.

la prima – quella di Kant – è orientata all’*Io* trascendentale, la seconda, invece, è votata, evidentemente, al *Sé* trascendente. Emerge che, a seconda degli occhi con i quali si guarda al Cielo, mutano, per un verso, la postura dello sguardo e, per l’altro – di conseguenza – le immagini che ci vengono restituite: sia quelle impresse sulla superficie retinica, sia quelle risvegliate nella psiche.

È evidente che, date queste premesse, si modifica radicalmente la natura del rapporto oculo-celeste. L’essere oggetto del Cielo, infatti, non è più «un essere-per-il-soggetto-pensante, ma un essere-per-lo-sguardo che lo incontra sotto una certa angolatura»³¹⁹. Si sa che le prospettive dello sguardo variano: non possono rimanere né statiche, né immobili. Se guardo la stessa immagine dal basso non mi appare allo stesso modo come se la osservassi dall’alto, di lato o in obliquo. Cambiano radicalmente le panoramiche e le vedute. I punti di vista non sono mai – né potrebbero mai essere – univoci o assoluti. Sono, al contrario, caleidoscopici, poliedrici, proteiformi, pluridirezionali, alterni, scambievoli. Non c’è fissità nella percezione. Lo sguardo si muove, piroettando, a trecentosessanta gradi sull’oggetto come sul soggetto: centottanta angoli di luci e centottanta angoli di tenebre. Ed è grazie a tali capriole che all’Occhio è consentito cogliere il *recto* e il *verso* della Visione.

8 Farsi carne

L’atteggiamento bifronte e roteante dello sguardo innesca, di fatto, una comunicazione oculo-cosmica arcaica, primigenia «più vecchia del pensiero»³²⁰. Comunic(azione) che comprende gesti e atti antichi, toccamenti di iride, accarezzamenti di palpebre, sfioramenti di retina e palpeggiamenti di ciglia. Occorre partire proprio da qui: dalla postura mobile dello sguardo, se si vuole riposizionare gli occhi in modo tale da riorientarli e da rindirizzarli, sinesteticamente, tanto al fenomeno-Cielo quanto all’Essere-uomo.

È essenziale, in altre parole, ricondurre gli occhi al Cielo, con la consapevolezza che essi né possono né vogliono procedere da soli. È necessario, infatti, accordarli (e ancorarli) al sangue e alla carne della percezione sinestetica. È fondamentale procedere con pupille e dita insieme, come se l’occhio non solo avesse mani, ma anche narici, pelle. Occorre, insomma, predisporre carnalmente lo sguardo ad accogliere le divinità celesti che calano dall’alto e, contemporaneamente,

³¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 337.

³²⁰ Op. cit., p. 339.

affiorano dal basso, in forma di archetipi. Un incontro balsamico, si è detto, guaritivo e terapeutico che lascia traccia di sé in tutte le epifanie immaginali come, per esempio, nell'Arte, nei sogni, nelle visioni.

È in tale dinamica plurisensoriale che risiede la natura creativa e vitale della percezione. Creatività che si apre alla *Lebenswelt*, al “mondo della vita” che non è affatto – come sottolinea Jacques Derrida riflettendo sul pensiero di Edmund Husserl – «un mondo già costituito che precede o determina, nel senso stretto della parola, una pretesa trascendentale del soggetto»³²¹. La *Lebenswelt* attiene, piuttosto, alla sfera antipredicativa in cui l'avanzata egoica³²² dello sguardo mostra tutti i suoi limiti, le sue contraddizioni, le sue debolezze. Di questo se ne era reso conto solo in parte Husserl che, di fatto, esaltò sempre il carattere intenzionale, e dunque coscienziale, noetico e, paradossalmente, predicativo, della conoscenza, definendo il mondo come «orizzonte di tutti i possibili sostrati di giudizio»³²³. Ma la coscienza mostra tutta la sua inadeguatezza a fronte di «una

³²¹ J. Derrida, *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, trad. it. di V. Costa, Jaka Book, Milano, 1992, p. 206.

³²² Cfr. *op. cit.*, p. 87. A questo proposito scrive Derrida: «Il tema della genesi trascendentale che, a partire dal 1919, occupa un posto centrale nella meditazione di Husserl, dovrebbe allora ricondurci a un momento anteriore ad ogni eidetica e farci infine accedere alla sfera dell'esistenza antipredicativa, del “modo della vita” (*Lebenswelt*), del tempo primitivo, dell'intersoggettività trascendentale, altrettante istanze che non sono, in quanto tali, originariamente investite da un senso a partire dall'attività dell'“ego”. Questo è almeno, pare, il proposito di Husserl. Di fatto, non abbandonerà mai un mondo di essenze costituite. L'ambiguità delle analisi costitutive del “mondo della vita”, della logica, del soggetto trascendentale, oscillano ancora una volta tra le idee *a priori* di una totalità infinita, idee che non sono derivate da alcuna genesi e rendono possibile il divenire trascendentale, e una genesi semplicemente “mondana” [...]» (*op. cit.*, pp. 87-88). Risulta evidente che, alla radice del pensiero husserliano, viene a mancare, da un lato, un referente sovraordinato di ordine sacrale e dall'altro si scava una frattura tra l'*eidōs* – cioè l'universo delle essenze a cui guarda la fenomenologia del filosofo austriaco – e l'evoluzione del mondo. Frattura che si intende qui colmare, guardando al Mondo da prospettiva certamente fenomenologica, ma anche, e soprattutto simbolica. Cfr. anche *Eidético e Eidōs* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, *op. cit.*, p. 346.

³²³ J. Derrida, *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, *op. cit.*, p. 206. Il mondo, dunque, secondo Husserl, è un insieme potenzialmente infinito di evidenze che su di esso si poggiano, si basano ed emergono (cfr. *op. cit.*, p. 206-207). Ma fa notare ancora Derrida: «Urtiamo qui in una grave ambiguità del concetto di “mondo”. Da un lato il mondo è l'antipredicativo nella sua “realtà” attuale. Sempre già presente nella sua struttura ontologica primitiva, esso è il sostrato preconstituito di ogni significato. Ma, d'altra parte, esso è l'idea di una totalità infinita dei fondamenti possibili di ogni giudizio. In esso si oppongono l'attualità dell'esistenza come sostrato e l'infinita possibilità delle esperienze trascendentali» (*ibidem*). Derrida pone in evidenza tre punti essenziali del pensiero husserliano ai fini della presente analisi. È questo il motivo per cui si è fatto ricorso alla sua interpretazione. Il primo risiede nel *significato* sempre subordinato a un *giudizio* vincolato a coordinate logiche. Il secondo, implicito nel passo riportato, è dato dal primato conferito all'*Io*. Il terzo lo ritroviamo nella centralità conferita alle “*esperienze trascendentali*”, intese come condizioni a priori della conoscenza (per approfondimenti *Trascendentale* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, *op. cit.*, pp.1117-1118). Cosa ben diversa dalle “*esperienze trascendenti*” a cui si è già fatto e a cui si continuerà a fare riferimento nel corso della presente trattazione. Nella trascendenza, infatti, è inscritta l'esperienza dell'oltrepassamento posta al centro dell'approccio simbolico (cfr. *Trascendente* in *op. cit.*, p. 1119). In particolare il passaggio della soglia tra visibile e invisibile lo ritroviamo, in ambito fenomenologico, in Merleau-Ponty – a cui si

possibilità aperta all'infinità delle evidenze fondate»³²⁴. Per questo è bene considerare l'ipotesi di accedere alla conoscenza attraverso altre vie, quella analogico-intuitiva, per esempio. Se non contemplantissimo questa possibilità ci collocheremmo all'interno di una gabbia ermeneutica poiché “tutti i possibili sostrati di giudizio” e l'apertura all'infinità non potrebbero mai essere contenuti negli spazi delimitati e circoscritti della ragione.

Detto questo, torniamo all'esame della percezione in un'ottica fenomenologica sì, ma soprattutto simbolica. Se si vuole usare il termine *Lebenswelt* in questo contesto di analisi, occorre assumere, innanzitutto, una prospettiva vitalistica e porre l'accento al mondo materiale, naturale, umido, corporeo e libidico della percezione. Ecco allora che per “mondo della vita” s'intende – ricorrendo a un'espressione tanto cara a Merleau-Ponty – la «*signification incarnée*»³²⁵ capace di veicolare «un ordine vitale di “significati” [...] precategoriali, fungenti in sé prima dell'ordine logico-percettivo»³²⁶.

Nasce qui spontaneo il parallelismo tra le “significazioni incarnate” merleau-pontyane e gli archetipi dell'inconscio collettivo junghiani. Che cosa sono, infatti, gli archetipi, se non l'incarnazione simbolica, in forma di immagini primordiali, di un assetto pre-logico e originario? E a che cosa ci riferiamo quando parliamo di simbolo, se non che a una *complexio oppositorum* in cui materia e spirito, Terra e Cielo convivono in equilibrio dinamico?

Pensiamo agli atti percettivi rivolti allo spazio cosmico: si consumano in un corpo a corpo ricettivo che oscilla tra la carne visiva e i corpi astrali. Atti che si situano, muovendosi e roteando nell'intercapedine celeste, dove le coordinate e le polarità

è fatto spesso riferimento – che riflette a lungo sulla percezione come apertura primordiale, naturale, innata e intrinseca al “mondo della vita” (*Lebenswelt*).

³²⁴ J. Derrida, *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, op. cit., p. 206-207.

³²⁵ A. Masullo, *Il soggetto* in AA. VV., *Merleau-Ponty. Filosofia, esistenza, politica*, a cura di G. Invitto, Guida Editori, Napoli, 1982, p. 29.

³²⁶ *Ibidem*. Interessante l'osservazione fatta da Aldo Masullo sull'influenza esercitata dal fisiologo e antropologo tedesco Viktor von Weizsäcker sul pensiero merleau-pontyano. Masullo fa riferimento, in particolare, alla teoria biologica della *Gestaltkreis*, tradotto “circolo della forma”. Teoria secondo la quale le forme percepite sono il risultato dell'interazione fisiologica tra percezione e movimento, tra soggetto e oggetto, tra mente e corpo. Polarità che, insieme, vanno a comporre un ciclo organico compiuto. A tale proposito, entrando nel merito dell'influsso esercitato da von Weizsäcker sul fenomenologo francese, Masullo descrive in questi termini il rapporto – che è anche intercambio – che si viene a creare nell'atto stesso della percezione tra l'interiorità psichica e l'esteriorità fenomenica: «il circolo endo-organico movimento-percezione, e la sensazione interna, il *Gefühl*, ossia la cenestesi, ne è la cerniera: esso (riferito all'insieme delle dinamiche endo-organiche unite alle sensazioni interne) permette all'essere animato di saldarsi in un circolo eso-organico con l'ambiente esterno, la *Umwelt*» (*ibidem*; l'aggiunta tra parentesi è mia).

spazio-temporali s'intrecciano, tessendo una folta e camaleontica trama di prospettive.

Alla trama tessuta dalla percezione partecipano, parimenti – mai tra loro divisi e tanto meno scissi o separati – tanto l'oggetto, cioè il Cielo, quanto il soggetto, la cui componente egoica non può restare indifferente alle chiamate archetipiche del Sé, di cui lo sguardo è tramite e veicolo. Ecco allora che oggetto e soggetto agiscono, cor(rispondendosi) reciprocamente. Operano in unità dinamica e costruiscono, insieme, uno *spazio di collocazione* che non può essere circoscritto ai soli sensi, ma li travalica tutti perché si pone in uno Spazio di ordine essenzialmente psichico e simbolico.

È importante orientare lo sguardo poiché – come sottolinea Merleau-Ponty – «l'esistenza è spaziale, perché [...] il nostro corpo non è in presa sul mondo in tutte le posizioni e perché la sua coesistenza con il mondo polarizza l'esperienza e fa sorgere una direzione»³²⁷. E aggiunge: «L'esperienza percettiva ci dimostra»³²⁸ che sono questi i presupposti e i fondamenti del «nostro incontro primordiale con l'essere e che l'essere è sinonimo d'essere situato»³²⁹. Anche il centro psichico del Sé chiama in causa il posizionamento attivo. Collocazione che, ricordiamo, si pone in perenne stato di equilibrio dinamico (e precario) tra tutte le possibili polarità.

9 Intrecci e labirinti

Ma torniamo all'oggetto e al soggetto della percezione, sempre intesi nella loro doppia valenza simbolica: quella materica e quella eterea, quella solare e quella lunare, quella conscia e quella inconscia. Ne deriva che lo sguardo si muove sempre all'interno di un intreccio labirintico di polarità moltiplicato all'ennesima potenza, se si tiene conto anche della duplicità costitutiva che caratterizza entrambi i referenti della percezione (l'oggetto come il soggetto).

Di fatto, la percezione opera tessendo una fitta maglia di significati all'interno dei quali la pluralità di prospettive si riproduce all'infinito. Proliferazione resa possibile – lo si ribadisce ancora una volta – dall'interazione reciproca dei due referenti – che poi sono anche i due attori – della percezione: l'oggetto, da un lato, e il soggetto, dall'altro, in relazione e in comunione dialogica ininterrotta e

³²⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 336.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

continua tra loro. È su entrambi insieme e, nel contempo, su ciascuno di essi, nella loro specificità e peculiarità, che si riflette e che ricade la molteplicità dei punti di vista, orientando il dinamismo psichico, con evidenti risvolti concreti, tanto sul piano individuale quanto su quello storico e collettivo.

Ma è bene, a questo punto, sottolineare che è sempre e comunque possibile rintracciare un ordine all'interno del quale tale molteplicità agisce e si autoriproduce. È possibile, cioè, rinvenire una certa coerenza che lega e unisce le immagini restituite dalla percezione.

Coerenza e ordine che danno forma a una sorta di *ecosistema simbolico*. Infatti, all'interno della complessità e della pluralità di prospettive, circolano e si ritrovano “ragnatele” di *files rouges* che possono essere ricondotte a un medesimo motivo archetipico. *Leitmotive* che si ripresentano ricorsivamente, a mo' di ritornelli, e che procedono a tratti insieme, in relazione di prossimità e, a tratti, discostandosi, allontanandosi, distanziandosi.

Ci troviamo così di fronte a *refrains* e a immagini che vanno a comporre comuni costellazioni archetipiche che, a loro volta, si rapportano a un unico e articolato quadro simbolico. Lo fanno corteggiandosi, avvicinandosi, stringendosi, unendosi per poi allontanarsi e nuovamente rilegarsi. Il tutto governato da andamenti circolari, regolari, ritmici e da moti continui, costanti, perpetui che paiono emulare le ellissi disegnate nello Spazio dalle orbite dei Pianeti.

Riguardo alle maglie simboliche tracciate dalla percezione si pensi, per esempio, al modo in cui essa procede, mettendo a fuoco punti, porzioni di cose, sezioni di spazi, settori di Mondo e di Cielo. La percezione è mobile, esuberante, itinerante. La vivacità e il nomadismo che la caratterizzano le sono conferiti sia dall'oggetto, sia dal soggetto nei quali e tra i quali essa si colloca, si insinua, si genera, lavora. Infatti, tanto nell'uno (l'oggetto) quanto nell'altro (il soggetto) si muovono i contrasti e fermentano le polarità, agendo in modo assiduo e continuo, tenace e perseverante, permanente e insistente.

Operando all'interno della giungla degli opposti, lo sguardo non può essere che gitano, sia per contagio sia per simpatia. E la percezione non può che assorbire l'energia liberata dalla tensione delle polarità insite tanto nell'oggetto quanto nel soggetto che attraversa e da cui ne è, nel contempo, attraversata. Per questo, gli atti percettivi sono in grado di cristallizzare immagini capaci di spezzare l'ambizione e l'arroganza delle gabbie sensoriali che pretendono di conferire verità univoca e oggettiva all'esperienza visiva, senza rendersi conto che, così

facendo, la priverebbero dell'autenticità e delle potenzialità in essa custodite. La percezione, invece, offre molto di più: sa varcare le soglie del visibile e consente di accedere agli spazi immaginali, a cui fa spesso riferimento Corbin nella sua opera straordinaria.

Ecco, allora, che non solo l'oggetto, come osserva Merleau-Ponty, ma anche il soggetto e, persino, lo sguardo, che tra i due è mediano e mediatore, ritrovano il "loro" alto e il "loro" basso. *Alto e basso* che designano, per un dato livello, il loro luogo "naturale", quello che essi "devono" occupare³³⁰, dando così forma, spessore e persino colore all'esperienza della totalità.

La percezione, dunque, in una prospettiva simbolica, si muove nietzschianamente tra vette e abissi, tra profondità e altezze. Ed è all'interno di questi spazi vertiginosi che s'inoltra lo sguardo: tra precipizi e sommità, tra voragini e creste, tra baratri e cime, tra morti e rinascite. *Esercizio smeragdino* di occhi e di pupille, di pelle e di aromi, di luci e d'ombre, dove lo sguardo, alla ricerca di un contatto con tutte le cose del Mondo e del *Kosmos*, scolpisce sulla superficie del visibile un «itinerario percettivo con le sue salite e le sue discese»³³¹ senza sosta né riposo.

Sguardo all'Opera, dunque, in cui la carne viva della vita – insieme alla spinta d'*Eros* che attraversa le membra e le vene di cui è gravido ogni gesto percettivo – dà forma alle immagini simboliche. Stimoli e attrazioni, richiami e lusinghe in grado di rendere visibili le mille sfaccettature dell'Essere presenti tanto nello Spazio siderale, quanto nei "corpi" celesti: che siano essi luce, Sole, Luna, Stelle o Pianeti, in fondo, poco importa.

10 De profundis

Preme, a questo punto, sottolineare l'interazione reciproca dei piani (interno-esterno, superiore-inferiore, alto-basso) e delle prospettive (oggettive-soggettive) dello sguardo che, insieme, concorrono e avanzano, conferendo forma e spessore alle immagini archetipiche. Lo fanno compiendo un lungo e paziente lavoro di sintesi e di unione, di adesione e di comunanza, di corrispondenza e di affinità, di distillazione e trasmutazione, per tornare a usare ancora una terminologia alchemica.

³³⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 337.

³³¹ *Ibidem.*

L'oggetto si apre sempre al soggetto. E il soggetto, a sua volta, aderisce all'oggetto – nel caso specifico a quello celeste – perché in esso fa presa, partecipa e si riconosce. Da questa *ouverture* reciproca e dalla porosità simbolica che ne deriva, emergono i contorni di un invisibile che si fa miracolosamente visibile. Visibilità che si esprime in forma di immagini archetipiche che, sollecitate, emergono dalla psiche.

In tal caso le immagini si collocano in una «profondità primordiale»³³², al di là della superficie dell'evidenza e oltre l'apparenza delle cose. Le espressioni archetipiche, infatti, scavalcano le relazioni «fra cose o anche fra piani, che è la profondità oggettivata, astratta dall'esperienza e trasformata in larghezza»³³³, in lunghezza e, di conseguenza, in misura, in dimensione, in quantità.

Lo sguardo che si pone sull'*interlinea immaginale*, si colloca, invece, in un territorio totalmente libero dai vincoli spaziali che bloccano la descrizione del Mondo all'interno di perimetri logici ingessati. Recinti razionali sottomessi alle coordinate cartesiane che riducono le immagini a punti in croce (tra ascisse e ordinate) inchiodati in reticoli chiusi, senza aria né respiro. L'occhio ha, invece, il potere di risvegliare e di fare germogliare le immagini arcaiche della psiche spesso in forma di narrazioni mitiche, di espressioni oniriche, di opere d'Arte. Di questo occorre essenzialmente prendere consapevolezza perché in queste immagini è serbata l'essenza qualitativa e terapeutica della Visione.

Occorre perciò avviare un processo di *trasfigurazione della percezione*. Metamorfosi che implica (e a cui consegue) necessariamente anche la trasmutazione dei riferimenti spaziali. Ecco allora che la larghezza, la lunghezza, l'altezza, la vicinanza, la distanza e persino la misura non possono più essere ridotte a mere dinamiche topologiche e circoscritte ai soli confini relazionali, siano essi riferiti agli enti – intesi in termini pro-curanti e, quindi, nell'ottica heideggeriana, strettamente³³⁴ correlati all'Essere – o alle dinamiche tra oggetto e soggetto, per dirla ancora ricorrendo a un lessico merleau-pontyiano.

³³² *Op. cit.*, p. 353.

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ Sull'importanza dell'approccio fenomenologico e sul rapporto tra Essere ed ente Heidegger scrive: «Nello schiudimento ed esplicazione dell'essere, l'ente è di volta in volta tema preliminare e concomitante, il tema vero e proprio è l'essere. [...] è posto come ente pre-tematico quello che si mostra nel pro-curare mondano-circostanziale. In questo contesto, tale ente non è oggetto di una conoscenza teoretica del "mondo", ma è quello che viene utilizzato, prodotto e così via. L'ente così incontrato rientra pre-tematicamente nello sguardo di un "conoscere" che, in quanto fenomenologico, guarda primariamente all'essere e, a partire da questa tematizzazione dell'essere co-tematizza di volta in volta ciò che è. Questo spiegare fenomenologico non è quindi conoscenza di strutture essenti dell'ente, bensì determinazione della struttura del suo essere. In quanto ricerca

La percezione va oltre, molto oltre, senza, tuttavia, perdere di vista la materialità e la concretezza dei referenti mondani e celesti. E questo perché procede, sempre e in ogni caso, aprendosi all'invisibile, cioè all'aerea e densa pregnanza della volatilità trascendente, pur non rinnegando mai la radice fenomenologica dell'esperienza fattuale e spaziale.

Si fa evidentemente riferimento a uno Spazio dilatato, simbolico, espressione di totalità e, in quanto tale, a uno Spazio archetipico, sintetico, ricco di riferimenti sapienziali. È chiaro che, in questa prospettiva, le coordinate spaziali si espandono sino a coincidere con l'orizzonte cosmico e siderale. Ma non solo: ai riferimenti topologici vengono fatte corrispondere (e rispondere) altrettante dimensioni inconce e, dunque, esistenziali³³⁵. Pensiamo alla sommità, all'ampiezza, alla vastità o, anche semplicemente, alla destra e alla sinistra che, a loro volta, rimandano all'Ovest e all'Est, all'Occidente e all'Oriente e, dunque – procedendo via via sempre per analogie e per associazioni simboliche – alla morte e alla rinascita. «Se non volessimo riconoscere questo radicamento delle grandezze e delle distanze,» osserva Merleau-Ponty «saremmo rinviati da un oggetto-riferimento a un altro senza comprendere come per noi possano esserci grandezze o distanze»³³⁶.

Ma torniamo alla *profondità*. Essa si pone sulla retta che, per un verso, scava negli abissi e che, per l'altro, assurge alle sommità. La sua natura è, dunque, di per se stessa, altamente simbolica, per questo è massima espressione di totalità. La profondità, infatti, si colloca – spazialmente e archetipicamente – lungo la direttiva dell'*axis mundi*, unendo la Terra al Cielo e l'uomo alle Stelle.

Un breve inciso: la profondità archetipica junghiana e quella primordiale merleau-pontyana, a cui stiamo facendo riferimento, sono ben altra cosa rispetto alla

sull'essere, però, essa diventa un'autonoma ed espressa attuazione di quella comprensione d'essere, che via via già appartiene all'esserci ed è "vivente" in ogni pratica con l'ente» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, *op. cit.*, pp. 102-103). Emerge chiaramente la centralità dell'Essere inteso come «essere del "mondo" come *res extensa* in base alla spazialità» (*op. cit.*, p. 102). Heidegger parla, a questo proposito di "ontologia del mondo" che ha come contraltare «quella orientata in senso opposto sulla *res cogitans*, che non coincide né onticamente né ontologicamente con l'esserci» (*ibidem*). Quest'ultima la ritrova, evidentemente nel pensiero cartesiano.

³³⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, *op. cit.*, p. 354. Altezza, larghezza e profondità – secondo il fenomenologo francese – si riconducono, infatti, alle dimensioni esistenziali. Inizialmente Merleau-Ponty assegna il primato alla profondità poiché in essa evidenzia un legame più immediato tra soggetto e spazio, a differenza dell'altezza e della larghezza che considera maggiormente orientati ai «rapporti intercorrenti fra le cose» (*ibidem*). Nell'ottica junghiana l'altezza, cioè la verticalità armonica, insieme alla larghezza, ossia l'orizzontalità melodica, concorrono con pari dignità a disegnare la profondità della totalità. Concetto che abbiamo visto essere sussunto nel simbolo della croce.

³³⁶ *Ibidem*.

«profondità oggettivata»³³⁷, a cui si riferisce il fenomenologo francese per indicare, spesso, la mera riproduzione cartografica dello spazio. Ed è altrettanto lontana dalla rappresentazione appiattita generata da una razionalità basata – e misurata – su linee di livello. Le voragini e i burroni oceanici non possono essere ridotti a curve isobate, così come le vette dei colli, delle alture e dei monti non possono essere trasformate a sole tracce isoipse. Da un punto di vista simbolico, i precipizi, i dirupi, gli strapiombi così come le cime, le sommità e le altitudini dicono molto di più. Evocano un immaginario denso che attraversa certamente la superficie planimetrica del paesaggio, ma che, nel contempo, sa conferire voce alle immagini dell'inconscio che quelle vedute stuzzicano, solleticano, attraggono. La profondità, perciò, non può essere accorciata e rimpicciolita da uno sguardo che agisce e che si comporta «come una macchina per conoscere»³³⁸. Non può essere sottomessa a un *cogito* ingegneristico incapace di cogliere la Bellezza dell'architettura cosmica riflessa, nella sua indivisa totalità, in quella psichica.

Al contrario, la profondità simbolica della percezione prende forma nella riscoperta di legami antichi, come, per esempio, quelli intrattenuti tra gli occhi e il Cielo. Legami che si muovono lungo l'asse della verticalità e che accordano le larghezze con le altezze, le trame con gli orditi. Ne sottolinea l'aspetto sintetico Merleau-Ponty quando afferma: «La profondità è la dimensione secondo la quale le cose o gli elementi delle cose si avvolgono vicendevolmente, mentre larghezza e altezza sono le dimensioni secondo le quali si giustappongono»³³⁹. Come dire che il senso originario della profondità della percezione risiede nella *complexio oppositorum*: in essa lontananza e vicinanza convivono in equilibrio dinamico.

Si tratta, evidentemente, di «una profondità primordiale»³⁴⁰ né pigra né statica. Essa, al contrario, comprende il movimento che agisce tanto nell'esperienza percettiva – attraverso lo sposamento, per esempio, del punto di vista – tanto nelle dinamiche psichiche, dove la spinta motrice è data dal *processo d'individuazione*.

³³⁷ *Op. cit.*, p. 353. Riportiamo un breve passo di Merleau-Ponty al fine di chiarire meglio la differenza tra *profondità oggettivata* – priva tanto d'*Eros* quanto di carne e Anima, anche se di questo l'autore non ne parla esplicitamente – e *profondità primordiale*. «[...] sotto la profondità come relazione fra cose o anche fra piani, che è la profondità oggettivata, astratta dall'esperienza e trasformata in larghezza, si deve riscoprire una profondità primordiale che dà senso alla prima e che è lo spessore di un *medium* senza cosa» (*ibidem*). L'esperienza votata alla larghezza, di cui parla l'autore, può essere ricondotta allo sguardo razionalista appiattito alla sola superficie delle cose e, dunque, alle loro evidenze presunte oggettive.

³³⁸ *Op. cit.*, p. 350.

³³⁹ *Op. cit.*, p. 351.

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 353.

Ma attenzione: in entrambi i casi, il movimento non è dato dal passaggio di momenti irrelati e transitori che si superano e si risolvono vicendevolmente. Al contrario, si può parlare piuttosto – ricorrendo anche in questo caso a un'espressione del fenomenologo francese – di «*identità del mobile*»³⁴¹, dove il movente «non è identico *sotto* le fasi del movimento, ma è identico *in esse*»³⁴². Il movente, secondo Merleau-Ponty, è l'essere pre-oggettivo che junghianamente può essere fatto coincidere con la *totalità*, dove *tutte le altezze e tutte le larghezze coesistono in una sola profondità*.

Ed è, appunto, nella *coincidentia* dinamica delle polarità che risiede tale profondità. Coincidenza e concomitanza che confluiscono e influiscono sia sul movimento astronomico delle sfere sia su quello psichico dell'individuazione.

Riguardo al primo punto – parafrasando Merleau-Ponty che, invece, fa riferimento al volo degli uccelli – non sono io a riconoscere Saturno in ogni punto dello spazio da esso occupato durante la sua orbita descritta, per esempio, da unità di misura astronomica. Ma è Saturno stesso che, ruotando, si riconduce (e, nel contempo mi riporta) all'unità primordiale che gli è propria. È, dunque, il Pianeta che si sposta in parvenza di luce da lì a laggiù «in una specie di ubiquità, come la cometa con la sua coda»³⁴³ che risveglia l'Anima saturnina del mio Essere.

Analogamente, facendo ora riferimento al moto psichico, il *processo d'individuazione* implica, per sua natura, un movimento che può essere assimilato – come si è già avuto modo di evidenziare – a un cammino trasmutativo che ha come meta il centro del *Sé*. L'«*identità mobile*» in tale percorso si esprime, essenzialmente, nel *divenire semplicemente se stessi*. Lo spiega a chiare lettere Jung quando scrive: «Questo processo in verità corrisponde al naturale decorso di una vita nella quale l'individuo [...] (diventa)³⁴⁴ quello che da sempre era»³⁴⁵.

³⁴¹ *Op. cit.*, p. 360. Affermare che il movimento contempla l'*identità del mobile* è come porci all'interno di una *contradictio in terminis* e, di conseguenza, è come riconoscere che «il sostrato fenomenico è, alla lettera, prelogico e lo resterà sempre» (*op. cit.*, p. 363). Il concetto di *movimento*, a sua volta, implica quello di *cambiamento* in cui si consuma, in termini simbolici, il ciclo continuo di morti e resurrezioni. Pur non affrontando la tematica da una prospettiva simbolica, Merleau-Ponty scrive: «È necessario un rapporto interno fra ciò che si annienta e ciò che nasce; è necessario che siano entrambi due manifestazioni o due apparizioni, due tappe di un medesimo qualcosa che si presenta successivamente sotto queste due forme» (*op. cit.*, p. 359).

³⁴² *Op. cit.*, p. 361.

³⁴³ *Op. cit.*, p. 363. Si riporta il frammento da cui è stata tratta l'espressione: «Non sono io a riconoscere in ciascuno dei punti e degli istanti attraversati il medesimo uccello definito da caratteri espliciti, è l'uccello che, volando, forma l'unità del movimento, è l'uccello che si sposta, è questo tumulto di piume ancora qui che è già laggiù in una specie di ubiquità, come la cometa con la sua coda» (*ibidem*).

³⁴⁴ Aggiunta mia.

³⁴⁵ C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, p. 38.

Tuttavia, per giungere a questo ambizioso obiettivo è necessario, innanzitutto, capire chi si è. Il primo passo da compiere consiste nell'identificare la propria vocazione. Per farlo è necessario prestare ascolto alla propria voce interiore che è anche una chiamata. E seguirla. Ma non basta farlo una sola volta nella vita. Occorre, piuttosto, continuare a interrogarla per tutto il corso dell'esistenza, seguendone i consigli perché in essi sono custodite le radici profonde delle nostre autentiche aspirazioni. Indicazioni che variano nel tempo e che non possono essere cristallizzate nell'eternità di un suggerimento conferito in un istante. Questo perché il nostro Essere non è affatto statico. Evolve, si muove, avanza e retrocede, pur avendo sempre ben salda e fissa la meta del *Sé*: la totalità psichica a cui ciascuno di noi dovrebbe aspirare.

L'ubiquità del *Sé*, in quanto "*identità del mobile*", nella *psicologia del profondo* coincide, dunque, con uno sviluppo che non «si svolge in modo scorrevole, ma è spesso variato e disturbato, poiché la coscienza si allontana continuamente dalla sua base archetipica entrando in opposizione con essa»³⁴⁶.

Da quanto sinora detto, è evidente che «la profondità non può essere intesa come pensiero di un soggetto acosmico, ma come possibilità di un soggetto impegnato»³⁴⁷ e impregnato, aggiungiamo noi, di Sole e di Luna, di astri e di Cielo e di tutte le immagini archetipiche restituite dallo Spazio siderale. Tutto ciò non è privo di implicazioni e di ricadute sullo sguardo che da dispositivo del pensiero che ritaglia «le cose dal lato in cui esse vanno prese per divenire spettacolo»³⁴⁸ si predispose piuttosto a raccogliere – e ad accogliere – il senso sparso, sciolto e diffuso dei fenomeni, dando in tal modo forma e immagine all'*autentico spettacolo della Visione*. In tal senso, tutto lo Spazio inizia a gravitare: quello interiore come quello esteriore. E, si badi bene, l'insieme coreografico della molteplicità dei movimenti porta sempre in seno un cambiamento. Mutamento che include anche una profonda trasformazione, pur sempre all'interno di un assetto ben preciso. Assetto che si riconduce qui all'"*identità del mobile*" di cui abbiamo precedentemente parlato.

³⁴⁶ *Ibidem*. A proposito del *processo di individuazione* Jung scrive: «Il processo ha, di solito, un corso drammatico, ricco di peripezie. Si esprime in simboli onirici (o ne è accompagnato), apparentati con quelle *représentations collectives* che, sotto forma di motivi mitologici, hanno da sempre rappresentato i processi psichici di trasformazione» (*op. cit.*, pp. 38-39).

³⁴⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, *op. cit.*, p. 354.

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 350.

Se guardiamo al Cielo e alle Stelle, per esempio, «è l'intero campo visivo a muoversi, come, in fiera, nella Casa Incantata»³⁴⁹, seguendo un ritmo preciso e una danza ordinata. È proprio in quest'ordine che risiede la fissità nel mutamento, la stabilità nella variabilità, l'*identità nella mobilità*. Ed è tale identità a fare da collante tra microcosmo e macrocosmo, conferendo profondità della Visione e dando luce allo spettacolo profondo e autentico in essa compreso. Scenario simbolico dove prendono forma ed entrano in scena le personificazioni archetipiche della psiche che, se riconosciute, hanno il potere di stimolare il *processo d'individuazione* dell'uomo, con ricadute benefiche sia sul corpo sia sullo spirito.

Ma occorre prima risvegliare la percezione e con essa abilitare lo sguardo a cogliere ciò che di prelogico fermenta nel substrato fenomenico³⁵⁰.

Nella percezione, infatti, c'è spazio per il primitivo, per il mito, per il sogno, per l'immaginazione perché è da lì che nascono le corrispondenze e i legami astrali. «Nel sogno come nel mito» infatti, come osserva Merleau-Ponty, «veniamo a conoscere *dove* si trova il fenomeno sentendo verso che cosa va il nostro desiderio, che cosa il nostro cuore teme, da che cosa dipende la nostra vita»³⁵¹. E aggiunge: «Anche durante la veglia le cose non stanno diversamente»³⁵². Di questo occorre essere *profondamente* consapevoli.

11 Sorvoli: *oculus mercurialis*

Qual è la funzione dell'occhio in questo contesto?

L'occhio, evidentemente, non può (e neppure deve) essere considerato né l'oggetto né il soggetto della percezione, quanto piuttosto – come, del resto, più volte evidenziato – intermediario tra lo spazio interiore e quello esteriore. Che sia quest'ultimo di natura terrestre, celeste o siderale, in realtà, poco conta. Ciò che è

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 358. «Se proiettiamo sullo schermo l'immagine consecutiva di una spirale che ruota attorno al proprio centro,» scrive Merleau-Ponty chiarendo meglio il concetto «in assenza di qualsiasi contesto fisso è lo spazio stesso a vibrare e a dilatarsi dal centro alla periferia. Infine, poiché il movimento non è più un sistema di relazioni esteriori al mobile stesso, nulla ci impedisce ora di riconoscere dei movimenti assoluti, come la percezione ne dà effettivamente in ogni istante» (*ibidem*). Da questo passaggio emergono un paio di elementi. Il primo risiede nella possibilità inscritta in ogni atto percettivo di porsi nella dimensione assoluta e infinita della dilatazione spaziale. Espansione che può essere intesa sia come deiscenza dell'Essere, per restare all'interno del contesto del pensiero del fenomenologo francese, sia come individuazione junghiana. In seconda istanza emerge la passione merleau-pontyana per il cinema (cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia* in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso, op. cit.*, pp. 69 ss.) e per l'Arte (cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito, op. cit., passim*).

³⁵⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 363.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 374.

³⁵² *Ibidem*.

importante, invece, sottolineare è che l'occhio è (e resta), per sua natura e per sua costituzione, mediazione simbolica tra l'uomo, il Mondo e il firmamento. Mediazione che si è visto essere fatta di carne, di sangue e di umori.

Occhio, dunque, come superficie di pelle sulla quale prendono forma le immagini e le personificazioni archetipiche della psiche dell'uomo. L'occhio è, insomma, passaggio, ponte, passerella. È lente di cristallo che consente di accedere allo spettacolo della Visione le cui movenze non si calcolano in termini logici o cronologici. Non si misurano, cioè, in base alla traiettoria percorsa dallo sguardo da un punto A a un punto B sul piano dell'oggetto, sul suolo della Terra o lungo l'ellisse disegnata dall'orbita dei Pianeti³⁵³. Al contrario, i movimenti vanno intesi più in una prospettiva qualitativa, diffusiva, irraggiante e disseminativa che in termini quantitativi. Tali movimenti si apprezzano, infatti, più sulla base dell'incidenza trasmutativa esercitata dalle immagini liberate e risvegliate nella psiche, che in termini meramente descrittivi. Immagini ed energia – è bene precisarlo ancora – generate dalla totalità di tutti i movimenti – anatomici e funzionali, oggettivi e soggettivi, cosmici e psichici – compresa l'*identità del mobile* che, si ricorda, nell'ottica della psicologia del profondo, può essere fatta coincidere con l'*axis mundi*, il *Sé* junghiano, l'*anima mundi*, l'*anima cosmi*, l'*anima sui*.

«Il movimento» perciò, come puntualizza Merleau-Ponty, «non presuppone necessariamente un mobile, cioè un oggetto definito da un insieme di qualità determinate, ma è sufficiente che racchiuda “qualcosa che si muove”»³⁵⁴. Anche semplicemente un non so che di cangiante, come, ad esempio, una venatura o un'ombra, un barlume o un crepuscolo, non importa se privo di luci e di colori vistosi, effettivi³⁵⁵. Gli esiti del cambiamento, insomma, non sono vincolati allo spostamento, inteso in termini fisici, matematici, coscienziali.

³⁵³ *Op. cit.*, p. 361. Merleau-Ponty parla di “metafora del fenomeno dinamico” e avverte come esso inganni tanto gli psicologi quanto i logici, tendendo ad entrambi tranelli di ordine interpretativo (cfr. *op. cit.*, p. 360). Da un lato, la logica «non parla se non del movimento in sè» (*op. cit.*, p. 361). In tal modo pone il problema del movimento in termini trascendentali, fermandosi, dunque, alla tesi. A differenza della psicologia che assegna il primato al soggetto, sostenendo che «in nessun caso il soggetto del movimento è un oggetto» (*ibidem*). Lo psicologo si blocca, perciò, all'antitesi, privandola anche della tesi (l'oggetto). Invece, sostiene Merleau-Ponty: «I “fenomeni dinamici” derivano la loro unità da me che li vivo, li percorro e ne faccio sintesi. [...] Pertanto, non si può dar ragione né allo psicologo né al logico, o meglio, si deve dar ragione a tutti e due e trovare il modo di riconoscere la tesi e l'antitesi come vere entrambe» (*op. cit.*, p. 360). In tal senso l'approccio fenomenologico e simbolico può essere d'aiuto.

³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 362.

³⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

Allo stesso modo, e analogamente, le movenze del bulbo oculare non possono essere minimizzate e ridotte a mero «spostamento di un oggetto in rapporto a un altro oggetto, [...] (quanto piuttosto a)³⁵⁶ un cammino verso il reale»³⁵⁷. Questo perchè l'itinerario muscolare dello sguardo si riflette sempre nel percorso interiore di coloro che guardano, incentivandoli e incoraggiandoli a procedere verso la loro meta ultima: la loro vocazione, cioè la loro destinazione esistenziale. In sostanza, i nostri occhi sono per noi «un certo potere di raggiungere le cose e non uno schermo in cui esse si proiettano»³⁵⁸ passivamente. Proprio in questo risiede non solo la loro forza, ma anche il loro fermento vitale e, non da ultimo, la loro spinta feconda, creativa, rigenerativa.

È come se gli occhi avessero la capacità di scavalcare le coordinate spaziali. Ed è come se le pupille avessero la forza di infrangere i reticoli cartesiani per fuoriuscire dagli schemi ingessati di una percezione malata di determinismi e di logicismi.

Si pensi, per esempio, al movimento delle palpebre che emulano le ali in volo della fenice³⁵⁹. Ali attraverso le quali prende forma il *dramma aereo della Visione* che ora proveremo a leggere e a interpretare in termini simbolici e alchemici.

Le palpebre si alzano, alimentando di luce coscienziale lo sguardo. E poi calano nel buio di nebbie e di brine, intingendo le immagini adagiate sulla retina negli umori fisiologici, dove agisce la *nigredo* alchemica inconscia. È lì che si consuma la notte e la fermentazione della Visione. All'*Opera al nero* segue l'*albedo*. In questa seconda fase, detta anche *Opera al bianco*, affiorano gli archetipi in forma di sogni e di visioni: immagini dai contorni indefiniti, ma potenti, che, corrispondono (e rispondono) antifrasticamente³⁶⁰ alle loro immagini-sorelle di luce. Esse – direbbe Durand – sono il risultato digestivo dello sguardo che si fa lento, assimilando e digerendo la percezione dal di dentro, attraverso un lungo e

³⁵⁶ Aggiunta mia.

³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 367.

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 366.

³⁵⁹ Nella mitologia la fenice ha il potere di risorgere dalle proprie ceneri, dopo essersi dissolta nelle fiamme. Emerge, dunque, il simbolismo della resurrezione, della rinascita ciclica e perciò dell'immortalità (cfr. *Fenice*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 440). «Per questo motivo, tutto il Medioevo considerò la fenice il simbolo della Resurrezione del Cristo e talvolta quello della Natura divina, mentre la natura umana era rappresentata dal pellicano» (*ibidem*).

³⁶⁰ L'antifrasi posta da Durand nel *Regime Notturmo* dell'immaginario agisce sotto la spinta dell'inversione dei valori e dei contrari. Per approfondimenti cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, *op. cit.*, pp. 193 ss.

profondo processo di penetrazione³⁶¹. «A questa lentezza viscerale si unisce [...] una qualità termica»³⁶²: un calore che accende e che brucia, senza mai, tuttavia, definitivamente distruggere. È il vigore di questa fiamma a collocarci nella terza e ultima fase dell'*Opera dello sguardo*. L'*Opera al rosso*, detta anche *rubedo*, che nella tradizione dei bestiarî alchemici è associata, per l'appunto, alla fenice, chiamata dai taoisti *tan-niao*, ossia *uccello di cinabro*³⁶³. Il cinabro è un minerale. È il solfuro di mercurio. E Mercurio è tanto un dio quanto un Pianeta del sistema solare.

Mercurio, infatti, nella mitologica greca, si riferisce a Ermes, il messaggero degli dèi e, in quanto tale, è simbolo «dello scambio fra il Cielo e la Terra»³⁶⁴.

D'altro canto, e questa volta da un punto di vista strettamente astrologico, occupa una posizione simbolica di grande rilievo. In particolare, nell'ottica copernicana, esso è il pianeta più vicino al Sole, mentre, in quella tolemaica, «viene immediatamente dopo le due luci principali, il Sole, astro di vita, e la Luna, astro della generazione»³⁶⁵.

È evidente che sia nelle vesti di divinità del *Pantheon* greco, sia in quelle di Pianeta – e per di più in entrambi i modelli cosmologici di riferimento – Mercurio personifica il principio sintetico «di collegamento, di scambio, di movimento e di adattamento»³⁶⁶, oltre che di unione e di totalità. Ne è testimonianza la ricca iconografia al dio dedicata. Mercurio si leva dalla Terra al Cielo, con trinità d'ali. Ermes, infatti, è spesso rappresentato con piume all'elmo, ai piedi e al caduceo. Ali che lo accomunano tanto alla fenice quanto al moto reiterato e a ventaglio delle palpebre: in su e in giù, in alto e in basso, tra luci e tenebre, tra giorni e notti, tra aria e acqua, tra fuoco e terra.

Proseguendo nel tentativo di interpretare le dinamiche dello sguardo da una prospettiva di ordine simbolico e alchemico, potremmo trovare traccia della *rubedo* alchemica nell'andamento ascensionale ed ermetico delle palpebre.

³⁶¹ La mimica dell'atto percettivo presenta molte affinità con i simboli dell'intimità di Durand. La penetrazione della luce e il deposito delle immagini sulla superficie retinica richiamano i movimenti della discesa legati *in primis* al gesto della deglutizione e, in seconda battuta, all'intimità digestiva (cfr. *op. cit.*, p. 203). La concrezione viscerale delle immagini, unita al calore termico e alla lentezza della discesa, rimandano, a loro volta, al potere trasmutativo della Visione, allo stesso modo del processo di digestione. Che cosa sono, infatti, entrambi se non «una sorta di assimilazione del divenire dal di dentro» (*ibidem*)?

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Cfr. *Fenice*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 440.

³⁶⁴ Cfr. *Ermes*, *op. cit.*, p. 417.

³⁶⁵ *Mercurio*, J. Chevalier, Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 87.

³⁶⁶ *Ibidem*.

Rubedo percettiva in cui le immagini si rinvigoriscono a ogni battito di ciglia, sperimentando la reiterata rinascita della Visione ogni volta (e sempre) dalle sue ceneri. Andamento comune ai movimenti delle palpebre e alle ali della fenice. Entrambe le movenze, infatti, nel loro andirivieni ripetitivo tra chiari e scuri, cavalcano il carro dell'Immortalità³⁶⁷ e drammatizzano l'eterna durata del tempo, dove si esperisce la *circulatio perennis* della *mors* (chiusura al nero di tenebra) e della *resurrectio* (apertura al bianco luminoso) alchemica della Visione.

Infatti, sia gli occhi sia la fenice si alzano e si abbassano in volo, con movenze ermetiche, lungo l'*axis* mercuriale della verticalità: immagine, quest'ultima, dagli evidenti connotati fallici e germinativi. Non a caso Leone Ebreo, nei suoi *Dialoghi d'amore*, chiamava «il pianeta Mercurio *membrum virile* del Cielo»³⁶⁸.

In quest'ottica, quando la palpebra cala, l'immagine non scompare affatto. Anzi: prima fermenta al nero e poi trasmuta in bianco nell'oscurità dell'inconscio retinico. Infine, s'accende al rosso, morendo e bruciando sì, ma per rinascere, più forte e più potente di prima.

È evidente che anche nella mimica del dramma alchemico percettivo è inscritto l'andamento del *processo d'individuazione*. Lo ritroviamo pure nella simbologia della *rubedo* che Durand collocherebbe all'interno del *Regime Notturmo* sintetico-copulativo dell'immaginario. Nello "Sguardo al rosso", infatti, si spargono braci e ceneri che né soffocano né spengono la Visione, anzi, piuttosto l'attizzano, rinvigorendola e rinforzandola. La rinnovano e la arricchiscono di nuove prospettive, andando ad alimentare la carne e il corpo della Visione di cui parlava Merleau-Ponty ne la *Phénoménologie de la perception* e ne *Le visible et l'invisible*.

Carne che si fa autentica messa in scena della Visione: spettacolo attraversato e incendiato da fiamme d'*Eros*. È il *fuoco* della fenice e della *rubedo* a ricondurci nuovamente all'immaginario sintetico e copulativo durandiano³⁶⁹. Il fuoco è pervaso d'*Eros*. Basti pensare alle modalità con cui si generano le scintille. Alle origini, si produceva la fiamma, esercitando attrito tra pietre o legni. Durand, al

³⁶⁷ Cfr. *Fenice*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 440

³⁶⁸ C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, p. 305. Leone Ebreo ne parla nei *Dialoghi d'Amore*, dove riprende le tematiche del Neoplatonismo ficiniano, ampliandole (cfr. *ibidem*, nota 79). Speculare al *Mercurius alatus* è il *serpens mercurialis*: il serpente ctonio, sotterraneo, itiofallico. Ha ali dorate – attributo che ne sottolinea la natura numinosa – ed è pneumatico, come il Mercurio alato. «Per questo [...] gli alchimisti» scrive Jung «rappresentavano *Mercurius duplex* come *serpens alatus* e *sine aliis*» (*ibidem*): maschile il primo e femminile il secondo.

³⁶⁹ Sull'isomorfismo sessuale e notturno del fuoco cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, *op. cit.*, pp. 335 ss.

proposito, scrive: «lo sfregamento ritmico, obliquo o soprattutto circolare, è il procedimento primitivo per produrre il fuoco»³⁷⁰. Ma non solo, si pensi, per esempio, alle tecniche dell'acciarino³⁷¹ o al mantice che rianima i tizzoni nascosti tra la cenere, attivando la combustione. La mimica del mantice in azione la ritroviamo nel via vai delle ciglia che, sollevandosi e abbassandosi in modo reiterato, umidificano e fecondano la Visione.

Si è voluto porre l'accento sull'isomorfismo palpebra-rubedo-fenice-Mercurio perché ben esprime l'*Opera di distillazione alchemica inscritta nell'atto percettivo*. La palpebra, come l'uccello di cinabro, si alza in volo, accoglie le immagini, le cala nella retina, le accoglie, le fermenta, le fissa, le accende e le brucia, sino a farle diventare un pugno di cenere. Ma dopo si rialza e, poi ancora si riabbassa, riattizzando, ad ogni nuovo passaggio, a mo' di mantice al lavoro, i carboni ardenti delle immagini archetipiche che, incandescenti, parevano assopite, nel buio, tra le ceneri. Il movimento delle palpebre mette bene in scena il dramma della "marea esistenziale" e drammatizza il ritmo pulsante della vita: la sua sistole e la sua diastole³⁷², le sue chiusure e le sue aperture, le sue contrazioni e le sue dilatazioni, tutte regolate da spinte ardenti d'*Eros* che, oltre a rianimare le immagini, mettono in circolo energia vitale – la *libido* junghiana – a cui il benessere della psiche non può restare indifferente.

12 Attraversamenti

La percezione si pone sulla soglia tra Cielo e psiche, tra Stelle e personificazioni mitiche, tra Pianeti e dèi. E diventa politeista. Risveglia un ricco *Pantheon* archetipico. È apertura primordiale, funzione arcaica, struttura originaria.

È come se attraverso la percezione si aprisse un dialogo onirico, visionario e creativo a cui aderiscono occhi e Stelle, insieme, disegnando una Visione sintetica, copulativa dai tratti fortemente erotici. Una Visione di pupille e di pelle a cui concorre uno sguardo cristallino, abilitato a cogliere "l'alto" e "il basso", il "diritto" e il "rovescio" del firmamento e a scivolare sulla superficie del Cielo come fosse quella dell'Anima.

Si riporta un passo del fenomenologo francese che, oltre a mettere in luce le polarità, le conflittualità, i contrasti all'interno dei quali si consuma l'atto

³⁷⁰ *Op. cit.*, p. 335.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, *op. cit.*, p. 374.

perceptivo, sintetizza la differenza sostanziale tra le immagini monoculari e la percezione binoculare – di cui abbiamo precedentemente parlato –, evidenziando le implicazioni carnali (erotiche quindi) dello sguardo.

[...] è necessario che la percezione conservi nella sua profondità tutte le [...] rilevanze corporee: è *guardando*, è ancora con i miei occhi che io arrivo alla cosa vera, questi stessi occhi che poco fa mi davano delle immagini monoculari: semplicemente, ora essi funzionano *insieme* e, per così dire, *sul serio*. Il rapporto fra le cose e il mio corpo è quindi decisamente singolare: talvolta mi fa rimanere nell'apparenza, così come talvolta mi fa andare alle cose stesse; genera il brusio delle apparenze, così come lo fa tacere e mi getta in pieno mondo. Tutto avviene come se il mio potere di accedere al mondo e quello di rinchiudermi nei fantasmi si implicassero vicendevolmente. Di più: come se l'accesso al mondo non fosse che l'altra faccia di un ritiro, e questo ritiro in margine al mondo una schiavitù e un'altra espressione del mio potere naturale di entrarvi. Il mondo è ciò che io percepisco, ma la sua prossimità assoluta, dacché la si esamina e la si esprime, diviene anche, inspiegabilmente, distanza irrimediabile. L'uomo "naturale" tiene le due estremità della catena, pensa *ad un tempo* che la sua percezione entra nelle cose e che si effettua al di qua del suo corpo. Ma come nell'uso della vita le due convinzioni coesistono senza sforzo, così, ridotte in tesi e in enunciati, esse si distruggono a vicenda e ci lasciano nella confusione³⁷³

Nella conclusione si palesa l'insufficienza di una ragione tesa a categorizzare in forma di enunciati la fluidità della Visione. Ma non solo. Merleau-Ponty denuncia, nell'ultimo passaggio del frammento riportato, la pericolosità di un pensiero che aspira a imporre disciplina laddove, in realtà, l'ordine risiede più nella compresenza dei contrasti che nell'unilateralità di prospettive, anche quando la convivenza antinomica assume tonalità dai tratti conflittuali. Ignorando le resistenze, le opposizioni, le contraddizioni che entrano in campo in ogni istante nell'atto della percezione, si depaupera inevitabilmente la visione, rendendola minuscola. L'ordine, infatti, non può nascere da vedute unidirezionali e diairetiche: ciò comporterebbe la mutilazione dello sguardo. In tal senso, mettere ordine creerebbe, paradossalmente, scompiglio e caos. L'immobilizzazione delle dinamiche e dei flussi enantiodromici³⁷⁴ implicherebbe il blocco del movimento oscillatorio e compensativo delle polarità. Paralisi dagli esiti catastrofici. La visione, infatti, ne uscirebbe irrimediabilmente parcellizzata, amputata, in nome della chiarezza della ragione. In tale evenienza, la parte mutilata non rimarrebbe né passiva né statica. Al contrario, si metterebbe in moto la legge eraclitea dei

³⁷³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., pp. 35-36.

³⁷⁴ Jung riprende dalla tradizione eraclitea la legge enantiodromica, le cui dinamiche si possono riscontrare sia nella storia dell'umanità sia nella psicologia individuale. Legge antica che avverte che ogni cosa tende inevitabilmente e necessariamente a volgere verso il suo contrario. «Il vecchio Eraclito,» scrive Jung «che era davvero un grande saggio, ha scoperto la più meravigliosa di tutte le leggi psicologiche: la *funzione regolatrice dei contrari*. A questa legge dette il nome di "enantiodromia", ossia corso in senso opposto, con il che intendeva dire che ogni cosa sfocia prima o poi nel suo contrario. [...]. L'atteggiamento razionale dell'uomo civile si ribalta necessariamente nel suo contrario, cioè nell'irrazionale devastazione della civiltà» (C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio* in *Opere*, vol. 7, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1993, pp. 72-73).

contrari. E il conscio sarebbe sopraffatto dall'inconscio. Quest'ultimo, infatti, proprio poiché ignorato, pressato e calpestato, si ribellerebbe; inevitabilmente si opporrebbe. Irromperebbe nella coscienza con forza e rabbia esplosive, a mo' di eruzione vulcanica, palesando un irrazionale mascherato da razionale. La storia ce ne ha dato testimonianza. Le dittature novecentesche sono solo alcuni dei ricordi più recenti e più dolorosi. In tal caso sarebbe oscurata definitivamente non solo la vista, ma anche la coscienza e, con essa, il cammino dell'uomo, nella mera e vana illusione che l'unidirezionalità dello sguardo possa condurre alla verità.

In un contesto, scisso e orfano di totalità, gli astri resterebbero in alto, ancorati al cielo (minuscolo), e le pupille precipiterebbero in basso, appiattite e inchiodate a terra (anch'essa minuscola), radicalmente e abissalmente separati e slegati gli uni dalle altre. A differenza di quanto potrebbe offrire un approccio oculo-celeste di carattere sacrale. In tal caso l'avanzamento includerebbe sempre anche un ritiro, un ripiegamento, un ritorno in sé e al Sé.

In realtà, proprio nella tensione delle infinite, molteplici, radicali catene antinomiche – nel procedere e nel retrocedere, nell'apertura e nella chiusura, nell'entrata e nell'uscita – risiede la ricchezza dell'autentica Visione. Collocare l'occhio sul filo dell'equilibrio precario, delicato, sottile di tutte le possibili tensioni significa, in un certo qual senso, abilitarlo a cogliere le corrispondenze e le affinità tra le immagini celesti e quelle psichiche, creando tra le due continuità, armonia, concerto sinestetico, erotico, spirituale.

È chiaro che ci collochiamo al centro di un intreccio – ontologico e simbolico – in cui io *vedo e sono visto* e dove il sangue della Visione circola nella carne del mio sguardo. È lì, nella *circulatio sanguinis*, che è anche *circulatio animae*, che «i miei movimenti e quelli dei miei occhi fanno vibrare il mondo»³⁷⁵.

A ogni battito delle ciglia una tenda si abbassa e si rialza, senza che al momento io pensi di imputare questa eclisse alle cose stesse; e a ogni movimento degli occhi che frugano lo spazio di fronte a me, le cose subiscono una breve torsione che io imputo a me stesso; e quando cammino per strada, con gli occhi fissi sull'orizzonte delle case, tutto ciò che nelle vicinanze mi circonda sussulta a ogni rumore del tacco sull'asfalto, poi si assesta nel suo luogo³⁷⁶.

Risulta oramai chiaro che il simbolo dell'occhio si pone al centro di una tensione che, di fatto, va a costituire la ricchezza della Visione stessa. Per questo è importante abilitare l'occhio a situarsi tanto alla piena luce quanto nelle profonde tenebre del Cielo, pur sempre nella consapevolezza che una percezione che

³⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 34.

³⁷⁶ Op. cit., pp. 34-35.

«scorre sulle cose e non le tocca»³⁷⁷, senza immergersi, non può farsi da esse attraversare e, perciò, neanche fecondare, distillare, raffinare, purificare, perfezionare, trasmutare.

L'approccio simbolico, da un lato, e fenomenologico, dall'altro, ci permette, invece, di cogliere gli innesti che le immagini celesti tessono davanti e dietro agli occhi «o anche attorno a essi, venendo da non so quale doppio fondo dello spazio»³⁷⁸. È così che «un altro mondo privato traspare attraverso il tessuto del mio, e per un momento è in esso che vivo, io non sono più se non colui che risponde a questa sollecitazione fattami»³⁷⁹.

La postura simbolico-fenomenologica ci consente, inoltre, a differenza di un metodo disciplinato esclusivamente da protocolli razionali e scientifici, di salvaguardarci dall'aridità di «un'ontologia oggettivistica che si corrode da sé e, all'analisi, si sgretola»³⁸⁰.

Per arrivare a toccare e a farsi toccare dalle cose – dagli astri come dai Pianeti, dal Sole come dalla Luna – occorre, pertanto, prendere coscienza che le immagini archetipiche precedono le elaborazioni intellettive e che «il mondo sensibile è “più vecchio” dell'universo del pensiero»³⁸¹. Solo partendo da tali premesse è possibile avvicinare le distanze e *liberare lo sguardo dai malefici del disincanto*. Occorre, insomma, sfuggire alle insidie dei giochi di prestigio mendaci di un pensiero lacunoso e ingannevole che, illudendosi di chiarire, in realtà distanzia e separa, rinunciando ad avvicinare (e figuriamoci a unire!) tanto il Cielo quanto i lembi sofferenti di una psiche sempre più scissa.

I miti, l'Arte, i sogni, in questo senso, potrebbero, davvero, sortire effetti balsamici e curativi. Potrebbero, cioè, assurgere, veramente, a guide, a bussole –

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 37.

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 38.

³⁷⁹ *Ibidem*. Sulla porosità della percezione sinestetica e sullo spettacolo del Mondo come incanto si riporta l'intero passaggio scritto da Merleau-Ponty, dal quale è stato estratto il frammento sopra riportato. «Ma basta che la voce si alteri, che l'insolito compaia nella partizione del dialogo, o viceversa che una risposta replichi troppo bene a ciò che io pensavo senza averlo detto completamente, perché di colpo s'imponga l'evidenza che anche laggiù, minuto per minuto, la vita è vissuta: in qualche luogo dietro a questi occhi, dietro questi gesti o piuttosto davanti a essi, o anche attorno a essi, venendo da non so quale doppio fondo dello spazio, un altro mondo privato traspare attraverso il tessuto del mio, e per un momento è in esso che vivo, io non sono più se non colui che risponde a questa sollecitazione fattami. Certo, la minima ripresa dell'attenzione mi persuade che questo altro che mi invade è fatto solo della mia sostanza: i *suoi* colori, il *suo* dolore, il *suo* mondo, proprio in quanto *suoi*, come potrei concepirli, se non in base ai colori che vedo, ai dolori che ho patito, al mondo in cui vivo? Per lo meno, il mio mondo privato ha cessato di appartenere soltanto a me, ora esso è lo strumento che un altro modula, la dimensione di una vita generalizzata che si è innestata sulla mia» (*ibidem*).

³⁸⁰ *Op. cit.*, p. 37, nota 7.

³⁸¹ *Op. cit.*, p. 39.

ad astrolabi addirittura – capaci di riorientare il *percorso d'individuazione* e di guidarci a comprendere la latitudine e la longitudine della nostra psiche, comprese le sue coordinate esistenziali e le sue presenze astrali.

Ma prima è indispensabile abilitare l'occhio a cogliere (e a riallacciare) quello che Maurice Merleau-Ponty chiamava «legame di *reversibilità*»³⁸² tra il visibile e l'invisibile, tra il qui e l'altrove, tra la presenza e l'assenza, tra il reale e l'immaginario e, persino, aggiunge il fenomenologo francese, tra lo spazio e il tempo³⁸³. Infatti, solo un occhio capace di situarsi contemporaneamente – e simultaneamente – al di sopra e al di sotto del Cielo – come lo sguardo di Horus figlio del buio celeste e della luce lunare – può vedere, in modo totale, completo, stereoscopico, direbbe Jünger. E solo ponendo lo sguardo al centro delle infinite convergenze degli opposti è possibile rendere gli occhi veggenti, accesi, dinamici, facendo, veramente e finalmente, dello sguardo, un vitale luogo d'«incontro di tutti gli aspetti dell'Essere come a un crocevia»³⁸⁴.

È esattamente in tale intersezione – che è anche accordo, unione, armonia – che si può compiere l'unificazione dello Spazio che tanto separa quanto riunisce, tanto divide quanto congiunge. Ecco, allora, che tra gli occhi e il Cielo si accorcerebbero le distanze sino a rendere coincidenti le vicinanze e com(bacianti) le presenze. Prossimità e distanza collimerebbero a tal punto da diventare entrambe parte della stessa totalità. Totalità dai tratti sintetici-copulativi e dai contorni sacrali. In tale contesto il tempo, ovviamente, sarebbe giocato sulla contemporaneità più che sulla successione, sulla sincronicità³⁸⁵ più che sulle relazioni governare dalle dinamiche causali ed effettuali.

³⁸² M. Carboni, *Presentazione* in M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, *op. cit.*, p. 14.

³⁸³ Cfr. *Ibidem*. Merleau-Ponty con il «legame di *reversibilità*» – come sottolinea Mauro Carboni – giunge a esplorare l'atto del «vedere» sino al cuore del suo mistero, approdando così alla suprema sintesi della sua riflessione filosofica (*ibidem*). Il nesso di reversibilità implica la porosità tanto del «dato» sensibile, quanto dello sguardo che ne risulta *carnalmente* imparentato, condividendone, pertanto, lo statuto ontologico. «Su tale base Merleau-Ponty può allora giungere ad affermare la loro *co-appartenenza* a un medesimo «essere sensibile grezzo», nella cui dimensione «carnale» soggetto e oggetto non sono ancora costituiti e la percezione *si* compie quindi nell'indistinzione di percepire ed essere percepiti, nell'indifferenza di attività e passività, nella reversibilità tra vedere e essere visti che egli trova testimoniata in modo esemplare dalla pittura e attestata da molti pittori che hanno avvertito restituito dalle cose lo sguardo ad esse rivolto» (*op. cit.*, p. 15).

³⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, *op. cit.*, p. 59.

³⁸⁵ Jung parla di sincronicità, riferendosi a casi di *coincidenze significative* – non assimilabili ai rapporti causali e effettuali – che paiono basarsi su fondamenta archetipiche (cfr. C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, *op. cit.*, p. 469). Coincidenze che si traducono in fatti oggettivi spesso anticipati o contemporanei a sogni, a visioni, a intuizioni o ad accadimenti analoghi. Il *sentiment du déjà-vu*, pertanto, pertiene all'ambito della sincronicità e mostra la sottile relazione intrattenuta tra l'inconscio collettivo, la coscienza e gli accadimenti della vita.

E lo Spazio si dilaterebbe all'Infinito, sull'onda della simultaneità che non va confusa con la contemporaneità. La simultaneità, infatti, vola sulle ali ermetiche dell'autentica Visione senza sosta né riposo. Non si ferma ai parallelismi. Non si arrende alle equivalenze. Le supera e le scavalca. E procede, come un treno³⁸⁶ in corsa sulle rotaie, accordando il successivo al parallelo e convertendo le distanze in vicinanze. Agisce proprio come lo *sguardo mercuriale* che sa risolvere le divergenze in confluenze e che corre con ali di palpebre e di ciglia lungo le rotaie della Visione, ritrovando all'orizzonte l'unità del cammino.

Dobbiamo prendere alla lettera quello che ci insegna la visione: che per suo mezzo tocchiamo il sole, le stelle, che siamo contemporaneamente ovunque, accanto alle cose lontane come a quelle vicine [...]. Unicamente la visione ci insegna che esseri differenti, "esterni", estranei l'uno all'altro sono tuttavia assolutamente *insieme*, ci insegna cioè la "simultaneità" [...]³⁸⁷.

È chiaro che, in questa prospettiva, crollerebbero definitivamente le barriere tra le categorie di "oggettivo" e "soggettivo". Entrambe avanzerebbero insieme, quasi per mano, intrecciando le dita. Interagirebbero l'una con l'altra – in perfetta sintonia e in piena sincronia – operando all'interno di un'unica *esperienza totale*³⁸⁸. Infatti, quanto più il soggetto partecipa all'oggetto – e l'oggetto aderisce al soggetto – tanto più nella Visione prendono forma «tutti gli aspetti dell'Essere»³⁸⁹. Ecco, allora, che la Visione si caricherebbe di forza non solo gnoseologica, ma anche ontologica. Diventerebbe conoscenza al servizio dell'Essere. Conoscenza di carne e di spirito, mediata dall'Anima: cura di sé – sempre intesa come *cura del Sé* – e, insieme, *cura del Cosmo*.

Le immagini astrali, infatti, depositandosi sulla retina, non ritornano semplicemente all'occhio e al cervello, ma si pongono al di là di entrambi. Oltre l'organo, oltre le pupille, oltre l'anatomia e oltre il pensiero strettamente razionale. E questo perché sono immagini che conservano sempre in sé traccia sia del sigillo della carne, attraverso cui transitano, sia dell'impronta lasciata

³⁸⁶ Merleau-Ponty riporta l'affermazione del pittore francese Robert Delaunay: «La ferrovia, con la parità delle rotaie, è l'immagine del successivo che si avvicina al parallelo». (R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, fascicoli pubblicati da Pierre Francastel, Paris, 1957, p. 115 cit in. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 58). E osserva: «Le rotaie che convergono e non convergono, che convergono per rimanere lagggiù equidistanti, il mondo che è conforme alla mia prospettiva per essere indipendentemente da me, che è per me al fine di essere senza di me, di essere mondo. Il "quale visivo", mi dona, esso solo, la presenza di ciò che non sono io, di ciò che è semplicemente e pienamente» (*ibidem*). Le rotaie diventano metafora della dinamica mai risolta tra soggetto e oggetto, tra visibile e invisibile e immagine simbolica del *processo d'individuazione* junghiano. Il punto di convergenza delle rotaie all'orizzonte potrebbe essere identificato con il *Sé*: totalità psichica mai completamente compiuta.

³⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 57-58.

³⁸⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 46.

³⁸⁹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 59.

dall'intelletto, tramite il quale sono lette e interpretate. Il flusso simbolico oculocelste non contempla né strappi né discontinuità. È impossibile dire: «Qui finisce la natura e incomincia l'uomo o l'impressione»³⁹⁰. Perché, nella Visione – come ben evidenzia Merleau-Ponty – è «l'Essere muto che viene, egli stesso, a manifestare il suo significato»³⁹¹.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Op. cit.*, pp. 59-60

IV

SOLFEGGI

Rêveries cosmiche ed esercizi immaginali

*Ogni fenomeno che abbia un senso somiglia a un cerchio la cui periferia alla luce del giorno è misurabile con assoluta precisione. Ma di notte essa scompare, e risalta con evidenza il centro fosforescente, come il fiore della pianticina chiamata lunaria di cui parla Wierus nel suo libro De praestigiis daemonum. Alla luce appare la forma, al buio la forza generatrice*³⁹².

Ernst Jünger

*Con lo sguardo profondo e gioioso che rivoliamo alle immagini, noi offriamo un sacrificio, e ogni volta siamo esauditi secondo il valore della nostra offerta*³⁹³.

Ernst Jünger

La *Visione Totale* o *Assoluta*³⁹⁴, di cui si è parlato, non si esaurisce, nella comunione tra oggetto e soggetto. In essa si celebra anche l'unione – che in un'ottica simbolica, si ricorda, non è mai né confusione né miscuglio, ma unità sovraordinata – del materiale con lo spirituale. Ci collochiamo, in altri termini, nello spazio della geografia immaginale corbiniana. O, come direbbe Merleau-Ponty, al centro dell'enigma della fenomenologia della visione che contempla tanto la *metafisica della carne*³⁹⁵ quanto l'*immanenza dello spirito*. Ne *L'Œil et l'Esprit* – come già precedentemente riportato – il filosofo francese scriveva: «l'enigma è l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi, è la loro mutua dipendenza nella loro autonomia»³⁹⁶.

Porsi in questa prospettiva vuol dire, dunque, aprire gli occhi all'immaginazione³⁹⁷, attraverso la quale l'occulto si rivela in forma poetica,

³⁹² E. Jünger, *La persuasione in Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, op. cit., p. 21.

³⁹³ E. Jünger, *L'eco delle immagini* in op. cit., p. 175.

³⁹⁴ L'espressione *Visione Assoluta* è qui usata nel senso di libera da vincoli o da ristrettezze di ordine esclusivamente immanente o razionale. Il termine "assoluto" origina, infatti, dal participio passato (*absolutum*) derivato dal verbo latino *absolvere*, composto dalla preposizione semplice *ab*, cioè "da", e da *solvere*, con il significato di "sciogliere" (cfr. *Assolvere*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, op. cit., p. 138). L'assolutezza è data anche dal superamento di ogni possibile polarità che in tale *Visione* si compie. In essa, infatti, ogni opposizione viene ricondotta a un ordine superiore: la totalità sacrale dello sguardo. La natura archetipica e, dunque, primigenia e arcaica, della *Visione Assoluta* la carica di valore sapienziale.

³⁹⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 27.

³⁹⁶ Op. cit., p. 47.

³⁹⁷ Sul concetto di immaginazione cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I*, op. cit., p. 22. «Mediante essa» scrive Chiodi «si esplicano i rapporti più elaborati che stabiliamo con noi stessi e col mondo esterno e, oltre ad orientarci nei rapporti col mondo, essa è partecipe essenziale e decisiva delle nostre attività cognitive. All'immaginazione sono fondamentalmente dovute tutte le

artistica, onirica. Significa, in altri termini, fare apparire in forma di simboli (e, dunque, di visioni, di sogni, di disegni, di opere plastiche, pittoriche, poetiche) «l'occulto e l'occultato del nostro vedere»³⁹⁸ celeste.

Implica, in altri termini, rendere lo sguardo sensibile al richiamo di fiumi di simboli che si muovono tra la Terra e il Cielo. Immagini che, come note aeree di acqua e di brina, precipitano ed evaporano, componendo solfe di colori, di forme e di parole. Un andirivieni giocato sul ritmo: solfeggio non solo parlato, ma anche cantato, in cui la *fenomenologia della percezione* si apre, e cede il passo, alla *fenomenologia dell'immaginazione*³⁹⁹, fertilizzando la Visione.

Nell'esercizio immaginale della *rêverie* bachelardiana troviamo esempio della sonorità celeste che si fa lirica, metrica, canto. Dinamica che, tradotta in musica, si esprime bene ne *L'estro Armonico* di Vivaldi, dove archi, violini e violoncelli vibrano in perenne tensione tra altezze e profondità. Suonano insieme, e intanto si rincorrono tra slanci di fantasie in libertà e metriche armoniche misurate.

Allo stesso modo procedono lo sguardo e l'ascolto. Ma, prima, l'occhio e l'orecchio – insieme e spalla a spalla – devono predisporre a cogliere e ad accogliere la compresenza ossimorica – e jüngerianamente stereoscopica – di ogni possibile polarità. Requisito quest'ultimo necessario per rendersi sottili. E anche condizione imprescindibile per collocare la Visione nel *mundus imaginalis*: il Mondo corbiniano dell'Immaginazione attiva.

Occorre, dunque, rendere lo *sguardo aereo*, leggero, sonoro, trasparente, cristallino, alchemico, *poetico e profetico* per abilitarlo a cogliere le *corrispondances* di cui parlava Baudelaire⁴⁰⁰. È indispensabile, insomma, rendere le pupille – e con esse tutti i sensi – permeabili agli influssi astrali che, inevitabilmente e inesorabilmente, ricadono sulle vicende umane: argomento quest'ultimo che tanto affascinò la filosofia ermetica rinascimentale.

nostre facoltà creative. Dalla facoltà dell'immaginazione dipendono tanto l'*immaginario*, raffigurazione mentale che pensa ad oggetti prescindendo dalla corrispondenza alla realtà e che può essere opera della pura fantasia [...], quanto l'*immaginale* [...]]» (*ibidem*).

³⁹⁸ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, op. cit., p. 20.

³⁹⁹ Cfr. A. Trione, *Rêverie e immaginario. L'estetica di Gaston Bachelard*, Tempi moderni, Napoli, 1981, p. 17.

⁴⁰⁰ «La *corrispondenza baudelairiana* deriva da un profondo accordo fra le sostanze materiali; attua la massima *chimica* delle sensazioni [...]. La corrispondenza baudelairiana è un nodo potente dell'immaginazione materiale. A questo nodo giungono a scambiarsi le proprie ricchezze, a nutrire reciprocamente le proprie metafore tutte le sostanze immaginarie, tutti gli 'elementi poetici'» (G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, trad. it. di M. Cohen Hems, Edizioni Red, Milano, 2007, pp. 38-39)

È stretto il *rapporto tra la parola poetica e la musica*, così come è intima la connessione tra il suono, l'aria e il *Kosmos*. Di questo se ne era ben reso conto Gustav Holst che, nella sua *suite* in sette movimenti per orchestra *The Planets*, tradusse in musica la voce archetipica delle divinità planetarie, traendo ispirazione dalle assidue frequentazioni astrologiche e dalla passione per la teosofia.

Il concerto delle sfere ridesta l'*immaginazione aerea*. Immaginazione sintetica e dinamica che, come sostiene Bachelard, «mette l'anima intera in movimento». Ed è da quel movimento che nasce la musica, l'ispirazione artistica, ogni espressione creativa e ogni forma di *rêverie* poetica.

A proposito del rapporto tra musica, suono e parola Bachelard si pone questa domanda: «Quando un suono diventa aereo?»⁴⁰¹ E si risponde: «Quando arriva all'estremità del silenzio, planando in un cielo lontano, dolce e grande»⁴⁰². Poi, riferendosi al potere trasmutativo delle *rêveries cosmiche*, aggiunge: «È l'infinitamente piccolo del suono, la *pausa* dell'armonia [...] che scuote l'infinitamente grande dell'universo parlante»⁴⁰³.

1. Abitare il *Kosmos*

Gaston Bachelard, maestro di Durand, distingue la falsa immaginazione da quella vera. Identifica la prima nella conoscenza scolastica, accademica, dogmatica, conformista, che procede lungo direttive razionali, refrattarie tanto all'incommensurabile quanto ai sogni⁴⁰⁴. La seconda, invece, la ritrova nella *rêverie*: letteralmente “fantasticheria”, “sogno”.

In realtà, quando il filosofo francese parla di *rêverie* fa riferimento a una “coscienza immaginante”, a una “psicologia dello stupore”, a “un'apertura della coscienza”⁴⁰⁵ permeabile ai richiami dell'inconscio. Una coscienza al femminile⁴⁰⁶, dunque, che si lascia attraversare dal sogno e dalla notte⁴⁰⁷: dal buio come dal crepuscolo.

⁴⁰¹ Cfr. *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 189.

⁴⁰⁵ Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. it. di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari, 2008, pp. 8 ss.

⁴⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 25 ss. Bachelard accoglie il distinguo, operato da Jung, tra l'archetipo dell'*anima* e quello dell'*animus*. L'*anima* – come già specificato nella nota 226 del presente lavoro – è personificazione delle inclinazioni femminili nella psiche dell'uomo, mentre l'*animus* incarna gli aspetti maschili nella psiche della donna. A tale proposito, consapevole delle critiche che tale affermazione avrebbe potuto comportare, Bachelard scrive: «Senza approfondire gli sviluppi del tema di un dualismo intimo nel campo della psicologia del profondo, mi limiterò a dimostrare che la *rêverie* nel suo stato più semplice, più puro, appartiene all'*anima* [...]. In linea di massima,

Le immagini che fioriscono nella *rêverie* bachelardiana sono alimentate da uno sguardo elementale: *de feu, de air, de eau, de terre*. Si nutrono di corrispondenze cosmiche. E grazie ad esse si riproducono. Affinità fluide – di Cielo e di Terra, di nebbie e di fango, di fiamme e di vento – che penetrano e attraversano lo sguardo, rendendolo fecondo, fertile, creativo. Licóre cosmico che disseta gli occhi “eccitati” del poeta che, accordando la penna ai moti celesti, disegna immagini di parole dove è ancora il ritmo a conferire cadenza e metrica ai pensieri. Un pensiero fluido, morbido, vaporoso, in continua espansione e perciò indifferente ai richiami logici o meramente argomentativi. Disinteressato tanto a sezionare, quanto a dividere. Nulla di tutto ciò, perché «*l'immagine cosmica è immediata*»⁴⁰⁸, creativa, gestante, femminile, come una culla o una coppa e non può essere colta (e accolta) se non intrattenendo una «relazione conviviale»⁴⁰⁹ con essa: un rapporto d'intimità gestante e creatrice⁴¹⁰.

*Dans ma coupe à bord d'horizon
Ja bois à la rasade
Une simple gorgée de soleil
Pâle et glace*⁴¹¹.

Le *rêveries cosmiche*⁴¹² si allungano oltre i lidi della percezione, oltre le linee degli orizzonti. Fanno precedere il Tutto alle parti. Avanzano più per sintesi che per analisi. Restituiscono immagini dilatate, in continua espansione. Abitano l'Universo intero e da esso si fanno abitare. «Immaginare il cosmo» scrive Bachelard «è il destino più naturale della *rêverie*»⁴¹³. Affermazione che sottolinea, in modo incisivo, la natura stessa della *rêverie*, che procede in totale libertà, attraversando i limiti, scavalcando le censure e le cesure, oltrepassando i confini,

ritengo che il sogno derivi dall'*animus* e la *rêverie* dall'*anima*» (*op. cit.*, pp. 26-27). E aggiunge: «È l'*anima* a conferire alla *rêverie* la dolcezza, la lentezza e la pace che la caratterizzano. È nella *rêverie* che possiamo individuare gli elementi fondamentali per una filosofia del riposo» (*ibidem*).

⁴⁰⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 29. Bachelard parla di *cogito del sognatore* – ponendolo in netta opposizione al *cogito ergo sum* cartesiano – per sottolineare che «la *rêverie* è un'attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza» (*op. cit.*, p. 156). Fa un distinguo tra il sognatore della notte e il sognatore di *rêverie*. E scrive: «[...] il sognatore notturno non può enunciare un *cogito*. Il sogno della notte è un sogno senza sognatore. Al contrario, il sognatore di *rêverie* mantiene un livello di coscienza sufficiente per sostenere: sono io che sogno, e sono felice di sognare la mia *rêverie*, che mi sottrae all'obbligo di pensare» (*op. cit.* p. 29).

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 179. A proposito della totalità dell'immagine cosmica Bachelard scrive: «Ci fornisce il tutto prima delle parti. Nella sua esuberanza, crede di comunicarci tutto ciò che sa del Tutto. Una sola immagine invade tutto l'universo [...]. Una sola immagine cosmica conferisce unitarietà al mondo» (*ibidem*).

⁴⁰⁹ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹⁰ Cfr. *ibidem*.

⁴¹¹ P. Chappuis, *A l'horizon tout est possible*, “Revue neuchâteloise”, marzo 1959 cit. in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 178. [Nella mia coppa che ha per bordo l'orizzonte / Bevo una semplice sorsata di sole / Pallido e ghiacciato]. Testo tradotto in *ibidem*, nota 4.

⁴¹² Per approfondimenti cfr. *op. cit.*, pp 177 ss.

⁴¹³ *Op. cit.*, p. 31.

senza rispettare, e neanche temere, i paletti e le sanzioni disciplinari che la logica razionale vorrebbe intimare, imporre, dettare.

Le *rêveries cosmiche* non si danno mai in modo isolato perché è nella loro natura aderire all'unità al Cosmo. Intrecciano arabeschi di seta dorati con fasci di raggi di Sole e compongono trame di lino argentate con fili di chiari di Luna. E lo sguardo? Dove sta lo sguardo? Lo sguardo sta nel mezzo. Lavora e tesse metafore astrali, animandole e vivificandole con *rêveries* poetiche di parole. Ecco, allora, che il Sole diventa personificazione del seme coscienziale maschile, mentre il biancore lunare rimanda, simbolicamente, al nutrimento latteo e inconscio del femminile.

Incontri e intrecci dai tratti fortemente *germinativi* che possono essere ricondotti al *Regime Notturmo* copulativo e sintetico dell'immaginario durandiano, al quale si è fatto spesso riferimento nel corso della trattazione.

2. *Germen*

La matrice impollinante astrale viene restituita e avvalorata dall'immagine dell'Universo concepito come enorme frutto⁴¹⁴. *Rêverie cosmica* primaria in Bachelard e perciò cosmogonica, poiché si rifà all'origine dell'Universo, e astrologica, in quanto attiene al discorso delle Stelle.

*O silence rond comme la terre
mouvements de l'Astre muet
gravitation du fruit autour du noyau d'argile*⁴¹⁵.

«Da un'immagine isolata può nascere un universo»⁴¹⁶ dice Bachelard. Il Sole, la Terra, la Luna, insieme a tutti i Pianeti del firmamento, diventano per lo sguardo aperto alla *rêverie* – che siano occhi di poeta, di pittore, di scultore o di regista poco importa – astri fruttuosi, succosi, calorici, energetici, capaci di nutrire tanto le pupille quanto l'Anima. Lo mostra la *rêverie* della terzina di Jean Cayrol. In pochi versi il poeta riesce a rendere Sacri i suoi oggetti di riferimento: il silenzio, la Terra, l'Astro, il frutto, il nocciolo di argilla.

⁴¹⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 180. «[...] anche un frutto può rappresentare una promessa del mondo, un invito a essere al mondo. Quando l'immaginazione cosmica lavora su questa immagine primaria, il mondo stesso è un frutto gigantesco. La luna e la terra sono astri fruttuosi» (*ibidem*).

⁴¹⁵ J. Cayrol, *Le miroir de la Rédemption du monde*, Éditions de la Barconnière, Neuchâtel, 1944, p. 25 cit. in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 180. [*O silenzio rotondo come la terra / movimenti dell'Astro muto / gravitazione del frutto intorno al nocciolo di argilla*]. Testo tradotto in *ibidem*, nota 7.

⁴¹⁶ *Op. cit.*, p. 180.

«I significati delle parole evolvono dall'umano al divino, dai fatti tangibili ai sogni»⁴¹⁷ attraverso l'accostamento ritmico dei vocaboli. Si avverte un contatto quasi materico, carnale, giocato sulla musicalità dei versi. La contiguità delle parole è accompagnata da «una sessualità armonica»⁴¹⁸ di fondo, mimata da fini corrispondenze. Come l'accordo tra i movimenti dell'Astro muto celeste e la silenziosa rotondità terrestre. Oppure, ancora, come l'abbraccio sottile tra la morbida Terra d'argilla e il potente nòcciolo celeste.

Ma non solo: attorno all'«amplesso» di Terra e di Cielo gravita il frutto: polpa di totalità e incarnazione del *filius philosophorum*⁴¹⁹. Frutto, dunque, che diventa corpo di Cristo e carne del *Sé*. In quanto tale, il frutto si fa organo e veicolo di un sapere che si pone oltre la materia, poiché simbolo, appunto, di totalità.

Ibn 'Arabî riferisce che, quando un mistico contemplava una Forma che rifletteva in lui nuova conoscenza, si diceva che raccoglieva «un frutto della conoscenza dall'albero della sua anima (*nafs*, *Sé*)»⁴²⁰. Per questo il frutto merita di essere curato e accudito, coltivato e vigilato. Mentre cresce e matura, s'arrotonda e si tornisce, mimando il moto infinito dell'Universo e riproducendo la circolarità mandalica⁴²¹ e coreutica della perfezione delle sfere.

*Que personne ne blesse le Fruit
il est le passé de la joie qui s'arrondit*⁴²².

3. Nictàlopie

Nella *poetico-sfera* dice Bachelard: «Le immagini invadono i cieli, passano da un mondo all'altro, invitano gli orecchi e gli occhi a sogni sempre più grandiosi»⁴²³.

⁴¹⁷ *Op. cit.*, p. 42.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Sul concetto di “nozze chimiche” – da cui nasce il *filius* – e sull'equivalenza tra il *filius* e la figura di Cristo cfr. C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, pp. 166 ss.

⁴²⁰ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, *op. cit.*, p. 267, nota 35.

⁴²¹ Il mandala, detto anche “cerchio magico”, è «una rappresentazione simbolica dell'“atomo” nucleare della psiche umana» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 192). Il mandala è, dunque, simbolo del *Sé* e della totalità psichica (cfr. C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, *op. cit.*, pp. 31 ss). Può assumere la forma di cerchio o di quadrato: «[...] la rotondità [...] simboleggia in genere una totalità naturale, mentre una struttura quadrangolare ne rappresenta la realizzazione a livello di coscienza» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 193).

⁴²² J. Cayrol, *Le miroir de la Rédemption du monde*, *op. cit.*, p. 45 cit. in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 180. [Nessuno ferisca il Frutto / è il passato della gioia che si arrotonda]. Testo tradotto in *ibidem*, nota 8.

⁴²³ Cfr. *op. cit.*, p. 32.

La tematica del sogno rimanda, ovviamente, all'incontro con l'inconscio. In questo senso la *rêverie*, in quanto "coscienza immaginativa", è *sonnambula*⁴²⁴.

Vaga, a occhi aperti, negli spazi notturni della psiche e – contemporaneamente – si muove, con palpebre socchiuse, all'interno della materia, in semi-oscurità, cogliendo quello che abbiamo visto essere il frutto germinativo dell'Universo nella poesia di Cayrol.

Nel contatto con l'essenza delle cose, nell'unione tra sognato e sognatore nascono le immagini della *rêverie*. Ed è proprio nel punto d'inserzione tra la veglia e il sonno, tra la luce e le tenebre che si affaccia l'orizzonte ante-percettivo⁴²⁵, dove l'occhio diurno si fonde con l'occhio notturno, nictàlope, felino, di gatto e di tigre.

*Tyger! Tyger! Burning bright
In the forests of the night:
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?
In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?*⁴²⁶

Si ricorda che in *Songs of experience* William Blake contrappone la forza della tigre alla docilità dell'agnello (*the Lamb*). L'occhio-mano immortale (*immortal hand or eye*), assimilabile all'Occhio-Mano di Dio, genera entrambi gli animali: due facce simmetriche della stessa medaglia. E crea anche due sguardi, figli di un solo Occhio, che, intrecciandosi, tessono la complessità della Visione.

L'Occhio divino – della totalità – è, dunque, padre di due pupille: quella mansueta dell'agnello e quella incandescente della tigre (*the fire of thine eyes*). Ma è grazie all'occhio notturno, pulsionale, ardente e impetuoso della tigre che è possibile spingersi negli abissi terrestri e, contemporaneamente, sorvolare le creste celesti. Sono queste le patrie dell'occhio nictàlope. Sono questi i suoi nidi e i suoi lidi. Così, procedendo tra immersioni uterine e sorvoli aerei, la pupilla ferina acquista la forza (e il coraggio) di forgiare, nella fornace immaginativa e alchemica, la

⁴²⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 61. Riflettendo sulla *rêverie* sonnambula Bachelard scrive: «L'immagine può essere studiata solo attraverso l'immagine, fantasticando e sognando le immagini così come si riuniscono nelle *rêveries*. Non ha senso pretendere di studiare oggettivamente l'immaginazione, dal momento che si riceve veramente l'immagine solo se la si ammira. Già confrontando un'immagine con l'altra, si rischia di non cogliere la sua individualità» (*ibidem*).

⁴²⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 179.

⁴²⁶ W. Blake, "The Tiger" da *Songs of experience*, vv. 1-9 in W. Blake, *Visioni*, trad. it. di G. Ungaretti, Mondadori, Milano, 2014, pp. 26-27. [*Tigre! Tigre! divampante fulgore / Nelle foreste della notte, / Quale fu l'immortale mano o l'occhio / Ch'ebbe la forza di formare / La tua agghiacciante simmetria? // In quali abissi e in quali cieli / Accese il fuoco dei tuoi occhi? / Sopra quali ali osa lanciarsi? / E quale mano afferra il fuoco?*]. È stata riportata la traduzione di Giuseppe Ungaretti cfr. *op. cit.*, p. 27.

complessità della Visione, al di là e oltre «la fredda e logica ragione analitica [...] la più omicida di tutte le facoltà»⁴²⁷.

Lo sguardo felino è notturno. Si apre all'inconscio. Così come «l'occhio che sogna [...] vede in modo diverso»⁴²⁸: scopre nel percepito il non percepito. Ritrova nelle luci le tenebre. E sono proprio le mezzeluci e le semioscurità a donare contorni e profondità alle immagini, completandole, distillandole, perfezionandole.

4. Ouvertures

È un occhio peregrino quello del *rêveur* bachelardiano. È un occhio capace di farsi penna, inchiostro e carta, pennello, scalpello, colore, forma, movimento. Sorvola sia sul foglio dello scrittore sia sulle tele del pittore. Segue le venature dei marmi, s'insinua nei calchi dei bronzi e circola nelle scene dei film, mettendo in contatto il mondo con l'intermondo immaginale, direbbe Corbin, dove opera l'Immaginazione attiva⁴²⁹.

È la sostanza stessa delle *rêveries cosmiche* a essere nomade, gitana, vagabonda. Bachelard privilegia nei suoi scritti la *rêverie* poetica nella quale – per usare le sue stesse parole – «tutti i sensi si destano e si armonizzano»⁴³⁰. È convinto che «l'occhio del poeta diviene il centro di un universo, il sole di un mondo»⁴³¹. L'occhio è l'unico organo vitale in grado di mettere in comunicazione – tramite ponti di luce e passerelle d'ombra – microcosmo e macrocosmo. È carne viva (e vitale), capace di impollinare Universi: quelli d'Anima come quelli siderali. Ma questo non accade solo nella poesia. Bachelard ne era ben consapevole, anche se preferì spesso nella sua analisi la *rêverie* delle parole.

Le *rêveries* circolano a condizione che vi sia davvero una finestra aperta che vada «dal corpo vivente al corpo visibile»⁴³². Fluiscono nelle prose degli scrittori come negli affreschi dei pittori, nelle musiche dei compositori come nelle statue degli scultori. Transitano, operano e si muovono in tutte le immagini, che siano fisse o in movimento poco importa. L'importante è che le parole, i cromatismi, le forme, i volumi, i movimenti, le associazioni, le transizioni e i flussi – si pensi all'Arte

⁴²⁷ W. B. Yeats, *Blake e l'immaginazione*, a cura di L. Gallesi, Greco & Greco Editori, Milano, 1992, p. 29.

⁴²⁸ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, op. cit., p. 179.

⁴²⁹ Cfr. H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, op. cit., p. 6.

⁴³⁰ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, op. cit., p. 12.

⁴³¹ Op. cit., p. 189.

⁴³² M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 27.

coreutica, teatrale, cinematografica per esempio – si pongano sulla strada stellata della trascendenza. Una trascendenza sempre piena di immanenza, di correnti elementali e di umori carnali, ma sempre oltre gli steccati delle logiche strettamente razionali.

È necessario, in altri termini, aprire lo sguardo e renderlo permeabile alla potenza del Sacro che, essendo una manifestazione ierofanica⁴³³, non può essere né espresso in modo logico né spiegato a livello discorsivo. Lo *Sguardo Sacro* – che si attiva nel mistico come nell'artista, nel visionario come nel *rêveur* – si pone sulla via della totalità sintetica. È uno sguardo operativo. Interagisce in comunione e in sintonia con l'oggetto, sino a diventare un tutt'uno con esso.

5. Aderenze

Gli occhi e il Cielo, in questa prospettiva, diventano parte di un'unica *comunità*. Si uniscono e si stringono, rinvigorendosi e fortificandosi a vicenda, come suggerisce la radice etimologica latina – *con-munio* – del termine “comunità”. A ciò si aggiunga il suffissoide *munus*, dal sanscrito *mei*, con il significato di “scambio reciproco”. La comunanza, la concordia e l'armonia – per sottolineare ancora una volta l'impronta musicale dell'alleanza tra occhi e Cielo – sono rimarcate dal prefisso *con*, nel senso di “stare reciprocamente insieme”⁴³⁴.

Affinità e *pathos* che vediamo sostanziarsi nel cielo stellato di Èlèmìr Bourges: lento alambiccò in prosa che distilla la *rêverie cosmica* primitiva e notturna del patto oculo-siderale.

Adora come dio supremo l'Uraniano che costituisce la sostanza degli astri e degli spiriti. Guarda! In uno solo dei miei raggi, ruotano migliaia di mondi. Ovunque, il tuo sguardo scopre, al di là di questo infimo universo in cui la terra pende dalla sua catena, delle sfere, dei fuochi variopinti, più numerosi delle onde dei fiumi, delle foglie delle foreste. E queste sfere colossali a loro volta volano, attratte da altre sfere, che altre sfere ancora, roteando in mezzo alle loro fiamme di fosforo e ai loro tifoni tempestosi, trascinano nella danza senza fine della loro gioia eterna⁴³⁵.

⁴³³ «Il Sacro – per sua natura – è irriducibile al discorso e alle pratiche discorsive e non può che essere un'autonoma manifestazione esistenziale: è una *ierofania* »(C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, op. cit., p. 133, nota 14; cfr. anche M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 32 ss.). In riferimento agli eventi celesti Mircea Eliade scrive: «Il modo di essere celeste è una ierofania inesauribile. Di conseguenza tutto quel che avviene negli spazi siderali e nelle regioni superiori dell'atmosfera – la rivoluzione ritmica degli astri, le nuvole che si inseguono, le tempeste, il fulmine, le meteore, l'arcobaleno – sono momenti di questa medesima ierofania» (op. cit., p. 39).

⁴³⁴ Cfr. C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, op. cit., p. 97.

⁴³⁵ E. Bourges, *La Nef*, Stock, Paris, 1904 cit. in G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, op. cit., p. 191. Secondo Bachelard, nel simbolismo cosmico di Bourges c'è troppo rumore, c'è troppo movimento, c'è troppa luce. Un frastuono che, a parere del filosofo francese, non consente alle parole di farsi penetrare dalla lenta cosmogonia della notte (cfr. *ibidem*). Su questa tematica non entreremo specificatamente nel merito, anche perché la scelta del frammento

Qui l'impatto con il Cielo è governato da uno *spirito di sistema* in cui è evidente, da un lato, il vitalismo primitivo di ascendenza animistica e, dall'altro, il pensiero razionalista di impronta prescientifica⁴³⁶. Ne *La Nef* di Èlèmir Bourges non c'è distanza tra occhi e Cielo. C'è assoluta aderenza e prossimità tra guardante e guardato, tra vedente e veduto, tra Mondo e Stelle. L'andamento musicale dello sguardo "com-pone" una sintonia – che è anche sinfonia – modulata sull'alternanza di pause e di *rêveries*⁴³⁷ che mirano – in accordo musicale, ritmico e poetico – a collocare le corrispondenze all'interno di un "presepe siderale", accordandole e fondendole con l'immensità dello Spazio animato dalle sfere.

Lo scrittore tratteggia, per l'appunto, un presepe, nel senso strettamente letterale del termine: dal latino *praeseptum*, composto dal suffisso *prae*, "innanzi", unito al verbo *saepire*, con il significato di "cingere", "delimitare", "chiudere". Recinto sacro dalla planimetria celeste all'interno del quale l'occhio agisce, raccordandosi al tessuto onirico, poetico, sacro – e perciò ierofanico – del Cosmo.

All'interno di questo Spazio, l'assimilazione dello sguardo alla danza magnetica delle sfere rimanda all'armonizzazione totalizzatrice dei *sistemi astrobiologici*⁴³⁸. L'occhio, in questo contesto, disfa le maglie definitorie delle sfere – tessute da molta astronomia contemporanea – per seguire i movimenti ballerini degli astri, le loro danze misurate, ordinate, proporzionate. Proceede per analogie più che per calcoli. Preferisce alla strada della significazione quella dell'azione. A quella della definizione antepone la via dell'interrogazione e della trasmutazione. È un occhio

sopra riportato è stata dettata da ben altro intento: mettere in evidenza il tessuto di sistema che affratella e avvince lo sguardo al *Kosmos*.

⁴³⁶ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 352.

⁴³⁷ La *rêverie* poetica instaura un rapporto molto intimo con la parola e, quest'ultima con la musica. Attraverso la vibrazione dei fonemi il poeta conferisce voce al Mondo. «L'atto più significativo del poeta» infatti «al sommo della sua *rêverie* cosmica è l'elaborazione di un cosmo della parola» (E Jabés, *Les mots tracent*, Les Pas Perdus, Paris, 1951, p. 41 cit in G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, *op. cit.*, p. 192). Ovvio che, in questa prospettiva, non importa il significato semantico o semiotico conferito ai singoli vocaboli o all'insieme di catene di parole. Infatti, scrive Bachelard: «Il vero poeta è bilingue, non confonde il linguaggio dei significati con il linguaggio poetico, tradurre una di queste lingue nell'altra non avrebbe alcun senso» (*ibidem*). Ci collochiamo, evidentemente, in un contesto simbolico dove il Tutto, espresso in poesia dalla musicalità della parola, precede e oltrepassa le parti.

⁴³⁸ Cfr. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, *op. cit.*, p. 352. «Il principio dell'armonizzazione» precisa Durand, facendo riferimento agli apparati astrobiologici «si svolgerà in pieno in tali sistemi, non solo sul piano dei contrari stagionali o biologici, ma ancora nel passaggio costante e reciproco dal macrocosmo al microcosmo umano, permettendo per esempio la costituzione delle scienze astrologiche [...]. Così astrobiologia, astronomia, teorie mediche e microcosmiche sono una applicazione della struttura armonizzatrice che presiede all'organizzazione di ogni sistema e utilizza in pieno l'analogia e le corrispondenze percettive o simboliche» (*ibidem* e cfr. R. Berthelot, *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*, Payot, Paris, 1949, pp. 155- 163).

che sceglie, di fatto, il percorso della «com-posizione di istanze lacerate e latenti»⁴³⁹, prediligendo, perciò, ancora una volta, la via simbolica del «“mettere assieme” (*sun-ballein*) i distanti»⁴⁴⁰.

È, insomma, l'occhio che sa seguire la via sacra dello sguardo: un sentiero certamente tortuoso, difficile e complicato da percorrere, ma l'unico, a nostro avviso, in grado di dare vita a una Visione che sia veramente *re-visionata*. Una Visione cioè che sia, finalmente, in grado di fare fronte tanto ai soffocamenti di luce quanto agli annegamenti di tenebre. Una Visione, insomma, idonea ad attivare uno sguardo capace davvero di ricondurre a Terra i lieviti celesti e di riportare al Cielo gli umori terrestri.

Nell'interscambio simbolico oculo-celeste lo sguardo agisce sempre da mediatore e da catalizzatore, guidato dal principio di armonizzazione dei contrari. Armonizzazione che abbiamo visto fare da corollario al *praeludium* di ogni epifania simbolica, sulla cui dinamica ludica (giocata sul filo teso delle polarità) e sul cui andamento musicale e sintetico-copulativo si è tornati frequentemente nel corso della trattazione.

Per concludere, ci soffermeremo brevemente proprio sul concetto di armonizzazione che, a sua volta, rimanda a una *concezione astrobiologica dell'uomo e del Cosmo*.

L'astrobiologia oscilla tra una biologia degli astri ed una astronomia degli organismi viventi, essa parte dalla prima e tende verso la seconda [...]⁴⁴¹.

A questo proposito è necessario effettuare una serie di precisazioni.

Innanzitutto, le connessioni tra gli aspetti biologici della vita e quelli astronomici delle Stelle non possono essere semplicisticamente ricondotte né ai mutamenti di ordine organico-fisiologico determinati dall'alternarsi delle stagioni, né all'invecchiamento prodotto dallo trascorrere degli anni. In seconda battuta è bene rilevare che le affinità astrologiche non possono essere neanche assimilate esclusivamente alle scienze o pseudo-scienze astrologiche, che ambiscono a leggere e a prevedere il futuro sulla base della posizione assunta dagli astri il giorno e l'ora della nascita.

Ciò che più importa qui sottolineare è, invece, che, alla base delle infinite corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo, operano personificazioni

⁴³⁹ P. Mottana, *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, op. cit., p. 36.

⁴⁴⁰ U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 169.

⁴⁴¹ R. Berthelot, *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*, op. cit., in G. Durand *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, op. cit., p. 352.

simboliche capaci di interagire in modo determinante nella psiche sia individuale che collettiva. E questo pur sempre nella consapevolezza che l'aspetto psicologico non è mai scisso da quello biologico, ma entrambi agiscono e procedono in perfetta sintonia.

Tali personificazioni si esprimono in forma di miti, di dèi, di racconti, di leggende. Si palesano nelle rappresentazioni artistiche e persino nelle cosmologie costruite su base scientifica. Basti pensare alle implicazioni sociali, religiose e psichiche del passaggio dal sistema tolemaico a quello copernicano. Il mutamento di paradigma ebbe importanti ricadute antropologiche, spirituali e materiali, come, del resto, ora vedremo.

6. Patologie e ri-posizionamenti

Con il *De revolutionibus orbium coelestium* l'uomo fu obbligato a ricercare e a ritrovare una nuova collocazione nel Cosmo. Forte fu la sensazione di smarrimento. L'umanità venne improvvisamente catapultata in un Universo che aveva perso il centro: il suo centro. Il nocciòlo geocentrico umano fu cancellato, negato, falsificato. E gli occhi furono obbligati a riposizionarsi. Scelsero la via del Sole, quella della luce. Ma la strada eliocentrica li costrinse ad abdicare alle ombre. Le pupille rinunciarono alla materia inconscia della Terra, dalla quale avevano tratto calore e nutrimento per secoli.

Gli occhi, nel tentativo di riposizionarsi, vennero affetti da malattie della visione. Le più gravi furono lo *strabismo* e la *miopia*.

Lo *strabismo* fece credere agli occhi che la verità stava solo nella scienza. E, intanto, la Rivoluzione Scientifica avanzava con la fiaccola accesa di luce solare, conferendo sempre più potere all'intelletto, che dava risposte certe e provate, in forma di leggi e di sentenze. La scienza sillabava – e dettava – definizioni chiare e universali, ma secche e taglienti, come lame di spada, chiuse (al mistero) e sorde alle voci dell'Anima.

La *miopia*, dal canto suo, non consentiva più di guardare oltre l'orizzonte. La vista era improvvisamente diventata troppo corta sia per vedere ciò che accadeva sulla terra (diventata minuscola), sia per capire ciò che succedeva nel cielo (anch'esso rimpicciolito). Per questo le distanze, prese al laccio, furono avvicinate e ritagliate da microscopi e cannocchiali potentissimi. Il cosmo (gulliverizzato) fu trascinato in laboratori spaziali, osservato da oblò di gabinetti galattici o, ancor peggio, proiettato su schermi di computer interplanetari. Fu tenuto a debita distanza, pur

nella tridimensionale e immersiva vicinanza. Così, gli abissi, appiattiti su lastre di vetro, persero tanto la loro profondità, quanto il loro fascino. E le vette, dal canto loro, schiacciate sulla superficie di lenti ad altissima risoluzione, smarrirono le loro altezze. Nel frattempo, senza centro, il mondo diventava sempre più piccolo, e l'universo sempre più lontano, in continua e crescente espansione accelerata.

La miopia è una malattia pericolosa, soprattutto quando fa perdere di vista all'uomo la meta del suo cammino. Rischia addirittura di essere letale se arresta il flusso immaginale, impedendo allo sguardo di intuire le immagini sottilmente affrescate dalle e nelle sfere. Ed è mortale se blocca la facoltà di avvertire – con pelle d'occhi e con pupille di mani – i contorni, le forme, i colori, le profondità tanto del Cielo quanto delle Stelle.

Ma i simboli (e le immagini con cui essi si esprimono) non si arrestano facilmente. Non possono restare né silenti, né muti. È costante e assidua la loro azione. Lavorano tenacemente sia nell'azzurro del Cielo sia nel fango della Terra. L'eccesso di luce li può rendere evanescenti. Ma, sia pur nell'apparente trasparenza, resta grande il loro potere e forte la loro energia.

Perdere le immagini è come perdere l'Anima. E, senza Anima, è impossibile avvertire l'armonia e la melodia del Cosmo, quello esteriore come quello interiore.

Al di là di ogni possibile deriva, resta comunque sempre il fatto che né l'intelletto né i telescopi potranno mai intercettare il mistero della musica delle sfere. Ma non potranno mai neanche, e in alcun modo, neppure arrestarla.

NOTE DI CIELO

Passaggi iniziatici e corrispondenze planetarie

[...] per l'essere umano esistono quindici gradi o piani: otto di essi appartengono alla dimensione di luce, che chiamata 'Illyūn; gli altri sette sono nella dimensione di tenebre, che è chiamata Sijjīn. Degli otto gradi o piani che sono nella dimensione di luce, uno è la dimora di quel pugno di cielo che appartiene nell'uomo all'ottavo Cielo (Korsī, il Firmamento), e di cui è stato creato il cuore dell'uomo. La seconda dimora è la dimora di quel pugno di cielo che appartiene nell'uomo al Cielo di Saturno, e di cui è costituita la potenza intellettuale dell'uomo. La terza è la dimora di quel pugno di cielo che appartiene nell'uomo al Cielo di Giove, e di cui è stata costituita la sua potenza cognitiva. La quarta dimora è quella del pugno di cielo che appartiene al Cielo di Marte, e di cui è stata costituita la sua facoltà rappresentativa. La quinta è quella di quel pugno di cielo che appartiene nell'uomo al Cielo del Sole, e di cui è stata costituita la sua materia sottile consustanziale. La sesta, quella del pugno di cielo appartenente al Cielo di Venere, è quella di cui è stata costituita la sua potenza immaginativa. La settima è quella del pugno di cielo appartenente al Cielo di Mercurio, di cui è stata costituita la sua potenza meditativa. L'ottava infine è quella del pugno di cielo che appartiene al Cielo della Luna, di cui è stata costituito il suo spirito (rūḥ, pneuma). Questi otto gradi sono le Dimore di Luce dell'uomo; queste Dimore ne sono la dimensione luminosa e divina; esse formano il Cielo interiore, sono il Cielo nell'uomo⁴⁴².

Shaykh Moḥammad Karīm
Khān Kermānī

Il motivo musicale delle sfere è antico quanto il mondo. Così come lo è, d'altra parte, la relazione tra musica e Anima. Il simbolo della scala a sette pioli è forse l'immagine che meglio sintetizza il rapporto tra l'astronomia, la musica e il processo di purificazione dell'uomo. Tema che ritroviamo in molte tradizioni esoteriche ed iniziatiche. Si pensi, per esempio, alla *Tavola di lavoro per il secondo grado* di Curtis⁴⁴³ dove è rappresentato – e dunque tradotto in immagine – il percorso iniziatico massonico dei Kadosh del Rito scozzese⁴⁴⁴. I sette gradini simboleggiano le sette fasi del processo che ha come meta l'accesso al Tempio di Salomone. Sette sono i passaggi che deve compiere l'iniziato per poter varcare le

⁴⁴² Shaykh Moḥammad Karīm Khān Kermānī, *Kitāb Irshād al-'awāmm [Libro delle direttive spirituali a uso dei fedeli]*, vol. I, Parte Seconda, Kerman, 1354, pp. 48-49 cit. in. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, op. cit., pp. 230-231.

⁴⁴³ F. Curtis, *Second Degree Tracing Board [Tavola di lavoro per il secondo grado]*, incisione, stampata da John Cole, Inghilterra, 1801 in A. Roob, *Il Museo ermetico. Alchimia & Mistica*, trad. it. di P. Bertante, Taschen, Colonia, 2011, p. 255.

⁴⁴⁴ Cfr. *Scala*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol II, op. cit., p. 328.

colonne del Tempio massonico⁴⁴⁵. Sette come il numero delle note, come quello dei Pianeti del sistema tolemaico, come i colori dell'iride, come i giorni della settimana, come i metalli alchemici e come le porte dei dèmoni planetari che lo gnostico è tenuto ad attraversare per giungere alla conoscenza delle pratiche magico-astrali⁴⁴⁶.

E sette – ma si potrebbe continuare così all'infinito – come le Arti Liberali⁴⁴⁷, dove, non a caso, tra le *artes reales* del Quadrivio ritroviamo ancora, fianco a fianco, l'astronomia e la musica, assieme all'aritmetica e alla geometria. Discipline ritenute – non solo nel Medioevo, ma anche da tutta la tradizione neoplatonica rinascimentale – indispensabili per la formazione culturale e spirituale dell'uomo libero. Un uomo cioè affrancato da vincoli di ordine strettamente materiale ed economico, come si riteneva fosse, ai tempi, la classe ecclesiastica.

1. Scale e colonne

Fu con la Modernità che si consumò il divorzio tra musica e astronomia. Una separazione che comportò lo sdoppiamento della scala, di cui si è poc'anzi parlato. In tal modo essa perse l'originaria unità. Due sono ora le scale. E due sono le direttive dello sguardo. Così come sono due le architetture erette dall'uomo per guardare le Stelle. A differenza dell'Anima che è – e resta – sempre una.

Tanto alle pupille quanto all'Anima, allora, non restò che decidere quale scala percorrere e quali pioli salire per avvicinare gli occhi al Cielo.

⁴⁴⁵ La simbologia salomonico-templare si rifà alla tradizione cristiana, come, del resto, molti altri aspetti della ritualità massonica. Si pensi, per esempio, al riferimento massonico alla *Bibbia* come Libro Sacro o alle colonne della Loggia chiamate con i nomi biblici di Jachin e Boaz (cfr. C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, op. cit., p.134, nota 15 e J. Tourniac, *Simbolismo massonico e tradizione cristiana*, a cura di M. Bianca, Atanor, Roma, 2004, *passim*).

⁴⁴⁶ Cfr. *Il Museo ermetico. Alchimia & Mistica*, op. cit., p. 19.

⁴⁴⁷ Le Arti Liberali furono introdotte nel Medioevo. Furono distinte in Arti del Trivio e Arti del Quadrivio. Le prime, chiamate *artes sermocinales*, comprendevano la grammatica, la retorica e la dialettica. Le seconde, dette *artes reales*, includevano l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e la musica. Erano parte della formazione dei chierici e consentivano l'accesso alle Università. Precursori delle Arti Liberali furono, certamente, insieme alla scuola pitagorica, Platone, Aristotele e Filone d'Alessandra, il cui pensiero riconosceva nello studio dell'aritmetica, della geometria e dell'astronomia un grande valore non solo gnoseologico, ma anche, e soprattutto, ontologico. Sull'importanza della matematica, della musica e dell'astronomia nella formazione dell'uomo in Platone cfr. *Repubblica*, VII, 522b – 530e. Sulla scienza degli intervalli musicali e sull'astronomia cfr. Filone Alessandrino, *De Opificio Mundi*, 53-61 in Filone Alessandrino, *De Opificio Mundi, De Abrahamo, De Josepho: analisi critiche, testi tradotti e commentati* a cura di C. Kraus Reggiani, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1979.

Avrebbero potuto scegliere la *scala iniziatica*, quella originaria e arcaica, su cui ci concentreremo in questa parte della riflessione.

Oppure avrebbero potuto optare per la seconda: quella dei prognostici meteorologici, delle occupazioni demografiche e delle perlustrazioni scientifiche. Fu questa quella che scelse il positivismo della ragione e sulla quale ci soffermeremo per ora brevemente, al fine di comprendere le ricadute che il cambiamento di paradigma ebbe sull'uomo.

Era quest'ultima una scala alla quale non interessavano più i “discorsi delle Stelle”, su cui avevano indugiato a lungo gli occhi incantati degli astrologi del passato. Sguardi che sapevano rendersi permeabili alla sapienza custodita negli allineamenti celesti e pupille che cercavano nella posizione assunta dagli astri suggerimenti, conforti, insegnamenti. Gli astrologi antichi erano affascinati dalla giostra delle sfere ed erano convinti della sapienza in essa custodita. Per questo cercavano di decifrare i messaggi delle Stelle, certi degli influssi da esse esercitati sulle vicende umane. Osservavano il Cielo con le Tavole delle Effemeridi⁴⁴⁸ tra le

⁴⁴⁸ Le Tavole delle Effemeridi all'origine erano libri nei quali venivano appuntati quotidianamente gli atti del sovrano. “Giornaliero” è, per l'appunto, il significato letterale del termine, come certificato dalla radice etimologica sia greca *ἐφημερίς* - *ephēmeris*, sia latina *ephēmeride(m)* del termine (cfr. *Effemèride*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, op. cit., p. 507). Le Effemeridi, in seguito, divennero almanacchi astronomici e astrologici a tutti gli effetti, corredati da tavole e da canoni matematici e geometrici di impronta normativa. Cfr. P. Pizzamiglio, *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei (1550-1650). Rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca «Carlo Viganò»*, Vita e Pensiero, Milano, 2004, p. 232. Le Tavole delle Effemeridi sono state utilizzate in diversi contesti culturali: dai caldei, dagli egiziani, dalle civiltà mesopotamiche e da quelle precolombiane dell'America del Nord. Se ne attesta l'uso anche in Estremo Oriente, per esempio, in Cina. Famose, per restare in Occidente, sono quelle utilizzate durante il regno macedone di Alessandro Magno (336 a. C. - 323 a. C.) e quelle che circolavano in epoca romana (periodo compreso tra il 753 a. C., anno della nascita dell'*Urbe*, e il 476 d. C., cioè con la caduta dell'Impero romano d'Occidente). Le Tavole delle Effemeridi furono studiate e consultate per tutto il Medioevo e l'intero Rinascimento, mentre la loro circolazione fu decisamente ridotta durante l'Illuminismo. Contraddittorio, e decisamente poco chiaro, l'atteggiamento della Chiesa nei loro confronti. Questo per la loro vicinanza con l'astrologia, contro la quale furono promulgate le Bolle Pontificie *Coeli et Terrae* (1586) di Sisto V e *Inscrutabilis* (1631) di Urbano VIII. Provvedimenti papali che determinarono una lieve battuta d'arresto della circolazione delle Effemeridi. È importante, tuttavia, sottolineare che la Chiesa non ne vietò mai l'uso. L'effetto autocensorio delle Bolle fu accompagnato da una riqualificazione empirica dell'astrologia. «Infatti, l'astrologia naturale e le sue applicazioni meteorologiche, agronomiche, mediche e nautiche, così come le connesse Tavole delle Effemeridi, necessarie alla individuazione delle configurazioni celesti, furono ancora affatto coltivate e le opere ad esse dedicate ottennero senza ostacoli la licenza di stampa» (op. cit., p. 6). Perciò non furono mai inserite nell'*Index librorum prohibitorum*. I riadattamenti e le revisioni delle antiche tabelle s'intensificarono tra il 1500 e il 1600, in epoca post copernicana e galileiana. Numerosi gli studiosi di questo periodo che si occuparono delle Tavole delle Effemeridi. Tra gli italiani si citano Bartolomeo Arnigio, Marsilio Cagnati, Giovanni Antonio Magini e, in particolare, Andrea Argoli. Quest'ultimo fu un medico-astronomo e matematico, che si occupò dello studio dell'origine e del valore delle Effemeridi. Le Tabelle su cui si basò Argoli erano costruite sulla base di uno studio metodico e accurato del mondo fisico, delle stelle e dei pianeti, tenendo conto – si ricorda che siamo tra il 1500 e il 1600 – di tutti i sistemi cosmologici allora conosciuti: da quello tolemaico a quello copernicano e ticonico

mani e riproducevano in Terra le planimetrie e le geometrie astrali, alla ricerca di corrispondenze, affinità, allineamenti, simmetrie, analogie.

Ma lo sguardo astrologico fu messo al bando tanto dalla scienza quanto dalla religione. Da quell'istante fu possibile guardare alle stelle (rese piccole e minuscole) solo con facoltà di giudizio, senza pregiudizio alcuno. Che fosse giudizio di ragione o di religione, in fondo, poco importava perché, in ogni caso, di dogma sempre si trattava. Ecco, allora, che sui gradini di quella scala cominciarono ad avanzare – e a strisciare – gli sguardi rampanti e ambiziosi degli astronomi⁴⁴⁹ moderni, con occhi tesi a definire e a recintare le stelle in rigidi steccati normativi, innalzati dalla Dea ragione. La sapienza antica delle Stelle fu abbandonata, in nome del pensiero. Ma il pensiero costruiva regole sempre più incerte e traballanti, obbligate a sottoporsi a pressanti e incalzanti protocolli sperimentali oltre che a rigorosi e intransigenti *test* di verifica. Erano leggi indifferenti tanto alla musica delle sfere quanto ai richiami dell'Anima, che cominciò a essere accantonata, zittita, immobilizzata. L'Anima, ansimante e senza respiro, non poteva più reggere il ritmo della scienza che, quanto più avanzava, tanto più moltiplicava i pioli della scala: non più sette come il numero di Pianeti, ma mille e poi mille ancora, in un crescendo esponenziale senza fine.

(cfr. *op. cit.*, p. 217 e A. Argoli, *Liber I in Novae caelestium motuum Ephemerides, ad longitudinem Almae Urbis, ab anno 1620 ad 1640, ex eiusdem Auctoris tabulae supputatae, quae congruunt cum Danicis, Rodulphinis et Tychonis Brahae e caelo deductis observationibus. Astronomicorum libri tres, in quibus plurima scitu necessaria et periculosa tractantur*, Ottavio Ingrassano, Roma, 1629). Il sistema cosmologico ticonico era una commistione tra il modello geocentrico e quello eliocentrico: attorno alla Terra – che restava al centro dell'Universo – venivano fatti ruotare il Sole e la Luna, mentre gli altri pianeti (Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno) gravitavano attorno al Sole. Argoli schematizzò la triplice funzione delle Tavole delle Effemeridi. La prima, di carattere metrico-matematico, era improntata sulla partizione cronologica del tempo. La seconda, di ordine spaziale-geometrico, consentiva di calcolare la posizione dei pianeti, rilevandone gli spostamenti. L'ultima, che a livello pratico era forse la più incisiva, era di interpretare gli influssi degli astri – e conseguentemente gli effetti da essi determinati – sull'uomo e sulla natura. Le Effemeridi erano così consultate tanto per valutare lo stato di salute, le malattie e i medicinali per curarle, quanto per regolare i tempi delle pratiche agricole e produttive: le semine, i raccolti e le conserve alimentari (cfr. *ibidem*). «*Nec de tempestatibus tantum, et quae ad aeris aut agriculturae, medicaeve notionem faciunt; sed etiam ad Geniturarum*» (A. Argoli, *Praefatio in Ephemerides annorum L iuxta Tychonis hypotheses et accurate e caelo deductas observationis ab anno 1630 ad annum 1680*, Paolo Frambotto, Padova, 1638). [Gli astri non solo suggeriscono il tempo adatto per la semina, ma anche i medicinali e i momenti adatti per rendere fertile la terra]. Libera traduzione mia.

⁴⁴⁹ Basti pensare alla radice etimologica dei termini di riferimento. La parola "astrologia" deriva dal greco *ἀστρολογία*, comparativo di *ἄστρον* con il significato di "astro" e da *-λογία*, cioè "discorso". L'astrologia pone, dunque, al centro della sua indagine, il "discorso sulle Stelle": un dialogo che implica uno sguardo paziente e lento, teso a comprendere le corrispondenze tra gli astri e la psiche dell'uomo. A differenza del termine "astronomia" che pone, invece, l'accento sull'aspetto normativo che disciplina la natura dei corpi celesti. Deriva, infatti, da *ἀστρονομία*, comparativo di *ἄστρον*, ossia "astro", e da *-νομία* cioè "nomia", "nomos", "legge".

L'Anima, invece, ha bisogno di calma, di lentezza, di silenzio, come ripeteva Bachelard quando parlava della sua *rêverie*. L'Anima non può reggere la marcia degli Shuttle in missione speciale nello spazio. E non può neppure sostenere il ritmo delle progettazioni tridimensionali che intendono colonizzare il Cielo. La verticalizzazione architettonica postmoderna ha totalmente smarrito la sacralità delle costruzioni antiche. Si pensi, per esempio, alle ziqqurat dei popoli mesopotamici: templi abitati dai sacerdoti che, guardando il Cielo, traevano da esso consigli, profezie, auspici. E, in base a questi, officiavano i loro riti. Che cosa hanno in comune le ziqqurat con i grattacieli contemporanei? Le prime afferiscono, evidentemente, alle planimetrie sacre, i secondi a quelle secolarizzate. I grattacieli, infatti, bucano le nuvole e sfidano le altezze con pilastri di cemento e gabbie di acciaio. Illuminati perennemente a giorno, spengono le stelle, anche nelle notti più buie e tetre. E ammutoliscono le costellazioni. Sono palazzi di vetro tesi alla presa predatoria – reale e virtuale – di ogni centimetro quadrato di cielo fisico e atmosferico, depauperando, poi, di fatto, il Cielo psichico e archetipico dell'uomo.

Ma torniamo alla scala iniziatica, quella a sette pioli, rappresentata sulla *Tavola di lavoro per il secondo grado* di Curtis, da cui eravamo partiti. Lo sguardo che si pone su questa via si predispone a distillare la Visione e a raffinare lo Spirito. Nella tradizione mitraica, per esempio, ogni gradino era messo in corrispondenza con un Pianeta e questo con un metallo. A ogni passaggio, il neofita purificava e perfezionava la propria Anima.

Nei misteri di Mithra, la scala (*climax*) cerimoniale aveva sette gradini, fatti ciascuno di un metallo diverso. Secondo Celso, il primo gradino era di piombo e corrispondeva al "cielo" di Saturno, il secondo era di stagno (Venere), il terzo di bronzo (Giove), il quarto di ferro (Mercurio), il quinto di "lega monetaria" (Marte), il sesto d'argento (Luna), il settimo d'oro (Sole). L'ottavo gradino, dice Celso, rappresentava la sfera delle stelle fisse. Salendo questa scala cerimoniale l'iniziato percorreva effettivamente i "sette cieli", sollevandosi così fino all'Empireo⁴⁵⁰.

La *scala dei metalli* la ritroviamo nell'iconografia induista, greca, persiana e anche nella *Bibbia*⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 102-103. Eliade si rifà a Origene, *Contro Celso*, VI, 22, a cura di A. Colonna, Utet, Torino, 1971.

⁴⁵¹ Cfr. *Scala*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, op. cit., p. 329. È frequente il ricorso alla simbologia della scala in ambito cristiano. Sant'Isacco il Siriaco, per esempio, scriveva: «La scala di questo regno è nascosta dentro di te, nella tua anima. Lavati dunque dal peccato e scoprirai i gradini per i quali salire» (*ibidem*). Nella *Bibbia* la scala, assieme a parte dei metalli, si antropizza nel sogno di Nabucodònosor e diviene statua, gradualmente frantumata da una pietra discesa dal monte. Il sogno, interpretato da Daniele, preannuncia al sovrano la qualità e il tenore dei regni a venire. A ciascun regno viene fatto corrisponde un

Il simbolismo ascensionale della scala e il passaggio da uno stato di raffinazione all'altro, personificato dalla successione verticale dei pioli, rimandano, ovviamente – e ancora una volta – all'*axis mundi* e al *processo d'individuazione* junghiano.

Ma come abilitare lo sguardo a cogliere il potere trasmutativo dei metalli celesti? Non bastano, ovviamente, né i cannocchiali né i telescopi. E non è sufficiente neppure attraversare le galassie con sonde e navicelle spaziali. È necessario, piuttosto, predisporre gli occhi a superare una serie di prove.

Per spiegare meglio il concetto ricorreremo a un'altra immagine massonica: la *Tavola di lavoro per il primo grado* di Bowring⁴⁵². Senza entrare nel merito della complessa simbologia in essa evocata, focalizzeremo l'attenzione sulle colonne raffigurate, mettendole in relazione alle qualità di cui lo *sguardo dell'iniziato* dovrebbe dotarsi per avvicinare il Cielo con occhi trasparenti e pupille di cristallo. Prerequisiti questi ultimi necessari, se si intende approdare davvero a un'autentica Visione, intesa come esercizio supremo di unità e, dunque, come estremo tentativo di mettersi in contatto, attraverso un esercizio di appropinquamento cosmico, con il centro psichico del *Sé*

Nell'immagine di Bowring compaiono tre colonne: due ai lati, situate all'ingresso del Tempio massonico, e una posta in profondità, al centro. Sono erette su una superficie a scacchi color ocra e nero. L'alternanza cromatica della pavimentazione, posta alla base, rimanda al pensiero – e allo sguardo – antinomico dell'apprendista che si accinge a varcare la soglia del Tempio: passaggio iniziatico che consentirà al neofita di giungere a un *pensiero forte*⁴⁵³, direbbe Claudio Bonvecchio, cioè un pensiero dotato di Forza e di Bellezza. Ma non solo, tale passaggio consentirà anche all'iniziato di esercitare uno *sguardo potente*. Il transito attraverso la soglia del Tempio di Salomone, infatti, lo abiliterà

materiale diverso: il ferro, il bronzo, l'argilla, l'argento e l'oro. Le stesse materie di cui era fatta la statua apparsa in sogno a Nabucodònosor (*Daniele*, 2, 1-49).

⁴⁵² Josiah. Bowring, *Tavola di lavoro per il primo grado*, 1819, in A. Roob, *Il Museo ermetico. Alchimia & Mistica*, op. cit., p. 253.

⁴⁵³ «Un pensiero» scrive Claudio Bonvecchio «non è forte perché procede sulle punte delle baionette o si fa strada con i plotoni di esecuzione, come molti, in mala fede, ritengono. Quello, semmai, è il pensiero più debole che esiste in quanto non crede in se stesso, in quanto ha bisogno di una coazione esterna: in quanto si fonda su transitorie contingenze. La storia lo ha ampiamente – e tristemente – dimostrato. Un pensiero è forte in quanto è fondato, in quanto è costituito su incrollabili convinzioni. Tali convinzioni devono essere intuitivamente evidenti e razionalmente dimostrabili: devono riunificare ciò che è stato ed è diviso. Il pensiero forte è, intrinsecamente, un pensiero che unifica il diviso. È un pensiero – al pari di quello che sostengono le antiche dottrine kabbalistiche a proposito della creazione – che vuol ricostruire il vaso o i vasi infranti: è un pensiero della totalità» (C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, op. cit., p. 134).

ad accogliere la luce dell'occhio divino che sovrasta – iscritto all'interno di un fascio di raggi solari – la colonna centrale della Saggezza.

È bene sottolineare che la Tavola di Bowring si riferisce al primo grado massonico, mentre quella di Curtis attiene al secondo grado. Ne deriva che il passaggio tra le due colonne, poste in primo piano nella rappresentazione di Bowring, precede la salita della scala a sette pioli di Curtis. Scala, quest'ultima, che ha come meta il Tempio di Salomone sorretto, anch'esso, da due colonne, speculari a quelle del grado inferiore.

Le due Tavole, se confrontate, rendono bene, in termini iconici e simbolici, l'andamento dello *sguardo iniziatico* che, in perenne ascesa, si raffina e si perfeziona, procedendo a spirale di grado in grado, non solo per salite, ma anche per continui e reiterati passaggi iniziatici.

Ma torniamo alle colonne. Quella di destra, sovrastata dal Sole, si riferisce al principio attivo maschile della Forza, personificato da Boaz. Quella di sinistra, invece, sormontata dalla Luna e da sette Stelle – esattamente come il numero dei Pianeti –, è connessa al principio passivo femminile della Bellezza, incarnato da Jachin⁴⁵⁴.

Lo sguardo che si appresta a varcare la soglia ritagliata dalle due colonne si predispone, dunque, ad accogliere tanto gli attributi simbolici della Forza quanto quelli della Bellezza. Virtù che, irradiandosi, consentono agli occhi di trovare nel Cielo – e nell'intero Cosmo – le «caratteristiche che rimandano l'anima individuale a potenze archetipiche»⁴⁵⁵ profonde, capaci di rendere la Visione un autentico esercizio di ricognizione simbolica e immaginale.

Ma cosa s'intende per *Sguardo Forte*? A cosa ci si riferisce quando si parla di Forza Cosmica? Se si vuole dare risposta a domande di questo genere è necessario, innanzitutto, incominciare a riconoscere in ogni Stella, in ogni Pianeta e in ogni loro minimo movimento il riflesso di una totalità di cui anche l'uomo è parte. Vuol dire avere il coraggio di procedere controcorrente, più per via

⁴⁵⁴ Nella *Bibbia*, in riferimento alla costruzione del tempio di Salomone, è scritto: «Di fronte al tempio eresse due colonne, alte trentacinque cubiti; il capitello sulla cima di ciascuna era di cinque cubiti. Fece delle catenelle come nel sacrario e le pose sulla cima delle colonne. Fece anche cento melagrane e le collocò in forma di catenelle. Eresse le colonne di fronte all'aula, una a destra e una a sinistra; quella a destra la chiamò Jachin e quella a sinistra Boaz» (*II Cronache*, 3, 15-17). Cfr. anche *Re*, 7, 21. La collocazione a destra o a sinistra delle colonne può essere invertita nella Massoneria, come risulta, del resto, nella raffigurazione della Tavola di Bowring.

⁴⁵⁵ J. Hillman, *La forza del carattere*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2000, p. 243.

apofatica che catafatica⁴⁵⁶, accettando le incongruità, le ombre e le contraddizioni insite non solo nei processi razionali, ma anche nell'atto stesso del vedere.

Significa abilitare lo sguardo a reimmaginare e a rianimare il Cosmo. Vuol dire avere l'ardire di avvicinare il Cielo non «come cosa morta, ma come un che di vivente che interagisce con l'uomo non soltanto materialmente, ma anche psicologicamente e spiritualmente»⁴⁵⁷. E significa, soprattutto, abilitare gli occhi all'inclusività: facendo agire le pupille come pozzi capaci di inglobare e accogliere tanto le luci e le voci, quanto le tenebre e i silenzi delle Stelle, facendoli risuonare e dialogare con il profondo della psiche. Ci vuole Forza e coraggio per arrendersi alla complessità del *Kosmos*. Occorre, infatti, predisporre lo sguardo ad accogliere il mistero delle antinomie connaturate nelle immagini che ci vengono restituite dal Cielo. Immagini che vanno a comporre paesaggi visivi che richiamano panorami e prospettive immaginali complesse, forti, potenti. Non solo lo sguardo, insomma, ma anche l'uomo stesso – con esso e per mezzo di esso – è chiamato alla responsabilità di riconoscersi di fronte allo Spazio siderale come totalità⁴⁵⁸, se desidera davvero che la Forza del Cosmo diventi anche la sua Forza.

E la *Bellezza*? Troviamo risposta all'interrogativo nella radice etimologica stessa della parola “cosmetica”. Vocabolo oggi tanto usato – anche se spesso in modo inappropriato – per indicare la Bellezza. Il vocabolo deriva da “*Kosmos*” che significa, appunto, “ordine”, “ornamento”, “eleganza”⁴⁵⁹. Siamo d'accordo con Hillman quando afferma: «Se il cosmo stesso implica la bellezza [...] allora il modo primario di adattarsi al cosmo sarebbe attraverso il senso della bellezza, attraverso la risposta estetica»⁴⁶⁰. E aggiunge: «Per questa ragione la repressione della bellezza ha proporzioni cosmiche»⁴⁶¹.

Dunque, se la Forza, personificata da Boaz, richiama il maschile, dal canto suo la Bellezza, incarnata da Jachin, mobilita la potenza creativa del femminile. Attiva

⁴⁵⁶ La via catafatica si basa sul principio di non contraddizione e procede per affermazioni, a differenza di quella apofatica che si basa sul principio di inclusione e procede per negazioni, affermando, riferendosi a qualcosa, “ciò che non è” piuttosto che “ciò che è” (cfr. C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica, op. cit.*, p. 135). Il pensiero apofatico avanza, essenzialmente, per via simbolica ed è proprio dei mistici (cfr. C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, p. 38, nota 65).

⁴⁵⁷ C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica, op. cit.*, p. 135.

⁴⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵⁹ Cfr. *Cosmesi*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, op. cit.*, p. 405.

⁴⁶⁰ J. Hillman, *Politica della bellezza*, a cura di F. Donfrancesco, Moretti & Vitali, Bergamo, 2005, p. 94.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

cioè uno “sguardo uterino” capace di farsi fecondare dall’energia cosmica. Uno sguardo seducente e accogliente, che sa farsi penetrare dall’equilibrio, dall’ordine, dall’armonia, dalla melodia e dalla danza delle sfere. Uno sguardo che sa, nello stesso e nel medesimo istante, incantarsi e sussultare, meravigliarsi e inorridire, affascinarsi e rabbrivire, sbalordirsi e tremare. Uno sguardo capace, cioè, di far fronte al mistero e di guardare in faccia al numinoso⁴⁶². La Bellezza, infatti, non può essere sottomessa alle logiche estetiche del gusto o del costume. In essa sono comprese le polarità e in essa si esprime la *tremenda majestas*⁴⁶³ compresa in ogni immagine resa dalle Stelle, dai Pianeti, dal Cielo e dall’intero firmamento. Infatti, nella Bellezza – e nello sguardo che la accoglie – si esprime il *mysterium tremendum et fascinans*⁴⁶⁴ di cui parlava Rudolf Otto in *Das Heilige*. La Bellezza comprende tanto lo sconosciuto quanto l’inconoscibile: il *ganz Andere*⁴⁶⁵, il “Totalmente Altro” che attrae e che mette in fuga, agendo come i poli opposti di una stessa calamita. A questa attrazione – fatta di richiami e di repulsioni, di lusighe e di evasioni – lo sguardo è chiamato a partecipare perché è proprio in tale tensione che si muove il canto e l’incanto dell’enigma della Visione.

Solo uno sguardo dotato di Forza e sensibile alla Bellezza può, dunque, varcare la soglia del Tempio di Salomone, personificazione del Tempio Interiore e archetipo del *Sé*: il centro psichico dell’uomo.

⁴⁶² Il termine “numinoso” fu coniato da Rudolf Otto nel 1917 con la pubblicazione dell’opera *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Come sostenuto dallo stesso autore il concetto «non è definibile in senso stretto, come non lo è nessun dato fondamentale originario, ma ha soltanto un carattere evocativo. [...] Questo significa che [...] non lo si può insegnare, ma soltanto stimolare, suscitare, come tutto ciò che viene “dallo Spirito”» (R. Otto, *Il sacro. Sull’irrazionale nell’idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, a cura di A. N. Terrin, trad. it. di C. Borseghini, R. Nanini, A. N. Terrin, Morcelliana, Brescia, 2011, pp. 32-33). Scrive Giulio Maria Chiodi: «Il numinoso [...] è una manifestazione sconvolgente e caotica; è l’espressione del mondo iletico in tutta la sua informe potenza; lo si rintraccia anche nell’esplosione di ogni energia collettiva repressa, di ogni dimensione pulsionale incontrollata e incontrollabile» (G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica I, op. cit.*, p. 48). E aggiunge: «[...] il numinoso in quanto tale, sia che si presenti in maniera attraente sia repellente, è assolutamente indomabile. In ogni caso, nel numinoso non si può mai distinguere il fascino dall’orrore, come bene esprime il vocabolo virgiliano *horrendus* (che non è esattamente traducibile con l’italiano “orrendo” o “orrido”, ma esso allude a quanto si mostra sovrumano e al di là delle nostre capacità di comprensione, sconvolgentemente e fascinosamente soggiogate)» (*ibidem*). Il religioso è, di fatto, un’approssimazione del numinoso, poiché si esplica e si configura in base a modalità e pratiche di ordine costumale, dogmatico e consuetudinario (cfr. *ibidem*).

⁴⁶³ Cfr. R. Otto, *Il sacro. Sull’irrazionale nell’idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, *op. cit.*, p. 145. Otto usa questa espressione per riferirsi al momento respingente del numinoso. In particolare, riflettendo sul pensiero luterano, scrive: «senza il *Deus absconditus* il *revelatus* sarebbe semplicemente “uno che non fa altro che sbadigliare”, e priva della *tremenda majestas* la grazia non sarebbe così dolce» (*ibidem*).

⁴⁶⁴ Cfr. *op. cit.*, pp. 39 ss.

⁴⁶⁵ Locuzione, anche questa, conosciuta da Rudolf Otto. Nella sua opera utilizza l’espressione *ganz Andere* per descrivere il numinoso (cfr. *op. cit.*, *passim*).

Questo Tempio-archetipo è esso stesso una soglia, la Soglia attraverso la quale comunicano il Tempio celeste e il Tempio dell'anima: in quanto edificio materiale costruito a immagine dell'astro o Tempio celeste, esso è il passaggio che conduce all'edificio spirituale interiore⁴⁶⁶.

«Tutto lo sforzo» continua Corbin «consisterà nel purificare e liberare la via interiore affinché l'oggetto percepito al livello dell'immaginale si rifletta nello specchio del *sensorium* e si traduca in percezione visionaria»⁴⁶⁷.

È questo il percorso da intraprendere se si vuole, davvero, prestare ascolto ai richiami celesti che fermentano negli abissi dell'Anima⁴⁶⁸, abilitandola così ad affrontare la *scala di metalli* che conduce al Tempio Interiore custodito in ogni uomo e in ogni donna. Ed è anche questo il cammino da seguire se si vuole imparare a riconoscere, attraverso la Forza e la Bellezza dello sguardo, la Forza e la Bellezza dei Pianeti archetipici che si muovono nel profondo della psiche umana.

In questo senso, lo sguardo e le immagini agiscono come fodera simbolica tra visibile e invisibile⁴⁶⁹, non solo riorientando la percezione, ma anche mettendola in relazione con le presenze archetipiche astrali⁴⁷⁰ che abitano le stanze segrete dell'inconscio collettivo.

⁴⁶⁶ H. Corbin, *L'immagine del Tempio*, trad. it. di B. Fiore, SE, Milano, 2010, p. 14.

⁴⁶⁷ *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁶⁸ In questo contesto per Anima s'intende – come si avrà modo di illustrare in seguito – non «un'entità dogmatica, non è un'*anima rationalis* (che è un concetto filosofico), ma un archetipo naturale che sussume in modo soddisfacente tutte le attestazioni dell'inconscio, dello spirito primitivo, della storia della lingua e della religione. [...] Non può essere fatta; è sempre l'a priori di umori, reazioni, impulsi, e di tutto quel che esiste di spontaneo nella psiche. È qualcosa che vive di per sé, che ci fa vivere; una vita dietro la coscienza, alla quale non può essere completamente integrata e dalla quale, piuttosto emerge» (C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, *op. cit.*, p. 25). Si ricorda che nel pensiero junghiano l'archetipo dell'*anima* si riferisce anche alla «personificazione di tutte le tendenze psicologiche femminili della psiche dell'uomo, cioè sentimenti e atteggiamenti vaghi e imprecisi, presentimenti, la ricettività dell'irrazionale, l'amore di sé, il sentimento della natura, e l'atteggiamento nei confronti dell'inconscio» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione in L'uomo e i suoi simboli*, *op. cit.*, p. 163). Accezione a cui, in questo contesto, non si sta facendo riferimento.

⁴⁶⁹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷⁰ Si ricorda che gli archetipi sono le immagini primordiali che «appartengono [...] a tutta l'umanità e possono ricomparire in forma autoctona nella mente di qualsiasi essere umano, in qualunque tempo e luogo» (C. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 10). Gli archetipi, in quanto presenze arcaiche della psiche, ben esprimono la complessità delle relazioni tra microcosmo e macrocosmo. La loro essenza simbolica li rende espressioni del *mundus imaginalis* corbiniano, cioè della zona intermedia tra Terra e Cielo. La loro *uni-totalità* – data dalla compresenza bipolare mondana e celeste – predispone lo sguardo a cogliere le presenze planetarie e mitiche presenti nella psiche dell'uomo. Gli archetipi, infatti, affiorano nel mondo immaginale che è «essenzialmente l'intermondo e l'articolazione tra l'intelligibile e il sensibile, in cui l'*Immaginazione attiva* come *Imaginatio vera* è un organo di conoscenza mediatore tra l'intelletto e i sensi, altrettanto legittimo di questi e di quello» (H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeico all'Iran sciita*, *op. cit.*, p. 23). Gli archetipi – come si è già avuto modo di dire ripetutamente nel corso della trattazione – si possono coagulare in *costellazioni astro-psicologiche* capaci di dar voce alle corrispondenze tra Cosmo e Anima, intesa come presenza cangiante che

2. Anima

Per evitare equivoci fuorvianti sull'utilizzo dei termini, è utile chiarire che cosa si intende per Anima. Termine di cui si è fatto, peraltro, frequente uso nel corso della trattazione. In tedesco *Seele*, in inglese *soul*, deriva dal gotico *saiwala* che, a sua volta, discende dal germanico primitivo *saiwalô*. Lemma quest'ultimo che – oltre a essere imparentato con il paleoslavo *sila* tradotto con “forza” – origina dal greco *aiólos* che significa “mobile”, “variopinto”, “cangiante”. Ma la parola Anima si lega anche al latino *animus* – con il significato di “spirito” – che si rifà, a sua volta, al greco *ánemos*, “vento, respiro” e a *psyché* (*ψυχή*), associato a *psychos* “fresco”, *psychrós* “freddo” e *physis* “mantice”⁴⁷¹.

L'insieme delle tracce etimologiche va a comporre una ricca costellazione simbolica. Da una parte, l'Anima appare come una forza vitale in continua evoluzione, espansione e movimento, dall'altra è assimilabile, per giunta, a qualcosa di invisibile, aeriforme che, agendo come il mantice sul fuoco, accende e alimenta la fiamma interiore.

James Hillman, dal canto suo, paragona l'Anima a un seme. Si riferisce ad essa, chiamandola «la nostra ghianda – immagine, carattere, fato, genio, vocazione, *daimon*, anima, destino –, dando la preferenza all'uno o all'altro (dei termini)⁴⁷² a seconda del contesto»⁴⁷³.

Rimane il fatto che il concetto di Anima è – e resta sempre e in ogni caso – ampio, multiforme, composito. Per questo è difficilmente qualificabile. La natura mutevole ed enigmatica che la contraddistingue le impedisce di essere imprigionata in inutili spiegazioni; e questo costituisce, di fatto, un'enorme ricchezza.

Ciò che si avverte immediatamente è l'altisonanza del termine, oggi purtroppo caduto in disuso, ad eccezione di ristretti e limitati contesti religiosi ed esoterici. L'Anima è, infatti, fuori da ogni dubbio, il più grande tabù della contemporaneità che tende «a ridurre a definizioni univoche la comprensione di fenomeni complessi»⁴⁷⁴.

apre la vita al rischio e come «archetipo naturale che assomma in modo soddisfacente tutte le qualità dell'inconscio» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., p. 48).

⁴⁷¹ Riguardo alla catena etimologica riportata cfr. C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, op. cit., pp. 371-372; C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, op. cit., p. 24 e C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., pp. 46-47.

⁴⁷² Aggiunta mia.

⁴⁷³ J. Hillman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2000, p. 25.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

Ma che cos'è l'Anima allora? È una domanda destinata a rimanere senza risposte esaustive? Non necessariamente perché se «le molte parole e i molti nomi non ci dicono *che cosa* sia questo “qualcosa” [...] ci confermano *che esiste*. E alludono alla sua qualità arcana»⁴⁷⁵. E poi, non si devono temere gli enigmi. Così come, per usare ancora le parole di Hillman: «Non bisogna avere paura delle parole altisonanti. Esse non sono vuote; semplicemente, sono state abbandonate, e vanno riabilitate»⁴⁷⁶.

L'Anima è, certamente, qualcosa di singolare, per questo è bene lasciarla libera e non imprigionarla in sterili formule. La riluttanza alle definizioni la rende ancora più feconda, creativa, cangiante: in eterno movimento, proprio come i Pianeti interiori che in essa gravitano e che vanno a comporre il «ritratto astrologico della (nostra) psiche»⁴⁷⁷. L'Anima è fertile e germinativa, come lo sguardo dotato di Forza e di Bellezza che varca la soglia del Tempio. Vale a dire il Tempio astrale, celeste, archetipico e interiore a cui si riferiva Corbin ne *La configuration du Temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle*⁴⁷⁸.

Sguardo d'Anima, dunque, che ci permette di guardare oltre le Colonne d'Ercole del visibile: oltre lo Spazio del conoscibile e al di là della geografia del razionale, per avvicinare i misteri che ci tengono legati al *Kosmos*.

3. De Vita Coelitus Comparanda

Marsilio Ficino, assiduo frequentatore della corte medicea, scriveva all'amico Lorenzo il Magnifico:

I corpi celesti non sono da cercare in alcun luogo esterno a noi: il cielo, infatti, è tutto dentro di noi, che abbiamo in noi il vigore del fuoco, e origine celeste. Prima di tutto la Luna: che cos'altro significa in noi, se non il continuo movimento del corpo e dell'anima? Marte poi, indica la prodezza; Saturno, invece la lentezza. Il Sole significa Dio, Giove la legge, Mercurio la ragione, Venere l'umanità (*humanitas*)⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ T. Moore, *Pianeti interiori, L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino, op. cit.*, p. 26. L'aggiunta tra parentesi è mia.

⁴⁷⁸ Cfr. H. Corbin, *L'immagine del Tempio, op. cit., passim*.

⁴⁷⁹ M. Ficino, *Scritti sull'astrologia*, a cura di O. Pompeo Faracovi, BUR, Milano, 1999, p. 230. Cfr. anche M. Ficino, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci Senese*, vol. I-II, a cura di S. Gentile, copia anastatica, ristampa dell'edizione originaria del 1546-48, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2001, p. 656. Si riporta anche la traduzione di Felice Figliucci: «Perché tutto il Cielo in noi si ritrova, havendo noi un ardente vigore, e una celeste origine. Primieramente che altro in noi la Luna significa, che in quel nostro continuo movimento dell'animo e del corpo? Marte dipoi la nostra prestezza. Saturno la tardità. Il Sole mostra in noi Iddio, Giove la legge, Mercurio la ragione, Venere la piacevolezza *humanità*». Il titolo originale dell'epistola da cui è stata tratta la citazione è *Prospera in fato fortuna, vera in virtute felicità*. [*Prospera fortuna nel fato, vera felicità nella virtù*] nella traduzione di Faracovi; [*Ammaestramenti di ordinare la vita sua per vincere il fato*] in quella di Figliucci. Per il testo

Paul Oskar Kristeller, grande conoscitore del pensiero ficiniano, colloca le lettere del *Liber V* dell'*Epistolario* – da cui è stata tratta la citazione – tra il settembre del 1477 e l'aprile del 1478⁴⁸⁰. Siamo nel pieno del Rinascimento italiano. In tale contesto storico – effervescente di Arte, di scienza e conoscenza – si torna a guardare al Cielo forti della sapienza antica.

A Marsilio Ficino va riconosciuto il merito di avere costruito un metaforico ponte tra la tradizione magico-esoterica, pitagorica, orfica, platonica, ermetica antica e l'Occidente. È stato veicolo e tramite tra il pensiero esoterico del passato – permeabile alla forza del *Mythos* – e quello cristiano della Chiesa di Roma. Tradusse in latino gli scritti di Platone – con l'intento di farne un raccolta organica e coerente – e il *Corpus Hermeticum*. Da uomo dotto e curioso quale era, entrò in contatto con il pensiero neoplatonico di Plotino, con gli *Oracula chaldaica*, studiò gli *Aurea verba* di Pitagora⁴⁸¹, facendone una sintesi immaginativa centrata sull'Anima⁴⁸². Avvicinò i miti pagani e gli *antiquissimi* sapienti con l'intento di risalire agli albori della *prisca theologia*. In essa vedeva il seme di una *pia philosophia* e i presupposti per la nascita di una *docta religio*, capace di rinverdire il substrato speculativo cristiano ingrigito dal metodo scolastico⁴⁸³. Cercava e auspicava la rinascita di una *philosophia perennis* che sapesse riconnettere finalmente le membra separate del mondo, attraverso l'esercizio di un pensiero capace di relazionarsi tanto con le immagini quanto con gli oggetti reali, secondo i principî di continuità, di affinità e di connessione dinamica⁴⁸⁴.

latino vedi M. Ficino, *Epistolarum Liber VII* in *Opera omnia*, vol. II, Basilea, 1576, ristampa anastatica a cura di M. Sancipriano, introduzione di P. O. Kristeller, Torino, 1959, pp. 805-806.

⁴⁸⁰ Cfr. P. O. Kristeller, in M. Ficino, *Supplementum Ficinianum: Marsilii Ficini Florentini philosophi Platonici opuscula inedita et dispersa primum collegit et ex fontibus plerumque manuscriptis: accedunt indices codicum, editionum, operum Ficini nec non documenta quaedam et testimonia ad eundem pertinentia*, a cura di P. O. Kristeller, Edidit auspiciis Regiae Scholae normalis superioris Pisanae, Firenze, 1937, p. CI.

⁴⁸¹ Cfr. M. Ciliberto, *Marsilio Ficino e il platonismo rinascimentale* in "Microstudi", n° 4, Figline Valdarno, 2009, p. 8.

⁴⁸² Cfr. T. Moore, *Pianeti interiori, L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 23.

⁴⁸³ Della filosofia scolastica Ficino non condivideva il metodo che, partendo da un *casus* – esposto in forma di *lectio* dai filosofi scolastici – poneva una serie di *quaestiones* (le domande) che generavano una serie di *disputationis* (spiegazioni avvalorate da argomentazioni) che, a loro volta, confluivano in *solutiones* certe e sicure. Un procedimento che incatenava, evidentemente, il ragionamento in un recinto logico chiuso, impermeabile alla dimensione immaginativa del pensiero e lontana dalle cose. Privare il pensiero di tale ricchezza significava amputarlo della sua potenza generativa e creativa. «Al contrario nel Ficino la relazione dell'immagine col pensiero non è stata soltanto fissata dall'intelletto, ma è anche fondata su un rapporto reale delle cose esistenti» (P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, trad. it., Le Lettere, Firenze, 2005, pp. 88).

⁴⁸⁴ Cfr. op. cit., pp. 89-105. Sulla *prisca philosophia* intesa come *philosophia naturalis* cfr. C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., pp. 100 ss.

Ma ciò che più interessa della riflessione ficiniana, ai fini della presente indagine, è la visione totale dell'universo⁴⁸⁵. Infatti, è interessante sottolineare come in Marsilio Ficino «i generi più universali della sostanza, cioè la corporea e l'incorporea, indichino nello stesso tempo aree parziali dell'universo stesso»⁴⁸⁶. Nel cuore del Neoplatonismo fiorentino, seppe intravedere nel Cielo – e nell'intero Cosmo – i riflessi della profondità umana. E giunse alla conclusione che la psiche non era altro che un «riflesso microcosmico dell'universo»⁴⁸⁷. Riuscì, insomma, ad avvertire l'intima e profonda affinità che lega la psiche ai Pianeti.

A questa tematica dedicò un intero libro. Il *Liber III* del *De vita: De Vita Coelitus Comparanda*, scritto intorno al 1489. L'opera – intitolata al re d'Ungheria Mattia Corvino – nacque come commento a un passo delle *Enneadi* di Plotino⁴⁸⁸, che Ficino aveva terminato di tradurre tre anni prima.

Nel *De Vita Coelitus Comparanda* è contenuta una lunga e dettagliata disanima sugli influssi esercitati sulla Terra dai Pianeti e sui benefici che l'uomo può trarre dal Cielo⁴⁸⁹. Ficino vedeva nel Cielo un'officina: un laboratorio alchemico – come abbiamo visto essere in Jung – al servizio del medico-filosofo quale lui, in realtà,

⁴⁸⁵ Cfr. P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 9.

⁴⁸⁶ Op. cit., p. 29. Una breve precisazione sulla differenza tra sostanza e accidente in Marsilio Ficino. Entrambe sono viste come possibilità dell'essere. Spiega Kristeller: «Mentre la sostanza esiste da se stessa e viene definita come *sufficiencia subsistendi*, l'accidente è inerente ad altra cosa, cioè a una sostanza, e non può esistere in se stesso» (*ibidem*).

⁴⁸⁷ T. Moore, *Pianeti interiori, L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 28.

⁴⁸⁸ Per una conoscenza dell'opera di Plotino cfr. *Enneadi*, a cura di G. Reale, trad. it. di R. Radice, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002.

⁴⁸⁹ Cfr. M. Ficino, *Su come ottenere la vita dal cielo* in M. Ficino, *Sulla vita*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano, 1995, p. 183. Si riporta l'*incipit* del testo originale, la cui prima edizione è del 1489. «*Marsilius Ficinus Florentinus Serenissimo Pannoniae Regi Semper Invicto. Philosophi veteres, rex omnium felicissime, coelestium vires inferiorumque naturas diligentissime perscrutati, cum existimarent hominem frustra sapere qui non sibi sapit, totam merito perscrutationem suam imprimis ad vitam sibi coelitus comparandam retulisse videntur; iudicantes (ut arbitror) tum elementa et quae ex his componuntur frustra sibi cognita fore, tum motus coelestium et influxus nimium observatos, nisi haec una cum illis cognita simul atque coniuncta aliquando sibi ad vitam felicitatemque conducerent*» (M. Ficino, *Three books on life*, a cura di C. V. Kaske e J. R. Clark, State University of New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1989, p. 286). [Marsilio Ficino fiorentino al serenissimo re della Pannonia sempre invitto. Gli antichi filosofi, o re più felice di tutti, avendo considerato con grandissima diligenza le forze degli esseri celesti e le nature di quelle inferiori, ritennero che vano è il sapere di chi non sa volgerlo a suo vantaggio. Sembra dunque che abbiano giustamente rivolto tutta la loro speculazione a come ottenere per sé la vita dal cielo; ritenevano infatti (come credo) che inutile sarebbe stato per loro conoscere gli elementi e i loro composti, e alla cieca avrebbero osservato i moti e studiato gli influssi dei corpi celesti, se tutte queste conoscenze una volta riunite insieme non potessero giovare in qualche modo alla loro vita e alla loro felicità]. Traduzione riportata in M. Ficino, *Su come ottenere la vita dal cielo* in M. Ficino, *Sulla vita*, op. cit., p. 183.

si sentiva⁴⁹⁰. Attribuiva agli astri – a cui associava pietre, alimenti, animali e vegetali, umori, colori, sapori e voci – poteri guaritivi. Influssi benefici che agivano sull'uomo e sulla Terra secondo il principio *similia similibus curentur*.

Se infine non approvi le immagini astronomiche, inventate del resto per la salute dei mortali, che anch'io non tanto approvo quanto descrivo, lasciale perdere, te lo concedo, anzi (se vuoi) te lo consiglio. Non trascurare almeno le medicine rinforzate da un certo sostegno celeste a meno che tu per caso non intenda trascurare la vita. Io infatti in grazia ormai di una ripetuta esperienza so per certo che fra le medicine di questo genere e le altre, preparate senza tener conto degli astri, c'è tanta differenza quanta ne intercorre fra il vino e l'acqua [...]»⁴⁹¹.

Marsilio Ficino era convinto che dalla farmacopea celeste fosse possibile trarre benefici sia per il corpo sia per l'Anima⁴⁹². Del benessere dell'Anima si occupò nei diciotto libri della *Theologia platonica*. Di quello del corpo – mai peraltro scisso dalla salute dell'Anima in quanto mediatrice, nell'ottica ficiniana, tra l'intelletto e lo spirito al di sopra e la materia al di sotto – si dedicò nei tre libri del *De vita: De Vita Sana, De Vita Longa e De Vita Coelitus Comparanda*.

Ficino provò sempre un certo disagio a parlare di astronomia, ma soprattutto di astrologia. Lo si avverte nella premessa del breve passo riportato. Imbarazzo che originava dalla ferrea fedeltà all'ortodossia cattolica. Nonostante ciò non rinunciò mai – e qui è evidente l'influenza che ebbero su di lui gli studi ermetici e magico-esoterici dell'antichità oltre alle frequentazioni coeve dell'ambiente fiorentino dell'Accademia Neoplatonica – a mettere in rapporto l'uomo con il Cosmo. A suo

⁴⁹⁰ Nel *Proemio* Marsilio Ficino, rivolgendosi a Lorenzo il Magnifico, presenta il *De vita* come un libro di medicina e spiega le ragioni che lo hanno indotto a scrivere sull'argomento. La prima la ritrova nella mitologia greca. Così come Bacco, *summum antistitem sacerdotum*, e Apollo, *medicorum primo*, erano fratelli inseparabili nella vita, allo stesso modo vi è un vincolo saldo e inscindibile che *lega il sacerdozio alla medicina*. La seconda ragione la identifica nella *doppia genitorialità*. Così come Bacco nacque due volte – la prima volta da Semele, la seconda dal femore di Zeus – allo stesso modo lui sente di avere due padri. Il primo naturale, Diotifeci d'Agnolo – nella vita medico personale di Cosimo il Vecchio – che lo iniziò alla medicina, affidandolo a Galeno. Il secondo, Cosimo de' Medici, che lo avvicinò alla filosofia, raccomandandolo a Platone (cfr. *op. cit.*, pp. 93-94 e M. Ficino, *Three books on life, op. cit.*, pp. 102). *La medicina e la cura*, dunque, nella prospettiva ficiniana, *sono legate a doppio filo con il sacerdozio e la filosofia*. Nell'ottica umanistica e neoplatonica, infatti, medicina, religione e sapienza – discipline che in età prescientifica erano tra loro intimamente unite – concorrono alla cura del corpo e a quella dell'Anima.

⁴⁹¹ M. Ficino, *Su come ottenere la vita dal cielo* in M. Ficino, *Sulla vita, op. cit.* p. 186. Segue il testo in latino. [*Denique si non probas imagines astronomicas, alioquin pro valetudine mortalium adinventas, quas et ego non tam probo quam narro, has utique me concedente ac etiam (si vis) consulente dimittito. Medicinas saltem coelesti quodam adminiculo confirmatas, nisi forte vitam neglexeris, ne negligito. Ego enim frequenti iamdiu experientia compertum habeo tantum interesse inter medicinas eiusmodi atque alias absque delectu astrologico factas, quantum inter merum atque aquam...*] (M. Ficino, *Three books on life, op. cit.*, pp. 239-240).

⁴⁹² Sul rapporto tra la cura del corpo e la cura dell'anima Hillman scrive: «Quando il giovane Marsilio fu presentato alla corte dei Medici da suo padre, che era medico di corte, Cosimo il Vecchio osservò che il suo destino sarebbe stato quello di curare l'anima degli uomini, così come il padre era di curarne il corpo» (J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2013, p. 29).

vedere, tra di essi intercorreva una relazione dinamica, governata dai principî di continuità e di affinità⁴⁹³.

Per Ficino, insomma, il rapporto tra l'uomo e il Cosmo era improntato sull'armonia. E l'osservazione delle Stelle non rappresentava altro che un tramite per giungere all'Anima. Ma, nel suo pensiero, la via dell'Anima non estromise mai la dimensione materiale dell'uomo.

In tutti i suoi scritti è evidente la centralità dell'Anima. L'interesse esclusivo per il corpo avrebbe spezzato un equilibrio di ordine essenzialmente dogmatico che Ficino si era dato e nel quale lui credeva. Ma nella sua opera il corpo c'è. S'infiamma, s'accende e vibra, facendosi fecondare dal seme celeste: dalla luce delle Stelle come dalle influenze dei Pianeti. Tanto che giunse ad affermare che «l'anima del mondo ha in sé per potere divino le ragioni seminali delle cose almeno quante sono le idee nella mente divina, e per mezzo di queste ragioni fabbrica altrettante specie nella materia»⁴⁹⁴.

Ragioni seminali che rinviano certamente, da un lato, all'iperuranio platonico: al Mondo delle Idee, che Marsilio conosceva molto bene. Ma che rimandano, d'altro canto, anche agli influssi generativi – e perciò “spermatici” – esercitati dalle Stelle, essendo esse emanazioni dell'Anima del Mondo. Concetto che spiega bene in questo passaggio del *De Vita Coelitus Comparanda*, in cui fa espresso riferimento agli influssi esercitati dai dèmoni e dalle Stelle sull'uomo.

E questo influsso lo subisce non solo attraverso i raggi stessi della stella e del dèmone, ma anche attraverso la stessa anima del mondo presente ovunque, in cui vive e ha forza la ragione di qualsivoglia stella o dèmone, ragione per un aspetto invero seminale, in vista della generazione, per l'altro aspetto esemplare, in vista della conoscenza⁴⁹⁵.

Nel *Liber III* del *De Vita*, il coinvolgimento dell'Anima comporta la messa in gioco tanto della materia corporea quanto di quella celeste. Ma Ficino, se da un lato riconosce negli influssi astrali efficaci poteri generativi con evidenti ricadute terapeutiche e officinali (forse la Bellezza?), d'altra parte, rinviene nelle

⁴⁹³ Cfr. P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 105.

⁴⁹⁴ M. Ficino, *Su come ottenere la vita dal cielo* in M. Ficino, *Sulla vita*, op. cit. p. 188. Segue il testo in latino. [... *anima mundi totidem saltem rationes rerum seminales divinitus habet, quot ideae sunt in mente divina, quibus ipsa rationibus totidem fabricat species in materia*] (M. Ficino, *Three books on life*, op. cit., p. 242).

⁴⁹⁵ M. Ficino, *Su come ottenere la vita dal cielo* in M. Ficino, *Sulla vita*, op. cit. p. 189. Segue il testo in latino. [*Atque hunc non modo per ipsos stellae daemnisque radios, sed etiam per ipsam mundi animam ubique praesentem, in qua et cuiuslibet stellae daemnisque ratio viget, partim quidem seminalis ad generandum, partim etiam exemplaris ad cognoscendum*] (M. Ficino, *Three books on life*, op. cit., p. 244).

corrispondenze planetarie importanti risorse gnoseologiche con profonde implicazioni ontologiche (dunque la Forza?).

Implicazioni ontologiche conferite dalle immagini che vengono riconsegnate allo sguardo dal Cielo attraverso forme – *eidos* (εἶδος) in Platone – o archetipi, direbbe Carl Gustav Jung. Possiamo rinvenire, perciò, anche nel pensiero ficiniano, le immagini cosmiche di cui abbiamo parlato tanto a lungo. Immagini attraverso e grazie alle quali è possibile sondare la profondità dell'Anima, distillandola e raffinandola, senza dimenticare la cura e l'attenzione per il corpo.

Marsilio Ficino, per questo approccio dall'innegabile impronta vitalistica, è stato considerato da James Hillman «un autore di psicologia, uno psicologo del profondo»⁴⁹⁶. Ponendo l'Anima al centro del suo pensiero, la sua filosofia diventa, di fatto, psicologia⁴⁹⁷. Mette cioè la filosofia al servizio dell'uomo. E la focalizza sull'Anima che per lui – e lo diventerà poi anche per Jung – è «vincolo e copula dell'universo»⁴⁹⁸. «*Anima est essentia; est et vita*»⁴⁹⁹: è questo l'insegnamento più prezioso che oggi la filosofia possa trarre dal pensiero di Ficino, se avesse davvero a cuore il benessere dell'uomo.

Una lezione che merita di essere assolutamente ascoltata nell'attuale periodo storico, in cui ci si chiede ripetutamente – e con un filo di angoscia – se serva ancora a qualcosa parlare di filosofia. La risposta può essere affermativa solo se si ricentra la riflessione sull'uomo. Ciò comporta inevitabilmente, da un lato, un obbligato distanziamento dagli accademismi autoreferenziali e, dall'altro, l'abbandono degli approcci storiografici orientati allo studio dell'evoluzione del pensiero in un'ottica prevalentemente cronologica e gnoseologica, focalizzata, dunque, sulla storia della filosofia più che sulla filosofia intesa come amore della sapienza.

Occorre cambiare prospettiva, mutare il punto di vista e dotare – anche in questo caso – lo sguardo di Forza e di Bellezza. Detto in altri termini, è necessario, oltre che urgente, riabilitare una sapienza operativa capace davvero di fornire risposte autentiche alle domande originarie dell'uomo. Chi sono? Da dove vengo? In quale direzione sto andando? Domande a cui si può dare risposta soltanto ponendo

⁴⁹⁶ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, op. cit., p. 29.

⁴⁹⁷ «Di conseguenza, la vera educazione» scrive Hillman «è una educazione psicologica. I metodi tradizionali di insegnamento della filosofia (logica, metodologia empirica, metafisica teologica) richiedono anche una contro-educazione dell'anima» (op. cit., p. 30).

⁴⁹⁸ Op. cit., p. 31. Sull'anima come grado medio della realtà che unifica tutti i gradi cfr. M. Ficino, *Teologia platonica*, III, II, a cura di E. Vitale, Bompiani, Milano, 2011, pp. 224 ss.

⁴⁹⁹ Op. cit., V, XIV, p. 392. [*L'anima è essenza, ed è anche vita*] (op. cit., p. 393).

l'Anima al centro della riflessione filosofica, senza dimenticare la vocazione sapienziale e alchemica dello sguardo. Infatti, è possibile dire di sì oggi alla filosofia, solo a condizione di assegnare la priorità alla realtà psichica e considerando «tutti gli eventi alla luce del significato e del valore che (essi)⁵⁰⁰ hanno per l'anima»⁵⁰¹.

Con questi occhi occorre guardare alle presenze e agli eventi celesti. Con queste lenti e in questa prospettiva è possibile ricercare la loro consanguineità con l'Anima: le loro comuni radici e il loro sincronico respiro. E questo allo scopo di cogliere le sintonie e le affinità che gli astri e i loro molteplici movimenti nello Spazio – di rotazione come di rivoluzione, di precessione come di nutazione – intrattengono con l'uomo e con la vita, nella loro quotidiana concretezza.

La via privilegiata – e forse l'unica – da percorrere sembra, dunque, essere quella vitalistica. Solo orientato dalla lente umida e di cristallo della vita, infatti, lo sguardo può iniziare a rintracciare e a cogliere nella Forza e nella Bellezza del *Kosmos* i germi del sacro e del divino che risiedono (compresenti, coesistenti, conviventi) nell'intimità psichica di ciascuno di noi.

4. Calchi ed echi

Le affinità e le sintonie, di cui si è a lungo parlato, non possono essere ridotte a semplici somiglianze. Si tratta, piuttosto, di analogie cristallizzate in forme simboliche che si manifestano in immagini universali, cioè in personificazioni archetipiche⁵⁰². Espressioni queste ultime che pre-esistono e presiedono tanto alle corrispondenze celesti, in senso lato, quanto alle concordanze planetarie, nello specifico. Siamo partiti proprio da tali immagini, dette appunto archetipiche, allo scopo di ricercare le ragioni psicologiche che stanno alla base del legame oculo-celeste, per individuare – nel tentativo di riallacciare – le corrispondenze arcaiche tra microcosmo e macrocosmo oggi, purtroppo, in gran parte smarrite.

Data l'importanza di tali immagini ritorneremo brevemente, sul concetto di archetipo, anche al fine di comprendere meglio le dinamiche che governano i rapporti e le corrispondenze psico-astrali di cui parlava sì Marsilio Ficino, ma

⁵⁰⁰ Aggiunta mia.

⁵⁰¹ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, op. cit., p. 30.

⁵⁰² La radice etimologica della parola "archetipo" spiega, in parte, il significato che tale termine ha assunto nell'ambito della psicanalisi analitica junghiana. Deriva dal greco *archè* (ἀρχή), con il significato di principio, origine, e da *typos* (τύπος) nell'accezione non solo di forma, ma anche di immagine. Gli archetipi sono, dunque, modelli, forme, immagini che il pensiero junghiano colloca all'interno dell'inconscio collettivo (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., p. 9).

anche Teofrasto Paracelso, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Gerolamo Cardano, Tommaso Campanella, Rodert Fludd, solo per citare alcuni tra gli autori più significativi.

Innanzitutto: che cosa si intende per “archetipo”? Per rispondere alla domanda è necessario fare appello all’interpretazione data da Carl Gustav Jung. Lo psicologo svizzero usò per la prima volta il termine nell’estate del 1919. Siamo a Londra. *Istinto e inconscio* fu il titolo del suo intervento, lo stesso del simposio a cui fu invitato. In tale contesto, affermò che gli archetipi, oltre ad essere forme a priori – e dunque innate –, sono presupposti fondanti, decisivi e imprescindibili di ogni processo psichico⁵⁰³. Concetto che divenne, in seguito, nodale nell’evolversi del suo pensiero. Tanto che lo si può considerare, a pieno titolo, il fulcro principale attorno al quale ruota tutta la *psicoanalisi analitica* – o *psicologia del profondo* – a cui si è fatto costantemente riferimento nel corso della trattazione.

Gli archetipi, insomma, nell’ottica junghiana, sono immagini primordiali che «appartengono [...] a tutta l’umanità e possono ricomparire in forma autoctona nella mente di qualsiasi essere umano, in qualunque tempo e luogo, purché si manifestino le circostanze favorevoli per un loro risorgere»⁵⁰⁴. Sono “immagini originarie” che – per usare ancora le parole di Jung – fanno parte del «nucleo della psiche inconscia e non possono essere spiegate in base a un’acquisizione personale»⁵⁰⁵. Costituiscono piuttosto il substrato inconscio della psiche, dove risiedono i presupposti di ogni azione individuale e di ogni accadimento storico.

⁵⁰³ Cfr. *op. cit.* p. 10. Si riporta parte del contributo junghiano londinese: «Al di là dei contenuti personali troviamo nell’inconscio anche le caratteristiche che non sono state acquisite individualmente, bensì ereditate, cioè gli istinti intesi come impulsi ad attività che procedono, senza motivazione conscia, da una costrizione interiore. A questi si aggiungono le forme esistenti a priori, ossia congenite, dell’intuizione, cioè gli archetipi di percezione e comprensione, che sono una condizione ineliminabile e determinante a priori di tutti i processi psichici. Come gli istinti inducono l’uomo a un comportamento specificatamente umano, così gli archetipi costringono la percezione e l’intuizione a formazioni specificatamente umane. Gli istinti e gli archetipi dell’intuizione formano l’“inconscio collettivo”» (*op. cit.*, pp. 9-10). Jung è nella fase iniziale della sua lunga riflessione. Con queste parole, intende descrivere i processi psichici inconsci, distinguendoli da quelli consci. In particolare colloca nell’inconscio collettivo sia gli impulsi, attinenti all’aspetto biologico dell’uomo, sia gli archetipi. Nel corso dell’evoluzione del suo pensiero si concentra maggiormente sul concetto di archetipo, senza mai, tuttavia, disconoscere gli assunti precedenti del suo pensiero. Nella fase matura e avanzata dei suoi scritti sostiene che gli archetipi attingono al substrato impersonale della psiche e sono totalmente indipendenti dalla volontà dell’uomo, che non li può né gestire né orientare, ma si manifestano in modo spontaneo nelle visioni, nell’Arte, nei sogni. Nel definirli si rifà all’*éidos* (*εἶδος*) platonico: modello ed essenza delle idee. Jung ne *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, scritto tra il 1934 e il 1954, li descrive così: «tipi arcaici o ancora meglio primigeni, cioè immagini comuni presenti fin dai tempi remoti» (*op. cit.* p. 17), sottolineandone la natura primitiva e universale, indipendente da ogni variabile culturale, etnica, sessuale, religiosa o geografica.

⁵⁰⁴ C. G. Jung, *Studi sull’alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁵ C. G. Jung, *La dinamica dell’inconscio* in *Opere*, vol. 8, p. 129.

Anche in Marsilio Ficino, come fa notare Kristeller, «l'archetipo può essere conosciuto partendo dalla sua immagine, cioè levando ciò che è inferiore e aggiungendo ciò che è superiore»⁵⁰⁶. Da tale affermazione si deduce, da un lato, una coerenza di base tra il Mondo e le sue parti; dall'altro, un'interazione continua e reiterata tra il grado superiore e quello inferiore. Esattamente proprio come accade nei gradi massonici e nei riti iniziatici, sia pur in forme e modalità diverse a seconda della tipicità dei fondamenti e dei rituali inerenti alle diverse tradizioni. Ne deriva, nello specifico dell'ambito neoplatonico, una struttura graduale e continua dell'Essere⁵⁰⁷ che fa pensare, in un certo qual senso – e anche in questo caso fatti i dovuti distinguo connessi alla singolarità del pensiero dei due autori – al *processo d'individuazione* di cui parlava Jung.

Questo ordine graduato forma per le cose quasi uno spazio ontologico, che abbraccia ugualmente tutti gli esseri corporei ed incorporei ed in cui tutte le cose hanno un determinato rapporto di vicinanza o distanza tra di loro⁵⁰⁸.

Jung, da parte sua, colloca gli archetipi nell'inconscio collettivo: sottobosco psichico indipendente dal contesto ambientale – a prescindere perciò dalla latitudine geografica, storica o culturale di appartenenza – e totalmente svincolato dall'inconscio personale, dove sedimentano le esperienze private dei singoli soggetti.

L'inconscio collettivo soggiace, infatti, tanto all'inconscio personale quanto agli stati di coscienza. Guida il nostro sguardo e orienta la nostra percezione, procedendo per proiezione o per compensazione.

Per *proiezione*, per esempio, quando vediamo nell'altro – nel Mondo, o anche semplicemente nella persona che ci sta accanto – le nostre tendenze inconsce. In tal caso siamo sopraffatti dalla nostra *Ombra* e si blocca la possibilità di instaurare un autentico rapporto sia con noi stessi sia con l'intero *Kosmos*⁵⁰⁹.

L'inconscio collettivo agisce, invece, per *compensazione*, quando riequilibra le nostre tendenze consce, e quindi razionali, prevalenti⁵¹⁰. In tal caso tutte le immagini cosmiche e planetarie, restituite sulla superficie retinica psichica, acquistano un potenziale curativo. Terapia dell'anima, dunque, che si esprime nel

⁵⁰⁶ P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 55.

⁵⁰⁷ Cfr. op. cit., pp. 66 ss.

⁵⁰⁸ Op. cit., p. 67.

⁵⁰⁹ Cfr. M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 159. «Quando si osservano in altri le nostre tendenze inconsce,» scrive Marie-Louise von Franz «si ha il fenomeno che si definisce “proiezione”. [...] Proiezioni di ogni tipo ostacolano la nostra comprensione degli altri, allontanandoci dalla obiettività, e quindi da qualsiasi possibilità di veri rapporti umani» (*ibidem*).

⁵¹⁰ Cfr. G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, op. cit., p. 264.

principio di autoregolazione dei contrari (la legge eraclitea enantiodromica)⁵¹¹ e che non conosce né pausa né riposo.

La psiche, infatti, e con essa l'Anima procede, cammina, evolve, muta, vaga e, inarrestabilmente, trasmuta, sensibile e permeabile ai moti disegnati dalle orbite dei Pianeti. Ce lo ricorda l'etimologia stessa della parola "pianeta". Essa deriva dal tardo latino *planeta(m)*, che origina, a sua volta, dal greco *planetes* con il significato appunto di "errante", "vagante"⁵¹². Ma non solo: la ritualità iniziatica inscritta nel termine la ritroviamo nell'uso della medesima parola, "pianeta" appunto, per indicare il «paramento che il sacerdote indossa durante la messa e nelle processioni»⁵¹³. Drappo che circonda il corpo dell'officiante che rimanda alle influenze astrali che cingono l'uomo e che ricadono nei suoi sogni, nelle sue visioni, nelle sue intuizioni in forma di personificazioni archetipiche. Non a caso, come osserva Jung, «la prima nozione della legge e dell'ordine psichico si trovò proprio nelle stelle, e in seguito nella materia ignota»⁵¹⁴.

L'inconscio collettivo è, di fatto, «il suolo nativo di ogni evento psichico consapevole»⁵¹⁵. Per questo motivo esercita enormi influenze sulla vita sia individuale che collettiva dell'uomo, pregiudicando la libertà della coscienza⁵¹⁶. Costrizioni che inducono il conscio a porre dure resistenze nei confronti dei contenuti inconsci: un'ostilità amara e pungente che si traduce in una vera e propria prova di forza tra maschile e femminile, tra alto e basso, tra Occidente e Oriente, tra Cielo e Terra.

Insomma, quella tra conscio e inconscio è una battaglia che si è consumata (e si consuma) sul filo del rasoio: tra baratri di luce e voragini di tenebre. Ecco, allora, che è necessario, oltre che urgente, prendere consapevolezza che con la Modernità hanno vinto le tenebre mascherate di luce. Ciò ha reso le pupille orfane della sapienza celeste e lo sguardo incapace di vedere nelle Stelle e nei Pianeti le immagini che continuano a vivere, a lavorare e a fermentare nell'intimità profonda di ogni donna e di ogni uomo.

⁵¹¹ Cfr. *op. cit.*, p. 271.

⁵¹² Cfr. *Pianéta*¹, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, *op. cit.*, p. 1183.

⁵¹³ *Pianéta*², *ibidem*.

⁵¹⁴ G. Jung, *Studi sull'alchimia* in *Opere*, vol. 13, *op. cit.*, p. 264.

⁵¹⁵ C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio* in *Opere*, vol. 8, p. 130.

⁵¹⁶ Cfr. *ibidem*.

VI

DIES IRAE

Cortocircuiti simbolici e malattie dello sguardo

L'Uomo ricevette un soffio, e una luce; lui solo ricevette questa luce. Volle vedere la sua luce e goderne sotto molteplici aspetti. Fu cacciato dalla forza dell'Unità. Lui solo fu cacciato. Andò a popolare le terre del Di-fuori, faticando, dividendosi e moltiplicandosi per desiderio di vedere la sua propria luce e di goderne⁵¹⁷.

René Daumal

Non soltanto i nostri occhi, ma in genere tutti i nostri sensi somigliano agli specchi per il fatto che questi rivolgono le immagini verso l'esterno, mentre sono ciechi nel loro retro. Dal nostro occhio si protende verso di noi un tapetum nigrum. Viviamo nell'angolo morto di noi stessi⁵¹⁸.

Ernst Jünger

Quanto più la coscienza si oppone all'inconscio, tanto più l'occhio, nella sua madida sostanza erotica e nella sua aerea essenza spirituale, non basta più, neppure a se stesso. Per questo deve essere potenziato, tecnologicamente amplificato e anche spogliato tanto di Anima quanto di carne. Deve essere essiccato, inaridito, guidato, schematizzato, orientato, tabellizzato. Deve essere, in breve, *devitalizzato*, immobilizzato e guidato. Persino telecomandato. Può vedere, ma non prevedere. Può guardare, ma non toccare – e neanche, ovviamente, farsi toccare – né dai Pianeti né dalle Stelle.

Si carica così la visione della responsabilità della visibilità a tutti i costi, della performatività in nome della velocità e della necessità, smarrendo il tempo dell'indugio e della sospensione, dell'intervallo e dell'attesa. Si perde il tempo della pausa e del riposo: il tempo lento, a cui si riferiva Bachelard quando, parlando delle *rêveries cosmiche*, scriveva: «*Il Cosmo è un Argo. Il Cosmo, somma di bellezze, è un Argo, somma di occhi aperti*»⁵¹⁹.

Ora non resta che un occhio. Uno solo, e sempre aperto. Eternamente connesso e perennemente *on line*. Un occhio obbligato a restare spalancato, come quello di Alex, il protagonista di *A Clockwork Orange*⁵²⁰, costretto ad assistere, notte e giorno, a *reality* e a dirette di una violenza inaudita. Non c'è più tempo neanche per un battito di ciglia. Non è consentito umidificare la visione. Deve essere

⁵¹⁷ R. Daumal, *Il Monte Analogo*, a cura di C. Rugafiori, trad. it., Adelphi, Milano, 2010, p. 101.

⁵¹⁸ E. Jünger, *Il codiroso in Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, op. cit., pp. 126-127.

⁵¹⁹ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, op. cit., p. 191.

⁵²⁰ *A Clockwork Orange* (Regno Unito - USA, 1971) di Stanley Kubrick.

sempre tersa, chiara, limpida, diairetica, per usare nuovamente un termine tanto caro a Durand.

Si genera, in tal modo, uno sguardo che prova orrore per gli umori madidi della percezione e ribrezzo per le immagini sottili dei sogni e delle visioni, delle intuizioni e delle analogie. Respinte e rinnegate le immagini che popolano il Cielo psichico dell'uomo si oppongono e insorgono. Ecco, allora, che il Cielo interiore diventa violento, tempestoso, pericoloso sia sul fronte individuale, sia su quello collettivo. È questa l'azione-reazione inevitabile dell'inconscio. Se viene meno la tensione tra conscio e inconscio, per la legge eraclitea di reequilibratura dei contrari, la luce si trasforma in tenebra e lo sguardo, costretto e imbalsamato, non può che divenire cieco.

Cecità dello sguardo messo in scena magistralmente da Carl Theodor Dreyer. In *Dies Irae*⁵²¹ l'occhio della macchina da presa – ancora magicamente analogico – si muove all'interno di un universo ristretto. Gli ambienti tetri e le inquadrature anguste fanno da contraltare alla mentalità claustrofobica della comunità protestante dove risiede Anne, moglie del pastore e figlia di una donna accusata di stregoneria. Anne personifica il femminile inconscio. Lei si muove (e fermenta) all'interno dell'ottusità bigotta della collettività religiosa in cui vive. Collettività che si rifiuta di accettare il mistero che, inevitabilmente, contempla la vita. Ed è proprio lei – novella Giovanna d'Arco⁵²² – ad innescare un cortocircuito simbolico all'interno della piccola comunità, prima innamorandosi del figlio del marito-pastore e poi dandosi alle fiamme perché accusata, ingiustamente – dato il suo interesse per le arti magiche –, di stregoneria. Anne agisce, dunque, da detonatore inconscio, portando morte là dove la rigidità di pensiero non dà possibilità alla vita di fluire con i suoi imprevisti e le sue contraddizioni, con i suoi enigmi e le sue passioni.

Giorno d'ira quel giorno,
giorno di angoscia e di afflizione,
giorno di rovina e di sterminio,
giorno di tenebra e di oscurità,
e giorno di nube e di caligine,
giorno di suono di corno e di grido di guerra
sulle città fortificate
e sulle torri elevate⁵²³.

Se si frantumano gli equilibri tra conscio e inconscio, lo sguardo, desacralizzato e secolarizzato, lavora più per antitesi che per sintesi, si muove più per antinomie

⁵²¹ *Dies Irae* (Danimarca, 1943) di Carl Theodor Dreyer.

⁵²² Si fa riferimento a *La passion de Jeanne d'Arc* (Francia, 1928) di Carl Theodor Dreyer.

⁵²³ *Sofonia*, 1, 15-16.

che per accordi. Ecco, allora, che taglia e distingue, rigorosamente e dogmaticamente, il giusto dallo sbagliato, il bianco dal nero, la realtà dalla fantasia e il vero dal falso. Anche quando il falso risulta essere più veritiero del vero. E discerne – nella sua corsa antitetica sfrenata e algebricamente misurata – il male dal bene.

Male che, da parte sua, non è altro che il calco (e l'immagine) di una serie di preconcetti di ordine razionale. Così, gli stessi tabù che lo sguardo illuminista credeva di combattere, si ripresentano in forma di ombre. Ciò che il pensiero sillogistico chiama oggi “pregiudizio” all'origine, infatti, non era altro che l'impronta del mistero che si esprimeva in forma di energia (di Forza e di Bellezza) che viveva e si muoveva – e continua a vivere e a muoversi – nella profondità inconscia della psiche. Energia che, ricordiamo, diventa pericolosa nell'istante in cui viene repressa, sedata, imbavagliata, disconosciuta.

Il *bene*, dal canto suo, non risulta essere altro che il male camuffato da buono, giusto, equo, onesto e, soprattutto, *legittimo*. E che cos'è la legge se non il frutto di un esercizio tiepido e rigoroso del pensiero? Un esercizio precario e transitorio perché non vi è legge che sia assoluta se non quella della molteplicità dell'Anima. E non vi è norma che sia universale se non quella della ricchezza dello sguardo che decide di accompagnarsi ad essa.

In questo gioco di maschere e di ribaltamenti lo sguardo spezza, separa, contrappone, recide. E, dai tagli, non possono che seguire strappi, tormenti e dolori. Ferite dello sguardo che ricadono, come lacrime di sangue, nella visione dilaniata del *Kosmos* e nelle immagini che ciascuno di noi ha e coltiva di se stesso.

1. Dis-astri

Se si spezza la totalità, non si può che approdare a una *visione lacerata*, incapace di cogliere la complessità primigenia ed endemica che il campo visivo offre: quello celeste come quello terrestre.

L'eccesso di luce abbaglia, offusca e obnubila sia il cammino sia la meta, come efficacemente annota in questo breve passo Jung, riferendosi al dio leontocefalo: il serpente zodiacale assimilato a Cristo che, quando si presenta avvolto se stesso sino alla sommità del capo, indica la presenza di un grave problema⁵²⁴.

⁵²⁴ Cfr. B. Nante, *Guida alla lettura del Libro rosso di Jung, op. cit.*, p. 113.

Chiunque dovesse essere permeato da questa ondata di calore che viene liberato, proverebbe la stessa assoluta cecità, la stessa assenza di direzione e la stessa mancanza caotica di forma e di definizione; presenterebbe un quadro che potrebbe avere come parallelo soltanto l'immagine mentale del mondo di oggi. Abbiamo perso completamente la direzione, non siamo più sicuri di niente, c'è soltanto una spinta cieca, ma non sappiamo verso che cosa⁵²⁵.

È questo il ritratto di uno *sguardo secolarizzato*: uno sguardo che condanna al rogo – come Anne e Giovanna d'Arco di Dreyer – le immagini del profondo e, insieme ad esse, quelle della cura. Quelle stesse immagini a cui occhi immaginali sapevano conferire forma, in trasparenza e in filigrana, cogliendo nelle lontananze le vicinanze e nel Cielo i Pianeti dell'Anima.

Tutto ciò non è privo di conseguenze sia sul piano fisico sia su quello psichico. La *cecità imaginalis* produce mali profondi, angosce e sofferenze esistenziali.

Nello sguardo spogliato di Anima e di *Eros* si svilisce la *libido*, di cui parlava Jung. Ciò che resta è un desiderio egoico e una tensione narcisistica che ha smarrito la strada dell'individuazione e che ha totalmente perso di vista il Sé. Una tensione malata, dunque, che si riflette nell'Anima e che si risolve in una visione priva di mete, di profondità, di prospettive e di orizzonti.

L'*aprospektiva* ci obbliga dunque a considerare la definizione obiettiva, l'anatomo-fisiologia o l'oftalmologia del «*punctum caecum*» a sua volta come una semplice immagine, un indice analogico della visione stessa, della visione in generale, quella che, pur vedendosi vedere, non si riflette, non si «pensa» in modo speculare o speculativo – e dunque per ciò stesso si acceca nel punto del «narcisismo», in ciò stesso dove essa si vede guardare⁵²⁶.

Il *punctum caecum* di cui parla Derrida fa da *humus* alle patologie dell'Anima: dalle semplici nevrosi alle forme più gravi di psicosi, sino ad arrivare agli assolutismi e alle tirannie della ragione. Di queste ultime la storia è stata prodiga di esempi: si pensi all'illuminismo o allo scientismo, al positivismo o al pragmatismo. Tirannie tutte guidate dallo scettro di un pensiero liofilizzato, privato delle acque feconde della carne oscura dell'inconscio. Un *cogito*, dunque, che corre dritto, lungo i binari sillogistici di una ragione arida, sempre più

⁵²⁵ C. G. Jung, *Visioni. Appunti del seminario tenuto negli anni 1930-1934*, (conferenza del 7 giugno 1933), 2 vol., a cura di C. Douglas, Magi, Roma, 2004, p. 1127.

⁵²⁶ J. Derrida, *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, op. cit., p. 72. Derrida scrive questo frammento, commentando e interpretando più passaggi de *Le visible et l'invisible* di Merleau-Ponty, di cui si riporta in seguito la traduzione di Derrida lievemente modificata rispetto al testo originale il cui nucleo fondante lo troviamo in M. Merleau-Ponty, *Cecità (punctum caecum) della "coscienza"* in M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., p. 260. «Ciò che essa [la coscienza] non vede, non lo vede per ragioni di principio, non lo vede perché è coscienza. Ciò che essa non vede è ciò che in essa prepara la visione del resto (come la retina è cieca nel punto in cui si diffondono in essa le fibre che permetteranno la visione). Toccarsi, vedersi [...], non è cogliersi come oggetto, è essere aperto a sé, destinato a sé (narcisismo) – [...]. Il sentire che sentiamo, il vedere che vediamo, non è pensiero di vedere o di sentire, ma visione, sentire, esperienza muta di un senso muto» (J. Derrida, *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, op. cit., p. 72).

orientata al mero dato obiettivo e tesa esclusivamente al principio di realtà, supposto, erroneamente, neutrale e oggettivo.

2. Arsure

Oggi domina e prevale un pensiero sterile che cammina, a mo' di freccia e con passo spedito, sulla lama dell'antitesi. Un pensiero che separa con definizioni secche e taglienti il microcosmo dal macrocosmo, ignorando la porosità e l'interscambio tra soggetto e oggetto, tra Anima e universo, tra finito e Infinito, tra visibile e invisibile. Prosegue rapido e fulmineo, con rigore e con metodo. Procedo per ipotesi e verifiche. Avanza per prove ed errori. Supera ostacoli logici, affronta sfide matematiche, nel nome della precisione e della coerenza. Va avanti, sempre diritto. Non c'è curva, non c'è morbidezza che lasci spazio alla *magia delle ligature*⁵²⁷, direbbe Giordano Bruno. Non c'è tempo – per riprendere ancora un'espressione del frate domenicano – per riflettere sulla comunione e sul consorzio delle cose⁵²⁸.

Da qui si può prendere in considerazione la causa per la quale non solo l'azione concerne le cose vicine, ma pure quelle remote per il senso; mentre, in concreto [...] ogni cosa si verifica mediante la comunione dello spirito universale, tutto in tutto e in ogni parte del mondo⁵²⁹.

Al contrario, nella corsa senza tregua e senza incanto di un raziocinio narcotizzato dalle categorie trascendentali, il pensiero diventa autoreferenziale. Lo spiega bene

⁵²⁷ Cfr. G. Bruno, *La magia e le ligature*, a cura di L. Parinetto, Mimesis, Milano, 2000, *passim*.

⁵²⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 51. *De respectu ad communionem seu consortium rerum* [Su comunione e consorzio delle cose] (cfr. *ibidem*) è parte integrante del *De magia*, scritto da Giordano Bruno nel 1589. Il testo – insieme a *Theses de magia*, *De magia mathematica*, *De rerum principiis*, *Medicina lulliana* – venne poi stampato a Francoforte. La pubblicazione gli costò, non a caso, la scomunica da parte della Chiesa luterana. La magia, agli occhi dei protestanti e dei razionalisti, era credenza vana e superstiziosa, per questo era pericolosa e doveva essere bandita. Nella concezione bruniana, invece, la magia è collocata al centro dell'interscambio reciproco tra uomo e natura. È, dunque, essenzialmente, lo strumento attraverso il quale l'uomo opera e interagisce con il Mondo e con il Cosmo. La magia è, in altre parole, un'azione costruita sull'alternanza, sull'interscambio e sulla concordanza tra uomo e il Tutto: «operanti naturae homines cooperatores esse possint», come scrive nel *De Monade* Giordano Bruno (Cfr. L. Parinetto, *Bruno pro nobis*, in G. Bruno, *La magia e le ligature*, *op. cit.*, p. 11).

⁵²⁹ *Op. cit.* p. 51. Si riporta il testo originale: [*Inde credere et considerare licet causam, qua non solum actio est ad propinqua, sed etiam ad remota secundum sensum; secundum rem enim ... per communionem spiritus universalis, qui est totus in toto et qualibet mundi parte*] (*op. cit.*, p. 50). Nasce spontaneo il parallelismo con la totalità simbolica che trascende la coscienza e che è stata da Jung chiamata *Sé* (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, *op. cit.*, p. 158). «Le coppie di opposti rientrano [...] nella fenomenologia del *Sé* paradossale, della totalità dell'uomo. Per questo motivo il loro simbolismo attinge espressioni di natura cosmica come cielo e terra. L'intensità dell'opposizione si esprime in simboli come fuoco-acqua, alto-basso, vita e morte» (C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, *op. cit.*, pp. 13-14). Sull'archetipo del *Sé* si è parlato diffusamente nel corso della trattazione. Vale la pena ricordare che ogni archetipo, essendo espressione simbolica, rimanda alla totalità, cioè alla *complexio* o *coincidentia oppositorum* e, perciò, custodisce in sé un potenziale altamente rivelatorio (cfr. C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, *op. cit.*, p. 18-19).

in questo breve passaggio Kant quando afferma che la «logica trascendentale [...] riguarda semplicemente le leggi dell'intelletto e della ragione, ma solo in quanto si riferisce ad oggetti a priori, e non, come la logica generale, a conoscenze tanto empiriche quanto pure, senza distinzione»⁵³⁰.

Tale autoreferenzialità comporta inevitabilmente lo smarrimento delle concordanze tra micro e macrocosmo. Le affinità, i legami, i nessi immaginali diventano così invisibili. Si colorano di tale trasparenza da farli sembrare, persino, irreali e inesistenti all'occhio acuto della ragione. Non vengono più – né possono più – essere riconosciuti perché esulano dagli schemi trascendentali del pensiero.

La possibilità di costruire una conoscenza su base intuitiva e analogica non è contemplata. L'analogia e l'intuizione deviano, infatti, dagli schemi ingessati di una logica antivitalistica. Ma non solo: assieme alle corrispondenze cosmiche svaniscono anche i referenti e i riferimenti – che siano “soggettivi” o “oggettivi” poco importa – della relazione: l'uomo come il Cielo, l'individuo e con esso tutti i Pianeti del firmamento. Tutto esiste, soltanto ed esclusivamente, sulla base di un a priori del pensiero: un a priori senza corpo e senza radici, privo di Anima e di ali.

Persino il passaggio empirico – fondamentale nella logica classica di ascendenza aristotelica⁵³¹ – si svuota di significato. Tutto è ridotto a presenza fantasmatica,

⁵³⁰ I. Kant, *Critica della ragion pura*, op. cit., p. 81.

⁵³¹ In Aristotele l'esperienza è ricondotta alla memoria. Ne parla nel primo capitolo della *Metafisica* e nell'ultimo degli *Analitici posteriori*. In questi ultimi scrive: «Dalla sensazione si sviluppa dunque ciò che chiamiamo ricordo, e dal ricordo spesso rinnovato di un medesimo oggetto si sviluppa poi l'esperienza. In realtà, dei ricordi che sono numericamente molti costituiscono una sola esperienza. In seguito, sulla base dell'esperienza, ossia dell'intero oggetto universale che si è acquietato nell'anima – dell'unità al di là della molteplicità – il quale è contenuto come uno e identico in tutti gli oggetti molteplici, si presenta il principio dell'arte e della scienza: dell'arte, riguardo al divenire, e della scienza, riguardo a ciò che è. Le suddette facoltà non ci sono dunque immanenti nella loro determinatezza, né provengono in noi da altre facoltà più produttive di conoscenza, ma vengono suscitate piuttosto dalla sensazione» (Aristotele, *Organon, An. Post*, II, 19, 100a, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 2011, pp. 401-402). È importante sottolineare che, in un'ottica simbolica, l'esperienza sollecita non tanto una memoria di tipo sommativo, quanto piuttosto una memoria di ordine archetipico dalla quale riaffiorano le matrici arcaiche della psiche. «Un'attenta disanima rivela» afferma Jung «fino a che punto le decisioni coscienti siano legate al regolare funzionamento della memoria: ma la memoria spesso soggiace a fastidiose interferenze da parte di contenuti di carattere inconscio. [...] Generalmente si serve dei nessi forniti dall'associazione, ma spesso li usa in modo così straordinario che è necessaria un'ulteriore minuziosa indagine dell'intero processo di riproduzione mnemonica per scoprire come certi ricordi siano potuti accedere alla coscienza. E non di rado i nessi in questione sono introvabili» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, op. cit., p. 273). Interessante, ai fini della presente ricerca, è anche la distinzione operata da Aristotele tra Arte e scienza: nella prima è insito il seme del movimento – che abbiamo visto essere trasmutativo in un'ottica immaginale – nella seconda prevale piuttosto l'aspetto granitico della conoscenza. È importante aggiungere che sia in Platone sia in Aristotele l'esperienza permette di conoscere «il fatto che accade ripetutamente, ma non la ragione per cui accade; così è conoscenza del particolare piuttosto che dell'universale» (*Esperienza* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, op. cit., p. 394). Nello specifico, secondo Aristotele la conoscenza è vincolata all'Arte e alla scienza e non solo all'esperienza che, poiché circoscritta alla ripetizione di situazioni memorizzabili, non può né

funzionale esclusivamente a un esercizio sterile della ragione. Si spezza la comunanza con lo spirito universale – di cui parlava Giordano Bruno – e si scavano voragini profonde. Abissi che strappano il Cielo – e i Pianeti che lo popolano – dall’Anima dell’uomo.

Con il crollo della concordia astrale si frantuma la totalità – tra Cielo e Terra, tra alto e basso, tra spirito e materia – e restano solo briciole di mondo, abitate da frammenti d’uomo, orfani di Stelle.

L’Infinito incomincia così a fare paura. Per questo viene ricondotto (e ridotto) al finito. Non c’è più spazio per il mistero. E su coloro che continuano a credere negli enigmi dell’Universo e della Natura interviene duramente la fiamma ossidrica della ragione. Essa agisce come una cesoia di fuoco, incenerendo il non visibile. Lo dissolve con il vento glaciale di un pensiero senza carne (empirica). E lo impietrisce con uno sguardo di Medusa, privo d’Anima (trascendente). Si sviscerano, in tal modo, i legami tra uomo e Cielo, tra astri e Mondo, tra Pianeti e psiche e si celebra la morte tanto dell’*Eros* quanto dell’attrazione. Non c’è più tensione, non c’è più passione, né coinvolgimento né partecipazione.

Insomma, chi professa la fede nella vita – intesa come flusso perpetuo di spirito e materia che perennemente muta e si rinnova in sintonia con le forze cosmiche, siano esse di ordine naturale o astrale poco importa – è considerato un eretico. Il suo pensiero è ritenuto malato, pericoloso. Per questo merita di essere punito e messo al rogo, emulando il sacrificio ordinato dalla giustizia secolare per tramite di Clemente VIII, e consumato il 17 febbraio 1600 in Campo de’ Fiori.

Questo tipo di pensiero trova in René Descartes il suo massimo sostenitore. Si può dire che il filosofo francese anticipa, in un certo senso, l’*io penso* kantiano. Nell’estrema sintesi del *cogito ergo sum*, infatti, è inscritta la restrittiva e parziale ontologia dell’uomo illuminista: “*io sono solo pensiero*”⁵³².

È questo il contesto in cui si consuma il divorzio tra *res cogitans* e *res extensa*. E, in coincidenza di questo distacco, i Pianeti e i moti dell’intero firmamento vengono definitivamente estromessi dall’animo umano.

accertare né controllare la verità a cui può approdare l’uomo (cfr. *ibidem* e Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, I, 1, 981, Bompiani, Milano, 2014, p. 3). Questo motivo è il motivo principale per cui Aristotele non può essere considerato, a nessun titolo, empirista.

⁵³² Cfr. L. Urbani Ulivi, *Saggio introduttivo* in Cartesio, *Discorso sul metodo*, op. cit., 2002, p. 9.

3. *Cor duplex*

Con Cartesio gli astri cominciano a gravitare lontano, dagli occhi come dal cuore. Il cielo è penetrato e guardato con pupille drogate e assetate di *cogito*. L'occhio del cuore è sedato, addormentato. Il cuore del resto, è descritto da Descartes alla stregua di una macchina termica e di un congegno idraulico⁵³³, non è – e non potrebbe più essere, direbbe Hillman – «sede della *himma*, che emana pulsando le sue forme immaginative»⁵³⁴.

William Harvey, contemporaneo del filosofo francese, avvalorò la frattura cartesiana con i suoi studi sulla fisiologia umana⁵³⁵. Il cuore, anatomicamente diviso nel mezzo da una parete impermeabile, «non è uno, bensì inerentemente diviso e in dissidio con se stesso; le sue camere destra e sinistra, benché contigue, sono lontanissime tra loro, senza comunicazione»⁵³⁶. Per questo il *cor duplex*⁵³⁷ può essere assunto a immagine archetipica della ferita inferta alla totalità⁵³⁸.

Da quel momento, il mondo non poté più essere uno, sotto il dominio unitario di sole, re e leone. L'immediatezza dell'azione si sdoppiava nella complicata riflessione. Il pensiero perdette il suo cuore, e il cuore il suo pensiero. Il re era morto, e si era elevato un muro tra il mondo là fuori e i sentimenti soggettivi qua dentro, giacché perfino al centro del petto c'era divisione⁵³⁹.

Il *cor duplex* rimanda simbolicamente all'allontanamento del conscio dall'inconscio e all'arresto della *circulatio* tra Terra e Cielo. Per dirla in termini di

⁵³³ Cfr. *op. cit.*, pp. 177 ss.

⁵³⁴ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, *op. cit.*, p. 62. Con il termine *himma* ci si riferisce – accogliendo l'interpretazione corbiniana – al potere immaginativo del cuore. «*Himma* [...] è nozione assai complessa,» dice Corbin «forse impossibile da tradurre con un termine unico. Si sono dati molti equivalenti: meditazione, progetto, intenzione, desiderio, potere della volontà; noi focalizzeremo qui l'aspetto che ingloba tutti gli altri, quello di "potenza creatrice del cuore". [...] Questa potenza del cuore è quella che viene propriamente designata con il termine *himma*, che possiamo rendere al meglio dando l'equivalente nel termine greco *enthymesis*, atto del meditare, del concepire, immaginare, proiettare, desiderare ardentemente, cioè essere in presenza del *θύμος*, che è forza vitale, anima, cuore, intenzione, pensiero, desiderio» (H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, *op. cit.*, pp. 193-194).

⁵³⁵ Non vi è dubbio alcuno sulla conoscenza di Descartes dell'opera di William Harvey *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, pubblicata a Francoforte nel 1628. Tant'è vero che nel *Discorso sul metodo* Descartes allude esplicitamente al medico inglese in questo passaggio: «Ma se si domanda come mai il sangue delle vene non si esaurisca, fluendo così continuamente nel cuore, e come mai le arterie non ne siano riempite troppo, dato che tutto quello che passa per il cuore vi sbocca, non ho bisogno di rispondervi altro che quello che è già stato scritto da un medico d'Inghilterra, al quale bisogna dare il merito di avere rotto il ghiaccio su tale punto [...]» (Cartesio, *Discorso sul metodo*, *op. cit.*, p. 185).

⁵³⁶ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁵³⁷ *Op. cit.*, p. 63.

⁵³⁸ Al cuore spezzato di Harvey fa da contraltare il crollo della totalità, espressione dell'armonia e dell'equilibrio degli opposti. «L'identificazione della coscienza con la totalità [...]» come osserva Claudio Bonvecchio «rivela un intrinseco limite» (C. Bonvecchio, *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, *op. cit.*, pp. 159-160). L'autentica totalità, infatti, deve comprendere «non solo gli aspetti solari e coscienziali, ma anche quelli lunari, materni, ctonii. Deve insomma assorbire in sé il lato inconscio, il lato d'Ombra: l'emotività, l'immediatezza, la pulsionalità e la violenza» (*op. cit.*, p. 160).

⁵³⁹ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, *op. cit.*, p. 64.

corrispondenze e personificazioni astrali, s'interrompe il dialogo tra Sole e Luna, tra luce e tenebre, tra maschile e femminile. Ciò comporta, in termini psichici, l'arresto del *processo d'individuazione* che, nella prospettiva psicoanalitica junghiana, consiste nella «presa consapevole di contatto con il proprio centro interiore (nucleo psichico) o Sé»⁵⁴⁰.

La coscienza diventa unilaterale. Colonizza l'intero universo epistemologico e gnoseologico. Avanza in modo autonomo, opponendosi, con ferma determinazione, a qualsiasi forma di resistenza che possa intralciare la sua marcia rettilinea e predatrice. Soffoca tutto ciò che pone interrogativi sulla fondatezza della sua supremazia. Le credenze, i miti, le leggende, i sogni sono i primi ad essere ignorati, negati, zittiti, trascurati, misconosciuti. Sono questi i suoi più accerrimi nemici perché sfuggono – per usare ancora le parole di Hillman – al controllo di un pensiero senza cuore. In questo modo l'uomo, affetto dal “morbo coscienziale”, scioglie i legami celesti arcani, con l'illusione vana di potere dominare e controllare lo Spazio: quello terrestre come quello celeste, quello superiore come quello inferiore. Ecco, allora, che i movimenti del cosmo (reso minuscolo) vengono tradotti in formule aritmetiche, in leggi universali inespugnabili, inattaccabili e incontrovertibili, dimenticando (e disconoscendo) l'Universo che si muove nel profondo dell'Anima dell'uomo.

4. Insurrezioni

Quanto più la ragione accelera nella conquista dell'orizzonte mondano e planetario, tanto più perde di vista il senso del suo compito. L'avanzata prometeica della conoscenza, infatti, riesce solo a scavare solchi profondi tra Terra e Cielo. Ferite abissali che fanno scordare alla ragione non solo le radici e la direzione del suo percorso, ma anche e soprattutto, il centro e il cuore del suo cammino: l'uomo.

Ecco allora che il mondo e il cosmo – diventati definitivamente minuscoli – non si appartengono più reciprocamente. Non si riconoscono più come spicchi di uno stesso destino, come parti di una stessa totalità. L'uomo è confuso. Per un verso si sente spaesato dalla pienezza delle conquiste del cielo esteriore e per l'altro si

⁵⁴⁰ M. L. von Franz, *Il processo di individuazione in L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 153. «Il Sé non è soltanto il punto centrale, ma anche l'estensione che comprende la coscienza e l'inconscio» (C. G. Jung, *Psicologia e alchimia in Opere*, vol. 12, trad it. di R. Bazler e L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p. 45). Per una trattazione completa sul Sé come espressione della totalità cfr *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9**, op. cit., passim.

vede sperduto dalla vacuità del suo cielo interiore. Un vuoto che rimbomba. Un vuoto che reclama con il linguaggio del corpo e della psiche – basti pensare all’incremento delle malattie psicosomatiche – il risveglio dei Pianeti: quelli esteriori come quelli interiori. E, ancora, un vuoto che invoca il ritorno degli Dèi (maiuscoli). Perché gli Dèi e gli umani camminano di pari passo e, se si eliminano gli Dèi, inizia inevitabilmente la disumanizzazione⁵⁴¹.

I dispotismi coscienziali hanno portato – come sostiene Claudio Bonvecchio – alla «santificazione della ragione»⁵⁴² e al crollo dell’Olimpo divino. In nome della Santa Ragione⁵⁴³, infatti, è stato etichettato (e liquidato) con il termine “superstizione” tutto ciò che appartiene alla sfera dell’inconoscibile, del mistero, dell’occulto: sconfessandolo, rinnegandolo, disconoscendolo.

Ma non è così semplice ignorare la parte nascosta della psiche. Così come non è per niente facile imbavagliare le immagini archetipiche – gravide di Dèe e Dèi, di Stelle e di Pianeti – che fermentano nel profondo dell’inconscio. Quanto più si rifiutano tanto più si impongono con violenza inaudita, mostrando il loro volto crudele, feroce, selvaggio, spietato: la loro *Ombra*⁵⁴⁴, per usare ancora un termine junghiano. L’*Ombra* si riferisce alla parte inconscia della psiche che – se bloccata, soffocata e, soprattutto, misconosciuta dal conscio – diventa nera, densa⁵⁴⁵, pesante. Genera paura, confusione, terrore.

Insomma, è come se la luce e l’ordine imposti dalla coscienza – ritorcendosi su se stessi a mo’ di spirale e con la forza di una molla a carica – si convertissero nei

⁵⁴¹ Cfr. T. Moore, *Pianeti interiori, L’astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, op. cit., 2009, p. 27.

⁵⁴² C. Bonvecchio, *La maschera e l’uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, op. cit., p. 43.

⁵⁴³ Op. cit., p. 44.

⁵⁴⁴ L’archetipo dell’*Ombra* personifica gli aspetti tetri, cupi, lunari e materni dell’inconscio, che non sono noti all’*ego* cosciente (Cfr. C. Bonvecchio, *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, op. cit., pp. 160 ss.). L’*Ombra* possiede una doppia valenza: una positiva e una negativa. È ostile quando è ignorata, frenata e arginata (cfr. M. L. von Franz, *Il processo di individuazione in L’uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 159). Se misconosciuta, infatti, esercita influssi negativi sulla psiche umana, creando profondi tormenti interiori e determinando fenomeni nevrotici e dissociativi. D’altro canto occorre considerare che l’*Ombra* personifica anche la «parte viva della personalità» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, op. cit., p. 39). Infatti, se riconosciuta e integrata, si pone all’inizio nel *processo d’individuazione*. In effetti, l’*Ombra*, oltre a essere la figura più vicina alla coscienza, è anche il primo archetipo a emergere dall’inconscio (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi e l’inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, op. cit., p. 263). Rappresenta, in altri termini, «la prima prova di coraggio da affrontare sulla via interiore, una prova che basta a far desistere, spaventata, la maggior parte degli uomini» (C. G. Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, op. cit., p. 38). «L’incontro con se stessi» ribadisce Jung «significa anzitutto l’incontro con la propria *Ombra*» (op. cit., p. 40).

⁵⁴⁵ «Ognuno di noi» scrive Jung «è seguito da un’ombra, e meno questa è incorporata nella vita conscia dell’individuo, tanto più è nera e densa. Se un’inferiorità è conscia si ha sempre la possibilità di correggerla. [...] Ma se è rimossa e isolata dalla coscienza, essa non viene mai corretta» (C. G. Jung, *Psicologia e religione* in *Opere*, vol. 11, trad. it. di E. Schanzer e L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino, 2013. p. 82).

loro contrari, cioè nell'oscurità inconscia, governata dal disordine e dal caos. Ecco allora che la regola diventa sregolata, la chiarezza oscura, la semplificazione complicazione, la spiegazione confusione, il progresso involuzione e si potrebbe continuare così all'infinito.

Se ne trova conferma nei vissuti individuali come in quelli collettivi, nelle vicende private come in quelle pubbliche. Il rifiuto del lato inconscio è sempre pericoloso. È causa di parecchi disturbi della personalità e di molte brutture storiche.

Si faranno ora un paio di esempi – uno inerente alla sfera personale e l'altro riferito a quella collettiva – allo scopo di chiarire meglio ciò che accade, nella concretezza, quando lo sguardo di ragione, da solo, si arroga il diritto di impugnare lo scettro della conoscenza.

È sempre pericoloso negare le presenze archetipiche che operano nella nostra Anima. Infatti, se si disconoscono e si cacciano gli Dèi, i miti, le energie e le forze che abitano nella psiche dell'uomo, essi ritornano più furiosi e agguerriti che mai. Ricompaiono in sembianze di deliranti patologie e di folli schizofrenie. Allora, se si vuole davvero iniziare a guarire tali malattie, occorre, innanzitutto, imparare a riconoscerne le cause. Non c'è altra via per individuarle, se non partendo dalle immagini con le quali esse si presentano, si esprimono, si manifestano, si annunciano e si svelano. In realtà, è proprio in quelle immagini che sono inscritte le terapie della cura ed è in esse che sono custoditi i rimedi per un autentico (e balsamico) ritorno all'Anima. Infatti, scrive Hillman: «Attenersi alle immagini, alla fenomenologia, significa anche prestare ascolto ai deliri che spiegano i deliri»⁵⁴⁶. Per farlo occorre esercitare lo sguardo a cogliere, oltre alle luci, anche i profili d'*Ombra* delineati dall'oscurità inconscia.

Da lì partiremo lì e lì concluderemo il nostro frastagliato (e serpentino) itinerario simbolico sullo sguardo.

4.1 Il Cielo in una stanza

Per quanto riguarda la sfera personale si pensi, per esempio, alla schizofrenia. L'etimologia e l'origine del termine possono aiutare a comprendere la causa simbolica della malattia. Il termine tedesco *Schizophrenie*, coniato dallo psichiatra svizzero Eugen Bleuler, discende dal greco *schizein* (σχίζειν) – con il significato di separare, tagliare, scindere – e da *phrēn* (φρήν, genitivo φρενός), cioè cervello, mente. Schizofrenia significa perciò letteralmente “mente divisa”. Infatti, lo

⁵⁴⁶ J. Hillman, *La vaga fuga degli dei*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2005, p. 35.

schizofrenico presenta comportamenti di dissociazione e di disgregazione della personalità che originano da una separazione della mente: frattura molto simile a quella del cuore descritto da Harvey.

Per spiegare meglio ciò che accade nella mente di uno schizofrenico si riporta un sogno ricorsivo in soggetti affetti da questo grave disturbo psichico. Il racconto è stato raccolto da Jung.

Egli sta seduto in un locale buio che ha solo una piccola finestra attraverso la quale può vedere il cielo. Di là appaiono il sole e la luna, ma sono fatti di carta oleata⁵⁴⁷.

È evidente la scissione degli opposti: interno e esterno, buio e luce. Il locale cupo rimanda indubbiamente alla ragione di cui si è a lungo parlato. Una ragione che, quanto più intende fare chiarezza, tanto più ottenebra la conoscenza, costringendola a muoversi entro i rigidi perimetri di una stanza claustrofobica. È palese che il sogno fa riferimento a una coscienza che si rifiuta di aprirsi all'Infinito, all'indeterminato, all'inconscio.

Ma non solo. L'esperienza onirica allude anche a uno *sguardo bloccato*, che si avvicina al firmamento con timore e con misura. Lo si deduce dalla presenza della "piccola finestra" che ritaglia e circoscrive, agendo, a mo' di forbice percettiva, come l'obiettivo di un cannocchiale o l'oculare di un telescopio. In questa prospettiva, la finestra, ritagliata nella parete, pare costruita *ad hoc* da una coscienza computerizzata che agisce secondo parametri quantitativi di calcolo e di congettura. Non apre, ma chiude. Non libera: costringe. È fessura, spaccatura, crepa che divide più che unire, che allontana più che avvicinare. Quella finestra si fa allora ferita: piaga sottile e sterile di cemento. Spiraglio privo di vita che può essere attraversato solo dall'*Ombra*⁵⁴⁸ della visione. Un'*Ombra* che arresta la comunicazione tra microcosmo e macrocosmo e che impedisce alla totalità psichica – il *Sé* – sia di esprimersi che di realizzarsi.

Il *Sé* al centro del *Kosmos* lo ritroviamo, invece, nelle vesti di *Sovrano Cosmico*⁵⁴⁹, nel *verso* di un *denarius* del I secolo d. C. Nell'antica moneta romana, fatta coniare da Domiziano, è rappresentato un bambino seduto sul globo

⁵⁴⁷ C. G. Jung, *I simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. 5, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁴⁸ Si fa riferimento, ovviamente, all'archetipo dell'*Ombra*, cioè alla parte oscura della personalità dell'uomo. Cfr. note 226 e 544 del presente lavoro.

⁵⁴⁹ Cfr. E. H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, trad. it. di M. Bacci, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 170-171. Cfr. anche C. Bonvecchio, *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, *op. cit.*, p. 180. Il *Sovrano Cosmico* è associato da Claudio Bonvecchio – che compie un'ampia disanima sulla figura imperiale intesa come simbolo della totalità sovrana in Terra – al *puer divinus* e al *salvator mundi*.

con le braccia sollevate al Cielo, nel tentativo di afferrare sette Stelle – i Pianeti, forse, oppure gli astri dell’Orsa Maggiore o di quella Minore – che, cingendolo, gli girano attorno. Un’immagine di compiutezza e di totalità che si pone in netta contrapposizione con quella dell’uomo rinchiuso in una stanza, a cui è consentito intravedere soltanto fantasmi evanescenti di Sole e di Luna filtrati da “carta oleata” impermeabile e opaca che blocca (ed arresta) tanto gli aliti di Cielo quanto i vapori di Terra.

È chiaro che, nel sogno esaminato, agisce un sguardo astronomico più che astrologico. È uno sguardo teso a decifrare (e a definire) le *leggi delle stelle* più che a comprendere il *discorso delle Stelle*. Le conseguenze sono persino ovvie: se non c’è dialogo non c’è neppure ascolto. E se non c’è comunione non c’è nemmeno sintonia. Si modifica così – inevitabilmente e necessariamente – l’antica alleanza tra gli occhi e il Cielo. In tal modo l’uomo, recluso tra le pareti di una stanza, diventa schiavo dei muri di cemento innalzati dalla presunzione del suo stesso pensiero.

Non è più padrone del suo Cielo. Il sogno lo avverte. Il Sole e la Luna si muovono, come fossero sagome all’interno dello spazio ristretto di un teatrino cinese, lontano dagli occhi come dal cuore. Gli astri vengono così ridotti a misere *silhouette*, senza calore e senza respiro. Privati tanto della loro luce primigenia quanto del loro fuoco arcano, piroettano ammanettati in un rettangolo di cielo. Vagano come marionette senza meta, alimentate da larve di luce e da briciole di cielo, derubando definitivamente lo sguardo della profondità, della Forza e della Bellezza della Visione di cui si è diffusamente parlato nel corso della trattazione. L’*Ombra*, in pratica, agisce come una patina di “carta oleata” sullo sguardo: si allinea tra gli occhi e il Cielo ed eclissa il “magico calore” delle Stelle. Si dissolvono così i magnetismi e si frantuma l’incanto.

La Visione, infatti, come diceva Merleau-Ponty, «è palpazione con lo sguardo»⁵⁵⁰. E aggiungeva «colui che vede può possedere il visibile solo se ne è posseduto»⁵⁵¹. Nel caso del sogno la *possessione* diventa *ossessione*.

Ed è ben altra cosa rispetto al Cielo che guardava Etty Hillesum e che annotava la mattina del 13 dicembre 1941 nel suo diario, ricorrendo a queste parole:

Ieri sera alle undici c’erano tre stelle nella cornice nera della mia finestra. Adesso c’è un sottile quarto di luna⁵⁵².

⁵⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, op. cit., p. 151.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² E. Hillesum, *Diario*, trad. it. di C. Passanti e T. Montone, Adelphi, Milano, 2012, p. 275.

Anche in quel caso era pur sempre attraverso una finestra e uno scampolo di Cielo che Etty guardava. Ma ciò che cambia, rispetto al sogno schizofrenico da cui eravamo partiti, sono, evidentemente, gli occhi con i quali ci si rivolge al Mondo e con cui si interroga il mistero. Qui si avverte un tócco e un rintócco che retroagiscono a mo' di brusio nell'Anima.

Là, invece, si percepisce, piuttosto, un rimbombo che scioglie gli equilibri tra Cielo e Terra. Li disfa come fossero legàmi di cera che – dissolvendosi come piume di Icaro al calore della ragione – fanno precipitare l'uomo in un pozzo senza fondo: in un gorgo senza fine. Caduta libera, senza ali e senza direzione che, in quanto priva di mete e riferimenti, si risolve nell'inazione assoluta. E che cos'è l'immobilismo se non personificazione di *Thanatos* e concrezione di morte? La portata e il senso di tale crollo trovano voce ed espressione in *La forma dello spazio* di Italo Calvino di cui riportiamo un estratto.

Cadere nel vuoto come cadevo io, nessuno di voi sa cosa vuol dire. Per voi cadere è sbattersi giù magari dal ventesimo piano d'un grattacielo, o da un aeroplano che si guasta in volo: precipitare a testa sotto, annaspate un po' nell'aria, ed ecco che la terra è subito lì, e ci si piglia una gran botta. Io vi parlo invece di quando non c'era sotto nessuna terra né nient'altro di solido, neppure un corpo celeste in lontananza capace d'attirarti nella sua orbita. Si cadeva così, indefinitivamente, per un tempo indefinito. Andavo giù nel vuoto fino all'estremo limite in fondo al quale è pensabile che si possa andar giù, e una volta lì vedevo che quell'estremo limite doveva essere molto ma molto più sotto, lontanissimo, e continuavo a cadere per raggiungerlo. Non essendoci punti di riferimento, non avevo idea se la mia caduta fosse precipitosa o lenta. Ripensandoci, non c'erano prove nemmeno che stessi veramente cadendo: magari ero sempre rimasto immobile nello stesso posto, o mi muovevo in senso ascendente; dato che non c'era né un sopra né un sotto queste erano solo questioni nominali e tanto valeva continuare a pensare che cadessi, come veniva naturale di pensare⁵⁵³.

4.2 Horror vacui

L'ossessione della visibilità attraversa la contemporaneità. Non c'è più possibilità di rendersi invisibili o, anche semplicemente, irreperibili. A fronte della moltiplicazione degli occhi artificiali, assistiamo a un accecamento degli occhi naturali. Tant'è vero che raramente si guarda a occhio nudo. C'è quasi sempre una lente o uno schermo tra noi e il Mondo. La nudità scopica sta diventando un tabù. È l'“essere visibili”, forse, la più reale ed evidente costrizione della nostra società, sia pur all'interno di un contesto di carattere altamente virtuale. Una costrizione che ci piace, ci seduce, ci rapisce.

A ciò si aggiunge il fatto che tutto avviene in “tempo reale”. Le nostre pupille sono risucchiate in ogni istante da schermi che pedinano le nostre ciglia: ovunque, di giorno come di notte, nel tempo del lavoro come in quello del riposo. Non c'è

⁵⁵³ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 103-104.

più spazio per le pupille dilatate e svogliate del *flâneur*⁵⁵⁴ che si perdevano, oziose e stranite, nei *passages* di Parigi, indugiando con sguardo *Liberty* e floreale, da *Art Nouveau*, nelle vetrine dei caffè. Sguardi pigri che strisciavano indolenti lungo i fianchi e i seni morbidi delle prostitute o sull'alveo schiumoso della Senna, senza l'angoscia del tempo: da "perditempo". La *flânerie* era un'Arte. L'Arte della distillazione. Gli occhi del *flâneur* sapevano trasformare la città, la Natura e l'intero Mondo – per dirla in termini baudelairiani – in foreste di simboli⁵⁵⁵.

Oggi non c'è più tempo. Non c'è più spazio. E non c'è neanche più incanto. Basta guardarsi attorno: sono gli schermi i nostri principali interlocutori. Le immagini del nostro mondo (minuscolo) sono vincolate alla durata di un batteria. Sono sempre meno gli occhi erranti, quelli peregrini e sognanti, disposti a farsi penetrare da un'immagine inattesa, da un incontro fortuito oppure, anche semplicemente, a farsi sedurre da un naturale fremito di foglie, da un tramonto infuocato o da un'alba dorata.

E, se per caso ciò succede, dobbiamo riprendere, fotografare, immortalare l'attimo: quell'attimo. Un attimo che non rigarderemo e che non vivremo mai più. Ma, nel frattempo, ci siamo persi l'istante: l'*hic et nunc* della percezione, il qui e ora della Visione, con tutta la ricchezza e la trama infinita di immagini che essa porgeva, elargiva, concedeva, offriva. Non siamo più abituati a lasciare andare, a liberare e a farci cullare dalle immagini. Dobbiamo assolutamente catturarle, imprigionarle, inquadrarle, focalizzarle, bruciarle, per poi incendiarle e ridurle in inconsistenti manciate di cenere.

In tal modo le immagini, ridotte a pugni di polvere senza braci, smarriscono la loro possibilità di rinascere nel profondo della psiche. E nella cenere si dissolve anche il loro potenziale curativo, tanto per l'Anima quanto per l'uomo. A differenza della fenice della *rubedo* alchemica: uccello di cinabro che sapeva risorgere dalle sue spoglie, rigenerandosi e rinvigorendosi a ogni reiterato transito di morte e di risurrezione, per tornare, ogni volta e a ogni nuovo passaggio, a volare in alto, sempre più in alto, nel suo Cielo fatto di luci e di Stelle.

⁵⁵⁴ Sulla figura del *flâneur* cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, voll. 2, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010, *passim*.

⁵⁵⁵ «*La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*» [La Natura è un Tempio dove vivi pilastri / lasciano talvolta scaturire confuse parole; / l'uomo l'attraversa tra foreste di simboli / che l'osservano con sguardi familiari] (Cfr. C. Baudelaire, "Correspondances" da *Les fleurs du mal*, vv. 1-8 in C. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di C. Ortesta, Giunti, Firenze, 2007, pp. 30-31.

Alla quantità di immagini che consumiamo replica l'abbondanza di occhi con cui siamo spiati, controllati, monitorati, schedati, individuati, localizzati.

D'altro canto – senza volere per forza scivolare in pericolose interpretazioni pessimistiche – ci collochiamo oltre, ben oltre, il *Big Brother* orwelliano⁵⁵⁶ e al di là del *Panopticon* benthamiano⁵⁵⁷. C'è sempre un occhio che ci guarda: in ogni momento della nostra vita, dalla nascita alla morte e oltre. Ci guarda dal di sopra e dal di sotto, di lato e di sghimbescio. Controlla i nostri movimenti, le nostre azioni e reazioni. È un occhio che, certamente, è metafora di un pericoloso potere invisibile oggi di natura chiaramente economica, ma non è su questo aspetto che indugeremo. Il *focus* di questa parte della riflessione è (e resta) – lo ricordiamo ancora una volta – quello di mostrare che c'è un'enorme *Ombra* che incombe nell'eccesso di visibilità della contemporaneità.

Un'*Ombra* minacciosa che rischia di risucchiare assieme ai nostri occhi, anche i nostri cuori e, persino le nostre mani che stanno perdendo il gusto dello sfiorare, del toccare, dell'accarezzare il *Kosmos* di Cielo e di Terra, di Sole e di Luna, di Pianeti e di Stelle. *Kosmos* che comprende ogni cosa e ogni persona che incontriamo perché è anche in ciascuno di essi, come in noi, che vivono quei Cieli e quelle Terre, quei Soli e quelle Lune, quei Pianeti e quelle Stelle. C'è un Universo intero che reclama di essere risvegliato, sollecitato, erotizzato. Gli occhi con i quali ad esso ci rivolgiamo possono davvero muovere energie antiche, capaci di sciogliere le catene di una visibilità viziata, che ha smesso di toccare la vita che scorre sopra e sotto di noi. È esattamente questo che intendeva dire Merleau-Ponty quando scriveva:

Lo sguardo [...] avvolge, palpa, sposa le cose visibili. Come se si trovasse con esse in un rapporto di armonia prestabilita, come se li sapesse prima di saperle, esso si muove a modo suo nel suo stile irregolare e imperioso, e nondimeno le vedute che ho non sono vedute qualsiasi, io non guardo un caos, ma delle cose, cosicché non si può dire se è lo sguardo o sono le cose a comandare. Che cos'è questo pre-possesso del visibile, quest'arte di interrogarlo secondo i suoi voti, questa esegesi ispirata? Troveremmo forse la risposta nella palpazione tattile in cui l'interrogante e l'interrogato sono più vicini, e di cui, dopo tutto, quella dell'occhio è una notevole variante⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Cfr. G. Orwell, *1984*, a cura di A. Chiaruttini, trad. it. di G. Baldini, Mondadori, Milano, 1984.

⁵⁵⁷ Cfr. J. Bentham, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault e M. Perrot, trad. it. di V. Fortunati, Marsilio, Venezia, 1983.

⁵⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., pp. 149-150.

È, dunque, la *dimensione tattile dello sguardo* che oggi deve essere riabilitata e risvegliata. Pare un paradosso un'affermazione di questo genere, proprio nell'epoca del *touch screen*⁵⁵⁹! Eppure è così.

Ma oltre a questo c'è ben altro. Ci sono altre vie da percorrere per interpretare il *surplus* scopico contemporaneo. Per comprendere meglio l'attuale contesto storico sottoposto a un così elevato *stress* visivo, è ancora il *Mythos* a venirci in aiuto. Ricorreremo, dunque, al mito di Argo *Panopta*: il mostro dai cento occhi generato da Echidna e da Tifone secondo una delle tante trasposizioni del mito⁵⁶⁰. In base a questa versione si narra che Argo uccise la madre durante il sonno. Un particolare non di poco conto ai fini della presente analisi perchè mette bene in scena l'*annientamento dell'invisibile da parte del visibile*. O meglio: drammatizza la violenza esercitata dal conscio sull'inconscio, dal maschile sul femminile, dal giorno sulla notte. Tutto ciò non è privo di ricadute sulla qualità della Visione e sul modo di percepire il *Kosmos* e se stessi.

Nell'atto dell'uccisione, durante il sonno e di notte, è inscritta la repressione simbolica dell'onirico, del sottile, delle visioni, delle *rêverie* bachelardiane, dell'Immaginazione attiva corbiniana. Argo, con quel gesto, non fa altro che illuminare la notte nel tentativo di inoculare in essa le sue pupille sempre deste. Vuole innestare, in altri termini, nella madre-notte inconscia palpebre come le sue, ininterrottamente aperte e spalancate, come quelle di Alex di *A Clockwork Orange*.

Oggi noi tutti siamo sottoposti alla "cura Ludovico" di cui parlava Stanley Kubrick nel suo film nel 1971. È impossibile sottrarci alla tortura della visibilità: ci è data solo la possibilità, a singhiozzi e a tratti, di allontanarci. Basti pensare alla bulimia del visibile a cui fa da contraltare l'ossessione della reperibilità, della rintracciabilità a tutti i costi, dell'accessibilità continua, dell'apertura perenne e incondizionata di banche, di supermercati, di negozi. Gli orari di apertura si dilatano all'infinito nel tempo e nello spazio. Sino a raggiungerci nelle tavole, nei salotti e persino nelle camere da letto, proprio come fece Argo nel mito. Negli schermi noi guardiamo, in essi noi compriamo: consumiamo e ci consumiamo. E, spesso, su di essi persino ci addormentiamo.

Ma il territorio del sogno deve essere difeso, ascoltato, rispettato. C'è solo una possibilità per resistere all'avanzata distruttiva delle immagini che ci divorano alla

⁵⁵⁹ Cfr. L. Ferrario, *Tra l'incudine e il martello: da Efesto al touch screen, op. cit., passim.*

⁵⁶⁰ Cfr. R. Graves, *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Longanesi, Milano, 2012, p. 113.

velocità della luce. È necessario rendere lo *sguardo cieco* e la *Visione femmina*, inconscia, veggente, capace di porsi oltre la vista, oltre la luce, oltre i cento occhi di Argo e al di là del controllo fidelizzante del Grande Fratello. Solo così sarà possibile rendere l'esercizio percettivo un cammino iniziatico di trasmutazione psichica autentica. È questa la via da percorrere per superare e dare lo scacco al sovraccarico di occhi con cui guardiamo e siamo guardati. *Surplus* visivo che crea cortocircuiti simbolici: l'eccesso di visibilità (e il frastuono in essa compreso), infatti, ci rende sostanzialmente invisibili a noi stessi.

L'esercizio cieco dello sguardo – a cui intendiamo fare riferimento – diventa silenzio nella donna-amante di David Herbert Lawrence oltre che supremo esempio poetico di *sintesi erotica della Visione*.

Chiudi gli occhi amore, lascia che io ti faccia
cieca. Ti hanno insegnato solo a leggere
problemi sulla superficie delle cose, e
algebra negli occhi degli uomini accesi
dal desiderio: in dio vedi un geometra
che interseca i suoi cerchi, per
confonderci.

Vorrei baciarti sugli occhi sino a baciarti
cieca. Se io potessi – se qualcuno potesse...
Allora forse nel buio troveresti quello che vuoi:
la soluzione che è sempre troppo profonda per la
mente, fusa nel sangue:
che io sono il cervo, e tu la cerva
tenera.

Ora basta indagare intorno a me! Vuoi che ti
odi? Sono un caleidoscopio, io, che tu agiti
e agiti, e non dà mai l'immagine
giusta? Sono condannato a penetrarti
in un lungo coito di parole, io? Ora
basta. Non c'è speranza tra le tue
cosce, lontano, lontano dallo scrutare del tuo
sguardo?⁵⁶¹

Lo sguardo immersivo, sintetico, copulativo degli ultimi versi ricorda *L'origine du monde*⁵⁶² di Gustave Courbet. Il titolo dell'opera, già di per se stesso evocativo, sollecita, guida e attiva uno sguardo arcaico, delle origini, abilitato a

⁵⁶¹ D. H. Lawrence, "Donne intelligenti" in *Mattino di primavera e altre poesie*, op. cit., pp. 32-33. Si riporta il testo originale in inglese di "These Clever Women". [Close your eyes, my love, let me make you blind! / They have taught you to see / Only problems writ on the face of things, / And algebra in the eyes of desirous men, / And God like geometry / Tangling his circles, to baffle you and me. // I would kiss you over the eyes till I kissed you blind; / If I could – if anyone could! / Then perhaps in the dark you'd get what you want to find: / The solution that ever is much too deep for mind; / Dissolved in the blood... / That I am the hart, and you are the gentle hind. // Now stop carping at me! Do you want me to hate you? / Am I a kaleidoscope / For you to shake and shake, and it won't come right? / Am I doomed in a long coiton of words to mate you? / Unsatisfied! Is there no hope / Between your thighs, far, far from your peering sight?/].

⁵⁶² Gustave Courbet, *L'origine du monde*, olio su tela, 1866, Musée d'Orsay, Parigi.

penetrare la “carne vaginale” della Visione: la stessa che conferisce forma e che offre culla alla vita.

Di fatto, solo uno sguardo capace di immergersi nella “foresta pluviale inconscia” può aprirsi al *mundus imaginalis*. E soltanto occhi che sanno indugiare lì, sulla soglia del mistero, possono approdare a una Visione che sia veramente limpida e cristallina. È immenso il potere germinativo e terapeutico del femminile, così come è infinita la Forza e la Bellezza di uno sguardo capace di oltrepassare la soglia, personificata ne *L'origine du monde* dai genitali femminili. «La nudità della donna, è il lavoro di Dio»⁵⁶³ scriveva William Blake.

L'opera di Courbet è di un realismo carnale che fece scandalo. Ma nello scandalo, come spiega bene l'etimologia stessa della parola (dal greco *skándalon* con il significato di “pietra d'inciampo”, “insidia”)⁵⁶⁴, è data la possibilità di riacquistare la profondità perduta. Perché è cadendo, inciampando, appunto, che è data la possibilità di rialzarsi. Così come è nell'accecamiento che è data la possibilità di tornare a vedere con occhi nuovi, illuminati dalla “luce vaginale” della notte e dal chiarore mestruale e rigenerativo della Luna, nella quale si compie prima l'*albedo* (la distillazione) e poi la *rubedo* (la purificazione, la nobilitazione e la resurrezione) della Visione.

Certo che ci vuole coraggio a guardare là (nel buio e nel sangue) dove c'è il rischio di cadere. Ma è da lì, da quella “pietra” e da quella “voragine cieca” che è data la possibilità, per dirla con Lawrence, di “farsi cervo e cerva”: entrambi personificazioni archetipiche della fecondità, dei ritmi di crescita e di rinascita⁵⁶⁵. Il cervo, infatti, è simbolo di totalità e assume, in molte tradizioni esoteriche e religiose, valore cosmico e spirituale. È, infatti, mediatore tra Cielo e Terra e «simbolo del sol levante che sale verso il suo zenith»⁵⁶⁶.

Occorre “*farsi ciechi*”, dunque, per poter vedere meglio. A tale scopo si può ricorrere all'interpretazione dei sogni, al potere dell'Arte o a quello della musica, così come fece Mercurio che si servì del flauto per addormentare Argo dai cento

⁵⁶³ W. Blake, “Proverbi infernali” in *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, trad. it. di G. Ungaretti, SE, Milano, 2003, p. 23. Si riporta il testo originale in inglese di “*Proverbs of hell*”. [*The nakedness of woman is the work of Good*].

⁵⁶⁴ Cfr. *Scandalo*, M. Cortellazzo, P. Zolli, *Il nuovo etimologico*, op. cit., pp. 1455-1456.

⁵⁶⁵ Cfr. *Cervo*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, op. cit., p. 252.

⁵⁶⁶ *Op. cit.*, p. 253. Il cervo appartiene alla stessa costellazione simbolica dell'albero, delle corna e della croce: tutti simboli di totalità (cfr. *ibidem*).

occhi. Li addormentò tutti. Fu Giunone a raccogliarli ad uno ad uno e a posarli sulla coda del pavone, animale che fu a lei consacrato⁵⁶⁷.

È il pavone, dunque, assieme al cervo, a poter essere elevato a simbolo di una *Visione Totale, Assoluta*. Totalità che può sostenere solo uno sguardo capace di procedere per nascondimenti e svelamenti, tra luci e tenebre, esattamente come accade al ventaglio di occhi di piume disegnati sulla coda del pavone che compaiono e scompaiono al ritmo della danza della sua ruota⁵⁶⁸. Simbolo, quest'ultimo, nella tradizione islamica, dell'Universo, della Luna piena e del Sole allo zenith⁵⁶⁹, esattamente come abbiamo visto essere il cervo della poesia di Lawrence.

In sintesi, i mille occhi con cui guardiamo – e con i quali siamo in ogni istante osservati e scrutati – reclamano di essere ricondotti a un'unica totalità, proprio come accadde nel mito greco-romano di Argo. Ricordiamo che nella narrazione originaria fu una Dea, Giunone, a farlo. Una donna, dunque, come a dire che per giungere all'unità smarrita occorre passare dal *punctum caecum* della creazione. È lì, infatti, nell'“orifizio vaginale inconscio” che fermenta (lento) l'*humus* immaginale di cui si nutre e di cui si sostiene ogni autentica Visione, capace di rintracciare e di ritrovare nella profondità della femminilità la Forza e la Bellezza dell'Immensità.

Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita⁵⁷⁰.

Quando tornai a casa, sull'abisso dei cinque sensi, là dove una scarpata liscia di fianchi con lo sguardo corrucciato incombe sul mondo presente, vidi, avvolto in nubi nere, un poderoso Diavolo ai lati volteggiare della roccia: con fiamme corrosive egli scrisse questa frase che ora le menti degli uomini percepiscono, e leggono in terra:
*Non vuoi capire che ogni Uccello che fende le vie dell'aria
È un universo di delizie, chiuso dai tuoi cinque sensi?*⁵⁷¹

⁵⁶⁷ Cfr. L. Capello, *Dizionario mitologico di tutti i popoli e sue relazioni colla storia*, vol. 1, Giuseppe Pompa Editori, Torino, 1837, pp. 139 ss.

⁵⁶⁸ Cfr. Pavone, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 194. «Nella tradizione cristiana il pavone rappresenta anche la ruota solare e per questo è un segno di immortalità; la sua coda evoca il cielo stellato. [...] Chiamato *l'animale dai cento occhi*, esso diviene segno della beatitudine eterna, della visione diretta di Dio da parte dell'anima» (*ibidem*).

⁵⁶⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁷⁰ W. Blake, “Memorabile apparizione” in *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, *op. cit.*, pp. 34-35. Si riporta il testo originale in inglese di “A memorable fancy”. [*If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite*].

⁵⁷¹ W. Blake, “Memorabile apparizione” in *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, *op. cit.*, pp. 18-19. Si riporta il testo originale in inglese di “A memorable fancy”. [*When I came home, on the abyss of the five senses, where a flat sided steep frowns over the present world, I saw a mighty Devil, folded in black clouds, hovering on the sides of the rock: with corroding fires he wrote the following sentence, now perceived by minds of men, and read by them on earth: / How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?*].

VII

STRETTO FINALE

Per un *explicit* che invia a un *incipit*

Se mai tesi sopra di me cieli immoti, e volai con le mie ali nei miei cieli.

Se nuotai senza fatica in profonde lontananze di luce, e l'uccello 'saggezza' della mia libertà giunse: –

– ma l'uccello 'saggezza' parla così: «Ecco, non c'è sopra nè sotto! Slanciati e vola: in giro, in avanti, all'indietro, tu che sei lieve! Canta! non parlare più!». –

– non sono le parole, tutte, fatte per i gravi? Non mentono tutte le parole per chi è lieve! Canta! non parlare più!». –

Come non dovrei anelare all'eternità e al nuziale anello degli anelli, – l'anello del ritorno?

Allora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che io amo: perchè ti amo, Eternità!

*Perchè ti amo Eternità!*⁵⁷²

Friedrich Nietzsche

La Visione non è una scienza esatta. È questa l'unica certezza custodita nel mistero dello sguardo. Assomiglia più all'Arte della magia che a quella del *modus operandi* della coscienza e della razionale conoscenza.

Due sono le possibilità quando si parla di Visione. O la si possiede e, nel contempo, se ne è posseduti; o se ne è soggiogati e, spesso, abbandonati. La stessa cosa vale anche per le immagini. Esse hanno il potere di sedurre ed estraniare, di affascinare e di separare oppure di comunicare e di rivelare, di unificare e annunciare. Tutto dipende dagli occhi con cui si guardano.

Gli occhi raramente sono nudi. Sono spesse e dense le lenti attraverso cui le nostre pupille si approciano al Cielo e alle Stelle: lenti ideologiche, patologiche, teleologiche, dottrinali. Lenti che dividono più che unire, che distaccano più che aderire. Quando proiettiamo sul Mondo i colori, le forme, gli spessori e le opacità di tali lenti, le immagini che ci vengono restituite ne risultano inevitabilmente deformate. Sembrano, addirittura, imprigionate entro le inquadrature ristrette degli occhiali con cui le abbiamo apprestate e avvicinate. In tal caso, esse non coincidono più con la nostra psiche. Non hanno più nulla da dirci, se non il passeggero *divertissement* di un istante destinato all'oblio immediato.

Affinchè le immagini possano iniziare nuovamente a parlarci, a risponderci e a corrisponderci occorre levare gli schermi e imparare a guardare ad occhio nudo,

⁵⁷² F. Nietzsche, *I sette sigilli. (Ovvero: il canto «sì e amen»)* in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano, 2011, p. 272.

come facevano i pastori, i contadini e gli astrologi antichi. Guardare ad occhio nudo significa imparare ad avvicinare il *Kosmos* con ciglia d'Anima e con pupille guidate e orientate dal *Sé*: nocciòlo segreto e bussola interiore del nostro Essere.

Occorre liberare le immagini, dunque, e, insieme a esse, il nostro sguardo. A questa necessità – che è anche un'urgenza dato il potere terapeutico che abbiamo visto essere custodito nella Visione – si è tentato di dare risposta, scegliendo di procedere per via simbolica.

Un'altra lente? Potrebbe replicare maliziosamente qualcuno. Non è così. E questo semplicemente perché lo sguardo simbolico avvicina e incontra il Mondo (e l'intero firmamento) con l'*Occhio del Sé*.

Come potrebbe, infatti, l'occhio che non percepisce se stesso vedere il *Kosmos*? Rischierebbe di restare bloccato in ragnatele di specchi appiccaticci, in grovigli di riflessi vischiosi e in “sciami di immagini” vocianti, frastornanti, assordanti e, persino, ammorbanti per l'orecchio fine dell'Anima.

L'Occhio capace di vedere se stesso, invece, affonda le sue radici nelle «abissali profondità dell'animo inconscio e [...] costruisce, per spontanea associazione, scenari, paesaggi, fondali da cui trarre, per *vim hermeneuticam*, visioni del mondo, aperture sulla realtà, precognizioni sincroniche o solo seduzioni immaginative»⁵⁷³. È l'Occhio che sa farsi specchio trasparente e cristallino, oltre che «strumento di una magia universale»⁵⁷⁴ come scriveva Merleau-Ponty. È l'Occhio «che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso»⁵⁷⁵.

Ma non solo: l'Occhio che vede se stesso è, soprattutto, l'*Occhio che sa farsi sottile*. «Il sottile» come spiega Claudio Bonvecchio «[...] è qualcosa di impercettibile che può essere colto solo da chi possiede una particolare percezione»⁵⁷⁶. Ma non solo: «Il sottile non è qualcosa di tenue, come un fluido o un vapore. Il suo statuto ontologico consiste nell'unione dei contrari»⁵⁷⁷. Può essere considerato al pari e, dunque, un sinonimo di simbolo. Infatti, in sanscrito

⁵⁷³ C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., p. 106. Claudio Bonvecchio si riferisce, nel frammento riportato, al rapporto tra immagine e gioco nel *De propria vita* di Girolamo Cardano mago.

⁵⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, op. cit., p. 27.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., p. 108.

⁵⁷⁷ P. Riffard, *L'esoterismo. Che cos'è l'esoterismo*, vol. I, trad. it. di M. G. Meriggi, Bur, Milano, 1996, p. 503.

si usa il termine *linga* per riferirsi sia al simbolo sia al sottile⁵⁷⁸. Il *linga*, a sua volta, è attribuito di Śiva, il dio supremo e creatore⁵⁷⁹, oltre a essere simbolo del fallo e della procreazione⁵⁸⁰.

Occorre perciò esercitare uno *sguardo sottile*, fecondo, germinativo, seminale per cogliere le affinità tra microcosmo e macrocosmo, avendo sempre ben chiaro che le corrispondenze tra l'Anima e il Cielo non avanzano mai in modo rettilineo, ma procedono, piuttosto seguendo percorsi improbabili, effettuando sterzate fulminee e improvvise. L'*Occhio sottile* sa camminare, in bilico e in equilibrio, lungo i binari serpentini delle associazioni simboliche. È un Occhio, per dirla con Nietzsche, «che costringe anche la casualità a danzare in un girotondo di stelle»⁵⁸¹. Ed è l'Occhio in grado di farsi, veramente, “specchio dell'Anima”.

È utile, oltre che urgente e necessario, prendere consapevolezza che noi vediamo nelle immagini sostanzialmente quello che siamo. E, d'altro canto, le immagini ci guardano con gli stessi occhi con cui noi le guardiamo. Sembra un gioco di parole, ma non lo è. È la messa in scena della *mise en abyme* in cui prende forma la Visione: moto perpetuo di ciglia tra vette e abissi, tra aria e Terra, tra Stelle e fango.

Lo sguardo, infatti, non è mai esclusivamente direttivo: comprende e contempla sempre un *feedback* retroattivo, che si esprime e si cristallizza in immagini archetipiche che ci rispondono e che ci corrispondono. Per questo la Visione non è mai esclusivamente unidirezionale: osserviamo, guardiamo, percepiamo e vediamo con gli stessi occhi con cui siamo osservati, siamo guardati, siamo percepiti e siamo visti.

Dinamica che emerge in modo chiaro in un passaggio cruciale del romanzo *Ensaio sobre a Cegueira* di José Saramago. Lo scrittore portoghese esprime – con il suo stile bizzarro e il suo modo singolare di usare le maiuscole e la punteggiatura – il rapporto tra vedente e visto. I due protagonisti – un uomo cieco e una donna, sua moglie e unica persona vedente all'interno di una comunità di soli ciechi – si trovano in una Chiesa. Nella basilica ci sono molte sculture e

⁵⁷⁸ Cfr. C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., p. 109. Cfr. anche *Linga* in AA. VV., *Dizionario delle religioni orientali*, Vallardi, Milano, 1993, p. 177.

⁵⁷⁹ Cfr. C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., p. 109 e W. Doniger, *Śiva. L'asceta erotico*, trad. it. di F. Orsini, Adelphi, Milano, 1997, *passim*.

⁵⁸⁰ Cfr. *Linga* in J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, op. cit., p. 27. Sul rapporto tra lingua ed erotismo si riporta quanto segue: «Il lingua è [...] propriamente un fallo e il simbolo della procreazione, a cui l'erotismo peraltro è totalmente estraneo» (*ibidem*).

⁵⁸¹ F. Nietzsche, *I sette sigilli. (Ovvero: il canto «sì e amen»)* in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, op. cit., p. 270.

parecchi dipinti: immagini, quindi. La donna le guarda e, sorpresa, nota che gli occhi delle statue e delle figure affrescate – Cristo, la Madonna, San Sebastiano, i quattro evangelisti...– sono celati da pennellate bianche o da fasce di tessuto. E così quelli dei fedeli. Tutti gli occhi sono nascosti o occultati. Tutti, tranne quelli di Lucia, la martire cristiana accecata poco prima di essere stata decapitata. È lei che incede con un vassoio d'argento tra le mani. Lì ha riposto i suoi occhi. Li mostra all'unica donna che vede: la moglie dell'uomo cieco. Un invito, da parte della Santa protettrice della vista – rivolto a tutti coloro che hanno ancora occhi per vedere – a guardare con gli occhi del cuore. È da quegli occhi d'argento e di Luna – la Santa è donna e il femminile, come abbiamo visto, rimanda all'incontro con l'inconscio e, dunque, con l'aspetto selenico della psiche – che emerge la *Lux*, da cui nasce anche il suo nome: Lucia. Un'esortazione che troviamo scritta, del resto, anche nel Vangelo gnostico di Tommaso: «*Se porterete alla luce ciò che è dentro di voi, quello che porterete alla luce vi salverà*»⁵⁸².

[...] pensò di essere ammatita, o forse, scomparsa la vertigine, di avere le allucinazioni, non poteva essere vero ciò che le mostravano gli occhi, quell'uomo inchiodato alla croce con una benda bianca a tappargli gli occhi, e, lì accanto, una donna col cuore trafitto da sette spade e gli occhi tappati anch'essi con una benda bianca, e non c'erano soltanto quest'uomo e questa donna in simili condizioni, tutte le immagini della chiesa avevano gli occhi bendati, le sculture con una striscia di tessuto bianco legata intorno alla testa, i dipinti con una spessa pennellata di pittura bianca, e laggiù c'era una donna che insegnava a leggere alla figlia, e tutte e due avevano gli occhi tappati, e un uomo con un libro aperto su cui era seduto un bambino, e tutti e due avevano gli occhi tappati, e un altro uomo col corpo trafitto di frecce, e aveva gli occhi tappati, e una donna con una lanterna accesa, e aveva gli occhi tappati, e un altro uomo con ferite alle mani, ai piedi e al petto, e aveva gli occhi tappati, e un altro uomo con il leone, e tutti e due avevano gli occhi tappati [...] c'era soltanto una donna che non aveva gli occhi tappati, perché li portava sopra un vassoio d'argento. La moglie del medico disse al marito, Non mi crederesti se ti dicessi quello che ho davanti a me, tutte le immagini della chiesa hanno gli occhi bendati, Che strano, chissà perché, Come faccio a saperlo, potrebbe essere stata opera di qualche disperato della fede quando ha capito che sarebbe diventato cieco come gli altri, può essere stato lo stesso sacerdote, forse ha pensato giustamente che, siccome i ciechi non avrebbero potuto vedere le immagini, anche le immagini non avrebbero più dovuto vedere i ciechi, Le immagini non vedono, Ti sbagli, le immagini vedono con gli occhi che le vedono, solo adesso la cecità è veramente generale, Tu ci vedi ancora, Ci vedrò sempre meno, anche se non perderò la vista diverrò sempre più cieca di giorno in giorno perché non avrò più nessuno che mi veda⁵⁸³.

Il nostro occhio vede se stesso in ogni piccola piega dell'Universo che, a sua volta, replica e risponde con le stesse immagini con le quali noi guardiamo.

Ma, se noi diventiamo ciechi a noi stessi, anche le immagini del Cosmo si fanno cieche e, nell'oscurità, il “gioco del mistero” – cioè l'intreccio di armonie e di melodie, di luci e di trasparenze intrattenuto tra gli Occhi e il Cielo da cui eravamo partiti – si esaurirebbe in una sterile “mosca cieca”. Le immagini così

⁵⁸² *Vangelo gnostico di Tommaso*, 30 cit. in C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, op. cit., p. 129.

⁵⁸³ J. Saramago, *Cecità*, trad. it. di R. Desti, Einaudi, Torino, 2008, pp. 304-305.

non avrebbero più nulla da comunicarci, se nonch  il vuoto rimbombante orchestrato delle sterili passerelle a cui la cosiddetta “societ  delle immagini” ci ha tristemente abituati.

Prendere consapevolezza della complessit  della Visione  , dunque, presupposto imprescindibile per inaugurare una nuova stagione dello sguardo, all’insegna del visibile dell’invisibile, del *m rabilis* e della mirabilia. Et  aurea e primavera degli occhi in cui la profondit  delle pupille potr  finalmente aprirsi alle altezze celesti e schiudersi alle voragini terrestri per ritrovare nell’*anima cosmi* l’*anima sui*.

Ma ci  implica un movimento cauto della coscienza che non   solo razionalit , decisione, determinazione e risolutezza. Contempla, infatti, «anche funzioni pi  “morbide”, come la memoria, il riconoscere, la riconoscenza, la reverenza, il rispetto e la consapevolezza»⁵⁸⁴. Occorre, in altre parole, superare la postura diairetica dello sguardo, di cui parlava Durand, e recuperare quella che Merleau-Ponty chiamava *prossimit  per distanza*⁵⁸⁵.

La *rinascenza dello sguardo*   condizionata ed   vincolata anche all’attraversamento del bosco, direbbe J nger⁵⁸⁶. Serve, insomma, passare dal buio e dalla profondit  dell’inconscio per approdare all’autentica Visione. Occorre in altre parole, imparare ad abbassare le palpebre nelle acque torbide di Ulro⁵⁸⁷. E

⁵⁸⁴ T. Moore, *Pianeti interiori, L’astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, op. cit., p. 50.

⁵⁸⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’invisibile*, op. cit., p. 146. «Si dovrebbe ritornare a questa idea della prossimit  per distanza, dell’intuizione come auscultazione o palpazione in spessore, di una veduta che   una veduta di s , torsione di s  su s , che mette in questione la “coincidenza”» (*ibidem*).

⁵⁸⁶ «L’uomo che riesce a penetrare nelle segrete dell’essere, anche solo per un fuggevole istante, acquister  sicurezza: l’ordine temporale non soltanto perder  il suo aspetto minaccioso, ma gli apparir  dotato di senso. Chiamiamo questa svolta *passaggio al bosco* e l’uomo che la compie *Ribelle*» (E. Jünger, *Trattato del ribelle*, trad. it. di F. Bovoli, Adelphi, Milano, 1990, p. 58). Il passaggio dal bosco equivale in Jünger alla scelta di un percorso di meditazione e di ascolto del silenzio interiore. «È quel silenzio da cui pu  scaturire» scrive Claudio Bonvecchio «una nuova consapevolezza di se stessi e della totalit  che ciascuno porta in s » (C. Bonvecchio, *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, op. cit., p. 29, nota 41).

⁵⁸⁷ Si fa ovviamente riferimento a W. Blake, *Newton*, acquerello e inchiostro, 1795-1805, Tate Gallery, London in A. Roob, *Il Museo ermetico. Alchimia & Mistica*, op. cit., p. 511. Blake, in netta polemica con le concezioni materialistiche dell’Universo, accusa Newton di avere dato una spiegazione semplicistica del Cosmo. In *There is no Natural Religion* (1788) scrive: «Colui che vede l’infinito in tutte le cose, vede Dio; chi vede solo la ragione vede solo se stesso» (*ibidem*). L’opera di Blake non pu  non richiamare alla mente *Cristo misura il mondo con il compasso*, tavola medievale datata 1250 ca. e inserita nella *Bible moralis e*. Il simbolo del compasso lo ritroviamo nella Massoneria dove rappresenta lo Spirito, mentre si ricorda che la squadra incarna la Materia (cfr. A. Cuccia, *Dieci Tavole Architettoniche sulla Massoneria*, op. cit., p. 46). Ma torniamo brevemente all’opera di Blake. L’uomo raffigurato chino, appoggiato a una roccia,   Newton nella terra paludosa di Ulro. L’interpretazione simbolica che qui attribuiamo, posta in relazione a quanto affermato da Blake, intende mettere in evidenza la necessit  di calare lo sguardo nel profondo dell’Anima prima di volgerlo al Cielo.  , infatti, solo nelle celle segrete dell’inconscio acquitrinoso e fangoso dell’Ulro che   possibile ritrovare la forma, la dimensione e la profondit  dell’Occhio interiore. Lo sguardo nudo dell’uomo, in questo senso, pu  essere fatto coincidere con la chiamata interiore: la vocazione di ciascuno di noi. Soltanto con l’Occhio

li denudarsi, se si vuole davvero fornire ossigeno celeste e nutrimento terrestre al nostro occhio assopito, asfittico e deperito. È necessario ridisegnarlo, vivificarlo, vascolarizzarlo con compasso e testa china per ravvivare la fiamma di spirito e di vita in esso custodita. È questo il presupposto per rianimare il Cielo interiore e attraversare le soglie delle Stelle: porte iniziatiche e gradini dell'Anima.

La sensibilità simbolica di Dante lo sapeva: concluse tutti e tre i Canti della *Divina Commedia* proprio con la parola “stelle”⁵⁸⁸. La scelta non potè essere casuale. Lo dimostra il fatto che l'ultimo verso delle terzine dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono composte da sette parole. A eccezion fatta del *Paradiso* dove, naturalmente, il termine “stelle” assume un significato ben altro: non più passaggio, ma acme, vetta, *Sé*, direbbe Jung. Meta ultima e suprema dell'uomo nell'ottica religiosa dantesca che coincide, del resto, con l'apice del *processo d'individuazione* nella psicologia del profondo.

Ma torniamo al sette riferito al numero delle parole che compongono gli ultimi versi dei primi due Canti della *Divina Commedia*. Il sette, associato al vocabolo conclusivo “stelle”, rimanda, a sua volta, alla fertile simbologia della stella a sette punte, frutto dell'unione del quadrato – incarnazione geometrica della Terra e della materia – con il triangolo, simbolo di ordine intellettuale e spirituale in Dio e, per riflesso, nell'uomo e nel Cosmo⁵⁸⁹. Ma non solo: il simbolo della Stella richiama anche la lira cosmica che, dal canto suo, si ricollega al tema sintetico e copulativo del ritmo. Ritorna così nuovamente la musica delle sfere e con essa l'armonia del *Kosmos*, i sette colori dell'iride e i sette Pianeti della tradizione tolemaica⁵⁹⁰.

Il richiamo dantesco ci ricorda, perciò, che presupposto essenziale e imprescindibile per destare l'*Occhio interiore* è esercitare uno *sguardo sottile*. Per farlo è necessario intraprendere un cammino arduo, faticoso e coraggioso attraverso l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* della nostra Anima. «Cielo e

interiore è possibile avvicinare il Cielo. Un Occhio cioè capace, finalmente, di spogliarsi dalla presunzione arrogante e dispotica della ragione.

⁵⁸⁸ Cfr. «*e quindi uscimmo a riveder le stelle*» (*Inferno*, XXXIV, v. 139); «*puro e disposto a salire le stelle*» (*Purgatorio*, XXXIII, v. 145); «*l'amor che move il sole e l'altre stelle*» (*Paradiso*, XXXIII, v. 145). È interessante notare che nell'ultimo verso del *Paradiso* le parole non sono più sette, ma dieci. Numero che nella *Divina Commedia* rappresenta la compiutezza. Si rammenta, a tale proposito, che i Canti dell'intera opera sono, per l'appunto, cento: dieci moltiplicato per se stesso. Si ricorda, inoltre, che nella tradizione pitagorica il dieci, in quanto somma dei primi quattro numeri, andava a comporre il *tetraktys*, espressione sacra del divino sul quale giuravano gli iniziati (cfr. p. 26 del presente lavoro).

⁵⁸⁹ Cfr. *Tre*, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, p. 486.

⁵⁹⁰ Cfr. *Stella*, *op. cit.*, p. 427.

inferno», infatti, come scrive Jung «sono destinati all'anima e non all'uomo civile, il quale nella sua [...] ottusità non saprebbe proprio che fare di sé in una Gerusalemme celeste»⁵⁹¹.

È questa la via da percorrere per giungere a una *Visione stellata*, autentica, vera, capace, per un verso, di iniziarci «al mistero del sincronismo tra il Cielo e la Terra»⁵⁹² e, per l'altro, di condurci a una «cosmologia dell'umano»⁵⁹³, restituendo agli occhi cuore e alle pupille Anima.

Solo affrontando un percorso di raffinazione dello sguardo sarà possibile fondare un *Nuovo Umanesimo*, capace di riposizionare autenticamente l'uomo al centro sacro dell'Universo (quello esteriore come quello interiore): il suo *Sé*.

Un *uomo nuovo*, dunque, dallo sguardo umile e nel contempo fiero, aperto alla dimensione terrestre come a quella celeste. Un *uomo nudo* – come il corpo di Newton disegnato da Blake o come quello vitruviano⁵⁹⁴ ritratto da Leonardo – che fa della nudità corporea e dello sguardo la sua Forza e la sua Bellezza.

⁵⁹¹ C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹² H. Corbin, *Il paradosso del monoteismo*, trad. it. di R. Revello, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 147.

⁵⁹³ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, *op. cit.*, p. 29. A proposito della poesia Bachelard scrive: «Il compito del poeta è di forzare leggermente le immagini per avere la certezza che lo spirito umano vi agisca in modo umano, per avere la certezza che si tratti di immagini umane, di immagini che rendono umane le forze del Cosmo. Si arriva così alla cosmologia dell'umano. Invece di vivere un antropomorfismo ingenuo, si restituisce l'uomo alle forze elementari e profonde» (*ibidem*).

⁵⁹⁴ Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, matita e inchiostro su carta, 1490 ca., Galleria dell'Accademia, Venezia.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. Azzolini (Claudio), Carta (Francesco), Marchini (Giorgio), Menchini (Ugo)
– *Clinica dell'apparato visivo*, Elsevier, Milano, 2010.
- AA. VV.
– *Corpo Spirituale e Terra celeste*, Atti del Convegno Internazionale, Campione d'Italia 4 e 5 ottobre, Melide, 2004.
- AA. VV.
– *Corpo Spirituale e Terra celeste*, "Quaderni di Mantra", Lugano, 2004.
- AA. VV. Chevalier (Jean), Gheerbrant (Alain)
– *Dizionario dei simboli*, voll. 2, trad. it. di M. G. Margherini Pieroni, L. Mori e R. Vigevani, Utet, Torino, 2002.
- AA. VV.
– *Dizionario delle religioni orientali*, Vallardi, Milano, 1993.
- AA. VV.
– *Esperienza giuridica e secolarizzazione*, a cura di D. Castellano e G. Cordini, Quaderno della rivista "Il Politico", n. 39, Giuffrè, Milano, 1994.
- AA. VV. Cortellazzo (Manlio), Zolli (Paolo)
– *Il nuovo etimologico. DELI Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Milano, 2008.
- AA. VV. Champeaux de (Gérard), Sterckx (Sébastien)
– *Introduction au monde des symboles*, Zodiacque, Parigi, 1966.
- AA. VV.
– *Merleau-Ponty. Filosofia, esistenza, politica*, a cura di G. Invitto, Guida Editori, Napoli, 1982.
- AA. VV. Leospo (Enrica), Tosi (Mario)
– *Vivere nell'Antico Egitto. Deir el-Medina, il villaggio dei dormienti*, Giunti, Firenze, 1998.
- Abbagnano (Nicola)
– *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 2001.
- Alighieri (Dante)
– *La Divina Commedia*, voll. 3, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1980.
- Argoli (Andrea)
– *Ephemerides annorum L iuxta Tychonis hypotheses et accurate e coelo deductas observationis ab anno 1630 ad annum 1680*, Paolo Frambotto, Padoua, 1638.
– *Novae caelestium motuum Ephemerides, ad longitudinem Almae Urbis, ab anno 1620 ad 1640, ex eiu dem Auctoris tabulae supputatae, quae congruunt cum Danicis, Rodulphinis et Tychonis Brahae e caelo deductis obsevationibus. Astronomicorum libri tres, in quibus plurima scitu necessaria et periucunda tractantur*, Ottavio Ingrassano, Roma, 1629.
- Aristotele
– *Organon*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 2011.
– *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2000.
- Bachelard (Gaston)
– *La poetica della rêverie*, trad. it. di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari, 2008.
– *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, trad. it. di M. Cohen Hems, Edizioni Red, Milano, 2007.
- Barone (Paulo)
– *Il finito possibile. Schelling e Jung in "Aut Aut"*, n. 229-230, 1989.
- Baudelaire (Charles)
– *I fiori del male*, trad. it. di C. Ortesta, Giunti, Firenze, 2007.
- Benjamin (Walter)
– *I «passages» di Parigi*, voll. 2, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010.
- Bentham (Jeremy)
– *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault e M. Perrot, trad. it. di V. Fortunati, Marsilio, Venezia, 1983.
- Berthelot (René)
– *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*, Payot, Paris, 1949.

- Bibbia
- CEI - UELCI, Edizioni Mediagraf, Noventa Padovana, 2012.
- Blake (William)
- *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, trad. it. di G. Ungaretti, SE, Milano, 2003.
 - *Visioni*, trad. it. di G. Ungaretti, Mondadori, Milano, 2014.
- Bonvecchio (Claudio)
- *Esoterismo e Massoneria*, Mimesis, Milano, 2007.
 - *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, Mimesis, Milano-Udine, 2008.
 - *Imago imperi imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, Cedam, Padova, 1997.
 - *La magia e il sacro. Saggi inattuali*, Mimesis, Milano-Udine, 2010.
 - *La maschera e l'uomo. Simbolismo comunicazione e politica*, FrancoAngeli, Milano, 2002.
 - *Miti, simboli, politica. L'altra storia della filosofia politica*, Jouvence, Roma, 2014.
- Bourges (Élémir)
- *La Nef*, Stock, Paris, 1904.
- Brugsch (Heinrich)
- *Religion und Mythologie der alten Ägypter*, in 2 pt., Lipsia, 1885-88.
- Brun (Jean)
- *Les rivages du monde*, Desclée, Paris, 1979.
- Bruno (Giordano)
- *La magia e le ligature*, a cura di L. Parinetto, Mimesis, Milano, 2000.
- Budge (Ernest Alfred Thompson Wallis)
- *The Gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology*, vol. 1, Methuen & Co. 36 Essex Street W. C., Londra, 1904.
- Burckhardt (Titus)
- *Alchemy. Science of the Cosmos, Science of the Soul*, trad. ingl. di W. Stoddart, Shaftesbury, 1986.
- Caillois (Roger)
- *Les jeux et le hommes*, Gallimard, Paris, 1958.
- Calvino (Italo)
- *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 2013.
- Campbell (Joseph)
- *Le distese interiori del cosmo*, trad. it. di A. Di Gregorio, Ugo Guanda Editore, Parma, 1992.
- Capello (Luigi)
- *Dizionario mitologico di tutti i popoli e sue relazioni colla storia*, vol. 1, Giuseppe Pompa Editori, Torino, 1837.
- Carboni (Massimo)
- *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelveccchi, Roma, 2005.
- Cayrol (Jean)
- *Le miroir de la Rédemption du monde*, Éditions de la Barconnière, Neuchâtel, 1944.
- Cesario di Heisterbach
- *Dialogus miraculorum*, 2 voll., a cura di J. Strange, Colonia- Bonn e Bruxelles, 1851.
- Champfleur (Albert)
- *Le livre des morts*, Éditions Albin Michel, Parigi, 1973.
- Chapoutier (Fernand)
- *Les Dioscures au service d'une déesse*, Belfar, Parigi, 1935.
- Chappuis (Pierre)
- *A l'horizon tout est possible*, "Revue neuchâteloise", marzo 1959.
- Chiodi (Giulio Maria)
- *La coscienza liminale. Sui fondamenti della simbologia politica*, FrancoAngeli, Milano, 2011.
 - *Propedeutica alla simbolica I*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

- Ciliberto (Michele)
- *Marsilio Ficino e il platonismo rinascimentale* in “Microstudi”, n° 4, Figline Valdarno, 2009.
- Corbin (Henry)
- *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 2002.
 - *Il paradosso del monoteismo*, trad. it. di R. Revello, Mimesis, Milano-Udine, 2011.
 - *L’immagine del Tempio*, trad. it. di B. Fiore, SE, Milano, 2010.
 - *L’immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, trad. it. di L. Capezzone, Laterza, Bari, 2005.
- Corradi (Massimo)
- *I quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco. Breve storia illustrata della chimica, un viaggio tra scienza e fede, alchimia e arte*, Edizioni di Storia, Scienza, Tecnica, Genova, 2008.
- Cuccia, (Andrea)
- *Dieci Tavole Architettoniche sulla Massoneria*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.
- d’Annunzio (Gabriele)
- *Contemplazione della morte*, Il Vittoriale degli Italiani, Brescia, 1941.
 - *Poesie*, a cura di F. Roncoroni, Garzanti, Milano, 2009.
- Daumal (René)
- *Il Monte Analogo*, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano, 2010.
- Delaunay (Robert)
- *Du cubisme à l’art abstrait*, fascicoli pubblicati da Pierre Francastel, Paris, 1957.
- Derrida (Jacques)
- *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, trad. it. di V. Costa, Jaka Book, Milano, 1992.
 - *La farmacia di Platone*, trad. it. di R. Balzarotti, Jaka Book, Milano, 1985.
 - *Memorie di cieco. L’autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, trad. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano, 2003.
- Descartes (René)
- *Discorso sul metodo*, a cura di L. Urbani Ulivi, Bompiani, Milano, 2002.
- Di Pasquale Barbanti (Maria)
- *Ochema-Pneuma e phantasia nel neoplatonismo. Aspetti psicologici e prospettive religiose*, CUECM, Catania, 1998.
- Doniger (Wendy)
- *Śiva. L’asceta erotico*, trad. it. di F. Orsini, Adelphi, Milano, 1997.
- Dorneus (Gerardus)
- *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, et operationibus...*, vol. I, Ursel, 1602.
- Durand (Gilbert)
- *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari, 1996.
- Eliade (Mircea)
- *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Ermete Trismegisto
- *Corpus hermeticum*, a cura di I. Ramelli, edizione e commento di A. D. Nock e A.-J. Festugière, edizione dei testi ermetici copti e commento di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2014.
- Fabricius (Johannes)
- *Alchimia. L’Arte Regia del simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1997.
- Ferrario (Luisella)
- *Tra l’incudine e il martello: da Efesto al touch screen* in “Metábasis”, maggio 2013, anno VIII, n. 15.
- Ficino (Marsilio)
- *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci Senese*, vol. I-II, a cura di S. Gentile, copia anastatica, ristampa dell’edizione originaria del 1546-48, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2001.

- *Opera omnia*, vol. II, Basilea, 1576, ristampa anastatica a cura di M. Sancipriano, introduzione di P. O. Kristeller, Torino, 1959.
 - *Scritti sull'astrologia*, a cura di O. Pompeo Faracovi, BUR, Milano, 1999.
 - *Sulla vita*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano, 1995.
 - *Supplementum Ficinianum: Marsilii Ficini Florentini philosophi Platonici opuscula inedita et dispersa primum collegit et ex fontibus plerumque manuscriptis: accedunt indices codicum, editionum, operum Ficini nec non documenta quaedam et testimonia ad eundem pertinentia*, a cura di P. O. Kristeller, Edidit auspiciis Regiae Scholae normalis superioris Pisanae, Firenze, 1937.
 - *Teologia platonica*, a cura di E. Vitale, Bompiani, Milano, 2011.
 - *Three books on life*, a cura di C. V. Kaske e J. R. Clark, State University of New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1989.
- Filone Alessandrino
- *De Opificio Mundi, De Abrahamo, De Josepho: analisi critiche, testi tradotti e commentati*, a cura di C. Kraus Reggiani, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1979.
- Freud (Sigmund)
- *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Fulcanelli
- *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'Art sacré et l'ésotérisme du Grand Oeuvre*, tomo I, pref. di Eugène Canseliet, Schemit, Parigi, 1930.
- Galimberti (Umberto)
- *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Goethe (Johann Wolfgang von)
- *Il Divano occidentale orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena e F. Borio, Rizzoli, Milano, 2008.
- González-Crussi (Francisco)
- *Organi vitali*, trad. it. di G. Castellari, Adelphi, Milano, 2014.
- Graves (Robert)
- *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Longanesi, Milano, 2012.
- Gregorio Magno (San)
- *In librum primum Regum expositiones*, in Migne, P. L., vol. 79, col. 23.
- Guénon (Réne)
- *L'esoterismo di Dante*, trad. it. di P. Cillario, Adelphi, Milano, 2001.
 - *Simboli della scienza sacra*, trad. it. di F. Zambon, Adelphi, Milano, 1990.
- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich)
- *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967.
- Heidegger (Martin)
- *Essere e tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, Milano, 2013.
- Hillesum (Etty)
- *Diario*, trad. it. di C. Passanti e T. Montone, Adelphi, Milano, 2012.
- Hillman (James)
- *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2000.
 - *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2013.
 - *La forza del carattere*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2000.
 - *La vaga fuga degli dèi*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano, 2005.
 - *Politica della bellezza*, a cura di F. Donfrancesco, Moretti & Vitali, Bergamo, 2005.
- Ippolito (Sant')
- Hippolytos' Werke, vol. 3, a cura di P. Wendland in "Griechische Christliche Schriftsteller", Lipsia, 1916.
- Jabés (Edmond)
- *Les mots tracent*, Les Pas Perdus, Paris, 1951.
- Jung (Carl Gustav)
- *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* in Opere, vol. 9**, trad. it. di L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
 - "Einige Bemerkungen zu den Visionen des Zosimos", Eranos Jahrbuch, 1937.

- *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
 - *Gli archetipi e l'inconscio collettivo in Opere*, vol. 9*, a cura di L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
 - *I simboli della trasformazione in Opere*, vol. 5, trad. it. di R. Raho, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
 - *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. di R. Tettucci, Teadue, Milano, 1991.
 - *La dinamica dell'inconscio in Opere*, vol. 8, trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
 - *Mysterium coniunctionis in Opere*, vol. 14, trad. it. di M. A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
 - *Psicologia dell'inconscio in Opere*, vol. 7, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
 - *Psicologia e alchimia in Opere*, vol. 12, trad. it. di R. Bazler e L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.
 - *Psicologia e religione in Opere*, vol. 11, trad. it. di E. Schanzer e L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
 - *Studi sull'alchimia in Opere*, vol. 13, a cura di M. A. Massimello, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
 - *Visioni. Appunti del seminario tenuto negli anni 1930-1934*, 2 voll., a cura di C. Douglas, Magi, Roma, 2004.
- Jünger (Ernst)
- *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, a cura di Q. Principe, Guanda, Parma, 1995.
 - *Trattato del ribelle*, trad. it. di F. Bovoli, Adelphi, Milano, 1990.
- Kant (Immanuel)
- *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo Radice, Laterza, Bari, 2012.
 - *Critica della ragion pratica*, trad. it. di F. Capra, Laterza, Bari, 2010.
- Kantorowicz (Ernst Hartwig)
- *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, trad. it. di M. Bacci, Marsilio, Venezia, 1995.
- Krappe (Alexander Haggerty)
- *La Genèse des Mythes*, Payot, Paris, 1952.
- Kristeller (Paul Oskar)
- *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, trad. it., Le Lettere, Firenze, 2005.
- Lanzone (Rodolfo Vittorio)
- *Dizionario di mitologia egizia*, vol. 1, Litografia Fratelli Doyen, Torino, 1881.
- Lawrence (David Herbert)
- *Mattino di primavera e altre poesie*, a cura di G. Conte, Passigli Editori, Firenze, 2008.
- Marramao (Giacomo)
- *Potere e secolarizzazione*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- Merleau-Ponty (Maurice)
- *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2009.
 - *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2009.
 - *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, SE, Milano, 1989.
 - *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano, 2009.
- Moore (Thomas)
- *Pianeti interiori. L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, trad. it. di P. Donfrancesco, a cura di E. Pattis e C. Stroppa, Moretti&Vitali, Bergamo, 2009.
- Mottana (Paolo)
- *Eros, Dioniso e altri bambini. Scorribande pedagogiche*, FrancoAngeli, Milano, 2010.
 - *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2002.
- Mounin (George)
- *Saussure: la vita, il pensiero le opere*, trad. it. di E. Gasparetto, Accademia, Milano, 1978.

- Mylius (Joannes Danielis)
- *Philosophia reformata continens libros binos*, Francoforte, s. M., 1622.
- Nante (Bernardo)
- *Guida alla lettura del Libro rosso di Jung*, trad. di F. Pe' e L. Bortoluzzi, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Neumann (Erich)
- *Storia delle origini della coscienza*, trad. it. di L. Agresti, Astrolabio, Roma, 1978.
- Nietzsche (Friedrich)
- *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano, 2011.
- Onorio di Autun
- *Speculum de mysteriis ecclesiae*, in Migne, P. L., vol. 172, col. 936.
- Origene
- *Contro Celso*, trad. it. e a cura di A. Colonna, Utet, Torino, 1971.
- Orwell (George)
- *1984*, a cura di A. Chiaruttini, trad. it. di G. Baldini, Mondadori, Milano, 1984.
- Otto (Rudolf)
- *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, a cura di A. N. Terrin, trad. it. di C. Borseghini, R. Nanini e A. N. Terrin, Morcelliana, Brescia, 2011.
- Otto (Walter Friedrich Gustav Hermann)
- *Il mito*, trad. it. di G. Moretti, Il Melangolo, Genova, 1993.
 - *Il volto degli dei. Legge, archetipo e mito*, trad. it. di A. Stavru, Fazi Editore, Roma, 1996.
- Pannenberg (Wolfhart)
- *Cristianesimo in un mondo secolarizzato*, trad. it. di G. Pontoglio, Il Pellicano, Morcelliana, Brescia, 1991.
- Paracelso (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus Hohenheim)
- *Astronomia magna oder die ganze Philosophia sagax*, vol. 12, Sudhoff, Munich und Berlin, 1929.
 - *Paragrano ovvero le quattro colonne dell'arte medica*, trad. it. di F. Masini, Bollati Boringhieri, Torino, 1961.
 - *Scritti alchemici e magici*, pref. di R. Schwaebélé, trad. it., Phoenix, Genova, 1991.
- Pizzamiglio (Pierluigi)
- *L'astrologia in Italia all'epoca di Galileo Galilei (1550-1650). Rassegna storico-critica dei documenti librari custoditi nella Biblioteca «Carlo Viganò»*, Vita e Pensiero, Milano, 2004.
- Platone
- *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, trad. it. di F. Sartori, Laterza, Bari, 2006.
 - *Timeo*, trad. it., Laterza, Bari, 1974.
- Plotino
- *Enneadi*, a cura di G. Reale, trad. it. di R. Radice, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002.
- Pseudo-Aristoteles
- *Tractatus Aristotelis alchymistae ad Alexandrum Magnum, de lapide philosophico in Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, et operationibus...*, vol. V, Strasburgo, 1613, 1622 e 1661.
- Rhenanus (Johannes)
- *Solis e Puteo emergentis: sive Dissertationis Chymiotecturae Libri Tres*, Impensis Antonii Hummi, Francoforte, 1613.
- Ricœur (Paul)
- *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, Jaca Book, Milano, 2007.
 - *La sfida semiologica*, a cura di M. Cristaldi, Armando, Roma, 1974.
 - *Tempo e racconto*, vol. I, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1986.

- Riffard (Pierre A.)
- *L'esoterismo. Che cos'è l'esoterismo*, vol. I, trad. it. di M. G. Meriggi, Bur, Milano, 1996.
- Rigutti (Mario)
- *Astronomia*, Giunti, Firenze, 2000.
- Rilke (Rainer Maria)
- *Elegie duinesi*, trad. it. di F. Rella, Rizzoli, Milano, 2011.
- Rivière (Patrick)
- *Alchimia e spagiria dalla Grande Opera alla medicina di Paracelso*, trad. it. di A. Dalla Zonca, Edizioni Mediterranee, Roma, 2000.
- Roob (Alexander)
- *Il Museo ermetico. Alchimia & Mistica*, trad. it. di P. Bertante, Taschen, Colonia, 2011.
- Rulandus (Martinus) - Ruland (Martin)
- *Lexicon alchemiae sive dictionarium alchemisticum*, Palthenius, Francoforte, 1612.
- Rûmî (Gialâl ad Dîn)
- *Poesie mistiche*, a cura di A. Bausani, Bur, Milano 2014.
- Runia (David Theunis)
- *Filone di Alessandria nella prima letteratura cristiana*, a cura di R. Radice, Vita e pensiero, Milano, 1999.
- Saramago (José)
- *Cecità*, trad. it. di R. Desti, Einaudi, Torino, 2008.
- Saussure de (Ferdinand)
- *Corso di linguistica generale*, a cura di G. C. Vincenzi, Laterza, Bari, 1978.
- Schiller (Friedrich)
- *Wallenstein*, voll. I-II, trad. it. di A. Maffei, Pier Luigi di Giacomo Pirola, 1845.
- Schultze (Fritz)
- *Psychologie der Naturvölker*, Veit, Lipsia, 1900.
- Servier (Jean)
- *L'homme et l'invisible*, Laffont, Parigi, 1964.
- Shaykh Moḥammad Karīm Khān Kermānī
- *Kitāb Irshād al-'awāmm*, vol. I, Parte Seconda, Kerman, 1354.
- Tourniac (Jean)
- *Simbolismo massonico e tradizione cristiana*, a cura di M. Bianca, Atanor, Roma, 2004.
- Trione (Aldo)
- *Rêverie e immaginario. L'estetica di Gaston Bachelard*, Tempi moderni, Napoli, 1981.
- Vangeli gnostici
- a cura di L. Moraldi, Adelphi, Milano, 2013.
- Virel (André)
- *Histoire de nôtre image*, Éditions du Mont-Blanc, Ginevra, 1965.
- Vivenza (Jean-Marc)
- *Dizionario guénoniano*, trad. it. di P. Garutti e A. Magli, Arkeios, Roma, 2007.
- Wunenburger (Jean-Jacques)
- *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino, 1999.
- Yeats (William Butler)
- *Blake e l'immaginazione*, a cura di L. Gallesi, Greco & Greco Editori, Milano, 1992.

FILMOGRAFIA

- A Clockwork Orange* (Regno Unito - USA, 1971) di Stanley Kubrick.
- Dies Irae* (Danimarca, 1943) di Carl Theodor Dreyer.
- La passion de Jeanne d'Arc* (Francia, 1928) di Carl Theodor Dreyer.
- Un chien andalou* (Francia, 1929) di Luis Buñuel.