



# *Gaston Bachelard: i sogni dell'immaginazione materiale e il cosmo di ferro*

di Marly Bulcão

Scegliamo di partire dall'invito alla lettura di un brano di Gaston Bachelard, che in modo chiaro ci conduce al nocciolo stesso del testo *Il cosmo del ferro*, in cui la nozione di *immaginazione materiale* si impone magistralmente come idea centrale che regge la riflessione e guida la scrittura del filosofo. Bachelard afferma:

Avant d'entrer dans la forge créatrice, Eduardo Chillida a tenté des destins beaucoup plus simples. Il voulait être sculpteur. On lui mit, suivant le classique apprentissage, les mains dans la glaise. Mais, raconte-il, ses mains tout de suite se révoltèrent. Plutôt que mouler, il voulait dégrossir. [...] Mais le plâtre ne lui donnait que des délicatesses à bon marché! La lutte des mains, il la veut fine et forte. La pierre calcaire et le granit font de Chillida un sculpteur accompli.

De telles rêveries de la dureté progressive peuvent-elles s'arrêter là? [...] Le **fer** est plus dur que le **granit**. A l'extrémité de la **rêverie dure** règne le fer. (Bachelard 1970: 54).

Com'è noto, sul versante poetico degli studi sull'immaginazione Bachelard ha privilegiato la letteratura e la poesia, ma non dovremmo dimenticare l'inconfutabile importanza dei testi pubblicati nella raccolta postuma *Le droit de rêver*, dove prende in considerazione le arti figurative per evidenziare l'immaginazione che pervade l'opera degli artisti della materia. In questi testi viene chiarito che la potenza dell'*imagetica*<sup>1</sup> creatrice

---

<sup>1</sup> Il termine "imagetica" è un neologismo coniato sul calco del termine portoghese per esprimere la dinamica dell'azione stessa dell'immaginare e del creare ad opera dell'immaginazione.



non si manifesta unicamente in campo letterario, riuscendo a imporre la sua forza di seduzione anche attraverso le immagini della pittura.

Perciò ci siamo decisi a riprendere tra le mani il testo *Il cosmo del ferro*, di cui in qualche modo abbiamo già tracciato l'argomento principale con la citazione bachelardiana che ha introdotto questo scritto. La nostra intuizione ci suggerisce di tuffarci nella scrittura bachelardiana al fine di evidenziarvi i principali aspetti della funzione *imagetica* che serve da motore all'arte. Si tratta di uno scritto in cui Bachelard rivela la linea di forza dell'immaginazione che attraversa tutta l'opera di Eduardo Chillida, affermato scultore e incisore spagnolo, venuto a mancare nel 2002 e che è considerato da alcuni critici il successore di Pablo Picasso.

Dall'analisi dell'arte di Chillida, fatta da Bachelard, scaturiscono alcune idee di rilievo che segneranno la traiettoria poetica del filosofo. Queste stesse idee costituiscono i presupposti fondamentali del pensiero bachelardiano e attribuiscono valore di originalità al suo concetto di immaginazione.

Leggendo il testo *Il cosmo del ferro*, ci si sente immediatamente assorbiti dall'ottica estetica, sotto cui Bachelard considera la nozione di immaginazione, che le conferisce inoltre valore di autonomia. Allo scopo di chiarire il significato di questa ottica estetica bachelardiana, è ora necessario contrapporre la sua prospettiva a quella tradizionale che parte sempre, per quanto riguarda l'immaginazione, da un punto di vista psicognoseologico, restringendo l'analisi dell'immagine al contesto della teoria della conoscenza. Perciò, intesa come costruzione sensitiva e soggettiva, l'immagine stessa perde prestigio sia in relazione alla percezione, in quanto sostituto depotenziato della cosa percepita, sia in relazione all'idea, che imposta come rappresentazione della verità viene perciò considerata superiore all'immagine.

Scegliendo quindi l'ottica estetica, Bachelard riesce a restituire autonomia all'atto dell'immaginare, mostrando allo stesso tempo la necessità di comprendere l'immagine come evento del linguaggio; come evento oggettivo che partecipa alla funzione *imagetica* creatrice.

L'analisi del testo *Il cosmo del ferro* ci rivelerà altre sfaccettature dell'*imagetica* creatrice che, manifestandosi nell'estetica di Eduardo Chillida, provano l'intimo legame esistente tra la funzione dell'immaginario e le *rêveries* della materia.

Le parole di Bachelard scelte da noi in apertura lasciano intravedere il desiderio dello scultore di lavorare materie sempre più dure che, offrendogli maggiore resistenza, diventano lo specchio del confronto tra l'artista e il mondo, sottolineando così il fatto che la creazione sgorga dalla lotta vorace intrapresa dallo scultore contro la resistenza e la concretezza delle cose.

Il testo bachelardiano porta a galla l'idea primordiale del versante poetico, sviluppata nell'opera *La terre et les rêveries de la volonté*, la quale ci presenta la materia fondamentalmente come resistenza, che darebbe anche luogo alle *rêveries* più profonde durante il confronto materiale con il mondo. La nozione di *immaginazione materiale* si impone come l'espressione più evidente di tale idea bachelardiana.

Questa stessa nozione appare per la prima volta nell'opera: *L'eau et les rêves*, nella distinzione che fa il pensatore francese dei due tipi di immaginazione, ossia l'*immaginazione formale*, con la quale si percepiscono le linee, il contorno e la geometrizzazione dell'oggetto, e l'*immaginazione materiale*, che viene definita come



quella che pretende dominare l'intimità della materia, recuperando perciò il mondo come provocazione e resistenza. Tra le due modalità, la prima è fondata sullo sguardo ed è l'immaginazione oziosa che risulta dalla contemplazione passiva del mondo, un'immaginazione protesa all'astrazione e al formalismo, essendo lei stessa formale. Fondata sullo sguardo, essa ignora la materialità delle cose, riducendo l'uomo al ruolo di mero spettatore del mondo che, a sua volta, gli si impone come semplice spettacolo da contemplare. La seconda è l'immaginazione materiale che, al contrario, recupera il mondo come concreta materialità, poiché deriva dal confronto tra l'uomo e la resistenza materiale delle cose. Essa costituisce perciò un invito alla penetrazione, all'azione trasformatrice e felice dell'uomo sul mondo che, smettendo di essere puro spettacolo, passa a richiedere l'intervento dell'uomo-demiurgo. L'uomo artigiano riesce con ciò, tramite l'immaginazione eminentemente materiale, a diventare egli stesso creatore e, giacché smette di essere un semplice *voyeur*, intraprende l'azione di opposizione alle forze materiali, stimolando in questo modo la funzione creatrice dell'arte.

Tale distinzione finirà per allontanare la nozione bachelardiana di immaginazione dai parametri in uso nella tradizione filosofica. Come ci dimostra il filosofo, il pensiero filosofico-scientifico dell'Occidente si fonda sulla considerazione visiva, *oculare*, dell'universo, che rende il pensare una semplice estensione dell'ottica; ossia la visione è sempre privilegiata rispetto agli altri sensi della percezione. Per Bachelard, nello studio dell'immaginazione, *il vizio dell'ocularità* trascura l'aspetto segnatamente materiale. Egli mette in risalto il carattere materiale dell'immaginario, senza il quale il mondo stesso perde il suo aspetto di concretezza mentre l'immagine perde forza, e sfumando la sua realtà finisce per trasformarsi in semplice simulacro dell'oggetto percepito.

Riferendosi alle opere di Chillida, nel testo *Il cosmo del ferro*, Bachelard afferma convinto che "dans l'extrémité de la *rêverie dure*, règne le fer" (Bachelard 1970: 54), poiché l'argilla, la pietra e il granito non offrono all'artista la resistenza che dovrebbe fungere da stimolo alla creazione. Nel testo diventa evidente che la grandezza dell'arte di Eduardo Chillida si deve all'*immaginazione materiale* che la nutre. Come mostra Bachelard:

Chillida veut connaître l'espace musclé sans graisse ni lourdeur. L'être du fer est tout muscle. Le fer est force droite, force sûre, force essentielle. On peut construire un monde vivant dont tous les membres sont de fer [...].  
C'est ainsi qu'un sculpteur devenu forgeron (Bachelard 1970: 55).

Per illustrare il lavoro artistico con materiali diversi quali la pietra, l'argilla e il ferro mi è sembrato opportuno parlare con due artisti brasiliani, Nelly Gutmacher<sup>2</sup> e Claudio Hazan<sup>3</sup> che hanno risposto ad alcune questioni nell'intento di chiarire al lettore l'*imagetica* della creazione a partire da differenti materiali.

---

<sup>2</sup> Nelly Gutmacher è un'artista brasiliana rivelazione degli anni Settanta. Per dodici anni ha insegnato alla Scuola di Arti Visive al Parque Lage - Rio de Janeiro. Utilizza come linguaggio diversi *media* quali la scultura, il fotomontaggio e le installazioni.

<sup>3</sup> Claudio Hazan è nato a Rio de Janeiro, laureato in Ingegneria. Negli anni 50 studia pittura con l'artista Ivan Serpa al Museo di Arte Moderna di Rio - MAM. Negli anni 80, sceglie la scultura dando inizio alla collaborazione con Nelly Gutmacher, nel settore di "ricerca su materiali" della Scuola di Arti Visive del Parque Lage - Rio. Partecipa al corso di creazione e sviluppo della scultura con l'artista italiano Moriconi al MAM - Rio.



Abbiamo perciò chiesto a Nelly:

Come avviene la relazione con la materia su cui lavori nella creazione di un'opera d'arte? L'artista ci ha rivelato il segreto della sua arte affermando:

“Quando lavoro su pietra o argilla mi pongo in un atteggiamento di riverenza. Sto davanti a una materia SACRA, ed essendo così, la tocco con molta cura. Cerco di sentire sulle mie mani il suo battito; poco alla volta cerco di stabilire un dialogo avvicinandomi a essa il più possibile per esprimervi il mio primo gesto, a partire dal quale sorge il rapporto tra materia e artista, un rapporto di pura emozione in cui non esistono più né il tempo né lo spazio. Diventiamo tutt' UNO ».

Sempre allo scopo di comprendere meglio come avviene il processo creativo, non solo da un punto di vista tecnico ma innanzitutto dal punto di vista imagetico, abbiamo posto due questioni anche allo scultore Claudio Hazan. Riportiamo ora la nostra conversazione con l'artista.

*Claudio, che tipo di procedure adotti nel creare un'opera di ferro o alluminio, materie che offrono la maggior resistenza all'artista? Adoperi degli attrezzi particolari? Il fuoco è indispensabile al tuo lavoro di creazione artistica?*

Preferisco lavorare l'alluminio invece del ferro. Materiale plastico e leggero facilmente ritagliabile che inizialmente non richiede l'uso né della fiamma ossidrica né di saldature, e neppure una officina specializzata.

Ho imparato col tempo che posso lavorare anche su minor scala, utilizzando poco materiale e risparmiando pure nel tempo di realizzazione dell'opera. Trattandosi di un materiale adoperabile con relativa facilità, non c'è bisogno di aiuto né di attrezzi per sostenere l'opera in corso. Penso che l'artista debba essere innanzitutto un ricercatore di nuovi materiali. Deve vincere dei preconcetti riguardo ad alcuni valori, adattando i propri procedimenti del fare artistico nel raggiungere simultaneamente un linguaggio estetico e poetico. Ogni materiale segnala da sé le vie migliori da percorrere. A volte lo scopo stesso del lavoro e la sua forma finale finiscono per far scegliere un materiale più rigido come il ferro, più voluminoso come il rame oppure più leggero e brillante come l'alluminio.

*Claudio, potresti parlarci delle emozioni, dei sentimenti o delle immagini che vivi mentre crei un'opera d'arte?*

Inizialmente i sentimenti rimangono in secondo piano rispetto all'oggettività della precisione richiesta per raggiungere la forma, il ritaglio, la piega, la superficie curva, che esigono molta attenzione. Non puoi distrarti perché qualsiasi errore ti obbliga a ripartire da capo. Quando la forma sembra che si sia stabilita, sei stimolato a riflettere su altri interessanti dettagli come l'uso della luce per evidenziare le forme e l'uso dei colori per accentuare i volumi, i tagli, ecc. Quando infine consideri l'opera finita è il momento del bilancio finale. O ti piace molto quello che hai fatto oppure rimani con una sensazione di incompiutezza. Sembra che il lavoro non abbia reso tutto quello che avrebbe dovuto. Quando invece il risultato è ottimo, il “viaggio” sarà valso la pena, in tutti i sensi. Allora, una combinazione di gioia e di felicità è il sentimento che prevale.



Nel fare dell'immaginazione materiale lo scenario su cui appaiono le sue sculture, Chillida, in quanto artista e autore dell'opera, percepisce se stesso come puro muscolo. Egli prova la propria forza contro il ferro nel feroce scontro con la resistenza del mondo. E così si fa anche creatore che si impone come uomo-demiurgo capace di creare, tramite le proprie gigantesche opere di ferro, un mondo nuovo e surreale.

Ma, dice il filosofo:

tandis qu'il est dans ma chambre, me contant ses enthousiasmes de travailleur, je le vois tendre l'oreille: il (Chillida) écoute le fer propager sa force à travers les espaces maîtrisés; il entend le fer répéter sa puissance en des formes qui sont comme autant d'échos matérialisés. Les échos! C'est le titre que Chillida a donné aux cinq anneaux amoureux placés comme les osselets d'une immense oreille "externe" (Bachelard 1970: 55).

Chillida, guidato non solo dalle sue *rêveries* silenziose, ma innanzitutto dalle sue *rêveries* di musicalità, riesce a sentire il godimento della creazione estetica attraverso i suoni emessi dall'incudine sul quale si lavora il ferro. Da quel che dice Bachelard, creando i cinque anelli che amorevolmente compongono la scultura chiamata Gli echi, lo scultore ha voluto provocare nello spettatore le stesse emozioni e la stessa *imagetica* che lo coinvolsero nel momento della creazione. Il suono emesso dal lavoro sul ferro, dal battere contro il ferro, fornisce perciò all'immaginazione materiale una forza maggiore, mentre il corpo a corpo con il mondo viene festeggiato dai suoni che portano con sé la memoria del rintocco delle campane nei piccoli paesi, e quindi la memoria dell'infanzia in campagna tanto cara al filosofo di Bar-sur-Aube.

Bachelard, il pensatore che ha fatto degli elementi della natura gli operatori primordiali sulla creazione *imagetica*, non poteva fare a meno di riferirsi a questi, anche nel testo su Chillida. Perciò, egli fa vedere nel lavoro dello scultore l'importanza attribuita a due di questi elementi. Primo tra questi è l'aria, giacché Chillida desidera far in modo che il ferro stesso, paradossalmente, ci riveli delle realtà aeree. Costruisce perciò, sulle coste dei Paesi Baschi dove ha vissuto, un'antenna di ferro che, piantata sulle scogliere di fronte al mare, vibra al soffio dei venti. Il pettine del vento, opera straordinaria, molto apprezzata dagli innumerevoli visitatori che mentre la contemplano sperimentano anche le loro singolari *imagetiche*. Come afferma Bachelard: "Le rocher, à lui seul, en son pic isolé répondrait massivement aux fantasies de la tempête. Le fer multiplié en ses branches par le marteau rêveur donnera toute son ampleur à la chevelure du vent" (Bachelard 1970: 56).

Chillida ha creato anche altre opere aeree, tutte strutturate in maniera così solida da non lasciarci percepire nemmeno i fili che le sostengono. Riferendosi a esse, dice il filosofo:

Une sorte de liberté de symboles est en elles. Chaque rêveur peut y enfermer ses songes. Pour moi, ces œuvres du fer volant sont des cages-oiseaux, des oiseaux-cages, des cages qui vont s'envoler; mais je ne force personne à rêver comme je rêve, à lire comme je le fais le destin de telles œuvres qui réalisent une synthèse de la substance et du mouvement. Avec le fer, le mouvement fort a trouvé sa substance véritable. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Chillida éveille la rêverie du fer en liberté (Bachelard 1970: 56).





Il testo bachelardiano sul lavoro del ferro non potrebbe evitare almeno la menzione all'altro elemento di distacco della sua opera, ossia il fuoco. Attraverso l'analisi di questo secondo elemento, Bachelard ha compiuto nel suo lavoro del 1938, *La Psychanalyse du feu*, la traversata dall'epistemologia alla poetica, tuffandosi nell'*imagetica* delle fiamme e di quel cammino che l'aveva sedotto ancora da bambino. Egli rivive perciò le *rêveries* del fuoco in cui gioca liberamente l'immaginazione.

Questo elemento ha inoltre un ruolo primordiale nelle sculture di ferro create da Chillida, opere che, ispirate dal fuoco, nascono senza bisogno di essere precedute né da studi né da disegni, poiché sanno come crescere in totale autonomia. Sono costruite liberamente dalla *rêverie* creatrice, ostile a qualsiasi bozzetto.

Come ci illustra Bachelard, Chillida amava rivivere con il filosofo il piano del suo lavoro, dicendo:

Tel jour, le plus gros marteau a sans cesse travaillé; la pièce dix fois fut remise au feu.  
Tel autre jour, sur la pointe de l'enclume, à petits gestes, le marteau content de sonner, forgeait une image légère. Quelle différence entre jaillissement des étincelles sous les coups excessifs et les petites fusées du fer s'assombrit! C'est dans telles expériences que le forgeron sent tous les drames – si divers! – du fer et du feu (Bachelard 1970: 57).

Il ricorso agli elementi comprova il credo bachelardiano, basato sull'intimo rapporto sussistente tra l'immaginazione e gli archetipi, simbolizzati dai quattro elementi che, nel fungere da operatori dell'immaginario, mettono in moto l'immaginazione creatrice.

Vorremo ora far notare una particolare frase che, quando letta, dal testo risuona in noi con notevole intensità. Come afferma Bachelard, "le fer de Chillida n'est le fer de personne" (Bachelard 1970: 55), poiché, spogliandosi dai propri valori di utilità si impone quale opera singolare che porta nella sua interiorità quelle stesse *rêveries* materiali vissute dall'artista, capaci perciò di provocare, tramite il fenomeno della *transoggettività*<sup>4</sup>, il proliferare di nuove immagini nel soggetto che la contempla, il quale riesce così a comunicare direttamente con il creatore dell'opera.

*Il Cosmo del Ferro* rende evidente che l'*imagetica* creatrice deve rendersi libera dal giogo della rappresentazione sempre riferita alla realtà sensibile. Resistendo alle immagini provenienti dalla vita quotidiana e rette da quel *vizio dell'ocularità* che ci fa cogliere il mondo come spettacolo a distanza, l'*imagetica* creatrice deve riscattare la primitività che abita all'interno di ogni essere umano. La socializzazione e l'educazione, aventi per scopo di favorire il convivio tra gli umani in società, molte volte finiscono per soffocare gli istinti e la primitività, creando con ciò un io superficiale che agisce soltanto secondo regole apprese. Chillida, da vero scultore-fabro, non dimentica i sogni primitivi in cui riscatta la storia ancestrale della ruggine e del fuoco in tutta la loro forza di *rêveries* dell'intimità.

Finito il lavoro, anche la drammatica lotta contro la resistenza del ferro arriva alla fine. Tramite l'artista, il ferro ci può dire ciò che invece la pietra non potrebbe mai fare. Allora lo

---

<sup>4</sup> In *La poétique de l'espace* (Bachelard 1974), Bachelard descrive il fenomeno della *transoggettività* come possibilità che ha la singolare immagine poetica di provocare reazioni su altre anime, senza alcuna preparazione. Si tratta di un fenomeno specifico della *fenomenologia dell'immaginazione*.



scultore-forgiatore si concede lo speciale godimento di aver raggiunto la libera solidità di ogni inerzia.

La conclusione del testo bachelardiano risulta inevitabile. Bachelard conclude invitando lo spettatore a partecipare dell'immaginazione materiale manifestatasi nelle sculture di Eduardo Chillida. La semplice contemplazione non basta quando ci troviamo dinanzi a un'opera *estetizzata* nel ferro, quando ci sorprende il cosmo del ferro. Al soggetto che la contempla si impone quindi la partecipazione al divenire della violenza creatrice. Egli dovrà cogliere nell'opera la sua forza e la sua energia, giacché non si tratta di uno spazio geometrizzato ma di un sogno dinamizzato, di una *rêverie* arrabbiata che ha lasciato, tramite lo scultore, la sua firma battuta sul ferro.

Gradiremmo ora convocare Bachelard a chiudere il nostro scritto con le sue parole poetiche e al contempo sagge. Dice il filosofo:

Mais tous ces songes ne se trouvent-ils pas, à notre insu, en nous-mêmes, simples hommes aux mains pâles? Ce qui nous est offert ici, n'est-ce pas un grand rêve de primitivité humaine? Très loin, dans un passé qui n'est pas le nôtre, vivent en nous les rêveries de la forge. Il est salutaire de les revivre. Quel conseil de forces, de jeunes forces, dans l'oeuvre de Chillida! Quel appel à l'énergie matinale! Quel cosmos du main vigoureux! Depuis que j'ai épinglé au coin de mes rayons de livres trois photographies des oeuvres de Chillida, je me réveille mieux. Je suis tout de suite plus vif. Le travail me plaît. Et il m'arrive, vieux philosophe que je suis, de respirer comme un forgeron (Bachelard 1970: 59).

Tradotto dal portoghese da Marcelo de Carvalho e Chiara Mirabelli

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., 1974, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris.  
Bachelard G., 1974, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris.  
Bachelard G., 1938, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris.  
Bachelard G., 1977, *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur les images de force*, José Corti, Paris.  
Bachelard G., 1976, *L'eau et les rêves: essai sur l'imaginaire du mouvement*, José Corti, Paris.  
Bachelard G., 1970, *Le droit de rêver*, PUF, Paris.  
Bachelard G., 1988, *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, Paris.  
Bulcão M., 2006, *Bachelard: un regard brésilien*, L'Harmattan, Paris.  
Bulcão M., 2010, *Promenade brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard*, L'Harmattan, Paris.  
Bulcão M. e Barbosa E., 2004, *Bachelard, pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*, Editora Vozes, Petrópolis.  
Dagognet F., 1965, *Gaston Bachelard*, PUF, Paris.



Felício V. L., 1994, *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*, Edusp, São Paulo.

Gagey J., 1969, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Marcel Rivière et Cie, Paris.

Gayon J. e Wunenburger J. J., 2000, *Bachelard dans le monde*, PUF, Paris.

---

**Marly Bulcão**, nata a Rio de Janeiro, ha svolto i suoi studi postdottorali presso il Centre Gaston Bachelard dell'Università di Borgogna ed è considerata a tutti gli effetti come una delle principali studiose brasiliane del pensiero di Bachelard. Attualmente è professore emerito dell'Università de l'Etat di Rio de Janeiro, dove sta sviluppando una ricerca sul pensiero di Gaston Bachelard e del suo discepolo, il filosofo François Dagognet. È autrice di numerosi volumi di epistemologia e, recentemente, di estetica, pubblicati in Brasile, in Francia e in Italia. Tra le sue opere più recenti: *Bachelard: un regard brésilien et Promenade brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard* (l'Harmattan) e *O racionalismo da ciência contemporânea* (Idéias e Letras).

[marlybu@uol.com.br](mailto:marlybu@uol.com.br)