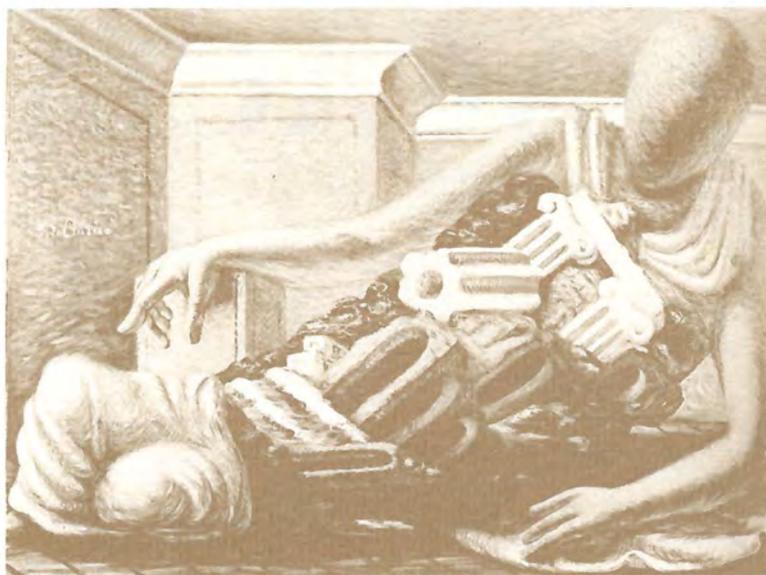


RIVISTA DI STUDI ESOTERICI



L'ACACIA

N°1/2 • GENNAIO - SETTEMBRE 2002

1 Editoriale • 3 *Alberto Galoppini*, ESOTERISMO TRA ARTE ED ERMETISMO
• 9 *Vinicio Serino*, MESSAGGI SIMBOLICI E SUGGERZIONI PRE-CRISTIANE IN
PIERO DELLA FRANCESCA • 21 *Mariano Bianca*, CONFLUENZE SIMBOLICO-NOETICHE
TRA ARTE ED ESOTERISMO • 33 *Maurizio Nicosia*, L'ARMONIA NASCOSTA •
39 *Moreno Neri*, I RAPPORTI FRA ESOTERISMO, ESSOTERISMO, ARTE, BELLEZZA E
TRADIZIONE • 47 *Eugenio Lanfranco*, SEKITEI • 55 *Giampaolo Thorel*, L'ARTE
ESOTERICA • 59 *Maurizio Nicosia*, L'ATTORE, LA MASCHERA, IL DESTINO.

RIVISTA DI STUDI ESOTERICI

L'ACACIA

N. 1/2 - Gennaio - Settembre 2002

NUOVA SERIE

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DELLA SERENISSIMA GRAN LOGGIA DEL RITO SIMBOLICO ITALIANO

Direttore

Ottavio Gallego

Direttore Responsabile

Vinicio Serino

Comitato di direzione

Mariano L. Bianca

Giovanni Ceconi

Riccardo Scarpa

Vinicio Serino

Redattore capo

Paolo Civita

Collaboratori di redazione

F. Franciosi, *Università di Padova*

M. Gualtieri, *Università di Alberta (Canada)*

R. Haase, *Hans Kaiser Institut di Vienna*

H. Reinalter, *Università di Innsbruck*

A. Szabo, *Università di Budapest*

Comitato di redazione

Francesco Biondi

Ariberto Buitta

Giuseppe Capruzzi

Nicola Cascio Ingurgio

Nicola Di Modugno

Flavio Di Preta

Paolo Di Tullio

Vincenzo Ferrari

Vittorio Gnocchini

Moreno Neri

Paolo Pisani

Art director e iconografia

Angelo Pontecorboli

Realizzazione editoriale e abbonamenti

EDK - Via Trieste 16 - 50139 Firenze

Tel 055/496502-fax 055/473164

Editore

Rito Simbolico Italiano

Reg. Stampa Tribunale Roma: 372/86

ISSN 0393-9782

Abbonamenti

Italia: Prezzo di una copia: L. 10.000 - Prezzo abbonamento annuo: L. 30.000

Estero: Prezzo di una copia estero: L. 20.000 - Prezzo abbonamento estero: L. 60.000



E D I T O R I A L E

All'aggettivo esoterico, oltre ai suoi significati di interiore, riservato ecc., possiamo attribuire anche quello di élitario: e ciò non deve scandalizzarci, come non ci scandalizza l'apparente durezza di certe massime evangeliche, quali "*molti sono i chiamati ma pochi gli eletti*", oppure "*non date perle ai porci*", in contrasto con l'amplissima apertura del messaggio cristico.

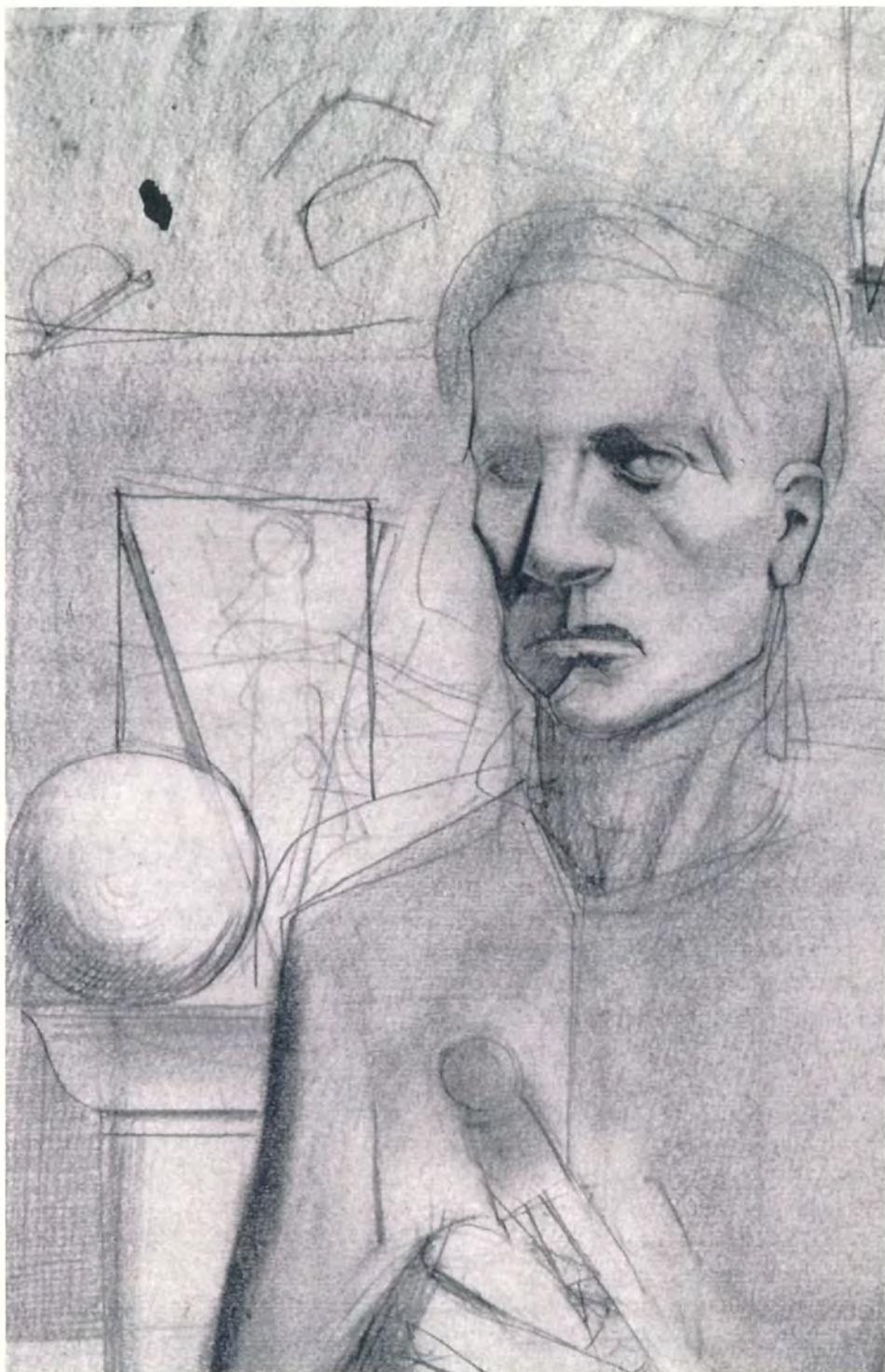
In realtà, anche chi aderisca all'idea della redenzione universale, non può non accorgersi che l'umanità evolve per fasce e su ciò sono d'accordo le più accreditate scuole di pensiero: questo significa che nell'umanità esistono forze traenti, e che, accanto alle figure carismatiche esistono coloro che si lasciano trascinare. Il carisma, la preminenza di quei personaggi che hanno formato e formano quella élite cui accennavo, trova la sua origine nell'impegno che, grazie al livello evolutivo raggiunto, essi pongono nell'interessarsi di arte - soprattutto l'arte di vivere - ed ermetismo, cioè nell'avvicinarsi alle soglie del mistero.

E ciò che li distingue dal resto dell'umanità e li rende Maestri di vita è proprio il fatto che, occupandosi di arte ed ermetismo, essi sperimentano valori universali, pur nell'assoluto rispetto della Fonte primigenia di quei valori, di quel Mistero alle cui soglie essi arrestano i tentativi della loro mente, paghi di aver eseguito ciò che era il loro compito in questa fase esistenziale e di aver compreso che cosa li attende in quelle future.

Ottavio Gallego

Gran Maestro degli Architetti
del Rito Simbolico Italiano





M. Sironi, Autoritratto, 1922-24.



ESOTERISMO TRA ARTE ED ERMETISMO

Alberto Galoppini

Bellezza della Sapienza

Da sempre, così come ci appare dalle molteplici tradizioni, compresa quella a noi più vicina, la tradizione giudeo-cristiana, l'uomo vive affascinato dalle mille apparizioni della Bellezza, allucinato dagli infiniti bagliori della Verità. O meglio: dalle molteplici Bellezze e dalle innumerevoli Verità, da questi ripetuti "rapporti" della nostra mente con la "Cosa", con "Ciò che è", con il "Vero" e con il "Bello". È da migliaia di anni che l'occhio, il cuore, la mente cercano di saziarsi della Bellezza o meglio delle infinite Bellezze, della Verità o meglio delle innumerevoli Verità. Così l'uomo corre e scorre nell'incessante lettura dell'apparire delle infinite Verità, nell'assaporamento delle tante Bellezze.

Nel “progresso scientifico” dello “scire”, del distinguere questo da quello, nel corso dei millenni corriamo e scorriamo nelle continue “invenzioni” (*invenio* = vengo incontro), “superando”, “andando oltre” quanto ieri era stato inventato e incessantemente distinguiamo questo da quello, il prima dal dopo, lo ieri dall’oggi e scrutiamo ansiosi l’arrivo del domani... E le Bellezze sfioriscono, le Verità scolorano e si perdono e cominciamo a capire che qualunque Verità non è la “Cosa”, che qualunque Bellezza non è la “Cosa”, ma solo un fugace, rapido e illusorio apparire e percepire di ciò che è il “Bello”, il “Vero”.

Quindi solo il Vero ed il Bello sono la Cosa, la *Res*, la Realtà e qualunque Verità, qualunque Bellezza sono soltanto dei rapporti psicologici fra l’uomo e l’apparire, il mostrarsi della Realtà.

Ma l’uomo può smettere di correre e scorrere nel labirinto dello “scire”, del ragionamento discorsivo e può progredire (*progredi* = avanzare, composto di “*pro*” = avanti e “*grādī*” = camminare) assimilando, rendendo viva nella e della propria vita ogni “esperienza”, ogni “vissuto” nel processo evolutivo vitale e personale del “*sàpere*” dell’assaporare la Realtà, nella visione sapienziale della Cosa, oltre la Conoscenza, nella Sapienza.

Tra Scienza e Sapere

Nel gioco fra il soggetto e l’oggetto, nel gioco fra i limiti del soggetto lettore-interprete-costruttore di innumerevoli castelli e la “unicità sostanziale” dell’oggetto nella molteplicità della manifestazione dell’Uno, nell’infinita enucleazione dell’oggetto, si genera l’illusione che l’analisi sia la sintesi e quindi che le innumerevoli analisi generino infinite sintesi e che il parziale venga assunto come “assoluto”, “totalità” e il relativo come “assoluto-sostanziale”.

È necessario riflettere e distinguere fra il “progresso soggettivo” scientifico dello “scire” e la “visione” metafisica, filosofica, esoterica del “*sàpere*”. Lo “scire”, la scienza-conoscenza, corrono e scorrono nei millenni con e nelle continue “invenzioni” (*invenio*), “superando”, andando oltre quanto “inventato” nel passato, mentre il “*sàpere*” rimane fisso, immobile nell’intuizione del Mistero-Indicibile. Ma l’intuizione, purtroppo, qui nello spazio-tempo, viene “ri-velata”, rivestita dagli infiniti ragionamenti, esercitazioni razionali dominate dalla concezione dualistica continuamente proposta e riproposta e che, di per sé, per il fatto di essere “due”, è incapace e fuorviante dalla visione dell’Uno *sub lumine aeternitatis*. Infatti lo “scire”, la scienza, distingue ed evidenzia sempre ulteriori “aspetti” della *Res* (Cosa, Realtà) e svela passate rivelazioni e ne scopre delle nuove, inventa un infinito sempre ulteriore, così che l’uomo offuscato, confuso dal caleidoscopico gioco delle apparenze dell’eterno apparire della *Res* nello spazio-tempo, si illude e si appaga dell’eterno errare in questo e in quello, di qua e di là.

Invece la sapienza, l’assaporamento, la degustazione della Cosa dove portano? Là dove non serve più lo “scire”, l’interminabile distinzione, ma là dove si ha la visione globale, l’intuizione (*intus-ire*, l’entrare dentro), l’assaporare la Cosa ed averne il sapore: il “sapio”, la Sapienza e non più la divisione, la distinzione, lo scindere dello “scire”.

Esoterismo e meditazione

L'Ermetismo "cerca", "tenta" di esprimere il sopra-razionale ed offrirlo "alla degustazione", "all'assaporamento" degli uomini. Ma ha sempre corso il rischio di diventare un "giochetto" che rischia di essere sopraffatto dalle astruserie di uno sbrigliato psichismo e dalle fantasmagoriche visioni artistiche. Per volare al livello sopra-razionale e librarsi nella dimensione pneumatica occorre il colpo d'ala che ci porti là dove l'Essere, il Mistero è vivibile, dove il Tutto è "mistico", andando oltre i limiti dello psichismo e non dove tutto può diventare il grande mercato del contrabbando di uomini e di dèi, di ideologie e di fedi, là dove si rischia di trovare non l'Illuminazione della Luce, ma lo stordimento dei bagliori degli infiniti arabeschi di nebbie mentali.

Da sempre gli uomini cincischiano con le varie arti e con i vari esoterismi: nella lontana preistoria testimoniati dalle pitture rupestri e nell'ormai millenario periodo storico dalle interpretazioni e spiegazioni inventate e raccontate ampiamente con una ricchezza di particolari sia speculativi che operativi da sbalordire e... da dubitare dell'intelligenza degli uomini e della buona fede e retta intenzione dei vari santoni, maestri e salvatori.

Non dimentichiamo mai che i simboli, le interpretazioni dottrinali, i comportamenti sono e fanno tanto "moda" e ogni tempo, ogni generazione, ogni gruppo ha la sua "moda" (magari rivelata da chi sa quale entità...) con le sue spiegazioni-interpretazioni, i suoi obiettivi-finalità, con le sue liberazioni-progresso.

Meditiamo... se ci è dato e... se ne abbiamo voglia...

Uno e mistero dell'Uno

L'Uno "rivela" Se stesso quanto e come l'Essere può "svelare" se stesso attraverso l'esistente, attraverso l'individualità esistenziale. Quindi il Mistero Uno si manifesta quanto e come l'Essere lo "incarna" nei molteplici e diversi esistenti.

È necessario superare le religioni, di qualunque tipo ed epoca, nella loro ripetitività di dottrine, di morali, nelle loro promesse redentrici e salvifiche e porsi non davanti, ma dentro il Mistero e non per "ri-velarlo" continuamente con le mille teologie, ma per "intuirlo" e viverlo per quanto "è dato" (intuire = *in*: dentro e *tueri*: guardare) in questa nostra esperienza esistenziale umana. Andare oltre gli inganni, oltre i mille giochi e sbattere senza pietà tutto se stesso contro gli assurdi dogmatismi mentali e morali ormai evidenti a chi ha occhi per vedere in qualunque religione e filosofia. Ritorniamo al momento dell'Iniziazione Massonica: che cosa chiede il Neofita? Non la Verità e neppure il Vero, non una Dottrina che gli spieghi e ragioni sul Vero, ma la LUCE che illumini ed evidenzi "Ciò che è", "la Cosa", "il Vero". Quindi non cercare le spiegazioni... non cercare il Vero nelle infinite Verità: APRI GLI OCCHI E GUARDA, CONTEMPLA ciò che vedi con la Luce e nella Luce... che da sempre è dentro di te! Dentro di te: l'ESOTERICO, ciò che è più interiore, più intimo, più essenziale, che va oltre ogni "apparire", ogni "apparenza" dell'apparire, che è oltre le possibilità della mente spazio-temporale, oltre le possibilità del raziocinante, oltre l'indagine del "confronto", oltre que-

sto e quello, oltre ogni comprensione limitata dall'attività mentale del confronto nell'ambito della razionalità. La parola "intelletto" rende bene il concetto e l'operatività che ne deriva. *Intellectus*, *intelligere*, *intus-legere*, leggere dentro, cogliere il punto intimo illuminato dalla nostra visione intuitiva, contemplativa, sopra-razionale in modo da cogliere, al di là dell'"apparire delle contraddizioni", la semplice, pura sostanzialità della *Res*, della Cosa, della Realtà. Ricordiamo i versi danteschi:

"O Luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te, amì e arridi"

(PARADISO XXXIII, 124)

Dilige, anzitutto

Ogni "artificio" (*arte-facere*), ogni "ermetismo" di qualsiasi cultura orientale od occidentale che sia, di qualunque tempo, tenta di rendere "intelligibile" il Mistero dell'Essere nella sua eterna manifestazione esistenziale, nell'incessante generazione degli infiniti esistenti. Inevitabilmente qualunque "arte", qualunque "ermetismo", qualunque "rivelazione", per il fatto stesso di voler esplicitare, di voler tirare fuori il Vero, "Ciò che è" dalle misteriose pieghe dell'Infinito Mantello di Gloria dell'Essere, sono insidiate dall'intervento raziocinante della distinzione di questo da quello, del poi dal prima. Infatti, da migliaia di anni si moltiplicano i trattati ed i loro commentari che cercano di "spiegare" l'Arte (*recta ratio factibilium*) per giungere ad "aprire" l'Ermetismo segreto ermeticamente racchiuso nelle tante casseforti che gli antichi ci tramandano, i presenti ci presentano e i posteri ci offriranno. Arte ed Ermetismo sono generati da intuizione, ispirazione, visione, lettura e interpretazioni valide nella loro natura, ma attenzione a non violentare "la Natura" imponendole una "*Ars intelligendi*" e quindi *legendi* che... faccia vedere lucciole per lanterne.

Ognuno operi nella e con la Propria Arte, si aiuti con ogni Ermetismo, ma soprattutto con Amore = Identificazione poiché davanti al Mistero si può dare solo questo consiglio:

DILIGE – scegli con Amore – Identificazione

ET FAC QUOD VIS – opera con la tua tensione. Mi si permetta di aggiungere "tua" come aggettivo esprime la specifica personale natura di questa "tensione".

ET QUOD POTES – e ciò che puoi, ciò che ti è "dato" di fare in forza della "tua" personale tensione esistenziale, del tuo "limite" esistenziale nell'Infinitezza dell'Essere.

Ognuno operi nel e col proprio Ermetismo per percepire il più intimo, l'esoterico, l'Essere nelle e al di là delle infinite forme che può assumere, rivestire: al di là del lenzuolo del fantasma. Fantasma dal greco *phantasma* – *tos* derivato da *phainein* = mostra-

re, che al medio *phàinesthai* significa “apparire”. Quindi: percepire, assaporare, “*sàpere*” la *Res*, la Realtà occulta, invisibile che “si fa” gli innumerevoli fantasmi che ri-vestono la Cosa, nell’Arte, nell’Ermetismo dello spazio-tempo.

Concludendo

Esoterismo, il più intimo, quel punto che è oltre l’esistente e che è la radice di ogni esistente, quel “là dove” ogni esistente viene generato dall’Essere.

Arte ed Ermetismo: concezioni e modalità per costruire liberamente, come si addice ai Liberi Muratori, il Tempio che offra gli innumerevoli simboli per costruire e giocare il “Grande Gioco” esistenziale delle varie manifestazioni dell’Essere “che si fa” gli infiniti esistenti.

Arte ed Ermetismo che possono sorgere, moltiplicarsi, tramontare e risorgere nel Grande Gioco dei Simboli per alludere, per accennare al Mistero dell’Essere che si rivela di volta in volta, di generazione in generazione, di esperienza in esperienza, di assaporamento in assaporamento, nella Sapienza.

Concludiamo con un richiamo: non confondere i simboli con il significato, i tanti significanti con il significato, non confondere i giochetti dello psichismo, del sentimento e della mente con il Grande Gioco.

Il Grande Gioco è *anánche*, la fondamentale “necessità” per riconoscersi in un primo tempo come attori e per riconoscersi, infine, di essere Il Grande Gioco nella contemplazione del Mistero: NOI SIAMO LUI!





Piero della Francesca, Il Battesimo di Cristo, particolari, National Gallery, Londra.



MESSAGGI SIMBOLICI E SUGGERZIONI PRE-CRISTIANE IN PIERO DELLA FRANCESCA

Vinicio Serino

Contiguità di culture diverse

Un discorso breve per introdurre un problema molto vasto e straordinariamente importante che, dal punto di vista del sociologo dei processi culturali, concerne gli apporti che culture “altre”, di ascendenza non cristiana, recarono alla formazione ed allo sviluppo della civiltà cristiana. Un problema che inizia in quella fase, davvero avara di notizie certe, che corrisponde all’Alto Medioevo. Quando, specie in ambito toscano, le singolari e complesse simbologie delle pievi romaniche, sostanzialmente a partire dall’VIII secolo, denunciano, con la ricchezza delle loro immagini tratte dal mondo pagano-etrusco - sirene, grifi, arpie, serpenti, tralci e grappoli d’uva - una feconda intensità di rapporti tra

la Nova Religio ed i vecchi Culti. Segno di una attività di rimescolamento, di sintesi, di appropriazione e di reinterpretazione in cui la Novella Cristiana veniva ampiamente rivisitata attraverso gli antichi modelli religiosi e culturali ai quali le popolazioni, soprattutto le popolazioni rurali, si erano sempre mantenute fedeli. Un unico esempio: non era difficile per un contadino della bassa Toscana, ossia per un discendente della Gens Etrusca, interpretare la vicenda del Salvatore, di Gesù di Nazareth, della sua Eucarestia, della sua presenza nel pane e nel vino, riconnettendolo al culto delle divinità pagane del pane e del vino che, da sempre, avevano regolato la sua grama esistenza. In un tempo in cui la lettura dei testi sacri era praticamente affidata ad una parte infinitesimale della popolazione ed il solo strumento d'insegnamento evangelico era rappresentato dalla liturgia della parola, era logico che si tendesse in ogni modo a conciliare la nuova religione, di fatto imposta con l'Editto di Costantino (313), con gli antichi modelli culturali dei padri. Da questo punto di vista l'equiparazione di Cristo con Dioniso-Bacco, divinità della fertilità legata al vino ed ai suoi riti rappresentava una scelta del tutto naturale.

Per lunghi secoli, in mezzo ad una umanità povera, ignorante, priva di apprezzabili rapporti col mondo esterno - anche per effetto dell'insicurezza socio-politica del mondo circostante - modelli pagani e modelli cristiani hanno convissuto e, come i metalli dell'*Atanòr* alchemico, si sono gradualmente fusi. Sì che la loro separazione risulta ormai impossibile. Questo è avvenuto in Italia per circa un migliaio di anni: ma solo in certe aree, come la Toscana, e solo con l'avvento dei Liberi Comuni, quindi dopo il fatidico anno 1000, si riesce a percepirne qualcosa di più. Grazie a rare testimonianze scritte, come, ad esempio, i non numerosi processi alla streghe medievali dove si tende ad identificare le streghe stesse con le sacerdotesse della dea Diana. Ovvero, grazie alla frenetica attività dei nuovi ordini dei predicatori, come quello di derivazione francescana di Bernardino degli Albizzeschi che, ancora alla metà del '400, nelle sue focose prediche tuonava: "Pria, dico, l'idolatria è rinnovata; imperò che ora è entrato il diavolo in queste insegne de le parti". Si tratta delle insegne che contraddistinguono le fazioni politiche diverse e, quindi, avverse. "Quando erano adorati i diavoli da le creature? Fu quando i pagani adoravano gli idoli. E come allora erano adorati in quelle statue, così ora sò adorati in queste insegne che tengono i cristiani. A quel tempo erano adorati dà pagani e ora sò adorati dà cristiani". Dunque i diavoli, gli idoli, ossia il retaggio del paganesimo, erano ancora vivi e vitali nei costumi di una città come Siena, ma anche come la stessa Roma, sì da preoccupare fortemente il Santo della convinta adesione ai precetti del Salvatore da parte dell'Umanità (che avrebbe dovuto essere) redenta a distanza di 1400 anni dal suo sacrificio.

Sullo scorcio del '400 morente, poi, in piena fase umanistica e rinascimentale, questo rapporto tra cristianesimo e culture altre si consumerà anche nell'ambito di ambienti elevati, quelli intellettualmente più avanzati, con il ritorno, nell'arte, nella letteratura, nella musica, degli antichi dèi pagani e delle loro mitiche storie...

Piero e il culto delle acque

Questo back-ground culturale che testimonia la continua osmosi tra l'Antica e la Nuova Religione si ritrova nell'immaginario simbolico di Piero della Francesca. O meglio in alcuni "particolari" di tre dei suoi capolavori. Dai quali, appunto, traspare la presenza di questi "apporti" altri, semplicemente come indizio di una propensione dello stesso Piero a non considerare impossibile, anzi del tutto naturale, una loro coesistenza con l'ortodossia vigente. Insomma la straordinaria tendenza armonica di Piero, quella del teorico della prospettiva, la sua propensione a proporre sempre e comunque scene di arcaica semplicità capaci di fondersi, con totale disinvoltura, nella speculazione geometrica, l'uso sapiente di una luce superiore, tutto questo sembra perfettamente aderire ad uno schema mentale nel quale vi è, al tempo stesso, posto per l'antico e per il nuovo, per l'ortodossia cristiana e, appunto, per la tradizione, spesso al limite ed anche oltre dell'eterodossia, propria degli antichi culti.

Un esempio di questa armonica capacità di conciliare gli opposti, culturali e culturali, mi sembra si possa ritrovare nel capolavoro di Piero più celebre e più amato dai Biturgesi, la Madonna del Parto di Monterchi. Non intendo qui entrare assolutamente in valutazioni di ordine artistico o storico in merito alla fattura, davvero straordinaria, dell'opera. Né addentrarmi nell'annosa questione, che a quanto mi risulta dovrebbe essere ancora aperta. Ossia se Piero realizzò lì, nell'anno del Signore (1460?) quella grande donna con le fattezze di sua madre, Romana di Perino, appunto da Monterchi e se, quindi, l'affresco non sia una sorta di tributo dell'amore filiale alla propria genitrice. Vorrei invece solo far notare, insieme ad uno studioso aretino di antichi culti pagani delle acque, Vittorio Dini, che il luogo in cui Piero ci ha lasciato questo suo capolavoro è davvero speciale, oserei dire magico. Un'antica tradizione vuole che, da sempre, le donne sterili del posto, come pure quelle in attesa di generare, si recassero in quel sito, davanti a quella splendida sposa incinta, per impetrarne il favore e la protezione. L'aspetto interessante di tale devozione - e la scoperta o, se si vuole, la riscoperta, si deve appunto a Vittorio Dini - è che questa pratica non consegue alla presenza dell'immagine dipinta da Piero ma le è precedente. Molto precedente. Infatti, quell'area presenta una grande caratteristica sacrale: proprio lì, da tempi immemorabili, antiche popolazioni, di ascendenza etrusca, ma anche ligure ed umbra, adoravano una divinità della generazione delle messi - e, quindi, anche della rigenerazione - che occupava, in quanto tale, un ruolo fondamentale. Il nome di questa divinità, Cerfia, lo si ritrova chiaramente in un torrente della zona, il Cerfone che, dopo essersi immerso nella spianata di Monterchi, si immerge nel biondo Tevere. Cerfia, dice appunto Dini, è "la dea protettrice della gente di campagna", per la quale "la spiga di grano, l'umile focaccia di farro (placenta). . . sono ritenute le offerte più preziose.."

Particolarmente suggestiva la radice di Cerfia, la stessa di Cerere, la divinità delle messi che, secondo il grande linguista Giovanni Semerano, porta nel suo nome, Cer o Ker, appunto, i segni di una antica lingua semitica, l'accadico, dove Ker significa terra coltivata, ossia terra resa fertile e produttiva dal lavoro intelligente dell'uomo. Divinità legata alla generazione, Cerfia ha molto a che fare con le acque, tanto, appunto, da attribuire il pro-

prio nome ad un fiume che, per quegli antichi uomini dei campi, era fonte di vita e di benessere. È ipotizzabile, come del resto fa correttamente Dini, che a questa antichissima dea sia subentrata prima la Uni etrusca, poi la Giunone Romana (Lucina), infine la Maria di Nazareth, la Madonna dei Cristiani. Bene: la cappella dove è conservata l'immagine della Madonna del Parto si trova esattamente su di un colle il cui antico nome era quello di Montioni, ossia, appunto, di Mons Iunonis, con tutto quello che questo comporta riferito a quella dea della maternità, dei parti, delle acque che danno la vita. Tanto che, appunto, quando il nuovo essere inizia a venire alla luce, si parla proprio di rottura delle acque.

Lì intorno sorgenti d'acqua sacra erano dunque mèta del viaggio propizatorio delle donne in attesa o di quelle ancora sterili. Lo prova, tra l'altro, il fatto che proprio accanto al cimitero, lungo i fianchi del colle, sono state trovate tracce di frammenti di ceramica votiva etrusca e romana: resti, dunque, di ex voto, molto spesso dalle forme di mammella, con i quali veniva espresso l'affetto e la devozione all'antica, Grande Madre.

Piero non poteva, evidentemente, come il famoso teorema del *pool* di Milano, non sapere. E, almeno ad avviso di chi scrive, è assolutamente evidente la sua volontà di mantenere integra e perfettamente compatibile con la Nova Religio la sacralità di quel luogo.



Piero della Francesca, Madonna del Parto, Monterchi (Arezzo).

Armonia alla maniera di Cusano

Ho detto, prima, che nella pittura di Piero predomina la continua ricerca dell'armonia, della perfetta proporzione, del retto equilibrio tra le cose. In fondo, ritengo che Piero abbia molto avuto a che fare, almeno intellettualmente, con il cardinale Nicola da Cusa, uno dei massimi collaboratori del papa senese Pio II, l'umanista Enea Silvio Piccolomini, recuperatore alla nostra cultura occidentale del grande pensiero platonico. Più o meno in contemporanea al recupero, ad opera di Marsilio Ficino, del "Corpus Hermeticum", ossia della più importante raccolta di testi magici, alchemici, astrologici che siano mai pervenuti in Occidente dopo la caduta, a metà del XV secolo, dell'impero Romano d'Oriente in mani turche.

Dunque, Cusano è il teorico delle cose come manifestazioni, ovvero contrazioni di Dio inteso non tanto come il principio di un processo che si espande all'infinito, quanto, piuttosto, di un infinito che si finitizza, ovvero che si contrae nelle cose. Dio, dal quale tutto proviene, comprende in sé ogni cosa. Ossia ogni aspetto della realtà, ogni cosa animata ed inanimata, ogni manifestazione si ritrova in lui, dentro di lui, nell'infinità del suo pensiero imperscrutabile. Tutto è in lui, tutto proviene da lui tanto che in lui ogni opposto coincide. Dio è l'infinito nel quale le differenze che si ritrovano in natura e che, all'apparenza, si presentano come inconciliabili, si annullano. Forse vi è qui un'eco di antiche concezioni arabe dove Dio non è altro che un mare infinito nel quale le anime degli individui, ossia le onde, si annullano frantumandosi nella sua sterminata magnitudo.

Il mondo, la natura, la società dei viventi è realizzazione diretta di Dio che ha lasciato di questa sua opera segni dell'armonia impressa all'universo intero. È vero, questo non è panteismo - o forse non è ancora panteismo - perché il piano infinito di Dio e quello finito della creazione restano, ovvero dovrebbero restare, separate - ma certo schiude una serie innumerevoli di porte. Nelle quali c'è spazio, per effetto della concezione della mancanza di un centro, conseguenza dell'infinità di Dio, per Copernico e la sua Rivoluzione copernicana. Ma anche per l'infinità dei mondi, quindi per Giordano Bruno, quindi ancora per l'infinità dei punti di visti, delle culture, delle opinioni...

Piero entrò sicuramente in contatto con questo mondo di Cusano - vissero a Roma nello stesso periodo - ed, in particolare, dovette assorbirne la grande lezione specie in ordine al compito dell'uomo di conoscere, di ricercare, di penetrare, pur con tutti i propri limiti, nell'infinità della ragione di Dio. Una conoscenza che deve procedere per simboli, per metafore, ma anche attraverso la matematica e la geometria, le discipline più vicine all'armonia del creato. Questa conoscenza, compito fondamentale dell'uomo, è conoscenza di Dio che, però, non può avanzare, secondo la presuntuosa filosofia scolastica, per affermazioni, giacché Dio, essere infinito, non può essere, per principio, definito, determinato, limitato nella sua essenza. Il vero dotto è, dunque, l'ignorante, l'ignorante consapevole della sua pochezza che si accosta all'Eterno non individuando ciò che egli è, ma quello che invece non è. Dotta ignoranza che porta, dunque, ad una teologia negativa di Dio.

Se si applicano i punti cardini di questa concezione all'arte pittorica di Piero i risultati non sembrano proprio mancare. Anche nella Madonna del Parto. Costruita lì, nel luogo pagano sacro a Uni - Giunone, senza nessuno scandalo. Perché gli opposti cristiani e pagani si conciliano nell'infinità di Dio. Perché l'armonia che Lui ha impresso a quel luogo

rimane nella Nova Religio. Perché infinità prelude all'infinita possibilità dell'uomo di accostarsi a Dio per strade diverse, che apparentemente sembrano opporsi, ma che in realtà poi si confondono in lui. Appunto *coincidentia oppositorum*.

Un battesimo molto espressivo

Sembra proprio che questa operazione di *coincidentia*, che poi, molto semplicemente, consiste nell'ammissione di altre cultualità nella teoresi cristiana, si ritrovi praticamente in tutte le opere di Piero. Ma, ovviamente, per ragioni di sintesi, reputo opportuno sottolinearne la presenza in due soli altri lavori. Ambedue non più nel nostro Paese. Ambedue (gelosamente) custoditi a Londra, in quell'autentico scrigno di tesori che è la National Gallery.



*Piero della Francesca, Battesimo di Cristo,
National Gallery, Londra*

In primo luogo il "Battesimo di Cristo", iniziato, ci riferisce Marco Bussagli, presumibilmente intorno al 1459. E, rappresentativo, non solo "di un episodio evangelico", quale appunto l'immersione lustrale nelle acque del Giordano ad opera di Giovanni, la voce del deserto, ma anche "come riflessione profonda sul problema trinitario...". In quest'opera, cioè, Piero esprime, *per signa*, il mistero, trattato proprio in quegli anni, con grande capacità speculativa, dal cardinal Cusano, della trinità divina, del mistero delle tre persone che si riuniscono in una sola. E, da questo punto di vista, particolarmente interessante e significativa appare l'osservazione di Bussagli quando allude al fatto che proprio il Cusano, nel suo "De docta ignorantia", aveva lungamente speculato sulla Trinità, sforzandosi di dimostrare l'inesistenza di ogni contraddizione fra unicità e trinità di Dio, sicché "non avrai l'uno o il tre o viceversa, ma l'unitrino o il triuno. E questa è la verità". Piero recepisce a pieno questa lezione e la esprime per simboli, giacché, appunto, lo stesso Cusano aveva dichiarato l'impossibilità di un approccio a Dio che non fosse per via negativa. Questi simboli sono, innanzitutto, geometrici e matematici, specchio dell'armonia del creato. E Bussagli sottolinea geometricamente la centralità del Cristo, il suo essere sovrastato dalla colomba dello Spirito e da un invisibile Padre, forse raffigurato nella perduta cimasa centrale ma comunque certamente presente nell'armonia dell'intera scena, come voce che, in Matteo, proclama dall'alto del cielo - il cielo tersissimo di Piero - "Questi è il mio Figlio, il diletto nel quale io mi sono compiaciuto" (Mt, 3-17).

Certo vi è tutto questo ma vi è anche qualcosa altro ancora. Anzitutto, le tre figure angeliche alla destra - la sinistra, per chi guarda - del Cristo. Un tre, che sicuramente, sembra ancora alludere al mistero trinitario ma che possiede qualcosa di molto più profondo, sottile e non perfettamente ortodosso. Ovvero che esprime, ancora una volta, una contaminazione del "dotto ignorante" Piero che si avvicina all'Eterno solo attraverso la strada dei segni e che, avendo recepito l'insegnamento cusaniaco della coincidenza degli opposti, non disdegna affatto di imboccare vie che provengono dal mondo della paganità.

Giustamente ha notato Maurizio Calvesi che i tre esseri angelici che si presentano come esseri asessuati ma dall'indubbia grazia femminile - una allusione, forse, all'androgino ed alla sua intima carica ermetica? - paiono un formidabile riferimento - dunque una conoscenza acquisita *per signa* - alle tre Grazie pagane di cui, nella Biblioteca Piccolomini, nel duomo di Siena, si conserva ancora un esemplare di fattura romana di eccezionale bellezza. In un'opera di grande suggestione, comparsa alla fine del XVI secolo per mano di Cesare Ripa, si ha una bella definizione delle *Gratie*. "Tre fanciullette coperte di sottilissimo velo, sotto il quale appariscono ignude" - e da questo punto di vista l'angelo che Piero ha posto al centro dei tre non è perfettamente ortodosso rispetto al valore iconografico dei normali messaggeri celesti - "così le figurarono gli antichi Greci, perché le Gratie tanto più sono belle, si stimano, quanto più sono spogliate d'interessi, i quali sminuiscono in gran parte in esse la decenza, & la purità. Però gli antichi figuravano in esse l'amicitia vera. Sono vergini e nude, perché la gratia deve essere sincera, senza fraude, inganno, & speranza di remunerazione. Sono abbracciate, & connesse tra loro, perché un beneficio partorisce l'altro, & perché gli amici devono continuare in farsi le Gratie. Sono giovani, perché non deve mai mancare la gratitudine, né perire la memoria della gratia, ma perpetuamente fiorire & vivere. Sono allegre, perché tali dobbiamo essere così nel

dare, come nel ricevere il beneficio. Quindi è che la prima chiamasi Aglia dall'allegrezza, la seconda Thalia dalla viridità, la terza Eufrosina dalla dilettezza".

Certo, Piero ha interpretato a suo modo queste Grazie. Le ha, per così dire, angelizzate, come dire le ha battezzate, ma la sostanza della citazione pagana resta. Figlie di Zeus, il dio celeste della folgore e dell'aquila e di Eurinome: a sua volta figlia di Oceano e di Teti, rappresentata con la parte superiore del corpo come donna e quella inferiore come pesce, ad indicare, dunque, un essere legato, al tempo stesso, alla terra ed all'acqua. Le loro tre figlie sono, appunto: Egle, ossia in greco Aigle, la luce, la fiaccola, dunque lo splendore; Thalia, nome anche di una delle nove Muse, intesa come la fiorente - ed infatti il buon Ripa parla di viridità - e che, nel probabile etimo denuncia, secondo Giovanni Semerano, una origine accadica da tradursi come quella "che attinge l'acqua", rievocando peraltro il medesimo concetto di fecondità che consente la crescita delle creature; Eufrosine, l'affabile, colei che esprime l'amabilità feconda di amicizie future.

È facile, almeno è relativamente facile, rilevare come queste tre Grazie esprimono il senso di solare bellezza, di fior fiore, di amabilità, che a sua volta consegue dalla Grazia divina. Il grande dono che permette agli uomini di superare la barriera che li divide dall'Eterno per consentirne l'immersione, appunto come una semplice onda, nell'immensità del suo mare.

Una quercia sacra ed uno strano noce

D'altra parte non mancano nell'opera di Piero altre citazioni dal mondo della pagani-tà. Nota ancora Bussagli come, esattamente dietro ai tre angeli, ovvero alle tre Grazie angelicate, si erge una quercia. Personalmente rilevo che anche questo riferimento potrebbe non essere privo di significato, dal punto di vista strettamente simbolico, dal momento che, appunto, la quercia è pianta sacra in tutte le tradizioni dell'area mediterranea. Sicuramente lo è nella Bibbia, come denuncia l'episodio dell'Angelo che si rivela a Gedeone per annunciarli il suo aiuto nell'abbattimento dei Madianiti (I Giudici, VI, 11). Sicuramente lo è presso gli Etruschi che circondavano i propri siti sacri con boschi di querce. Ancora lo era presso i Greci dove, sotto la celebre quercia di Dodona, un antichissimo oracolo annunciava la volontà di Zeus. E lo era presso i Romani che, come dimostra ancora la statua della Vittoria in quel di Ercolano, incoronavano i vincitori con corone fatte con foglie di quercia. La clava di Eracle, il più forte degli dèi, è di quercia. Essa è dunque l'albero che, per la propria altezza, per la propria saldezza, per la propria possanza esprime, al meglio, il concetto di forza. Una forza che si caratterizza nel suo essere un ponte, un asse del mondo, come lo chiamava Mircea Eliade, attraverso il quale si manifesta la potenza stessa di Dio. Gli dèi scendono nel mondo, come l'angelo di Gedeone a Efra o il sussurro di Zeus a Dodona, attraverso questa colonna verde che unisce, appunto, il cielo alla terra. Non poteva, ancora una volta, non saperlo l'attentissimo Piero.

Conoscenza che, d'altra parte, ritorna in una seconda citazione... botanica, quella relativa all'albero posto immediatamente a fianco del Cristo e che lo separa dalle tre Grazie, o appunto, dalle tre Grazie angelicate. Questo albero è un noce ed esprime, come

ha avuto modo di rilevare un attento esegeta di Piero, il Battisti, l'associazione tra Albero e Cristo tipica del pensiero medievale almeno a partire dal XII secolo in poi. Albero-croce, come del resto rappresenta lo stesso Piero ad Arezzo, con il celebre ciclo della chiesa di san Francesco, ma anche Albero di Jesse, autentica ricostruzione della genealogia umana di Gesù. "E spunterà un rampollo dalla radice di Jesse, e si alzerà un fiore dalla sua radice. E sopra di esso riposerà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e d'intelletto, spirito di consiglio e di forza, spirito di scienza e di pietà..." (Isaia, XI, 1-2).

Quell'albero esprime allora tanti significati. E può legittimamente essere inteso come una conferma delle concezioni del Cusano sulla realtà tutta - e quindi anche la realtà umana - virtualmente contenuta in Dio. Dal quale l'illuminazione dello Spirito, in sapienza, scienza e pietà, penetra nella carne consacrata, esattamente come lo Spirito Santo sarebbe penetrato tra gli Apostoli durante la Pentecoste.

Ma perché un noce? Bussagli cita un inno mariano che si esprime col fatidico "De virga procedit nux", dove, tra l'altro, questa parola "virga", ossia ramoscello verde, virgulto, presenta una straordinaria assonanza, particolarmente evocativa sul piano simbolico, con la parola "Virgo", appunto vergine, ossia Vergine Maria, Madonna.

Ma possiamo osservare altresì che il noce possiede peculiarità simboliche particolarmente pregnanti: infatti, è la pianta che, secondo la tradizione mediterranea, e giusto anche quanto riferisce il naturalista cinquecentesco Pietro Mattioli, archiatra imperiale, produce le "ghiande di Giove", ritenute per questo, e forse anche per la caratteristica forma testicolare, simbolo di fertile prosperità, di natività, di capacità generante. Giuseppe Cairo, nel suo splendido "Dizionario ragionato dei simboli", ripete due versi sulle nozze tratti da Catullo, coi fanciulli che cantano: "Tibi ducitur uxor; /sparge, marite, nuce". Dunque un frutto ben augurante che, da questo punto di vista, è perfettamente in sintonia con il battesimo del Cristo, confermando quindi, con la propria presenza, l'acqua rigenerante del Giordano, consacrata dall'immersione del corpo del Signore. E, proprio cogliendo questo significato, Marco Bussagli rammenta come S. Agostino avesse visto nella noce una sorta di ipostasi del Cristo, uomo nell'involucro - il mallo o corpo - legno della croce nel guscio, divinità - ermeticamente, scintilla divina - nel seme che dà nutrimento e dalla cui essenza, cioè dall'olio, si ottiene la luce che rischiarava dal buio delle tenebre.

Eppure, osserva ancora il Cairo, nessun contadino di buon senso dormirebbe mai sotto l'ombra di un noce, ritenuta nefasta e funesta. Anche perché, come è ben noto, il noce è l'albero delle streghe e, con molta verosimiglianza, quello più noto è proprio il noce di Benevento intorno al quale si ritrovavano queste prave donne per adorare il loro immondo Signore. È probabile, anche se, trattandosi della formazione di un simbolo tutt'altro che sicuro, che questa valenza sinistra il noce se la sia conquistata in quanto albero legato a Proserpina, la consorte di Ade e figlia di Zeus e di Demetra. Il mito vuole che Proserpina o Persefone sia stata rapita da Ade per condurla nel suo regno, gli Inferi: da quel giorno, la madre ha maledetto la terra che è diventata irrimediabilmente sterile. Solo il temporaneo ritorno della figlia dal mondo delle ombre a quello degli uomini ripopolerà la terra dei frutti, del verde, della vita. Questa storia sacra, allora, rappresenta, secondo anche quanto ha rilevato James Frazer, la metafora del chicco di grano, che penetra nell'oscurità della terra, morendo in apparenza, proprio quando, con l'autunno, ogni forma di

vita sembra abbandonare la terra, sempre più grigia e spoglia. Ma là dentro, tra le zolle, il seme si aprirà e la sua vis, unendosi all'humus carico di energie, genererà una nuova vita che sboccherà a primavera, quando la giovane dea ritornerà nel mondo dei viventi.

Piero conosceva, sicuramente, tutto questo, questa ambivalenza del simbolo e, probabilmente, ha voluto proporci il noce, recuperando proprio il senso dell'antico mito mediterraneo come una rappresentazione del legno per eccellenza. Ossia del legno della croce che, come ricorda Mircea Eliade citando un indovinello medievale tedesco, "ha le radici nell'Inferno e la cima presso il Trono di Dio", abbracciando "il mondo tra i suoi rami".

Allora le tre Grazie segno di liberalità, di amabilità, di affetto, a sua volta sintomi della Grazia divina, profetizzano al mondo sotto la quercia sacra, a sua volta segno di forza e di stabilità - come la colonna Boaz del tempio di Salomone - la santità della croce capace di unire due mondi, non solo l'Inferno col Paradiso ma, più prosaicamente, il mondo di luce annunciato dal Cristo, e sparso sulla sua figura dalla discesa dello Spirito nelle sembianze di colomba, con quello tenebroso delle streghe, le signore della notte, ma anche le figlie di Diana e degli antichi dèi che, prima dell'avvento della Nova Religio, avevano popolato quei luoghi. Gli stessi di Monterchi, Mons Eracle e di Montioni, Mons Iunonis, ai quali le donne, sicuramente anche in piena età cristiana, andavano a recare il loro omaggio devozionale e fedele. L'armonia universale, la teologia negativa di Cusano, alla quale Piero ha, almeno a mio avviso, ampiamente attinto, sembrano proprio giustificare questi "forti" significati simbolici.

Una inconsueta Natività

Infine l'ultima citazione, che si riferisce alla Natività, forse uno dei capolavori meno noti, eseguita intorno al 1487 da un Piero ormai più che maturo, diretto a grandi passi alla conclusione della sua avventura terrena. In questo lavoro tanti sono i riferimenti simbolici. Anzitutto la deposizione del divino Bambino non avviene nella mangiatoia, come riferisce l'evangelista Luca, "perché non vi era luogo per essi in albergo" (Luca, II, 7). Stranamente (?) Piero fa collocare l'infante su di un piccolo panno posto a diretto contatto con la terra, nudo, le minuscole mani rivolte verso l'alto, la Madre inginocchiata che prega avanti a lui. Intorno crescono fiori ed erba e questo sembra già estremamente significativo. È lui la forza fecondante del mondo, dove c'è vita perché c'è la Vera Vita. Gli angeli, cinque angeli, perché il cinque è la somma del primo numero pari, il due, col primo numero dispari, il tre (come è noto, nella filosofia pitagorica l'uno è escluso in quanto, essendo la radice di tutte le cose, è definito parimpari), segno di unione, di armonia, di equilibrio. Senza contare poi tutta la ricchissima simbologia legata ai cinque sensi, rappresentativi del mondo sensibile; all'uomo, come lo raffigura Leonardo in uno dei suoi più noti e riprodotti lavori; all'ermetica quintessenza o etere che, come l'angelo centrale di Piero si situa, esattamente, al centro dei quattro elementi primordiali, la terra, l'acqua, l'aria ed il fuoco.

E d'altra parte il senso dell'armonia, come osserva Marco Bussagli, questi angeli lo esprimono col suono dei loro liuti - come pure dell'appena accennata viella - e col canto

melodioso delle proprie voci. Chiara allusione, ci dice ancora Bussagli, "al suono platonico dell'armonia musicale...". Ancora una volta, dunque, Piero ha inserito temi che non sono esattamente propri della tradizione classica cristiana: il riferimento alla Madre Terra ed alla sua forza generante, l'armonia dell'universo che, ispirato ad una concezione platonica - e non aristotelica come quella praticamente esclusiva nel Medioevo della Scolastica - si rifà all'idea di Cusano dell'infinità, potremmo dire onnivadente, dell'Eterno.

Ma c'è un altro aspetto che Bussagli ha colto e che intenderei ulteriormente sviluppare. L'armonia angelica è come rotta dal raglio, evidente, dell'asino colto appunto da Piero mentre leva al cielo la sua testa fulva. Per lanciare quello sgradevole suono che, evidentemente, rompe la bellezza delle note angeliche. Perché? Riferisce lo Charbonneau-Lassay in un libro di grandissimo fascino, "Il bestiario di Cristo", che nell'iconografia cristiana l'onagro appare molto raramente. Eppure Piero lo ha rappresentato in questa Natività, e si tratta proprio di un onagro e non di un semplice asino per il colore rosso fulvo del suo pelo. Nel Genesi, il carattere di Ismaele, figlio di Agar, è paragonato per la sua natura selvaggia e riottosa a quello di un onagro che, appunto, vive in disparte. Anche per questo, secondo quanto riporta ancora lo Charbonneau-Lassay, il domenicano Vincent de Beauvais vi vedeva l'immagine dell'orgoglio, il più grande dei peccati, quello che aveva fatto precipitare Satana nella Geenna infernale.

Ma l'origine di questo rapporto asino-orgoglio-infernalità è molto più antico del passo biblico. Proviene dall'Egitto, dal suo essere messo in relazione con la divinità malefica Tifone che, ancora nella mitologia greca, rappresenta sempre una creatura demoniaca, espressione della più irriducibile animalità, resa dalle sue dita fatte di vipere, il capo coperto da orridi crini, gli occhi di fuoco, che lancia grida terribili. Nella mitologia egizia è lui, il fratello del benefico Osiride, il dio del male.

Ecco allora che tutto è chiaro. Ancora una volta Piero, attraverso il sapiente uso di simboli tratti dalle antiche credenze, ha creato quello che Calvesi definirebbe un "sistema delle equivalenze". Con rimandi, allusioni, metafore fatte apposta per ricercare, *per signa*, il senso dell'armonia universale. Cosa di più dello straziante raglio di un asino fulvo potrebbe allora orgogliosamente opporsi a questa armonia e rammentarci il senso del demoniaco? Armonia che, d'altra parte, se si vuole, può essere cusianamente ricondotta al più generale equilibrio dell'universo dove, si potrebbe azzardare, c'è anche posto per quella forza ostile...

Bibliografia

- Bernardino degli Albizzeschi, *Prediche volgari sul Campo di Siena*, Milano 1989;
 Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1989;
 Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971;
 Silvio Bernardini, *Il serpente e la sirena*, San Quirico d'Orcia (SI) 2000;
 Marco Bussagli, *Piero della Francesca, Art e Dossier*, Firenze 1996;
 Giuseppe Cairo, *Dizionario ragionato dei simboli*, Bologna 1967;
 Louis Charbonneau-Lassay, *Il breviario di Cristo*, Roma 1994;
 Nicola Cusano, *De docta ignorantia*, sta in *Grande antologia filosofica*, Milano 1964;
 Vittorio Dini, *Il potere delle antiche madri*, Firenze 1995;
 Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976;
 Cesare Ripa, *Iconologia*, Milano 1992;
 Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea*, voll. 2, Firenze 1984.



Giorgio De Chirico, *L'Archeologo*, 1926.



CONFLUENZE SIMBOLICO-NOETICHE TRA ARTE ED ESOTERISMO

Mariano Bianca

Arte, sentimento, emozione

In questo breve scritto intendo occuparmi di alcune confluenze tra arte ed esoterismo con particolare attenzione per gli aspetti relativi alla loro espressione simbolico-linguistica, da un lato, e noetica, dall'altro.

Vorrei precisare innanzitutto che tratterò delle arti figurative, cioè di quelle forme di espressione artistica che veicolano significati con l'uso di forme visuali: quindi mi riferirò alla pittura e alla scultura, con qualche breve accenno all'iconografia esoterica. Non mi occuperò, perciò, anche se ne accennerò, di altre forme artistiche come quelle letterarie, poetiche e teatrali. Ciò non significa affatto che non si trovino analogie e confluenze tra questi ambiti espressivi e il pensiero esoterico; al contrario, sono note e rilevanti, ma per questa sede il tema diventerebbe troppo vasto, anche se lo è già nel solo riferimento alle arti

figurative (si veda, a tale proposito, l'articolo di Maurizio Nicosia in questo fascicolo *L'Attore, la Maschera, il Destino*).

Sarebbe altresì necessario stabilire su cosa intendiamo per espressione artistica, ma anche in questo caso l'ampiezza del tema potrebbe fuorviare l'attenzione dall'argomento che desidero esaminare. Tuttavia, come già detto per intenderci, è utile qualche precisazione ed altre che scaturiranno proprio dall'esame delle confluenze che svolgerò nel seguito.

Non voglio, in questa sede, tentare di definire cosa sia l'arte: per questo mi rifaccio a diversi autori, primo tra i quali Kant nella sua *Critica del Giudizio*. Vorrei però solo affermare che l'arte, nelle sue varie articolazioni, è una espressione della mente umana che si diversifica, sia per l'oggetto di attenzione, sia per il linguaggio, da altre forme intellettive; e in tal modo, al fine almeno di demarcarla, essa si differenzia da forme intellettive come la conoscenza ordinaria, la conoscenza scientifica, la riflessione filosofica e la teologia. L'arte non ha un contenuto espressamente conoscitivo, anche se può fornire contenuti utili alla conoscenza. Né tanto meno ha a che fare con la sfera del sentimento e dell'emozione per quanto attiene a ciò che in questo ambito viene espresso dagli uomini in riferimento a se stessi e agli altri. Tuttavia, come è ben noto, l'arte pertiene proprio alla sfera del sentimento e dell'emozione in quanto è una espressione del sentire piuttosto che del ragionare. Né tanto meno ancora l'arte, non come mera *techne*, appartiene alla dimensione della pratica, del fare e dell'agire, anche se ovviamente l'attività artistica è proprio un lavoro, in quanto è anche una manipolazione della materia: ma ciò ovviamente vale per molte arti, come quelle figurative o meglio visuali, e non certo, per esempio, per la letteratura e la poesia che operano con una manipolazione di segni e simboli senza sostrato materico.

Un linguaggio fatto di segni e di simboli

È utile a questo punto chiarire, a livello minimale, quanto detto poco sopra, cioè il fatto che l'arte ha un oggetto di attenzione e un linguaggio diversi da quelli di altre attività intellettive. Appare indubbio che l'arte si avvale, oltre che di specifiche tecniche di lavoro, siano esse manuali o simboliche o entrambe, anche di linguaggi costituiti non tanto da alfabeti determinati quanto da una grande varietà di segni e simboli che, strutturati, danno luogo a uno specifico lavoro artistico. In questo caso il linguaggio è *sui generis* in quanto, pur potendosi strutturare anche sintatticamente, è costituito da segni e simboli che, diversamente da quelli dei linguaggi ordinari o naturali (per non parlare di quelli scientifici e formali-logici e matematici), sono caratterizzati da un ampio *alone semantico* dalla duplice valenza: da un lato, segni e simboli possono esser soggetti a svariate interpretazioni, cioè assegnazioni di significato, sia da parte dell'autore sia da parte del fruitore; dall'altro, essi non hanno, o possono non avere, alcun riferimento con quanto essi affermano in *modo manifestativo*. Per esempio, il volto di *Celestina* (1903) del periodo Blu di Picasso indica proprio un volto ma ciò non significa che quel colore su tela e quella forma siano riferiti direttamente a un volto (un qualsiasi volto e non uno specifico, cosa che invece può accadere in ogni ritratto). Od ancora le campiture in giallo di Van Gogh appaiono come campi coltivati di girasoli, ma i segni, le forme e i colori, non si riferiscono direttamente ai campi di questo tipo né tanto meno a degli specifici campi che Van Gogh vedeva dalla finestra della sua casa di Arles.

L'alone semantico è allora *polisemantico*, da un lato, e *metasemantico*, dall'altro: cioè, diversi significati assegnabili e un non diretto riferimento a quanto le forme indicano; un volto non è un volto ed un campo non è un campo.

Questo tipo di linguaggio particolare è analogo a quello che pertiene alla sfera personale del sentimento riferito al proprio mondo interiore e, inoltre, cosa che in questa sede è per noi rilevante, pertiene anche alla dimensione del sacro e dell'esoterico; su ciò torneremo nel seguito.

Ben oltre il recinto della ragione

Che dire a questo punto dell'oggetto dell'opera artistica? Ritornando a Picasso e a Van Gogh si può dire che il volto in blu di *Celestina* ed il campo di girasoli siano gli stessi oggetti che potevano essere colti da un ragionamento conoscitivo o da un processo semplicemente percettivo o persino da una macchina fotografica (se fosse stato possibile)? In termini diversi, l'artista osserva il mondo così come lo osserva l'uomo qualunque e persino lo scienziato, ma lo fa con strumenti diversi, per cui di fronte allo stesso oggetto se ne hanno rappresentazioni diverse, una delle quali è quella artistica? Ovviamente, in questo caso si fa riferimento all'opera artistica visuale che è di natura 'figurativa' e non informale; ma lo stesso ragionamento potrebbe farsi anche per il lavoro informale. Più chiari, a questo proposito, potrebbero rivelarsi esempi letterari o teatrali: le tragedie greche, come l'*Edipo Re*, non farebbero altro che rappresentare lo stesso mondo che osservarono i greci del tempo e lo rappresenterebbero con un linguaggio diverso dal loro, cioè quello teatrale o poetico?

Non ritengo che ciò sia accettabile. Ossia che le risposte alle domande poste siano affermative: qui, se si vuole, si impianta proprio la natura dell'arte e si individua una fondamentale confluenza con l'esoterismo.

Il lavoro artistico non osserva il mondo, e ciò vale sia in senso figurale che metafigurale (informalità e opere artistiche non visuali, teatro incluso), né ha come riferimento il mondo in senso noetico: l'artista non osserva né pensa al mondo, quel mondo che vediamo al di fuori di noi o quello che appartiene alla sfera dell'intelletto. La tensione artistica, al di là della specificità del linguaggio, o meglio dei linguaggi, che usa, si svolge a partire proprio da uno stato intellettuale o mentale, che si colloca al di là dell'operatività razionale, sia essa strettamente logica, argomentativa o variamente costituita con legami di altra natura. In termini diversi, esso si svolge nell'area corticale e neocorticale, ma pertiene di fatto all'attività del paleoencefalo e all'attivazione del cervello destro; o, se si vuole, conduce i messaggi paleoencefalici e del cervello destro in una speciale rappresentazione mentale (un *pattern neuronico*) nella neocorteccia che li esprime; li può esprimere, in seguito, in una forma propria usando linguaggi e strutturazioni noetiche che si diversificano da quelle del lavoro prettamente neocorticale e, se si vuole, della razionalità logica ed argomentativa. In tal senso, solo una speciale connessione neurale può permettere all'artista di esprimere i suoi stati mentali del paleoencefalo e del cervello destro con un linguaggio neocorticale. Al contrario, chi non possiede queste reti potrà gridare ad alta voce il suo stato, potrà piangere o ridere, potrà deformare il suo volto per la tristezza o per la depressione, potrà ingigantire il proprio corpo per la sensazione di forza che lo pervade: ciò nonostante tutte queste espressioni non daranno comunque luogo a una opera d'arte, grande o piccola che sia, ma

solo ad espressioni delle emozioni e del sentimento individuale. Infatti, per quanto ci concerne, in questa sede non interessa il valore dell'opera, ma solo il fatto che essa sia artistica, cioè diversa da altre opere dell'ingegno o della praticità.

Una porta che si apre sull'abisso della mente

Ciò non significa affatto che il mondo visto e pensato nell'esperienza ordinaria non possa essere, ma non necessariamente, una sorgente da cui partire o una porta per accedere a un altro mondo che è appunto quello della *creazione artistica* (non per nulla si adoperava giustamente questa espressione). Si può usare questa porta di accesso in modo diretto (il campo di girasoli, la società greca del tempo o il comportamento degli uomini come in Dostojevsky), od indiretto, nel senso che esso è un substrato che pertiene alla mente dell'artista come bagaglio anche non consapevole della sua attività. Ma non è solo questa la porta di accesso a quel mondo a cui si rivolge l'opera d'arte. Forse la porta d'accesso principale è quella che conduce alle profondità della mente per portare alla superficie neocorticale quello che in essa si può trovare senza sapere cosa sia: ed allora, se le reti neurali sono quelle adeguate, invece di gridare dallo sconforto si fanno sentire le parole del coro, come accade nella tragedia greca; invece di tentare di esprimere a parole il proprio stupore e sgomento di fronte a se stessi e al mondo, si fanno parlare le analogie dei versi, come è il caso di Giacomo Leopardi o si sparge il giallo sulla tela, come accade in Van Gogh.

Questo per quanto riguarda le porte d'accesso e le vie mentali che ci permettono di precisare il tema dell'oggetto, o meglio del mondo a cui si correla l'opera artistica. Essa non è mero sentire, pur nei modi indicati, ma è al contrario espressione di significati propri di un altro mondo. Quale mondo? Non certo quello usualmente inteso, ma un mondo che può essere dietro a questo o che può essere *ex novo* rispetto a questo. In siffatto mondo non vi sono oggetti fisici, né specifici pensieri, né accadimenti avvenuti secondo le variabili dello spazio-tempo, né enti che esistono, né enti che possiedono solo determinati caratteri. In questo mondo ogni cosa c'è e non c'è, è accaduta o può accadere, si trova in uno spazio e in un altro, essa è una ma anche un'altra, perché il loro subsistere appartiene solo alla mente, anche se tale subsistere si è espresso in forme specifiche accessibili all'usuale intelletto o all'usuale percezione. Ogni cosa, in questo mondo, subsiste di per sé e la sua apprensione intellettuale o percettiva è solo una delle forme che è stata ad essa assegnata dall'attività neocorticale dell'artista: colori, forme, suoni, parole, gesti od altro. Sono essi che appaiono ma appunto essi sono proprio solo segni di qualche altra cosa a cui essi alludono: un alcunché che appartiene a quel mondo che è strettamente mentale; la sua esistenza è proprio e soltanto entro la mente. Per questo ciò che si vede non è quello che si vede (i campi di girasoli con corvi di Vincent Van Gogh); o quello che si legge non è quello che si legge (i versi, per esempio, di Mimmerno o di Tagore), quello che si tocca non è quello che si tocca (come le sculture di Policletto o di Moore), né che si vede nella *Gioconda* di Leonardo o nei piani cromatici di Mondrian o nella locomotiva che fuoriesce nella tela di Duchamp, né ancora quello che si ascolta non è quello che si ascolta (come le note di Haydn). È in ogni caso qualche altra cosa; qualcosa che è oltre, ed è a questo oltre che appartiene il mondo degli oggetti dell'arte così come a questo oltre appartengono i pensieri delle riflessioni esoteriche.

Due fiumi diventano uno

A questo punto posso passare a considerare qualche confluenza tra esoterismo ed arte.

In questa sede, al termine di esoterismo assegnamo il significato di un insieme di dottrine, formulate in linguaggi diversi e di pratiche 'corporee' e 'noetiche' che possiedono una struttura complessa già esaminate nel mio: *Il reticolo esoterico*, in *Arkete*, I,1, 1999, pp.7-50. Potrei aggiungere, in un ampio senso, che l'esoterismo è una attitudine mentale, vissuta individualmente, e/o condivisa da e/o con altri, slegata da una prassi religioso-fideistica (anche se può coinvolgerla) rivolta all'accesso a una realtà noetica (anche se può essere pensata come ontologicamente esistente) che è di per sé sempre velata e interminabile, alla quale si accede per gradi conoscitivi, e alla realtà del proprio mondo interiore correlata direttamente con la prima. La tensione esoterica è così rivolta ad un mondo altro, da ogni altro, e che pertiene alla dimensione dell'oltre e dell'invisibile: realtà primariamente noetica e secondariamente, ma non rilevante, per l'attitudine e la tensione esoterica, considerabile anche come esistente al fuori della mente del singolo iniziato o di tutti gli iniziati. L'iniziato è così colui che svolge la sua noesi nella noesi esoterica, che è agita nel suo mondo interiore e che è la guida del suo Sé, ben diversamente, ovviamente, da quanto accade per lo studioso di esoterismo.

Sulla base di queste precisazioni, anche se solo indicative ed allusive - ma forse solo così può essere - si può dire che pensiero (e pratica) esoterico e attività intellettuale artistica confluiscono, non tanto per il linguaggio, ma per il tipo di linguaggio e non tanto per l'oggetto quanto per il tipo di oggetto. In altri termini le modalità linguistiche esoteriche e i tipi di oggetti del discorso esoterico sono analoghi alle modalità linguistiche e ai tipi di oggetti dell'arte; e su ciò mi soffermerò ancora nel seguito.

Per esaminare solo alcuna delle confluenze è utile sottolineare che esse sono possibili in quanto entrambi, esoterismo ed arte, si collocano pienamente e solo entro la sfera noetica della mente umana, ed è in essa che trovano ragione, anche se traspaiono in specifici discorsi, parole, forme od oggetti. Una tale comunanza fa sì che il discorso esoterico, che include ovviamente quello iniziatico e che ne è l'aspetto della partecipazione attiva e diretta del soggetto (come accade anche per quello sacro, in generale), può esprimersi con linguaggi diversi incluso quello artistico; in effetti, sono ben noti i testi esoterici che si sono espressi non con linguaggi letterari bensì figurali. Per fare un solo esempio, si pensi solo al Mosaico del Duomo di Siena, raffigurante la noesi ermetica, tanto caro e profondamente esaminato dall'amico Vinicio Serino.

Tuttavia, v'è una confluenza ancora più profonda che risiede nel lavoro simbolico proprio dell'esoterismo, in questo caso analogo a quello artistico (su questo tema fondamentale che correla arte ed esoterismo nella duplice via di esoterismo artistico e di arte esoterica, e su temi correlati che toccherò nel seguito, si veda lo stimolante lavoro di Maurizio Nicosia, pubblicato in questo fascicolo, *L'armonia nascosta*).

In effetti, i contenuti, per così dire, esoterico-iniziatici, possono venire espressi proprio con un linguaggio figurale anche con l'assenza di un linguaggio letterale (o letterario). E ciò è vero a tal punto, come è noto, che in tutte le tradizioni esoterico-iniziatiche (incluse quelle proprie di una religione, rivelata o meno) una gran parte dei significati è veicolata da segni e simboli di diversa natura. Proprio come accade in Massoneria dove i significati del lavoro muratorio sono enucleati da simboli e dalla loro significazione espressa in un lin-

guaggio letterale utile per la loro comprensione generalizzata. Tuttavia, questa significazione è solo *ad usum Delphini* e non significa affatto che quanto espresso in un linguaggio letterale corrisponda ad ogni aspetto del significato di segni e simboli: da un lato, perché essi per essere compresi devono essere agiti, cioè fatti propri dal soggetto che li esperisce, per esempio il singolo iniziato o il massone; dall'altro, perché essi non sono fini a se stessi ma sono solo strumenti di un processo, quello iniziatico, che si pone determinati obiettivi (si veda quanto detto poco sopra a proposito della nozione di esoterismo). Infine, ma è fondamentale, la loro significazione in linguaggio letterale non esaurisce il significato dei segni e dei simboli esoterici in quanto essi sono funtori di modificazione interiore e per questo il loro completo significato si attua all'interno della mente di ogni uomo: questa li penetra in una comprensione che converge verso una collocazione mentale che consente di raggiungere l'obiettivo della modificazione del sé e della comprensione, più o meno allusiva, dell'oltre e dell'invisibile.

Quello che appare non è quello che è

In maniera forte e riduttiva, si può allora dire che il simbolismo esoterico non è pienamente compreso se non da chi lo rende parte attiva nel suo mondo interiore; da qui il fatto che, sempre riduttivamente, le spiegazioni letterali dei simboli non spiegano nulla se non ciò che appare; ma, come si è detto, *nell'arte e nell'esoterismo quello che appare non è quello che è*. Per questo è evidente la differenza profonda, e direi incommensurabile, tra gli studi esoterici di chi è esoterico e quelli di chi né è solo studioso, pur attento e profondo.

Questo carattere deriva proprio dalla *polisemanticità* e *metasemanticità* dei linguaggi esoterici, così come lo sono quelli artistici (si veda a proposito quanto detto poco sopra sul significato di questi termini); da qui una rilevante confluenza. Ma si può dire di più. O meglio, quanto è stato appena detto sulla *significazione completa* propria dell'esoterismo, il fatto cioè che ogni segno (inclusi quelli verbali o gestuali e non solo strettamente i simboli) trova completa significazione nel suo essere agito *in interiora mentis* dell'iniziato (nella sua interiorità noetica), vale, ma non interamente, anche per l'arte. In effetti, l'opera artistica, pur completandosi nel suo stesso esistere, trova piena significazione nella fruizione in cui il segno (la forma, la parola, la voce, il gesto, la campitura, il colore) acquista significazione nella mente di chi lo legge, lo osserva, lo fa proprio: l'interpretazione soggettiva e le relative influenze dell'opera artistica. Tuttavia, è bene sottolineare che, sebbene sussista questa confluenza, solo nella pratica esoterica si attua il processo di significazione completa, poiché il segno diventa parte propria, fondamentale ed operativa della mente dell'iniziato che lo rende agito in quanto strumento del suo processo noetico di superamento di se stesso e di raggiungimento di ciò che ogni volta è oltre ed invisibile.

Si tratta, allora, di una confluenza, questa, che è riferita alla modalità di accezione dei segni linguistici, qualunque essi siano: essi sono per così dire aperti e incompleti in quanto si aprono per essere completati da coloro che se ne appropriano e li rendono agiti, in un modo o nell'altro, nel loro mondo intellettuale.

Per questo arte ed esoterismo operano con la medesima modalità linguistica, anche se diversi sono i linguaggi; si osservi che questa modalità, non riferita ai soli linguaggi visuali ma ad ogni tipo di linguaggio, inclusi quelli letterali (letterari), sia nell'arte che nell'es-

terismo veicola significati che possiedono sempre un ampio alone semantico, nel senso già indicato.

Proprio in base a questa confluenza simbolico-linguistica vi può essere uno scambio continuo tra opera artistica ed opera esoterica (si veda ancora il lavoro di Maurizio Nicosia, *L'armonia nascosta*): e questo, come è noto, è avvenuto spesso, partendo dall'una o dall'altra; si pensi solo, per fare un esempio noto, agli edifici sacri costruiti dai massoni operativi.

Non di minore rilevanza sono i quadri esoterici, come le tavole di Loggia, o tutte quelle altre figurazioni iconografiche, a cui abbiamo già accennato, in cui la dottrina esoterica è espressa interamente in un linguaggio figurale che si esprime in modo artistico pur non mirando all'obiettivo di essere un'opera artistica. Vi sono, quindi, dottrine esoteriche espresse in un linguaggio artistico e dottrine esoteriche che sono divenute opere artistiche: si pensi, per fare esempi noti, a *Il Flauto Magico* di Mozart, alla *Divina Commedia* di Dante o ancora più esplicitamente al *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais. Gli esempi in tal senso sono innumerevoli.

Pur *a latere*, è bene ricordare il noto tema delle "statue" che, in questa sede, è utile per svolgere una ulteriore riflessione. Il fatto, cioè, che la rappresentazione concretamente espressiva e, se si vuole, materialmente definita (un verso, una scultura, un quadro, un brano musicale, ecc.) di una dottrina esoterica, o quanto meno di una sola sua parte, fa sì che essa non solo possa arricchire il suo significato (nel senso del suo completamento, come lo abbiamo indicato) ma lo può rendere più forte per la sua appercezione. Da questo punto di vista è allora indubbio che *Il Flauto Magico* di Mozart è in grado di veicolare in modo più forte alcuni significati del lavoro muratorio.

Tuttavia, è bene sottolineare che questo scambio ha una natura particolare: esso traspone segni esoterici in segni artistici sovrapponendo mistero a mistero. È quindi vero che la rappresentazione artistica rende forte ed espressivo il significato di una dottrina esoterica, (per il completamento semantico) ma, allo stesso tempo, lo fa anche più complesso arricchendolo, in quanto ad esso è aggiunto l'aspetto-alone artistico: si aggiunge mistero a mistero in un'opera di duplice fascinazione, artistica ed esoterica.

Signatura esoterica e messaggi da interpretare

A questo punto ci si chiede se questo scambio sia sempre fruttifero e se sia più utile all'arte o all'esoterismo. Ritengo che possa essere fruttifero per entrambi, ma forse di più all'arte che si abbevera a una fonte inesauribile che non è costituita da qualcosa di definito, ma di indefinito: il che permette il lavoro interpretativo dell'artista. Tuttavia, e ciò è molto importante, questa valenza positiva vale anche per la pratica esoterica? È indubbio che tale valenza può essere utile, in modi diversi, alla pratica esoterica, in quanto permette l'acquisizione di nozioni che vengono veicolate proprio da un linguaggio, quello artistico, che è analogo a quello esoterico, per i motivi che sono stati indicati, e che in molti casi per sua natura può trasmettere 'meglio' o 'speditamente' alcuni significati esoterici, più difficilmente comprensibili a partire da una loro espressione letteraria in cui è impegnata la sola noesi. Ma sarebbe scorretto pensare che le *signatura esoterica* possano essere acquisite *tout court* in una trasposizione artistica: una rappresentazione teatrale di una tornata di Loggia, non sostituisce tale tornata né tanto meno essa si può considerare una tornata. Per tale moti-

vo, le *signatura esoterica* possano sì avere una loro trasfigurazione nei linguaggi artistici portatori di quei valori a cui si è fatto cenno.

Tuttavia, se si resta in ambito strettamente esoterico-iniziatico, ciò non può avvenire perché la forma artistica della dottrina esoterica, da un lato, può anche renderla oscura o travisarla e, dall'altro, in ogni caso la corrompe inserendo significati (artistici, formali, di colore, ecc.) che non le sono propri o che riguardano dimensioni diverse da essa. Per questo motivo è necessario porre un limite alla possibilità di elaborazione, anche artistica, delle *signatura esoterica*.

Quanto detto sinora, però, non vuol dire affatto che una dottrina esoterica possa esprimersi in una forma artistica, quale scultura o pittura (nei limiti posti in questa sede); in questo caso, però, è fondamentale sottolineare la differenza tra 'rappresentarsi' ed 'esprimersi'. Sinora abbiamo fatto riferimento alla rappresentazione artistica di una dottrina esoterica, o di una parte di essa, e per questo abbiamo formulato qualche riflessione e indicato qualche limite in riferimento all'ambito della pratica esoterica. Diverso è invece l'"esprimersi". In questo caso non si tratta di una rappresentazione di un segno, quello esoterico, con un altro segno, quello artistico (colore, forma, suoni, ecc.) bensì di una articolazione o di uno sviluppo, di una dottrina espressa in un linguaggio non strettamente esoterico o letterale, ma in uno artistico. In questo caso, il discorso esoterico si sviluppa in un particolare linguaggio, ma ciò è ben diverso dal caso in cui un segno, esotericamente definito, rappresenti il suo significato con un segno artistico. La prima è una rappresentazione artistica di una dottrina esoterica, mentre la seconda è un'opera esoterica artistica o un'opera d'arte esoterica, e non una opera d'arte che veicola un contenuto esoterico già espresso in altro linguaggio. Nel primo caso l'obiettivo è la creazione artistica, mentre nel secondo è la creazione esoterica.

Segno ed oggetto

Passiamo ora ad esaminare brevemente due altre questioni: quella dell'oggetto (a cui si è già fatto cenno) e quella della dimensione di appartenenza.

Per quanto riguarda l'oggetto si può dire che vi sia una confluenza profonda tra arte ed esoterismo. In entrambi i casi l'oggetto, cioè ciò di cui si parla e a cui ci si riferisce, come ho accennato poco sopra in riferimento all'arte, non ha nulla a che vedere con gli oggetti propri del mondo dei fenomeni, né della percezione, né di altri discorsi come quello scientifico o conoscitivo. Il discorso esoterico, allora, come quello artistico, genera o crea gli oggetti stessi della sua attenzione, per cui essi gli sono propri e non sono in alcun caso riflesso di qualche altra cosa o di qualsiasi altro oggetto. È allora la parola, il gesto, in generale il segno, che creano l'oggetto del discorso esoterico, proprio come accade anche nell'ambito del sacro, e non dello strettamente religioso, a cui appartiene la dimensione esoterica. Per analogia, come indicano i testi sacri del Cristianesimo, il Verbo pone il mondo: "In principio era la Parola, e la Parola era con Dio, e la Parola era Dio. Essa era in principio con Dio. Ogni cosa è stata fatta per mezzo di lei; e senza di lei nessuna delle cose fatte è stata fatta." (San Giovanni, 1, 1-4). In tal senso, sono proprio i segni esoterici che danno luogo agli oggetti di cui parla l'esoterismo (che si collocano attivamente nella mente dell'iniziato) e, se si vuole in modo più forte, sono essi stessi gli oggetti di cui parla; un'iden-

tità tra i segni e ciò a cui essi si riferiscono. Questo è proprio un carattere fondamentale del discorso e della pratica esoterica che li rende differenti da ogni altro discorso posto dall'uomo. Così lavorare esotericamente ed iniziaticamente significa usare la Parola (il segno in generale) per porre oggetti di attenzione e quindi poi operare su di e con essi: da qui l'opera della levigazione della pietra che, tuttavia, seguendo quanto appena detto, significa porre innanzitutto la Parola, in questo caso la pietra, per quindi operare in modo che, come dice San Giovanni, ogni altra cosa venga "fatta per mezzo di lei".

Tale riflessione è fondamentale anche per chiarire fino in fondo l'opera muratoria che agisce in questo modo per cui, quando si dice di lavorare la pietra grezza, non significa che questa pietra grezza sia già posta nel mondo o entro di noi, ma la si deve porre con la Parola, perché solo essa la può porre, e da qui proseguire nel cammino della levigazione che è anch'esso, sia chiaro, un continuo processo noetico di porre nuovi oggetti con l'uso di nuovi segni, o Parole. Per questo, il VITRIOL insegna che la pietra oscura ed occulta deve essere ricercata, perché non è semplicemente lì nel mondo ad aspettare la levigazione dell'iniziato.

Se è la Parola che pone il mondo e le cose, allora è da essa che si diparte il cammino ed in effetti ogni pratica esoterico-iniziatica inizia e si poggia su un bagaglio di segni che pongono gli oggetti del discorso esoterico: segni che, come si è accennato, acquistano significato non nel loro mero essere nel mondo, ma in quanto vengono posseduti ed agiti. Da qui in effetti l'essenza del conoscere i segni esoterici: cercarli, trovarli, possederli, comprenderli e soprattutto farli propri (il loro completamento semantico) e quindi renderli agiti nel proprio mondo interiore. Così si comprende appieno un aspetto essenziale e fondamentale della via muratoria: *la ricerca della parola perduta*; e ciò va inteso nei sensi che ho indicato sinora.

Quanto detto accomuna la ricerca e la natura dell'oggetto artistico con quelle dell'oggetto esoterico, come è stato inteso. Per questo, non è fuor di luogo sottolineare che il linguaggio artistico può svolgere le due funzioni che ho indicato del "rappresentare" e dell'"esprimere", dando, però, come si è detto, maggiore rilevanza alla seconda funzione. Nella storia dell'esoterismo, in effetti, la comunanza tra i due discorsi e i due linguaggi è stata non solo frequente, ma spesso fondamentale, come è accaduto, per esempio, anche in seno alla cultura dell'Antico Egitto e, non da meno, in quella post-rinascimentale ermetica europea.

Parola ed oltre

Da qui anche un connubio tra la pratica esoterica e quella artistica, anch'essa propria delle tradizioni iniziatiche: si pensi a questo proposito, per esempio, all'uso della musica, anche in Massoneria, e ancor più alla ritualità vissuta nel Tempio massonico che assume le forme di una "rappresentazione" teatrale nel senso più profondo del termine in cui gli iniziati sono gli attori di se stessi, la scena è la loro condizione iniziatica, e la *Parola detta* è costituita dalle Parole del loro cammino: essi rappresentano se stessi, come direbbe Pirandello (ci si riferisce, ma non solo, all'opera *Sei personaggi in cerca d'Autore*).

A quale mondo allora appartengono la Parola (i segni e gesti) e gli oggetti del discorso esoterico? Essi ancora, analogamente a quelli dell'arte, appartengono alla realtà del creatore, l'iniziato e l'artista: "la Parola era con Dio, e la Parola era Dio", dice San Giovanni;

l'artista e l'iniziato sono così tutt'uno con i segni che essi cercano, trovano, creano e fanno propri; la parola perduta non la si ritrova banalmente in quanto posta da qualche parte, ma la si rinviene con il proprio lavoro e la si fa propria; pur non dimenticando che essa è in qualche luogo: come, seguendo San Giovanni, essa "era con Dio". E per l'iniziato e l'artista si può dire, con differenze e somiglianze con quanto detto da San Giovanni, che tale Parola è in lui e fuori di lui; entro la sua noesi e al di fuori di essa; entro la sua ricerca interiore e in un mondo posto non si sa dove, ma sempre qui ed altrove allo stesso tempo: quel mondo, che io chiamo *l'Oltre*, a cui se si vuole appartiene anche il Trascendente, è sempre immanente nel proprio mondo interiore e in ogni altro mondo, incluso quello naturale, fenomenico e umano.

Alla domanda, allora, che abbiamo posto, si può rispondere dicendo che segni ed oggetti esoterici (tutt'uno o semanticamente separati) appartengono a questo mondo, quello dell'*Oltre* che si dà sempre perché, data una cosa, v'è sempre un oltre di essa, e perché esso è la sorgente di ogni cosa che è e che ancora non è. Ciò non differisce, per certi modi, alla direzione dell'arte e ai suoi obiettivi che, in effetti, vanno sempre oltre a ciò che è ed appare, si pongono dietro e al di là di ciò, per cui volti e campiture di colore, come ho detto, non sono né volti né campiture. Allo stesso modo, in riferimento ai lavori muratori, squadra e compasso, toccamenti e gesti rituali, non sono quelli che appaiono anche se, al contempo, sono oggetti e azioni che sono ed accadono in uno spazio e in un tempo fenomenicamente determinati (per esempio, il tempo e lo spazio di una tornata di Loggia, tra Mezzogiorno e Mezzanotte in punto).

In finis

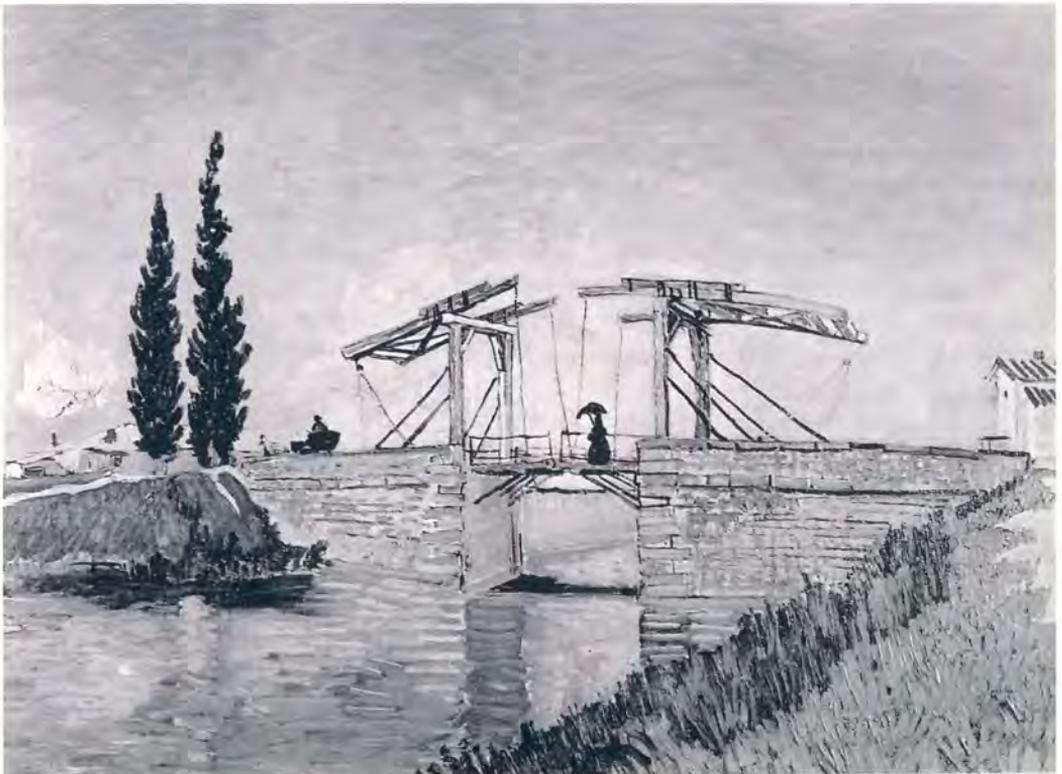
Per concludere, rispondiamo a quanto ci si è chiesto poco sopra: a quale dimensione segni ed oggetti esoterici appartengono? Quanto diremo, pur brevemente, accomuna ancora una volta arte ed esoterismo.

Si è detto che la Parola appartiene e si rivolge al mondo dell'*Oltre*, ed essa, per usare ancora un'espressione dei testi sacri, "è in questo mondo, ma non è di questo mondo" e la sua ricerca, ritrovamento ed appropriazione, è frutto di un'opera di natura creativa e non di un mero sollevamento di un velo per trovarla così come essa è. Per tale motivo, segni ed oggetti che necessitano, al contempo, l'opera dello svelare e del creare, in primo luogo sono posti *in interiora mentis* dell'iniziato (colui che segue la via esoterica), così come le Parole, il Verbo, sono posti *in mente Dei*. Ed, allora, la dimensione a cui appartengono è la dimensione della *noesi* nella duplice accezione di noesi (attività intellettuale) del singolo iniziato e di Noesi quale dimensione, diciamo solo, sovraindividuale e ciò può essere sufficiente per l'iniziato (ma non ovviamente per la fede religiosa). Da un lato, quindi, sono il frutto del suo lavoro intellettuale e gli appartengono come gli appartiene ogni altro suo pensiero; dall'altro, vuoi per la comunanza iniziatica, cioè la comunione esoterica delle altre menti, vuoi per una tensione che spinge ad accomunare ogni noesi in un sola Forma ed Unità, vuoi ancora per la credenza che quanto pensato possa in qualche modo rispecchiare quel qualcosa a cui ci si riferisce e quindi a considerarlo come esistente al di là della stessa noesi, si può ritenere, ma non è un processo necessario, che ci si possa riferire ad una *Noesi* in sé e sovraindividuale a cui si rivolgono le attività noetiche dell'iniziato: quel *Nous* di cui parlano le tradizioni gnostiche e la dottrina strettamente ermetica (cioè, quella ricavabile dal

Corpus Ermeticum ed altri scritti ad esso collegabili). Un tema questo affascinante, ma che in questa sede non si può portare a compimento.

Questa sorta di *ontologizzazione della noesi* nel Nous, cioè il ritenere che la propria attività iniziatica si rivolga al Nous considerato in sé esistente, è una via possibile, ma non necessaria: se si vuole, questa ultima accezione differenzia arte ed esoterismo, accomunati invece nel lavoro, analogo, seppur per oggetti e linguaggi diversi, dell'arte e della noesi e della pratica esoterica.

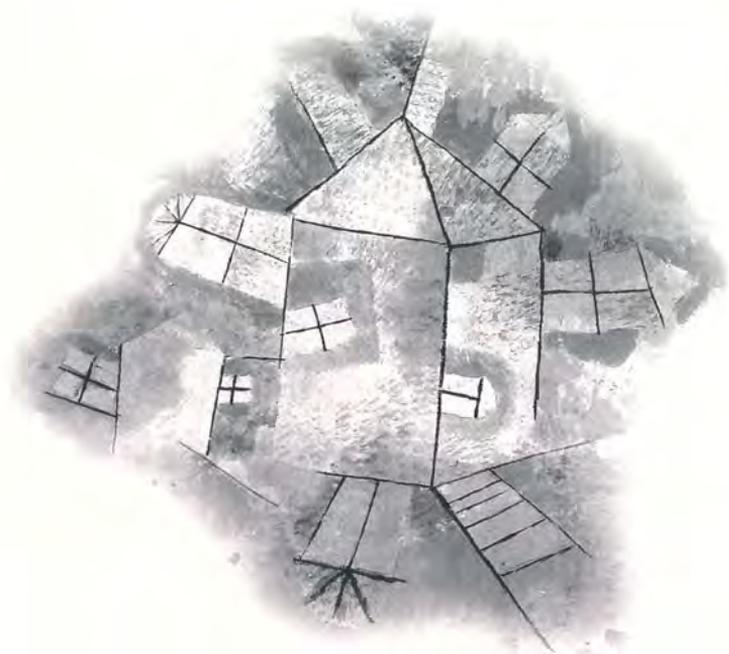
Arte ed esoterismo, allora, appartengono alla dimensione noetica, di un riferimento esplicito ad un Nous, ed è anche per questo che lo scambio, nei sensi indicati, come espressione della comune matrice, non solo è proficuo - e sicuramente lo è stato - ma è anche quel luogo di incontro in cui l'Oltre può manifestarsi in forme diverse seppure legate tra loro sì che così esso mostra la sua natura multiforme. Ciò permette all'iniziato di cogliere qualcosa di esso anche nella confluenza e nell'intreccio: nei crocevia noetici tra arte ed esoterismo.



Vincent van Gogh, *Il ponte di Langlois*, 1888.



Paul Klee, Parco vicino a Lucerna, 1938.



L'ARMONIA NASCOSTA

Maurizio Nicosia

Un uovo a sghimbescio può essere:
un nudo di donna
l'evoluzione dell'io
un dramma spaziale.
E anche semplicemente un uovo.
Fausto Melotti, *Linee*.

Le colonne di Gombrich

Ormai agli atti gl'influssi teosofici su Mondrian e Kandinsky, "rosacrociiani" su Yves Klein, dell'antroposofia su Beuys, per fare alcuni esempi, non è più questione di dimostrare che segmenti dell'arte di questo secolo si sono intrecciati con l'esoterismo o lo siano tuttora. L'ubriacatura alchemica degli ultimi lustri basterebbe ad attestare come le

opere, le dichiarazioni di poetica, le interpretazioni critiche abbiano sovente e volentieri attinto al mare magnum delle dottrine 'segrete'.

Sicché ricerche inedite costituirebbero ulteriori esempi ed aumenterebbero la casistica senza tuttavia affrontare ciò che è da ritenere la questione nodale. Che non sta nel documentare la *quantità* d'influenze esoteriche nell'arte visiva ma, semmai, nell'individuare la natura e la *qualità* di tali rapporti, nello stabilire o quanto meno indicare se si tratta di una duratura, connaturata e non strumentale relazione o di convergenze temporanee tra idiomi autonomi, dovute magari ad influenze epocali ed esterne.

Credo che la proposta di valutare la qualità dei rapporti tra arte ed esoterismo apra nuovi territori d'indagine. In primo luogo, se e quale valore euristico scaturisca: se ne vengano nuovi risultati, se la conoscenza si ampli. In secondo luogo, se l'iconologia, che è inevitabilmente la metodologia critica più utilizzata, sia l'ermeneutica più appropriata. Voglio dire che lo sguardo iconologico, teso alla ricerca del significato occulto nell'*immagine*, ovvero alla ricerca di un eventuale codice esoterico *nell'arte*, può comportare che si ponga in secondo piano, si trascuri o si dimentichi la questione dell'esoterismo *dell'arte*, cioè il significato intrinseco della *forma*.

Individuare natura e qualità dei rapporti tra arti visive e codici esoterici implica, secondo i limiti metodologici dell'iconologia fissati da Gombrich, la restrizione del campo ai casi in cui l'uso del codice sia intenzionale. È evidente, infatti, che una interpretazione "esoterica" dei fenomeni artistici e dei fenomeni in genere è sempre possibile. Anche dei coniglietti di Jeff Koons che nulla hanno di esoterico.

"Ermetismo" alla maniera di De Chirico

Ma allora, implicito e frainteso il motto di Goethe "tutto l'effimero non è che un simbolo", l'universo intero si offre alla medesima lettura *confusa et distributiva*, sottraendoci a priori la possibilità di qualunque caratterizzazione. Che è quanto invece ci interessa. Già più pertinente sarebbe applicarla ai coniglietti di Vettor Pisani, ma il problema si sposterebbe di poco: la pertinenza, nell'esaminare la qualità, cioè il valore euristico, è condizione necessaria ma non sufficiente, come vedremo in seguito.

Si consideri come caso il noto autoritratto di De Chirico. La figura di Hermes alle sue spalle autorizza una lettura iconologica secondo un *codice* esoterico? Ovvero: posto che il messaggero degli dèi sia inequivocabile sineddoche dell'ermetismo, per fare un esempio, è possibile essere certi che la sua immagine implichi necessariamente la conoscenza del sistema linguistico e magari anche la pratica di questo filone esoterico, trascurando per ora il valore euristico, se cioè l'opera veicoli o ampli o trasmetta conoscenza "ermetica"?

L'uso di un vocabolo non implica necessariamente la conoscenza del vocabolario da cui è tratto e nemmeno della sintassi che lo organizza. Un bimbo, esclamando 'papà', non intende manifestare conoscenza dei rapporti parentali e sociali. La parte non è il tutto: Melotti invitava a diffidare "di chi, gettando un pugno di sabbia sul tavolo, ti dice: «È il

deserto»". E nel caso Hermes venga interpretato non come vocabolo ma come *tutto*, cioè come il sistema stesso, si tornerebbe di fatto ad un'interpretazione *confusa et distributiva*.

La figura di Hermes, quindi, non appare sufficiente a garantire che l'uso del codice ermetico sia intenzionale. Come posso essere certo che non si tratti solo di una citazione, o di una rapina? E qualora una serie di testi di De Chirico corroborasse l'ipotesi, e dimostrasse la conoscenza sintattica del codice, resterebbe comunque dubbio se l'opera trasmetta il messaggio esoterico a un destinatario o viceversa lo divulghi, rendendolo "essoterico".

Se il messaggio non ha, non può o non vuole avere destinatari, è ininfluente che vi appaia il messaggero: uno dei caratteri precipui dell'esoterismo è nel sistema di trasmissione. E l'esoterismo, in quanto linguaggio, è in primo luogo *comunicazione*, è *trasmissione*.

Vi sarebbero inoltre i problemi interni all'interpretazione: la posizione di Hermes dà adito a diverse letture. Ispira il pittore ritratto che diviene suo protetto e strumento, o viceversa il pittore gli volge le spalle, intenzionalmente o per caso? E se considero invece De Chirico come colui che sta dinanzi al suo ritratto, e quindi può vedere Hermes, non dovrò concluderne che invece è il dio strumento del pittore, come veicolo di messaggi o principe delle rapine o simbolo della Grecia o altro ancora?

Nel frigo di Vettor Pisani

Prendiamo un altro caso. Tempo fa Vettor Pisani ha esposto a New York un frigo aperto con una bottiglia di J & B nel freezer. L'etichetta con l'acrostico dei produttori Justerini & Brooks probabilmente rinvia alle due colonne contrassegnate una dalla J, l'altra dalla B, che marcano l'ingresso del tempio massonico a memoria di quello salomonico, dove due colonne bronzee chiamate *Jachin* (stabilità) e *Boaz* (forza) s'ergerano davanti al vestibolo. Anche la bottiglia, come *stylos* cilindrico, rinvia alla colonna e all'immagine femminile (una coniglietta?) posta nello scomparto per le bottiglie.

In questo caso l'interpretazione secondo il codice massonico è legittima e pertinente – anzi, quasi obbligatoria – poiché più volte l'artista, esplicitamente e ostentatamente utilizzandolo, l'ha caldeggiata. Direi persino desiderata. Ora, a parte le possibili connotazioni ironiche (l'esoterismo massonico è freddo o addirittura surgelato? O si scalda vigorosamente e "spiritualmente" dinanzi alla possibilità della *conjunctio*?), risulta evidente che chi conosce il codice e il significato potrà decrittare l'opera, e chi l'ignora no.

Chi sa si potrà interrogare se Justerini & Brooks e Vettor Pisani hanno scelto intenzionalmente l'acrostico, ma non accrescerà il proprio sapere. Chi lo ignora non potrà nemmeno congetturare le connotazioni ironiche. Il valore euristico dell'operazione è pressoché nullo, mentre l'esoterismo si prefigge di accrescere e qualificare la conoscenza.

Ciò significa che un artista, usando un codice esoterico, non necessariamente condivide le finalità che il codice si prefigge o addirittura le può rovesciare. In questo caso è difficile essere certi che la relazione non sia strumentale; non si può nascondere il sospet-

to che l'uso possa scaturire da motivazioni esoteriche: suggerire all'osservatore che conosce il codice di far parte di una sorta di élite. Nella quale, ovviamente, figura l'artista.

Sophia architettonica

Sui rischi e le difficoltà d'interpretazione, sia pure solo nei casi d'uso intenzionale d'un codice esoterico, gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma credo che questi siano sufficienti a proporre di distinguere l'esoterismo come *philosophía*, ovvero come possibilità interpretativa o introduzione di significati in un sistema formale – qual è l'opera – dall'esoterismo come *sophía*, che si ponga come principio ordinatore di un sistema conoscitivo – quale può essere l'opera. La distinzione, peraltro, rinvia alle origini storiche del termine.

'Esoterico', infatti, viene impiegato da Aristotele per indicare i testi 'interni' alla sua scuola. Curiosamente, sono gli unici testi dello Stagirita che conosciamo. I testi 'essoterici', o 'esterni', sono stati divorati dal tempo. In questo caso la "parola perduta" è esoterica. Nel pensiero aristotelico la *sophía* è conoscenza di cause e principî primi.

Con esoterismo, per evitare l'indeterminatezza concettuale che deriva dall'utilizzarlo per qualsiasi dottrina segreta, conviene indicare una dottrina 'interna' a un sistema conoscitivo di cui costituisce evidentemente il nucleo e che può essere, in rapporto al sistema, di volta in volta o anche simultaneamente, la premessa sottaciuta o l'approdo finale da raggiungere per gradi ma non solamente una lettura in profondità, una *philosophía*.

In altri termini, con una metafora architettonica, l'esoterismo corrisponderebbe al principio organizzatore del progetto, non più visibile nell'edificio ultimato, o al *sancta sanctorum*, fisicamente esistente ma non accessibile ai profani. Aristotele stesso definisce "architettonica" la *sophía* che organizza le altre in vista di un fine. "Quale fine dunque si pongono arte ed esoterismo, qual è la loro *sophía* architettonica?"

"Realizzare l'opera: questo il loro fine comune. La stessa *arte regale* è così detta in quanto *realizza* chi la pratica. La traiettoria della vita, non più parabola cieca, ma ordita e composta mediante l'individuo, diviene *opus*". E ciò spiega la singolare tangenza tra alchimia e arte di questo secolo. Qualora si sposti l'attenzione dall'oggetto artistico al gesto che lo genera o lo si sostituisca con il comportamento o l'intenzione dell'operatore, com'è avvenuto nel Novecento e ancor più dal secondo dopoguerra, gesto, comportamento o intenzione verranno comunque proposti e interpretati *come* opere.

"L'intento implicito o esplicito dell'operatore è di affermare la propria vita *come* opera, di sostituirla all'opera-oggetto, che diviene solo un mezzo, o una traccia del processo". O svanisce, definitivamente. Ma in questo caso l'arte abdica alla propria *regalità*, o se si preferisce alla propria *sophía poetica*, cioè *fatrice*: il suo fine è sempre e comunque l'opera-oggetto da realizzare. Duchamp non si è definito "anartista" per vezzo o provocazione, ma nella profonda coscienza che l'arte è *fare* e comporta una metamorfosi sostanziale della materia, come sottolinea nel '57 ne *Il processo creativo*: "con il

cambiamento della materia inerte in opera d'arte una vera transustanziazione ha luogo". Ma l'uomo moderno, constatava Eliade proprio in quegli anni, è incapace di sperimentare il sacro nelle sue relazioni con la materia, se non nella sfera onirica o estetica.

Verso l'oltre

L'esoterismo, in realtà, può limitarsi alla speculazione o all'azione, ovvero alla sua *sophia etica*, alla sua disciplina del comportamento: nel fare ha semmai un mezzo, non un fine. L'episodio di Parmigianino che rinuncia alla pittura per l'alchimia, e ne muore, ci ricorda che l'esoterismo può fare a meno dell'arte, cioè della poietica. E questo sebbene l'alchimia, proprio e in quanto codice esoterico operativo e non solamente *activo*, sia particolarmente prossima all'arte. Un ulteriore segnale di rinuncia alla regalità poietica si può cogliere nel vocabolario critico. Il termine 'operatore', che ha invaso i testi critici, indica infatti chi agisce, non chi *fa* – perciò sono costretto a usarlo. 'Autore', ovvero 'colui che fa accrescere', è viceversa scomparso dal lessico di questi anni.

In altre parole: se il fine può apparire per alcuni aspetti comune, l'esoterismo si propone tuttavia il perfezionamento etico dell'individuo, la sua realizzazione, e dunque la sfera dell'*agire* come proprio campo elettivo, mentre l'arte si propone la realizzazione dell'oggetto e il *fare* che esso comporta. Su questo equivoco si è sviluppato il paradosso di un'arte contemporanea indifferente alla propria finalità e quanto mai restia a riconoscere che *l'opera supera l'operaio* o l'operatore. Nella durata, in primo luogo, e nella proliferazione di senso. Una volta compiuta, l'opera manifesta la sua indiscutibile 'autonomia'.

Quindi 'realizzare l'opera' nel codice esoterico ha accezione metaforica e significato cosmogonico: "porta oltre". Nell'arte va intesa anzitutto alla lettera. A ciò è connesso che la conoscenza nell'esoterismo costituisce il fine; nell'arte, invece, il principio. Pertanto, se il sistema conoscitivo è uno e comune, ne risulta che l'arte s'avvia dove l'esoterismo giunge al termine, come in una staffetta. Qual è dunque il punto in cui l'esoterismo consegna all'arte il "testimone"?

L'esoterismo scaturisce dalla dialettica tra l'attività simbolica della *psyché* umana e le intimazioni culturali e sociali delle epoche. Ma l'attività simbolica, di per sé, non è esoterica. Infatti è connaturata in tutti gli uomini; l'esoterismo no. Nemmeno un sistema simbolico, cioè un percorso conoscitivo fondato sull'intellezione, l'intuizione e l'esperienza, è di per sé esoterico. Può essere il frutto straordinario dell'elaborazione d'un singolo: per certi versi il caso di Blake.

L'esoterismo s'avvale d'uno o più sistemi simbolici, ma la sua caratteristica è d'organizzarli e soprattutto *trasmetterli* entro un codice linguistico che viene quindi conosciuto e condiviso da più individui. L'iniziazione, comune a moltissimi se non a tutti i sistemi esoterici, costituisce il modo rituale per creare la condivisione del codice: per trasmetterlo. In mancanza d'iniziazione la condivisione si raggiunge per mezzo di pratiche attive o operative.

L'esoterismo traduce il mondo in cifra. Lo rende *cifrato*. Come il linguaggio. Ma, mentre il linguaggio ordinario è logico, posizionale e differenziale, l'esoterismo è linguaggio *immaginario*, basato sull'analogia e l'anagogia. Le immagini non sono illustrazione del linguaggio esoterico, sono il linguaggio stesso, mediante il quale si attua ciò che potrebbe essere chiamato *trasferimento perpetuo*: la cosa, pur restando se stessa, trasformata in immagine, diviene continuamente altro. O, ancor meglio, catalizza simpateticamente le proprietà d'altri oggetti-immagine.

Perciò il linguaggio esoterico è apparentemente ambiguo e interiormente sintetico: sul profilo semantico, esso procede per *concentrazione*, e non per astrazione concettuale. Attraverso l'immagine, l'esoterismo compie la *reductio ad Unum* dell'universo. In questo compimento, dinanzi all'*arrheton*, l'indicibile, l'esoterismo approda al silenzio. Ma l'immagine catalizzatrice e traboccante di senso, che l'esoterismo infine sacrifica dinanzi all'*arrheton*, all'indicibile, è precisamente il testimone che consegna all'arte.

Le immagini non sono opere di per sé. Possono però divenirlo. In questa metamorfosi, in questa transustanziazione, si sprigiona l'esoterismo *dell'arte*, in ciò che un tempo si chiamava *mestiere*, ovvero il mistero del farsi cosa dell'immagine, il mistero del farsi cosa del possibile...



Wassily Kandinsky, *Improvisazione n.30*, 1913.



I RAPPORTI FRA ESOTERISMO, ESSOTERISMO, ARTE, BELLEZZA E TRADIZIONE

Moreno Neri

Fecondità della Tradizione

Perenne, benché talvolta sopito, è il tentativo di ritrovare la Tradizione attraverso le leggi dell'analogia che il simbolismo - metodo universale di conoscenza - per mezzo dell'Opera sviluppa.

Proprio in Italia un esplicito risveglio d'interesse per la nostra Tradizione occidentale, o se si vuole la spiritualità greco-romana - con tutti i suoi connotati pitagorico-platonici - risale al Rinascimento, sulla scia della riscoperta del pensiero platonico dovuta a Giorgio Gemisto Pletone (c.1355-1452), e, attraverso la consentanea costituzione delle Accademie, permea ed influenza gli artisti dell'epoca. Essi "fanno" un'arte, in cui non

solo *rinasc*e la Tradizione – concetto che sorge appunto in quell'epoca con la definizione sia di *prisca sapientia* sia di *philosophia perennis* - ma nella quale sembrano racchiudersi fecondamente, e con un'accumulazione che lascia ancora stupefatti, tutti i suoi problemi e i suoi esiti, ivi compresa probabilmente la stessa Massoneria moderna, se si vuol prestar fede ai risultati degli studi della Yates. Per non parlare della contemporanea e collegata vigorosa ripresa di interesse per la matematica, la geometria e l'architettura che avviene nella stessa epoca.

Tra parentesi, occorrerà, prima o poi, da parte di Massoni che si dicono italiani, un grande atto di risarcimento nei confronti del nostro Rinascimento. Soprattutto in un panorama di studi dove fanno da padroni da un lato l'immenso ed infinitamente riscaldato minestrone della *new age* e dall'altro, per quella esterofilia, malattia infantile del nostro esoterismo, Guénon, che assieme agli altissimi meriti aveva scarsissime conoscenze del pitagorismo e del platonismo e, per di più, un giudizio negativo del nostro Rinascimento.

Bellezza splendore del vero

Ma, fatto questo inciso, che vuole raccogliere ed ampliare la deplorazione e l'invito fatto da Silvio Calzolari nel precedente numero de *L'Acacia*, torniamo al tema.

Potremmo dire che, dopo l'etica, l'arte - nel più vasto senso della parola - è una dimensione naturale e necessaria dello stato umano. Platone afferma: "la bellezza è lo splendore del vero". Diciamo perciò che l'arte - compresi i mestieri ad essa connessi - è una proiezione della verità e della bellezza nel mondo delle forme: è *ipso facto* una proiezione degli archetipi. In essa traluce e risplende con "uno sfavillio luminoso", "qualcosa di ultraterreno" ciò che di per sé "è più manifesto. Ed è essenzialmente un'esteriorizzazione in considerazione di un'interiorizzazione: l'arte, dunque, non significa dispersione, ma concentrazione, un senso di ritorno al Divino. Tutte le civiltà tradizionali hanno generato una struttura della bellezza: un ambiente circostante naturale ed ecologicamente necessario per la vita spirituale. Gli archetipi dell'arte sacra sono ispirazioni celesti; tutte le altre opere d'arte traggono la loro ispirazione dalla natura spirituale dell'artista.

I criteri di valutazione per saggiare il valore di un'opera d'arte sono; il contenuto del lavoro, la sua capacità espressiva e la sua tecnica, il suo stile. Tale verifica è valida per ogni genere di arte: grammatica, geometria, filosofia, poesia, musica, ma anche pittura, scultura, danza, architettura...

Con la bellezza, c'è, però, purtroppo, qualcosa di ambiguo, che può condurre, in modo assolutamente profano, ad un auto-insuperbimento o, al contrario, e perciò esotericamente, a una *reminiscenza* del Divino. Non è difficile accorgersi come talune arti contengano tale elemento di ambiguità in grado maggiore. Musica, poesia e danza, ad esempio, sono più psichiche e soggettive e quindi l'elemento vago è più pronunciato in queste tre arti, rispetto, sempre per restare all'esempio, alla pittura e scultura che sono in un certo qual senso più "cerebrali" e oggettive.

Neppure sarà difficile scorgervi le loro potenze elementali. La musica e la poesia tendono a riprodurre in echi il verbo originale. Si dispiegano tra il tempo e si apparentano direttamente all'aria. L'architettura concretizza l'idea di un Dio che misura e pondera i volumi dell'universo; la scultura intaglia le forme; la pittura le disegna e colora. Tutte e tre sfilano nello spazio e si riuniscono nella terra, nell'aria, nel fuoco e nell'acqua. La scultura è l'unione di spirito e materia, quest'ultima purificata attraverso l'aria; la danza, trasformazione dello spazio in tempo, riconciliazione del movimento e della cosa immobile. L'architettura consacra anche l'unione di cielo e terra con la sintesi del circolo e del quadrato, della sfera e del cubo; è la cristallizzazione di tutte le realtà cosmiche.

Tre luci rischiarano il mondo

Ritornando alla rivelazione platonica dell'affinità del Vero identificata nella bellezza, che, come ci è noto, è una delle Tre Luci che si accompagna a sapienza e forza, non ci sarà neppure difficile scorgere il collegamento fra la bellezza e l'esoterismo. L'arte tradizionale è esoterica, non essoterica. Di più, per Platone, la bellezza che non è solo misura e proporzione su cui si fonda, ma esplicitamente *alétheia*, disvelamento, modalità esplicativa dell'*Uno*, che si rifrange in modo policromo e poliforme, risplendendo perché trae "luce" da esso.

Al contrario, l'essoterismo è interessato alle morali, non alla bellezza; accade persino che possa essere contrario alla bellezza a causa di un pregiudizio moralistico. Ed è lecito affermare, in linea di principio, che l'esoterismo ha determinati diritti rispetto all'arte e alla bellezza che oltrepassano i limiti e le proibizioni stabiliti dai vari essoterismi.

Generando un'opera d'arte nobile, l'artista lavora alla propria anima; in un certo senso, genera il proprio archetipo. Di conseguenza, la pratica di ogni arte è un senso di autorealizzazione, in linea teorica o anche in pratica. Con oggetti di poca importanza o persino negativi, l'artista può rimanere intenzionalmente inalterato. Ma, con oggetti nobili e profondi, lavora con il cuore stesso. È qui il carattere dinamico e sintetico dell'*amor platonico*.

Non sarò certo il primo a richiamare l'articolo 5 della Costituzione del G.O.I.: "La Comunione Massonica Italiana segue il simbolismo nell'insegnamento e l'esoterismo nell'Arte Reale".

Con esoterismo, per evitare l'indeterminatezza concettuale che deriva dall'utilizzarlo per qualsiasi dottrina segreta, conviene indicare una dottrina 'interna' a un sistema conoscitivo di cui costituisce evidentemente il nucleo principale e che può essere, in rapporto al sistema, di volta in volta o anche simultaneamente, la premessa sottaciuta e/o l'approdo finale da raggiungere per gradi. Non essendo possibile, perché segreta *par excellence*, comunicare direttamente l'esperienza esoterica tramite i concetti del normale linguaggio, nella *comunicazione e trasmissione* delle conoscenze superiori occorrerà valersi di metodi indiretti, essenzialmente fondati sul simbolismo, con l'ausilio di metafore ed allegorie.



Andrea Mantegna, San Giacomo va al supplizio, 1455.

In altri termini, con una metafora architettonica, l'esoterismo corrisponderebbe al principio organizzatore del progetto, non più visibile nell'edificio ultimato, o al *sancta sanctorum*, fisicamente esistente ma non accessibile ai profani. Persino Aristotele stesso, memore degli insegnamenti platonici, definisce "architettonica" la *sophia* che organizza le altre tecniche in vista di un fine. Ancora Aristotele ci offre una testimonianza, ribadendo con esattezza i concetti platonici, quando dichiara che la matematica e la geometria "parlano del bene e del bello e li fanno conoscere in sommo grado".

Realizzare l'opera

"Quale fine dunque si pongono arte ed esoterismo, qual è la loro *sophia* architettonica?"

"Realizzare l'opera: questo il loro fine comune. La stessa *Arte Reale* è così chiamata in quanto *realizza* chi la pratica. La traiettoria della vita, non più parabola cieca, ma ordita e composta mediante l'individuo, diviene *opus*. L'intento implicito o esplicito dell'operatore è di affermare la propria vita come opera, di sostituirla all'opera-oggetto, che diventa solo un mezzo, o una traccia del processo dell'agente". L'arte è fare e comporta una metamorfosi sostanziale della materia. Ma l'uomo moderno, constatava Eliade, è incapace di sperimentare il sacro nelle sue relazioni con la materia, se non nella sfera onirica o estetica. Con il cambiamento della materia inerte in opera d'arte, una vera e propria *transustanziazione* (per utilizzare un termine eucaristico, ma nel dominio alchemico useremo il vocabolo *trasmutazione* e in quello mitologico *metamorfosi*) ha luogo. "Realizzare l'opera" nel codice esoterico ha accezione metaforica e significato cosmogonico.

Valutare la qualità dei rapporti tra arte ed esoterismo apre, indubabilmente, nuovi territori d'indagine. In primo luogo, se e quale valore euristico scaturisca: se ne vengano nuovi esiti e se la conoscenza si ampli. In secondo luogo, se l'iconologia - che è, attualmente e inevitabilmente, la metodologia critica più utilizzata - sia l'ermeneutica più appropriata. Si vuol dire che lo sguardo iconologico, teso alla ricerca del significato occulto nell'immagine, ovvero alla ricerca di un eventuale codice esoterico *nell'arte*, può comportare che si ponga in secondo piano, si trascuri o si dimentichi la questione dell'esoterismo *dell'arte*, cioè il significato intrinseco della *forma* - o numero pitagorico, o idea platonica, oppure ancora archetipo junghiano, per dare alcuni segnaoli semantici nel momento in cui entriamo nel dominio più alto e quindi meno comunicabile del simbolismo esoterico.

Oltre a questo vero e proprio *sviamento* di ricerca dell'esoterismo nell'opera, piuttosto che di ricerca dell'esoterismo dell'opera, cui, credo, siano preda inconsapevole molti Massoni, resta, infine e purtroppo tristemente, il forte dubbio che la concezione profana della distinzione fra le cosiddette "Belle Arti" e l'artigianato sia uno di quei pregiudizi dal quale molti Massoni non sono riusciti a scrollarsi. E in questo caso l'arte abdica alla propria *realità* o *regalità*, o se si preferisce alla propria *sophia poetica*, cioè fatrice: il cui fine è sempre e comunque l'opera-oggetto da realizzare o la *pietra da sgrezzare*.

zare e simultaneamente l'autore-soggetto agente o *artefice*. Dovrebbe, invece, rivelarsi proficuo per un Iniziato, se non vuole esserlo solo *virtualmente*, osservare come in civiltà tradizionali, ad esempio il Giappone, oltre alle "Belle arti" vi siano l'*ikebana*, l'arte della composizione dei fiori, o "la cerimonia del tè", o persino le arti marziali, che vengono riconosciute come attività spirituali quotidiane, o per meglio dire un *sacro rituale*, un veicolo d'illuminazione.

Anche nella peggior "avarizia" dell'attuale guénoniano *Regno della quantità*, segmenti dell'arte potrebbero essere proficuamente rintracciati ed intrecciati con l'esoterismo, al di là della cadenza bisettimanale di un "rito" che non può rappresentare una parentesi. Non ci si stancherà di ripetere come per un *reale* Iniziato dovrebbe essere assolutamente desiderabile ciò: ossia che tutta la sua vita si trasformi in una sorta di rituale continuo; che ogni oggetto del mondo intorno a lui debba essere considerato un simbolo dell'eterno fondamento del mondo; che tutte le sue azioni debbano essere compiute con un senso di sacralità. In una singolare e perciò unica tangenza fra esoterismo e arte.

Non sarebbe più enigmatica e fraintesa la Massima 1146 del Fratello Goethe: *È solo per inconsapevole presunzione che non ci si vuole riconoscere onestamente come plagari*. Dove l'eredità della Tradizione, e pertanto il nocciolo dell'esoterismo, diviene arte continua e perenne, specchio, ripetizione e immagine costante dell'atto e dell'opera del Grande Architetto dell'Universo, aspirazione alla totalità, unità e infinità di ogni Maestro Architetto.

La consegna del testimone

A ciò è connesso che la conoscenza nell'esoterismo costituisce il fine; nell'arte, invece, il principio. Pertanto, se il sistema conoscitivo è uno e comune, ne risulta che l'arte principia dove l'esoterismo giunge al termine, come in una staffetta. Qual è dunque il punto in cui l'esoterismo consegna all'arte il "testimone"?

L'esoterismo scaturisce dalla dialettica tra l'attività psichica simbolica e le circostanze culturali e sociali delle epoche, pur permanendo invariato. Ma l'attività simbolica, di per sé, non è esoterica. Infatti è connaturata in tutti gli uomini; l'esoterismo no. Nemmeno un sistema simbolico, cioè un percorso conoscitivo fondato sull'intellezione, l'intuizione e l'esperienza, è di per sé esoterico. L'esoterismo s'avvale d'uno o più sistemi simbolici, ma la sua caratteristica è d'organizzarli e soprattutto trasmetterli entro un codice linguistico che viene quindi conosciuto e condiviso da più individui. L'iniziazione, comune a moltissimi se non a tutti i sistemi esoterici, costituisce il modo rituale per creare la condivisione del codice: per trasmetterlo.

L'esoterismo traduce il mondo in cifra. Lo rende cifrato. Come il linguaggio. Ma, mentre il linguaggio ordinario è logico, l'esoterismo è linguaggio immaginativo, "visione" basata sull'analogia e l'anagogia. Le immagini non sono illustrazione del linguaggio esoterico. Sono il linguaggio stesso, mediante le quali si attua ciò che potrebbe essere chiamato trasferimento perpetuo: la cosa, pur restando se stessa, trasformata in immagi-

ne, diviene continuamente altro. O, ancor meglio, catalizza simpateticamente le proprietà d'altri oggetti-immagine.

Perciò il linguaggio esoterico è apparentemente ambiguo e interiormente sintetico: sul profilo semantico, esso procede per concentrazione, e non per astrazione concettuale. Attraverso l'immagine, l'esoterismo compie la *reductio ad unum* dell'universo. In questo compimento, dinanzi all'*arrheton*, l'indicibile, l'esoterismo approda al silenzio. Ma l'immagine catalizzatrice e traboccante di senso, che l'esoterismo infine sacrifica, dinanzi all'*arrheton*, all'indicibile, è precisamente il testimone che consegna all'arte. Mentre dalla storia apprendiamo che ciò che esiste in ogni epoca è diverso, è cioè qualcosa che – per usare ancora il linguaggio di Platone – “sempre diventa e non è”, la *sophia* ci insegna che, come accennava Goethe, in questo guazzabuglio di infiniti mutamenti vi è sempre e soltanto la medesima essenza, che agisce oggi come ha agito ieri e agirà sempre.

Una sabbia dura come la pietra

Le immagini non sono opere di per sé. Possono però divenirlo. In questa metamorfosi, in questa transustanziazione, o metamorfosi ovidiano-pitagorica, si sprigiona l'esoterismo dell'arte, in ciò che un tempo si chiamava mestiere, ovvero il mistero del farsi cosa dell'immagine, il mistero del farsi cosa del possibile.

A sgomberare ogni ulteriore segnale di rinuncia alla “regalità poetica” da parte dell'Iniziato in potenza, sarebbe sufficiente por mente che c'è stato un tempo in cui tutti quelli che noi oggi chiamiamo ‘mestieri’ – vocabolo che come è noto ha molto a che fare con “mistero” – erano, appunto, esoterici: nelle officine dei pittori e dei muratori, nei laboratori dei farmacisti, nei gabinetti dei medici, dei matematici, degli scienziati, degli avvocati, nelle stanze dei musicisti, negli osservatori degli astronomi, c'era un certo numero di apprendisti che imparavano i segreti dell'Arte, impegnandosi con un solenne giuramento a non divulgarli. Questo significava – e significa – esoterismo, e tanto bastava. Ben lontano dall'alogico o dall'irrazionale che qualcuno gli vuole attribuire, quasi che folle fosse il concetto greco della *kalokagathia*, che invece dovrebbe essere la cifra emblematica di ogni vera Civiltà Tradizionale e la misura di ogni Uomo Tradizionale.

Per quanti nel nostro Rito restano ancora memori delle sue radici italice, basterà ricordare che al maestro francese di formazione aristotelico-scolastica che nel 1401 affermava *ars sine scientia nihil est*, gli italiani replicavano *scientia sine arte nihil*.

Non ci dovrebbero essere dubbi che l'arte come ricerca o contemplazione del bello sia una delle manifestazioni più piacevoli, indiscutibili e misteriose dell'essere umano. Oggi ci confrontiamo con tempi difficili dove, apparentemente, ogni tipo di ricerca è stato annullato da desideri più globali – nella contemporanea accezione – come l'ambizione del potere e quella del possesso.

Per chi è ancora immediatamente attirato dal Bene e dal Bello, restano, in ogni caso, mirabili le parole di Jorge Luis Borges e l'imperativo in esse contenuto:

Nulla si edifica sulla pietra, tutto sulla sabbia, ma noi dobbiamo edificare come se la sabbia fosse pietra.

Di questa frase che, a prima vista, parrebbe sconsolante per ogni praticante l'Arte, a mo' di sua dotta esegesi, non mi rimane che concludere con questa citazione del nostro carissimo Fratello Maestro Architetto Carlo Rondelli, facendola "nostra" per quel "plagio" goethiano:

Da un punto di vista tradizionale i Massoni sono gli edificatori ideali per eccellenza e perpetuano la trasmissione in chiave simbolica degli "strumenti" e dei "prodotti architettonici" della loro Arte. Incessante è quindi in Massoneria la tensione a "sollevare", a "elevare", a "ristabilire", ma non propriamente a "completare", a "terminare", a "concludere". La via latomica è una via sempre aperta, sempre in evoluzione, e per questo si presenta difficile, impervia, faticosa e richiede una buona dose di spirito di sacrificio che, quando valutata con metro profano, può apparire talora spropositata. Il lavoro muratorio è un lavoro che richiede forza e abnegazione... ma tutti i veri muratori, quelli liberi, sanno esattamente come e dove procurarsi sia l'una che l'altra. Nei momenti in cui la grandezza dell'Opera sembra sovrastarli, essi sanno compattarsi attorno al "segreto" che li accomuna - l'eterna e mai interrotta catena del rispetto e della comprensione tra uomini di buona volontà - e da questo attingono nuove energie e nuove risorse per ricondurre il "tutto" alla sua naturale forma di giustizia e perfezione. A differenza di altri sistemi tradizionali che impongono ai loro adepti le mete da perseguire e i percorsi per raggiungerle, la Massoneria si limita ad accompagnare i suoi "operai" al centro del grande crocevia della vita e ad augurare loro un buon viaggio: la Luce è dappertutto e il Grande Architetto pervade ogni luogo...





SEKITEI (Giardini di pietre)

Eugenio Lanfranco

Zen o della virtù segreta

È impossibile parlare dei “giardini di pietre” (Sekitei) senza fare un breve cenno sullo Zen, cui sono intimamente legati.

“Tutti gli esseri, per quanto innumerevoli, io faccio voto di portare sull’altra sponda;
Le mie passioni malvagie, per quanto innumerevoli, io faccio voto di distruggere;
Gli insegnamenti del Dharma, per quanto innumerevoli, io faccio voto di studiare;
La via del Buddha, per quanto incomparabile, io faccio voto di raggiungere.”
“Quattro Grandi Voti”.

Lo Zen è una forma di pensiero o meglio un modo di pensare che determina un determinato modo di agire, caratterizzato dalla semplificazione della vita, dall'indipendenza interiore, dal non passare un momento in ozio e dalla "virtù segreta" (la pratica della bontà senza pensare ad alcun riconoscimento, né da parte di altri, né da parte di se stessi). Il Bodhisattva, oltre a ricercare l'illuminazione, spinto dalla sua grande compassione, desidera portare l'intero universo al godimento del supremo bene spirituale.

Il termine Zen (in cinese Chan) è la forma abbreviata di *zenna* o *ch'anna*, versione giapponese o cinese del vocabolo sanscrito *dhyana*, traducibile con: meditazione che si attua in un posto tranquillo, lontano dal frastuono e dalla confusione del mondo.

Introdotta in Cina dall'India all'inizio del VI secolo d.C., questo ramo del buddismo è influenzato dal taoismo. Lo scopo principale di questa antica religione cinese è liberare l'uomo dal peso delle regole e delle convenzioni che la società impone per fargli ritrovare la spontaneità del bambino, ossia la sua natura iniziale, il suo essere originario, la sua essenza stessa, il suo Io più profondo.

Il principio su cui si basa lo Zen è estremamente semplice: secondo la dottrina buddista ogni creatura racchiude in sé una "natura di buddha" (Buddhata), espressione che si potrebbe tradurre con "particella di divinità" o, facendo riferimento al pensiero indiano, una scintilla generata dal grande fuoco universale, focolaio da cui tutto perviene ed a cui tutto ritorna. Soltanto che l'uomo non lo sa. Allora come prendere coscienza di questa "natura di buddha" che è nascosta nell'intimo di noi stessi? Per fare questo, per giungere al Risveglio, tutti i mezzi sono validi. La via che il monaco zen segue solitamente è tripla: dialoghi disorientanti con il maestro, lunghe sessioni di meditazione in posizione seduta ed attività manuali, in quanto bisogna esercitarsi anche con il corpo. La Verità Suprema deve essere realizzata da sé ed in sé col proprio sforzo e la propria volontà, perché la realizzazione deve scaturire dalla propria coscienza più profonda, indipendentemente da insegnamenti scritti o dall'aiuto di altri. Persino un Buddha sarebbe incapace di destare in noi l'illuminazione se non siamo in grado di concentrare il nostro sforzo spirituale nell'opera di autoemancipazione.

In interiore homine habitat veritas

Noli foras exire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas (S. Agostino), per trovare la Verità non uscire all'esterno ma concentrati sull'interiorità della tua coscienza, è lì che dimora.

Sulla parete nord del Gabinetto di Riflessione è scritto VITRIOL, "Visita Interiora Terrae Rectificandoque Invenies Occultum Lapidem".

Bisogna nutrire un "desiderio di illuminazione", "avere una mente levata verso la suprema illuminazione", lasciare l'ignoranza che è la non-conoscenza della Verità (Dharma), "volgere all'interno l'udito per udire la natura di sé". L'illuminazione non avviene per gradi ma in modo improvviso, come il bagliore di un lampo. Dice Szu-hsin "via via che l'autoriflessione si approfondisce, verrà certamente il momento in cui il fiore spirituale sboccherà all'improvviso, illuminando l'intero universo. Quest'esperienza è incomunicabile, benché voi sappiate perfettamente cos'è."



Fig. 1. Sekitei (giardino di pietre)

Lo Zen ha per suo fine la sapienza trascendente (prajna), che conduce alla luce suprema dell'illuminazione (satori), nella compassione e nell'amore (karuna), per raggiungere una verità che è nella e oltre la vita, assoluta ed eterna. Lo Zen si rivolge ai suoi seguaci insegnando, nella contemplazione meditativa del pensiero, il modo di trascendere la realtà illusoria delle forme, appresa dalla grossolana esperienza dei sensi, di conseguire la conoscenza della verità essenziale e di goderne, affrancati da ogni scoria terrena, verità che l'asceta conquista, per altro cammino, nella grazia religiosa illuminante e l'artista nelle rivelazioni universali del suo pensiero.

Lo Zen è stato introdotto in Giappone nel XII secolo e il primo monastero, lo Shofuku-ji, fu fondato nel 1195 per decreto imperiale.

L'influenza dello Zen nella vita civile giapponese è notevole, soprattutto nelle arti. In "Dialoghi in sogno" Muso Soseki ha scritto: "chi fa una distinzione tra il giardino e l'asceti, non si può dire che abbia trovato la vera Via". Questo grande monaco intendeva dire che costruire un giardino è un modo per praticare lo Zen. Una tale asserzione implica l'esistenza di stretti legami tra l'arte dei giardini e la ricerca della Verità.

In Giappone natura, vita ed arte si compenetrano, sono perfettamente fuse. L'arte non rappresenta la sfera dell'apparenza accanto e al di sopra della natura e della vita, ma è il complemento delle stesse ad opera dell'artista: ogni opera d'arte è pervasa dal soffio creativo di un genio mistico. "La forma non viene necessariamente disprezzata, ma l'attenzione che le si dedica è ridotta al minimo... in tutte le cose connesse con lo Zen vi è un fortissimo tono d'interiorità o di spiritualità che si afferma nonostante l'imperfezione della forma. La ragione è questa: quando la forma è perfetta, i nostri sensi ne sono troppo soddisfatti e la mente, almeno temporaneamente, può trascurare di esercitare le sue funzioni interiori... L'interiorità dello Zen implica un appello diretto allo spirito umano. Quando si fa a meno della mediazione della forma, uno spirito parla direttamente all'altro... Nello Zen la sostanza è tutto e la forma nulla." (D.T. Suzuki).

Giardini della mente e del cuore

La cultura occidentale si fonda sul logos, la parola, mentre quella dell'Asia orientale si fonda su visione e intuizione: spesso è basata sul silenzio, ciò che è dentro viene soltanto accennato, non raccontato. Le cose non espresse, taciute, sono più comprensibili e più eloquenti di quanto è detto. Per l'orientale mente e cuore sono un organo unico (in cinese l'ideogramma XIN mente, è lo stesso per indicare anche il cuore), l'opera d'arte si fonde con l'artista, l'artista con l'opera, "quando Wen T'ung ritraeva dei bambù vedeva solo dei bambù e l'uomo in lui era sparito: il suo corpo era diventato esso stesso un bambù", perché in ogni cosa circola il Ch'i, la forza vitale del Tao.

Nei giardini di epoca Heian (794-1185) sono presenti alberi, fiori, sabbia, pietre, acqua, anche uccelli e pesci. Si preferiscono alberi a foglie caduche che rappresentano meglio il ritmo delle stagioni, a dimostrazione del dogma buddista del ciclo incessante delle rinascite e del carattere effimero di questo mondo in cui tutto cambia incessantemente.

I giardini Zen (epoca Muromachi, 1392-1573) cambiano impostazione: si impiegano soprattutto pietre e sabbia, talvolta alcuni vegetali, ma a crescita lenta e a foglie perenni, elementi che danno al giardino un carattere d'immutabilità. I monaci Zen hanno rifiutato i fenomeni transitori, le apparenze illusorie, hanno svestito la natura per rivelarne la sostanza: i loro giardini esprimono l'Essenza Universale. Si può giungere al Risveglio, comprendere la Verità Ultima tramite gli oggetti naturali. È importante però spogliare la natura della sua scorza, eliminare tutto ciò che può essere superfluo: solo riducendo la natura alle dimensioni minime e riportandola alla sua espressione più semplice si riesce ad estrarne l'Essenza. L'assenza di tempo porta ogni attimo ad avere il valore dell'eternità: passato, presente e futuro sono contratti nell'unico momento dell'Eterno presente. È cogliendo l'essenza della natura che l'uomo può scoprire in sé la sua natura originaria, "vedere il proprio volto come era ancor prima di nascere". Le pietre, la sabbia e poche piante diventavano l'immagine dell'Universo in forma ridotta agli elementi essenziali. L'infinità dell'Universo può essere condensata in uno spazio minimo; in una particella di polvere possono essere contenuti tutti i mondi. Muso Soseki in "Dialoghi in sogno" dice "in origine, in tutte le cose dell'universo non esisteva il concetto di grande o di piccolo; il grande e il piccolo esistono solo nello spirito dell'uomo. Sono soltanto apparenze illusorie che galleggiano nei cuori ingannati".

Seng-ts'an, terzo patriarca Zen, in "Inscritto sullo Spirito Credente" dice:

"L'infinitamente piccolo è vasto quanto può esserlo la vastità,
quando ci si dimentica delle condizioni esterne;
l'infinitamente grande è piccolo come può esserlo la piccolezza
se l'occhio si distoglie dai limiti oggettivi.
Ciò che è, è lo stesso di ciò che non è,
ciò che non è, è lo stesso di ciò che è;
bada a non fermarti
finché non hai raggiunto questo stato."



*Fig. 2. Haritei da tasca
(giardino di vetro)*

Entrare nell'unità del vuoto

I giardini di pietre compaiono quando si fanno più forti le influenze del Buddismo Zen sulla cultura giapponese. Forse sono nati come spazi per la pratica della meditazione seduta (zazen), ispirati alla parete di roccia davanti alla quale Bodhidharma, il patriarca indiano che fondò il buddismo Chan (Zen) nella Cina del VI secolo, avrebbe meditato nove anni prima di raggiungere l'Illuminazione.

Immergersi nella meditazione permette di entrare nell'unità del Vuoto, nel Grande Silenzio. Vuoto che non significa "Nulla", bensì "Assoluto", trascendente. Quando i buddisti affermano che tutte le cose sono vuote non propugnano una visione nichilista ma una realtà suprema, che non può essere fatta rientrare nelle categorie della logica.

Il Vuoto è proprio di tutta l'arte ispirata dallo Zen: lo spazio è estremamente immoto, tuttavia vive, respira; è senza forma, tuttavia è origine di tutto ciò che porta un nome. Grazie ad esso tutte le cose hanno l'impronta dell'assolutezza, sono tutte egualmente importanti, sono tutte espressione della vita universale che si manifesta in esse. Ciò che non è espresso, ciò che è taciuto, è più comprensibile e più eloquente di quanto è detto.



*Fig. 3. Haritei (giardino
di vetro)*

La disposizione delle pietre è codificata da precise regole già in tempi più lontani; nel Sakuteiki (Annotazioni sulla composizione dei giardini) attribuito al nobile Tachibana no Tashitsuna (1026-1094), sono accuratamente enunciate le norme per la distribuzione delle pietre nei giardini e le relative proibizioni. Questi giardini sono luoghi di meditazione dove il vuoto è l'elemento dominante e l'equilibrio compositivo è la rappresentazione delle leggi dell'Armonia universale. La visione olistica del cosmo, visto come un unicum vivente, l'integrazione tra macrocosmo e microcosmo, portano ad un profondo rispetto per ogni cosa, anche per le pietre cui vengono attribuiti sentimenti ed emozioni. Secondo lo Shinto le divinità (Kami) scendono sulla terra e dimorano nelle montagne, nelle pietre e negli alberi che diventano "corpi divini" (shintai). La roccia nel mondo greco-romano è considerata emblema di ciò che è privo di vita, mentre nella tradizione dell'Asia orientale rappresenta una forma condensata dell'energia cosmica che reca impressa, nelle sue venature, la memoria di flussi e di eventi primordiali.

Pietre e rocce di forma particolare sono ritenute capaci di catalizzare quest'energia e di rianimarla, esercitando un benefico influsso su coloro che vivono nelle vicinanze: la loro immobilità esteriore ha quale corrispettivo un intenso flusso di energia interna che, nella tradizione taoista, è la condizione ideale della longevità. La forma di esistenza della roccia è oltre, non al di sotto, la dimensione quotidiana della vita su questo pianeta, la cui sopravvivenza è legata al ciclo annuale della vegetazione, all'acqua, al cibo, alle emozioni, ai sentimenti, agli affetti che costituiscono per gli esseri umani un'altrettanto necessaria forma di nutrimento. Paradossalmente, le rocce rappresentano lo stato della materia più vicino all'energia cosmica pura.

Nel trattato cinese "Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape", nel capitolo intitolato "Libro delle rocce" è scritto: "per dipingere le rocce che hanno *ch'i* bisogna spingere la propria ricerca al di là di ciò che è materiale nell'ambito dell'intangibile. Nulla, in verità, è più difficile. Se la forma della roccia non sarà chiaramente impressa nel cuore-mente dell'individuo, e pertanto sulla punta delle dita, il dipinto non potrà mai giungere a pieno compimento". Siffatto profondo rispetto nei confronti delle pietre, tipico dei giapponesi, è una perfetta sintesi del pensiero ispirato al Tao, al buddismo zen e allo shinto.



Fig. 4. Yakimonotei (giardino di terra cotta)

Questi giardini permettono di giungere all'essenza delle cose senza esprimerle direttamente, questi paesaggi non chiedono di essere compresi, né simboleggiano qualcosa, perché questo sarebbe d'ostacolo alla loro vera finalità: elevare lo spirito umano sino all' "assenza di spirito" e all' "assenza di pensiero", secondo la dottrina del vuoto del Dharma che insegna l'irrealtà e la natura illusoria di tutte le cose.

Ad Oriente, lungo il sentiero del risveglio

Dopo aver percorso a ritroso la Via della Creazione, l'Artista si impegna in una nuova fatica (Opus), lascia l'alchemica Torre del Mago e dirige il suo pellegrinaggio ad Oriente. Apparentemente può sembrare un salto ma, al contrario, come evidenzia Mircea Eliade in "L'alchimia asiatica", esistono stretti rapporti tra alchimia e buddismo di scuola Chan (Zen).

Conscio del fatto che ogni lavoro manuale e/o intellettuale porta al "Sentiero del Risveglio", l'Artista, esprimendo il suo sé più profondo, mostra il suo Amore e la sua Compassione verso gli altri creando Opere che diventano un insegnamento, una testimonianza, un Koan, una "sfida interiore" che può indicare la via dell'Illuminazione. L'arte diventa una "porta del Dharma", un metodo per realizzare la natura di sé.

L'Artista plasma le sue pietre in refrattario, le cuoce con la tecnica Rakù, per creare un suo giardino di pietre, coniugando il suo pensiero con quello dell'antica tradizione giapponese, certo dell'unicità delle origini archetipe della psiche umana e dell'inconscio collettivo.

Le vie sono infinite, come i raggi di un cerchio, ma il centro, il punto d'arrivo, è uno solo. In una città si può entrare da diverse porte, ma la città è sempre la stessa.

L'Artista con queste pietre compone il suo giardino che diventa un bodhimandala (luogo sacro, luogo d'illuminazione), un diagramma cosmico: le pietre possono rappresentare il monte Meru (Shumisen) circondato dalle quattro Divinità Cardinali (Shijin), vi si possono "leggere" le cinque isole sacre o le cinque Attività (legno, fuoco, terra, metallo, acqua) o i quattro elementi alchemici (terra, acqua, aria, fuoco) che convergono nella Quintessenza...

Il giardino di pietre diventa così un Koan, un tema, un enigma che può aprire l'occhio della saggezza, portare alla "visione della propria natura", all'illuminazione, "esperienza che è al di là di ogni descrizione e che non può essere comunicata ad altri. Solo coloro che hanno bevuto l'acqua veramente sanno se è fredda o tiepida. Le dieci parti si fondono nel punto della vostra presenza; il passato, il presente e il futuro sono concentrati in questo momento nella vostra coscienza" (Hakuin).

La ricerca continua, prosegue sulla via dello Zen.

Oggi gli spazi sono limitati, è difficile avere a disposizione un giardino di pietre da utilizzare come luogo di meditazione. Questo non preoccupa l'Artista che crea giardini di dimensioni ridotte, quasi "giardini bonsai" (bonsai e sekitei sono coevi ed entrambi risentono fortemente del pensiero Zen) in terracotta e in vetro ai quali dà il nome di Yakimonotei e Haritei, rendendo così possibile avere anche in casa un mezzo per trovare la Via del Risveglio.

Non contento, riduce ulteriormente la già minima essenza di questi giardini di pietre, asporta quel poco che ancora si può togliere, crea paesaggi essenziali, immobili, immutabili, secondo i principi dell'estetica giapponese del wabi-sabi dove l'importanza di un oggetto è inversamente proporzionale alle sue dimensioni. Li nasconde in scatole di legno: sono i giardini "da viaggio" e "da tasca", piccoli tesori che rappresentano l'essenza dello Zen.

Solo aprendo il buio delle tenebre si potrà conoscere la legge della non-nascita, cioè l'assoluto che sta oltre la nascita e la morte.

"Il pescatore cala la sua lenza nell'acqua verde, per scoprire se un pesce abbocca.
Se vi è un pesce (affamato), verrà certamente all'amo innescato."
(Teh ch'eng)

Bibliografia

- D.T. Suzuki. *Saggi sul Buddhismo Zen*. Ed. Mediterranee.
 E. Herrigel. *La Via dello Zen*. Ed. Mediterranee.
 Lu K'uan Yu. *Ch'an e Zen*. Ed. Mediterranee.
 Isamu Kashikie. *L'ABC del giardinaggio giapponese*. Ed. Agricole
 Francois S. Bertier. *Il giardino zen*. Ed. Electa
 Sakuteiki. Ed. Le Lettere.
 Mircea Eliade. *Il mito dell'alchimia. L'alchimia asiatica*. Ed. Bollati Boringhieri.



L'ARTE ESOTERICA

Giampaolo Thorel

Arte e cuore dell'uomo

Nel corso dei secoli, nelle varie civiltà, la scienza, la religione e l'arte si sono sempre contese il primato. Alla base di tali contrasti vi è stata l'autorità, il prestigio, il potere e il denaro. Invece della vera fede, ha prevalso il fanatismo; invece di liberare l'umanità, spesso si è cercato di asservirla e di sfruttarla. Gesù diceva ai Farisei e agli Scribi: "Guai a voi, ipocriti, che chiudete agli uomini il Regno dei Cieli; voi stessi non vi entrate, e non lasciate entrare nemmeno coloro che vogliono accedervi"¹.

È un rimprovero che vale per la maggior parte del clero di tutte le religioni, ed è per questo che molti disertano le assemblee liturgiche e vanno alla cerca di una religione interiore, per costruire un tempio parimenti interiore.

Per quanto, invece, riguarda la scienza, c'è da notare che essa difficilmente raggiunge il cuore dell'uomo, sia perché si orienta su ricerche specialistiche, magari per il prestigio dei

vari *'team'* universitari, senza tener conto dell'uomo interiore a cui tutto dovrebbe convergere.

A tal punto, che dire? Forse solo l'arte, intesa opportunamente, può raggiungere il cuore degli uomini con immediatezza, risvegliandoli alla vera vita. Naturalmente, non mi riferisco a certa arte mercantile, prezzolata, che è ben lontana da ottenere lo scopo che ci prefiggiamo.

L'arte, quella autentica, riunisce la vera scienza e la vera religione. Quando, come ai nostri giorni, si afferma che la bellezza salverà il mondo, si allude ad un'arte consapevole, rischiarata dalle verità della saggezza e dell'amore.

Forse in futuro avranno risalto i veri artisti, che saranno quindi, e nel contempo, sacerdoti-filosofi-scienziati. Ciò che una volta erano i sacerdoti, dovrebbero esserlo gli artisti, capaci di realizzare sul piano fisico ciò che l'intelligenza concepisce come vero e ciò che il cuore sente come buono, affinché il mondo dello Spirito possa scendere e incarnarsi nella materia².

Il tempio interiore

Gesù disse: "Voi siete templi del Dio vivente". Quando un essere umano ha saputo rinforzare la propria volontà, purificare il proprio cuore, rendere chiaro l'intelletto, espandere la propria anima e santificare il proprio spirito, diventa un vero tempio: il suo stesso corpo fisico è un tempio, e l'uomo può invitare il Signore affinché venga a dimorarvi.

Bisogna però dire che fino ad oggi vengono costruiti templi materiali, quasi che senza di essi non si possa incontrare Dio. Ed è certo che la profanazione di un tempio di pietra (si pensi alla basilica della Natività a Betlemme) è considerata più grave che non la profanazione di un uomo, tempio vivo del Dio vivente. E sono mille e mille i modi di profanare un essere umano...

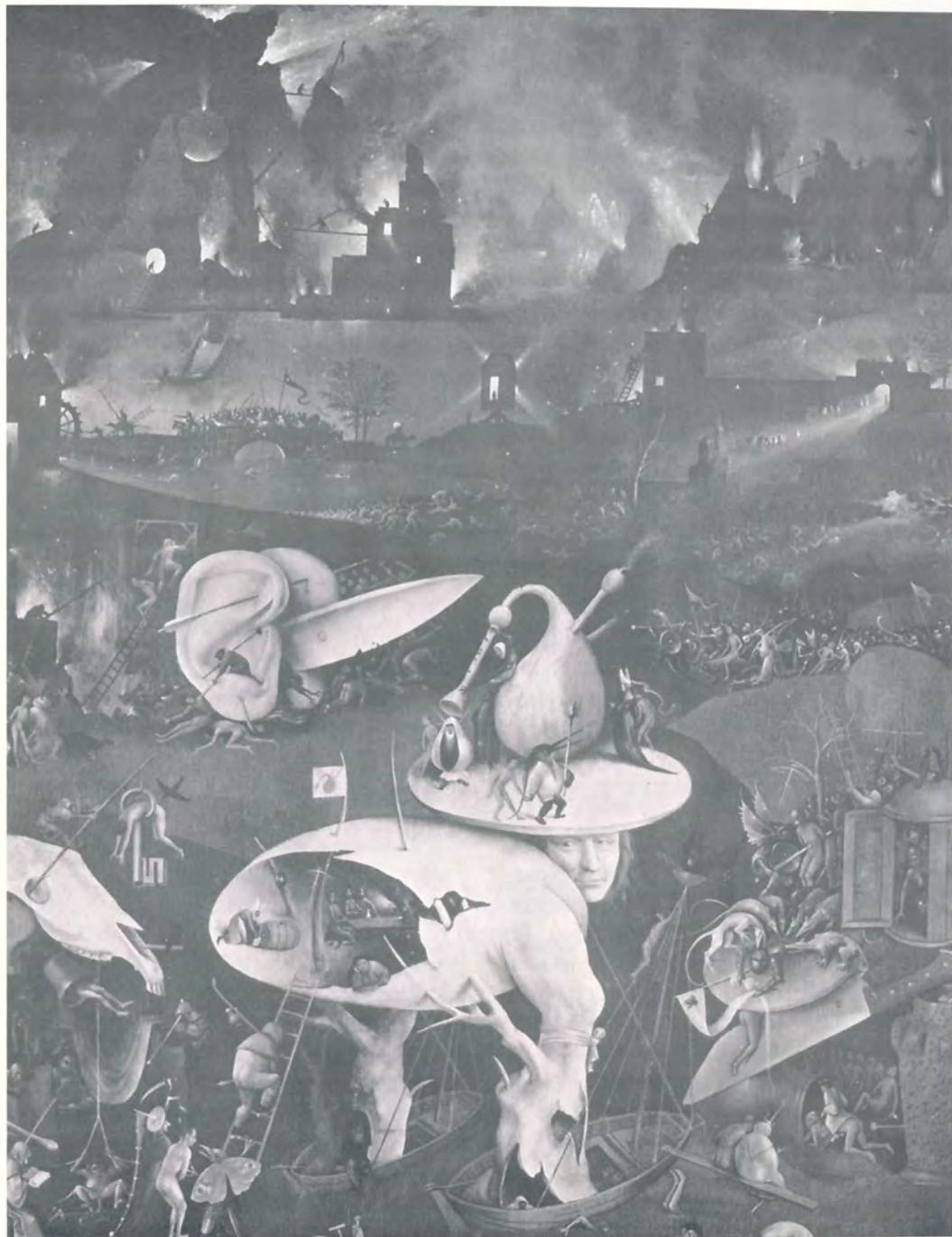
Finché gli uomini non saranno abbastanza evoluti per comprendere le verità essenziali (in spirito e verità), essi avranno bisogno di templi materiali. Il che significa che essi avranno parimenti bisogno di una religione "concreta e tangibile". E il Cristo dovrà puntualmente intervenire per cacciare i venditori dal tempio, perché se ne fa luogo di mercato e "spelonca di ladri".

Hieronymus Bosch sembra tradurre questo concetto di "spelonca", quando fa uso della simbologia dell'uovo rotto o intero.

Il simbolismo di Bosch, oltre che sull'uovo, si articola su una decina di forme diverse, sempre attinenti, almeno così mi pare, al tempio. Egli parte con la chiave che non può aprire (perché strutturalmente non funzionale), appesa alla cintola del vecchio babbeo derubato e del vecchio ladro; alla chiave che apre, ma nel cui occhio è appeso un cadavere contorto (inutilità del sapere?); a quelle che ricorrono nella sequela pittorica dei *Sette peccati capitali*.

Vi è, ad esempio, la rappresentazione, insistita, di un guscio vuoto, rotto e trafitto, entro il quale si trova una bettola demoniaca; un guscio smezzato nel quale si accalcano e si precipitano essere umani nudi, dalla figura ambiguamente "unisex". L'uovo rotto potrebbe anche indicare, per traslato, data la presenza di gruppi umani che vogliono entrare in esso, un'allusione all'isolamento spirituale e dottrinario degli alchimisti.

E se l'uovo intero può essere, per Bosch, segno di impenetrabilità allo Spirito, quello rotto può talora far pensare al desiderio di ritorno alla pace e all'inerzia prefetale, condizione auspicata da molti mistici occidentali e orientali.



Hieronymus Bosch, Il giardino delle delizie.

Il Tempio-specchio

Oltre alla simbologia dell'uovo, l'arte esoterico-ermetica si richiama anche a quella dello specchio, perché rappresenta bene l'anima riflettente, che accoglie la luce divina, in modo puro. Anche il tempio può essere, quindi, uno specchio senza velami, senza incrinature.

Il mistico islamico Gialalu' dad-Din Rumi (1207-73) vide nello specchio un simbolo del cuore, che deve restare lucido e puro per essere in grado di riflettere senza deformazioni i raggi della luce suprema. Ma guai se invece di riflettere la luce divina si cede alla tentazione narcisista di contemplare le proprie sembianze. Le persone che per molto tempo si guardano allo specchio si sentono affascinate da qualcosa che alla fine le paralizza. Alcuni, come Narciso, si "smarriscono" contemplando la propria immagine. Altri tornano in sé soltanto dopo una completa trasmigrazione, quando, cioè, una volta contemplatisi allo specchio, hanno recuperato la loro effettiva esistenza.

Applicato al Tempio, lo specchio insegna ad essere transitivi, a guardare, cioè, verso la sorgente della Luce, per essere illuminati. Bosch è consapevole dei pericoli dello specchio, della loro ambivalenza. La tradizione dello specchio demoniaco corrisponde, soprattutto in Bosch, a una valutazione che, per la sua proprietà di riflettere cose reali e cose invisibili, "resta costantemente legato a poteri soprannaturali e malefici".

Purtroppo Bosch resta condizionato dall'accezione puramente negativa dello specchio, che non è visto quale specchio della Sapienza, come nella tradizione biblica, né strumento esorcizzante, ma unicamente "vray cul du Diable".

La chiave, l'uovo e lo specchio possono avere, quindi, significati negativi o positivi. Il Tempio interiore necessita di apertura verso l'alto, ma anche verso l'umanità, in un dialogo tollerante, che è possibile unicamente per coloro che hanno trovato il centro gravitazionale del proprio essere.

La chiave, in particolare, si riferisce alla porta del Tempio interiore. Spesso essa viene rappresentata pittoricamente a forma di "T", croce a Tau, per ricordare quella di Cristo, che apre le porte del Regno dei Cieli. Ma anche la lingua viene a volte considerata una chiave, che deve dire solo bene degli assenti o tacere, tenendo chiuso ciò che c'è di negativo³.

L'uso della parola come chiave interpretativa rimanda alla scienza ermeneutica che interpreta la parola del Grande Legislatore. L'ermetismo ha anche a che fare con il simbolismo della chiave che apre il senso delle scritture, e il tempio a cui il vero iniziato deve accedere.

Ermete Trismegisto (o Thot della letteratura ermetica, Orfeo, Poimandro e il Poimen - Pastore di Hermes) pare riferirsi al linguaggio. In tal senso l'ermetismo è la scienza di chi "trama la parola", dello stesso legislatore⁴.

Di difficile comprensione per i profani, l'ermetismo è la funzione esoterica del linguaggio, nel senso sacro del termine. In tal modo essa deve usare la giusta chiave che permette di entrare nel Tempio interiore.

Note

1 cfr. il Vangelo di Matteo, 23:13.

2 da alcune considerazioni di Omraam Mikhael Aivanhov.

3 *Enciclopedia dei simboli*, edizione Garzanti, alla voce "specchio".

4 Michel Mirabail, *Dizionario dell'esoterismo*, alla voce "ermetismo".



L'ATTORE, LA MASCHERA, IL DESTINO

Riflessioni sulla funzione sacrale e conoscitiva
dell'arte teatrale

Maurizio Nicosia

Dell'arte dell'attore

Come è possibile l'arte dell'attore? La prima risposta potrebbe essere: per l'uomo comune l'arte dell'attore è impossibile. Non voglio con ciò dire che l'uomo comune sia inferiore all'attore. L'arte dell'attore consiste – cioè esiste solo allorché riesca – nel far vivere un personaggio il cui destino è predeterminato e conosciuto da chi lo interpreta.

Attore è colui che *si* pone in atto. Se assumiamo che un ente sia in atto quando possiede la propria determinazione, o in altre parole la propria compiutezza, è evidente che l'uomo comune sia in atto solo varcando la soglia della morte. Allora, solo allora, il suo

destino è compiuto. Mentre il destino del personaggio è sempre in atto. Anche quando il drammaturgo non pone alcun termine all'azione del suo personaggio o perfino nessun principio alla sua azione (come per esempio in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello) o, ancora, suggerisce altri percorsi possibili, il personaggio sarà sempre de-terminato: il suo destino sarà di esserne privo. La sua vita si spognerà comunque all'offuscarsi dei riflettori.

L'uomo comune, invece, non conosce le rotte del proprio destino. Egli può riguardare la sua navigazione solo quando approda all'estremo ormeggio. La sua vita è dunque, prima d'allora, sempre in potenza. Ma in quanto individuo che ignora il proprio destino, l'attore è anche, e in primo luogo, uomo comune. Così però si torna alla risposta iniziale che si prospetta come un vicolo cieco nel quale è impossibile avanzare. Ma forse si può fare ugualmente un passo avanti, prendendone 'atto'. Per un verso si può dunque pensare l'arte dell'attore come *l'arte dell'impossibile*.

È dunque un'arte in perenne difetto, che addita una mèta, la compiutezza del destino, senza poterla raggiungere. È in questo difetto la sua grandezza: nell'additare una grandezza sovrumana. Il dramma (in greco 'azione') è catarsi, come diceva Aristotele, forse in questo senso: manifesta la compiutezza all'essere incompiuto; è purificazione, questo vuol dire catarsi, in quanto permette all'uomo comune, alla sua incompiutezza, di poter osservare un destino compiuto: il destino dei personaggi. Egli può osservarlo con distacco: con lo sguardo del dio. O immedesimandosi. E allora indosserà il destino del personaggio come un abito.

Eschilo fa pronunciare al suo Prometeo amare parole. "Ho donato il fuoco all'uomo, e con esso la vita, e la conoscenza – dichiara in sostanza il grande incatenato – ma perché l'uomo non veda il futuro, cioè il suo destino, la morte, e se ne strugga, gli ho velato gli occhi". Prometeo significa in greco: 'colui che prevede'. (Dal *Prometeo incatenato* di Eschilo, la voce di Prometeo: «Piuttosto, scese a terra, l'avvenire della mia sorte state ad ascoltare, per poter *fino all'ultimo* conoscere ogni vicenda»). L'uomo comune è invece come suo fratello Epimeteo, che significa 'colui che impara solo dopo'. L'attore è prometeico: sa quali saranno gli atti del suo personaggio, cioè i *suoi* atti, e quale il suo destino. Come Prometeo dona fuoco, dona luce all'uomo comune.

L'arte dell'attore prefigura un disvelamento. Lo spettatore può osservare il personaggio come fosse se stesso e leggere nel proprio incerto coacervo di eventi chiamato vita, la trama, la trama del destino. Ma come può l'attore, se egli stesso è uomo comune, rendere possibile l'impossibile?

Per un altro verso si può dunque pensare l'arte dell'attore come *l'arte dei destini già tracciati*. Se l'attore, in quanto uomo comune che ignora il proprio destino e vive in potenza, deve impersonare il personaggio, il cui destino è noto e in quanto compiuto è posto in atto, allora può riuscirvi solo se non sia se stesso, solo allorché sia in grado d'essere altro da sé. Può essere detto attore solo chi è fuori di sé. Proprio perché l'arte dell'attore è l'arte dei destini già tracciati, egli deve essere altro da sé, non io. E questo in realtà cela la domanda 'come è possibile l'arte dell'attore': come è possibile essere altro da sé? È un mistero.

Il teatro nasce dai misteri. Dai misteri di Dioniso. I misteri di Dioniso sono divenuti teatro, tragedia, commedia, dramma. Da 'mistero' derivano le parole mistica, mistico. Mistico, per l'ateniese del Quinto secolo, rievoca l'atmosfera di una festa notturna. 'Mysteria' erano feste che si svolgevano in Grecia in autunno e in primavera: nel calendario si designavano così i 'misteri' autunnali, detti anche grandi misteri. Il nucleo del termine 'mysteria' è costituito da un verbo, *myein*, il cui significato rituale è iniziare e che a sua volta deriva da *myein*: chiudere gli occhi e la bocca. Il 'myste', colui che era stato iniziato ai misteri, dopo l'*'epopteia'*, una visione, era tenuto al segreto: chiudeva gli occhi e la bocca – e gli si schiudeva la visione: era tenuto a mantenere segreto il mistero¹. L'iniziazione si fondava su un velamento e su un successivo disvelamento. Si veniva iniziati ai misteri della vita e della morte in primavera, i piccoli misteri, e ai misteri della morte e della vita in autunno, tempo dei grandi misteri.

La maschera di Dio

Di Dioniso si mostrava la maschera. Anzi, in origine Dioniso è la maschera. E dal mistero della maschera nasce la tragedia, l'arte delle maschere. Nelle feste di Dioniso la sposa dell'arconte re si coricava con la maschera – con il dio – maschera – fino alla mattina. D'altronde nelle processioni i '*mystei'*, gli iniziati s'avanzavano, il volto coperto da maschere sileniche o d'altro genere. Altrettanto nel teatro. In cui vivevano, grazie agli attori, le maschere degli eroi morti.

E cos'è la maschera se non la morte? «Morire significa essere una maschera – scrive Shakespeare – perché chi non ha vita di un uomo, è soltanto la maschera di un uomo». Ma la morte non è forse il non io? Non è forse l'altro da sé? Perciò Dioniso è la maschera: egli è l'ebbro danzante, il fuori di sé. La maschera impedisce l'espressione individuale: indossandola io sono *non io*, sono l'altro. «Io è un altro», scriveva Rimbaud². È quanto l'attore può dire di sé, se è attore: io è un altro. Indossando la maschera l'attore indossa il destino; ma il destino è compiuto solo all'atto della morte. Pertanto egli indossa la morte: la morte dell'io. Ché questo è la morte; morte dell'io, nascita del sé.

Nascita dell'altro. Ecco il motivo della presenza delle maschere sui sarcofagi antichi. Ma in senso più ampio indossare la maschera crea un rapporto tra l'uomo, l'uomo comune, e un altro essere. La maschera crea una relazione, è lo strumento di una trasformazione unificatrice, in quanto essa elimina i limiti divisorii e consente un'identificazione con l'altro. Più in generale: la maschera consente l'incontro dell'individuo con il non individuale³. Ecco perché dicevo 'una grandezza sovrumana'.

Quanto detto sinora può forse spiegare perché l'attore non possa essere un uomo comune e le origini sacrali del teatro, ma non certo come si possa essere altro da sé. La risposta non può che essere parziale e allusiva. Non può che affermare: si diviene altro da sé suscitando l'altro che è nell'io, l'altro che è in noi. L'iniziato, attraverso la maschera, manifesta il dio – il non io – ed è il dio. L'iniziato s'identifica con i principi costitutivi del cosmo riconoscendo in sé quei medesimi principi. Si diviene altro da sé ascoltando

do le molteplici, possibili voci del nostro essere, riconoscendoci accomunati all'altro: nel destino. L'altro non è l'estraneo, come generalmente si pensa; al contrario: io è l'altro. Ovvero pensando al nostro io come ad un abito che indossiamo e che verrà in futuro dismesso, al nostro io come a una maschera.

L'attore manifesta un ordine superiore. Deve sapere e potere rinunciare all'uomo comune che indossa. La mia vita è solo un abito, si dovrebbe dire: posso dunque indossare un altro abito.

Ma essere fuori di sé non significa rischiare la follia? È quanto si chiede all'attore? Naturalmente no. Perciò Stanislavskij raccomandava all'attore la giusta misura. Essere fuori di sé significa in questo contesto e in primo luogo varcare i limiti dei sensi. Il nostro io si nutre delle sensazioni del mondo e in tal modo si sostanzia. Quando gli occhi gli comunicano l'immagine dell'albero, egli lo riconosce come forma, in primo luogo, e come forma diversa dalla sua. L'albero è parte del mondo, ma io non sono esso, quindi l'albero è non io. Perciò l'attore, per essere l'altro, deve superare i limiti dei sensi.

Essere altro

Ma anche l'uomo comune deve superare i limiti dei sensi. Forse che il nostro occhio è in grado di precisare una distanza, o la nostra mano può precisare un peso? Si può dire che una cosa è molto, poco distante o molto o poco pesante, ma si resta nell'approssimazione, nella vaghezza. La misura nasce dalla consapevolezza dei limiti dei sensi.

Un metro, in greco 'misura', non è indicazione soggettiva, individuale, ma impersonale, sovraindividuale. La misura è il modo di cui l'uomo si è dotato per uscire dalla fallibilità dei sensi. Per i greci la misura, *metron*, è rapporto. È la scienza che consente di istituire rapporti tra fenomeni e fenomeni nonché, al contempo, tra i fenomeni e coloro che li osservano. È la scienza delle relazioni. «Tutte le nostre scienze –avverte però Novalis– sono scienze di relazione».

L'arte dell'attore, come *arte dell'essere altro*, ha bisogno di una scienza. Della scienza delle relazioni. In che modo la scienza delle relazioni si manifesta nel teatro? Si manifesta fra gli attori e nell'attore. L'arte dell'attore mostra la propria e l'altrui vita come mondo delle relazioni, e il mondo come vita delle relazioni. Mostra il mondo come *scenario* e la vita umana come *parte*.

Fra gli attori si manifesta attraverso le relazioni che la trama istituisce fra loro. L'attore incarna un destino, con la maschera, e al contempo conosce i destini dei personaggi che si intrecciano al suo. Sperimenta il proprio destino e quello altrui. In quanto impara a conoscere le relazioni che legano gli uomini agli uomini può manifestare le relazioni che legano i personaggi fra loro. Egli manifesta, con la sua arte, che la molteplicità di forme d'esistenza e di rapporti che intercorrono tra loro, forma una unità inscindibile. Non è possibile, a prezzo di distruggere l'unità del testo, eliminare un personaggio o una scena.

I personaggi sono uniti dalla trama. E una trama è sempre ordinamento. Un ordinamento. La giusta misura, per l'attore, è di non dimenticare il tutto di cui è parte, sia come uomo comune, sia come attore. Anzi: di fondare la sua arte sulla volontà di manifestare il tutto di cui è parte, sia come personaggio che come uomo comune.

L'arte dell'attore, come *arte dell'essere altro*, ha bisogno di una scienza. Della scienza dell'oggettività come scienza che trapassa i limiti dei sensi e della soggettività, gli umori, le pulsioni, le brame, i desideri e gli appetiti che noi crediamo di rendere unitari chiamandoli «io». Questa scienza, che non è esattamente ciò che oggi intendiamo con questa parola, s'avvia quando si è in grado di dire: non io ma il cosmo in me. *Kosmos* in greco significa ordine. Per i greci il cosmo è ordinato, soggetto alla misura. È scritto in *Proverbi* della Bibbia: «Dio ha tutto disposto secondo misura, numero e peso». Il cosmo, in altre parole, è misurabile. Su ciò si affanna la scienza. E lo dimostra. Non io ma il cosmo in me significa: in accordo con le leggi che governano il cosmo, co-ordinato alle leggi del cosmo.

In quanto le leggi che hanno formato e governano il cosmo, hanno formato e governano anche me, manifestandole attraverso il mio abito, il mio io, io sono esse, esco dai limiti corporei e sensoriali del mio essere e vivo esperisco il tutto. Io è l'altro. La goccia dell'oceano non è l'oceano ma partecipa delle medesime leggi.

Nell'attore la scienza delle relazioni si manifesta nella consapevolezza di questa *partecipazione* al cosmo. L'attore può esperire la misura del cosmo a partire da sé. Nel ritmo. Poiché il senso della misura non è nella misurazione, ma nella consapevolezza del ritmo: nella consapevolezza del respiro, del battito cardiaco, dell'avvicinarsi delle stagioni, e della vita e della morte.

Tutta la poesia e il teatro greci si avvalgono della metrica. E cos'è la metrica se non scienza del respiro? La misura, in greco '*metron*' è per l'attore, come per il cosmo, l'arte del ritmo: l'arte del respiro. Nel respiro l'attore esperisce il cosmo, cioè l'altro. Nel respiro il cosmo si manifesta all'attore. A chi gli chiedeva come si definisse, Duchamp ha risposto: «sono uno che respira». Ovvero: sono consapevole di respirare; sono consapevole, altresì, di essere respirato. Sono consapevole che nel respiro il cosmo si manifesta in me come vita.

Si può dunque pensare l'arte dell'attore come *l'arte del respiro*. Come l'arte di colui che manifesta il cosmo attraverso il respiro. In cui l'attore è il lucente specchio della totalità: nel frammento. Il lucente specchio dell'incommensurabile: nella misura. Il lucente specchio del sé: nell'io.

Note

1. Cfr. Károly Kerényi, *Miti e misteri*, Torino 1979, Boringhieri, p. 143 sgg.
2. Rimbaud sviluppava il pensiero con radicale lucidità: «È falso dire: io penso. Bisognerebbe dire: mi si pensa...».
3. Questa è la conclusione cui giunge Kerényi nel saggio *Uomo e maschera* del libro citato. Sulla maschera si veda anche Titus Burckhardt, *La maschera sacra*, Milano 1989, SE.



SERENISSIMA GRAN LOGGIA DEL RITO SIMBOLICO ITALIANO

(A.: F.: 1859)

- PALAZZO GIUSTINIANI - ROMA -

Serenissimo Presidente
Gran Maestro degli Architetti
M.: A.: FR.: Ottavio Gallego

SUCCESSIONE DEI SERENISSIMI PRESIDENTI DEL RITO

1879-1885 Pirro Aporti	1921-1925 Giuseppe Meoni
1885-1886 Giuseppe Mussi	1945-1949 Arnolfo Ciampolini
1886-1887 Gaetano Pini	1949-1966 Renato Passardi
1888-1890 Pirro Aporti	1966-1968 Mauro Mugnai
1890-1895 Carlo Meyer	1968-1970 Aldo Sinigaglia
1895-1900 Federico Wassmuth-Ryf	1970 (marzo aprile) Roberto Ascarelli
1900-1902 Nunzio Nasi	1970-1974 Massimo Maggiore
1902-1904 Ettore Ciolfi	1974-1982 Stefano Lombardi
1904-1909 Adolfo Engel	1982-1992 Virgilio Gaito
1909-1912 Teresio Trincheri	1993 -1998 Luigi Manzo
1912-1913 Giovanni Ciraolo	1998 Ottavio Gallego
1913-1921 Alberto La Pegna	

