



CROMOGRAPHIE

IL PITTORE INIZIATO
Alchimisti psichedelici
nella Roma del Ventennio
 di Ezio Albrile

Roma, domenica 13 novembre 1927. I tram sono raddoppiati per condurre allo stadio (in realtà il Motovelodromo Appio) i tifosi giallorossi per l'attesa partita contro la Juventus. È la prima volta che le due squadre si affrontano in un torneo calcistico, ma a qualcuno la cosa importa poco o nulla. Si tratta di una cerchia molto riservata di personaggi eterogenei che si ritrovano per rilassare la propria mente con esercizi di concentrazione, praticano lo yoga, recitano mantra, scoprono il potere magico del sesso, apprendono l'arte di entrare coscienti nel sonno, provano ogni tipo di droga. È il Gruppo di UR. Ne fanno parte massoni pitagorici (Arturo Reghini, Giulio Parise), occultisti neopagani (Ercole Quadrelli, Leone Caetani), antroposofi (Giovanni Colazza, Massimo Scaligero), poeti (Girolamo Comi, Arturo Onofri), tradizionalisti (Guido De Giorgio) e altri personaggi ancora. Fra di essi anche Emilio Servadio, massone e futuro presidente della Società Psicoanalitica Italiana e il giovane Pio Filippini Ronconi, che diventerà uno dei più autorevoli orientalisti italiani. Sopra tutti spicca la figura di Julius Evola, affascinante e controverso aristocratico, pittore dadaista, poeta, filosofo ed alpinista. Quando non sono dediti a riti ed invocazioni, ecco che li troviamo intenti a leggere e commentare appassionatamente i *Tantra*, la *Vita di Milarepa* e il *Libro Tibetano dei*

Morti. A fianco della tradizione orientale, fra le loro letture preferite vi sono i testi del pitagorismo, del neoplatonismo, della religione greca e romana, dell'alchimia rinascimentale e del misticismo tedesco. Le testimonianze del cosiddetto «*movimento tradizionalista romano*» sono raccolte nelle pagine di riviste come «*Atanòr*», «*Ignis*», «*Ultra*», «*Ur*», «*Krur*» e «*La Torre*». Sorprende, rileggendole, la chiarezza nell'espone i contenuti più oscuri e difficili. Tuttavia, l'opera di Evola e del Gruppo di UR non è solo una curiosa parentesi nella storia culturale italiana. Le interpretazioni da essi proposte, infatti, sono molto attuali e riguardano argomenti che in quegli anni erano conosciuti solo da un'élite mentre oggi sono diventati un fenomeno di massa. È infatti il 1963 quando l'arte di Julius Evola viene riscoperta e proposta all'attenzione degli studiosi e del pubblico. Erano trascorsi più di quarant'anni da quando aveva deposto pennelli e colori per trasformarsi nel campione del 'tradizionalismo'

nostrano¹. L'uomo a cui si deve la rinascita culturale di ciò che l'idealismo gentiliano aveva relegato nei sobborghi dell'«*irrazionalismo*» più beccero. I dipinti sopravvissuti, che ornavano le scure pareti dell'appartamento in cui viveva al quinto piano di corso Vittorio Emanuele, a Roma – dono di una contessa romana, Amalia Baccelli – furono venduti nel corso di un'esposizione. È solo dopo questa vendita che Evola, immobilizzato da una paresi agli arti inferiori dopo essere rimasto coinvolto in un bombardamento a Vienna sul finire della guerra, tornò a dipingere. Per lo più copie dei quadri giovanili: li ridipingeva regolari e freddi, cristallizzando quelle forme originarie nel ricordo di un'esperienza passata ormai priva dell'impulso vitale e ribelle originario. Ma ci saranno anche delle opere nuove, donate ad amici, dipinte più con lo spirito di un pittore della domenica che non con quello di chi aveva partecipato, e con un certo impeto, a due grandi avanguardie del Novecento quali il Futurismo e il Dada.

DIPINGERE LA TRADIZIONE

L'impegno artistico evoliano si mosse nel clima dell'avanguardia romana degli anni Dieci e primi Venti, caratterizzata da un intenso fervore sperimentale, espresso anche nell'attività di Giacomo Balla (1871-1958), il cui studio era una vera calamita per i giovani artisti e un centro d'irradiazione di idee. Alla sua scuola Evola maturò l'apprendistato futurista. In questa Roma magica si muovevano alcuni protagonisti de «*L'Italia futurista*» (Firenze, 1916-1918), la rivista che aveva fatto del paranormale, dello psichismo, dell'onirismo i cardini d'una poetica legata al fantastico, con riferimenti



JULIUS EVOLA
Senza titolo [Cosmos]
 1965-'70 - olio su cartone
 Collezione privata

In basso, nella pagina a fianco
 e nelle pagine seguenti:

WALERIAN BOROWCZYK e STEVE BARNETT
 fermo-immagine tratte dal film *Emmanuelle 5*
 ASP. Francia 1985-'87



alla teosofia e all'antroposofia: il poeta equivaleva al mago e la letteratura era artificio magico. Evola entrò in contatto con questo ambiente futurista eterodosso e paganeggiante. È del 1918 la cesura con la prima fase della sua attività artistica, quella che lo stesso pittore identificò come momento dell'«idealismo sensoriale», e prese l'avvio il periodo dell'«astrattismo mistico», già intriso di dottrine sapienziali, specie orientali, nei cui spazi si realizzò l'incontro con il Dadaismo e in particolare con il suo funanbolico teorizzatore, Tristan Tzara (1896-1963), al secolo Samuel Rosenstock, poeta rumeno naturalizzato francese, i cui destini politici seguiranno strade opposte a quelle di Evola. La conversione avvenne dopo la lettura del *Manifesto Dada 1918* di Tzara, al quale subito Evola si sentì legato da forti affinità. Quello scritto, nel suo nichilismo radicale, rappresentava *«l'espressione dello stato più alto di purità, di coscienza e di proprietà dell'intimo e profondo Io, che mai si sia avuto dall'inizio dei tempi fino ad oggi»*, sosteneva Evola in *Arte astratta*, teorizzando l'arte come «egoismo e libertà», «arte spirituale», «disinteressata» perché *«priva di ogni contenuto usuale: in quanto esprime tutto, essa non deve significare nulla: non vi deve esser nulla da comprendere»*. Mentre Evola sosteneva che *«esprimere è uccidere. Dunque non si può né si deve esprimere»* – citando Plotino e i mistici renani – Tzara affermava che *«Dada non è affatto*

moderno, è piuttosto il ritorno a una religione dell'indifferenza, di tipo quasi-buddista» (*Conferenza sul Dada*). L'opposizione alla modernità era totale: il teorizzatore del Dadaismo andava al di là dello spirito delle avanguardie, che esprimevano, insegnavano, comunicavano un messaggio. *«C'è gente che insegna perché c'è gente che impara. Eliminateli, non resterà che Dada»*, diceva Tzara nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*. Il «quasi-buddismo» di Tzara interpretava una ribellione contro il mondo, l'arte, il linguaggio, una rottura contro ogni 'tradizione': un pensiero al quale Evola, quando si sarà trasformato in un 'intellettuale di regime', reagirà aspramente. A partire dall'«astrattismo mistico» Evola iniziò a dipingere quadri che chiamò *«paesaggi interiori»*. Dare forma ai propri moti interiori era già stata tematica del Simbolismo ripresa dal Futurismo e sviluppata in un'arte di *«stati d'animo»*. Nelle parole di Elisabetta Valento, i *«paesaggi interiori»* di Evola configurerebbero già una dimensione mistica e *«alchemica»*, una pittura che comunicherà valori trasformativi e trasmutativi. Smobilitato, ma non congedato dopo l'armistizio del 1918, Evola lavorava presso il Ministero della Marina e viveva l'esperienza di una crisi esistenziale accompagnata dall'uso delle *«acque corrosive»*. Le avanguardie assumevano gli allucinogeni quali strumenti di ribellione e di lotta contro il sistema capitalistico e

la società borghese. Mentre nelle cerchie gnostico-alchemiche e in particolare nelle sperimentazioni esoteriche di Evola e dei suoi discepoli mutavano nelle *«acque corrosive»*² che logorando l'«io» empirico mettevano a nudo la coscienza. Nell'alchimia sono coinvolte le componenti fondamentali della personalità – sale, zolfo, mercurio e piombo – che sono ritenute materie concrete³; la descrizione dell'anima, *aqua pinguis* o *aqua ardens*, nonché le parole che indicano stati dell'anima, come *albedo* e *nigredo*, incorporano eventi che si possono toccare e vedere. Il lavoro del fare anima richiede acidi corrosivi, terre pesanti, uccelli levati in volo; ci sono il sudore di re, di cani e di cagne, fetori di fogna, urina, sangue. I due antichi metodi di doratura (in uso fino all'Alto Medioevo) coinvolgevano due componenti che troviamo spesso menzionati: da un lato, il calore intenso, nella doratura a fuoco; dall'altro, la sofferenza, o doratura a mezzo del piombo. Nel primo metodo, il materiale viene rivestito con un amalgama di oro e mercurio; il fuoco fa evaporare il mercurio, lasciando la sostanza coperta da uno strato di oro. Nel secondo metodo, la sostanza è tuffata in un bagno di piombo fuso, un acido corrosivo rimuove il piombo, lasciando lo strato di oro. In entrambi c'è il rischio di avvelenamento, da mercurio o da piombo. E *iōsis*, il processo di irrossimento o imporporimento corrispondente alla fabbricazione dell'oro, significa anche veleno.

L'oro sentirà l'urgenza di essere ogni volta temprato di nuovo nel fuoco, ogni volta di nuovo macchiato di nero, il Sole giallo accompagnato da corvi neri, altre corrosioni, più sale, più allume, più colpi di martello, più stati di coscienza alterati.

PSICHEDELIA INIZIATICA

Ai tempi delle prime avanguardie del '900, la diffusione di nuovi media come la fotografia, il cinema o la musica registrata, imponevano una rilettura dell'idea di percezione. Il tratto comune di tutte le avanguardie (pittoriche, letterarie, teatrali, stilistiche, musicali e poetiche) era un incrollabile utopico ottimismo in un futuro migliore. La ricetta è superare i limiti del sé, trascendere l'ego, aprendosi a ogni genere di influenza dionisiaca. Come si realizzerà durante la 'rivoluzione psichedelica' degli anni Sessanta, vi era la convinzione che le novità estetiche potessero suscitare cambiamenti radicali nella percezione e, di conseguenza, nella società stessa. Evola era uno dei simboli di tale presa di coscienza: i modelli percettivi non sono inalterabili, ma soggetti alle mutazioni storiche.

Una delle testimonianze dell'uso delle «acque corrosive» da parte del nostro eroe è una specie di epistolario vergato, tra il sentimentale e l'eroticismo soffuso, da Sibilla Aleramo, al secolo Rina Faccio (1876-1960), e intitolato *Amo dunque sono* (Mondadori, Milano 1927, oggi disponibile nella ristampa di Feltrinelli, Milano 1998, pp. 24-25). Sullo sfondo s'intravede un affare più prosaico: la rivalità sessuale fra un giovane Evola *tombeur de femmes* e il discepolo dell'esoterista Arturo Reghini (1878-1946), Giulio Parise, entrambi amanti di Sibilla Aleramo, poetessa e «scrittrice erotomane»⁴.

Un'aspra e misera definizione, scaturita dal giudizio verso quella libertà, al tempo inusuale per una donna (per giunta intellettuale), che rendeva a torto o a ragione, l'Aleramo una sorta di musa sessuale di italici aedi⁵.

Nel romanzo Evola appare sotto le spoglie del «marchese Bruno Tellegra», esotico gigolò con vezzi da mago, mentre Giulio Parise fa capolino nelle vesti di un più anonimo «Luciano», descritti in tratti demonici il primo, angelici il secondo. Testimonianza di una breve ma intensa relazione erotica, la narrazione della Aleramo ha aspetti comici. Un modo per trasformare letterariamente l'ascesi magica in farsa: il Tellegra-Evola dice a tutti che lascia

la città per un ritiro spirituale, ma approfittando dell'assenza dei genitori, si asserraglia tra le mura dell'avita magione. Solo la domestica, al mattino, gli reca da sotto l'uscio pane e companatico. Sembrerebbe il racconto di un adolescente che solo in casa si dà a sperimentare gli arcani della sessualità. Le finalità del nostro sono però differenti: l'isolamento tra le mura domestiche gli serve per sperimentare una sequela di «aromi», in altri termini per «farsi di etere»; uno «spirito» psicoattivo, che porta a mutazioni plastiche della percezione. Una via per conseguire quella «autoiniziazione», che Evola celebrerà in decine di libri. L'Aleramo si troverà di fronte quindi ad un Tellegra-Evola stordito, consunto nell'ascesi teurgica, straniato dall'etere. L'esito sarà abbastanza palese: poco sesso e molta psichedelia. Di quei tempi scapigliati Evola renderà conto in un'intervista rilasciata negli anni settanta a un noto mensile erotico: «Da giovane, in esperienze che non rinnego per nulla, sono stato all'avanguardia dei 'controcorrente', seguendo dapprima il movimento di Papini, quando... egli faceva l'individualista anarchico, nichilista e antiborghese»⁶. Una piccola testimonianza per capire come l'accesso al mondo ermetico fosse per Evola intimamente legato a una percezione venerea del reale⁷, cosa che diventerà esplicita nella *Metafisica del sesso* (1958), un'opera fortemente debitrice della misoginia di Otto Weininger (1880-1903).

Il contatto quindi con gli ambienti esoterici romani creò lo sfondo 'sapienziale' entro il quale Evola andrà formando il proprio concetto di 'tradizione'. Una tradizione che sin dagli albori prenderà le distanze dalla teosofia e dall'«occultismo»: così nella prima edizione di *Saggi sull'Idealismo magico* (1925) stigmatizzerà tali dottrine poiché avrebbero affermato «l'esistenza attuale di un Assoluto in sé perfetto ed immutabile», mentre per Evola l'Assoluto non era in un prima ma in un poi, conquista dell'essere che aveva saputo elevarsi e farsi tale. E tale conquista la ritroverà nella saggezza ermetica, una forma conoscenza che può rendere l'uomo simile a Dio.

NEOALCHIMIE

La natura e l'osservazione di essa appare fondamentale nella pratica alchimica, che spezzando gli anelli della catena dello spazio e del tempo, mira alla ricreazione della genesi, la *palingenesia*, la «nuova creazione». L'Assoluto è per Evola il Dio che non

è posto al di fuori, ma è dentro di noi ed è una conquista dell'essere, il suo regno non è di un altro mondo, ma è qui e ora, e l'alchimia si propone appunto di risvegliare il dio assopito in noi, per unire ciò che prima era diviso, corpo opposto a spirito.

Le basi della visione ermetico-alchemica consistono per Evola nella disciplina dell'«Uno-Tutto» (*Hen to Pan*), ossia nell'«idea che alla radice di tutto ciò che ha forma, qualità e individualità stia un principio indifferenziato, senza forma né individuazione, superiore e ad un tempo anteriore alla stessa opposizione fra l'Io e non-Io, materialità e spiritualità»⁸, il che coinciderebbe con la figurazione dell'Ouroboros, il drago cosmogonico, il Serpente avvolto su se stesso, dipinto nell'atto di inghiottire e divorare la propria coda. Nel mondo latino l'Ouroboros è attribuito di Saturnus, figlio di Coelus; Saturno è il Tempo nelle fattezze di un vecchio che nella mano destra reca una falce e nella sinistra l'Ouroboros, poiché nello scorrere del tempo l'ultimo mese di ogni anno raggiunge il primo dell'anno successivo, così come si congiungono la testa e la coda del Serpente ciclico⁹. Nel primo trattato del *Corpus Hermeticum*, comunemente noto come *Poimandres*, la tenebra che si estende sul mondo inferiore, «terribile e oscuro», ha sembianze uroboriche; essa appare in «sinuose spirali, simile ad un drago»¹⁰.

Ad Alessandria d'Egitto la gnosi alchemica si era consolidata in una cerchia ermetica molto esclusiva già nei primi secoli della nostra era¹¹ ed aveva conosciuto la sua epoca aurea alla fine del III secolo. Decaduta Alessandria, la diaspora degli alchi-



misti toccò Bisanzio: lì l'Arte regia si trasmise anche con il beneplacito di imperatori quali Eraclio (610-641 d.C.). È plausibile che in una fase arcaica la manipolazione alchemica degli elementi venisse illustrata e tramandata unicamente attraverso diagrammi e non per iscritto. Consuetudine ben nota al mondo antico, se pensiamo alla cosmologia del *Timéo* platonico, strutturata in una successione di forme geometriche¹². Ma di questi cosmogrammi non è rimasto quasi nulla. Fa eccezione una serie limitata di figurazioni alchemiche dell'*Ouroboros*¹³.

I principali testi dell'alchimia ellenistica vennero compulsati in periodo bizantino in grandi raccolte manoscritte. Tre di esse sono di notevole rilevanza: si tratta dei *Codici Marcianus graecus* 299 (X-XI sec.), appartenuto al cardinal Bessarione, il *Parisinus graecus* 2325 (XIII sec.) e il *Parisinus graecus* 2327 (XV sec.). Quest'ultimo, l'unico a possedere un colofone ascrivito a Theodoro Pelekanos, sembra una copia integrale del testo originario da cui è tratto il *Parisinus graecus* 2325. Nelle tre raccolte è compendiata la summa del sapere alchemico greco¹⁴: esse rappresentano la principale fonte a cui attingono tutti i restanti manoscritti¹⁵. Il più semplice cosmogramma uroborico, proveniente dal *Marcianus graecus* 299 (f. 188v), è parte di una serie di diagrammi e apparati alchemici noti come «*Crisopea di Cleopatra*»: è un serpente ciclico che inghiotte la coda; il corpo è diviso cromaticamente in due parti, una nera, l'altra bianca ricoperta di squame. La parte bianca è a sua volta suddivisa in tre zone asimmetriche. Al centro la scritta: *Hen to*

Pan, l'«*Uno-Tutto*».

RIGENERARE L'IO

Affermata la fondamentale analogia tra macrocosmo e microcosmo, fra l'«*alto*» e il «*basso*», l'alchimia, arte della trasmutazione dei metalli vili in oro e argento, adotterebbe per Evola le modalità della lavorazione metallurgica, interpretata come analogia per un cambiamento interiore. La trasmutazione alchemica coinvolgerebbe il praticante stesso in un processo concretizzabile all'interno della coscienza umana.

Esso sarebbe quindi, in senso lato, la «*materia prima*» da trasformare, l'«*agente*» della trasformazione e il fine dell'Opera, la realizzazione dell'oro, equivalente alla realizzazione personale come re-integrazione al principio assoluto. Il viaggio nelle *interiora terrae*, altro non sarebbe che un viaggio all'interno di se stessi: la «*pietra filosofale*» quando sarà trovata, sarà la nostra «*pietra*», cioè il corpo rigenerato.

Nonostante l'apparente disordine, l'alchimista riesce a ricostruire un corpo perfettamente equilibrato, capace di trasmettere questa sua perfezione a tutti i corpi con i quali entra in contatto: si tratta del «*segreto dei segreti*», l'*elixir*, l'agente che opera sì la trasformazione dei metalli vili in oro, ma anche – e soprattutto – dona perfetta salute e longevità al corpo umano. Il termine *elixir* è il calco dell'arabo *al-iksīr*, traslato a sua volta dal greco *xērion* «*polvere disseccante*», utilizzato anche nei testi di medicina galenica per indicare un farmaco che guarisce ferite e ulcerazioni. L'*elixir* è sinonimo di «*pietra filosofale*», in arabo *hajar al-falāsifa* oppure *hajar al-hukamā'*, «*pietra dei saggi*»¹⁶. La preparazione dell'*elixir* è la parte fondamentale dell'operatività, è il momento che segue l'azione finale, la *proiectio* degli alchimisti medievali¹⁷. Da un piano speculativo «*esteriore*», metallico, puramente simbolico, l'alchimista trasferisce i contenuti e i conseguimenti della propria ricerca spirituale in un mondo interiore e separato, segnato da estasi e visioni. Questo perché il Caos alchemico è in certo qual modo simile all'esperienza schizofrenica¹⁸: si tratta infatti di una vera e propria «*liquefazione*» dello spazio vissuto, rappresentata dal dissolversi dei limiti tra il proprio e l'altrui pensiero; un sentire che, debitamente indirizzato alla cancellazione e alla «*incinerazione*» della distanza fra le coscienze individuali, contribuisce al formarsi di quel fertile amalgama

mentale e corporeo che gli alchimisti chiamano *prima materia*.

L'arte, metafora per eccellenza, è quindi sempre stata alchemica: un processo chimico (manipolazione dei colori), fisico (l'azione e il processo del dipingere), mentale-immaginativo: in tal senso può essere considerata alchemica tutta la produzione artistica di Evola, soprattutto quella che rientra nell'«*astrattismo mistico*», in quanto essa presenta sempre un carattere interiore ed è intesa quale prodotto dello spirito.

È lo stesso Evola a confermare tale interpretazione e non solo negli scritti che sono posteriori all'esperienza pittorica conclusasi nel 1921, ma anche in alcune poesie e nel testo di posizione teorica pubblicato nel 1920, *Arte astratta*.

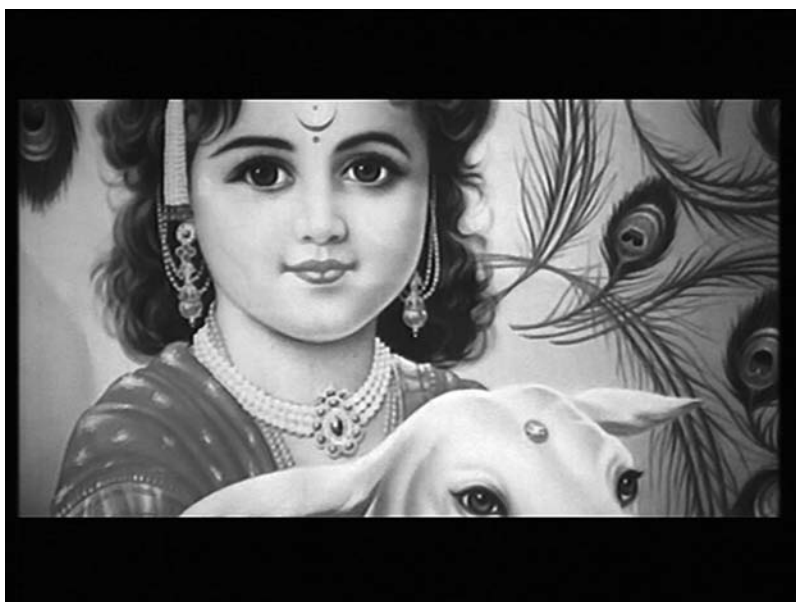
LA FRATELLANZA ERMETICA

In Italia la riscoperta dell'ermetismo non può quindi prescindere dall'opera di Evola, pittore, poeta e filosofo. Nel 1931 egli pubblicò per i tipi di Laterza un libro certamente «*difficile*» come *La tradizione ermetica*, circostanza che sicuramente lo favorì. Recenti ricerche hanno infatti rivelato come l'opera abbia visto la luce anche grazie alle benemeritenze di Benedetto Croce, l'inviso filosofo che Evola non mancò, da buon borghese, di ossequiare¹⁹.

Il materiale compulsato da Evola per il suo libro era notevole: sillogi e raccolte sette-ottocentesche studiate e annotate in quella che diventerà la sua personale interpretazione 'tradizionale' del fenomeno prima ermetico e poi religioso. Egli spesso sembra smarrirsi tra simbolismi, metafore e immagini, accostate a volte con puro piacere sincronico, dimenticando come esse appartenessero a tempi e luoghi lontani, differenti nel sentire. In più punti dell'opera, Evola ricorre all'autorità di un noto ermetista nostrano, Giuliano Kremmerz (nome ieratico del più partenopeo Ciro Formisano), patrocinator, qualche decennio prima, delle Accademie ermetiche, meglio note come «*Fratellanza Terapeutica Magica di Myriam*» (la profetessa sorella di Mosè e Aronne). Una fonte che rimarrebbe occulta se non fosse per la citazione che del materiale kremmerziano si fa in una nota²⁰.

Al tempo in cui venne pubblicata *La tradizione ermetica*, Kremmerz era scomparso da circa un anno. Evola era però in contatto con alcuni discepoli del Maestro, in particolare con padre Oliva, un sacerdote cattolico seguace del verbo krem-





merziano²¹ che gli donò il «*Fascicolo D della Myriam*», un opuscolo che la Fratellanza faceva circolare in forma riservata fra i propri adepti. Un documento che, assieme ad altri insegnamenti kremmerziani, egli utilizzò per addentrarsi nei penetrali del simbolismo ermetico.

Evola rimase fortemente influenzato dalle dottrine kremmerziane, alle quali attinse a piene mani per spiegare la natura composita, molteplice, dell'anima. Ma non solo. L'adepto ermetico è qui condotto per mano verso un mondo onirico in cui si spiega come l'anima sia contenuta in un involucro invisibile²², un «*veicolo*» (*ochēma*) secondo il lessico neoplatonico, che egli deve a suo modo «*fabbricarsi*»: l'entità pseudocorporea a metà fra anima e involucro somatico²³, il baccello dell'anima o anima irrazionale, il guscio onirico attraverso cui l'invisibilità del *Nous*, l'Intelletto, comunica con il corpo²⁴. Si può dire che in esso risieda il cuore dell'insegnamento myriamico, così istintivo nel cogliere i «*quattro corpi*» in cui è suddivisa l'anima dell'uomo²⁵: il Corpo saturnio = l'anima nel suo vincolo terreno; il Corpo lunare = l'anima nella mobilità e nel permanere fantasmatico; il Corpo mercuriale = l'anima ormai libera dai vincoli del fato; il Corpo solare = l'anima riassorbita nel principio originario. Come sottolinea anche Evola, sia il «*corpo lunare*» che il «*corpo mercuriale*» sono «*mercuriali*»²⁶, cioè fanno parte di quell'involucro causale che da un lato è vincolato agli astri e ai moti planetari e dall'altro è libero di muoversi nella molteplicità dei mondi. Sostiene infatti Kremmerz che l'uomo, dopo la morte del corpo saturnio, permane in un periodo relativamente breve col suo secondo corpo, il lunare²⁷.

La distruzione del corpo lunare

precipita l'anima in una condizione embrionale, in una sorta di guscio che racchiude le potenzialità destinate a svilupparsi in una futura, invisibile, identità corporea²⁸ (il corpo mercuriale e il corpo solare). In altre parole l'«*anima embrione*» rappresenta l'essenza, la memoria del tutto, ontologica, proiettata nel ciclo trasmigrativo, sottoposta cioè alle pene della reincarnazione. Sonno-lenta, giace latente per eoni nel guscio animico (il corpo lunare) sino a quando non è risvegliata da un fermento specifico, l'*eros*. È la «*crisi venera*» o «*coitale*» – come la definisce Kremmerz rifacendosi a un chimerico «*sapere ieratico*» – che ravviva l'essenza dell'anima. E ciò avviene sostanzialmente in due modi: attraverso l'atto sessuale che attira e scaglia l'anima nel mondo del divenire, nel penoso avvicinarsi delle reincarnazioni; e attraverso la sublimazione dell'*eros*, che conduce l'anima verso il rammentamento, l'*anamnēsis* platonica²⁹. Per Socrate infatti «*conoscere è ricordare*».

NOTE

1. E. VALENTI, *Julius Evola fra arte e alchimia*, Introduzione di Claudia Salaris, Appendice di Giorgio Calcarà, Edizioni Mediterranee, Roma 2022.
2. F. LANDRISCINA, «*Il Gruppo di Ur e la via iniziatica alla psichedelia*», in «Società Italiana per lo Studio degli Stati di Coscienza. Bollettino d'informazione», n. 26, 2016, pp. 2-9.
3. J. HILLMAN, *Psicologia alchemica*, trad. it. A. Bottini, Adelphi, Milano 2013 (ed. or. Putnam [Conn.] 2010), pp. 14; 264.
4. N. M. DI LUCA, *Arturo Reghini. Un intellettuale neo-pitagorico tra Massoneria e Fascismo*, Atanòr, Roma 2003, p. 111.

5. Questo ruolo di musa sessuale si protrarrà nel tempo: Sibilla Aleramo ha infatti sessant'anni quando inizia la sua relazione erotica e intellettuale con Franco Maticcotta, uno sconosciuto poeta allora ventenne; cfr. A. MORINO, *L'analista di carta. Sibilla Aleramo un'esperienza, un metodo* (Elfi 11), La Mandragora, Imola (BO) 2003, pp. 47 ss. Lo stesso Maticcotta rimembrerà il primo incontro con la scrittrice come una mistica tre giorni di sesso e letteratura (ivi, p. 49).
6. E. DE BOCCARD, «*Julius Evola: conversazione senza complessi con l'«Ultimo Ghibellino»*», in «Playmen», 2: Febbraio (1970), p. 18.
7. Che nell'esegesi comune diventa una «*via regale ed eroico-magica*»; cfr. G. DE TURRIS, «*Nota del Curatore*», in J. EVOLA, *La tradizione ermetica*, Edizioni Mediterranee, Roma 19964, p. 9.
8. EVOLA, *La tradizione ermetica*, p. 219.
9. W. DEONNA, «*La descendance du Saturne à l'Ouroboros de Martianus Capella*», in «Symbolae Osloenses», 31 (1955), pp. 170-189.
10. *Corp. Herm.* I, 4.
11. G. QUISPEL, «*Hermes Trismegistus and the Origins of Gnosticism*», in R. VAN DEN BROEK-C. VAN HEERTUM (eds.), *From Pimander to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition* (Pimander: Texts and Studies published by the Bibliotheca Philosophica Hermetica, 4), in De Pelikaan, Amsterdam 2000, pp. 145 ss.
12. *Tim.* 53 c ss.; F. STRUNZ (C.-M. EDSMAN), s.v. «*Alchimie*», in *GGG*, I, Mohr, Tübingen 1957, col. 220.
13. H. J. SHEPPARD, «*The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins*», in «*Ambix*», 10 (1962), pp. 84 ss.
14. M. MERTENS (ed.), *Zosime de Panopolis. Mémoires authentiques* (Les alchimistes grecs, IV/pt. 1), Les Belles Lettres, Paris 1995, pp. XXI-XLVI.
15. F. SHERWOOD TAYLOR, «*A Survey of Greek Alchemy*», in «*Journal of Hellenic Studies*», 50 (1930), pp. 111-113.
16. M. ULLMANN, s.v. «*al-Iksir*», in «*Encyclopédie de l'Islam*», Nouvelle édition, III, E. J. Brill, Leyde-Paris 1971, pp. 1114 a-b.
17. M. PEREIRA, «*L'alchimia medievale*», in «*Nuova Civiltà delle Macchine*», 11 (1993), p. 96 a-b.
18. M. BRACCO, *Sulla distanza. L'esperienza della vicinanza e della lontananza nelle relazioni umane*, Stilo, Bari 2002, p. 50; e prima, ovviamente, C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, trad. R. Bazlen rivista da L. Baruffi, Boringhieri, Torino 19893.
19. DE TURRIS, «*Nota del Curatore*», p. 8.
20. EVOLA, *La tradizione ermetica*, p. 70, n. 147.
21. Notizia che a suo tempo mi comunicò il dr. Piero Fenili.
22. EVOLA, *La tradizione ermetica*, pp. 68-72.
23. Porphyre. *De regr. anim.* Fr. 2 (BIDEZ, p. 28, 6); M. DI PASQUALE BARBANTI, *Ochema-pneuma e phantasia nel neoplatonismo. Aspetti psicologici e prospettive religiose* (Symbolon 19), CUEMC, Catania 1998, pp. 112-116.
24. Così anche Sinesio, *De insomn.* 137 a.
25. G. KREMMERZ, *La scienza dei Magi*, IV: *Dizionario dei termini ermetici*, cur. U. D. Cisarà, Edizioni Mediterranee, Roma 1976, pp. 103 ss. (con i rif. ai passi dell'opera omnia).
26. EVOLA, *La tradizione ermetica*, p. 69.
27. KREMMERZ, *La scienza dei Magi*, IV, pp. 105-106.
28. KREMMERZ, *La scienza dei Magi*, IV, pp. 103-104.
29. Plat. *Phaed.* 72 e, etc.