

La tradizione dipinta: Evola, il Novecento, le avanguardie

Carl Gustav Jung racconta in *Ricordi, sogni, riflessioni*, documenti raccolti da Aniela Jaffè, di essere condannato a studiare tutta l'alchimia dal principio (cfr. Jung, 1998). Per il sommo psicanalista fu come conoscere *l'altra faccia di Dio*, il lato oscuro dell'immagine divina; un evento destinale. Qualcosa di simile capitò anche a un pittore in erba nostrano, la cui opera pittorica viene esplorata dalla studiosa romana Elisabetta Valento nel suo studio *Homo Faber. Julius Evola fra arte e alchimia*. Il volume uscito nel 1994 viene ora riproposto con inclusa la storica introduzione di Claudia Salaris, facendo il paio con la mostra *Julius Evola e lo spirituale nell'Arte*, ideata da Vittorio Sgarbi e a cura di Beatrice Avanzi e Giorgio Calcara (del quale in volume riporta in appendice uno scritto), proposta fino allo scorso settembre al Mart di Rovereto, a conferma del nuovo interesse intorno alla figura del Julius Evola artista.

Si tratta di una seconda riscoperta. La prima risale al 1963, quando l'arte di Evola venne riproposta dall'attenzione degli studiosi e del pubblico del dopoguerra. Allora erano trascorsi più di quarant'anni da quando Evola aveva depresso pennelli e colori per trasformarsi nel campione del *tradizionalismo* italico. L'uomo a cui si deve la rinascita culturale di ciò che l'idealismo gentiliano aveva relegato nei sobborghi dell'*irrazionalismo* più becero. 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.

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 alla teosofia e all'antroposofia ...] il poeta equivaleva al mago e la letteratura era artificio magico”
(Salaris in Valento, 2022).

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

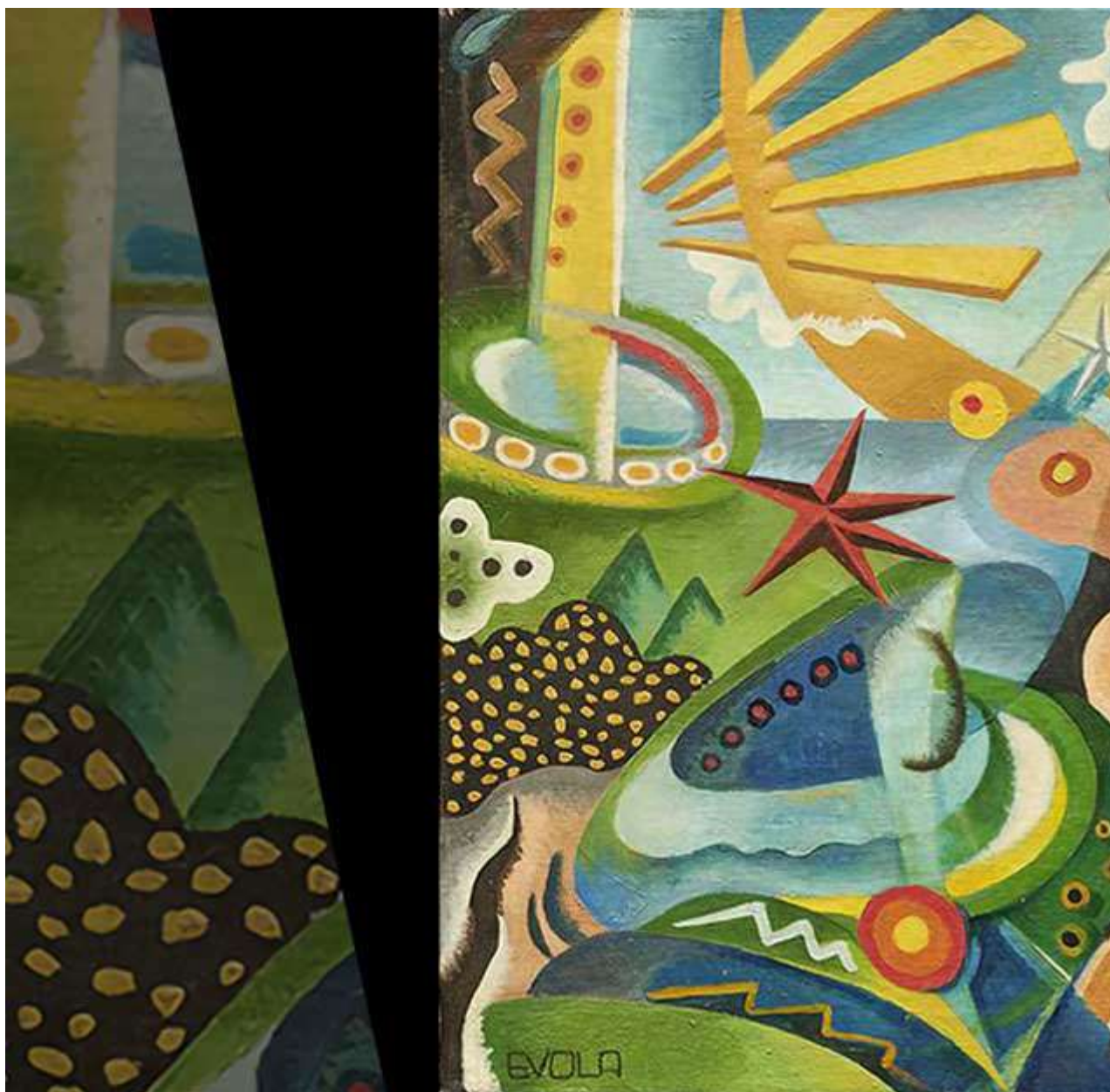
in particolare con il suo funambolico teorizzatore, Tristan Tzara (1896-1963), al secolo Samuel Rosenstock, poeta rumeno naturalizzato francese, i cui destini politici seguiranno strade opposte a quelle di Evola. La conversione avvenne dopo la lettura del *Manifesto Dada 1918* di Tzara, al quale subito 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” (Evola, 2009), sosteneva in *Arte astratta*, teorizzandovi 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” (*ibidem*). “Esprimere è uccidere. Dunque non si può né si deve esprimere” – sosteneva Evola citando Plotino e i mistici renani – mentre Tzara affermava che “Dada non è affatto moderno, è piuttosto il ritorno a una religione dell’indifferenza, di tipo quasi-buddista” (*Conferenza sul Dada*, in Tzara, 1975).



Julius Evola. A destra: *Paesaggio Interiore ore-10.30*, 1918-1920, Roma, Galleria nazionale d’arte moderna e contemporanea.

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 della gente che insegna perché c’è della gente che impara. Eliminateli, non resterà che Dada”, diceva Tzara nel *Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro* (cit. in Salaris). 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 di quelle che con un termine ermetico si chiamano *acque corrosive*, cioè "capaci di provocare artificialmente la dissociazione dei vari elementi del composto umano" (Valento, 2022). 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* che logorando l'*io* empirico mettevano a nudo la coscienza.



Evola, 1918-20. Senza titolo. Olio su tela, cm 50,2×40,3, firmato in basso a sinistra. Coll. privata.

Nell'alchimia sono coinvolte le componenti fondamentali della personalità – sale, zolfo, mercurio e piombo – che sono ritenute materie concrete; 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. Inoltre, *iōsis*, il processo di irrossimento o imporporamento 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.

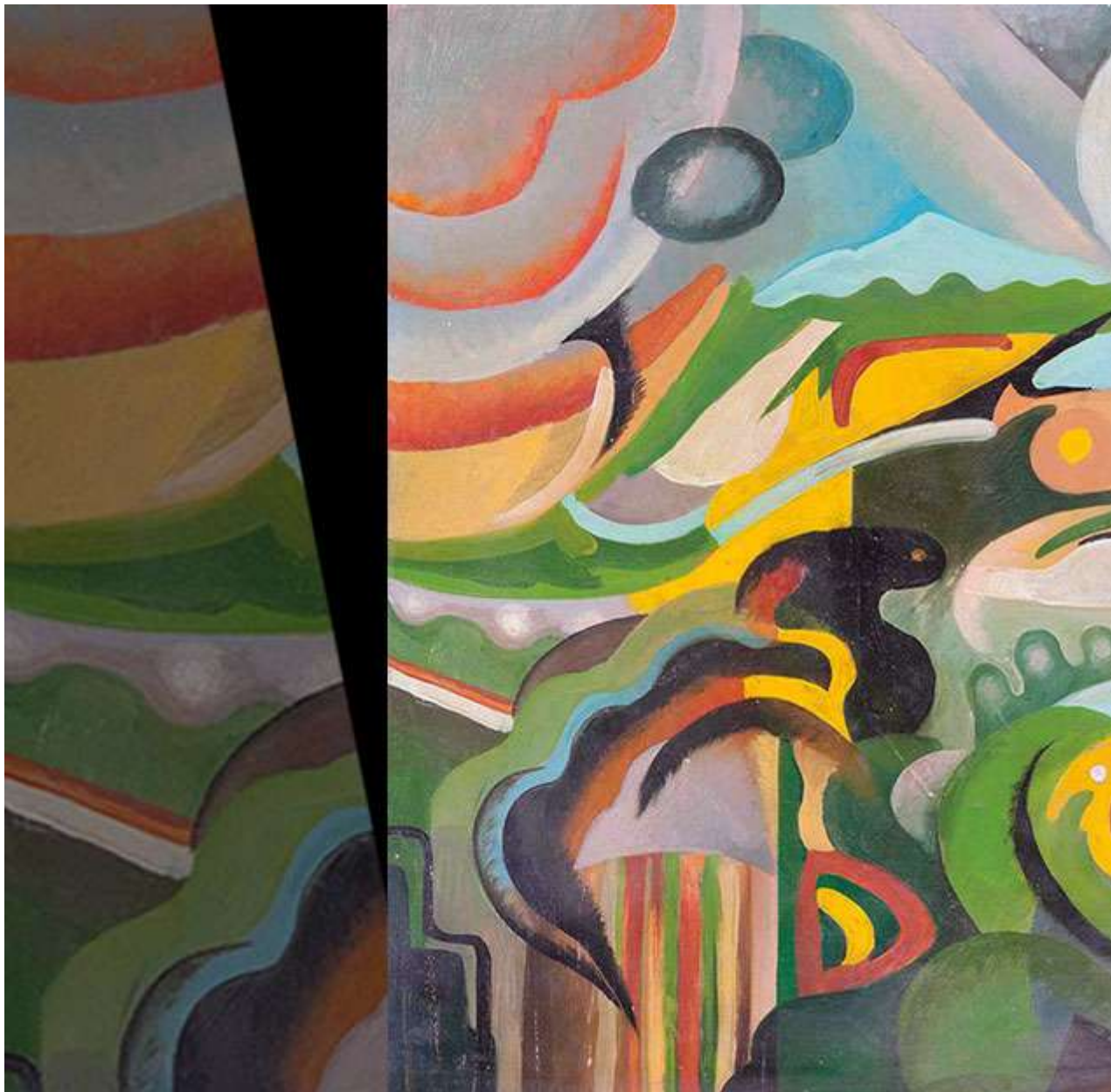
Ai tempi delle prime avanguardie del Novecento, la diffusione di nuovi media come la fotografia, il cinema o la musica registrata, imponevano una rilettura dell'idea di percezione. Il tratto comune di tutte le avanguardie (pittoriche, letterarie, teatrali, stilistiche, musicali e poetiche) era un incrollabile 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.



Evola, 1918. Senza titolo. Olio su cartone, cm 48,6×34, firmato in alto a sinistra. Roma, coll. privata.

Una delle testimonianze dell'uso delle *acque corrosive* da parte del nostro eroe è una specie di epistolario vergato, tra il sentimentale e l'erotico soffuso, da Sibilla Aleramo, al secolo Rina Faccio (1876-1960), e intitolato *Amo dunque sono*. 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" (Di Luca, 2003). 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 aedi. 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. Sarebbe 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 a un Tellegra-Evola stordito, consunto nell'ascesi teurgica, straniato dall'etere.

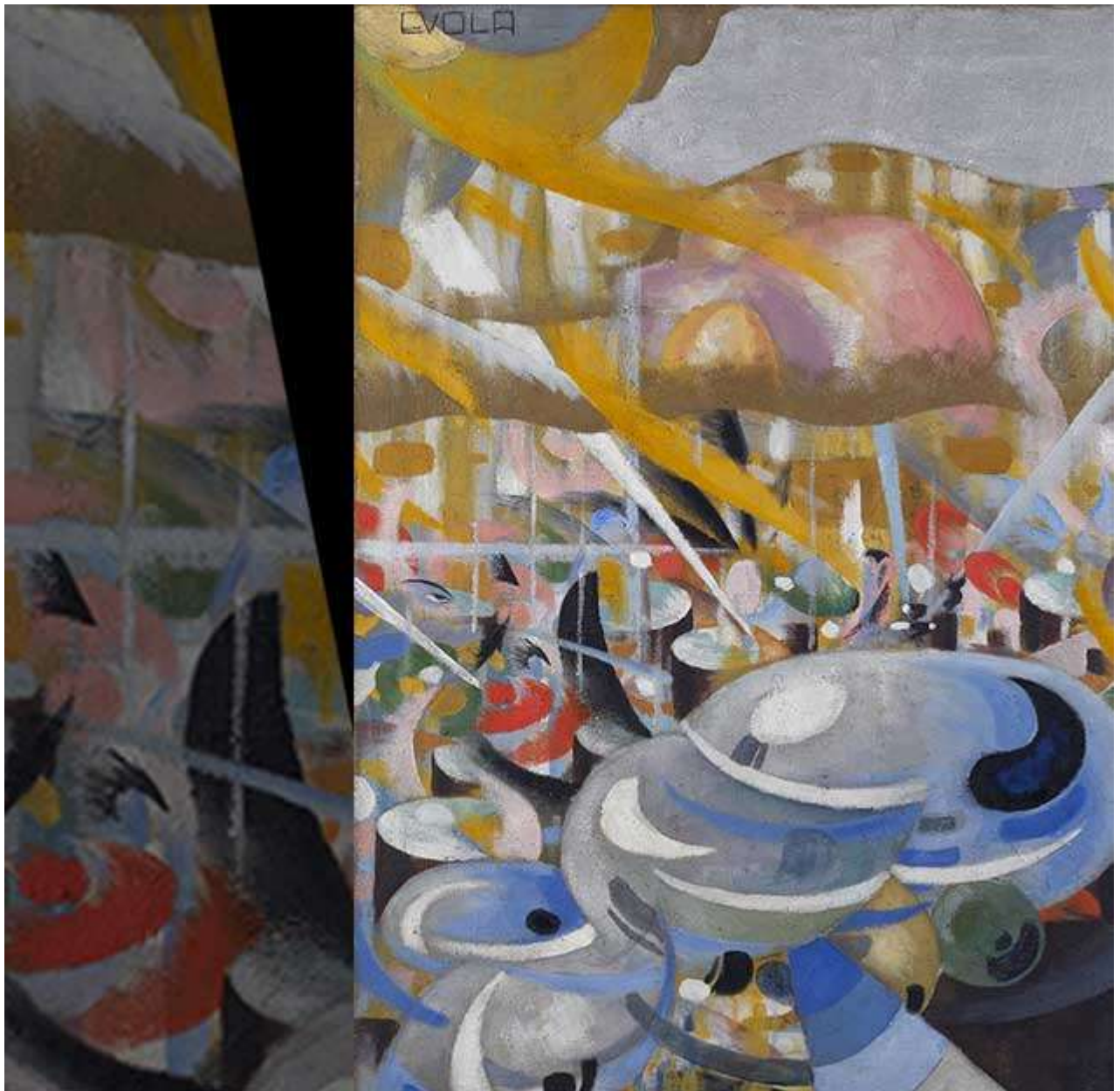


Evola, 1919-20. Senza titolo. Olio su cartone, cm 40×35,5, firmato in basso a destra. Roma, coll. privata.

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" (in De Boccard, 1970). Una piccola testimonianza per capire come l'accesso al mondo ermetico fosse per Evola intimamente legato a una percezione venerea del reale, 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 *sapientiale*

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. Una conquista che ritroverà nella saggezza ermetica, una forma conoscenza che può rendere l'uomo simile a Dio. La natura e l'osservazione di essa appare fondamentale nella pratica alchemica, 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” (Evola, 1996), 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 ciclico.



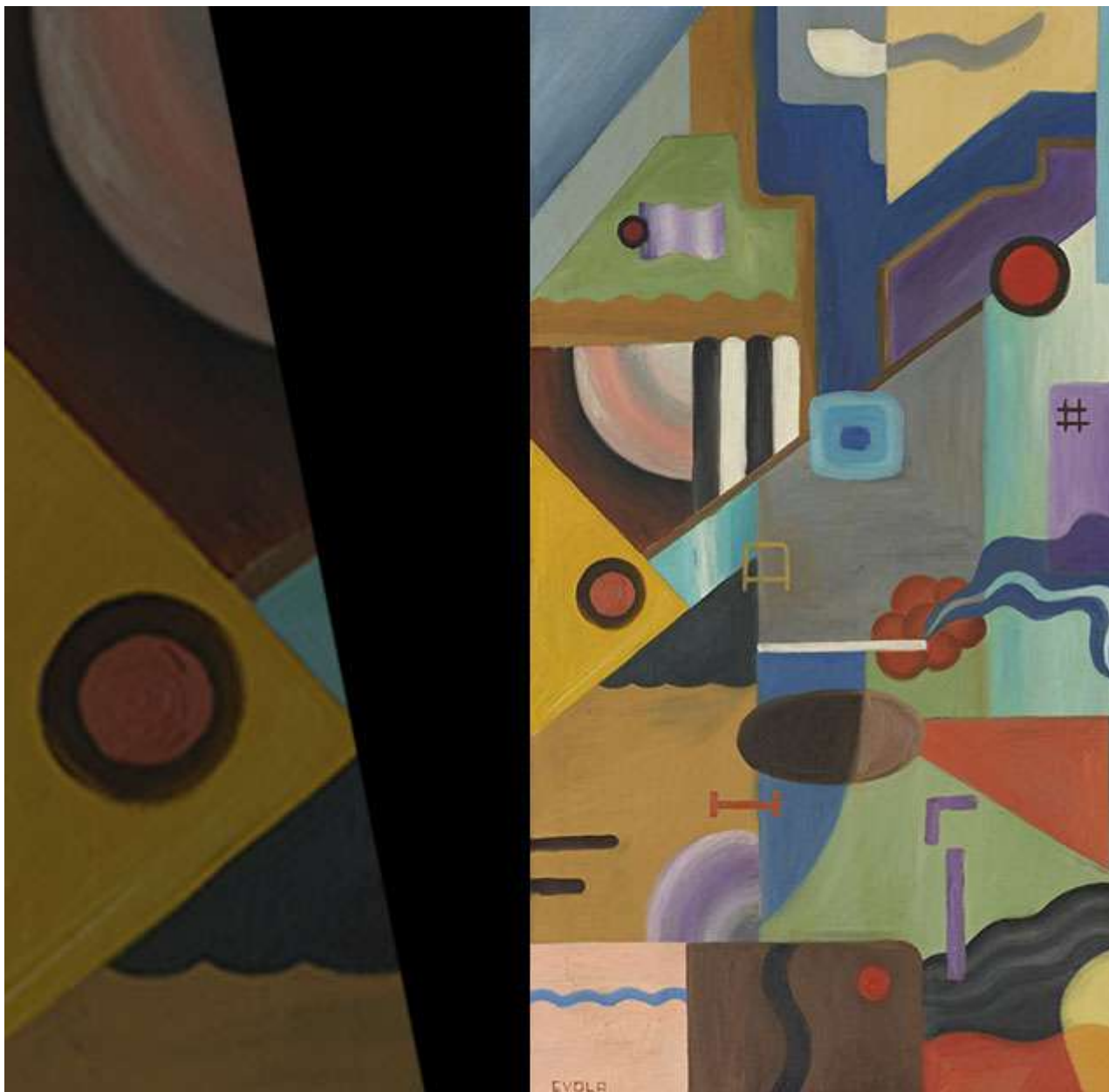
Evola, *Five O Clock Tea*, 1917-1918, olio-su-tela, 96-x-91 cm, Fondazione Brescia Musei.

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. Ad Alessandria d'Egitto la gnosi alchemica si era consolidata in una cerchia ermetica molto esclusiva già nei primi secoli della nostra era ed aveva conosciuto la sua epoca aurea alla fine del III secolo. Decaduta Alessandria, la diaspora degli alchimisti 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 *Timeo* platonico, strutturata in una successione di forme geometriche. Ma di questi cosmogrammi non è rimasto quasi nulla. Fa eccezione una serie limitata di figurazioni alchemiche dell'Ouroboros.

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 greco: esse rappresentano la principale fonte a cui attingono tutti i restanti manoscritti. 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*.

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.



Evola, *Paesaggio Dada (Paesaggio interiore)*, 1920-olio-su-tela,

Mart, Collezione Vaf Stiftung (particolare).

Il viaggio nelle *interiora terrae*, altro non sarebbe che un viaggio all'interno di sé 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-ḥukamā'*, *pietra dei saggi*. La preparazione dell'*elixir* è la parte fondamentale dell'operatività, è il momento che segue l'azione finale, la *proiectio* degli alchimisti medievali. 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 schizofrenica: 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-immaginario: 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*.

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 benemerienze di Benedetto Croce, l'inviso filosofo che Evola non mancò, da buon borghese, di ossequiare. 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 appartengano 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), patrono, 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 nota. 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

kremmerziano 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 invisibile, un *veicolo (ochēma)* secondo il lessico neoplatonico, che egli deve a suo modo *fabbricarsi*: l'entità pseudocorporea a metà fra anima e involucro somatico (Porfirio, *De regressu animae* Fr. 2), il baccello dell'anima o anima irrazionale, il guscio onirico attraverso cui l'invisibilità del Nous, l'Intelletto, comunica con il corpo.



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'uomo: 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*, 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 lunare. 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 corporea (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. Sonnolenta, 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 venerea* 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 rammemoramento, l'*anamnēsis* platonica. Per Socrate infatti “conoscere è ricordare” (Platone, 2011).

Lecture

- Sibilla Aleramo, *Amo dunque sono*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- Enrico De Boccard, *Julius Evola: conversazione senza complessi con l'«Ultimo Ghibellino»*, in *Playmen*, 2, febbraio 1970.
- Michele Bracco, *Sulla distanza. L'esperienza della vicinanza e della lontananza nelle relazioni umane*, Stilo, Bari, 2002.
- Waldemar Deonna, *La descendance du Saturne à l'Ouroboros de Martianus Capella*, in *Symbolae Osloenses*, 31, 1955.
- Natale Mario Di Luca, *Arturo Reghini. Un intellettuale neo-pitagorico tra Massoneria e Fascismo*, Atanòr, Roma, 2003.
- Maria Di Pasquale Barbanti, *Ochema-pneuma e phantasia nel neoplatonismo. Aspetti psicologici e prospettive religiose* (Symbolon 19), CUEMC, Catania, 1998.
- Julius Evola, *La tradizione ermetica*, a cura di Gianfranco De Turris, Edizioni Mediterranee, Roma, 1996.
- Julius Evola, *Metafisica del sesso*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2009.
- Julius Evola, *Arte astratta*, Edizioni di AR, Avellino, 2009.
- James Hillman, *Psicologia alchemica*, Adelphi, Milano, 2013.
- Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino, 1989.
- Carl Gustav Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1998.
- Giuliano Kremmerz, *La scienza dei Magi, IV: Dizionario dei termini ermetici*, a cura di Ugo Danilo Cisaria, Edizioni Mediterranee, Roma, 1976.
- Franco 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.
- Michele Mertens (ed.), *Zosime de Panopolis. Mémoires authentiques* (Les alchimistes grecs, IV/pt. 1), Les Belles Lettres, Parigi, 1995.
- Alba Morino, *L'analista di carta. Sibilla Aleramo un'esperienza, un metodo* (Elfi 11), La Mandragora, 2003.
- Michela Pereira, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci, Roma, 2001.

- Platone, *Fedone*, a cura di Nino Marziano, Garzanti, Milano, 2011.
- Porfirio, *La filosofia rivelata dagli oracoli. Con tutti i frammenti di magia, stregoneria, teosofia e teurgia*, a cura di Giuseppe Muscolino e Giuseppe Girgenti, Bompiani, Milano, 2011.
- Gilles Quispel, *Hermes Trismegistus and the Origins of Gnosticism*, in R. Van den Broek-C Van Heertum (a cura di), *From Poimandres 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.
- Harry Joseph Sheppard, *The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins*, in *Ambix* 10, 1962.
- Frank Sherwood Taylor, *A Survey of Greek Alchemy*, in *Journal of Hellenic Studies* 50, 1930.
- Tristan Tzara, *Conferenza su Dada*, in *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1975.
- Tristan Tzara, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1975.
- Manfred Ullmann s.v., *al-Iksîr*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, III, E. J. Brill, Leyde-Parigi, 1971.
- Otto Weininger, *Sesso e carattere*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1992.