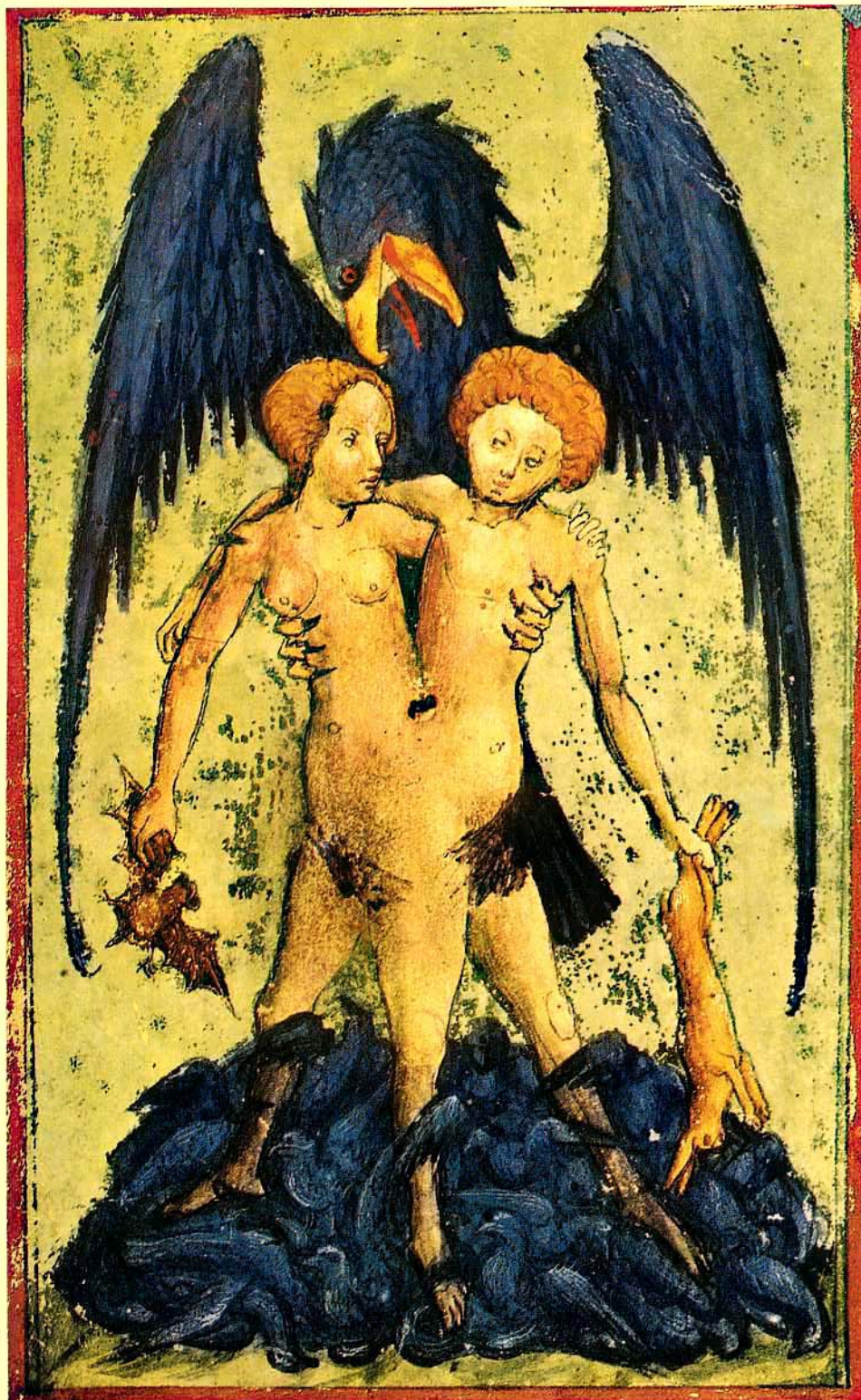


ART
DOSSIER

Maurizio
Calvesi

Arte e alchimia



GIUNTI

www.scribd.com/Cultura_in_Ita3



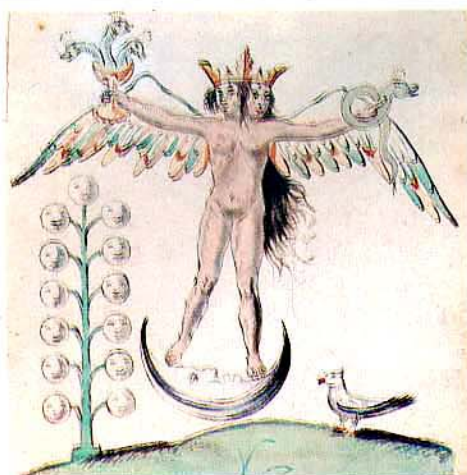
OMMARIO

Maurizio Calvesi

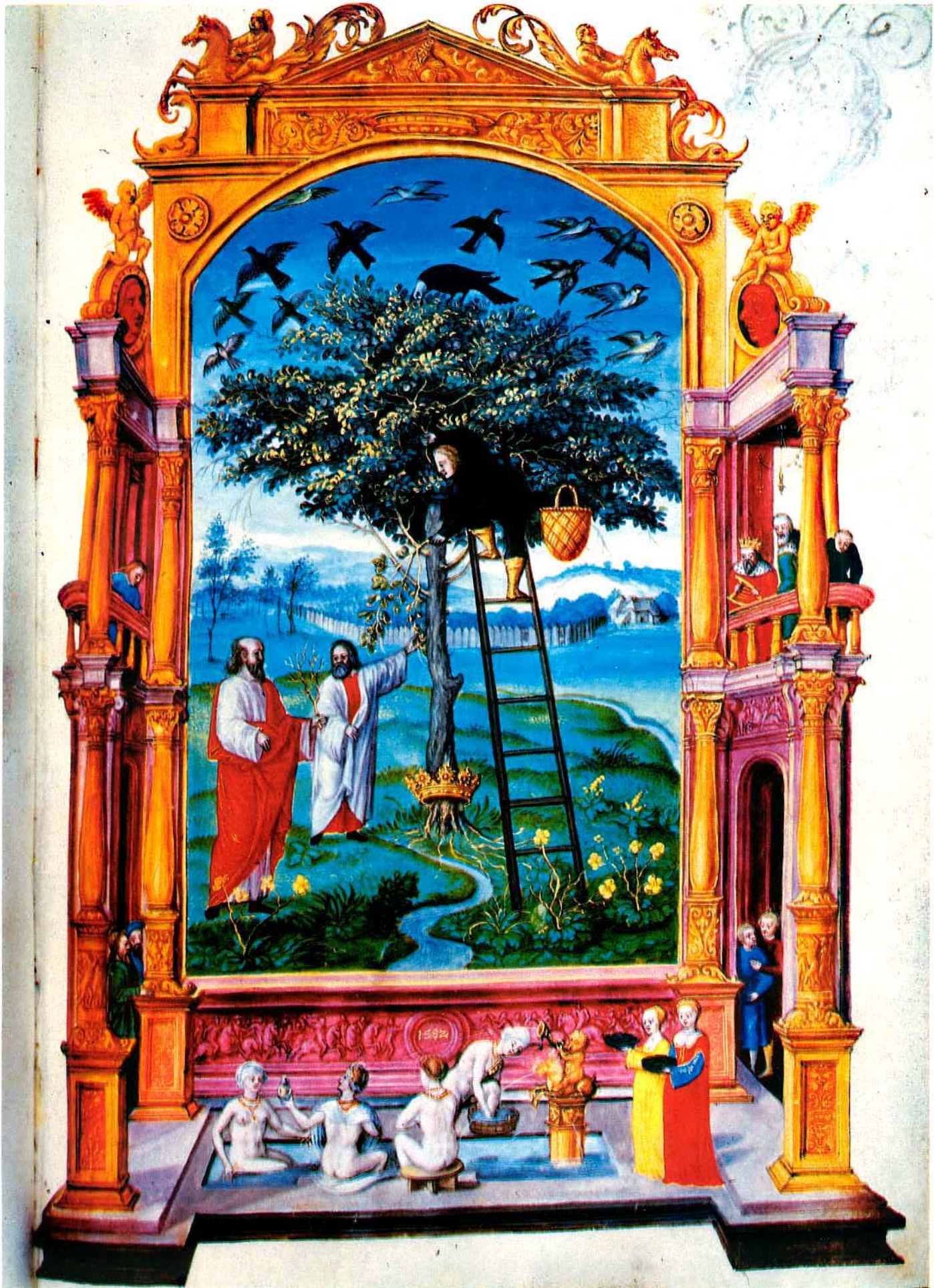
PREMESSA	5
DÜRER E L'ALCHIMIA	9
LA FORMA DEL FUOCO E LA DINAMICA DEGLI ELEMENTI	29
DUE MAESTRI DELL'ACQUAFORTE	38
L'ETÀ MODERNA	43

Mino Gabriele

IL LINGUAGGIO DELL'ALCHIMIA	51
PERSONAGGI	64
GLOSSARIO BREVE	65
BIBLIOGRAFIA	66



Il «crebis»
(l'androgino) accanto
all'albero dell'alchimia.
Disegno dal
Rosarium Philosophorum
di Amsterdam.





PREMESSA

L'albero dei Filosofi (*Arbor Philosophorum*). Miniatura dello *Splendor Solis* di S. Trismosin (esemplare del 1582 nella British Library di Londra; altri esemplari si conservano a Berlino, Norimberga, Parigi).
Con il termine "filosofi" si designavano gli alchimisti. Si tratta del simbolico "albero" dell'alchimia. I volatili in alto alludono alla "sublimazione" della materia; la scala alle "operazioni" che possono essere in numero di sette, di nove o di dodici (qui i pioli sono nove). La scala ricorre in *Melencolia I* di Dürer.

DELL'ARTE È MOLTO difficile dare una definizione, ma è pur vero che tutti ne abbiamo una chiara nozione, o almeno sappiamo a quali forme della creatività si riferisce questa parola.

Meno ricche e più confuse possono essere le conoscenze relative all'altro termine che compone il titolo di questo dossier: l'alchimia. Prima di addentrarci nell'analisi dei riscontri e delle relazioni tra arte e alchimia, sarà quindi opportuno delineare i tratti della seconda, tenendo presente che un'adeguata comprensione critica di questo fenomeno risale a tempi molto recenti: e precisamente alla pubblicazione di un fondamentale libro di Karl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia* del 1944, tradotto in italiano nel 1950.

Jung, d'altra parte, non metteva in relazione l'alchimia con l'arte; si limitava a riscontrare le analogie dell'immaginario alchemico con quello che egli chiamava l'"inconscio collettivo", e che distingueva dall'inconscio individuale, esplorato in tutt'altra chiave da Freud.

Ma è innegabile che i cosiddetti "archetipi" dell'inconscio collettivo (anche se vogliamo valutarli del tutto empiricamente, al di là delle implicazioni spiritualistiche di Jung) corrispondono a momenti e simboli ricorrenti dell'immaginazione, dal mito all'arte.

Veri e propri studi sui rapporti anche storici tra arte e alchimia sono comunque più recenti; risalgono agli anni Sessanta, e almeno inizialmente sono stati soprattutto italiani.

BRETON E RIMBAUD. In precedenza, potremmo trovare accenni solo vaghi o criptici a una segreta "complicità" o simpatia, soprattutto in scrittori e poeti dei movimenti romantici e post-romantici, o delle avanguardie. Per l'arte figurativa, c'è un passo (rimasto a lungo in ombra) di André Breton nel secondo manifesto del Surrealismo (1929): «le ricerche surrealiste presentano, quanto al loro obiettivo, una notevole analogia con le ricerche alchimistiche: la pietra filosofale è in sostanza ciò che doveva permettere all'immaginazione dell'uomo di prendere una rivalse sulle cose. (...) Figure ad imitazione di Flamel, prima che



La strage degli innocenti. Tavola da *Le livre des figures hiéroglyphiques* attribuito a Nicolas Flamel (Parigi, 1612).

È la scena descritta da Breton nel secondo Manifesto del Surrealismo.

I fanciulli trafitti sono un simbolo del "martirio" della materia.

Il recipiente con il sangue e le immagini del sole e della luna allude al vaso dell'alchimista, dove si realizza la congiunzione degli opposti.

avesse trovato il suo primo reagente, la sua materia, il suo fornello.

Egli amava mostrare così "un Re con un grande coltellaccio, che faceva uccidere in sua presenza dai soldati una grande moltitudine di bambini, le madri dei quali piangevano ai piedi degli spietati gendarmi, e il sangue dei bambini era poi raccolto in un vaso grande, in cui il Sole e la Luna del cielo venivano a bagnarsi"; lì accanto c'era "un giovane con le ali ai talloni, che teneva in mano una verga caducea, con la quale verga batteva una celata che gli copriva la testa.

Contro di lui veniva correndo e volando con le ali spalancate un grande vecchio, che aveva un orologio attaccato sulla testa". Non sembra di vedere il quadro surrealista?»

Le parole che Breton riporta sono del leggendario alchimista medioevale Nicolas Flamel e descrivono un'illustrazione del trattato a lui (sebbene falsamente) attribuito, pubblicato nel 1612.

Ciò che accomuna questa illustrazione ai dipinti surrealisti può sembrare soltanto la fantasiosa stranezza della scena. Ma il discorso di Breton era più profondo, e non a caso, in un altro passo, rinvia a Rimbaud che parla di «alchimia del verbo» e in un celebre sonetto invoca la «pace delle rughe che l'alchimia imprime alle grandi fronti studiose» («paix des rides que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux»).

Nello stesso sonetto avvicina le vocali ai colori alchemici secondo la progressione utopica delle fasi dell'"opus": «A nero, E bianco, I rosso, U verde, O bleu: vocali, io parlerò qualche volta delle vostre nascite nascoste». («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, Je dirai quelque jour vos naissances latentes»).

Le vocali, ovvero gli elementi fondamentali di cui sono composte le parole e la poesia, nascondono dunque secondo Rimbaud i momenti e la dinamica creativa dell'alchimia. In che senso? E quali sono questi "momenti"?

L'ALCHIMIA COME SCIENZA "IMMAGINARIA".

L'alchimia è una scienza o falsa scienza che fu messa in crisi dall'avvento settecentesco della scienza "esatta" da lei derivata, la chimica. Ma sarebbe errato considerarla semplicemente come una chimica primordiale e, per carenza di conoscenze, fondata su errati presupposti.

L'alchimia è scienza immaginaria non solo nel senso che le sue conclusioni sono, da un punto di vista chimico, inattendibili e fantasiose (per quanto alcune intuizioni si proiettino sugli orizzonti più futuribili e aperti della scienza attuale), ma è una scienza "immaginaria" anche nel senso che mette a fuoco procedimenti della immaginazione, registrando impulsi ideali e tensioni liberatorie della psiche.

Alla sua falsità scientifica fa riscontro l'autenticità dell'utopia: realizzare l'"oro" in termini spirituali o psichici; raggiungere un'interiore conciliazione da proporre a modello armonioso di un'umanità affrancata dalle proprie miserie; vivere attivamente questo processo liberatorio come un "fare", come un processo di trasformazione creativa che si proietta, con simbolica corrispondenza, nello stesso corpo del mondo.

Cambiare se stessi per "redimere" il mondo. Di ciò l'alchimia ha consapevolezza, dal momento che si propone di operare simultaneamente una trasformazione esterna della materia fisica e una attiva trasformazione interiore del sapiente "operatore": ovvero di colui che faticosamente realizza l'"opus", il processo alchemico.

Il regime di Venere
(*Regimen Veneris*).
Miniatura dello *Splendor
Solis* di S. Trismosin
(1582).

Sotto il segno
di Venere,
dea dell'amore,
si realizza l'"unione"
alchimistica,
simbologgiata dalla
coda di pavone
(compresenza dei
colori) e dalla musica
("armonia").

La coda di pavone è
figura equivalente
a quella
dell'arcobaleno,
presente in
Melencolia I di Dürer.



L'oro o pietra filosofale è, dunque, anche un simbolo della ricchezza spirituale che l'operatore consegue, ovvero della Sapienza, della luce di rivelazione e di bellezza estratta con travaglio dalle tenebre della condizione umana. Il processo dall'ombra alla luce, dal "piombo" all'"oro", intende ricalcare i tempi divini della Genesi, della creazione del mondo: che fu creazione fisica ma realizzata attraverso l'intervento immateriale del Verbo ("Fiat lux"). Quando Rimbaud parlava di "alchimia del Verbo" intendeva alludere, appunto, alla "creatività" creative della parola poetica.

L'alchimia trova infatti una precisa corrispondenza nella Cabala, che studia le intime associazioni, simbologie e misteriose polivalenze del Verbo, ovvero le virtù creative della parola. Se il mondo fu fatto attraverso la parola di Dio, la poesia "imita" questo procedimento: giacché l'uomo fu plasmato a somiglianza di Dio (secondo il pensiero religioso) e l'artista ripropone (o addirittura sostituisce, secondo il credo romantico) il suo gesto.

Tutto questo appartiene a un panorama storico che appare superato e lontano alla nostra sensibilità di moderni. Già Rimbaud leggeva in chiave puramente metaforica l'alchimia, non condividendo né le convinzioni religiose, né quelle scientifiche o parascientifiche dei secoli che lo avevano preceduto. Noi rifiutiamo la stessa visione romantica dell'artista come Genio e supremo creatore, di cui ancora Rimbaud partecipava alla fine dell'ottocento.

Tuttavia anche per l'artista contemporaneo l'alchimia, ormai destituita di ogni attendibilità scientifica o rettorica solennità, può conservare il fascino di un paradigma mitico nel quale si rispecchiano le difficoltà, i conati a un tempo psichici e materiali, nonché i felici esiti liberatori della ricerca creativa.



Dürer e l'alchimia



A fianco:
Albrecht Dürer,
Autoritratto (1500).
Monaco, Alte
Pinakothek.
**L'artista assume
sembianze ieratiche
e allusive al
Redentore, oggetto
di "imitazione".**

Sopra:
Parmigianino,
Autoritratto, particolare
di disegno (quarto
decennio del XVI
secolo). Chatsworth,
Devonshire Collection.
**Anche in questo
autoritratto è
ravvisabile
l'assimilazione
dell'artista al
Redentore.**

R

ISALENDO

poi ai secoli in cui questa scienza effettivamente fiorì, avremo la sorpresa di constatare che proprio la lettura "alchemica" di alcuni capolavori dell'arte ci restituisce una visione (arditamente anticipatrice) dell'arte stessa e dell'artista quale poi il romanticismo esplicitò con la teoria del Genio, ovvero dell'artista come emulo di Dio. Ma con una distinzione. C'è infatti una sostanziale differenza tra questa visione romantica e quella rinascimentale dell'artista come orgoglioso ma reverente "imitatore" della divinità.

L'AUTORITRATTO. Questa differenza va colta nel diverso tipo e coefficiente di fede religiosa, e per comprenderlo converrà esaminare un'opera come l'*Autoritratto* di Albrecht Dürer, dell'anno 1500. Visibilmente le fattezze in cui il pittore si è ritratto, allungate, ieratiche e incorniciate dalla chioma spiovente, alludono al volto del Cristo. L'audacia di un simile accostamento (ripetuto dal Parmigianino nel proprio *Autoritratto*) si giustifica con l'insegnamento dell'*Imitatio Christi*. Il fedele deve "imitare" Gesù, ripercorrere il suo virtuoso cammino. Innestandosi su questo sottinteso religioso, l'identificazione visualizzata dal Dürer va però, ambiguamente, al di là e sembra toccare proprio quel confine (talvolta tollerato, altre volte condannato dalla Chiesa) verso cui era proprio l'alchimia ad avventurarsi, spingendo il principio dell'*Imitatio Christi* fino all'audace configurazione dell'alchimista come "Redentore". Redentore, in che senso? Se le capacità generative dell'alchimia nei confronti della materia si rifacevano al divino e cabalistico modello della Genesi, questa metamorfosi assumeva poi il dichiarato valore di un'operazione, appunto, "salvifica". La materia oscura e caotica veniva "redenta" trasformandola in oro e luce, in "pietra filosofale": come l'uomo era stato riscattato, grazie al Cristo, dalle tenebre del peccato.

LUTERO. Il paragone fu particolarmente caro ai protestanti, che, come noto, negavano la funzione mediatrice della Chiesa romana nel rapporto tra il fedele e il Cristo. Questo rapporto doveva essere invece diretto, in virtù del puro valore redentivo della preghiera e della fede. E non a caso l'alchimia

(con le sue metafore di riscatto della materia operate dallo stesso artefice, raccolto in preghiera davanti ai suoi "fornelli") fu lodata da Martin Lutero (1483-1547), tedesco come Dürer (1471-1528) e suo contemporaneo; secondo Lutero «la buona arte dell'alchimia» riesumava «veramente la filosofia degli antichi saggi» e a parte «la grande utilità nella lavorazione dei metalli» era da prediligere «per i suoi significati allegorici e nascosti che sono bellissimi, significando la resurrezione dei morti nel giorno del Giudizio». A Lutero e ai suoi contemporanei erano dunque ben chiari i significati simbolici dell'alchimia, ovvero la sua natura di operazione, a un tempo, materiale e spirituale.

ARTE COME ALCHEMIA. Trasferendoci ora dalla speculazione puramente religiosa di Lutero a quella religiosa ma soprattutto artistica del Dürer, ecco che possiamo addentrarci concretamente nelle analogie e interrelazioni storiche.

Lutero stesso parla della buona "arte" dell'alchimia. L'alchimista era chiamato "artefice", questa scienza era comunemente definita la "Grande Arte" e il processo alchemico, l'"opus", assumeva il nome di "Grande Opera". Già l'uso di questi termini è indicativo dell'analogia che nella mente degli artisti poteva delinearsi, tra il modello mitico dell'alchimia e la loro attività creativa. E se attraverso l'esempio di Rimbaud abbiamo colto le possibili convergenze verso l'altro modello della Cabala (complementare e congeniale all'alchimia), non c'è dubbio che trasferendoci nel campo dell'arte figurativa il riscontro si fa più corposo. L'arte figurativa comporta, come l'"opus", una travagliata riduzione fisica della materia dall'informe alla forma, cui corrisponde un processo "spirituale" di ascesa verso la luce della bellezza e di liberazione nella idealità. Il concetto dell'arte come "imitazione della natura" teorizzato nel Rinascimento è stato inteso riduttivamente, come imitazione delle apparenze esterne: ma era in realtà più profondo, trattandosi di "imitazione" come aderenza ad un modello operativo (nel senso, appunto, che la parola assume nel pensiero dell'*Imitatio Christi*), ovvero come emulazione dei "processi" creativi della natura.

Nell'ambito di particolari tecniche, come l'acquaforte, le analogie diventano persino sorprendenti. Il principio attivo cui era demandato il compito di governare il procedimento trasfigurativo della materia ovvero il mitico Mercurio o argento vivo, o "acqua mercuriale", e che era poi idealmente e fisicamente un solvente, assumeva vari nomi, tra cui quello, proprio, di "aqua fortis". Nel procedimento, poi, le suggestive coincidenze possono essere numerose: abbiamo una lastra di metallo, un acido che la corrode (come l'acqua mercuriale dissolve la "materia prima"), abbiamo il fuoco che scalda e affumica il metallo, abbiamo le fasi, le attese, i misteriosi passaggi dalla materia alla "forma".

L'inventore dell'acquaforte fu proprio Albrecht Dürer. Ed è tempo di esaminare in chiave di alchimia una delle sue opere più famose, *Melencolia I*: che è un'incisione al bulino siglata e datata in basso a destra 1514. Rappresenta una figura alata in atteggiamento meditativo; scura nel volto, tiene in mano il compasso ed è circondata da una serie di oggetti e strumenti, con un putto anch'esso alato e un cane, mentre nel cielo, contro un sole annerito e come in eclisse, si staglia un pipistrello recante la scritta che dà il titolo dell'opera.

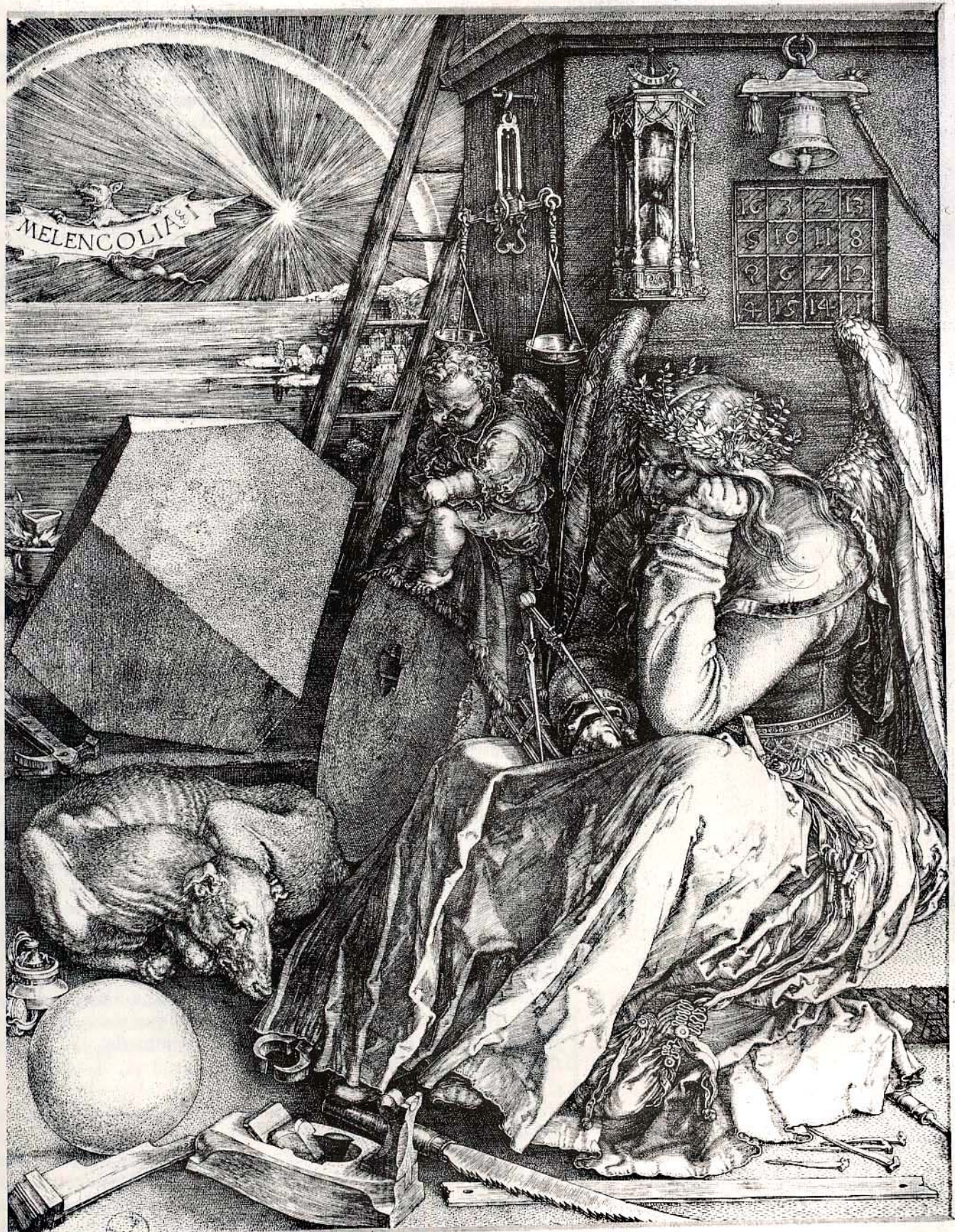
MELENCOLIA I NELLA LETTURA PANOFSKY. Cosa vuol dire "Melencolia (cioè malinconia) prima"? Le interpretazioni dell'enigmatica frase sono state molte e una delle più accreditate risale al padre dell'iconologia moderna, Erwin Panofsky.

Albrecht Dürer,
Melencolia I (1514).

Incisione al bulino.

La scritta *Melencolia I* allude alla "materia al nero", prima fase dell'"opus" alchimistico.

Si tratta quindi di un'allegoria dell'opus nel suo momento d'avvio, caratterizzato da un clima di morte e di "nerezza", ma confortato dai segnali della futura riuscita (l'arcobaleno, il "quadrato magico", le ali).





Miniatura del trattato
Aurora consurgens
(XIV-XV sec.).
Zurigo, Biblioteca
Centrale, codex
rhenovacensis 172.

È complessa e occorre un poco di pazienza per prenderne conoscenza. La malinconia (provocata dalla "bile nera") corrisponde nel pensiero rinascimentale a uno dei quattro "umori" che determinano i quattro temperamenti dell'uomo: il malinconico, il flemmatico, il collerico e il sanguigno.

L'umor malinconico è il più cupo e patologico. Ma Dürer avrebbe trasformato la tradizionale rappresentazione psicopatologica o puramente caratteriologica del melanconico secondo la «revisione, anzi rovesciamento di tutto il concetto di melanconia operato da Marsilio Ficino».

Il Ficino, filosofo umanista, riprendeva infatti una tesi di Aristotele secondo cui i melanconici, a causa della loro stessa fragilità, finiscono spesso per emergere nelle attività intellettuali. Il "furor melancholicus" diventava così sinonimo di ispirazione.

Quanto al numero 'I' aggiunto alla parola *Melencolia*, il Panofsky suppone che possa «implicare un'ideale scala di valori anziché una vera e propria serie di stampe»; cerca poi la verifica di questa ipotesi nelle teorie di Agrippa di Netterheim, che distingueva tre generi di "furor melancholicus": «Coloro nei quali l'immaginazione è più forte della mente o della ragione» scrive Panofsky, «saranno magnifici artisti e artigiani, come ad esempio pittori o architetti. Colui nel quale predomina la ragione discorsiva diventerà uno scienziato, un medico, un politico d'ingegno. Infine coloro nei quali la mente intuitiva supera le altre facoltà eccelleranno nella teologia. Alla luce di questo sistema la melanconia di Dürer, la "melanconia dell'artista", può essere effettivamente classificata come *Melencolia I*. Giacché si muove nella sfera della immaginazione — che è per definizione la sfera delle quantità spaziali — essa rappresenta la prima forma, cioè la meno elevata, dell'ingegnosità umana. La melanconia di Dürer appartiene dunque veramente a coloro che non possono estendere il loro pensiero oltre i limiti dello spazio». La rappresentazione del temperamento malinconico si fonderebbe poi, nella stampa che stiamo esaminando, con quella della geometria, scienza del calcolo e della progettazione. E così la figura düreriana, «alata ma accovacciata al suolo, incoronata ma offuscata da ombre», conclude Panofsky, «munita degli arnesi della scienza ma chiusa in un'oziosa meditazione, dà l'impressione di un essere creativo ridotto alla disperazione dalla consapevolezza di barriere insormontabili che lo separano da un più alto dominio di pensiero».

Questa interpretazione suscita perplessità per varie ragioni: Agrippa, infatti, non ha mai parlato di malinconia prima, seconda o terza e questa numerazione, come l'associazione alla geometria, nascerebbe da una deduzione alquanto tortuosa dell'artista. Se è poi logico che Ficino e Agrippa collocassero al vertice della gerarchia la speculazione filosofica, lo è meno che Dürer accettasse passivamente la svalutazione dell'arte che in questo ordinamento gerarchico era implicita, e anzi la sottoscrivesse, riconoscendo come più vile e comunque meno importante la propria attività intellettuale. L'autoritratto del 1500 sembra denunciare ben altre ambizioni.

MELENCOLIA I COME "NIGREDO", PRIMO SEGNO DELL'OPUS. Se si può condividere la tesi panofskiana che il numero I alluda a «un'ideale scala di valori», è arduo pensare, insomma, che Dürer ostentasse di accontentarsi dello scalino più basso. Più naturale è supporre che il numero I, in questa incisione che così intensamente comunica il senso di muto travaglio di una condizione angosciata da superare, indichi il primo gradino di una scala che si aspira a percorrere, sia pure faticosamente, fino alla sommità.

L'alchimia offre proprio una simile chiave; le fasi dell'opus oscillano, nei vari trattati, da tre a cinque, collegandosi ad altrettanti colori (Rimbaud, abbiám visto, enumerava cinque passaggi di colore adattandoli alle cinque vocali). Ma piú comunemente erano quattro: la prima è la "nigredo" o "melanosi" (detta anche "putrefactio"), o fase della "materia al nero", contrassegnata dal colore nero e dal piombo. La seconda è l'"albedo", contrassegnata dal colore bianco. La terza è la "citrinitas" contrassegnata dal giallo. La finale è la "rubedo", che corrisponde al rosso e all'oro, o pietra filosofale; talvolta è la "viriditas", corrispondente al verde, colore della vegetazione e della vita.

Le quattro fasi tratteggiano un "sistema" simbolico e ciclico, di cui l'alchimia diventa il cardine, compendiando in sé, e a sé subordinando, ogni altra quadripartizione antropologica e cosmica: quella degli elementi, quella dei momenti del giorno, quella delle stagioni, quella delle quattro età dell'uomo e quella stessa dei quattro umori o temperamenti. Le manifestazioni in continuo divenire della vita e dell'universo sono così spiegate in chiave di reciproche, speculari analogie. Alla "nigredo" corrispondono l'elemento terra, la notte, l'inverno, la vecchiaia e la morte, la malinconia. Alla "albedo" corrispondono l'elemento acqua, l'alba, la primavera, la fanciullezza e l'umore flemmatico. Alla "citrinitas" corrispondono l'elemento aria, il meriggio, l'estate, la giovinezza. Alla "rubedo" corrispondono l'elemento fuoco, la luce limpida dell'autunno e del tramonto, la maturità, mentre gli umori collerico e sanguigno sono variamente riferiti alla terza e quarta fase. Dürer stesso, in un'altra sua incisione intitolata *Philosophia*, coordina chiaramente tra loro il temperamento malinconico, la vecchiaia, l'elemento terra e il freddo vento boreale dell'inverno.

Ciascun collegamento interno al grande sistema governato dall'alchimia è sintomatico di una particolare valenza di questa scienza. E pur tenendo presente che si tratta di un pensiero magico e irrazionale (estremamente ambiguo per sua stessa natura, pieno di incongruenze e di piú o meno volute contraddizioni), del polivalente sistema si può tentare di delineare una logica, anche se questa non è mai sistematicamente esposta nei vari "trattati".

Il collegamento con i quattro elementi è quello "tecnicamente" saliente. Il passaggio dalla terra (stato solido) all'acqua (stato liquido) all'aria (stato aereo o vaporoso) al fuoco (luce) segna le successive trasformazioni e "sublimazioni" della materia che progressivamente si smaterializza fino a raggiungere l'eterea e luminosa consistenza della pietra filosofale. I collegamenti con le quattro stagioni, i quattro momenti del giorno e le quattro età dell'uomo suggeriscono la ciclicità dell'opus: questo, infatti, non è mai dato una volta per tutte ed ha per simbolo la ruota. L'impresa va sempre ripresa da capo e ripetuta. Dal culmine (la maturità, lo splendore di fuoco, il limpido autunno con la sua chiara luce di rivelazione) si ricade nel punto piú basso: l'inverno, la notte, la vecchiaia e la morte, l'interramento e la putrefazione. Ma questa ciclicità è garanzia rasserenante perché dall'inverno si risalirà alla primavera, dalla notte all'alba, dalla morte a una nuova rinascita (e Lutero vedeva nell'opus il simbolo stesso della resurrezione).

Anche in questo, infine, l'opus somiglia alla creazione artistica: che nasce dal travaglio, per restituire l'artista, una volta compiuta, al travaglio iniziale. Il collegamento con i quattro temperamenti, segnala in effetti il succedersi degli stati d'animo, le trasformazioni psichiche che corrispondono a quelle della



La rosa rossa (*Rosa rubea*). Miniatura di un trattato di Johanne Andreae (XV sec.). Londra, British Museum, Sloane 2560.



Dall'alto:
Marten de Vos,
La Malinconia. Incisione
(seconda metà del XVI
sec), particolare.
La presenza degli
alambicchi ricollega
all'alchimia la donna
"malinconica",
ispirata a quella di
Dürer.

H. S. Beham,
La Malinconia. Incisione
(metà del XVI sec.).
Sia la figura sia i suoi
attributi sono ripresi
da *Melencolia I* di
Dürer, con l'aggiunta
delle bocce di vetro

contenenti del
liquido.
Il compasso è in
relazione con il
simbolico "rotondo",
punto di partenza
(caos) e di arrivo
dell'"opus"
(unità della pietra
filosofale).

Nella pagina a fianco:
Il sole nero (*Sol niger*).
Miniatura dello *Splendor
Solis* di S. Trismosin
(1582).
L'immagine del sole
in eclisse ricorre in
Melencolia I di Dürer.

materia: dalla cupa malinconia a una flemmatica sospensione del dolore, all'animazione della "collera" (o del "furor" creativo) e del momento "sanguigno".

Ma torniamo alla enigmatica frase *Melencolia I*. L'unica spiegazione davvero convincente, è che "melencolia" stia per "melanosi" o "nigredo", che è appunto la prima fase dell'opus: o meglio per "materia al nero", ovvero la materia nello stato di nigredo. Quando Rimbaud scriverà *A noir*, esprimerà esattamente lo stesso concetto: alla vocale numero uno corrisponde il nero, ovvero il primo momento dell'operazione alchimistica. Del resto la parola "nerezza" (l'alchimistica "nigredo") ha una valenza anche psicologica, proprio nel senso della malinconia. Un'incisione cinquecentesca di Marten de Vos intitolata *Melancholicus* mostra una donna che, come la figura di Dürer, reclina il capo sostenendolo con la mano e si appoggia a degli scaffali dove compaiono gli inconfondibili strumenti dell'alchimia: gli alambicchi.

Sotto, la scritta «Tristitia, anxietate, metu, et nigredine torpent». Il termine "nigredo" figura dunque come sinonimo di tristezza, angoscia, timore. Il classico Murienus scrive poi che ai doni dell'alchimia non si accede «nisi per animae afflictionem» (se non attraverso la sofferenza dell'anima). Il Maier (1617) parla di "lutto" che bisogna patire per attingere successivamente alle gioie dell'alchimia. Il Pernety, infine, nel suo *Dictionnaire d'alchimie* pubblicato nel 1758, ma basato sulla secolare tradizione, registra la voce "Mélancholie" e così la svolge: «Melancolia significa putrefazione della materia. Si è dato questo nome alla materia al nero, perché il color nero ha qualcosa di triste, e perché l'umore del corpo umano chiamato melancolia è considerato come bile nera e cotta, che causa vapori tristi e lugubri».

Solo estensivamente, in effetti, la malinconia è uno stato d'animo. Più letteralmente la parola significa appunto "bile nera", indica una sostanza materiale: ed è assunta dunque, nel linguaggio degli alchimisti, come sinonimo di "materia al nero".

Più in là, parlando della stessa materia al nero, Pernety aggiunge: «La chiamano anche chiave dell'opus e primo segno dimostrativo, perché senza annerimento non ci sarà bianchezza».

«Figura nigra est prima materia», si legge nel *Liber Alchimiae*, manoscritto del Seicento conservato nell'Archiginnasio di Bologna.

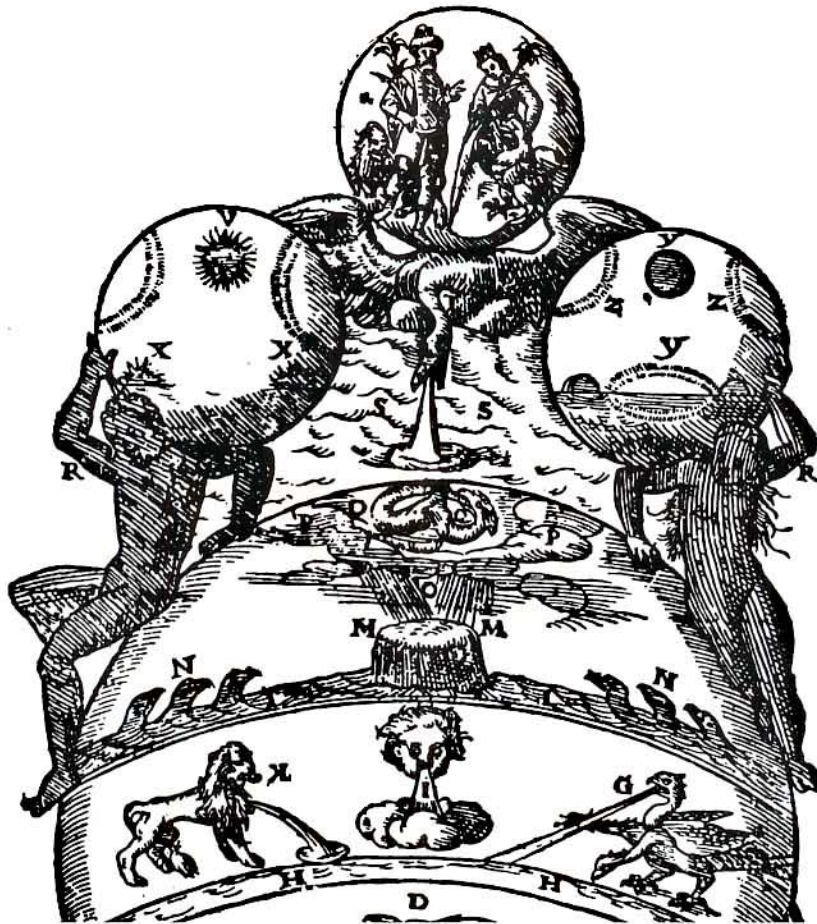
Il significato della frase *Melencolia I* diventa dunque ben chiaro: la "malinconia" o materia al nero come prima fase, primo momento, primo segno. La luttuosa "bile nera" pervade l'universo dell'alchimista ma è anche il primo passo verso l'esito di luce. Un trattato seicentesco del Filalete così commenta la fase di iniziale annerimento della materia: «O triste spettacolo, immagine di morte; ma quale gradito messaggio per l'artefice!».

Un'altra incisione del Cinquecento, dovuta a H.S. Beham, si ispira visibilmente a *Melencolia I* di Dürer, ripetendo la figura della donna alata con il volto nella mano; ma aggiunge al compasso, alla sfera e al libro, alcuni vasi di vetro contenenti dei liquidi, chiara allusione all'alchimia. La matrona effigiata da Dürer non ha intorno a sé degli alambicchi; tuttavia sulla sinistra dell'incisione, sopra al martello, fa la sua apparizione un tipo di "crogiolo" o braciare ardente alchimistico, mentre sotto alla veste della donna fa capolino, in basso a destra, il mantice, altro strumento dell'alchimista. Ogni dettaglio dell'incisione è poi chiaramente spiegabile in termini di alchimia. A cominciare dal colore scuro, "negro", dello stesso volto della donna: l'"etiopio" (o negro, appunto) è figura ricorrente nelle illustrazioni dei trattati per alludere alla prima fase dell'opus, quella della "nigredo".



Le fasi del processo alchimistico. Illustrazione da *Alchymia* di A. Libavius (Francoforte, 1606), particolare.

L'uomo e la donna sono in stato di "nerezza" (come la donna "malinconica" del Dürer). Nera, ovvero in eclisse, è altresì l'immagine del sole sulla superficie dell'acqua anch'essa annerita e affiancata dagli arcobaleni (si confrontino questi dettagli con *Melencolia I* di Dürer).



Nello sfondo, il pipistrello richiama il momento corrispondente della notte, mentre il sole in eclisse è il classico "sol niger" raffigurato nelle illustrazioni che si riferiscono, pur sempre, all'inizio del processo. La sua luce è offuscata ma risplenderà al termine dell'opus. Né mancano i segni propiziatori della seconda fase, che seguirà alla prima. Mentre alla "nigredo" corrisponde la morte e lo stato doloroso di "separazione" e solitudine, le fasi successive si realizzano attraverso un processo di "unione dei contrari": il maschile e il femminile, il caldo e il freddo, l'acqua e il fuoco sono i simboli più comuni dei "contrari" in alchimia.

Nella stampa del Dürer, la massa incandescente ma oscurata del sole traccia una scia a modo di cometa, come precipitando verso l'acqua, anch'essa notturna, per realizzare l'unione dei contrari e provocare il passaggio al secondo momento dell'opus. Mentre la prima fase è sotto il lugubre segno di Saturno, la seconda è sotto il segno di Giove, nonché della *cauda pavonis* (coda di pavone) o dell'iride, simboli della compresenza, e quindi dell'"unione" di molti colori. L'arcobaleno in cui è iscritto il sole nero è quindi l'annuncio del felice sviluppo dell'operazione.

Ma lo è anche il "quadrato magico" che, al riscontro delle tavole cabalistiche dell'epoca, si può riconoscere come un "quadrato di Giove". Sommando i numeri in ogni direzione (orizzontale, verticale o diagonale) si ottiene sempre trentaquattro. Come nell'iride i vari colori sono compresenti nell'unità, così i diversi numeri confluiscono nell'unità o uguaglianza della stessa cifra magica. Nel mezzo della fila inferiore si legge anche la data dell'incisione (1514), ripetuta poi in basso con la sigla dell'artista.

Un riscontro preciso si ha con un'incisione celebrativa dell'insigne alchimista svizzero Paracelso (1493-1541), la cui mano poggia su un pomello con la scritta "Azoth" (azoto, equivalente alchimistico del mercurio); alla sua destra, è visibile

Nella pagina a fianco in alto:

incisione celebrativa dell'alchimista Paracelso (1493-1541), particolare.

Si noti il "quadrato magico" sulla destra, composto dalle stesse sequenze di numeri di quello che compare in *Melencolia I* di Dürer, ma girato di 45 gradi.

AVREOLVS PHILIPPVS THEOPHRASTVS PARACELSVS, EX

Der hochgeleret vnd tiefsinnig naturkundiger Philippus Theophrastus von Hohenham, beider Artzneyen Doctor

Inuentum medicinae meum Paracelsicae mysterij Me quoque sacrorum tot sacra scripta probant. Geboren im Jahr 1493

Aus seinen propheten

Der doctor in sein raten hat
Einaug, sticht in selbe ein mut
Mit pater solem, gulde ringe,
Vnd adern narre stolze dinge,
Steckt in dem labyrinthische stück
Weder vortich kan noch kuedelze
F. hatet ober meinem traffe
Der siben stück, gleich einem offn
Vnd dagescheubt meus schenck
Zerbricht sein horn, vernaufft,
vnd kopf

11	24	7	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15

Auf dich gegewertige zeit

Nich meinem doc bey so. Larn,
Werden beid als id puch erfarn
Was grefen sij all meine hantze,
Die jetzzeit leidet aus vngast
Die warheit geben wirts an tag
Was fu in jhr allzeit vermag
Zerrefen wirre fälch artenei
Darzu all andre stumpleri
Dies wil man mein warhafte schar
Besindt von Erd vnd Himmels
krefften.

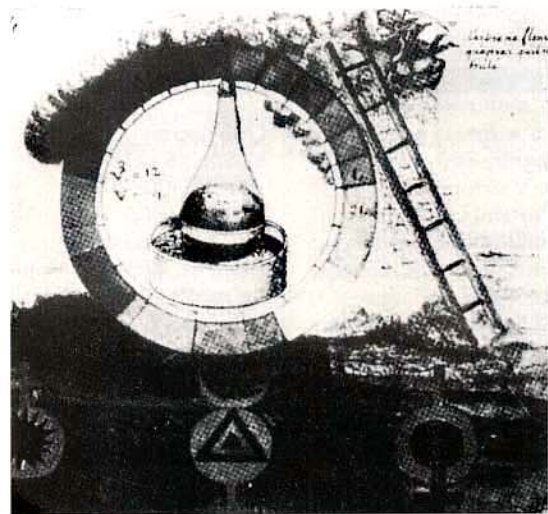
OMNE DONVM PERFECTVM A DEO: IMPERFECTVM VERO A DI • BOLO

il quadrato magico dell'incisione dureriana, composto dalle stesse sequenze di numeri e girato soltanto di quarantacinque gradi.

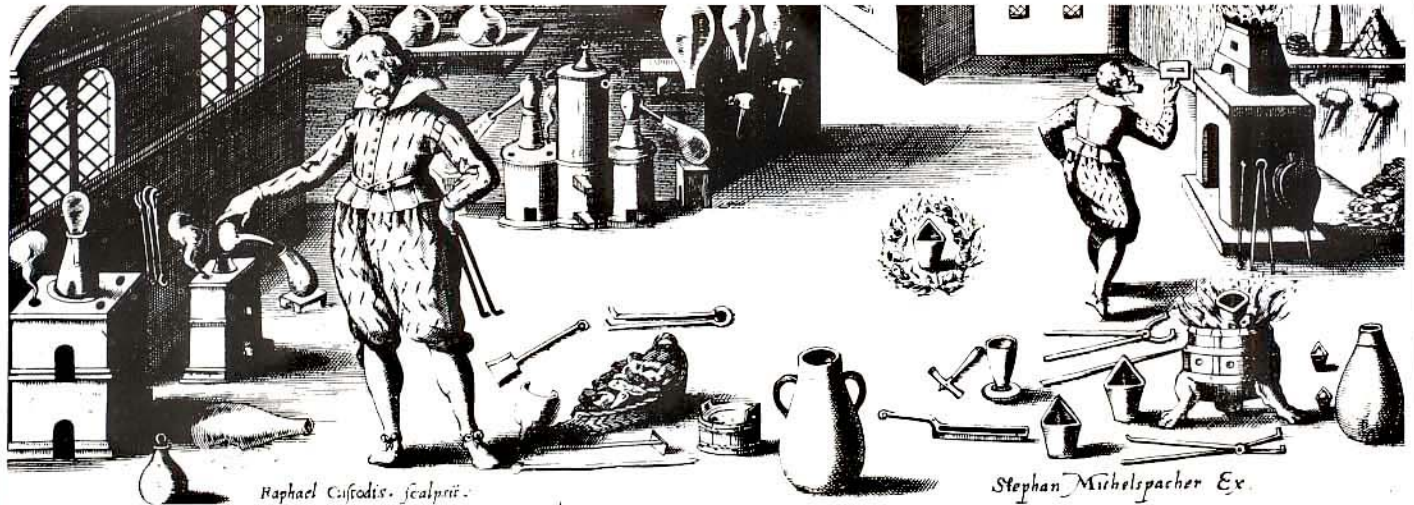
Come segni augurali del prosieguo dell'opus, vanno intese anche le ali della donna "negra" e "malinconica": che ora è seduta, gravemente insediata sulla "terra", ma che potrà poi volare; e il serto vegetale che cinge il suo capo, allusivo alla "viriditas" che coronerà il processo; nonché la borsa chiusa, deposta ai piedi della matrona: è probabilmente vuota ma si riempirà del simbolico oro.

Il processo infine riprenderà da capo, secondo il ritmo ciclico che è suggerito da un altro simbolo canonico: la ruota a fianco della donna. Ruota di macina perché, al tempo stesso, allude alla "macinazione" e "triturazione" della materia. Su di essa siede un putto alato, ai suoi piedi è un cane acciambellato su se stesso, ancora a forma di ruota: sia il putto sia il cane sono simboli del Mercurio, il fondamentale "agente" della materia, che provoca le sue cicliche trasformazioni e si trasforma lui stesso, da giovane a vecchio, da alato (il putto) a "terrestre" (il cane).

Quanto alla costruzione a forma di piccola torre alla cui base la donna è seduta, altro non è che l'athanor, ovvero il forno al cui interno si compiono le trasmutazioni della materia. Il "quadrato magico" ne è come lo sportello, la clessidra segna il "tempo" della prima fase, che si svolge nelle ore notturne, tra le nove di sera e le quattro del mattino, come indicano i numeri VIII, X, XI, XII, I, II, III, IIII. La piccola bilancia (altro classico strumento dell'alchimista) allude ai dosaggi della materia. Anche la scala a sette pioli appoggiata all'athanor è un simbolo che ricorre frequentemente nelle illustrazioni d'alchimia: allude alla progressione delle sette operazioni in cui si scandisce la prima fase dell'opus: sette, come le sette ore notturne indicate dalla clessidra. Sette, numero magico, è infine il risultato della somma tra il tre e il quattro, ossia tra le due cifre chiave del



Rappresentazione dell'opus alchimistico. Da *Alchimie de Flamel*, manoscritto 14765 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Si noti la "ruota" (simbolo della ciclicità dell'opus) affiancata alla scala a sette pioli (simbolo delle sette "operazioni") come in *Melencolia I* di Dürer.



Raphael Calpodis. Scalpiti.

Stephan Michelspacher Ex.



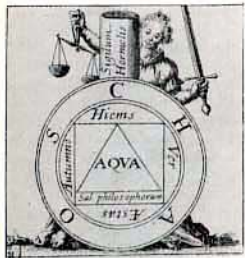
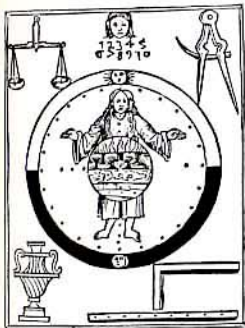
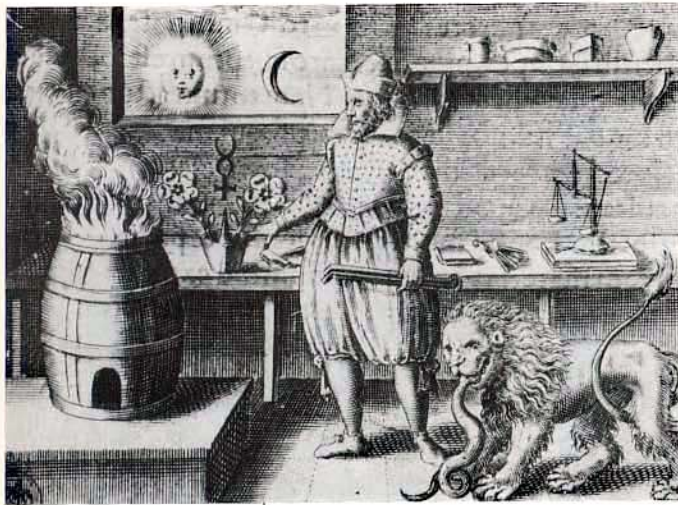
In alto:
il gabinetto
dell'alchimista.
Particolare di
un'illustrazione del
trattato *Cabala, Spiegel
der Kunst und Natur*
di S. Michelspacher
(Augsbourg, 1615).
**Le molle, il mantice,
le tenaglie, il martello,
il braciere si trovano
anche in *Melencolia I*
di Dürer.**

Qui sopra:
alchimisti al lavoro.
Illustrazione del
De re metallica
di G. Agricola
(Basilea, 1556).
**Le molle, il mantice,
la bilancia, il crogiolo
ricorrono in
Melencolia I di Dürer.**

“quadrato magico” che dà sempre trentaquattro. Il tre, cabalisticamente, corrisponde al divino, all'invisibile, mentre il quattro corrisponde al creato che è visibile; dei sette pioli della scala, quattro sono bene in vista, gli altri tre quasi del tutto nascosti.

Quanto alle chiavi che pendono dal fianco della donna, nel disegno preparatorio dell'incisione sono anch'esse in numero di sette, mentre nella stampa (per quanto è possibile distinguere) sembrano ridotte a quattro: come se Dürer in un primo momento avesse inteso alludere alle sette “operazioni” e successivamente, invece, alle quattro fasi dell'opus. Una delle chiavi è comunque più in vista, e rialzata rispetto alle altre seminasconde, per indicare la “prima” fase in atto: le chiavi sono anch'esse un simbolo comune in alchimia, e basterà ricordare il noto trattato di Basilio Valentino, che stabilendo in dodici il numero delle operazioni si intitola appunto *Le dodici chiavi*.

Restano da esaminare i vari oggetti e strumenti disseminati a terra: il poliedro o parallelepipedo troncato e la sfera (o “rotondo”) sono simboli della materia allo stato di separazione e di unione. Poi, oltre al mantice, al crogiolo e al vaso, ecco le molle (vicino al crogiolo), il martello, lo stampo, la piolla, le tenaglie, la sega, il righello, i chiodi. Ritroveremo le molle in mano all'alchimista, in un'illustrazione del trattato di Basilio Valentino dove compaiono, per altro, anche il libro e la bilancia; ancora le molle, il braciere, la tenaglia, il martello, il mantice (e l'athanor a forma di piccola torre) nel frontespizio di un trattato tedesco del 1654; il righello (con la bilancia e il compasso) in una rappresentazione dell'“uomo alchimistico” da un'edizione del 1650 della *Philosophia Naturalis* di Alberto Magno. Strumenti di misurazione sono mescolati a strumenti e oggetti (quali i chiodi, il martello, le tenaglie, la piolla, la sega) che alludono, come del resto la stessa ruota di macina, alla vessazione e triturazione della materia. Questa infatti, per essere “redenta” e trasmutata, deve subire infiniti travagli, che costituiscono un metaforico riscontro allo stato d'animo dell'operatore. La manipolazione fisica della materia prima (pietra, metallo, terra o altro) attraverso i tagli, gli spezzettamenti, la limatura è un equivalente di quella chimica, praticata attraverso i solventi e le cotture. Alla “triturazione” meccanica corrisponde il “dissolvimento chimico”. La materia subisce un “martirio” che ha per modello quello stesso del Cristo-Lapis o Cristo-Pietra: del Cristo cioè, assunto come ideale prototipo della “nuda pietra” (o del metallo, o di qualsiasi altra simbolica materia) che dovrà trasformarsi in “pietra filosofale” e operare così il proprio riscatto. Non a caso i chiodi, il martello, la tenaglia sono anche attributi della Passione del Cristo.



Il processo, essendo sostanzialmente metaforico e simbolico nella sua fisicità sempre indefinita, è simultaneamente e parallelamente ipotizzato a diversi livelli: a quello meccanico (attraverso gli strumenti esibiti nell'incisione), come a quello chimico (all'interno dell'athanor), a quello naturale e cosmico (il sole nero che si accosta all'acqua) come infine a quello interiore, mentale e spirituale. "Vaso" delle trasmutazioni è anche, secondo alcuni trattati, l'"occiput", ovvero il cranio; e non a caso la donna, in atteggiamento meditativo, sorregge e segnala con la mano la propria testa. La sorregge con il pugno chiuso di cui si vedono quattro dita, altro probabile simbolo dell'unità cui ricondurre la "quaternità" divisa.

Il processo, infine, avviene (ovvero trova un'altra sua configurazione simbolica) a livello matematico-geometrico o cabalistico, attraverso la cabala delle figure geometriche, che prevede il passaggio dalla forma "quadrata" o "separata" alla forma circolare e unitaria (la "quadratura del cerchio"). Il poliedro spezzato allude sia alla mutilazione fisica della pietra, sia alla sfaccettatura in piani distinti e separati che vanno poi resi alla globalità della sfera. La sfera, del resto, rappresenta anche il punto originario di partenza, il caos: il momento della "nigredo" parte dall'unità indistinta del caos per realizzare la "separazione" della materia, individuata e scissa nelle sue componenti; e solo da questa dolorosa ma necessaria scissione si potrà risalire all'unità superiore della pietra filosofale, in una rifusione armoniosa. Ed ecco il significato e la funzione del compasso, con cui la donna progetta, a livello di cabala geometrica, la stessa operazione che potrà realizzarsi per altre vie grazie agli strumenti di taglio e triturazione, grazie ai procedimenti chimici di dissoluzione e cottura, grazie alla congiunzione cosmica dell'acqua e del fuoco.

L'atmosfera è cupa ma gravida di attesa: dalla tenebra si genererà la luce, dall'informe la forma, dal dolore l'esultanza, dalla divisione l'unità, dal contrasto dei contrari l'armonia dell'amore.

Ma se dunque appare chiaro che *Melencolia I* è un'allegoria del processo alchemico nella sua fase iniziale di travagliata e notturna incubazione, non meno evidente è l'implicito riferimento allo stesso processo creativo dell'artista, che non è avvilito, come era propenso a credere Panofsky, ma esaltato nel suo segreto parallelismo con l'opus. Proprio come l'opus, il processo dell'arte trova simultaneamente il proprio esito e la propria configurazione a più livelli: a quello fisico dei materiali trattati, a quello visivo e armonico delle forme, a quello ideale dello spirito, infine a quello "sapienziale" dei complessi e numerosi significati, ricondotti anch'essi alla perfetta unità iconologica dell'allegoria.



Qui sopra dall'alto: il re e la regina alchimistici, principi contrari del maschile e del femminile destinati a congiungersi. **Da *Practica una cum duodecim clavibus* di Basilius Valentinus.** **Il crogiolo in basso a sinistra è identico a quello che compare in *Melencolia I* di Dürer.**

La quadratura del cerchio. Da *Atalanta fugiens* di M. Maier (Oppenheim, 1618). **La didascalia dice: «Fa un cerchio dal maschio e dalla femmina, quindi un quadrato, poi un triangolo, fa un cerchio ed avrai la pietra filosofale».** **La torre athanor su cui l'alchimista traccia la sua simbolica figurazione ricorda quella di *Melencolia I* di Dürer, dove pure compaiono le due forme rotonde con il parallelepipedo (equivalente del quadrato) davanti alla donna con il compasso.**

Qui sopra dall'alto: l'alchimista nel laboratorio, da *Practica una cum duodecim clavibus* di Basilius Valentinus, in *Musaeum Hermeticum* (Francoforte, 1678). **La bilancia, il libro, le molle, il recipiente sul tavolo ricorrono in *Melencolia I* di Dürer.**

L'uomo alchimistico da *Philosophia Naturalis* di Albertus Magnus (Basilea, 1650).

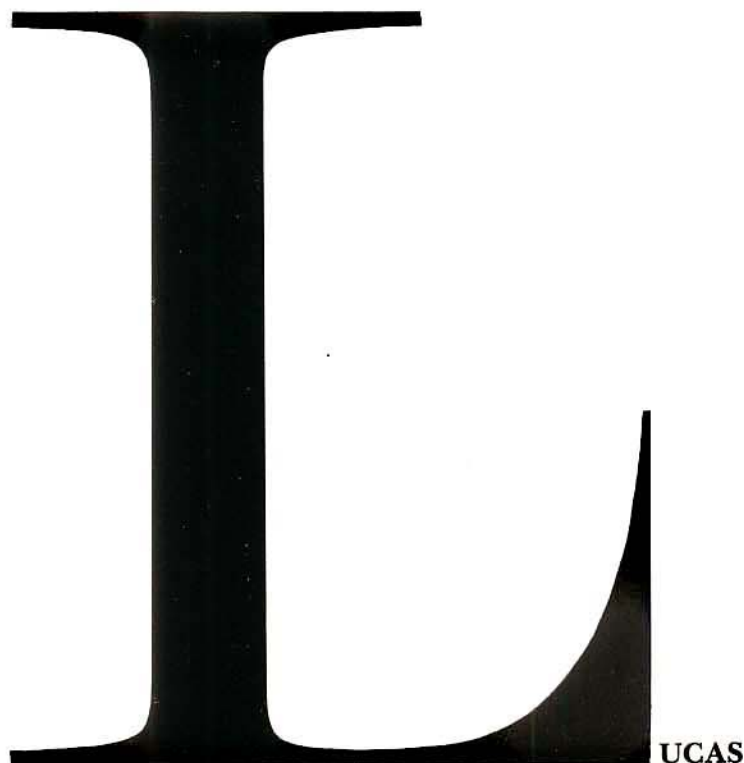
Il "rotondo" come caos e ruota del tempo governata da Ermete. Da *Practica una cum duodecim clavibus* di Basilius Valentinus. **Qui il "rotondo" si identifica poi con il vaso delle trasmutazioni e con lo stesso risultato finale ("quadratura del cerchio").**

Malinconia e Notte



In alto:
Lucas Cranach,
Malinconia (1532).
Copenhagen, Statens
Museum.

Qui sopra:
il gioco dei fanciulli
(*Ludus puerorum*) da
Splendor Solis di S.
Trismosin (XVI sec.).



Cranach. Il tema della Malinconia è ripreso da un altro pittore tedesco, Lucas Cranach il Vecchio, amico e parente di Martin Lutero, in un'opera del 1532 che reca appunto questo titolo. Anche qui la donna seduta ha le ali e la borsa al fianco; anche qui compaiono il cane e la sfera. Una precisa allusione alchemica si può cogliere nei tre putti che armeggiano attorno al classico "rotondo". Essi impersonano probabilmente i tre "agenti" della materia (mercurio, sale e zolfo) e al tempo stesso rinviano alla nota metafora alchemica del *ludus puerorum*: con la quale si voleva significare che l'oscuro e difficilissimo opus è in realtà "come un gioco da bambini" per chi possiede la chiave della Sapienza. La rappresentazione della "nigredo" sembra qui concentrata nella fosca nube contenente figure d'incubo, mentre al processo di purificazione della materia allude il ramo che la donna tiene in mano, liberandolo dalla scorza oscura con la lama tagliente del coltello, per metterne in luce il chiaro midollo.

DOMENICO FETTI. Ancora un dipinto di Domenico Fetti (1589-1624) si intitola *La Malinconia* e tiene presente il modello düreriano: il gesto simbolico della donna che si regge il capo, è qui rinforzato dalla presenza del teschio, che ella scruta, toccandolo con l'altra mano in corrispondenza della nuca. Il vero "vaso" della trasmutazione alchemica è, come sappiamo, l'"occiput", l'occipite o nuca, la testa stessa dell'operatore.

Esplicitato è anche il parallelo tra opus e creazione artistica: accanto al cane e al libro, figurano infatti una tavolozza e una scultura allusive alle arti. (La tavolozza e un liuto figurano nella *Malinconia* incisa da G.B. Castiglione).

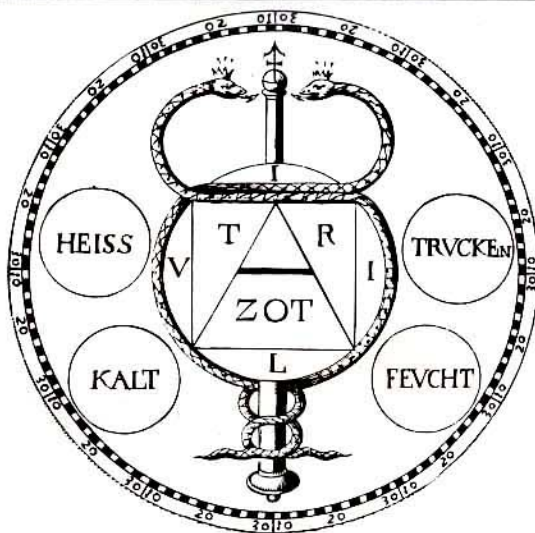
IL GUERCINO. La tipologia e l'atteggiamento della donna "malinconica" del Dürer sono ripresi poi in alcune rappresentazioni della Notte, a conferma del parallelismo alchemico tra notte e "nigredo" o, appunto, malinconia. Nel noto affresco del Guercino nel Casino Ludovisi di Roma (1621), la donna è seduta con la testa nella mano, mentre il pipistrello appare nello sfondo. Al di sopra, trionfa la rappresentazione dell'*Aurora*, sul carro trainato da due cavalli. Benché non sia dimostrabile il riferimento ermetico di questa figura, è opportuno ricordare che uno





Qui sopra:
Michelangelo
Buonarroti, veduta
interna della cupola
della *Sagrestia Nuova* di
San Lorenzo, Firenze.

**Nella pagina
precedente:**
Domenico Fetti,
Malinconia (1620 circa).
Parigi, Louvre.



A fianco:
i serpenti di Ermete in
congiunzione tra i segni
del freddo e del caldo,
del secco e dell'umido.
Particolare di
un'illustrazione del
trattato *Cabala, Spiegel
der Kunst und Natur*
di S. Michelspacher
(Augsbourg, 1615).

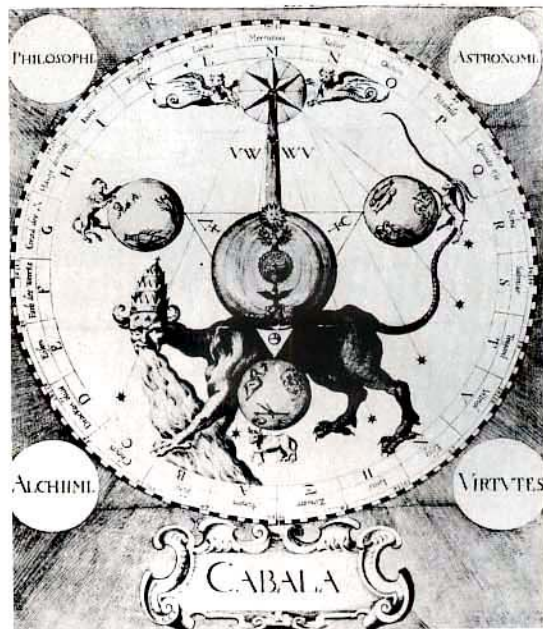
dei più noti trattati, risalente alla fine del XIV secolo, si intitola *Aurora consurgens*.

BATTISTA DOSSI. Nel dipinto di Battista Dossi che si intitola *La Notte*, la donna addormentata ha intorno a sé una serie infernale di mostri; in lontananza, al di là di uno specchio d'acqua, divampa un incendio. "Inferno" era uno dei nomi della "materia al nero", ovvero della fase di "nigredo": come dire, un inferno. L'accostamento del fuoco e dell'acqua (i due "contrari" che andranno ricondotti ad unità) può rammentare lo sfondo dell'incisione di Dürer, con il sole che precipita verso l'elemento liquido.

MICHELANGELO. Ma la più celebre rappresentazione della *Notte* è quella di Michelangelo, nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. Qui i sepolcri di Giuliano e di Lorenzo de' Medici sono contrassegnati, sui due opposti lati, da due coppie di sculture: la Notte e il Giorno, l'Aurora e il Crepuscolo. Ciascuna delle due figure dei defunti forma un ideale triangolo con la coppia di sculture allegoriche sdraiate ai suoi piedi. La planimetria quadrata dell'ambiente si risolve nella forma circolare della cupola, di respiro e di suggestione cosmici. La cupola è affiancata da quattro tondi, richiamando uno schema che è spesso adoperato, anche in trattati di cabala e di alchimia, per la rappresentazione dell'universo o per indicare i quattro elementi attorno alla fascia zodiacale. I due ideali triangoli accennati dalle sculture lungo le opposte pareti, mediano il passaggio dalla forma quadrata a quella rotonda, secondo il paradigma della "quadratura del cerchio", che è un classico della cabala alchemica, esemplificato nella nota illustrazione di un trattato del Maier. Il passaggio dal quadrato (forma della separazione) al cerchio (forma dell'unità) equivale in alchimia, come già sappiamo, all'operazione risolutiva della "coniunctio" (o "copula") dei contrari, simboleggiati dal maschile e dal femminile o da altre coppie di opposti, come appunto la notte e il giorno. In una illustrazione dell'*Aurora Consurgens* il maschio e la femmina, visti come giorno e notte, si combattono in uno scontro; il volto del primo ha la forma del sole (ma in eclisse, o in stato di nerezza), mentre quello della seconda rappresenta la luna, altrettanto "annerita". Le due sculture michelangeloesche della Notte e del Giorno si voltano le spalle: posizione che, nella simbologia alchemica, marca la condizione di separatezza e la qualità di essenze tra loro "contrarie". L'iconografia della Notte riprende proprio quella della *Melencolia* düreriana, nel gesto di appoggiare il capo alla mano. Il mirabile volto del Giorno, grazie alla tecnica del "non finito", sembra emanare una luce velata, come quella dell'alchemico "sol niger".

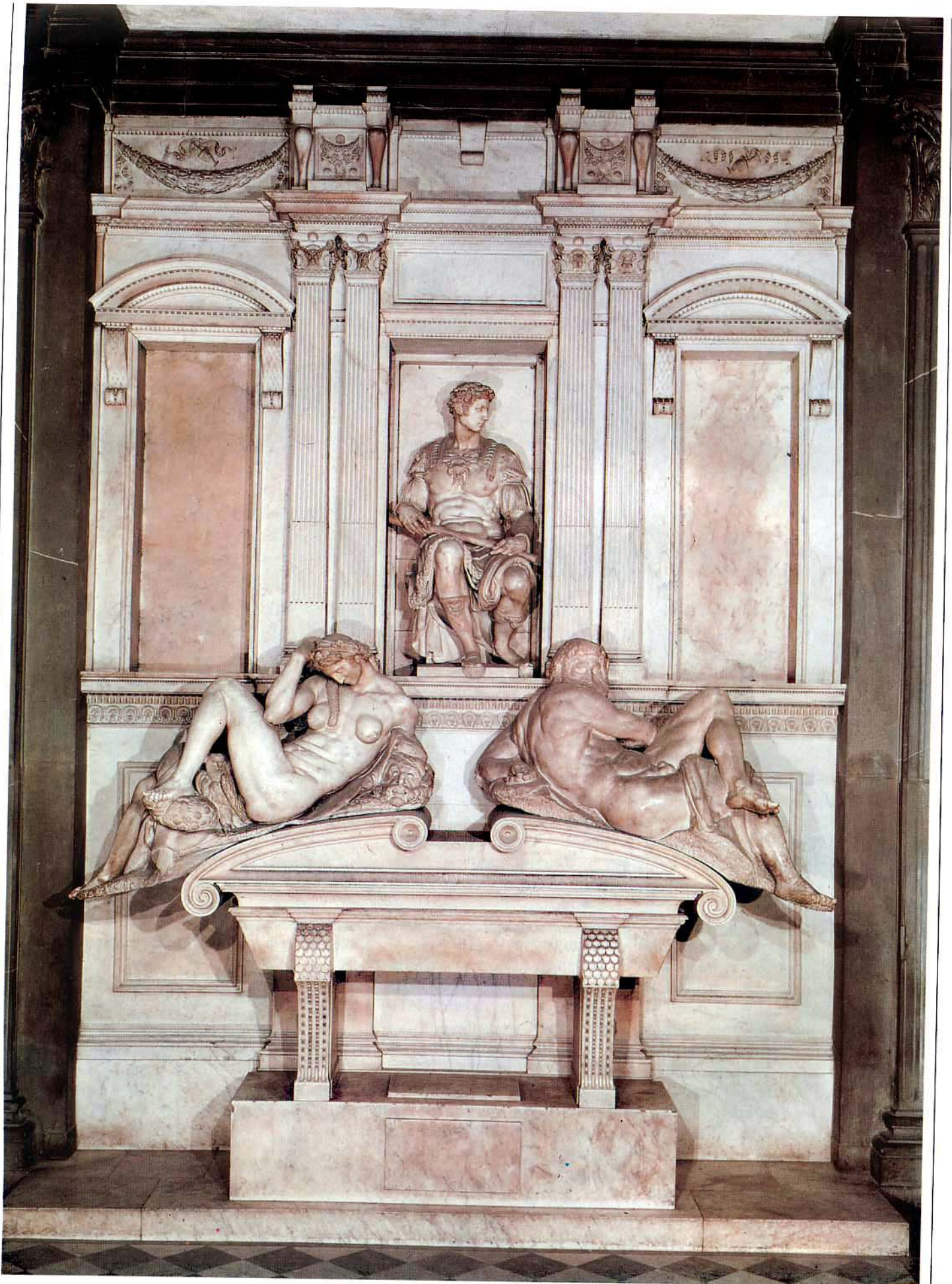
Sul lato opposto, si ha invece un accenno di corrispondenza tra la figura maschile e quella femminile, che non sono chiuse come le due precedenti, ma si sciolgono in un principio di movimento, accennando a volgersi l'una verso l'altra: esse impersonano due momenti non più contrari, come il giorno e la notte, ma affini, come il crepuscolo e l'aurora. I due principi del maschile e del femminile sono colti, vale a dire, in una fase di tendenziale convergenza che si realizzerà nella simbolica congiunzione. In un'altra illustrazione dell'*Aurora Consurgens* la figura dell'"androgino" alchimistico (simbolo, appunto, della "coniunctio") è rappresentata da due corpi, maschile e femminile, che, uniti nel bacino, si volgono l'uno verso l'altro. «Ma che dirò io dell'Aurora», commentava il Vasari, «femina ignuda e da fare uscire il malinconico dall'animo?».

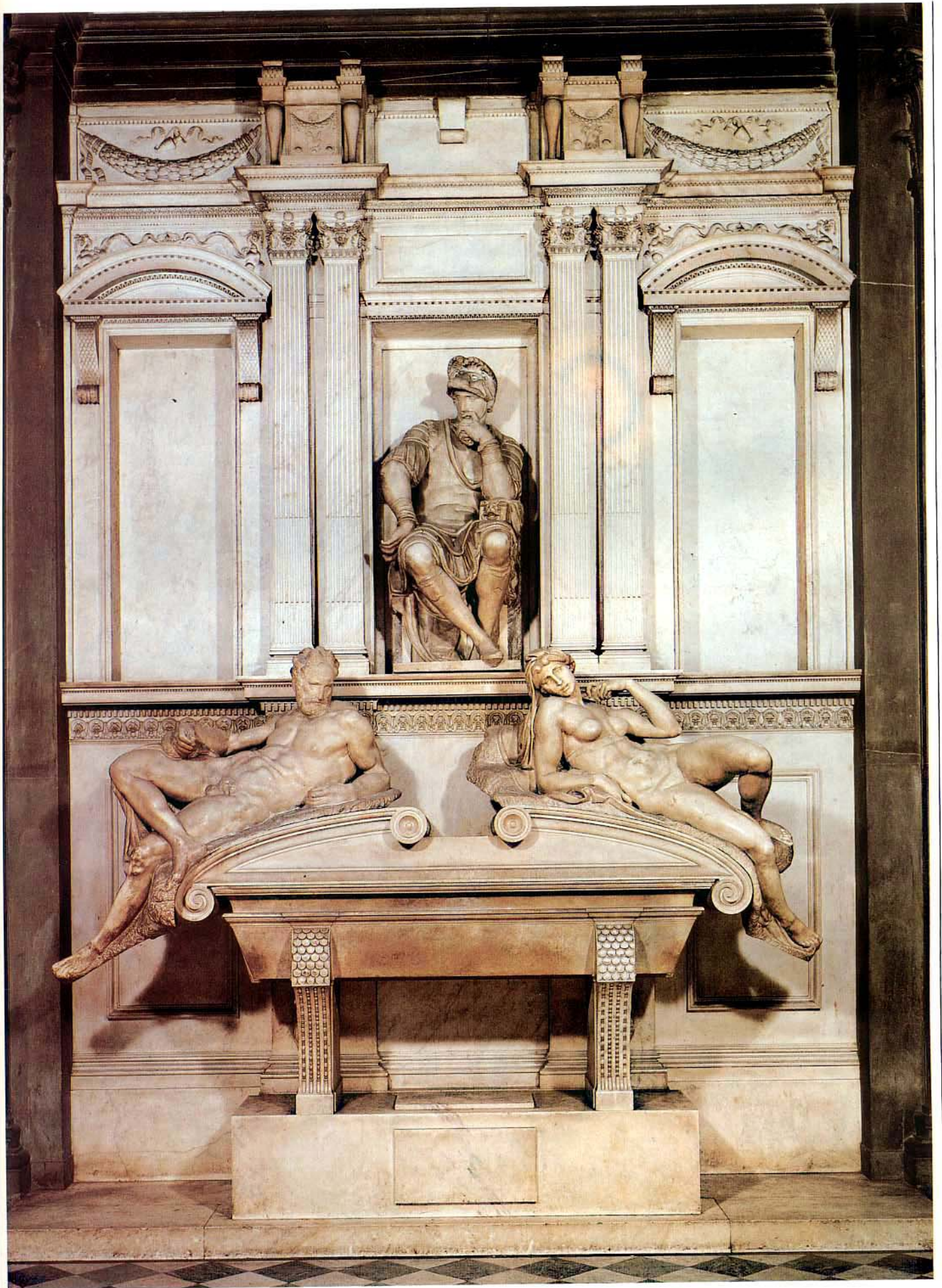
Rispetto ai significati di morte della Notte-Malinconia, l'utopia dell'opus, ovvero, l'esito della mitica congiunzione,



Dall'alto:
allegoria della cabala.
Da *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur* di S. Michelspacher (Augsbourg, 1615);
allegoria dell'alchimia.
Da *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur* di S. Michelspacher (Augsbourg, 1615).

Nelle pagine seguenti:
Michelangelo Buonarroti, Sepolcri di Giuliano duca di Urbino e di Lorenzo duca di Urbino con le coppie allegoriche della *Notte* e del *Giorno* e del *Crepuscolo* e dell'*Aurora*. Firenze, *Sagrestia Nuova* di San Lorenzo.





Scontro tra i principi contrari del maschile e del femminile (sole e luna) in fase di "nerezza".

Miniatura del trattato alchimistico *Aurora consurgens* (XIV-XV sec.). Zurigo, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.

Analogo è il senso della contrapposizione michelangiotesca tra la figura della Notte, contrassegnata dalla luna sul capo, e del Giorno-Sole, il cui volto è come velato dal "non-finito".

poteva evocare (secondo la testimonianza di Lutero) il miraggio della vita eterna e la resurrezione dei defunti, tema certo sottinteso nell'anelito ascensionale della Sacrestia, che è una cappella funebre.

Che Michelangelo conoscesse le metafore dell'alchimia, è del resto confermato da alcuni suoi versi: «I' sto rinchiuso come le midolla / da la sua scorza, qua pover e solo, / come spirito legato in un'ampolla». Per alludere alla propria dolorosa condizione di solitudine, il Buonarroti sembra paragonarsi sia al midollo chiuso dalla scorza (la stessa immagine del dipinto già esaminato del Cranach), sia allo "spirito" contenuto nell'ampolla o vaso dell'alchimista, al cui interno è imprigionata appunto l'essenza mercuriale, nella sua fase di "nerezza". Oppure: «Sol pur col foco il fabbro il ferro stende / al concetto suo caro e bel lavoro / né senza foco alcun artista l'oro / al sommo grado suo raffina e rende».

L'artista è paragonato al fabbro che tratta i metalli, e già questo primo richiamo può introdurre al clima dell'alchimia; ma ancora più esplicito è l'accento all'"oro", che è appunto la meta dell'opus, qui metafora dell'analogo procedimento dell'arte; mentre il verbo "raffinare" appartiene anch'esso al repertorio. L'alchimia è appunto un processo di "raffinazione" della materia, con cui si trasforma in oro il metallo vile. O ancora: «El bianco bianco, el ner più che funebre / s'esser può, el giallo po' più leonino / che scala fa dall'una all'altra vebre. / Pur tocchi sotto e sopra al suo confino / e 'l giallo e 'l nero e 'l bianco non circundi».

Il nero, il giallo e il bianco designano l'opus che può essere anche immaginato in tre fasi, dal nero al bianco, con il giallo che, appunto, "fa scala" dall'uno all'altro colore. L'immagine del nero «più che funebre s'esser può», rinvia in modo abbastanza puntuale all'espressione "nigrum nigrius nigro" (nero più nero del



(nero più nero del nero) con cui i trattati sono soliti alludere alla profondissima intensità della "nigredo".

Appartiene alla logica dell'alchimia anche l'idea che i passaggi da un colore all'altro non sono netti, ma gradualmente, sicché non è assolutamente possibile delimitare in modo rigido una fase rispetto all'altra. Del resto, la vicinanza del pensiero michelangiolesco alla dottrina neoplatonica è stata ormai da tempo chiarita dagli studi, ed è proprio nell'ambito del neo-platonismo fiorentino, facente capo a Marsilio Ficino, che nella seconda metà del Quattrocento ebbero particolare diffusione le dottrine "ermetiche": ovvero quel tipo di speculazione tra magia e filosofia che si faceva risalire ai leggendari testi di Ermete Trismegisto. A questi si attribuiva tra l'altro la cosiddetta *Tabula Smaragdina*, fondamento della teoria alchimistica.

Ma il riscontro più profondo tra la concezione alchemica e l'opera di Michelangelo, può cogliersi nella sostanza stessa del suo stile. E almeno sotto tre aspetti. Il primo è quello del "non finito": tecnica in virtù della quale Michelangelo crea un rapporto dialettico tra le parti più levigate della sua scultura e quelle lasciate invece allo stato di abbozzo, istituendo un drammatico dialogo tra "materia" e "forma"; il processo dell'artista è messo come in vista, nel suo sublime sforzo di ridurre la prima alla seconda; non è evidenziato soltanto il risultato, ma appunto il processo stesso, che parte dall'informe, secondo un'intuizione che trova riscontro nella filosofia alchemica.

Per apprezzare queste analogie, occorre naturalmente liberarsi dal pregiudizio che colloca l'alchimia nella sottocultura, nella stregoneria o semplicemente nella falsa scienza. Nulla di tutto questo è in realtà l'Ermetismo rinascimentale, con cui la dottrina alchemica fa corpo, in una visione consapevolmente e altamente simbolica.

Il secondo aspetto è quello del "contrapposto" michelangiolesco: un contrasto di masse che si risolve nella tensione unitaria della forma. E anche il contrapposto è un modo per suggerire il processo di "formazione" dell'immagine, attraverso un travagliato superamento di momenti "contrari".

Il terzo aspetto è quello della forma serpentina, in cui si risolve, appunto, l'impostazione delle masse per contrapposto. La figura si allunga, si avvita, assumendo a proprio modello ideale la forma simbolica della fiamma: quel "foco" (alchemico o spirituale) di cui parla lo stesso Michelangelo nei versi che abbiamo già citato, o in altri in cui l'artista, ricordando che il fuoco «al cielo ascende per natura, al suo elemento», dichiara che vorrebbe essere lui stesso trasformato in fiamma.

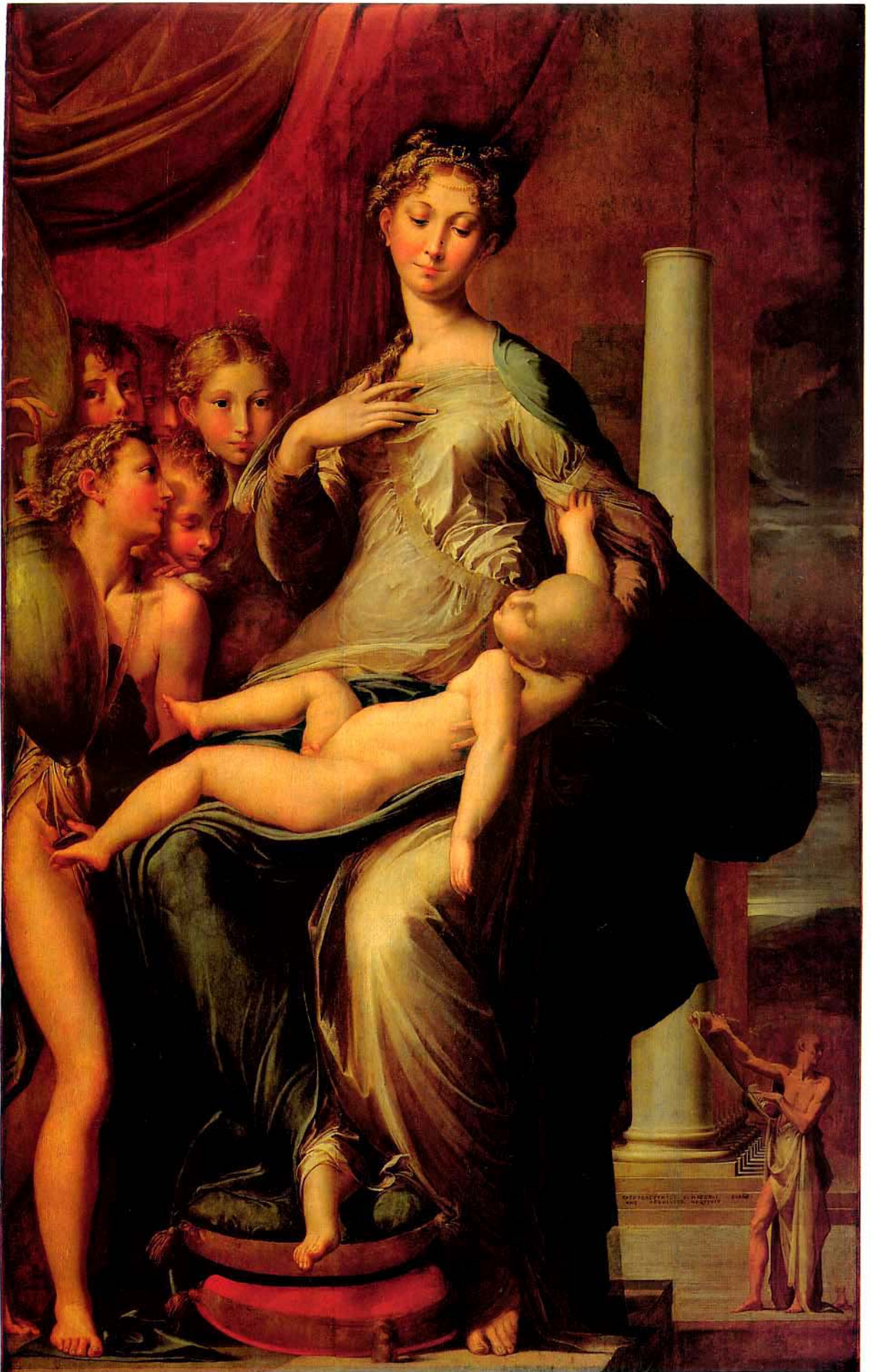
In alchimia, il fuoco è sia un agente della trasformazione, sia il risultato della trasformazione stessa (il colore della "rubedo", l'equivalente dell'"oro"). Ed è proprio in una simile identificazione dinamica della forma con il processo di "formazione", che consiste la novità dell'arte di Michelangelo.

Sarebbe errato, naturalmente, ridurre la visione di Michelangelo all'alchimia, o farla dipendere dai suoi suggerimenti, come da una causa esterna e data a priori: occorre comprendere invece che l'alchimia fa parte, ed è espressione in qualche modo paradigmatica, di un sistema di pensiero che si articola in molte altre forme, avendo come punto centrale di riferimento una concezione ciclica del tempo e una visione dinamica delle attive possibilità di realizzazione concesse da Dio all'uomo, quasi a "somiglianza" ed emulazione delle sue virtù demiurgiche: dove Dio (come il fuoco) è la meta da raggiungere, il vertice a cui ricongiungersi, ed al tempo stesso il modello di una tensione creativa che consente di proiettarsi verso questo vertice.



L'androgino alchimistico (uomo-donna). Miniatura del trattato *Aurora consurgens* descritto nella pagina a fianco.

Attraverso l'unione i principi contrari del maschile e del femminile superano la fase della "nerezza" (contrassegnata dal pipistrello, come in *Melencolia I* di Dürer) e della morte, per attingere la sublimazione, simboleggiata dall'aquila.



La forma del fuoco e la dinamica degli elementi



Particolare di un'incisione di F. Petrucci e F.A. Lorenzini dalla *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino. È ben leggibile la croce sorretta da due putti angelici all'interno del vaso.



Il putto alato (Mercurio) all'interno del vaso alchimistico. Da *Cabala mineralis*, Londra, British Museum, ms. add. 5235.

Nella pagina a fianco: Parmigianino, *Madonna dal collo lungo* (1533-1538). Firenze, Uffizi.

P

ARMIGIANINO,

Beccafumi, El Greco. L'artista che riprese e codificò gli allungamenti e i guizzi serpentini suggeriti da Michelangelo, in forme più gentili e sofisticate, e ormai manieristiche, è il Parmigianino.

E non a caso il Parmigianino praticò l'alchimia addirittura nelle sue applicazioni più testuali, come ricerca chimica e materiale dell'oro, secondo la testimonianza del Vasari: «avendo cominciato a studiare le cose dell'alchimia (...) perdeva tutto il giorno in tramenare carboni, legna, boccie di vetro (...); e non avendo altra entrata, e pur bisognandogli anco vivere, si veniva così consumando con questi suoi fornelli a poco a poco».

Nella *Madonna dal collo lungo*, un angelo mostra alla Vergine un vaso ovale, al cui interno può intravedersi, in trasparenza, la croce portata da due angeli, che possono richiamare il putto alato (Mercurio) raffigurato nei trattati di alchimia all'interno del vaso-uovo: come dire, proprio, quello «spirto legato in un'ampolla» di cui parlava Michelangelo. È evidente l'allusione al Cristo-Lapis, figura centrale nell'alchimia cristiana.

La Vergine stessa, nella sua forma rigonfia e allungata, diventa un significativo equivalente del mistico "vaso" dal cui grembo è scaturito il Cristo come pietra filosofale.

Esperto in alchimia risulta essere stato anche un altro pittore che, parallelamente al Parmigianino, avviò il manierismo, imprimendo alle proprie figure qualcosa della sottile e alonata mobilità del fuoco: Domenico Beccafumi.

Ma l'artista che spinse ai limiti più visionari l'assimilazione guizzante della figura umana alla forma della fiamma, è senz'altro El Greco.

In lui la deformazione manierista tocca il vertice di un espressionismo mistico, che può non avere a che fare con una diretta suggestione dell'alchimia; ma che indubbiamente porta alle estreme conseguenze le premesse "alchemiche" di Michelangelo e del Parmigianino.

Anche al di là di una precisa intenzione dell'artista di suggerire contenuti o significati ermetici, il parallelismo tra arte e alchimia può cogliersi dunque nella sostanza stessa di alcune creazioni stilistiche.





Nella pagina a fianco:
Domenico Beccafumi,
San Michele scaccia gli angeli ribelli
(1538 circa).
Siena, San Nicolò al Carmine.

El Greco, *Cristo risorto*
(1605-1610). Madrid,
Prado.



Cosmè Tura,
*Madonna in trono col
Bambino*.
Pannello centrale del
polittico Roverella.
Londra,
National Gallery.
**Una tensione
enigmatica e quasi
astrusa percorre le
forme e le materie
metalliche e
cristalline infuse da
una sorta di "magia
alchemica".**

COSMÈ TURA E HIERONYMUS BOSCH. Già nell'ambito della pittura del Quattrocento, un pittore come Cosmè Tura può essere l'esempio più incisivo: le sue materie tra metalliche e smeraldine, il senso delle forme come forgiate, percorse da una tensione quasi astrusa ed enigmatica, il repertorio di conchiglie, perle, cristalli possono rinviare alla magia alchemica, per diretta o indiretta analogia; e del resto la Ferrara del Quattrocento, dove il Tura operò, era saturata di speculazione ermetica.

L'opera di Hieronymus Bosch (e in particolare il celebre e misterioso *Trittico delle delizie*, del 1503-4) è poi senza dubbio intrisa di riferimenti alchemici e non solo nella qualità e trasparenza delle materie, tra il corallo, il vetro, le fantasie vegetali, le più delicate e prelibate variazioni di rosa e dei rossi. La presenza di figure negre, la rappresentazione di congiungimenti amorosi nell'acqua, le coppie raffigurate all'interno di luminose sfere di cristallo, gli abitacoli ricavati nel guscio di sapienziali tronchi d'albero, le dissonanze e i fuochi dell'"inferno", le diafane armonie del giardino incantato, le fontane dalle complicate strutture di alambicchi, offrono tutti, senza dubbio, una possibile chiave di interpretazione "ermetica", nell'ambito di una visione che, dalle ossessioni della "nerezza", risale alla felicità filosofale della "rubedo" e della "coniunctio".

Qui il ricorso alle associazioni immaginarie dell'alchimia si risolve in un uso in chiave fantastica dei suoi temi, e delle sue "mirabili" e "strane" figure, tale da anticipare quello che ne faranno i surrealisti. Se infatti scorriamo le illustrazioni dei trattati, a partire da quelli medioevali, ci troviamo di fronte a un repertorio di immagini tra le più inverosimili e fantasiose, atte ad attestare, in mille variazioni, l'infinita casistica e le complesse simbologie delle "operazioni". Queste simbologie sono tuttavia riducibili, in ultimo, a pochi e fondamentali "topoi" o momenti ricorrenti, che possono essere anche espressi in immagini e costruzioni allegoriche di impianto non visionario ma naturalistico: come nei vari esempi, che abbiamo esaminato, di arte tedesca e italiana.

L'ANDROGINO. Uno dei più frequenti "topoi" dell'alchimia, e più in generale, del pensiero ermetico, è la figura dell'androgino (l'uomo-donna) in cui si risolve il contrasto di maschile e femminile. Tale figura si presta a rappresentare iconografie tra le più complesse, ma può celarsi anche in immagini del tutto naturali e prive di stranezze. Tale è ad esempio la celebre *Gioconda* di Leonardo che nella sua androginità vela probabilmente un significato allusivo. Il misterioso sorriso sembra confermarlo, come racchiudesse il segreto stesso della vita, che anche idealmente nasce da quella unione o compresenza di maschile e femminile.

Quando Marcel Duchamp, buon conoscitore di ermetismo, apporrà baffi e barba alla riproduzione della *Gioconda*, compirà un'operazione ambivalente: apparentemente di dissacrazione avanguardistica; più segretamente, e con arguzia, di "complicità", sottolineando il carattere androgino della figura.

Del resto nel Museo del Louvre, dove Duchamp vide la *Gioconda*, si conserva anche un dipinto di Albrecht Dürer che poté suggerirgli l'idea: si tratta di una testa di bambino con una lunga barba, che rappresenta la figura del cosiddetto Paedogeron, il fanciullo-vecchio. Anche questa è un'immagine simbolica di unione dei contrari, ben inquadrabile nell'ermetismo sapienziale del maestro tedesco.

Ma dove la concezione alchemica, o generalmente la «filosofia» ermetica, può agire più in profondità, è a livello di ideazione stessa dello stile, dei valori formali. Nella *Gioconda* di Leonardo, a



Hieronymus Bosch,
Trittico delle Delizie
(1503-1504). Madrid,
Prado.

In alto il pannello
centrale; a fianco
un particolare da
confrontare
al soggetto
di André Masson
riprodotto a pag. 48.

Molteplici sono le
allusioni al mondo
della alchimia: le
figure nere, i
congiungimenti
amorosi nell'acqua, le
coppie all'interno di
luminose sfere di
cristallo, le fontane
dalle complicate
strutture di
alambicchi.



Sopra:
sposalizio o
congiunzione del re e
della regina alchimistici
(principi contrari del
maschile e del
femminile, dello zolfo e
del mercurio, del sole e
della luna). Da *Pratica
una cum duodecim clavibus*
di Basilius Valentinus.
**L'unione del cielo e
della terra attraverso
la pioggia allude alla
congiunzione del
maschile e del
femminile.**

A destra:
Giorgione, *La tempesta*
(1508 circa). Venezia,
Gallerie
dell'Accademia.
**Terra, acqua, aria,
fuoco (il fulmine)
entrano in simbiosi
come gli elementi
stessi della pittura.
Il temporale propizia
l'"unione del cielo e
della terra" alla
presenza
di una figura
maschile e di una
femminile.**

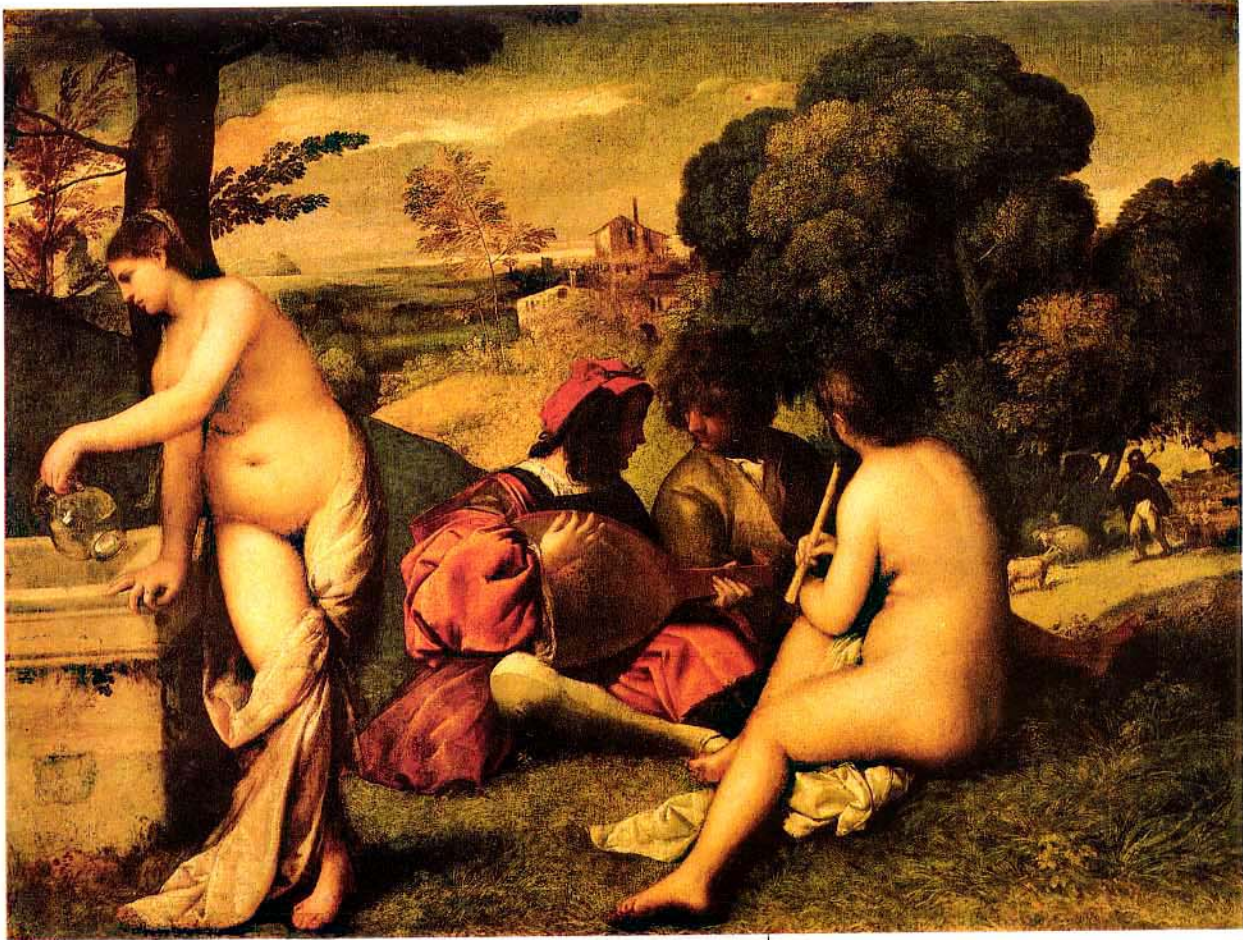


Leonardo da Vinci,
La Gioconda (1505 circa).
Parigi, Louvre.

**Si veda a pag. 45
la ripresa fotografica
di M. Duchamp.**

suggerire il misterioso significato non è solo l'iconografia androgina o il sorriso, ma soprattutto lo sfumato, che avvolge figura e paesaggio in un'atmosfera fusa, come percorsa da un impercettibile ma perenne moto molecolare. Lo sfumato diventa, esso stesso, il simbolo di quell'ideale "unione", realizzata internamente al processo (in questo senso alchemico) della pittura. Sarebbe un errore in questo caso come in altri separare la forma o stile, dai contenuti o significati: l'ideologia, la visione del mondo propria di ciascun artista si esprime nella qualità stessa e nella tipologia dell'invenzione formale; la forma è essa stessa un simbolo.

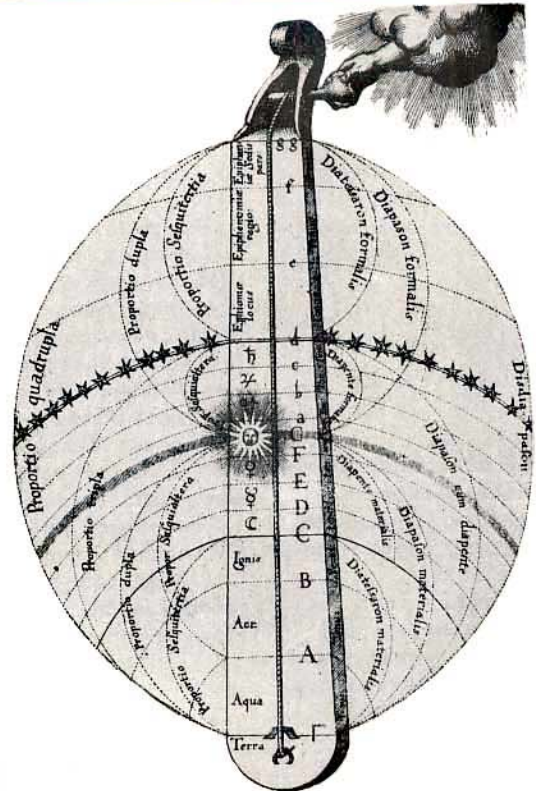
GIORGIONE E TIZIANO. Subito dopo Leonardo, fu Giorgione a ideare, attraverso l'uso tonale del colore, un nuovo e diverso stile dell'"unione", dipingendo senza la mediazione del disegno e affidando alla pregnanza luminosa della pittura quel messaggio che si sviluppa poi anche a livello iconografico. Nella *Tempesta*, posteriore di appena qualche anno alla *Gioconda*, figure e paesaggio, grazie alla orchestrazione della luce e alla continuità del tessuto pittorico, entrano in simbiosi: partecipano di una fusione o concerto, che investe anche gli elementi della natura e il senso stesso della rappresentazione. La pittura "imita" la natura, mima e ripete, cioè, i suoi processi, che secondo le teorie ermetiche e neoplatoniche dell'amore si basano su una reciproca attrazione dei quattro elementi. Quando questi (terra, acqua, aria, fuoco) sono allo stato di separazione, non si ha che morte, mentre la vita deriva dalla loro unione "amorosa"; e a seconda del grado di perfezione del loro mescolamento, si hanno forme di vita più o meno evolute, dal regno vegetale a quello animale. Ecco una teoria che, come si vede, è affine ai principi stessi dell'alchimia, appartenendo allo stesso sistema di pensiero.



Quale che sia l'identità della donna e dell'uomo della *Tempesta* (identità verosimilmente simbolica della terra e del fuoco, o del cielo), si tratta delle due polarità del maschile e del femminile, mentre il poppante è il frutto della vita, un corrispondente, forse, della vegetazione che si nutre dei succhi della terra. Terra, acqua, aria, fuoco (il fulmine) sono comunque i protagonisti del luminoso scenario naturale, visto proprio nel fecondo rimescolamento dei suoi elementi: una sorta, potremmo dire, di alchimia "en plein air". Scoperta è l'analogia dell'evento rappresentato con il processo stesso della pittura, che fonde forme e colori, linee e toni, in una sapiente stratificazione e orchestrazione, dando corpo e vita alle immagini.

A Giorgione, nella conquista di un nuovo modo di dipingere così vitalmente fuso, fa seguito il suo allievo Tiziano, i cui dipinti giovanili si confondono con quelli del maestro. L'amicizia degli elementi generatrice di vita, è una metafora sviluppata dai già citati filosofi dell'amore, e secondo Leone Ebreo «alcuni chiamano questa amicitia harmonia, musica et concordantia». Nel *Concerto* del Louvre, opera del giovane Tiziano, le quattro figure potrebbero simboleggiare gli stessi quattro elementi: l'acqua (la figura di sinistra), il fuoco (il suonatore vestito di rosso), l'"aere" (il giovane con i capelli rigonfi) e la terra (la figura nuda, seduta, che è nella stessa posizione della nutrice nella *Tempesta*, solo vista da un altro punto).

Parlando di alchimia, in sostanza, oscilliamo da un livello puramente metaforico, estensibile a tutto il quadro del sistema di pensiero ermetico e neo-platonico, fino a quello di una pratica specifica ed effettiva: pratica che era tuttavia inscindibile dalla consapevolezza teorica e simbolica (salvo che nel caso degli alchimisti più ingenui o ciarlatani, ricercatori di un oro puramente materiale, sempre disprezzati dagli autentici "sapienti").



Dall'alto:
Tiziano, *Concerto campestre* (1511 circa). Parigi, Louvre.
È forse un'allegoria del "concerto" dei quattro elementi;

L'"accordo" divino armonizza l'universo e i quattro elementi;
illustrazione del Trattato *Utriusque Cosmi Historia* di R. Fludd (Oppenheim, 1617).



Giovanni Stradano,
*Il laboratorio
dell'alchimista.*
Firenze, Palazzo
Vecchio, Studiolo di
Francesco I de' Medici
(ottavo decennio del
XVI sec.).
**Nel tardo
Cinquecento
l'alchimia ebbe una
larga fortuna alla
corte fiorentina dei
Medici.**

A fianco, da sinistra:
Plutone, Nettuno e
Giove con i simboli dei
tre stati d'aggregazione
della materia
alchimistica. Da
L'escalier des Sages di B.
Coenders van Helpen.
Plutone, Nettuno, Giove
e Mercurio divinità
dell'alchimia. Da
L'escalier des Sages di B.
Coenders van Helpen
(1693).
**Si tratta delle
medesime divinità
ritratte, con lo stesso
significato, nel
dipinto murale del
Caravaggio.**

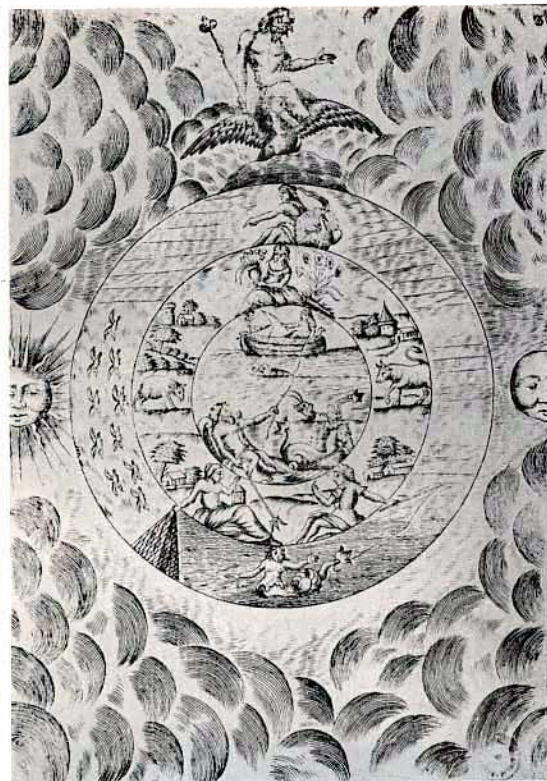
CARAVAGGIO. Presso i Medici a Firenze, nel tardo Cinquecento, l'alchimia ebbe una larga fortuna, sia come filosofia ermetica, sia come applicazione di ricerche chimiche. In Palazzo Vecchio, una sala è dedicata alle allegorie degli elementi, mentre nello Studiolo di Francesco de' Medici è raffigurato il laboratorio dell'alchimista ad opera di Giovanni Stradano. Il Cardinal Francesco Del Monte, ambasciatore dei Medici a Roma, era appassionato di alchimia, conservava presso di sé i ritratti dei maggiori teorici della materia, dal mitico Ermete Trismegisto a Libavio e Paracelso, e gestiva una "distilleria"; verso il 1597 fece decorare uno degli ambienti della distilleria dal Caravaggio, con un dipinto murale. Questo è ancora visibile nel soffitto del Casino Ludovisi e un biografo seicentesco del Caravaggio, il Bellori, spiega che rappresenta Giove, Nettuno, Plutone, come allegorie degli «elementi col globo del mondo nel mezzo di loro».

Secondo il racconto di Omero, i tre dei si spartirono il dominio dell'universo, scegliendo il primo il cielo, il secondo le acque e il terzo la terra e il sottosuolo. Di qui, comunemente, Plutone come simbolo della terra, Nettuno dell'acqua e Giove dell'aria. Nella trattatistica alchemica, queste divinità designano i tre successivi stati d'aggregazione della materia (solido, liquido, aereo) prima della trasformazione finale in luce o in fuoco: ovvero le tre fasi della "nigredo", della "albedo" e della "citrinitas". Il Caravaggio ha rappresentato le loro figure in atteggiamenti concitati, allusivi al dinamismo della trasmutazione e, nell'immagine vorticososa di Giove, alla "rotazione" stessa del ciclo.

L'opus, secondo un diffuso precetto, doveva compiersi sotto i segni primaverili dell'Ariete, del Toro e dei Gemelli, ben visibili nella fascia zodiacale. L'alchimia ripete la creazione secondo il modello della Genesi. «Far la pietra de' Filosofi», scrive Cesare Della Riviera (1603) «altro non è, che fare il mondo picciolo, e la produzione della luce è la prima giornata della formazione di quello»; «fassi cotal magistero, mediante la divisione delli quattro elementi, nella quale la luce viene separata dalle tenebre».

La luce, risultato finale dell'operazione ed equivalente del fuoco, scaturisce dal suo contrario, l'ombra; essa si condensa nella zona mediana, dove è raffigurata la congiunzione cosmica del sole con la luna, all'interno di un circolo allusivo alla traiettoria dell'astro (come si ricava dalle descrizioni dei trattati) e pervaso dalla sostanza lattescente del "mercurio" celeste.





A fianco:
 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Plutone, Nettuno e Giove* (1597 circa). Roma, Casino della Villa Ludovisi.
Il dipinto murale, che decora il soffitto di un camerino, fu eseguito per la "distelleria" del cardinale Francesco Maria Del Monte, ambasciatore dei Medici a Roma. È una allegoria del processo trasmutativo della materia, dallo stato solido (terra) a quello liquido (acqua) e a quello aereo (aria), fino allo stato luminoso della pietra filosofale, raffigurata come cosmo con il sole e la luna in congiunzione. L'"opus" alchemico mimava la Creazione e la Genesi.

Sopra:
 Giove governa una delle fasi culminanti dell'"opus", tra i segni dell'ariete e del toro, del sole e della luna. Dal *Mutus Liber* di Altus (1677).
Quello di Altus è uno dei più celebri trattati d'alchimia ed è composto soltanto di tavole, senza commento verbale.

Due maestri dell'acquaforte



Rembrandt van Rijn, *Il dottor Faust nel suo studio*. Acquaforte del 1652 circa.

L'identificazione con Faust è però tarda; si tratta, più generalmente, di un adepto delle scienze ermetiche.

A fianco: triplice configurazione della Trinità, dal *Tractatus tres* distributa di R. Fludd (Oppenheim, 1619).

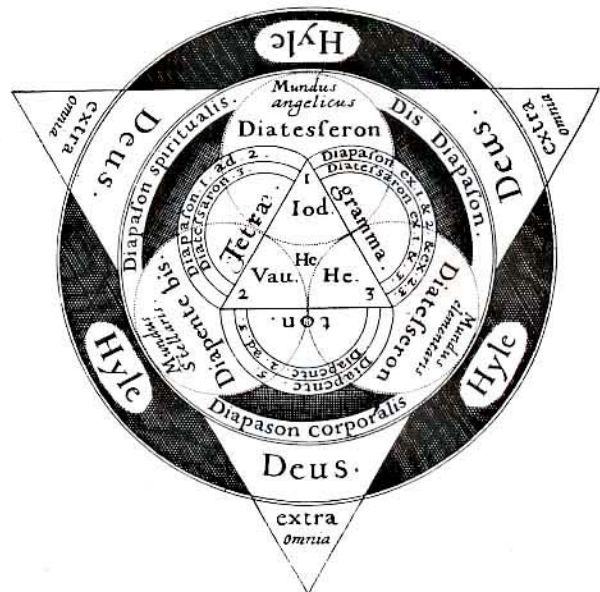
Nella pagina accanto: Giovan Battista Piranesi, *Capricci*. Acqueforti del 1744-45 circa. Roma, Calcografia, Istituto Nazionale per la Grafica, N. Inv. 1400/345 e 348.

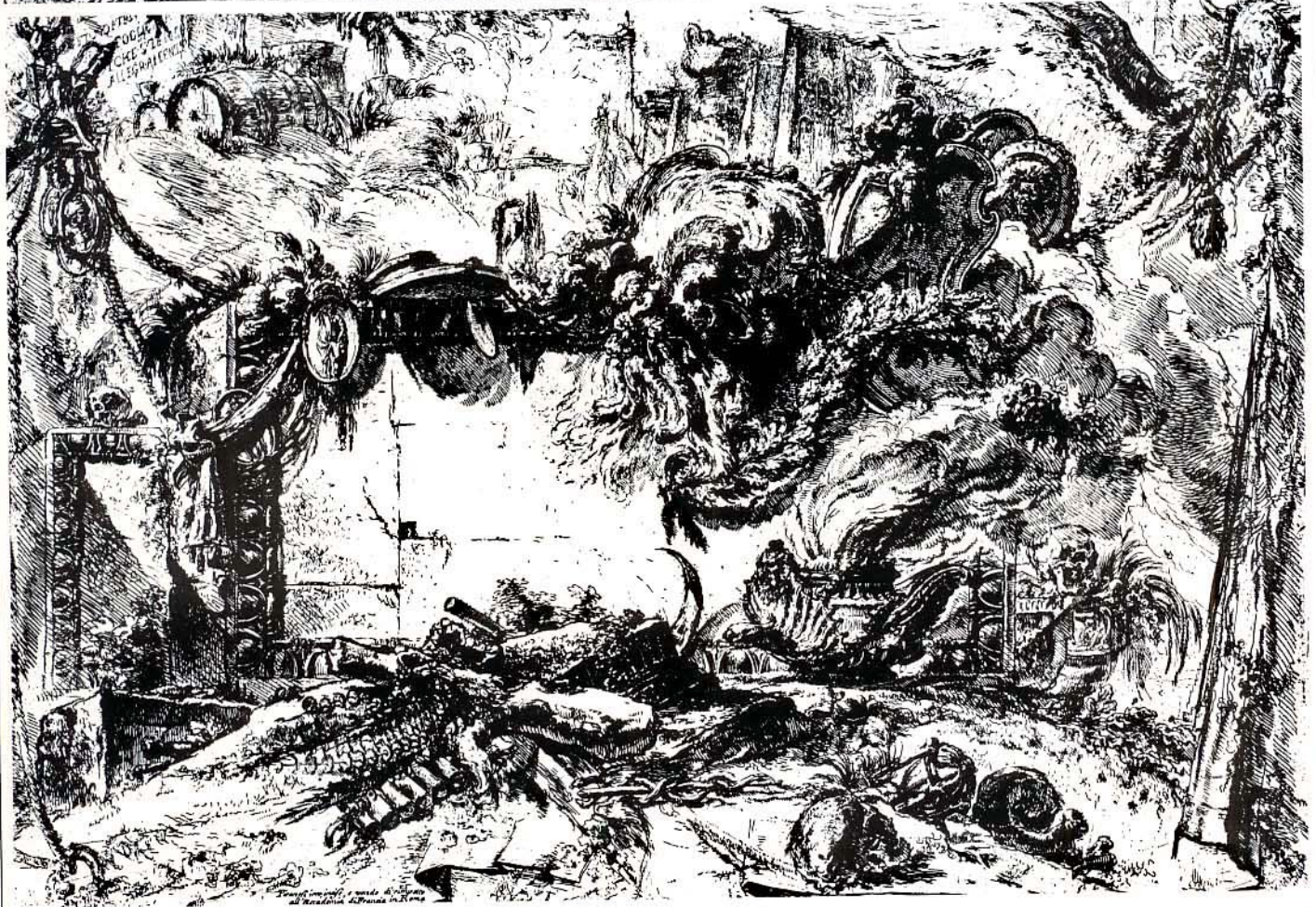
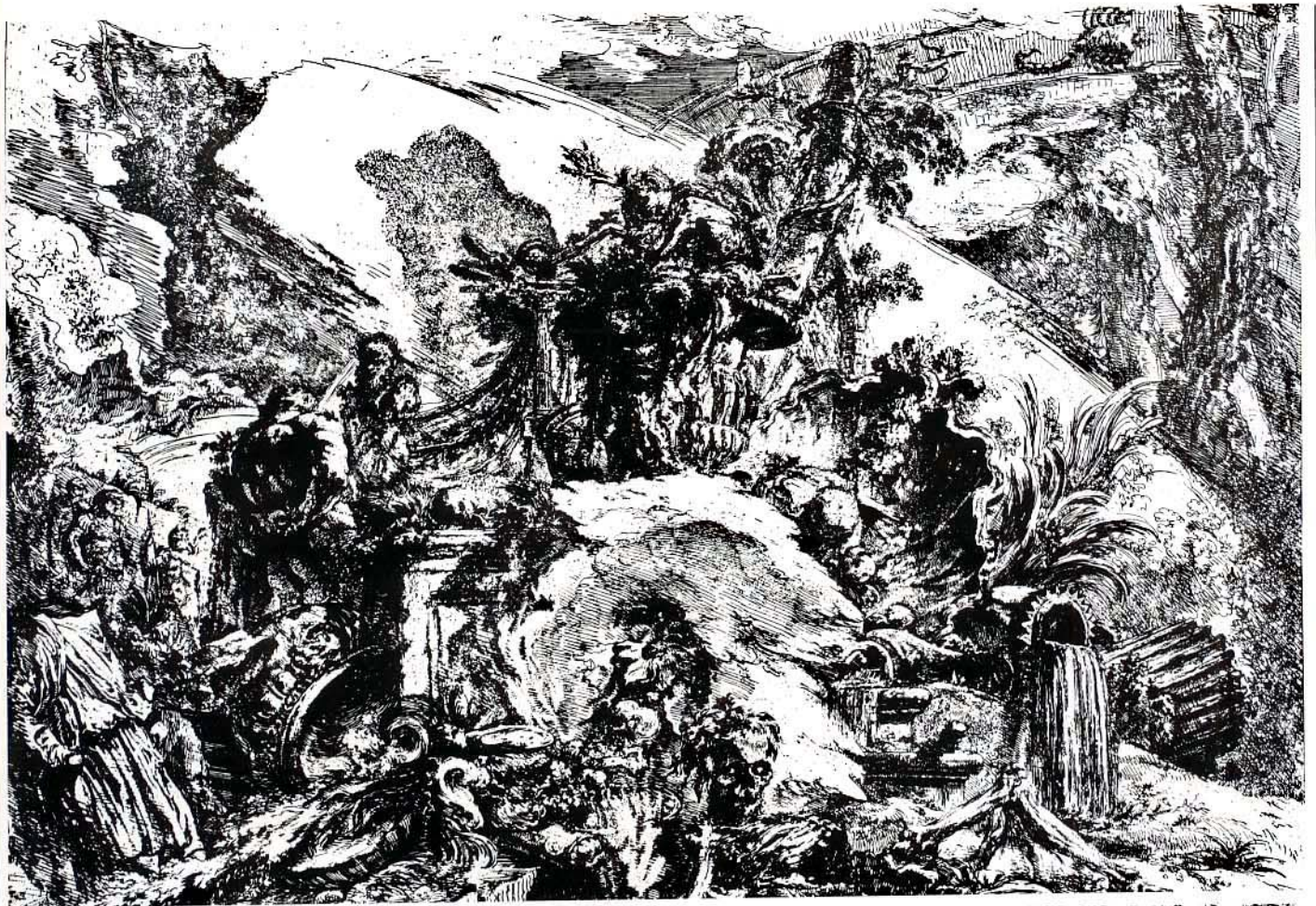
R

EMBRANDT.

Un'incisione di Rembrandt ad acquaforte, puntasecca e cesello eseguita verso il 1652 rappresenta l'alchimista o Sapiente nel suo studio, spesso identificato con Johan Faust, il celebre "mago" tedesco, già oggetto nel 1587 di un libro popolare e successivamente del celebre poema di Goethe. Si tratti o meno del dottor Faust, il personaggio ritratto è, senza dubbio, un adepto delle scienze ermetiche e l'apparizione del disco luminoso segna un momento rivelativo, cifrato nella cabala dalle scritte pressoché indecifrabili (salvo le lettere I.N.R.I. al centro, che si riferiscono alla Passione del Cristo; attorno: ADAM TE DAGEREM; AMRTET ALGAR ALGASTNA). Una mano misteriosa addita, a fianco del disco, un'altra forma circolare, come schiacciata in prospettiva e contenente un'immagine inafferrabile. La "pietra filosofale", nell'immaginazione degli alchimisti, assume forme tra le più diverse e impensate, ma quasi sempre basate sulla forma rotonda con emissione di luce.

I sottintesi "alchemici" del procedimento dell'acquaforte dovevano essere ben presenti a Rembrandt, la cui stessa pittura,







Rembrandt van Rijn,
Autoritratto da Vecchio,
particolare.
Firenze, Uffizi,
Corridoio Vasariano.

La pittura di Rembrandt, intrisa di materia luminosa, è valutabile in un'ideologia dell'arte come "opus".

intrisa di materia luminosa, è valutabile nella prospettiva di un'ideologia dell'arte come "opus": la materia pittorica è presente nella sua oscura composità di "materia prima", ma è trasfigurata in sostanza di luce dai vibranti riflessi dorati. Si avverte una sorta di misticismo o di magia (un afflato "alchemico") nella partecipazione dell'artista al "farsi" della materia, partecipazione quasi viscerale e radicata dunque nel profondo, ma al tempo stesso intellettualmente librata nella sua tensione verso la luce: quella luce che, nell'incisione del cosiddetto Faust, si rivela come essenza di cabala, Verbo.

Quando Jackson Pollock, che è il grande protagonista dell'Informale americano, intitolerà *Alchimia* uno dei suoi dipinti fatti di pura materia stratificata e in movimento, darà conferma dell'attrazione che, l'idea dell'alchimia, può esercitare su un pittore impegnato nelle ricerche del materismo pittorico: anche se le magiche tenebrosità avranno ormai lasciato il posto a un pathos laico, vitalisticamente esplosivo e di più nuda radice esistenziale.

G.B. PIRANESI. Quanto alle luminose nerezze dell'acquaforte e alle suggestioni dei suoi processi, ecco che cent'anni dopo Rembrandt un altro protagonista di questa tecnica le rivive con una sorta di furore: Giovan Battista Piranesi.

I quattro celebri *Capricci* introducono al momento più dirompente del visionarismo piranesiano e segnano una progressione di conquista e di risalita che sembra ricalcare i classici passaggi



Jackson Pollock,
Alchemy (1947).
Venezia, Collezione
Guggenheim.

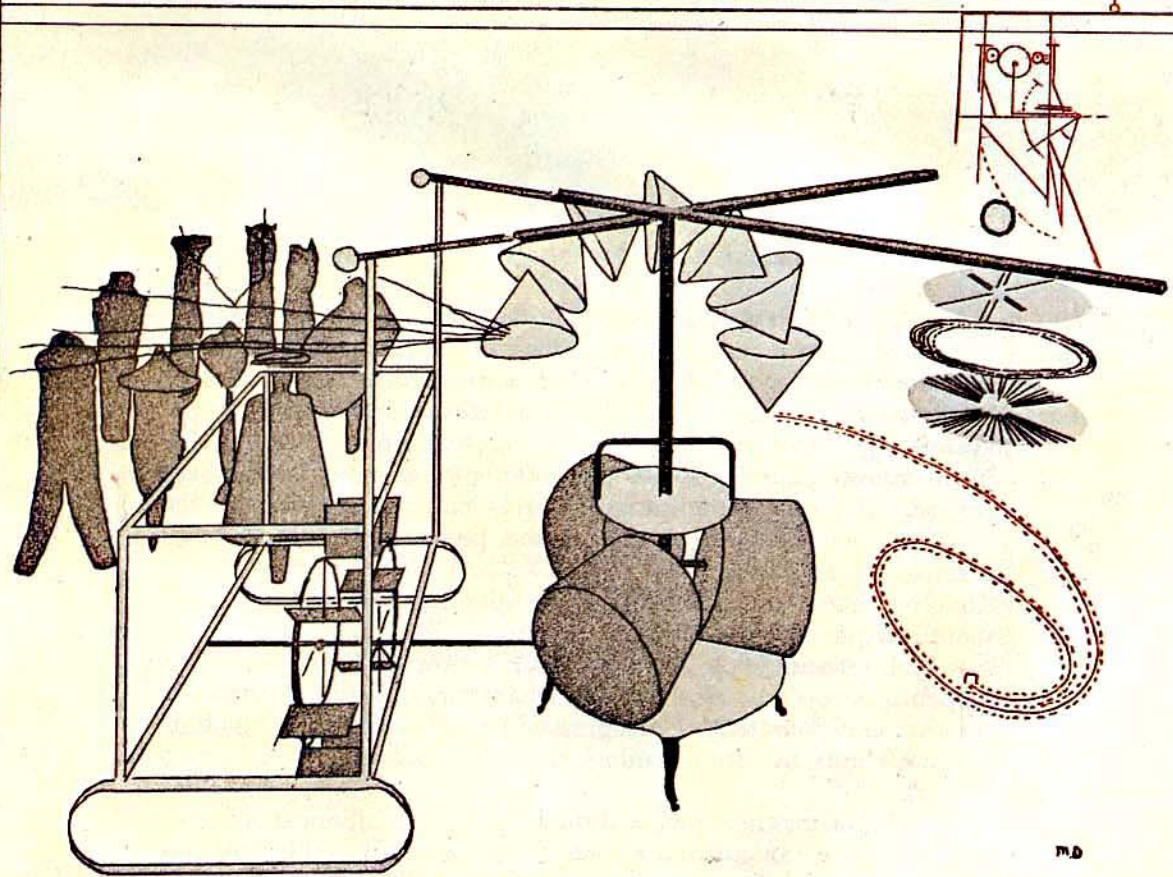
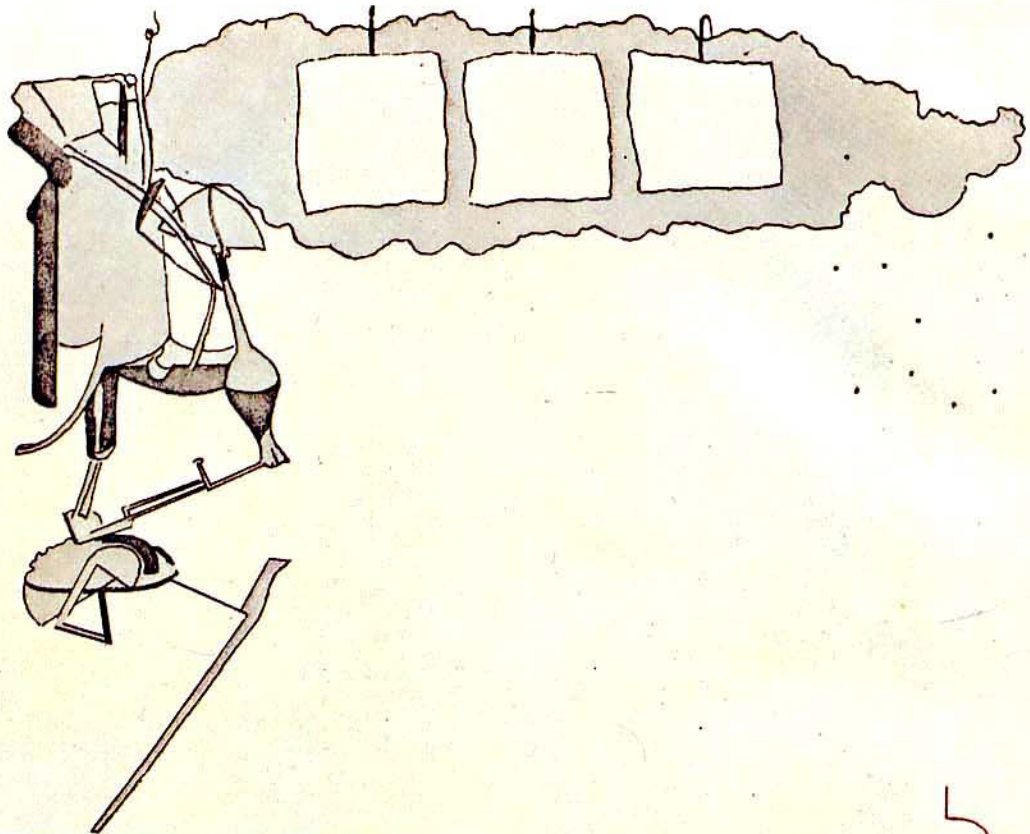
Il titolo stesso del dipinto attesta l'interesse del grande protagonista americano dell'*action painting* per il mitico mondo dell'alchimia e i suoi processi di trasformazione della materia.

dell'alchimia spirituale: dal senso lugubre e mortuario del primo foglio al tripudio del quarto, dalla cupezza all'esultanza, dalla "nigredo" alla "rubedo". Alla nigredo-inverno o "putrefactio" sembra effettivamente alludere il primo *Capriccio*. Un cadavere scheletrito o mummificato, giace accanto a una fossa da cui sale una misteriosa, miasmatica nube; un altro è depositato in un grande vaso. Uno squarcio del cielo aggrondato di nuvole lascia intravedere il segno dello Scorpione (altre volte usato dal Piranesi per segnalare un contenuto di morte) che si appresta, con la rotazione della fascia, a uscire di scena, per far posto al Sagittario e introdurre l'inverno.

Nel secondo *Capriccio* la figura di un fiume allude all'elemento acqua e le nuvole appaiono meno dense.

Nel terzo il cielo è quasi sgombro e ricorre il motivo dei due serpenti intrecciati, simbolo dell'estate (qualificato per tale in un'altra incisione della Calcografia Piranesi), mentre il favoloso delfino che salta tra i ruderi marca il passaggio dall'acqua all'aria.

Nel quarto, che è invaso dalla luce, le botti affiancate da una mano che versa in un calice sono immagini che calzano all'autunno, quasi sempre rappresentato dalla vendemmia, dall'uva, dal vino. Accanto compare la parola "allegramente", mentre l'elemento fuoco è vistosamente esibito e nella parte alta trionfa un cavallo alato (Pegaso, come attesta la vicinanza allo scudo con la Gorgone), simbolo di poesia e di spiritualità, della materia incorporea e celeste che si stacca da quella terrestre.



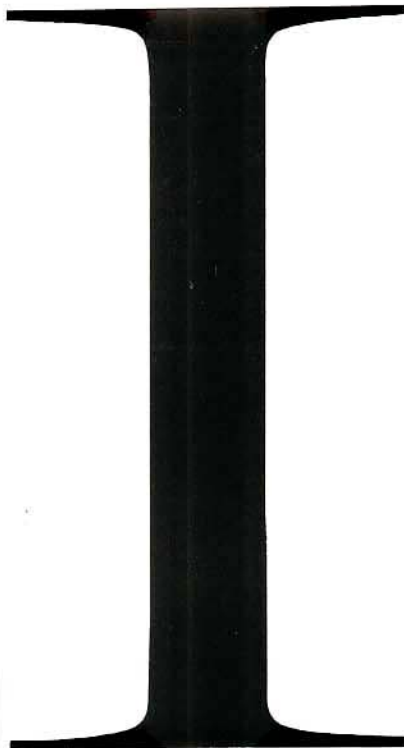
marul Dinhamy

L'età moderna



Nella pagina a fianco: Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro completato*. In questa incisione realizzata nel 1965 l'artista ha riprodotto il *Grande Vetro* eseguito tra il 1915 e il 1923, aggiungendovi alcuni segni nella parte destra della metà inferiore, in corrispondenza del punto dove ricadono le nove "gocce" che piovono dalla nuvola (corrispondenti alle nove operazioni alchimistiche).

Sopra: la pietra filosofale come vergine-sposa denudata la sera delle nozze. Da un trattato dell'alchimista Solidonius, che ha ispirato a Duchamp il sottotitolo del *Grande Vetro*: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. La parola "même" sembra invitare a una seconda lettura, che darebbe: *La Marie est mise à nue par ses célibataires*. Maria portata nella nuvola è la Vergine assunta, come tale raffigurata infatti nel *Grande Vetro*.



PITTORI ROSACROCIANI.

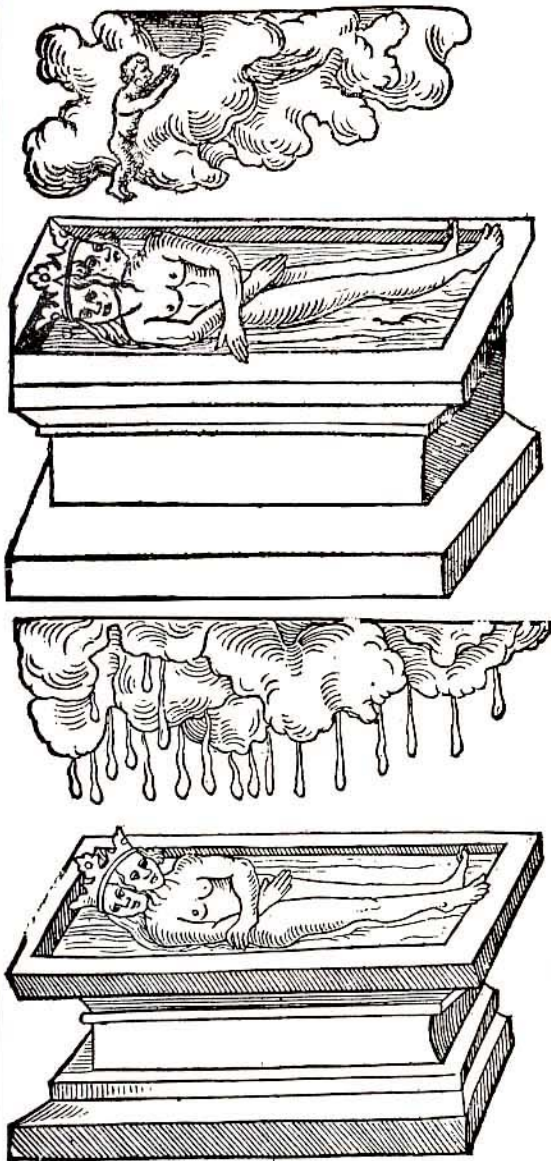
Nell'età del romanticismo, il repertorio ermetico e alchemico è rivisitato in particolare (ma non soltanto) dai simbolisti e dal gruppo dei pittori "rosacrociati", che riprendeva il nome di una nota società misteriosofica, quella appunto dei Rosacroce, fiorita in Germania nel XVII secolo e diffusa in tutta Europa. Idolo dei pittori rosacrociati era la *Gioconda* di Leonardo, per i significati che ravvisavano nella sua androginia. Ma la loro è una cultura decadente che si colloca ormai al termine di una tradizione devitalizzata.

JUNG E BACHELARD. Con l'avvento del XX secolo e delle avanguardie, la situazione sembra capovolgersi e lo stacco storico con tutta la tradizione delinearci nettissimo. Tuttavia le suggestioni dell'ermetismo alchemico continuano a operare, sia pure in contesti singolari: se ne apprezza ora l'eccentricità fantasiosa, aspetto che, come abbiamo già accennato, sembra emergere nelle assunzioni del surrealismo. Ma poiché le poetiche surreali puntano all'inconscio e al mistero, l'immaginazione alchemica è segretamente delibata sia per la forza "archetipica" dei suoi topoi, riconducibili nei luoghi stessi dell'inconscio, sia per l'alone di criptica "iniziazione" che avvolge (o avvolgeva, prima della recente divulgazione) le dottrine dell'ermetismo.

Quanto al primo punto, non è un caso che proprio nell'ambito della psicanalisi, e contemporaneamente alla nascita delle avanguardie, comincino a delinearci già nel secondo decennio del secolo le ricerche di Jung sugli "archetipi", a suo avviso ricollegabili anche proprio alle figure dell'alchimia, come poi lo scienziato stesso esporrà sistematicamente nel libro già ricordato.

Parallelamente alle ricerche della psicoanalisi, Gaston Bachelard teorizzerà negli anni Trenta l'"immaginazione materiale" che "lavora" oniricamente la materia dei quattro elementi, tra manipolazione (verbale, poiché Bachelard indirizza le proprie analisi sulla poesia) e sogno, prendendo a modello l'operazione alchemica che muta ontologicamente le sostanze e le trasforma nella loro *essenza*.

Dagli studi antropologici sulle "strutture" dell'immaginario, come dall'analisi junghiana, emerge dunque il protagonismo dell'alchimia.



Due illustrazioni dal *Rosarium Philosophorum* di Jacobus Cyriacus (Francoforte, 1550). Nella prima l'“anima” volatile della materia alchimistica (vapore) sale al cielo verso la nube, lasciando il corpo androgino della materia stessa in stato di “nerezza” e morte. Nella seconda, sul

giace nel sarcofago ricade dalla nuvola la “rugiada filosofica” fecondatrice. È il medesimo movimento rappresentato da Duchamp nel *Grande Vetro*, dove la Vergine sale al cielo e alla nuvola dal “carro”-sarcofago, mentre, a destra, le gocce fertilizzanti ricadono a terra dalla nuvola stessa.

ANDRÉ BRETON. Quanto al gusto del criptico, del segreto, o appunto dell'ermetico (“ermetismo” diviene il nome di una corrente di poesia) che fa tutt'uno con le provocazioni e le presunte astruserie delle avanguardie, o si nasconde dietro a esse, è sintomatico il già citato manifesto del Surrealismo dove Breton dichiara di voler assumere la Sapienza alchemica a modello di un “occultamento”, ai fini di quella presa di distanza dal “profano”, che il Sapiente aveva sempre professato: «L'approvazione del pubblico è da fuggire più di ogni altra cosa. Bisogna assolutamente impedire al pubblico d'“entrare” se si vuol evitare la confusione. Aggiungo che bisogna tenerlo esasperato alla porta con un sistema di sfide e di provocazioni».

MARCEL DUCHAMP. Questo atteggiamento di Breton trova un precedente nelle operazioni di Marcel Duchamp, e del resto è noto che il Dadaismo, di cui Duchamp fu il massimo interprete, introduce al Surrealismo. La provocazione, e l'apparente dissacrazione, dei baffi e barba alla *Gioconda*, serve in sostanza a “occultare”, come abbiamo visto, l'ammiccamento verso i significati esoterici dell'androginia. Ma il capolavoro “alchemico” di Duchamp è il *Grande vetro* che già nel suono del titolo gioca allusivamente con la “Grande Opera” (*Grand Verre-Grand Oeuvre*).

Le indicazioni di Duchamp sul *Grande Vetro* sono pressoché nulle, egli si è limitato a frasi sibilline. Non meno della figurazione, è criptico il sottotitolo (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*): che può essere però sottoposto a una seconda lettura, secondo il principio delle doppie letture omofone (dallo stesso suono) largamente usato da Duchamp, e che uno dei suoi ispiratori, Raymond Roussel, considerava addirittura fondante per la costruzione cabalistica dei propri romanzi. Roussel partiva da frasi omofone o quasi, come: *Ma chandelle est... = Marchand zellé*, oppure *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* (Le lettere tracciate con il bianco sugli orli del vecchio biliardo) = *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (Le lettere scritte dall'uomo bianco a proposito delle bande del vecchio bandito). Il «racconto», dice Roussel, «coincide con uno svolgimento capace di coordinare il primo significato (assunto come inizio) con il secondo (assunto come fine)».

Da *La mariée mise à nu par ses célibataires* (La sposa messa a nudo dai propri scapoli) otterremmo: *La Marie est mise à nue par ses céli-batteurs* (ovvero: Maria è messa nella nuvola dai propri trebbiatori celesti o celi-trebbiatori). *Même* (che significa lo stesso) è espressione di raccordo che sembra invitare alla seconda lettura e in chiusura può suonare anche *mem* (lettera magica che allude alla maternità e all'acqua).

Maria «portata nella nuvola» è la Vergine Assunta e in effetti, come nelle tradizionali iconografie dell'Assunzione della Vergine, il *Grande Vetro* è diviso in due metà, terrestre e celeste; nella metà superiore una nuvola con tre quadrati (la nuvola della SS. Trinità) sta per accogliere la “mariée”, ovvero la “Marie”; nella metà inferiore un parallelepipedo in prospettiva, in asse con la Maria che è ascisa, rievoca il sarcofago vuoto delle Assunzioni, attorno a cui si affollano gli astanti. Cosa possono essere, infine, i *céli-batteurs* (trebbiatori celesti)? Essi richiamano la definizione duchampiana del *Grande Vetro* come «macchina agricola» e come «macchina a vapore» con base *en maçonnerie* (muratura, ma anche massoneria).

Ma come sta insieme tutto ciò, che cosa (quale “racconto”) lega queste immagini figurative e verbali? È proprio la “base in muratura”, ovvero il fondamento “massonico”, cioè ermetico, “filosofale”, che lo spiega: nel linguaggio dell'alchimia, la treb-



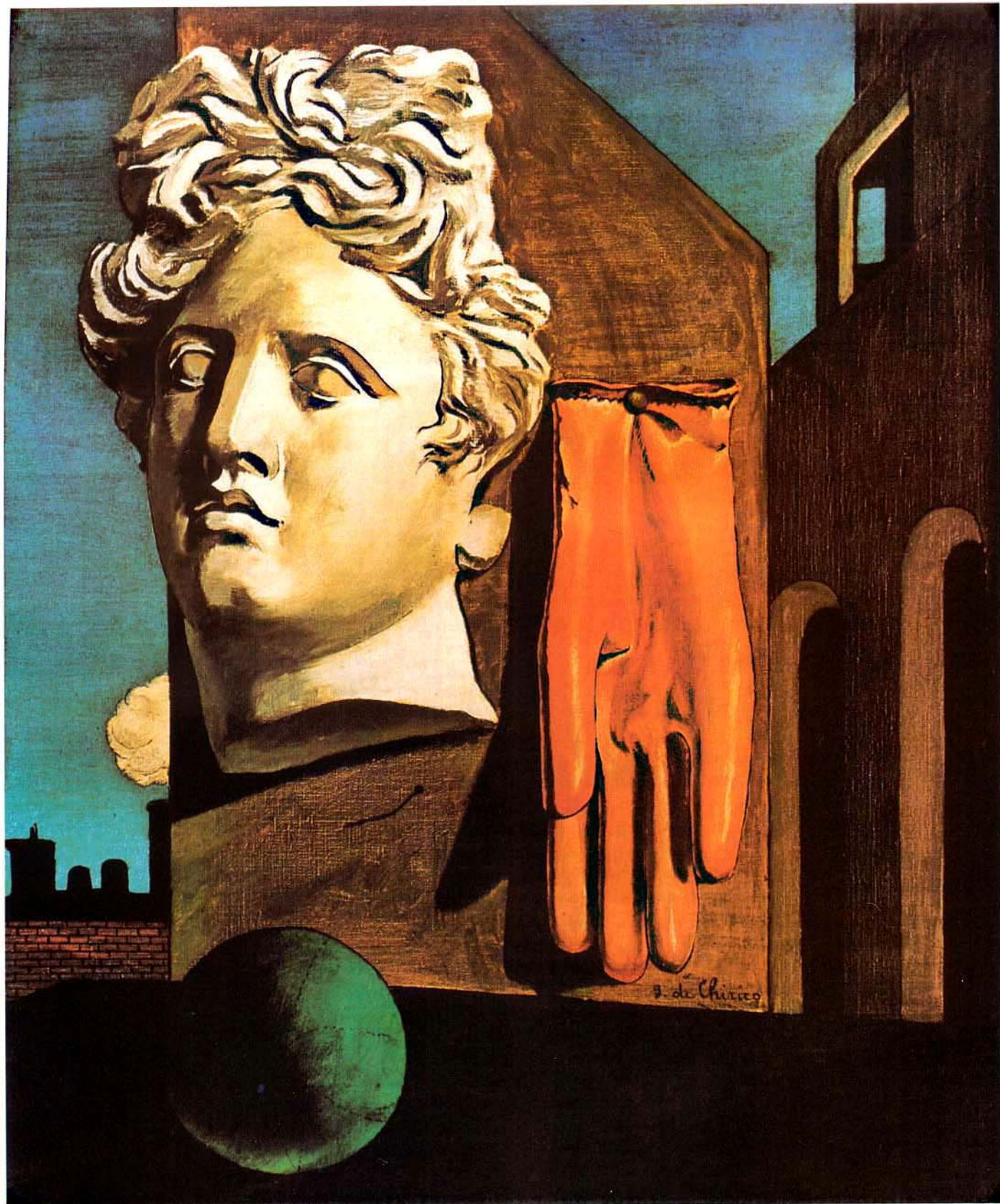
Marcel Duchamp,
La Joconde. L.H.O.O.Q.
(1919).

Si veda a pag. 32 la descrizione di questa opera, nella quale Duchamp ha celato, dietro un gesto di apparente dissacrazione, la propria arguta adesione al pensiero ermetico e al mito alchemico della androginia.

biatura (“celeste” perché l’alchimia è “agricoltura celeste”), l’assunzione in cielo della Vergine incoronata dalla SS. Trinità e il denudamento della sposa sono metafore (codificate nei trattati) che significano tutte la stessa cosa: la purificazione — macinazione della materia e sua trasformazione nella “pietra filosofale”, che era paragonata proprio al cristallo. Del resto, uno dei primi disegni preparatori per il *Grande Vetro* mostrava tutt’altra scena, aderente alla prima lettura del sottotitolo, cioè mostrava la sposa denudata la sera delle nozze da due pretendenti: ed era ricavato da un’illustrazione dell’alchimista Solidonius, allusiva alla “spoliazione” o progressiva purificazione della pietra filosofale.

Una quantità di dettagli, di cui potremo segnalare solo i più salienti, confermano la metafora alchemica del *Grande Vetro*. La “macinatrice di cioccolato”, come Duchamp chiama il congegno dei tre rulli visibile in basso al centro, corrisponde alla ruota di macina della *Melencolia* di Dürer: serve a tritare la materia “al nero”, argutamente indicata come “cioccolato”. I sette “setacci” o “crivelli” che la sovrastano corrispondono alle sette chiavi delle operazioni, o ai sette pioli della scala e sono strumenti di progressiva raffinazione, mentre le grandi “forbici” a croce, come il “mulino ad acqua” incorporato al carro-sarcofago, (sempre secondo la terminologia dello stesso Duchamp) alludono allo spezzettamento e ancora alla macinazione o dissolvimento della materia. Questa, una volta “dissolta”, ascende al cielo come vapore, per poi ricadere dalla nuvola in forma di gocce e dare nuovamente avvio al processo. Dobbiamo accontentarci per

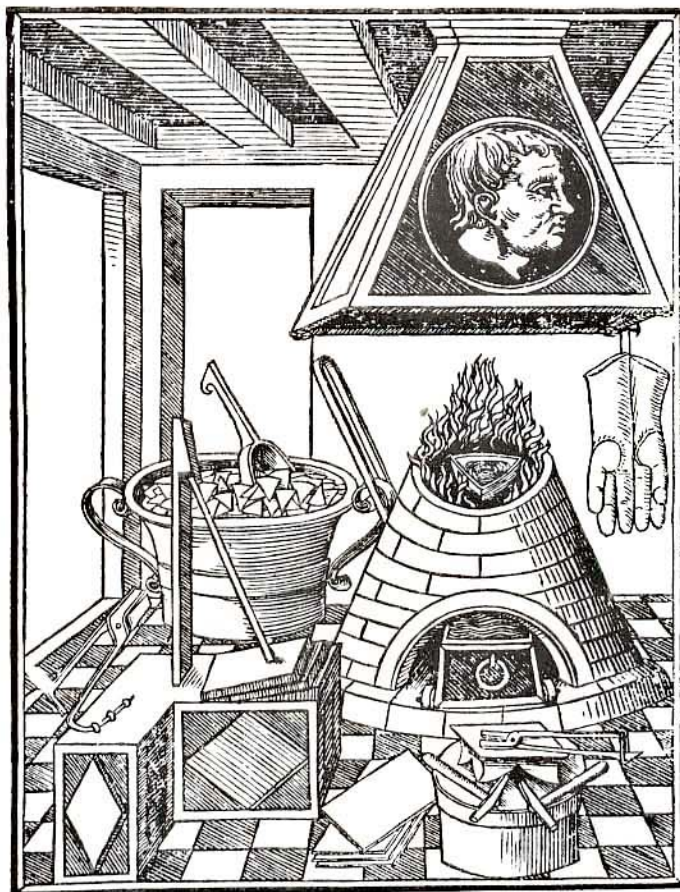
Attribuito ad Albrecht Dürer,
Paedogeron
(*Il fanciullo vecchio*).
Parigi, Louvre.
Come la Gioconda con baffi e barba, il fanciullo vecchio con la lunga barba è una figura sapienziale dell’unione dei contrari.



Giorgio De Chirico,
Canto d'amore (1914).
New York, The
Museum of
Modern Art.
È uno dei più celebri
dipinti "metafisici"
del maestro italiano.

De Chirico
potrebbe aver
tratto uno spunto
per il suo
Canto d'amore
dalla illustrazione
della pagina
a fianco.

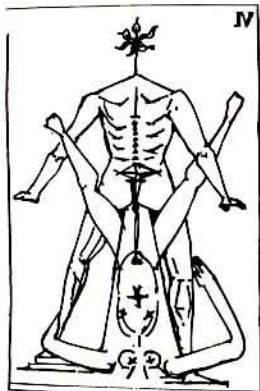
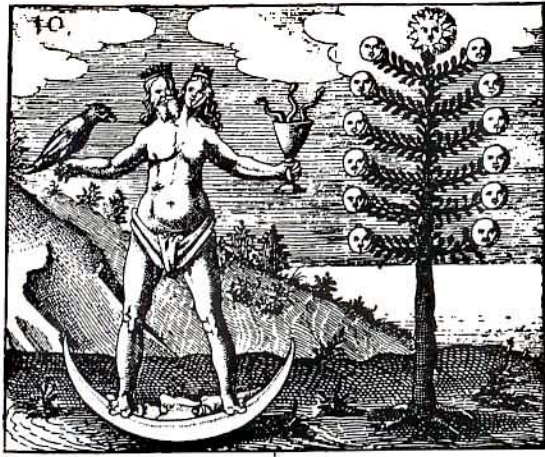
Il laboratorio dell'alchimista. Dal trattato *Voarchadumia contra Alchimiam* di G. Panteo (1530). Le enigmatiche figure geometriche e gli arnesi nella parte bassa dell'illustrazione sembrano trovare qualche riscontro in dipinti metafisici di De Chirico o di Carrà.



ragioni di spazio di questo rapido cenno al complesso congegno mentale che è ricostruibile dietro l'apparente gratuità "dadaistica" della figurazione del *Grande Vetro*.

Ma ciò che conta, è intendere come il mito dell'alchimia si rifletta, al di là dell'astrusa rappresentazione, sia nella scelta e "trasformazione" stessa della materia (il vetro invece della pittura), sia nell'implicito parallelismo dell'opus con la creazione dell'artista, sia infine nel "segreto" che deve avvolgere il suo mitico compimento. L'apparente insensatezza della figurazione dadaistica nasconde e protegge, secondo il precetto alchemico del "silenzio" e dell'ermetismo, il significato profondo, benché sdrammatizzato e intimamente decostruito. L'ironia, che è un principio fondante del dadaismo duchampiano, diventa la metafora o il surrogato "spiritoso", ma anche il delicato schermo, dell'utopia spiritualistica. Questa, ormai messa in crisi dal positivismo moderno, è contemplata dall'artista, al tempo stesso, con distacco e con arguta e avvertita partecipazione intellettuale.

GIORGIO DE CHIRICO. Anche la Metafisica, come noto, influenza il Surrealismo. Giorgio De Chirico, suo principale esponente, non era estraneo alla cultura dell'alchimia, come si ricava dalla monografia scritta nel 1968 dalla sua compagna Isabella Far: «De Chirico conosceva la difficoltà che, per un pittore dell'epoca nostra, rappresenta la ricerca dei segreti degli antichi maestri, i segreti della scienza pittorica. (...) Per giorni interi, alzandosi a volte persino di notte, il pittore, come un alchimista nel suo laboratorio, cercava la materia meravigliosa (...). Il grande problema e il grande mistero erano gli ingredienti e il loro dosaggio preciso. Era possibile che un pittore compisse un lavoro da alchimista, diventasse una specie di mago e perdesse un tempo prezioso per ritrovare l'emulsione o la pasta, proprio quella materia che, mescolata ai colori, avrebbe creato il corpo della pittura?».



In alto:
il "rebis" (l'androginò) accanto all'albero dell'alchimia. Dal *Viatorium spagyricum* di H. Jamsthaler (Francoforte, 1625).

A fianco:
Max Ernst, *All'interno della vista: l'uovo* (1929).

Qui sopra, a sinistra:
André Masson, *La clessidra androgina*.
La figura rovesciata a ipsilon richiama un'analoga immagine del *Trittico delle Delizie* di Bosch (si veda a pag. 33).

Qui sopra, a destra:
Salvador Dalí, *Helianthus Solifer* (1964).
È evidente la ripresa dall'illustrazione del *Viatorium spagyricum*.

Tra gli enigmatici accostamenti di oggetti che formano il fascino della Metafisica dechirichiana, *Canto d'amore* (1914) ne contiene uno tra i più intensamente evocativi: una testa classica (quella dell'Apollo del Belvedere) accanto a un guanto di caucciù infisso a un chiodo da cui pende. L'illustrazione di un trattato di G.A. Panteo raffigurante il laboratorio dell'alchimista, mostra un paio di guanti appeso a un chiodo sotto la cappa del forno, su cui si staglia un profilo a bassorilievo.

La derivazione non è certa, ma probabile. Persino la quinta in prospettiva trova un riscontro nella parete del laboratorio, la linea obliqua del pannello cui è attaccato il guanto in quella della cappa. In basso, dove l'illustrazione espone alcuni enigmatici solidi e una scatola con il martello e le tenaglie (cioè attrezzi, come anche le molle, presenti anche in *Melencolia I*), De Chirico colloca una sfera, che può ricordare quella dell'incisione düreriana.

In questo caso l'illustrazione alchimistica mostrerebbe di essere apprezzata, più che per i suoi significati (ormai, anche in questo caso, decostruiti e recuperati nel "non senso"), per l'inusitata qualità dell'immagine e per la sua atmosfera di geometrico mistero.

I SURREALISTI. Nell'ambito del surrealismo vero e proprio, le citazioni dell'alchimia si fanno più esplicite: un dipinto di Victor Brauner si intitola *La pietra filosofale* e la mostra in forma di sfaccettato e luminoso cristallo; l'*Helianthus solifer* di Salvador Dalí è ripreso da un'illustrazione di un trattato di H. Jamsthaler, edito a Francoforte nel 1625, che mostra la pianta dell'alchimia a





Victor Brauner, *La pietra filosofale* (1940).
L'artista ha eseguito più dipinti su questo tema.

fianco del "rebis" (l'androgino). Quest'ultimo tema è trattato da André Masson ne *La clessidra androgina*, con una citazione dal *Trittico delle delizie* di Bosch. Max Ernst sembra riprendere la metafora duchampiana ne *La vestizione della sposa* e predilige il motivo alchemico dell'uovo.

Con l'informale, la pittura "di materia" si presta (anche se spesso inconsapevolmente) a rinverdire l'antico parallelismo di arte e alchimia come suggerisce il dipinto di Pollock che abbiamo già descritto. Dal caos inerte della materia alla sua animazione nella forma, la partecipazione al mito dell'alchimia si dà in termini quasi istintivi e semplificati, ma nuovamente "dinamici" e in qualche misura drammatici.

Negli ultimi decenni, attraverso le vicende delle neo-avanguardie e del "ritorno alla pittura" lo stimolante simbolismo alchemico si affaccia all'immaginazione degli artisti con una frequenza anche maggiore e in forme tra le più varie, dalla manipolazione stessa dei materiali alla fabulazione del racconto e delle iconografie. La divulgazione portata dagli studi ha trasformato le visioni dell'alchimia in un repertorio oramai ben conosciuto e sottratto ad ogni sottinteso enigmatico di segretezza; l'alchimia è divenuta intercambiabile con la mitologia, si propone essa stessa come una mitologia laica, capace se non di orientare, di confortare e colorire con i suoi dinamici riferimenti le metamorfosi di un'arte sempre in trasformazione e sempre uguale a se stessa, nell'utopia di un riscatto, operato dalla fantasia, sulla "nerezza" della quotidianità.

Τούτο εἰν τὸ μύθη
 αὐτῶν, τούτῃ εἰν
 καὶ τῶν τῆς
 αὐτοῦ:-

ρίον ὄουρο βόρος δράκων
 ἢ λάωσας τῶν σω
 ἐργασίαν

Τὰ δὲ
 αὐτῶν
Τὸ δὲ
 τε
Οιδὲ
 βω
 σίωθῃ
 αὐτοῦ:-

φῶτα τῶν μύθη ἰωνῆς
 εἰ ταῦτα ἢ ἐθῆρωσι:-
 πρῶτον αὐτοῦ εἰν ἰωσις,
 πῆγ ἢ σὴ φας αὐτοῦ:-
 πόδες αὐτοῦ οἷ τε σαρκεσίν
 σωματῆς, τε

τέχνης
 του
 ἢ τε
 του
 ματ

ὅτι αὐτοῦ
 θέλας κῆοῖσα

αὐτοῦ τούτῃ τὸ ὄ

Δράκων τις παράκαται φύλα πτωγὸν μαὸν τούτον
 τὸν χρυσάμνον· πρῶτον θύσον κῆ ἀπὸ δερμά
 τοςον, κῆ λαβῶν τὰ σάρκα αὐτοῦ ἕως τῶν ὀστέων,
 πρὸς τὸ σόμιον τοῦ μαοῦ ποίησον αὐτὸ βάσις
 κῆ ἀνάβιθ κῆ εὐρίσας ἐκὰ τὸ ζητούμενον χρί
 μα· τὸν γὰρ ἱερεὺν τὸν χαλκαῖον μετέτεθη τοῦ
 χρώματος τῆς φύσεως κῆ γέγονεν ἀργυρᾶν ὄσ·
 ὄν μετ' ὀλίγῳ οὐκ ἡμέρας εἰς ἀθελήσας εὐρί
 σας αὐτὸν κῆ χρυσᾶν ὄν: **πρὸς τοῦ θεοῦ ἀκάωθ:**

Λαβῶν θῆρον ἀπύρον λάωσιν οὐρῶ ἀφ θόρου· ἄτα
 λαβῶν ἀλμυρῶν δὲ καὶ ἀν ἔφε ἕως ἰδι πλεύσει κῆ γι
 νελέμακασον· δοκιμαῖον κῆ ἕπερον κῆ βλέπον

ἢ φιλῶτε:-
 ἢ δὲ τούτοις τὸν νομῶν ἔχον ἢ φιλῶτε:-

16...
 ἢ φιλῶτε

IL LINGUAGGIO DELL'ALCHIMIA
L'alchemica invenzione:
iconologia e segreti
nel Seicento e nel Settecento

Il serpente che si morde la coda (*Ouroboros*). Da *Synosius*, trascrizione di Theodore Palecanos (1478). Parigi, Biblioteca Nazionale.



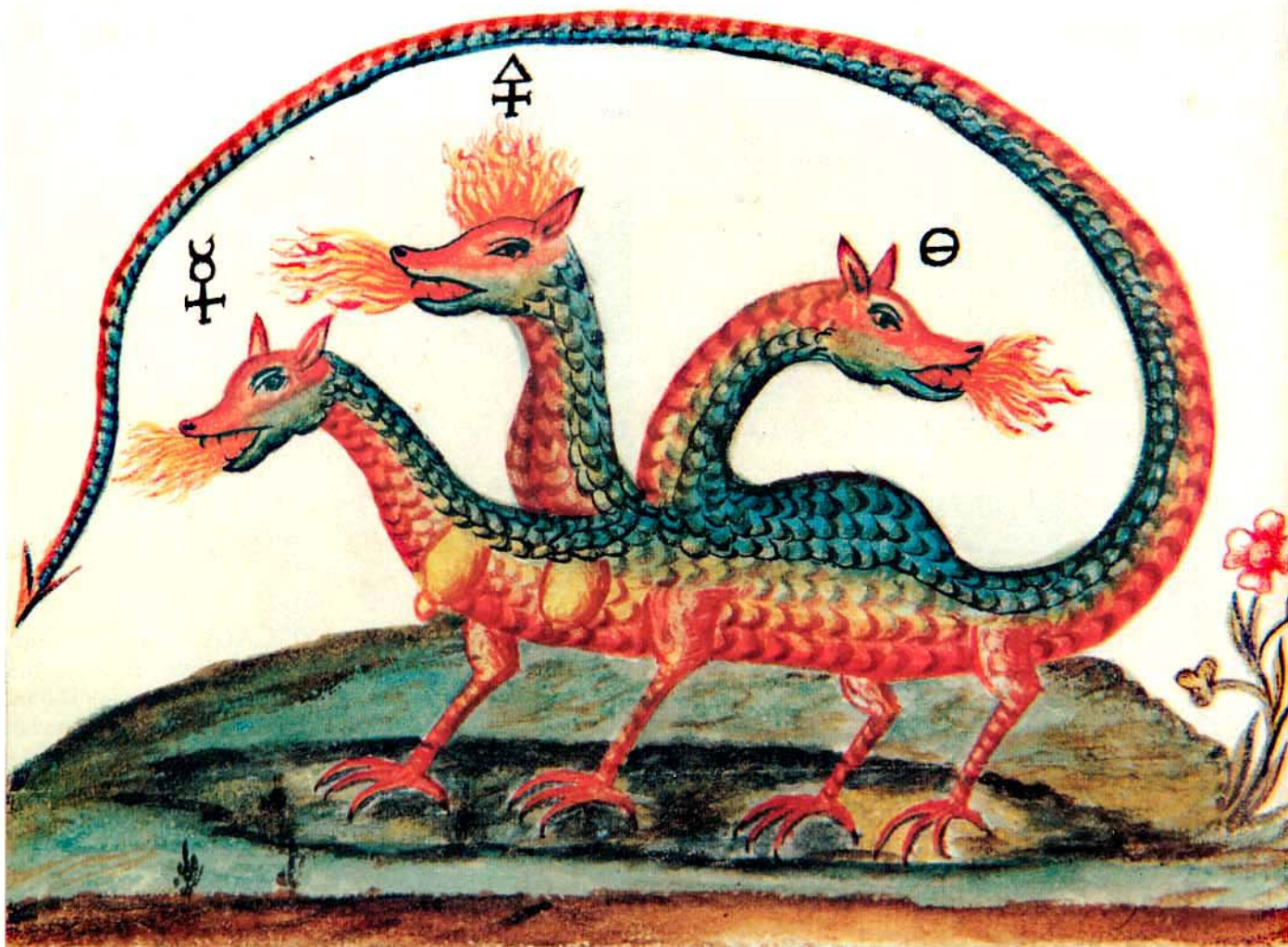
L LINGUAGGIO dell'immagine, nella tradizione alchemica occidentale, dall'antichità pagana ai tempi moderni, ha svolto un preciso e duplice ruolo. Da un lato ha tramandato la memoria dell'insegnamento dottrinario, dall'altro ha avuto la funzione didattica di far meglio intendere un tale insegnamento. Infatti le raffigurazioni, sia da sole che connesse a un testo o un monumento, hanno in ogni caso il compito di guidare e facilitare il fruitore nell'intelligenza dei contenuti che vengono nel complesso rappresentati. Si tratta, in sostanza, di un uso del linguaggio che potremmo dire retorico (il termine vale nell'accezione di arte del parlare), in quanto indirizza opportunamente l'opinione, stimolandola con l'emotività e la logica modulata dell'argomentazione visiva.

Fin qui niente di nuovo, poiché è proprio di ogni forma di linguaggio, sia orale che visiva, costituire l'eccellente medio mnemonico, educativo e ordinatore, tra il passato e il presente, ovvero tra l'indicibile e il manifesto, o più semplicemente tra soggetto e oggetto.

Da questa generalizzazione l'immaginario alchemico, sia figurativo che plastico, si distacca però in modo deciso, e ciò in conseguenza del carattere esoterico della sua memoria, che non è strutturata, per intenderci, secondo un lessico dal senso letterale, bensì nel concerto enigmatico delle metafore e del simbolo.

«Si compiacquero gli antichi Filosofi» scrive G. Grimaldi nel suo *Dell'Alchimia*, edito a Palermo nel 1645 «ragguagliarci o confusamente, o sotto la cortecchia di favolose Poesie, ed oscurissime Enimme la lor' opinione sopra il Magistero Alchimico».

Tale segretezza ha la sua motivazione nello stesso tipo di ricerca svolta dagli alchimisti: essa è diretta alla decifrazione e conoscenza delle leggi nascoste della Natura, delle norme che ne governano il moto trasmutatore, mantenendo nell'incessante flusso del molteplice l'imperituro 'essere' dell'Uno. Concezione che l'antica alchimista Cleopatra concretò nella figura dell'Ouroboros (il serpente che si morde la coda), simbolo dell'unità del cosmo nel suo procedere temporale. Un simile vocabolario ha percorso storicamente un lungo cammino espressivo, che in Occidente risale in gran parte, dal punto di vista iconografico, ai cicli illustrativi contenuti in alcuni codici tardomedievali, dei



Zolfo, Mercurio e Sale, i tre agenti dell'Opera simboleggiati nelle tre teste del dragone alchemico. Da un manoscritto del XVII sec. Trieste, Biblioteca Civica, Ms. 2-27.

quali ci sono pervenute varie copie manoscritte. A questi testi e immagini vanno poi aggiunti, come fonti dell'iconografia alchemica europea, quelli egizio-ellenistici portati e diffusi in Europa dai dotti bizantini nel XV secolo, ed anche le traduzioni latine, fatte in Spagna nel XII secolo, di trattati alchemico-neoplatonici arabi, i quali a loro volta non erano altro che versioni di più antiche opere greche e siriane sull'argomento, poi tradotte e rivisitate dai filosofi e dagli scienziati arabi nel Medioevo.

EMBLEMI E IMPRESE. Nei secoli XVII e XVIII, l'iconografia ermetica arricchirà ulteriormente il proprio dizionario, sommandovi immagini simboliche tratte sia dal mondo mitico del neopaganesimo rinascimentale che dalla sintesi formale proposta dai libri di emblemi e di imprese. Per un più facile prosieguito, è ora opportuno esporre il significato di questi ultimi termini.

In senso lato l'emblema si può definire come una costruzione immaginativa in cui vengono correlate, secondo le rispettive valenze allegoriche, delle figure (dette "corpo") con delle parole (dette "anima") espresse con un motto o sentenza; seguono alcune righe, in versi o prosa, che esplicano la natura simbolica della composizione nel suo insieme. Questo tipo di letteratura solitamente si fa risalire alla prima edizione degli *Emblemata* di Andrea Alciato, apparsa nel 1531. L'idea che sottintendono i libri di imprese e di emblemi, spesso conosciuti più per le raffinate incisioni che li ornano che per altro, è soprattutto quella di riuscire a risolvere la divisione tra immagine e parola, attraverso l'accostamento dei sensi elevati e mistici di entrambe,

Nella pagina a fianco:

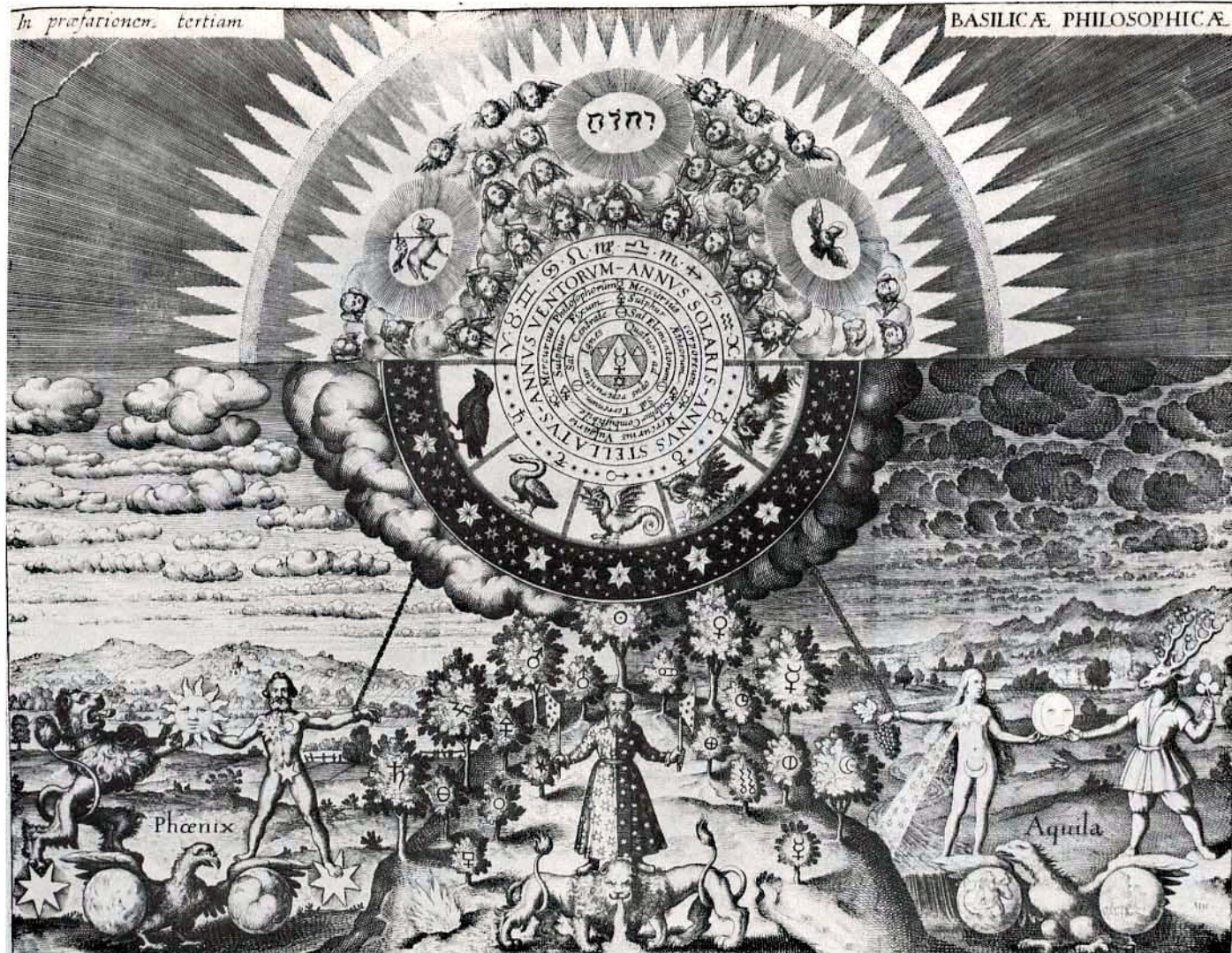
re alchemico resuscita nella nuova veste purpurea. Da un manoscritto del 1526 circa. Leida, Rijkuniversiteit, Cod. Voss. Ch. F. 29.

Hic dominus noster misit angelum suum: et ipse ante primum
 matutini illius offitii super terram et mare: et infa mirabile
 multitudine. Et insequentes misit dominus angelum suum: qui
 sedent portas illas: et dicitur illis: et terra fiat alba: et
 et terra fiat alba: et terra fiat alba.



Hic dominus descendit a sepulchro
 vivus et erat sanguinolentus: quia
 erat in sepulchro: et plenus
 gratia dei: quia dominus post bellum
 spiritualium et terrenalium.





La cosmologia alchemico-rosacroiana nella visione dell'unità tra microcosmo terreno e macrocosmo uranico (Janitor Pansophus, fig. IV), in *Musaeum Hermeticum*, Francoforte (1677).

di modo che l'apparente diversità dei loro significanti venga conciliata nell'unità del significato, in un nuovo "signum" che asseconi l'equivalenza oraziana «ut pictura poesis»: la poesia è come la pittura. Non a caso il "nuovo codice" aveva avuto tra le fonti ispiratrici gli *Hieroglyphica* di Horapollo, scritto che oggi sappiamo risalente ai primi secoli dopo Cristo. L'opera ebbe notevole fortuna, dopo che una copia fu acquistata nel 1419 nell'isola greca di Andro e portata a Firenze, riscuotendo vivo interesse nell'ambiente neoplatonico del Ficino. Essa influenzò anche il celebre capolavoro di Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili* edita nel 1499, come appassionò Nostradamus che scrisse una *Interpretation des hiéroglyphes de Horapollo* intorno agli anni quaranta del XVI secolo.

Nel trattatello di Horapollo, dove si spiegano i geroglifici egizi secondo una lettura ideografica che svela i presunti sensi morali e simbolici degli stessi, gli umanisti scorsero la testimonianza di un linguaggio arcano, in cui convivevano l'"immagine" e la "parola" della sacra sapienza dell'Egitto antico. L'interesse per questa riscoperta si può afferrare in tutta la sua importanza, ricordando che dal V-VI secolo d.C. al XV si era persa ogni traccia di lettura ragionata e organica dei geroglifici (lontane erano ancora le fantasiose interpretazioni di Athanasius Kircher o la geniale soluzione di Champollion). L'ultimo baluardo della religione egiziana era stato infatti l'isola di File nell'Alto Egitto, dove i pellegrini etiopi e blemmi del deserto sudanese continuavano a seguire il culto di Iside, al riparo dall'intolleranza fanatica



Apollo-Sole e il Mercurio filosofico.

Sopra: nella versione del *Viridarium Chymicum* di Daniel Stolcius.

Francoforte (1624);

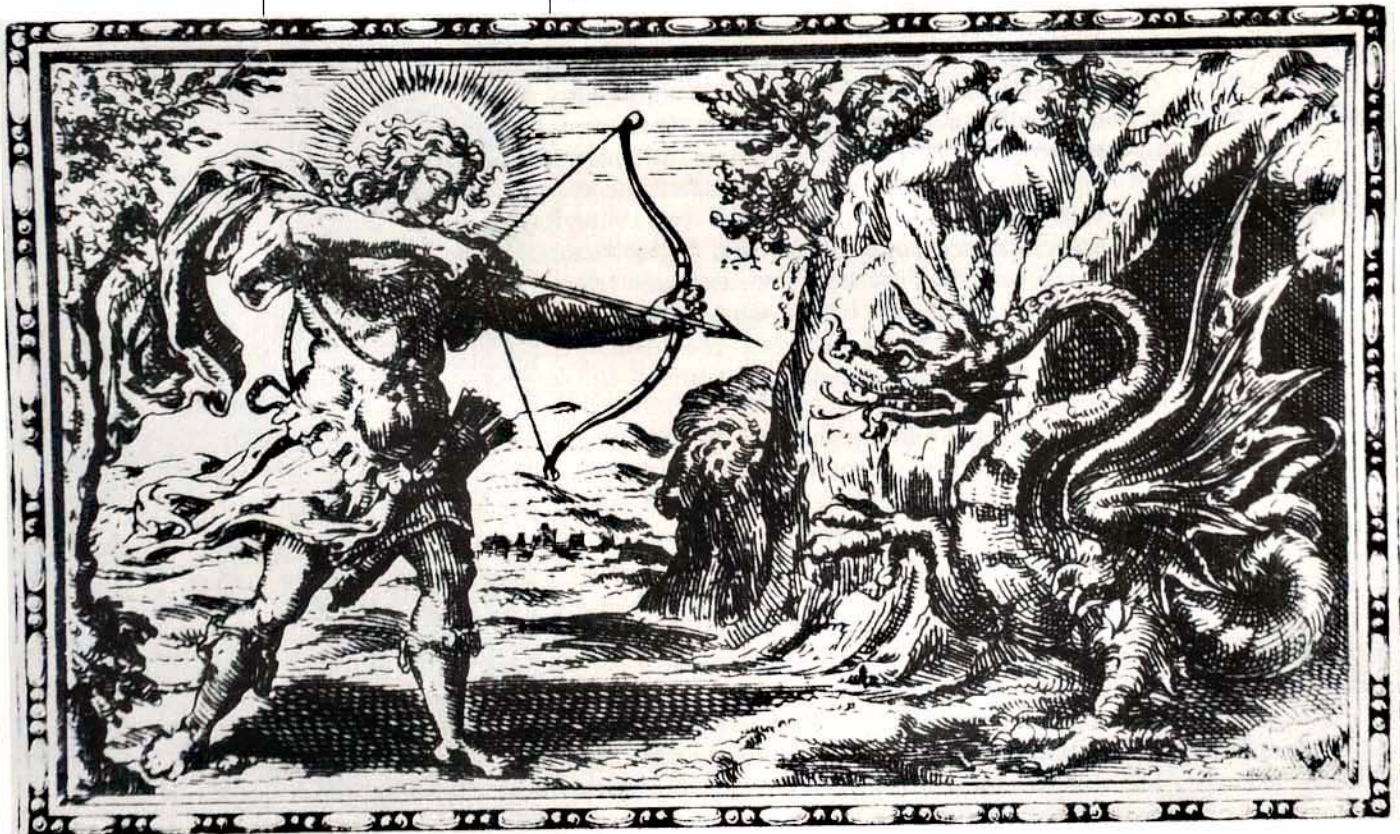
sotto:

nell'incisione riportata nel *Delle allusioni, imprese et emblemi sopra la vita (...)* di Gregorio XIII di Principio Fabrizi. Roma (1588, p. 19).

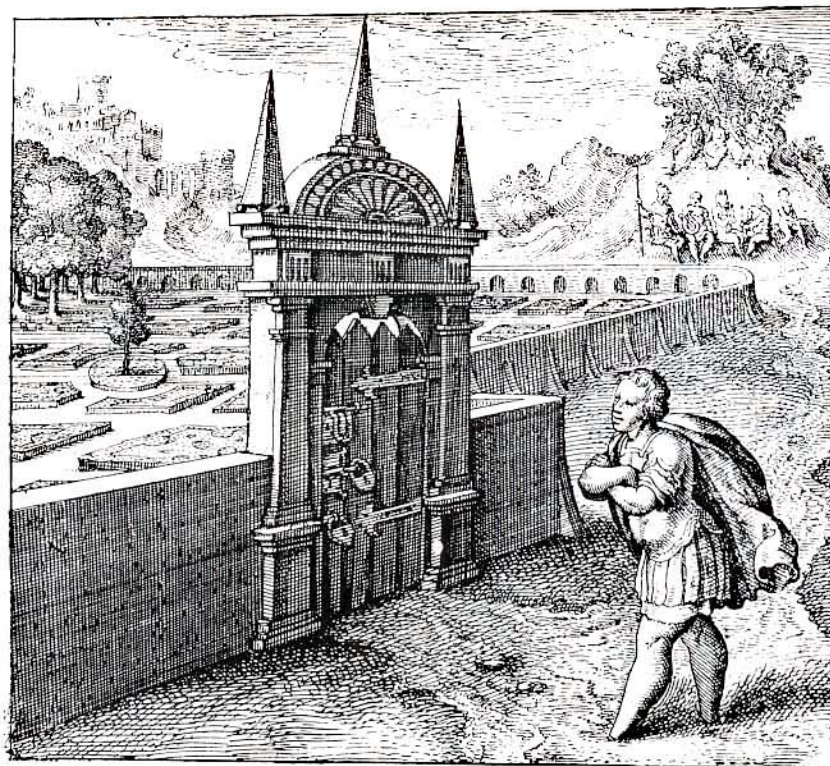
dei Cristiani monoteisti, fino al 560, quando Giustiniano, saputo di tale remota persistenza del culto pagano, fece chiudere il tempio, incarcerare i sacerdoti e trasportare le statue a Costantinopoli.

A dispetto di ciò, la cultura classica, come quella cristiana più attenta all'esegesi simbolica delle Scritture, trasmisero a quella umanistica e rinascimentale la loro convinzione che l'Egitto antico costituisse un punto di riferimento imprescindibile nella genealogia delle conoscenze umane. A ciò contribuì anche la leggenda, mai venuta meno, di un personaggio principe della letteratura alchemica: Ermete Trismegisto, il tre volte grande. Questi infatti è stato sempre considerato uno dei padri fondatori del sapere, essendo la personificazione greca e poi latina del dio egizio Thoth, che, come narra Platone nel *Fedro*, insegnò l'alfabeto agli uomini. I Greci e i Latini gli attribuirono l'invenzione delle arti e delle scienze; Tertulliano e Lattanzio, Padri della Chiesa, lo citarono come autorità dottrinale.

IL SIGILLO GEROGLIFICO. All'uso "ermetico" e "arcano" degli emblemi-geroglifici si rifecero nei loro scritti e immagini numerosi alchimisti dal Cinquecento al Settecento. Costoro vedranno nel sigillo geroglifico la pregante presenza magica del segno sacro, che contiene in sé, nel suo tratto allusivo, l'armoniosa presenza delle forze del cosmo, coagulando in una espressione visiva la "geometria" delle segrete leggi che coordinano il microcosmo con il macrocosmo. Queste motivazioni, pur nelle diverse accezioni e limiti, stanno alla base di importanti monumenti: per esempio, il primo riquadro della navata centrale nel pavimento del Duomo di Siena (riquadro del 1488, in cui l'insegnamento di Ermete viene fatto risalire ai tempi di Mosè), oppure gli affreschi del Pinturicchio a tematica isaiaca nell'appartamento Borgia in Vaticano, databili intorno al 1492. Dal punto di vista iconologico, sono di chiara impostazione ermetico-geroglifica le eleganti incisioni dell'opera di Principio Fabrizi *Delle*



Il giardino alchemico rimane chiuso per chi non ha i piedi per camminare e seguire le orme della Natura. Da *Atalanta Fugiens*, di M. Maier, Emblema XXVII.



allusioni, imprese et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII (Roma 1588), volume in cui la celebrazione del Pontefice viene affidata a una iconografia pagano-alchemica di grande efficacia, che sembra giocata (non sappiamo fino a che punto) sull'equivoco che può suscitare lo stemma papale: questo ha per insegna un dragone alato, cioè un'immagine che in alchimia corrisponde al "mercurio filosofico"; ne consegue paradossalmente una catena di imprese, nelle quali il soggetto principale è il papa Gregorio XIII come "mercurio" alchemico.

Nel 1600, due anni dopo l'uscita del volume del Fabrizi, viene stampata a Parigi una versione della citata *Hypnerotomachia*, intitolata *Le Tableau des Riches Inventions... qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*. Questa è dovuta all'occultista Béroalde de Verville che intende rivelare il significato alchemico dell'opera del Colonna. In realtà Béroalde ripropone, con qualche emendamento, il testo francese edito da Jacques Kerver nel 1546, riprendendone anche le xilografie, che contengono solo qualche raro riferimento ermetico, del resto inevitabile in un contesto enciclopedico come quello dell'*Hypnerotomachia*. Attenzione particolare merita invece il frontespizio riccamente decorato con simboli alchemici (la quercia-forno, il leone-zolfo, l'acqua e il fuoco filosofici, la fontana mercuriale dell'eterna giovinezza, ecc.), e concepito come una summa emblematica della Grande Opera.

Nel contempo, intorno al 1612, viene stampato il primo ampio trattato alchemico sui miti greci ed egizi: è l'*Arcana Arcanissima* di Michael Maier (1568-1622), paracelsiano e rosacroce, che fu al servizio come medico e segretario privato dell'imperatore Rodolfo II a Praga. L'opera esamina la mitologia pagana accuratamente, interpretandola come una allegoria dell'Arte ermetica, e a riguardo verrà altamente stimata dagli alchimisti successivi quale scritto di indiscutibile autorità. Antoine-Joseph Pernety, autore dell'ultimo e più completo studio sistematico sull'argomento, *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées* apparso a Parigi nel 1758, dichiara quanto grande sia il suo debito con il libro di Maier, da lui letto con attenzione e che lo ispirò per comporre il suo articolato simbolismo.

Frontespizio
alchemico-mitologico
dell'*Escalier des Sages*
(1693).



IMMAGINI ERMETICHE E MITI PAGANI. A questo punto potremmo dire che i tempi sono maturi per una più decisa ed esplicita affermazione dell'iconografia mito-ermetica a livello europeo. Non sorprende pertanto che nel 1617 a Oppenheim e nel 1624 a Francoforte vengano editi i due maggiori volumi di emblemi d'alchimia: l'*Atalanta Fugiens* di Michael Maier, con cinquanta fini incisioni dovute all'abile mano del maestro tedesco Matthäus Merian il Vecchio, ed il *Viridarium Chymicum* di Daniel Stolcius, con centosette incisioni. Le due opere, che diventeranno subito famose e apprezzatissime, costituiscono i più maturi repertori iconografici della tradizione alchemica occidentale. In essi, e qui sta la loro profonda differenza dalla specifica letteratura di emblemi e di imprese, il concetto di emblema che abbiamo esposto in precedenza viene adattato, nel vigore fantastico del barocco, al rigoroso discorso alchemico sulle varie fasi dell'Opera e sul loro procedere. A questa trasformazione dall'emblema-impresa (comunemente inteso) a quello alchemico, concorre anche l'iconografia mito-ermetica, che soprattutto Maier inserisce in maniera magistrale nella sua *Atalanta*, con le immagini della nascita di Minerva dal capo di Giove, della pietra vomitata da Saturno, dell'amore di Mercurio e Venere, e altre ancora. Il richiamarsi ai miti dei Gentili da parte degli alchimisti, che vogliono così discorrere obliquamente della loro scienza, fa la sua prima comparsa, in modo tangibile, nei secoli XV e XVI, per esempio in autori come Giovanni Braccesco, il quale sostiene che la distillazione viene occultata nella favola di Giove che si converte in aquila e porta Ganimede in cielo, oppure la fissazione dell'elisir in quella di Gorgone che muta in pietra chi la guarda.

Da tutto ciò consegue che nell'iconografia alchemica del primo Seicento si ha la saldatura, di carattere iconologico, di due momenti basilari della cultura europea del Quattrocento e del Cinquecento: la ricerca filologica di stampo umanistico sulle immagini geroglifiche ed ermetiche e la rivisitazione dei miti pagani. Questa, iniziata dal Boccaccio, trovò nell'iconografia mitologica dei manieristi la dimensione più esaltante. Fenomeno che conobbe la sua alta sintesi pittorica, plastica e architettonica nello Stanzino alchemico di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze, costruito negli anni settanta del XVI secolo.

Tale saldatura, fino a oggi mai messa in adeguata luce, è invece della massima importanza per la comprensione del successivo sviluppo, nelle arti figurative, dei temi mitografici. Gli artisti infatti, se da una parte potranno avvalersi per la composizione delle loro opere di una stereotipa schedatura di figure com'è elencata nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, stampata nel 1593 e più volte riedita (la prima edizione illustrata è del 1603), da un'altra potranno ricorrere all'immaginario alchemico che, nel Seicento e nel Settecento, produrrà una gran copia di rappresentazioni a carattere mitologico, emblematico e geroglifico, in un contesto sempre rispettoso però del contenuto alchemico. Significativo esempio in proposito sono le incisioni in-folio dell'*Escalier des Sages ou la Philosophie des Anciens* (1686) di Barent Coenders van Helpen, nelle quali scene mitologiche esemplificano, accompagnandole, le "parole" principali della Grande Opera, come il vocabolo "AER" che è illustrato dalla favola di Danae, che viene fecondata da Giove nelle sembianze di una pioggia d'oro.

C'è da augurarsi che, in avvenire, gli studiosi sensibili a una certa problematica rivolgano le loro indagini anche a un riesame del significato dell'intera iconografia mitologica che va dal '500 all'800, tenendo presente una possibile interpretazione che non escluda a priori il significato alchemico delle tematiche mitiche, bensì le confronti criticamente con i testi ermetici.



Qui a fianco:
il tondo sovrastante
l'architrave della *Porta
Magica* di Roma,
simbolo dell'unità
e del tutto.

**Sotto,
in sequenza:**
quattro simboli
planetari e metallici.

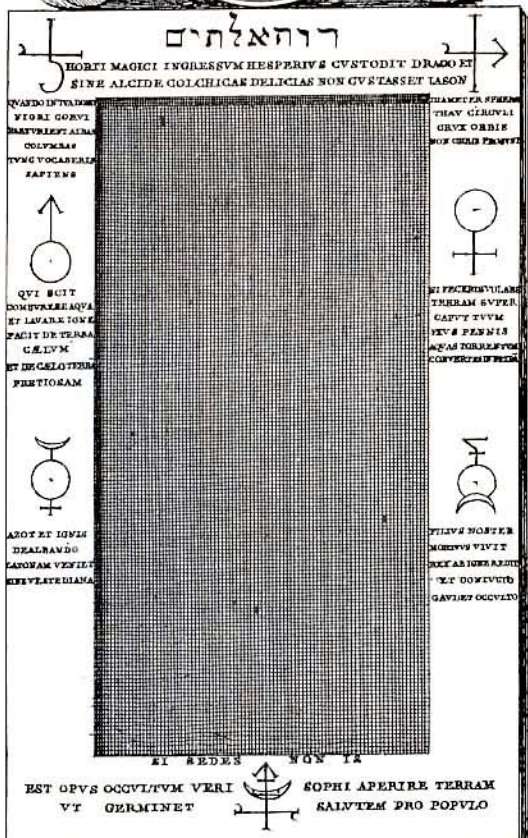
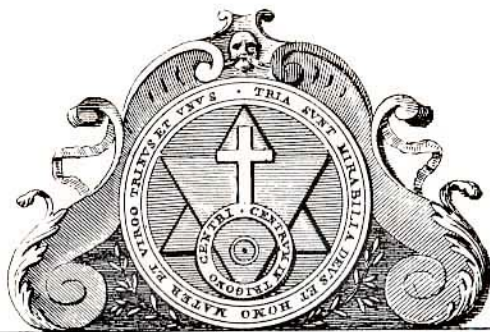


**Nella pagina a fianco,
in alto:**
la *Porta Magica* di Roma
in un'incisione del 1806;
in basso:
la stessa in una
fotografia recente.

DUE ESEMPI DI MAGISTERO ALCHEMICO NEI SECOLI XVII E XVIII. Tornando più precisamente al nostro argomento passiamo a esaminare adesso l'opera di due personaggi vissuti nei secoli XVII e XVIII, nella quale sembrano coagularsi tutte le considerazioni finora svolte; essi realizzarono infatti dei singolari monumenti, nei quali arte e alchimia, iconologia e segrete pratiche, si connettono in modo mirabile: questi monumenti sono la cosiddetta *Porta Magica* a Roma e la *Cappella Sansevero* a Napoli. La prima fu fatta erigere dal marchese Massimiliano Savelli Palombara, che nacque a Roma il 14 dicembre 1614 e nell'Urbe visse, rivestendo anche importanti cariche pubbliche come quella di Conservatore in Campidoglio, fino al giorno della sua morte, avvenuta il 16 luglio 1685; la seconda è il tempio sepolcrale dei di Sangro, una delle più nobili famiglie del Regno delle Due Sicilie, della quale il più munifico artefice fu Raimondo di Sangro Principe di Sansevero, che nacque il 30 gennaio 1710 a Torremaggiore, in provincia di Foggia; trasferitosi in seguito a Napoli, dove trascorse la maggior parte della sua vita, vi morirà il 22 marzo 1771.

LA PORTA MAGICA A ROMA. Chi si recasse oggi in Piazza Vittorio a Roma, potrebbe ancora vedere ciò che rimane di un monumento che, senza esagerazione, può considerarsi eccezionale, essendo nel suo genere l'unica esplicita testimonianza plastica del Magistero alchemico giunta fino a noi. Si tratta di una porta marmorea i cui stipiti, soglia, architrave e un soprastante frontone, hanno scolpiti dei segni geroglifici e motti in latino ed ebraico. L'attuale stato di conservazione del monumento è quello di un vergognoso abbandono e non resta che rimandare il lettore, desideroso di "vedere" la *Porta* nella sua interezza, a passate fotografie o più antiche incisioni, di solito riportate nei libri che di essa si sono occupati. La fece costruire tra il 1677 e il 1680 il marchese Palombara come ingresso secondario alla sua Villa sull'Esquilino. «Nel 1870» racconta Pietro Bornia «la via San Vito, a Roma, era stretta e solitaria, limitata a destra e a sinistra da mura basse, lunghe, uniformi, intramezzate solo da rare casupole. Immetteva nella via di Santa Croce in Gerusalemme, passando innanzi alla chiesa di Sant'Eusebio e al Castello dell'Acqua Giulia. Muovendo dall'arco di Gallieno e avanzando nella menzionata via, si vedeva allora, a circa duecento metri dall'arco, sulla destra, l'intelaiatura marmorea d'una porticina, addossata al muro di cinta di un orto. Quella cornice destava generalmente la curiosità dei passanti, poiché aveva la soglia, gli stipiti e l'architrave ornati di segni cabbalistici e di iscrizioni latine ed ebraiche. Si diceva che fosse la porta del laboratorio d'un alchimista che in altri tempi, aveva tentato di produrre l'oro (...) In seguito alla demolizione del muro di cinta dell'orto e alla sistemazione della piazza Vittorio Emanuele e delle vie adiacenti, tale porta, nel 1873, per ordine della Commissione Archeologica comunale, venne scomposta e conservata nei magazzini municipali, per essere poi trasportata e stimata dove presentemente si vede, cioè nel giardino della piazza Vittorio Emanuele, di fianco al castello dell'Acqua Giulia, chiamato Trofei di Mario (...) A fianco della *Porta Magica* sono stati posti due indecenti nani marmorei, provenienti dagli sterri del Quirinale, del 1888».

In origine, pertanto, la porta non aveva come cornice i due "nani", i quali altro non sono che sculture di epoca romana del dio egizio Bes, ma faceva parte dell'architettura dei giardini di Villa Palombara, luogo dove il marchese Massimiliano, poeta, rosacrociario e alchimista tra i maggiori del Seicento, aveva il suo laboratorio ermetico, in cui si dedicava attivamente al conseguimento



mento della Pietra Filosofale, lavorando talvolta insieme con la regina Cristina di Svezia. Non possiamo ripetere qui il lungo esame e commento che facciamo della *Porta Magica* e dell'opera del suo autore (studio che si basa sul ritrovamento di un inedito trattato del Palombara, in cui il marchese racconta la sua esperienza alchemica) in un libro di recente pubblicazione, *Il Giardino di Hermes*: un riassunto dello stesso non potrebbe essere che troppo riduttivo per la complessità del tema, e vi rimandiamo a chi volesse saperne di più. Desideriamo invece porre ora in evidenza un aspetto singolare della questione, strettamente legato al particolare ambiente della Villa Palombara: quello cioè dell'"arte del giardino" alchemica. Narra il marchese Massimiliano nel suo testamento redatto nel 1680: «Nel suddetto giardino [quello della Villa], vigna et orti vi ho in diversi tempi fatti molti miglioramenti, e bonificamenti, ...fattivi piantare gl'alberi fruttiferi, e vi ho posto molte figure, termini, statue, colonne, bassirilievi, catene, aggiustato gli strazzi, viali, fenestre, et altre cose che rendano più vago, più nobile, e più fruttifero il detto giardino, vigna et orti». I lavori di sistemazione della Villa e del suo giardino riguardano anche la collocazione della *Porta* (che dovette avvenire intorno al 1680, poiché il frontone si ispira a una incisione rosacrociana del 1677) e di altre cinque epigrafi, tra le quali una, di cui propongo la traduzione seguente, dice: «In questa campagna, per la rugiada del cielo, per la bontà dei copiosi terreni, per le acque naturali, il suolo dissodato dà frutto, mentre per il salnitro e il sale si levano i fumi dello sparso letame. Questo bosco, un boschetto, conserva sempre il medesimo aspetto, e senza artificio nascono viti, peri e incontaminati frutti. Vicino al bosco vi è un laghetto, dove non il lupo ma la lepre gioca spesso, senza molestare le miti pecore né gli uccelli. Il cane, custode fra gli innocenti agnelli, mette in fuga le fiere; solo l'aria di questa campagna è vera salute per il malato, e riempie di verzure le vie della città. I solchi seminati danno coppe di vino per la sete. Entra, uomo che non cerchi le cose vane, fuori stia Venere, e a voi, ladri, chiudo le porte. Purificato da ogni vizio, lieto, liba il mare di vino genuino, secondo il costume di Baccho. Esulta, se vuoi, tra le uve e liberamente attingi a ciò che desideri. A te preparo, con cuore puro, qualunque cosa tu voglia chiedermi. Qui le api producono la chiara ricchezza del dolce miele sempre molle. Ora, se leggerai queste iscrizioni, tu che piangi, starai bene, qui, all'ombra della selva, dove l'estate si sposa alla primavera. Mai piangeresti con la fronte mesta se rimanessi tra i fiori, né resteresti in lacrime, mentre qui spirano mormorii del vento...».

Il giardino del Palombara assume così i connotati edenici del luogo eletto, dell'"hortus conclusus", in cui la salute fisica e psichica dell'uomo consiste nella simbiosi conoscitiva e spontanea tra se stesso e Dio attraverso l'ordine della Natura, senza bisogno di alcun "artificio". Come la *Porta Magica* con le sue iscrizioni è una sorta di geroglifico architettonico, un microcosmo artificiale disegnato dal segreto linguaggio umano, così il giardino, cui essa introduce, è il vero geroglifico, quello della Natura, disegnato da Dio: un macrocosmo dove interagiscono il sole e la luna, gli astri e i quattro elementi. «La Natura» sostiene il Palombara «altro non è che simbolo dell'onnipotente Fattore». È proprio nel suo giardino che il marchese Massimiliano, come egli stesso racconta, si dedica alla sperimentazione alchemica, raccogliendo sui prati la rugiada per poi distillarla opportunamente: speculazione e operatività si intersecano nel curatissimo giardino filosofico.

La concezione religiosa della Natura, di matrice pagana, è un aspetto fondamentale della vicenda alchemica, perché guida i

passi del “filosofo” ermetico senza che si senta mai egli stesso il padrone, ma il custode, di questa straordinaria creazione, dove coabitano “fisica” e “metafisica”, lontano da ogni schizofrenia tipica dell'uomo moderno. Il linguaggio che ne nasce è pertanto onnicomprensivo di ogni forma dell'immaginario, in quanto basato sul “libro” della Natura, che è scritto in un lessico che accomuna il quotidiano con l'eccezionale: entrambi “segni” di un'unica necessità.

In una incisione in rame del citato *Viridarium* dello Stolcius, che illustra il giardino ermetico, si può osservare come armonico e rispettoso della Natura sia l'intervento dell'uomo, e la flora che vi è racchiusa comprende piante pregiate, cereali nutritivi e mitiche piante: giacinto, vite, l'erba moly, frumento, rose, i pomi delle Esperidi, olivi. Qui il mito e la realtà si compenetrano all'interno di un'esperienza che assume in sé la globalità dell'immaginario umano e lo rende “vivo” linguaggio. Esperienza che si alimenta nella coscienza di essere per l'uomo un “custode” e non un “padrone”, dunque nel perseguimento dell'agire prudente, umile secondo l'ignoranza socratica: Maier nella sua *Atalanta*, ha raffigurato questa concezione nell'alchimista che di notte (nelle

L'alchimista segue le orme della Natura, da *Atalanta Fugiens* di M. Maier (Oppenheim, 1618, Emblema XLII).



tenebre dell'ignoranza) segue le orme (il linguaggio come "segno" e "impronta" simbolica) della Natura (la vera guida); i suoi strumenti sono il bastone (la ragione), gli occhiali (esperienza) e una lampada (la lettura).

LA CAPPELLA SANSEVERO A NAPOLI. A una pratica alchemica meditativa, umile e profonda, come quella del Palombara, sembra contrapporsi, per così dire, la tormentata esperienza del Principe di Sansevero, e il controverso valore del suo messaggio. Su questo personaggio, ritenuto fino a pochi anni fa un mago-stregone, la cui memoria era affidata più alla diceria popolare che alla realtà di comprovati fatti storici, si sta procedendo a una adeguata e seria riabilitazione grazie alla scoperta recente di numerosi documenti, anche autografi dello stesso Principe, che ne ripropongono la figura come quella di uno scienziato, inventore di macchine idrauliche e pirotecniche, uomo assai colto, ma soprattutto alchimista. La scoperta dei nuovi documenti, tra cui il testamento olografo, in parte rinvenuti presso l'Archivio Notarile di Napoli in parte in una collezione privata, si deve alla studiosa napoletana Clara Miccinelli. Anche in questo caso, per la complessità dell'argomento, rinviemo il lettore che ne volesse sapere di più, ai libri della studiosa, i quali, sebbene sviluppino alcune interpretazioni discutibili nella loro disamina "esoterica", sono puntuali e attenti nel riproporre i documenti stessi.

Per quanto ci riguarda, il soggetto più interessante da prendere in esame, dal punto di vista iconologico, è quello che concerne la statua marmorea del *Cristo Velato*, opera dello scultore Giuseppe Sammartino (1720-1793), artista noto per l'eleganza accademica della sua plasticità barocca e per il virtuosismo del suo scalpello, reso celebre appunto dall'esecuzione del *Cristo Velato*. È questa una scultura posta nella parte centrale del pavimento nella *Cappella Sansevero*: sopra una base con panneggio in marmo bardiglio, si trova la statua velata del Cristo poggiante su un materasso con due cuscini (questa seconda parte della composizione è in marmo bianco). L'esecuzione del velo, trasparente sul corpo senza vita, è straordinaria, con effetti plastici che meravigliano tanto realistica ne è l'esecuzione: lo stesso Canova ammirato da tale maestria cercò di acquistare l'opera a qualsiasi prezzo. Ebbene, e qui sta la notizia, il velo non è di marmo, bensì di stoffa finissima, marmorizzata con un procedimento alchemico dal Principe, a tal punto da costituire, insieme alla scultura sottostante del Sammartino, un'unica opera.

Nell'Archivio Notarile Distrettuale di Napoli è stato infatti rintracciato il contratto tra Raimondo di Sangro ed il Sammartino per la realizzazione della statua. In esso si legge che il 25 novembre 1752, alla presenza del notaio Liborio Scala, le due parti, il Principe ed il Sammartino, si accordano sulla realizzazione del *Cristo Velato*. Lo scultore si impegna ad eseguire «di tutta bontà e perfezione una statua raffigurante Nostro Signore Morto al Naturale da porre situata nella Chiesa Gentilizia di D. Sig. Principe (...) cioè un *Cristo Velato* steso su d'un materasso che sta sopra a un panneggio e appoggia la testa su due cuscini, appré del medesimo vi stanno scolpiti una Corona di spine tre chiodi e una tenaglia»; Raimondo di Sangro, oltre a procurare il marmo necessario, si obbliga «ad apprestare una Sindone di tela tessuta, la quale doverà essere depositata sopra la scultura; acciò dipoiché, esso Principe l'haverà lavorata secondo sua propria creazione; e cioè una deposizione di strato minutioso di marmo composito in grana finissima sovrapposto al velo. Il quale strato di marmo dell'idea del Sig. Principe, farà apparire per la sua

Giuseppe Sammartino,
Cristo Velato, particolare.
Napoli, Cappella
Sansevero.

finezza il semblante di Nostro Signore dinotante come fosse scolpito di tutto con la statua. Viceversa il riferito Sig. Joseph S. Martino si obbliga puranche alla politura ed allustratura della Sindone; di tal arte per lo sbalordimento del più attento osservatore». Il Sammartino si impegna inoltre a «non svelare al compimento di essa [statua] la maniera escogitata dal Principe per la Sindone ricovrente la Statua». Nell'atto notarile «si conviene ancora che tutto il lavoro risulterà di detto Sig. S. Martino». A questo stupefacente contratto si aggiunga che, in un altro documento rintracciato dalla Miccinelli, viene data dal Sansevero la "ricetta" per fabbricare il "marmo a velo": «Calcina viva nuova 10 libbre, acqua barilli 4, carbone di frassino. Covi la grata della fornace co' carboni accesi a fiamma di brace; con ausilio di mantici a basso vento. Cala il Modello da coprire in una vasca ammattonata; indi covrilo con velo sottilissimo di spezial tessuto bagnato con acqua e Calcina.

Modella le forme e gitta lentamente l'acqua e la Calcina Misturate. Per l'esecuzione: soffia leve co' mantici i vapori esalati dalla brace nella vasca sotto il liquido composito. Per quattro di ripeti l'Opera rinnovando l'acqua e la Calcina. Con Macchina preparata alla bisogna Leva il Modello e deponilo sul piano di lavoro, acciocché il rifinitore Lavori d'acconcia Arte. Sarà il velo



come di marmo divenuto al Naturale e il Sembante del modello Trasparire».

Se i due documenti stabiliscono senza equivoci i limiti dell'abilità del Sammartino (ma lo stesso discorso, a questo punto, vale quasi certamente per altre due sculture "velate" della Cappella Sansevero: la *Pudicizia* di Antonio Corradini e il *Disinganno* di Francesco Queirolo), mettono altresì in rilievo il talento alchemico del Sansevero, che pone la sua perizia operativa al servizio della sua dottrina ermetica, dal momento che si impegna nella realizzazione di una delle immagini misteriche per eccellenza del simbolismo cristiano, quella della Sindone, il lenzuolo in cui fu avvolto il corpo di Gesù depresso dalla croce. Simbolismo che gli alchimisti intesero come annunciante la nuova veste di gloria che avvolgerà il corpo risorto, allusivo a sua volta della perfezione della "pietra filosofale". Nel *Rosarium Philosophorum* è proprio l'immagine di Cristo, che risorge avvolto nel manto glorioso, a concludere la Grande Opera.

Ancora una volta una iconologia "arcana" e "geroglifica" disegna il connubio tra arte e alchimia, ponendo quesiti che vanno oltre l'ambito storiografico, e accentuano semmai l'importanza, ormai necessaria, di una ridefinizione di un certo linguaggio iconico, non più colto in ambito solo estetico.

Francesco Queirolo,
Il disinganno.
Napoli, Cappella
Sansevero.



I PERSONAGGI

HENRICUS CORNELIUS AGRIPPA (1486-1535): medico, cabbalista e occultista tedesco, autore del *De Occulta Philosophia*, il più diffuso 'manuale' di magia del Rinascimento.

ALBERTO MAGNO (1206-1280): teologo e filosofo, maestro di Tommaso d'Aquino.

ANDREA ALCIATO (1452-1550): insigne giurista lombardo. Insegnò negli Studi di Avignone, Bruges, Bologna e Pavia. Il suo lavoro più celebre rimane però un'opera non giuridica, l'*Emblematum Liber*. Questa è una raccolta di epigrammi latini accompagnati da immagini allegoriche, che testimoniano la profonda cultura classica dell'autore. In essi convivono accenti morali con riferimenti simbolici, mitologici e favolosi. La fortuna dell'opera fu tale da vantare oltre 180 riedizioni in due secoli e da essere tradotta in numerose lingue.

BASILIO VALENTINO: monaco tedesco e alchimista, forse vissuto all'inizio del XV secolo. Le opere che gli sono attribuite tradiscono però una redazione cinquecentesca, influenzata dal pensiero paracelsiano. Si ipotizza pertanto o un rifacimento di suoi primitivi trattati a opera di qualche seguace di Paracelso, oppure un vero e proprio falso storico.

BÉROALDE DE VERVILLE, François Brouard (1566 ca.-1629 ca.): poligrafo, umanista, abiurò il protestantesimo. Fu medico, appassionato di alchimia, autore di molte opere, curò l'edizione francese dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1600.

PIETRO BORNIA: occultista che visse a Roma tra il XIX ed il XX secolo. A lui si deve uno studio storico sulla Porta Magica, pubblicato sulla rivista *Luce e Ombra* nel 1915.

GIOVANNI BRACCESCO: alchimista italiano vissuto nella metà del XVI secolo, fu autore di importanti trattati alchemici come *Il legno della vita* e *La esposizione di Geber filosofo*.

JEAN-FRANÇOIS CHAMPOLLION (1790-1832): il moderno decifratore dei geroglifici egizi.

CLEOPATRA: alchimista della scuola egiziana di difficile collocazione storica (I sec. d.C.?), da alcuni identificata con la famosa regina Cleopatra, a cui i Romani attribuirono un trattato sui cosmetici. Di fatto però i documenti a nostra disposizione sono insufficienti per assecondare tale ipotesi. Dei suoi lavori ci rimangono un *Dialogo* e alcuni diagrammi simbolici.

BARENT COENDERS VAN HELPEN: anonimo scrittore di alchimia del XVII secolo.

FRANCESCO COLONNA: autore del più celebre libro illustrato del Rinascimento, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (la battaglia d'amore in sogno di Polifilo), edito a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio in una memorabile veste tipografica. Già identificato con un omonimo frate veneziano, è più probabilmente da riconoscere nel patrizio romano e protonotaro apostolico Francesco Colonna, signore di Palestrina.

CESARE DELLA RIVIERA: scrittore di alchimia, vissuto tra il XVI ed il XVII secolo. Il suo trattato *Il Mondo Magico de gli Heroi* è intriso di concezioni neoplatoniche, ermetiche e cabalistiche.

ERMETE TRISMEGISTO: mitico padre dell'alchimia, personificazione greca e poi latina del dio

Thoth, il Mercurio egizio, che avrebbe insegnato agli uomini l'alfabeto, le arti e le scienze.

PRINCIPIO FABRIZI: compose il *Delle allusioni, imprese et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII*, stampata a Roma nel 1588.

JOHANN FAUST: la leggenda che nel tempo si è impadronita di questo personaggio, esaltandone le oscure arti magiche ed ispirando alcuni capolavori (basti ricordare le opere di Marlowe e di Goethe) della letteratura europea, ne hanno resa impossibile una sicura inquadratura storica. Forse si trattò di un medico-'mago', vissuto nella Germania meridionale tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo.

GIACINTO GRIMALDI: alchimista del XVII secolo, figlio di Svetonio, medico gentiluomo ascolano. Fu autore del trattato *Dell'Achimia*, edito a Palermo nel 1654.

LEONE EBREO, Giuda Abarbanel (1460 ca.-1535 ca.): medico, filosofo e cabbalista, fu autore dei *Dialoghi d'Amore*: un'opera complessa (ricca di contenuti esoterici e favolosi, filosofico-religiosi e mitici), che eserciterà una duratura influenza nel pensiero mistico-esoterico successivo.

MICHAEL MAIER (1568-1622): alchimista e rosaceo che godette nel Seicento di grande fama, in parte dovuta ad alcuni suoi libri di emblemi, come l'*Atalanta Fugiens* e il *Symbola Aureae Mensae*. Fu il primo alchimista a rivisitare in modo organico la mitologia pagana, interpretandola in chiave ermetica.

NOSTRADAMUS, il provenzale Michel de Nostredame (1503-1566): autore delle famose quanto oscure *Centurie* profetiche, fu medico e astrologo alla corte francese di Carlo IX, protetto dalla regina madre Caterina de' Medici.

JACQUES KERVER: editore parigino che nel 1546 pubblicò la prima traduzione francese dell'*Hypnerotomachia Poliphili*.

ATHANASIUS KIRCHER (1602-1680): gesuita e grande erudito, fu docente al Collegio Romano. La sua vasta opera scientifica, storico-religiosa e linguistica lo fece stimare dai contemporanei come uno degli ingegni più versatili e colti dell'epoca.

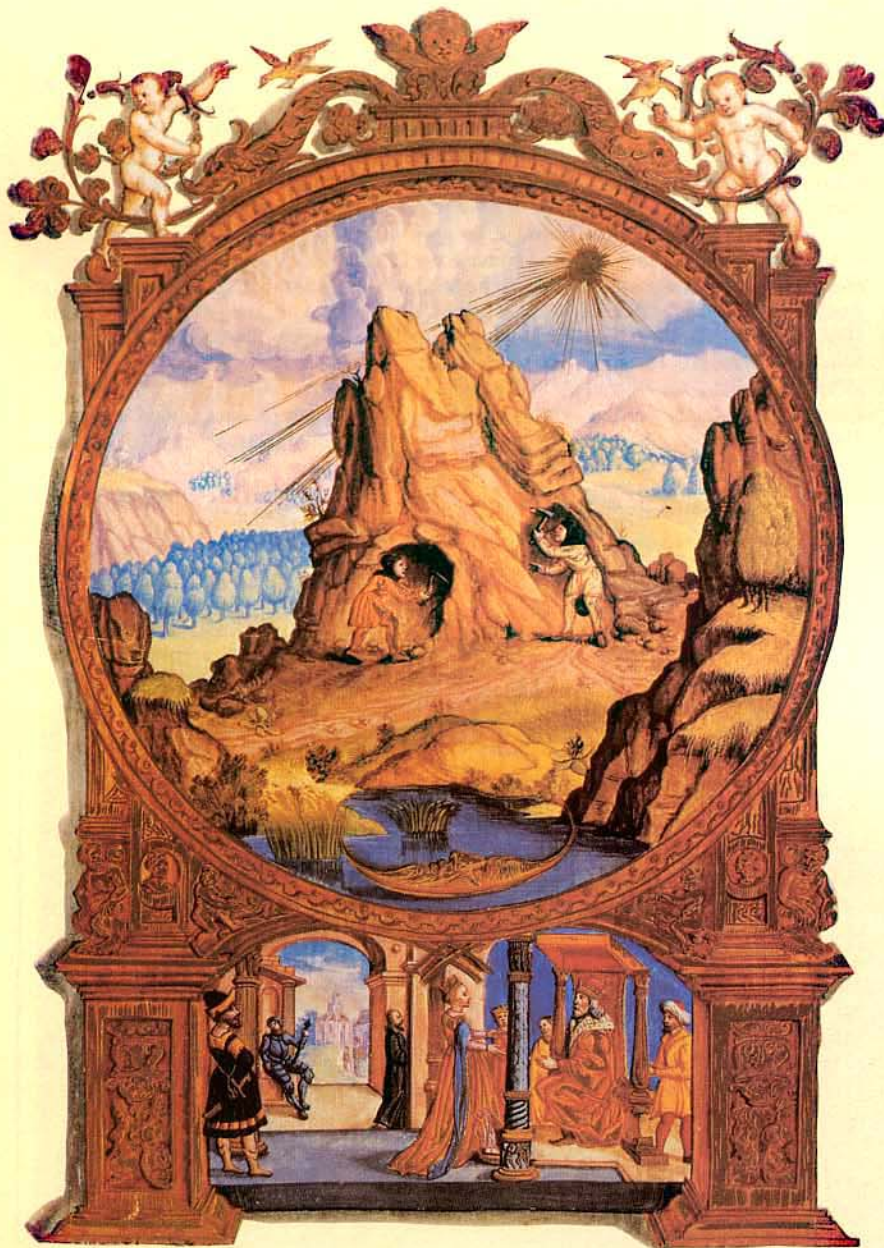
GIOVANNI AGOSTINO PANTEO: prete e alchimista che visse a Venezia all'inizio del XVI secolo.

PARACELSO, Theophrastus Bombast von Hohenheim (1493-1541): medico, filosofo e alchimista svizzero, innovatore della ricerca medica, alchemica e farmaceutica, convivendo nella sua esperienza la tradizione ermetica e certi aspetti dell'empirismo moderno.

CESARE RIPA (1560 ca.-1620/25): autore della nota *Iconologia*, volume che raccoglie i tipi iconografici delle allegorie, con costante riferimento all'immaginario mitico dei pagani.

L'opera, che ebbe numerose edizioni, ha costituito uno dei maggiori repertori figurativi per poeti, pittori e scultori fino al XIX secolo.

DANIEL STOLCIUS: alchimista alla corte praghese di Rodolfo II. Nel 1624 pubblicò il *Viridarium Chymicum*, ovvero la più ampia raccolta di emblemi ermetici mai stampata, che divenne presto opera preziosa e ricercata.



GLOSSARIO BREVE

ERMETISMO: insieme di dottrine filosofiche, mistiche e alchemiche attribuite a Ermete Trismegisto, e culturalmente collocabili nell'area egizia e del vicino oriente. Benché composte, nelle redazioni a noi giunte, nei primi secoli dopo Cristo, potrebbero contenere concezioni di origine ben più antica.

ESOTERICO: dal greco *èsoterós* (= interiore, intimo), in riferimento all'insegnamento segreto e 'intimo' che i filosofi greci impartivano ai loro discepoli e non rendevano pubblico.

GENTILI: dal latino *gentes* (= gente, razza, nazione, popolo). Termine usato dai Giudei e dai Cristiani per denominare i 'popoli' pagani.

MITO-ERMETICA, iconografia: lettura dei miti pagani secondo l'allegoria alchemica. Questo tipo di interpretazione della mitologia si sviluppa in alcuni autori a partire dall'inizio del XVI secolo (anche se tracce già si riscontrano in opere tardomedievali), e avrà il suo compimento nel '600 con Michael Maier e nel '700 con Antoine-Joesph Pernety.

OUROBOROS: figura di un serpente che si mangia la coda.

Con questo simbolo l'immaginario pagano volle rappresentare il perpetuo moto del mondo: l'unità del tutto (il cerchio) che si dispiega nella molteplicità delle trasformazioni cicliche (il serpente, per le sue spire, è simbolo delle fasi lunari) per tornare poi sempre in se stessa (la congiunzione della coda del serpente con la testa), conciliando così l'apparente contraddizione tra l'«uno» e il «molteplice».

ROSACROCE: setta riformista, i cui *Manifesti* politici e dottrinali, pervasi di contenuti mistico-alchemici, apparvero per la prima volta in Germania all'inizio del XVII secolo.

SPAGIRIA: dal greco *spàō* (= separo) e *agéiro* (= riunisco).

Nome con cui Paracelso e i suoi discepoli chiamarono l'arte chimica di scomporre e riunire i corpi in nuovi composti.

In generale indica l'aspetto chimico-farmaceutico dell'alchimia.

Opus metalli
da *Splendor Solis*
di S. Trismosin (1582).

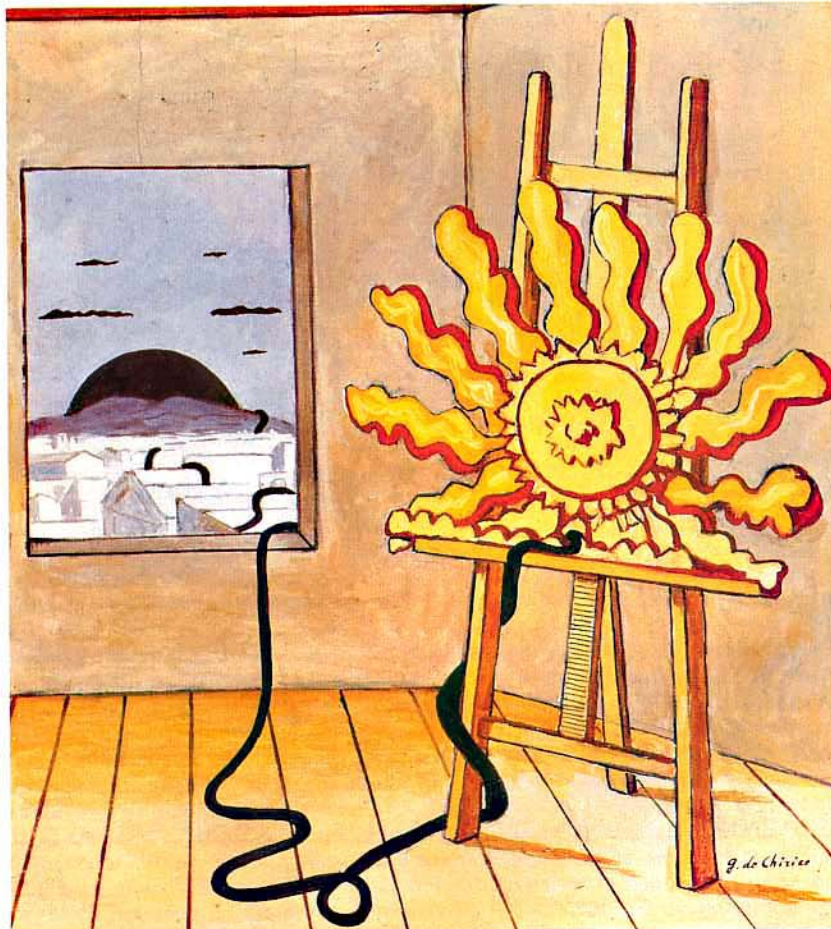
PER SAPERNE DI PIÙ

Chi voglia approfondire alcuni dei temi toccati nella prima parte di questo dossier, può consultare i seguenti studi di M. Calvesi: *G.B. Piranesi* in H. Focillon, *Piranesi*, Bologna 1967; *A noir (Melencolia I)*, in "Storia dell'Arte" n. 1, 1969; *Il significato della Sacrestia Nuova di Michelangelo*, in "Momenti del marmo", 1969; *La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in "Storia dell'arte" n. 7, 1970; *Duchamp invisibile*, Roma 1975. Su Duchamp e l'alchimia si vedano anche le monografie di A. Schwarz (New York e Milano 1968) che è autore inoltre del volume *L'immaginazione alchemica* (Milano 1979) e curatore della sezione "Arte e alchimia" nell'ambito della mostra "Arte e scienza" della 42ª Biennale di Venezia.

La bibliografia sull'alchimia è troppo vasta per essere anche brevemente riassunta. Si rimanda pertanto, come traccia indicativa, alle seguenti opere di non difficile reperimento. Sull'A. in generale: T. Burckhardt, *L'alchimia*, Torino, Boringhieri, 1961; M. Eliade, *Il mito dell'alchimia*, Avanzini e Torraca, Roma 1968; R. Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols 1979; E.J. Holmyard, *Storia dell'alchimia*, Firenze, Sansoni, 1959. L'A. nel mondo antico: A.J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, I-IV, Paris, Gabalda, 1949-54; J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Roma, Mediterranee, 1984. Sul linguaggio religioso in A.: S. Andreani, *Alchimia: appunti per una semiologia del sacro*, Torino, ERI, 1976. Sull'iconografia alchemica: H.M.E. De Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens*, Leiden, Brill, 1969; M. Gabriele, *Commentario sul Mutus Liber*, Milano, Arché, 1974; B. Obrist, *Les Débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982. Sul marchese M. Palombara: M. Gabriele, *Il Giardino di Hermes. Massimiliano Palombara alchimista e rosacroce nella Roma del Seicento*, Roma, IANUA, 1986. Sul principe di Sansevero: C. Miccinelli, *Il tesoro del principe di Sansevero. Luce nei sotterranei*, Genova, E.C.I.G., 1985.

Giorgio De Chirico,
Sole su cavalletto.

In molte opere di De Chirico, "conoscitore" di alchimia, si incontra, come in questo quadro, la figura del sole nero. Il passaggio dal sole nero a quello luminoso corrisponde al compimento dell'Opus, che implicitamente De Chirico identifica con la pittura stessa (il sole luminoso è infatti collocato sul cavalletto).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Biserni, pp. 3, 4, 7, 13, 20, 65.
Bruni, p. 64.
Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia Nazionale, Roma, p. 39.
Fototeca Storica Nazionale, p. 49.
Adriano Mordenti, AGF, pp. 58, 59.
Nuova Italia Editrice, p. 37.

Pedicini, Napoli, pp. 62, 63.
Photoservice Fabbri, pp. 11, 32, 33, 34, 35, 38, 48, 66.
Réunion des Musées Nationaux, Service de Documentation Photographique, Parigi, p. 45.
Scala: pp. 8, 21, 24, 25, 28, 30, 31, 40.

Art e Dossier
Inserito redazionale allegato al n. 4, luglio/agosto 1986.
Direttore responsabile: Valerio Eletti
Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 22-11-85.

IVA assolta dall'editore a norma art. 74/DPR 633 del 26-10-72
© Giunti Barbèra SpA - Firenze.
Printed in Italy
Stampa presso Officine Grafiche A. Mondadori Ed.
Via Zeviani, 2
37131 Verona