

ACCADEMIA DI BELLE ARTI
BOLOGNA

Corso di Pittura
Prof. Giovanni Mundula

L'ascensione nell'arte contemporanea.

Tesi di Walter Perdan

Relatore : Prof. Roberto Daolio

sessione straordinaria
anno accademico 2007/2008

a mio padre, con affetto

*“Il giorno prima della nostra partenza per la vetta
il tempo era diventato così calmo e sereno
che la Montagna volante cominciò a inclinarsi verso di noi
e si avvicinò irresistibilmente.”*

La montagna volante, *Christoph Ransmayr*

La montagna spirituale.

Io sono una montagna in Dio
e devo ascendere mè stesso
finchè Dio non voglia mostrarmi il suo amato volto.

(*Der geistliche Berg.*

*Ich bin ein Berg in Gott
und muß mich selber steigen
daferne Gott mir sol sein liebes Antlitz Zeigen).*

Angelus Silesius (*Cherubinischer Wandersmann [Pellegrino
Cherubico]*, 1675 II 83)

*(...) Quando guardo in alto, in mezzo al cielo azzurro,
il vuoto dell' esistente mi si presenta come un evidenza:
e io non temo la dottrina della realtà delle cose. (...)*

Milarepa mistico buddista tibetano (sec. XV)

Indice

<i>Introduzione</i>	<i>pag. 9</i>
capitolo 1: Un approccio antropologico al tema dell' ascensione. Miti e riti d'ascensione e lo sciamanismo.	pag. 12
Capitolo 2: L'ascensione in relazione alla psicologia junghiana e all'alchimia.	pag. 25
Capitolo 3: L'ascensione nell'arte contemporanea.Quattro artisti a confronto: Matthew Barney, Hamish Fulton, Bill Viola, Anish Kapoor.	pag. 36
Capitolo 4: Argomenti filosofici sull'ascensione.	pag. 57
<i>Presentazione del progetto per la mostra “iconoclastie” alla Basilica di S.Stefano.</i>	<i>pag. 68</i>
<i>Immagini</i>	
<i>pag.71</i>	
<i>Bibliografia</i>	
<i>pag.77</i>	

Introduzione

L'oggetto della tesi, come si nota dal titolo, è l'ascensione nell'arte contemporanea. Intendo mettere a confronto alcuni artisti che, in maniera differente, ma tutti contrassegnati dalla contemporaneità, hanno affrontato in maniera più o meno esplicita questo argomento. In questo modo si porranno in luce alcuni punti in comune ed alcune problematiche non risolte che i lavori di questi artisti hanno sollevato riguardo all'ascensione. Pensando all'ascensione possono venire in mente molti concetti, svariate immagini che affondano in un repertorio iconologico sconfinato e profondo. Questo vasto repertorio, abbraccia il campo religioso, spirituale, psicologico, filosofico e fisico-corporeo.

Lo scopo di questa tesi è di dimostrare quanto il tema dell'ascensione sia ancora vivo e forte nella cultura odierna. L'ascensione è uno di quei concetti che è presente fin da quando esiste l'essere umano. Il simbolismo dell'ascensione è presente nella cultura più antiche. Non starò qui certo ad approfondire l'argomento, non è il momento, mi preme accennare che è un archetipo dell'essere umano. Ci sono popoli arcaici che tuttora praticano riti d'ascensione i quali hanno un preciso significato ed una funzione riequilibratrice dell'energie psichiche dell'individuo e dell'intera collettività. Nella nostra società ultra-tecnologica questi fenomeni antropologici stanno scomparendo. Resistono alcune nicchie, alcune tradizioni folkloriche che hanno origini antichissime. Ma riti d'ascensione simili a quelli degli sciamani tungusi o dei buriati non c'è ne sono. Eppure la religione cristiana trae la sua linfa dai culti mitraici che avevano i loro riti d'ascensione....Ma l'inconscio si sa ha un potere immenso. Il tema dell'ascensione riemerge sotto forma di sogno, nelle costruzioni dei grattacieli, nel bisogno di salire e scendere dalle pareti delle montagne...

L'essere umano affrontando l'ascensione inevitabilmente si mette in relazione con il vuoto. Qui a questo punto sarebbe da richiamare all'attenzione sia il significato che la parola vuoto ha nell'ambito religioso-spirituale e psicologico che il suo significato nel campo della scienza e della fisica. Il vuoto sicuramente per noi occidentali ha un effetto disorientante e annichilente. Per l'orientale è un concetto che ha delle implicazioni differenti. È in un certo senso sinonimo di respiro di vita. Non voglio dilungarmi troppo al momento sull'argomento. Voglio solo far notare le problematiche che emergono. Se secondo la fisica lo spazio tempo è un concetto relativo, se non c'è un origine, non c'è una distinzione tra alto e basso (cielo e terra) destra e sinistra, avanti ed indietro, che senso ha l'ascensione? Cosa può significare come posso ridefinirla? Queste sono alcune domande alle quali cercherò di dare una risposta nel corso della tesi.

La presente tesi è strutturata in questo modo: un primo capitolo, in cui espongo i miti ed i riti d'ascensione e lo sciamanismo. Per fare questo farò riferimento a diversi testi di Mircea Eliade, uno dei maggiori studiosi della storia delle religioni che ci sia mai stato. Un secondo capitolo, in cui affronto il tema dell'ascensione da un punto di vista psicologico, farò riferimento alla teoria junghiana dell'inconscio collettivo e degli archetipi. Una parte importante del capitolo è dedicata all'alchimia e lo studio che ne fa Jungh. Un terzo capitolo in cui affronto i quattro artisti proposti: Matthew Barney, Hamish Fulton, Bill Viola e Anish Kapoor, in cui arrivo ad una sintesi di quattro approcci diversi al tema dell'ascensione. Un quarto ed ultimo capitolo conclusivo in cui tratto il tema dal lato filosofico. L'ascensione infatti rivela dei legami sostanziali con il concetto del sublime ed il vuoto. Una importante considerazione viene fatta sulla relazione tra il Quadrato nero di Malevic ed il sublime. Questo capitolo è anche la conclusione di tutta la tesi: l'ascensione è da intendersi come un'ascensione verso la coscienza cosmica, nel vuoto. Nel senso che:

ASCENDENDO SI SCOLPISCE IL VUOTO

ARTE È ASCENSIONE

ASCENSIONE È ARTE.

Alla fine allego anche un breve testo che è stato la presentazione del mio progetto per la mostra "Iconoclastie" alla Basilica di S.Stefano, oggetto della mia tesi.

1° capitolo

Un approccio antropologico al tema dell'ascensione.

Miti e riti d'ascensione e lo sciamanismo.

Il tema dell'ascensione da un punto di vista antropologico rivela degli aspetti interessanti che meritano senza dubbio un'attenzione particolare. Due sono i campi che intendo delineare in questo capitolo: il primo è quello dei miti e dei riti d'ascensione, il secondo riguarda lo sciamanismo, fenomeno che ha una collocazione geografica e culturale ben precisa e identificabile ma che in seguito, con le debite precauzioni, il significato è stato esteso a tutta una serie di fenomeni culturali simili. Riguardo al primo punto è necessario fare un preambolo. Sarebbe infatti prematuro parlare di miti d'ascensione senza dare almeno una collocazione, la più precisa possibile, alla parola Mito.. La parola deriva dal greco *Mytos* che significa letteralmente parola, discorso, narrazione. Se guardiamo sul vocabolario della lingua italiana, per esempio lo Zingarelli “ mito = narrazione sacra di avvenimenti cosmogonici, di imprese, di fondazioni culturali e di gesta e origini di dei ed eroi.” Da una visuale antropologica non dobbiamo limitarci solamente a questa affermazione. Levi Strauss in “Antropologia strutturale” (1964) tratta in un capitolo la struttura dei miti. Egli stesso si rende conto che dare una definizione del mito non è facile, anzi egli stesso afferma “ lo studio dei miti ci porta a constatazioni contraddittorie” (p. 233), più avanti prosegue “se il contenuto del mito è del tutto contingente, come si spiega che da un capo all'altro della terra, i miti si assomiglino così tanto?” Si è tentati di accostare il mito , dice Strauss più avanti, al linguaggio, ma ci sono tutta una serie di riserve da avanzare in questa affermazione. Come i filosofi cercavano invano anticamente una relazione tra suono e senso, poi risolta da Saussure con il principio della arbitrarietà del segno linguistico, così non è lecito per il mito. È utile accostare il mito alla definizione che Saussure dà del linguaggio:” il linguaggio presenta due livelli differenti, il primo è *la langue*, il secondo è *la parole*. Essi sono complementari: l'uno strutturale nell'ambito di un tempo reversibile, l'altro statistico nell' ambito di un tempo irreversibile. In questo senso Levi Strauss è esplicito. “Abbiamo distinto *la langue* e *la parole* in virtù dei sistemi temporali ai quali ciascuna di esse si riferisce. Orbene, anche il mito si definisce in base a un sistema temporale, che combina la proprietà degli altri due. Un mito si avvicina sempre ad avvenimenti passati: “*prima della creazione del mondo*”, “*nella prima età*”, ma in ogni caso, “*tanto tempo fa*”. Ma il valore

intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente. Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente ed al futuro.” (p.234) .

È proprio questo concetto di struttura ad essere rilevante per lo studio dei miti. Il metodo che viene usato per identificare questa struttura è stato esposto dettagliatamente da Levi Strauss. A suo tempo negli anni 50 ciò richiedeva una notevole fatica e risorse di energie perché era indispensabile molto spazio per disporre cartelle con i diversi elementi. Al giorno d'oggi con avanzati sistemi informatici tutto ciò si è semplificato permettendo un notevole risparmio di tempo e di energie per disporre i diversi elementi sulla scala diacronica o sincronica.

Questa struttura linguistica rivela che il mito è formato di unità costitutive. Ma queste unità “implicano la presenza di quelle che intervengono normalmente nella struttura della lingua, ossia i fonemi, i morfemi ed i semantemi. Come sappiamo dalla linguistica c'è una precisa corrispondenza tra questi elementi, una corrispondenza che precede dal più alto grado di complessità. Per questa ragione gli elementi che dipendono specificatamente dal mito (e che sono i più complessi di tutti) li chiameremo grandi unità costitutive”. (p.236) Queste grandi unità costitutive vengono chiamate da Levi Strauss mitemi e si collocano ad un livello più elevato delle altre unità linguistiche, altrimenti non si distinguerebbero dalle altre forme di discorso. Ovviamente non ci addentreremo oltre queste considerazioni; dirò ancora che è compito dell'antropologo trovare tutta una serie di fasci di relazioni tra questi mitemi, tali da determinare delle significative e specifiche corrispondenze.

Un importante riflessione all'interno della mitologia è stato fatto negli anni '40 da Georges Dumézil, il quale, partendo da una riconsiderazione globale del progetto di “mitologia comparata” inesorabilmente affossato da Max Müller e la sua scuola, grazie ad una scoperta decisiva “avrebbe fondato, l'analisi comparata delle religioni dei popoli indoeuropei, basata non più sulla concordanza puramente linguistica dei nomi divini, ma su quella ben più solida di complessi articolati di concetti.” La scoperta archeologica a Roma della triade Juppiter-Mars-Quirinus e nel mondo iranico del suo parallelo Mitra-Varuna portava alla tripartizione delle classi sociali, e inaugurando l'analisi strutturale delle civiltà indoeuropee. La conseguenza di ciò era la constatazione che ogni società era organizzata secondo tre funzioni principali: Sovranità, Potere combattente, Fecondità. Queste considerazioni avranno una importanza decisiva nel futuro della storia delle religioni della mitologia.

Nell'ambito del tema dell'ascensione qui proposto queste riflessioni saranno utili nei capitoli successivi per trarre feconde conclusioni.

1.2. I miti e riti d'ascensione

Per quanto riguarda i miti di ascensione, l'argomento è stato trattato in maniera mirabile ed affascinante dall'eminente studioso di storia delle religioni, che si chiama Mircea Eliade. Nel Trattato di storia delle religioni espone questo argomento nell'ambito delle divinità celesti. Nel II° capitolo riguardanti il Cielo come luogo sacro e sede delle divinità più antiche che si conoscano, passa in rassegna le divinità uraniche, presenti in popoli tra di loro molto lontani, dagli australiani ai mesopotamici fino alle divinità indo-iraniche e del bacino mediterraneo. Ad un certo punto il campo d'indagine si sposta sul simbolismo celeste (vedi cap. 31 p. 97). Mircea Eliade individua dei punti fermi, delle costanti nel simbolismo dell'ascensione.

È necessario però prima di entrare nel cuore dell'argomento introdurre il concetto di sacro e tentare di darne una definizione tutt'altro che facile e semplice. Sin dall'inizio Eliade introduce l'argomento contrapponendo il sacro e la vita religiosa, al profano e la vita secolare. Una definizione che dice tutto e niente molto simile ad una tautologia perché le vere difficoltà iniziano quando si vuole dare veramente una definizione al termine sacro. Sicuramente bisogna ricercare questi fatti religiosi che determinano il sacro. Eliade parla inoltre di ierofanie, ovvero di manifestazioni del sacro. Il suo lavoro è in sintesi un ricercare attraverso uno studio approfondito, tutta questa serie di manifestazioni; cercando attraverso questo studio di arrivare a delle conclusioni intorno al problema. In questo modo accosta divinità che apparentemente non hanno molto in comune tra di loro, ma che invece rivelano delle profonde affinità, come p.es. tra Dyaus e Varuna. Il suo studio inizia appunto parlando delle divinità celesti ed in generale del Cielo. Egli dice a proposito: "Il Cielo si rivela quel che è in realtà: infinito, trascendente" (*ibidem* p.38) e più avanti "il simbolismo della sua trascendenza si deduce diremmo, semplicemente dalla constatazione della sua infinita altezza" (*ibidem* p.38). La caratteristica della trascendenza e di infinità sono elementi che contraddistinguono le divinità celesti ma c'è un altro elemento che è ancora più interessante: "L'alto" è una categoria inaccessibile all'uomo in quanto tale, appartiene di diritto alle forze ed agli esseri sovraumani colui che si innalza salendo cerimonialmente i gradini di un santuario o la scala rituale che porta al Cielo, cessa di essere un uomo; le anime dei morti privilegiati, nella loro ascensione celeste, hanno abbandonato la condizione umana." (*ibidem* p.38)

Il simbolismo, afferma Eliade, è un prodotto non della mente razionale attraverso un procedimento logico, né frutto di una mente irrazionale, mistica ma "determina sia l'attività del suo subconscio, sia le più nobili espressioni della sua vita spirituale. Emerge quindi, come anche parlerà più avanti

nel Trattato, una polarità nella manifestazione del sacro. L'alto che si contrappone ad il basso, il mondo superiore ad il mondo inferiore, il Cielo alla Terra, il maschile al femminile, e soprattutto la nozione di spazio e tempo sacro.

Eliade definisce lo spazio sacro come luogo dove una certa ierofania ebbe inizio e dove si ripete. La ripetizione è un elemento importante non solo nella definizione dello spazio sacro ma anche in quella del tempo sacro. Nel "mito dell'eterno ritorno" (1949) Eliade approfondisce questo aspetto. La ripetizione è ciò che permette la stessa esistenza del mito. Il mito viene sempre rivissuto ogni qualvolta attraverso un rituale, si ripete, per esempio, il mito della creazione o della fondazione di una città o di un edificio.

Ritornano al concetto di spazio sacro, Eliade afferma che il luogo " non è mai *scelto* dall'uomo, ma è soltanto *scoperto* " (p. 304 Trattato) " in altre parole lo spazio sacro si rivela a lui in un modo o nell'altro" (ibidem p. 304) . Cioè deve avvenire una consacrazione di questo spazio attraverso un preciso rituale . Sia la costruzione di un tempio che la costruzione di una casa implicano la trasfigurazione di uno spazio profano. Abbiamo diversi esempi in cui avviene questa trasformazione dello spazio; una costante comune è la presenza dell'idea del recinto, di confine che delimita lo spazio sacro dallo spazio profano. "Il recinto, il muro, il cerchio di pietre che racchiudono lo spazio sacro sono le più antiche strutture architettoniche note dei santuari. Compagno già nelle civiltà proto-indiane ed egee." (ibidem, p. 336) Il recinto ha anche una funzione tutelativa. Come afferma Mircea Eliade: " il sacro è sempre pericoloso per chi entra con esso in contatto senza preparazione, senza aver compiuto i movimenti d'approccio richiesti da qualsiasi atto religioso : « Non ti avvicinare sin qui – dice il Signore a Mosè – scalzati i piedi perché il luogo dove ti trovi è terra santa.>>(ibidem, p. 336) La sacralizzazione dello spazio riveste una funzione importantissima nell'economia spirituale di un popolo. Lo spazio sacro viene organizzato, "comunicato" cioè fornito di un ordine e di un "centro".

Ritornando ancora alla costruzione dello spazio sacro: "gli spazi sacri per eccellenza – altari, santuari – sono "costruiti" secondo le prescrizioni dei canoni tradizionali. Questi artefatti vengono costruiti secondo una rivelazione primordiale che svela l'archetipo dello spazio sacro, archetipo copiato e ripetuto poi all'infinito per l'erezione di ciascun nuovo altare tempio o santuario"(ibidem p. 337)

In alcuni casi l'archetipo ha una portata immensa nel senso che lo spazio sacro stabilisce una corrispondenza a livello di microcosmo e macrocosmo, rivelando una vera e propria dottrina cosmogonica.

Lo possiamo vedere nei mandala praticati dalle scuole tantriche. I mandala possiamo iscriverli nell'ambito inoltre dei miti e riti d'ascensione. Ma che cos'è un mandala? Ne da una descrizione

precisa Mircea Eliade : “la parola mandala significa *circolo*; nelle traduzioni tibetane è resa con *centro* ora con *ciò che circonda*. Consiste in una serie di circoli, concentrici o non, inscritti in un quadrato. All’interno del diagramma, disegnato per terra con un filo colorato o con farina di riso colorata, si costruiscono le immagini di varie divinità tantriche. Il mandala è insieme un’*imago mundi* e un *pantheon simbolico*.” La costruzione di un mandala è un complesso rituale con rigidi canoni da rispettare, ed allo stesso tempo per il neofita è un percorso che va dall’esterno del tempio (il profano) all’interno del tempio (il sacro) fino a giungere così il livello cosmico più elevato. Il mandala in sintesi è la rappresentazione di un tempio e del Monte cosmico attraverso il quale da un livello più basso terreno, si giunge ad un livello più alto attraverso un’*ascensione spirituale*. Ai fini che ci eravamo proposti il mandala è un esempio di rilevante importanza. È illuminante per quel che riguarda il simbolismo del Centro del mondo. Tale simbolismo si rivela in tre complessi solidali e complementari dice Eliade: “ 1) Nel Centro del mondo sta la *Montagna sacra* ivi si incontrano il Cielo e la Terra; 2) Ogni tempio o palazzo e per estensione ogni città sacra e residenza regia, sono assimilati a una Montagna sacra e quindi promossi a centro; 3) Il tempio o la città sacra essendo attraversati dall’*Axis Mundi*, sono considerati a loro volta punto di congiungimento fra Cielo, Terra e Inferno.” (ibidem p. 340)

Questi tre punti ci saranno utili nell’esposizione dei miti d’ascensione. Sarebbero ancora da dire alcune cose a proposito del simbolismo del Centro del Mondo ed alcuni argomenti correlati. Abbiamo parlato più sopra del mandala e dell’idea di percorso da compiere. L’idea di percorso è strettamente connessa a quella di labirinto. Anche il labirinto è un esempio di centro in cui un eroe deve giungere. Abbiamo una numerosa quantità di esempi di leggende e miti in cui un eroe deve riuscire a risolvere l’enigma del labirinto. Il mito di Teseo di Creta è un esempio che conosciamo bene. La prova che deve superare Teseo per arrivare a capo del labirinto significa che il Centro viene in qualche modo difeso dal labirinto perché custode dello spazio sacro. Non era permesso a chiunque di penetrare il labirinto o uscirne indenne “ l’ingresso aveva un valore di iniziazione. “ come dice Mircea Eliade “ il labirinto poteva difendere una città, una tomba o un santuario ma in tutti questi casi difendeva uno spazio magico-religioso, che si voleva rendere inviolabile dai non eletti, i non iniziati” (ibidem p. 346) e più avanti “ Ma spesso il labirinto era destinato a difendere un centro nel primo e rigoroso senso della parola, rappresentava cioè l’accesso iniziatico alla sacralità, all’immortalità, alla realtà assoluta.”(ibidem p. 346)

Un concetto affine al labirinto è da vedere nelle complicate circonvoluzioni intorno a certi templi, come quelli di Barabudur, i pellegrinaggi ai Luoghi Santi (Mecca, Hardwar, Gerusalemme, ecc...), le difficoltà che incontra l’asceta nella ricerca del suo percorso, al centro del suo essere ecc. “ La strada è ardua, piena di pericoli, perché in realtà si tratta di una vita di passaggio dal profano al

sacro, dall'effimero e illusorio alla realtà e all'eternità, dalla morte alla vita, e dall'uomo alla divinità" (ibidem p. 347)

Guardata da più da vicino la dialettica degli spazi sacri offre allo sguardo tutte le sue apparenti contraddizioni: da una parte essa afferma l'inaccessibilità dei suoi luoghi sacri perché sacri, dall'altra parte essa offre una possibilità di accesso a patto di superare un determinato numero di prove.

Questa lettura dello spazio sacro e del percorso ci sarà utile quando si parlerà degli artisti nel capitolo a loro dedicato, in particolare Matthew Barney ed Hamish Fulton che affrontano questi temi ognuno in un modo particolare ma che denotano comunque un attento studio antropologico ai miti e riti ad essi connessi:

Matthew Barney per la sua labirintica e a dir poco complessa capacità di passare da un elemento di vita personale alla ripresentazione di un mito celtico e successivamente ad un mito greco, in una rappresentazione caleidoscopica, tipica del post-strutturalismo americano, del rituale massonico di iniziazione e di ascesa;

Hamish Fulton invece con i suoi reali percorsi tracciati camminando nelle più disparate zone del mondo è da ascrivere, la maggior parte delle volte più all'idea di compiere dei rituali circuiti attorno a dei centri che egli identifica in modo del tutto esclusivo e personale. Vedremo come ottiene questa modalità nello specifico in capitolo a loro dedicato più avanti.

Per la verità anche gli artisti Bill Viola e Anish Kapoor affrontano il tema dell'ascensione, ma non sono rivolti alla performance, a quest'idea di compiere un'ascesa vera e propria, ma il loro lavoro rivela degli aspetti molto interessanti che analizzeremo nel capitolo dedicato insieme a M.Barney e H.Fulton.

Ritornando al concetto di spazio sacro vorrei trarre delle conclusioni finali. Qualche parola in più andrebbe spesa nel rapporto che c'è tra spazio sacro e tempo sacro. In base alla definizione di spazio sacro, cioè quello spazio in cui c'è stata una rivelazione una ierofania in un tempo precisato dalla rivelazione stessa; è evidente allora che lo spazio e tempo sacro sono intimamente legati. Il mito stesso, che è un racconto *in illud tempore* di alcuni eventi ierofanici viene compreso meglio quando si fa luce sul concetto di tempo sacro. Per la mentalità arcaica il tempo è un concetto fluido. Gli avvenimenti che sono significativi per noi, che creano la cosiddetta "storia" per l'uomo arcaico sono insignificanti. Hanno un significato gli eventi che sono successi in un tempo mitico ma che hanno la capacità di ripetersi attraverso il rito in una ciclicità ininterrotta. Quel tempo diventa così eterno, sebbene abbia avuto un inizio – ed è un paradosso non da poco – in un tempo che non ha durata perché è il tempo della creazione. Siamo di fronte quindi ad una concezione che si svincola completamente dal concetto di "Storia" come è presente nel mondo occidentale.

Poiché abbiamo fatto luce su dei temi – il mito, lo spazio ed il tempo sacro, il simbolismo del centro – che sono fondamentali per la comprensione dei miti d’ascensione ora finalmente potremo addentrarci veramente nell’argomento.

I miti d’ascensione sono dei particolari miti che si ritrovano in quei popoli che pongono la vita al di là o la propria divinità principale in cielo od in una regione superiore.

In numerose culture troviamo così l’eroe od il primo morto della tradizione che deve aggrapparsi ad una scala, una corda, un albero od una montagna e salire sopra per giungere al cielo. Gli assiri usano l’espressione “aggrapparsi alla montagna” al fine di esprimere il verbo “morire”. Anche gli egiziani usano la parola *myny* (aggrapparsi) un eufemismo che sta per “morire”. Presso i popoli uralo-altaici è normale credenza che la strada dei morti varchi i monti oppure secondo la leggenda mongola, Bolot, eroe Kara- Kirghiso, approda all’aldilà attraverso una grotta posta in cima di una montagna. Anche il viaggio dello sciamano si svolge superando qualche altissima montagna.

Nei testi funebri egiziani è presente l’espressione *asket pet* (*asket* = cammino) per mostrare che la scala posta a disposizione di Rā, affinché salisse dalla Terra al Cielo, è una scala reale. “è posta per mè la scala per vedere gli dei.” Dice il libro dei Morti. “Gli dei gli fanno una scala perché servendosene, salga in cielo”. In molte tombe delle dinastie arcaiche e medievali furono trovati amuleti rappresentanti una scala (*maqet*) o una gradinata”. (ibidem, p. 101)

In numerosi casi si ha la salita su di un albero. Così è per la tribù australiana Dieri secondo i quali esiste un albero magico che cresce fino al cielo. Così per i Numgahburran per i quali esistono due pini magici che crebbero fino a giungere al cielo. Anche secondo i Mara i loro antenati solevano arrampicarsi su un albero simile e ritornare a terra.

Nel mito maori dell’eroe Tawhaki, la sposa dell’eroe, fata discesa dal cielo, rimane con lui fino alla nascita del primo figlio. L’eroe riesce a ritrovarla arrampicandosi su di un fusto di vite tornando poi a terra. In altre varianti del mito, l’eroe sale al cielo, non per mezzo di un fusto di vite ma sopra una palma di cocco, o per mezzo di una corda, un filo di ragno, un aquilone. Alle isole Hawaii si dice che salga sopra l’arcobaleno, a Tahiti invece compie un’ascensione su di un altissima montagna.

Dice Mircea Eliade: “Un mito diffuso in Oceania narra che l’eroe giunse in cielo per mezzo di una catena di frecce, cioè conficcando la prima freccia nella volta celeste, la seconda nella prima, e così via fino a costruire una catena fra terra e cielo. L’ascensione mediante una corda è nota in Oceania, in Africa, in America del sud ed in America del nord. Pressappoco negli stessi luoghi si trova il mito dell’ascensione su di un filo di ragno. L’ascensione in cielo su una scala è nota nell’Egitto antico, in Africa, in Oceania e in America del Nord. Si può anche ascendere per mezzo di un albero, per mezzo di una pianta o di un monte.” (ibidem p. 101-102)

Ad un mito d'ascensione corrisponde un rito d'ascensione attraverso il quale l'evento si ripete ciclicamente e si ha la sacralizzazione dello spazio nel momento che l'officiante esegue il rito.

Nei Veda abbiamo diversi esempi di riti d'ascensione. Nel Taittirīya Samhitā (VI,6.4.2) "in verità l'officiante costruisce una scala e un ponte per raggiungere il mondo celeste". Così raggiunta la cima di questa scala l'officiante stende le mani e grida: " Ho raggiunto il Cielo, gli dei, sono diventato immortale!"

Quasi con sicurezza, poiché rimangono pochi documenti, possiamo affermare che l'ascensione celeste mediante la salita cerimoniale di una scala faceva probabilmente parte di una iniziazione orfica. La ritroviamo comunque nell'iniziazione mithraica: " nei misteri di Mitra, la scala (climax) cerimoniale aveva sette gradini, fatti ciascuno di un metallo diverso. Secondo Celso, il primo gradino era di piombo e corrispondeva al cielo di Saturno, il secondo era di stagno (Venere), il terzo di bronzo (Giove), il quarto di ferro (Mercurio), il quinto di "lega monetaria" (Marte), il sesto d'argento (Luna), il settimo d'oro (Sole). L'ottavo gradino, dice Celso rappresentava la sfera delle stelle fisse. Salendo questa scala cerimoniale, l'iniziato percorreva effettivamente i "sette cieli" Sollevandosi così fino all'Empireo.

Un ricco numero di riti d'ascensione (e quindi anche di miti) si trovano tra gli sciamani di diverse popolazioni. È effettivamente un campo che è stato ampiamente studiato e suscita ancora notevole curiosità e interesse. Mircea Eliade ha esposto mirabilmente l'argomento in un testo molto conosciuto: "Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi" (1974). L'autore dà una definizione del fenomeno religioso che ha origine nelle regioni centro asiatiche e poi estende il discorso a tutta una serie di fenomeni culturali religiosi assimilabili per stretta affinità e somiglianza allo sciamanismo.

Lo sciamanismo, come afferma Eliade, *in stricto sensu* è per eccellenza un fenomeno religioso siberiano e centro asiatico. La parola sciamano deriva, attraverso il russo, dal tunguso *šaman* che letteralmente significa "colui che è in stato di estasi". Eliade dà infatti una prima definizione del fenomeno religioso per precisare la sua natura, infatti brevemente afferma: "sciamanismo = tecniche dell'estasi (lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi p.22). In questo senso lo sciamanesimo non è una religione vera e propria ma tutt'al più un'esperienza religiosa di carattere mistico, gli attributi della quale – vocazione, asceti, visioni, estasi – sono presenti in numerose e svariate religioni. Lo sciamano è un mediatore tra il mondo dei vivi e quello trascendente sia celeste o infernale. I riti che vengono compiuti dagli sciamani sono veramente qualcosa di complesso e articolato. Farò qualche esempio classico degli sciamani uro-altaici e tungusi tralasciando invece altri che sono meno "importanti", sebbene interessanti.

Lo sciamano è inoltre un mago, uno stregone, un medicine-man. Ciò non significa d'altronde che in presenza di un mago o di uno stregone o un medicine man, questo sia uno sciamano.

Un tratto caratteristico senza dubbio è il dominio del fuoco, che assume diverse forme, dal camminare su carboni ardenti al toccare con assoluta tranquillità pezzi infuocati. Un aspetto che riguarda la personalità è la vicinanza di essa con il mondo animale. Ogni sciamano ha un corrispettivo nel mondo animale. Un animale che durante il periodo di iniziazione dello sciamano ha istruito e ispirato lo sciamano e lo continua ispirare. L'animale è il suo doppio. In questo senso è molto vicino ad un mago. Altre caratteristiche oltre alle già citate – il dominio del fuoco, l'ascensione al cielo e la discesa agli inferi- citerei ancora il volo magico.

Se consideriamo lo sciamanesimo originario, ovverosia quello dei popoli artici e centro asiatici e siberiani, vediamo che nella maggioranza sono composti da cacciatori-pescatori o da pastori-allevatori. Per lo più sono nomadi. E la loro religione grosso modo coincide malgrado differenze etnolinguistiche. Dai Ciukci ai Tungusi, ai Samoiedi, ai turco tartari è noto che venerino un Gran Dio celeste, primo creatore e onnipotente, poi divenuto un *deus otiosus*. Questo argomento è stato messo in luce nel Trattato di storia delle religioni di Mircea Eliade e nel testo sullo sciamanesimo.

Questo Gran Dio Celeste ha diversi “figli” o messaggeri al di sotto di lui che occupano i cieli inferiori. La quantità e il loro nome varia di tribù in tribù: però di solito si tratta di sette o nove “Figli o Figlie” e lo sciamano intrattiene con loro rapporti del tutto particolari. Questi figli, o come si chiamano a seconda dei casi, hanno il compito di sorvegliare e aiutare gli esseri umani.

La particolarità di tutte queste credenze è inoltre che esistono tutta una serie di miti che determinano la struttura della divinità, i loro compiti, i riti da compiere e cosa ancora più importante la geografia trascendente e i rituali che lo sciamano deve compiere.

Il reclutamento degli sciamani nella Siberia e nell'Asia centrale avviene o per via ereditaria o per chiamata spontanea. Lo sciamano viene ritenuto tale ovviamente solo dopo aver ricevuto una doppia istruzione: 1) istruzione di ordine estatico (sogni, trance,...)2) istruzione d'ordine tradizionale (tecniche sciamaniche, nomi e funzioni degli spiriti, mitologia e genealogia del clan, linguaggio segreto ecc....) (Lo sciamanesimo...p. 31). Questa doppia istruzione impartita dagli spiriti o dai vecchi maestri sciamani equivale ad un'iniziazione.

In genere l'iniziato viene scelto perché manifesta delle peculiari caratteristiche psichiche: alienazione dal gruppo e dalla vita quotidiana, dissociazione psichica e sogni ricorrenti di carattere “sciamanico”...

È interessante notare come lo sciamano sia nella fase di iniziazione che durante la carriera vera e propria riveli l'esistenza di un “doppio”. Lo sciamano infatti si identifica con un animale, o meglio, ogni sciamano ha uno spirito guida e molto spesso hanno forme animali: “così presso i Siberiani gli Altaici essi appaiono sotto forma di orsi, di lupi, di cervi, di lepri e di uccelli di ogni specie

(soprattutto di oche, di aquile, di gufi, di cornacchie ecc.) di gradi diversi ma anche come spettri, spiriti dei boschi, della terra, del focolare, ecc...” (ibidem p. 111)

Il rapporto tra lo spirito ausiliare e lo sciamano varia e va da quello del benefattore e del suo protetto fino a quello di un servo di fronte al padrone; (ibidem p. 114) più avanti Eliade spiega che importanza abbiano nelle sedute sciamaniche: “Questi spiriti ausiliari hanno una parte importante

Nel prelude della seduta sciamanica, cioè nella preparazione del viaggio estatico nei cieli e negli inferni. Generalmente la loro presenza si manifesta con l’imitazione da parte dello sciamano, delle grida o delle mosse dei rispettivi animali”. Continua poi con la descrizione degli animali in cui si immedesimano gli sciamani nelle diverse popolazioni. E più specificatamente precisa come lo spirito ausiliare influenza lo sciamano: “Queste imitazioni sciamaniche di gesti e della voce di animali può far pensare ad una possessione. Ma è forse più esatto parlare di una presa di possesso, da parte dello sciamano, dei suoi spiriti ausiliari: è lui che si trasforma in animale, proprio come ne è il caso quando di un animale si mette la maschera”.(ibidem p. 115)

L’animale simboleggia sempre una relazione reale diretta con l’aldilà. Tant’è vero che lo sciamano passa sempre in una fase in cui muore, il suo corpo viene smembrato e ricomposto così per rinascere. Sia nell’iniziazione che in diversi riti, infatti, afferma Eliade più avanti “ ora appare ben chiaro che è lo sciamano che diviene il morto (o l’animale spirito, o il dio ecc) a dimostrare che egli è realmente capace di un’ascensione celeste o di una discesa infernale (ibidem p. 117) . da cui si ha anche un’interpretazione di questi fatti e del significato della morte dello sciamano: “L’estasi non è altro che l’esperienza concreta della morte rituale, in altri termini del superamento della condizione umana, profana.” I mezzi con cui avviene questa morte rituale sono di diversa specie e vanno dai narcotici (nelle ormai forme più degradate di sciamanismo) a quelle del tamburo fino alla possessione da parte degli spiriti.

Vorrei a questo punto fare un esempio. Ancora adesso gli sciamani delle popolazioni uroaltaiche praticano precisamente lo stesso rituale nel loro viaggio verso il cielo e nel cerimoniale di iniziazione sciamanica. L’ascensione si svolge nel corso del sacrificio ordinario – quando si offre il cavallo fino a bay ulgen – o nel corso di un sacrificio per la cura di un malato. Il sacrificio del cavallo, uno dei principali rituali degli uro altaici, avviene ogni anno e dura diversi giorni. La prima sera viene collocata una yurta nuova e viene collocata all’interno una betulla spogliata dei rami, su cui si intaccano 9 gradini (tapy). Un cavallo bianco viene scelto per il sacrificio, un fuoco viene acceso nella yurta; lo sciamano affumica il suo tamburo, invocando successivamente gli spiriti, poi esce, cavalca un oca di pezza, imbottita di paglia, agita le mani mimando il volo dell’uccello e canta:

Sopra il cielo bianco,
Oltre le nuvole bianche,
Sopra il cielo azzurro,
Oltre le nuvole azzurre,
Sali al cielo, o uccello!

Fine del rito è quello di catturare l'anima del cavallo sacrificato, pura, che si presume sia fuggita all'avvicinarsi dello sciamano. Nel momento che lo sciamano cattura l'anima, lascia in libertà l'oca e sacrifica il cavallo da solo. Nella sera successiva accompagna l'anima del cavallo al cospetto di Bay ulgen. Quindi affumica di nuovo il tamburo, indossa le vesti rituali e invoca Merkyt, l'uccello del cielo, affinché venga cantando e sieda sulla spalla destra; lo sciamano comincia la sua ascensione. In questa sua arrampicata sull'albero cerimoniale, ad ogni gradino penetra in un diverso cielo e ad ogni tacca descrive ai presenti il cielo raggiunto e con dovizia di particolari ciò che "vede". Nel sesto cielo venera la Luna nel settimo il Sole. Giunto in cima si prostra a Bay ulgen e gli offre l'anima dell'animale sacrificato. Viene raggiunto anche il climax estatico in cui viene informato dal dio del buon esito del sacrificio e riceve predizioni sul tempo; quindi lo sciamano si accascia sfinito e dopo un momento di silenzio si sveglia come da un sonno profondo.

È interessante a riguardo quello che dice Mircea Eliade: "Le incisioni o scalini praticati nella betulla simboleggiano le sfere planetarie. Durante la cerimonia, lo sciamano invoca l'assistenza delle diverse divinità, i cui colori specifici rivelano la loro natura di divinità planetarie. Come nel Rituale dell'iniziazione mithraica, e come i muri della città di Ecbatana, di colori diversi che simboleggiano i cieli planetari, la Luna si trova nel sesto cielo e il sole nel settimo. Il numero 9 ha sostituito il numero più antico di sette gradini; infatti, per gli Uralo-altaici, la "colonna del mondo" ha sette incisioni e l'albero mistico dai sette rami simboleggia le regioni celesti. L'ascensione della betulla cerimoniale equivale all'ascensione dell'albero mitico che sta al centro del mondo. Il foro in cima alla tenda viene identificato con l'orificio che sta di fronte alla Stella Polare e attraverso il quale si può passare da un livello cosmico all'altro. Il cerimoniale si compie quindi in un "centro"."
(Trattato di storia delle religioni p. 104)

Nel Sud America la sciamana (mochi) sale sul palo su cui sono stati intagliati dei gradini, e con un rito per certi versi molto simile a quello spiegato per gli sciamani uro-altaici, anch'essa intona dei canti battendo un tamburo.

È incredibile che similarità si ritrovino nelle più disparate zone del mondo: in Australia, in Centro e Sud e Nord America, in Africa troviamo la medesima caratteristiche.

Questa esposizione di miti e riti d'ascensione non vuole certo essere esaustiva. La letteratura a riguardo è ricca e vasta. Mi premeva solo di evidenziare come il concetto d'ascensione sia presente già nelle prime manifestazioni religiose arcaiche. Non solo ma ha una stretta relazione con il sacro ed il trascendente. Ed è stato dimostrato dall'antropologia che il sacro è strutturalmente incorporato nella coscienza dell'homo religiosus. È credenza in qualcosa di superiore che conferisce un senso all'ordine del mondo quando è ignoto l'origine di questo ordine; da qui gli epiteti di inafferrabile, indicibile, di misterioso. In questo panorama del sacro l'ascensione si rivela strutturale al sacro. Nei popoli arcaici è fortemente presente in riti e miti di vario genere. Nel modo civilizzato compare sotto varie forme per vie traverse, nei sogni, nelle aspirazioni di una comunità, nelle costruzioni architettoniche, negli sport, come l'alpinismo, l'arrampicata sportiva. Da sempre gli artisti sono stati ispirati dal tema dell'ascensione. Nel nostro secolo abbiamo avuto numerose scoperte scientifiche e tecnologiche che hanno stravolto il rapporto che si aveva con il trascendente. Ciò si riflette anche nell'arte. Negli artisti che presenterò più avanti cercherò di focalizzare questo punto.

Volendo dare una conclusione a questo discorso, vorrei ricordare gli aspetti salienti dell'ascensione:

1) Credenza in un trascendente posto in “alto” 2) Polarità tra alto e basso, maschile femminile... 3) Esistenza di un *axis mundi* posto in un centro 4) Salita sia fisica che spirituale.

Ciò rivela l'esistenza di un archetipo dell'ascensione.

2° capitolo

L'ascensione in relazione alla psicologia junghiana ed all'alchimia.

Nel capitolo dedicato ai riti e miti d'ascensione risulta chiaro come l'ascensione sia strutturalmente presente nella psiche umana.

Quando Mircea Eliade nel Trattato di Storia delle religioni tratta dell'Albero Cosmico, della Montagna sacra, del simbolismo del Centro, viene subito da fare un confronto con la teoria junghiana della psiche. Jungh ha trattato ampiamente in vari testi questi temi che hanno a che vedere con il tema dell'ascensione facendo uno studio che sconfinava nell'antropologia. Quando parla di simboli dell'albero, del centro o del volo accosta esempi tratti dalle più disparate culture: la Cabala ebraica e la cultura indiana dei vedanti, il mandala tibetano e l'alchimia medievale. La sua teoria dell'archetipo e dell'inconscio collettivo ha spiegato molti fenomeni psichici ed inoltre ha ammonito sul pericolo che la non conoscenza del Sé ed dei suoi squilibri correlati può portare all'individuo ed a chi gli sta intorno. In questa mia breve esposizione voglio fare una sintesi del pensiero junghiano intorno al simbolismo dell'ascensione.

Si è parlato di simboli, ma che cos'è un simbolo per Jungh? Per rispondere a questa domanda, che è importantissima per la teoria psicologica junghiana, cercherò di riassumere brevemente la sua concezione della psiche. Secondo Jungh un simbolo è un oggetto psichico che si riferisce a qualcosa d'altro. D'altronde l'etimo del termine deriva dal greco *synballein* che letteralmente significa mettere insieme. Il termine ha origine dall'usanza dei greci di assegnare a certi oggetti una funzione di riconoscimento. Un oggetto veniva spezzato in due parti ed assegnato a due persone diverse, in questo modo poteva essere ricomposto solamente riavvicinando le due metà. Da questa iniziale funzione di riconoscimento, il termine assunse in seguito una funzione rappresentativa. In questo senso è molto vicino al termine "*segno*". Il "*segno*", però, ha solo una funzione di denotare gli oggetti a cui sono riferiti. Senza entrare in una spiegazione di semiotica riferisco invece cosa dice Jungh: "Perciò una parola o un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio ed immediato. Essa possiede un aspetto più ampio, "*inconscio*", che non è mai definito con precisione o compiutamente spiegato. Né si può sperare di definirlo o spiegarlo. Quando la mente esplora il simbolo essa viene a contatto con le idee che stanno al di là delle capacità razionali." (L'uomo e i suoi simboli p. 20)

Quando nel 1912 Jungh pubblicò l'opera "Trasformazione e simboli della libido", ciò sarà determinante perché segnerà la cesura del suo pensiero da Freud e perché arriverà a delle

conclusioni importanti riguardo all'attività simbolica. Secondo lo stesso, infatti, l'attività di produzione simbolica è il fattore che segna il passaggio dall'energia psichica da manifestazioni immediate pulsionali a manifestazioni mediate culturali, orientate verso finalità creative. Indi per cui il simbolo ha una importanza fondamentale e sostanziale nella evoluzione della coscienza sia ad un livello della storia dell'essere umano sia a livello individuale nel processo di individuazione, inteso come una continua trasformazione dell'uomo nel suo ripetuto confronto con l'inconscio.

L'interpretazione dei simboli può essere paragonata a quella del motivo della morte e della rinascita dell'eroe, nel quale Jungh vede l'equivalente simbolico della vicenda interiore di perdita e ritrovamento dell'Io nel processo di Individuazione. In "Trasformazione e simboli della libido" c'è già il corpus del pensiero junghiano che sarà alla base della psicologia analitica come metodo terapeutico. Si possono delineare sei punti fermi: 1) l'inconscio precede la coscienza come una radice e non è la conseguenza della rimozione(vedi Freud); 2) il contenuto dell'inconscio come progetto d'esistenza e possibile futuro e non come resto del passato; 3) l'archetipo come modalità tipicamente umana e storicamente determinata del porsi nel conflitto tra coscienza ed inconscio; 4) il simbolo come manifestazione dell'archetipo e pertanto come modo di dirsi di un indicibile sul piano del linguaggio razionale come rivelazione dove ciò che si rivela è il momento fondante l'uomo nel suo trascendere l'animalità; 5) la libido come energia psichica senza qualificazione; 6) la trasformazione della libido intesa come trasformazione che l'uomo compie sulla propria natura. Dette queste basilari nozioni sulla psicologia analitica di Jungh, per il discorso che intendiamo affrontare è necessario soffermarsi su due testi di Jungh. Nel 1944 pubblica " Psicologia e alchimia", nel quale introduce nel suo pensiero, gli alchimisti (a cominciare dalla gnosi ellenistica) come i precursori della psicologia del profondo, individuando nelle operazioni compiute dagli alchimisti come la materializzazione del loro processo psicologico ad opera di manipolazioni chimiche e interpretando il simbolismo della *conjunctio* e quello della trasmutabilità degli elementi, che sono i concetti base *dell'opus alchemicum*, lo stesso simbolismo del processo di individuazione. L'immaginario alchemico è ricco di simbolismi che si riferiscono all'ascensione. D'altronde l'intento principale dell'alchimista è da ascrivere pienamente in questo simbolismo. L'ascensione che compie l'alchimista, ovviamente è un'ascensione spirituale, psichica. L'operazione di trasmutazione del metallo vile (es. piombo) in metallo nobile (innanzitutto l'oro) ha il corrispettivo nella trasformazione fisica e psichica dello studioso – operatore (l'alchimista) da una condizione di umanità "vile" a quella di una umanità "nobile" o "aurea". Tutto ciò implica una serie di spiegazioni intorno all'alchimia. L'alchimia ha ispirato numerosi artisti oltre che ad aver avuto un influsso considerevole nella storia del pensiero umano e nella Storia dell'uomo. Artisti come Matthew Barney e Joseph Beuys sono stati profondamente affascinati dall'alchimia. Ci sono delle

importanti considerazioni da fare a riguardo, che si approfondiranno più avanti. Le origini dell'alchimia si perdono nella notte dei tempi. I primi documenti scritti di ricerche alchemiche risalgono intorno al III – IV sec. d.c. sia in occidente (testi greci ed egizi) sia in oriente (testi indiani e cinesi). Si pensa che inizialmente questa tradizione fosse tramandata a voce da pochi maestri a pochi discepoli, in una cerchia decisamente di iniziati. L'opera sicuramente più antica e più importante dell'antichità è il "Corpus ermeticum", attribuita ad Ermete Trismegisto, personaggio misterioso che rivela comunque la sua duplice natura e provenienza: quella greca e quella egizia. Ermete è infatti il nome del dio greco latinizzato poi in mercurio; Trismegisto sta per tre volte grande, che si sarebbe impossessato della sapienza del dio egizio Toth. Il Corpus è una raccolta di testi, in tutto 17, di cui si ha già notizia nel I sec. d.c. . Ecco come lo presenta Paolo Cortesi in Storia e segreti dell'alchimia: "il Corpus può essere diviso in due grandi sezioni: una è composta da testi soprattutto pratici, che danno formule magiche da recitare, o parlano di erbe, pietre magiche, e di influssi astrali. L'altra parte è puramente filosofica, e svela i misteri dell'universo, della divinità e della natura umana. Il pensiero che ne è alla base è un misticismo neoplatonico che considera tutta la realtà come emanazione del dio, e pertanto viva e sensibile e attiva. Ogni cosa, dalla pietra alla stella, è collegata con tutto il resto del cosmo grazie all'unica origine divina, per questo il mago può operare sul mondo: egli conosce la trama fittissima delle corrispondenze e delle analogie che utilizza secondo il suo volere." (p. 44)

Un'altra opera, attribuita ad Ermete , che ebbe una importantissima considerazione fu la Tavola Smeraldina (la Tabula smeragdina). "la tavola si propone di riassumere i principi dei mutamenti nella natura e pertanto rimane come la base della dottrina alchimistica" (Holmyard). Sempre Cortesi afferma: " il concetto centrale delle tavole è la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo: ciò che è in alto è uguale a ciò che è in basso e ciò che è in basso è come ciò che è in alto, per compiere i miracoli di una cosa. La molteplicità non è che apparenza: tutto è nella sua essenza identico, poiché tutto ha una sola qualità, e tutto è pervaso dallo spirito vivificante del divino; per questo la trasmutazione è possibile: i maestri lo dicono chiaramente: essi non cambiano un elemento in un altro, ma riportano l'elemento alla sua materia primitiva, originaria, e da questa realizzano una maturazione che conduce un'altra forma."

Obbiettivo dell'alchimia pertanto è di trarre dalla materia bruta la materia primitiva, originaria, riportare il piombo alla materia unica (le matrici di tutte le cose, la vera essenza) e poi da questa farne scaturire oro.

L'alchimia poi ebbe un considerevole sviluppo nel mondo arabo, tant'è vero che fecero degli studi importantissimi. Dopo la morte di Maometto (8 giugno 329), gli arabi occuparono gran parte dei paesi mediterranei: Egitto, Palestina, Sirio, Persia, Asia minore, tutto il nord Africa, Gibilterra e

parte della Spagna. Diversi califfi furono dei grandi mecenati che incoraggiarono la riscoperta dei classici della filosofia e della letteratura soprattutto greca. Molti manoscritti alchemici furono riscoperti, e divulgati ed è anche grazie agli arabi se Pitagora viene considerato iniziato dei più sublimi segreti alchemici.

Abu Bakr Muhammad ibn Zakariyya al-Razi (866-925) conosciuto in Europa meglio come Rhazes, scrisse una considerevole corpus di opere, ma forse il più conosciuto alchimista arabo è Avicenna ovvero Ibn Sina (980-1037). La sua convinzione era che con l'alchimia non era possibile la trasmutazione dei metalli ma che comunque i metalli fossero costituiti di Mercurio e che in Mercurio si convertivano mediante la fusione.

Epoca fiorente dell'alchimia fu quella durante il medioevo. La data di nascita dell'alchimia medievale è il 11 febbraio 1144, che è la data in cui Roberto di Chester (Robertus Castrensis) terminò la traduzione in latino di un trattato di alchimia arabo, il "Liber de compositione alchimiae" (Moriene). Il fatto singolare è che Chester era un arcidiacono a Pamplona. La maggior parte degli alchimisti in epoca medievale erano personaggi religiosi. Solamente dopo il rinascimento e dopo la Riforma e la Controriforma, la Chiesa incominciò ad essere fortemente ostile nei confronti degli alchimisti. La maggior parte degli adepti – per vari motivi – si trovavano nei movimenti dei Francescani e dei Domenicani. Entrambi i movimenti infatti riuscivano ad instaurare un rapporto diretto con il religioso attraverso la Natura, e questo è il motivo principale del grande successo dell'alchimia in questi ordini religiosi. I Francescani erano rivolti all'aspetto più pauperistico, concreto e olistico dell'esperienza alchimistica; i Domenicani invece a quello intellettuale più rivolto alla filosofia e alla fisica. È da notare inoltre la quantità di riflessioni mistico-filosofico che nacquero in questi ambienti riguardo al tema dell'ascensione: ne vedremo i suoi sviluppi in un capitolo successivo. Tornando all'alchimia, ci sono diversi importanti personaggi: tra i Francescani Frate Elia da Cortona, Bonaventura d'Iseo, Giovanni da Rupescissa, Arnoldo de Villanova, Ruggero Bacon e Raimondo Lullo. Tra i Domenicani sono da menzionare Vincenzo deBeauvais, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. È anche in questo periodo da ascrivere la forte corrispondenza e la grande influenza che esercitò l'alchimia sul Cristianesimo. Basti pensare alle considerazioni che trae Jung in Psicologia e alchimia sul rapporto Lapis-Cristo. È curioso, considerando quanto influì l'alchimia sulla religione cristiana, come poi fu bandita pubblicamente.

Verso la fine del medioevo, comunque, l'alchimia viene osteggiata. Rifioriscono i suoi studi nel periodo rinascimentale. Dobbiamo citare Paracelso come fondatore dell'alchimia medica. Personaggio particolare avvolto in parte nel mistero, vissuto in un'epoca di transizione tra il medioevo e la Rinascenza. È per certi versi un anticipatore di studi sulla patologia. Chiamò Spargiria l'applicazione dei principi alchemici alla medicina. Spostò il fulcro delle sue ricerche

dalla conoscenza pura alla pratica. Echi paracelsiani sono presenti nel Faust di Goethe in cui il personaggio principale ha una fisionomia morale molto vicina a quella paracelsiana. Jung lo studio moltissimo, definito da lui appunto “il prototipo del Faust”, e vide nell’inestricabile abbondanza di neologismi come un sintomo di conflitto inconscio.

Così ne parla Carl G. Jung: “per esempio, invece di *Zwirnfaden* (spago), scrive “*Swindfnerz*”, invece di *Nadel* (ago) “*Dallen*”, invece di *Leiche* (cadavere) “*Chely*”, invece di *Faden* (filo) “*Daphne*”, e così via.” (studi sull’alchimia, p. 161) La distorsione delle parole aveva la funzione magica di rovesciare la realtà così da venir governata e modellata dal sapiente. Come le erbe ed i composti così le parole avevano un potere sull’uomo. Fu un viaggiatore instancabile ed uno scrittore fecondo. Basti pensare che in un solo anno nel 1526 compose il *De rerum natura*, il *De vita longa*, i nove *Libri Archidoxis* e la *Philosophia de generationibus*...

Nel 400, epoca difficile per l’alchimia, abbiamo in Inghilterra Georg Ripley e Thomas Norton che nonostante l’alchimia fosse bandita da Enrico IV (1403), ebbero una certa fama e notorietà tale che Enrico VI concesse diversi favori e aiuti.

Ma come già detto è nel Rinascimento che si ha un rifiorire dell’alchimia grazie alla riscoperta dell’Antico ed all’attento studio e osservazione della Natura.

Figure di spicco del 500 sono Libavius (1560-1616) e Khunrath (1560-1605). Libavius era un convinto sostenitore della trasmutazione metallica e seguace di Paracelso di cui condivideva le teorie spiritualiste. Fu attivissimo in laboratorio, e sue sono anche delle importanti scoperte chimiche. Ma è indubbiamente Khunrath il personaggio chiave del 500. Nel 1569 pubblica presso un tipografo di Amburgo un volume di grandi dimensioni, impreziosito di bellissime acqueforti di Paulus van der Doort: *L’Amphiteatrum Sapientiae Aeternae*. Scrive Paolo Cortesi:” In questo libro Khunrath tentava un tour de force esoterico addirittura sovraumano: riunire Macrocosmo e Microcosmo in una sola unica gigantesca visione, che era al tempo stesso descrizione ed interpretazione dell’Universo. Seguendo e sviluppando alcune idee paracelsiane, Khunrath riteneva la segnatura lo strumento per tessere una fitta rete di collegamenti analogici fra tutto il reale: dalle stelle fino alle più piccole pietre, Tutto era in Tutto, compreso nell’Unità Divina.”(ibidem p. 158)

Khunrath chiama l’alchimista teosofo (*theosophus*) nel senso etimologico del termine: conoscitore di Dio. Trattò molto della Pietra Filosofale (*Lapis Philosophorum*). Così ne parla egli stesso:”La Pietra Filosofale è lo spirito divino concepito per virtù del Cielo e fatto corpo materiale, vero e sottoposto alla verifica dei sensi (*sub sensus cudentis*), nell’utero del Mondo Superiore”. (ibidem p. 160)

Egli la definisce vile e deforme ma che nasconde una perfezione assoluta. Viene citato da Jung in *Psicologia ed alchimia* in diverse occasioni.

Dopo Khunrath non abbiamo più alchimisti più grandi di lui, diciamo che inizia il declino di questa dottrina. Con il movimento dei rosacroce si ha la trasformazione in qualcosa di diverso sebbene abbia molte cose in comune. Anche i movimenti massonici ne derivano ma anche essi sono in qualche modo una degenerazione dell'alchimia (per un altro verso invece sono i continuatori della tradizione alchemica ma è indiscutibile la similitudine e le corrispondenze). La massoneria vedremo è importantissima per la comprensione dell'opera di Matthew Barney, di cui ne ripareremo e riservo un capitolo. Dopo questo breve excursus sulla storia dell'alchimia è necessario spiegare più approfonditamente su cosa verte l'alchimia. Jung ne fa una sostanziale analisi in *Psicologia ed alchimia* nella parte terza del libro, nel punto in cui espone i concetti alchimistici fondamentali. Jung interpreta l'alchimia come una dottrina che cerca di interpretare la materia proiettando inconsapevolmente dei contenuti inconsci. Così spiega Jung: “Tutto ciò che è ignoto e vacuo viene riempito da proiezioni psicologiche; è come se nell'oscurità si rispecchiasse il retroscena psichico dell'osservatore. Quanto egli vede e crede di riconoscere nella materia è costituito soltanto, in un primo tempo dai dati del proprio inconscio che egli vi si proietta; egli scopre cioè nella materia qualità e significati possibili che apparentemente le appartengono, ma la cui natura psichica è completamente inconscia a chi osserva.” (*psicologia ed alchimia*, p. 226)

Non voglio entrare nel merito della legittimità o della veridicità del pensiero di Jung, né però vorrei che un tale pensiero venga preso per un assoluto; ci sono infatti altre interpretazioni e persino contestazioni del pensiero di Jung come per esempio quella del Guenon che in “*Simboli di una scienza sacra*” confuta la posizione junghiana. Comunque, a parte questo, Jung espone molto bene i concetti alchimistici fondamentali. Essenzialmente il processo alchemico di trasmutazione chimica è costituito da 4 fasi, anche se ci sono infinite varianti. Quattro fasi caratterizzate dai colori già menzionati da Eraclito: la melanasi (annerrimento), la leucosi (imbiancamento), la xanthosi (ingiallimento), la iosi (irrossimento). La quadripartizione delle fasi viene chiamata quadripartizione della filosofia. Questa suddivisione dei colori non fù sempre a quattro; si ha infatti una divisione nel 15 e 16 sec. in tre fasi, poiché la citrinitas (xanthosi) scomparve e apparve saltuariamente la viriditas (il verde) dopo la nigredo o melanasi (la 1° fase). Così la terametria originaria diventò l'equivalente della quaternità degli elementi. Pensiero di Jung a parte, secondo la teoria alchemica, il punto di partenza di questa è l'unità della materia: “la materia è una, ma può assumere infinite forme e combinazioni in altre ancora, inesauribilmente. Questo concetto è la giustificazione della prassi trasmutatoria: se infatti, la radice originaria di tutte le cose è unica, ne consegue che, in sostanza, tutte le cose sono la medesima cosa: il piombo e l'oro non sono che due forme, all'apparenza del tutto diverse, di una sola essenza. Se riducessimo piombo ed oro alla loro prima radice, otterremmo la stessa materia. La trasformazione alchemica consiste non nel cambiare

piombo in oro, ma nell'ricondurre il piombo alla matreia originaria e da questo stadio farlo maturare fino alla realizzazione dell'oro. (storia dell'alchimia, P. Cortesi p .79)

Nella gerarchia dell'essere l'alchimia individua due principi fondamentali: il Mercurio e lo Zolfo. Questi due principi non sono da individuare in due elementi chimici particolari ma sono da intendersi più come due principi qualitativi, presenti in ogni cosa. Alcuni alchimisti inoltre individuano un terzo principio costitutivo: il Sale. La loro combinazione in un corpo è variabile e ne determina la peculiarità secondo la prevalenza di uno o dell'altro.

Dice a proposito Jollivet Castelot: “Lo Zolfo simboleggia l'ardore centrale, il principio interno, attivo, l'anima luminosa delle cose. Igneo, esso racchiude il Fuoco che tende ad uscire. In un metallo, lo Zolfo rappresenta le proprietà visibili, il colore, la combustibilità, la durezza, la proprietà di attaccare gli altri metalli. Il Mercurio simboleggia, astrattamente se si vuole, la forza vibratoria universale, il fluido, il principio passivo estremo delle cose. Acquoso, esso racchiude l'Acqua e l'Aria che tendono senza sosta a entrare. In un metallo, il Mercurio rappresenta le proprietà occulte o latenti: lo splendore, la volatilità, la fusibilità, la malleabilità.

Le tendenze divergenti e convergenti di Zolfo e Mercurio, trovano il loro equilibrio nel principio stabile, o Sale.

Il Sale è dunque la condensazione di Zolfo e Mercurio, l'aspetto sensibile, fisso, di corpi, ricettacolo di energie, o sostanza propria. Ponderabile, esso corrisponde alla Terra.

La materia era distinta in Zolfo e in Mercurio. E questi due si riunivano in diverse porzioni per formare tutti i corpi. “*Tutto si compone di materie solforose e mercuriali*” dice l'Anonimo Cristiano, alchimista greco.

Più tardi si aggiunse un terzo principio: Sale o arsenico, ma senza darvi tanta importanza quanta ne avevano Zolfo e Mercurio. Questi tre principi non indicavano in alcun modo dei corpi volgari. Essi rappresentavano certe qualità della materia; così lo Zolfo in un metallo indicava il colore, la combustibilità, la capacità di attaccare gli altri metalli, la durezza; al contrario il Mercurio rappresentava la lucentezza, la volatilità, la fusibilità, la malleabilità.

Quanto al Sale, esso era semplicemente un mezzo d'unione tra Zolfo e Mercurio, come lo spirito vitale tra il corpo e l'anima. [...] Eliminare in un corpo certe proprietà era separare in esso Zolfo e Mercurio; per esempio rendere un metallo non fusibile trasformandolo in calce o in ossido, era avere volatilizzato il suo Mercurio ed estratto il suo Zolfo. Altro esempio: il mercurio ordinario contiene metalli estranei che rimangono nell'alambicco quando lo si distilla; questa parte fissa era considerata come lo Zolfo del mercurio volgare dagli alchimisti. Trasformando l'argento vivo, cioè mercurio volgare, in bicaloruro essi ricavano un corpo completamente volatile e ritenevano di aver

estratto con questa operazione il Mercurio filosofale dal mercurio metallico.” (le Grand Oeuvre Alchimique, F. Jollivet Castelot p. 10)

Un altro concetto che non bisogna dimenticare nella teoria alchemica è il fuoco. Non dobbiamo però pensare al fuoco che siamo convenzionalmente abituati a pensare, si tratta secondo gli alchimisti non solo della semplice combustione ma anche di altri fenomeni che non hanno niente in comune, che sono spiegati dai maestri ermetici in questi termini: fuoco bagnato, fuoco che non brucia, fuoco freddo. È inteso dai maestri come una forza e non un elemento chimico e l'alchimista non può manipolarlo a suo piacere ma solamente cercare di creare le condizioni affinché si verifichi, in modo così di operare poi sulla Materia.

Il fuoco nelle rappresentazioni alchemiche è forse l'elemento che più si avvicina al concetto di ascensione, infatti ne abbiamo diverse rappresentazioni.

Ritornando alle varie fasi del processo alchemico, poiché sono gli aspetti dell'alchimia che sono più interessanti per il nostro discorso intorno all'ascensione, Jung ad un certo punto della trattazione dell'alchimia, nel capitolo in cui si occupa della natura psichica dell'opera, mentre espone come diversi alchimisti e studiosi di alchimia stabiliscono un parallelo tra l'opera alchimistica e la trasformazione morale-intellettuale dell'uomo tra cui Dorneus , egli dice che gran parte di questi ragionamenti sono anticipati da un'opera harranita, il Trattato delle tetralogie platoniche, il cui titolo latino è: *Liber Platonis Quartorum*. Come dice Jung: “<<Per aiutare il ricercatore>> l'autore presenta quattro serie di corrispondenze, a cui corrispondono quattro <<libri>>:

I	II	III	IV
1. De opere naturalium	1. Elementum aquae	1. Naturae compositae	1. Sensus
2. Exaltatio divisionis naturae	2. Elementum terrae	2. naturae discretæ	2. Discetio intellectualis
3. Exaltatio animae	3. Elementum aeris	3. Simplicia	3. Ratio
4. Exaltatio intellectus	4. Elementum ignis	4. Aetheris simplicioris	4. Res quam concludunt hi effectus praecedentes

Le quattro serie indicano quattro aspetti dell'opera.” (ibidem, p. 257-258) Nella spiegazione che ne da Jung più avanti è evidente con viva forza il motivo ascendente del processo alchemico. Da un livello della natura che corrisponde all'elemento acqua, alle cose composite ed alla percezione sensoriale si arriva all'ultima fase, alla piena realizzazione di ognuna delle serie verticali. Fa anche diversi esempi con raffigurazioni tratte da diverse fonti. (vedi fig. 134, 166, 178, 200 psicologia ed alchimia) Un interessante riflessione viene fatta più avanti a proposito della caratteristica dell'Opus alchemico, in cui da una definizione del simbolo ed una spiegazione di una immagine che raffigura il processo alchemico secondo Libavius: “L'*imaginatio*, come la intendevano gli alchimisti, è in

effetti una chiave che apre le porte del segreto dell'Opus (fig.140): ora noi sappiamo che si tratta di rappresentare e realizzare quelle *maiora* che l'anima, in rappresentanza di Dio, immagina creativamente ed *extra naturam*; in termini moderni: di realizzare quei contenuti inconsci che sono *extra naturam*, non sono cioè dati nel nostro mondo empirico, e sono dunque un a priori di natura archetipica. Il luogo o il mezzo della realizzazione non sono né la materia, né lo spirito, bensì quel regno intermedio di realtà sottile che può essere sufficientemente espressa soltanto dal simbolo. Il simbolo non è né astratto né concreto, né razionale né irrazionale, né reale né irreale. Esso è sempre l'uno e l'altro: è *non vulgi*, è l'interesse aristocratico *cuiuslibet sequestrati*, d'un appartato, d'un distaccato, d'un prescelto e predestinato da Dio fin dall'inizio dei tempi. (ibidem, pag. 277 e fig 142) Altre interessanti raffigurazioni del simbolismo dell'ascensione le possiamo trovare sempre in psicologia ed alchimia quando Jung parla dei Mandala in un capitolo a loro dedicato. Di loro ne abbiamo già parlato nel capitolo precedente citando Mircea Eliade. Jung osserva che queste manifestazioni originariamente riferibili al popolo tibetano, sono riscontrabili anche in altri popoli e si possono inoltre accostare anche certe raffigurazioni di individui che soggetti a gravi malattie psichiche, nel tentativo di recuperare l'equilibrio perduto tracciano dei disegni in cui è riscontrabile una circolarità e l'esistenza di un centro.

Si pensi a quello che dice Mircea Eliade a proposito del Mandala e cioè che il Mandala rappresenta il Tempio cosmico e il Monte cosmico (entrambi come ben sappiamo Sacri) è già implicito il simbolismo dell'ascensione. Jung non presenta solo gli esempi classici dei mandala, ma riconosce in numerosi raffigurazioni degli alchimisti e religiose esempi che rispondono pienamente al simbolismo del sé. (fig. 93 pag. 195; fig. 92 pag. 190; fig. 83 pag. 172; fig. 82 pag. 169; fig. 73 pag. 151)

Dice Jung a proposito dei Mandala: “ Ho già detto che da una serie continuativa e coerente di quattrocento sogni, ho scelto e raggruppato tutti quelli che considero sogni di mandala. Il termine mandala fu scelto perchè questa parola designa il circolo rituale o magico che viene usato, particolarmente nel lamaismo e anche nello yoga tantrico, come yantra, come strumento di contemplazione (fig. 39). I mandala orientali, nel loro uso culturale, sono figure tradizionalmente fissate che vengono non soltanto disegnate o dipinte, ma anche plasticamente rappresentate in determinate festività.

Nel 1938 ho avuto l'occasione di parlare del mandala (khilkor) con un rimpoche lamaista, Lingdom Gomchen, nel convento di Bhutia Busty. Questi mi disse che era un *dmigs-pa* (pronuncia: migpa), un'immagine mentale che può essere elaborata mediante l'immaginazione soltanto da un lama istruito. Mi disse che nessun mandala è uguale a un altro: sono tutti individualmente diversi. E che i mandala che si vedono nei templi e nei monasteri non hanno alcun significato particolare, poiché

sono solo rappresentazioni esteriori. Che il vero mandala è sempre un'immagine interiore che viene gradatamente costruita dall'immaginazione (attiva), e precisamente quando è presente un disturbo dell'equilibrio psichico, o quando non si può ritrovare un pensiero e bisogna quindi cercarlo perchè non è contenuto nella sacra dottrina. Fino a che punto questa spiegazione sia pertinente, risulterà nel corso di quanto esporrò in seguito. Che la creazione sia libera ed individuale, è un'affermazione che va presa *cum grano salis*, poiché in tutti i mandala lamaistici predominano non soltanto un certo stile non misconoscibile, ma anche una struttura tradizionale. È sempre, per esempio, un sistema quaternario, una *quadratura circuli*, e i suoi contenuti provengono tutti dalla dogmatica lamaistica. Esistono testi come il Šri-Chakra-Sambhara-Tantra che contengono indicazioni per la costruzione di questa "immagine mentale". Dal *khilikor* viene tenuto strettamente distinto il cosiddetto *sidpe-korlo*, la ruota dell'universo (fig. 40), che rappresenta il corso delle forme umane di esistenza secondo la concezione buddistica." (ibidem, p. 97-98).

Continuando nella sua esposizione dei mandala, Jung cerca di dimostrare come tutta una serie di manifestazioni sono frutto di un centro psichico distinto dall'Io: "essi denotano infatti, se non mi inganno un centro della personalità che non è identico all'Io." (ibidem, p. 103). Porta ad esempio una ricca serie di sogni frutto, come dice, di più di 20 anni di studio. Verso la fine del testo giunge a delle conclusioni importanti. Ovvero alla definizione del mandala come archetipo: "In quanto il motivo del mandala è un archetipo, dovrebbe essere un fenomeno collettivo, cioè dovrebbe, teoricamente, manifestarsi in tutti. Praticamente però lo si incontra, in forma chiara, soltanto in un numero relativamente esiguo di casi; ciò non toglie che esso abbia la funzione di un polo segreto, d'un perno intorno al quale, in ultima analisi, tutto gira." (ibidem, p. 221). È necessario fare una breve parentesi riguardo al concetto di archetipo. Prima di dare una vera e propria definizione dell'archetipo, è necessario esporre sinteticamente le particolarità del inconscio. Secondo Jung la psiche umana è costituita da una parte conscia (di cui si è coscienti) ed una inconscia, l'inconscio, che viene assunto come concetto-limite psicologico (non metafisico): esso abbraccia tutti quei processi psichici che l'Io non riferisce a se stesso, ma sperimenta nell'ambito della propria personalità come qualcosa di estraneo alla propria facoltà di decisione. Egli individua, inoltre, un inconscio personale in cui trovano riferimento le vicende personali dell'individuo: ricordi perduti, esperienze rimosse, percezioni subliminali, ed inoltre elaborazioni di pensieri, processi logici sfuggenti all'attenzione del soggetto. Ma l'inconscio non è solamente un fattore individuale, Jung infatti individua anche un inconscio collettivo ed è questo la chiave per una definizione dell'archetipo. Le manifestazioni dell'inconscio collettivo sono riferibili al patrimonio storico-culturale di comunità più o meno estese o dell'intera umanità. Esse si manifestano non solo nel simbolismo onirico e nelle immagini allucinatorie degli psicotici, ma anche nelle visioni dei mistici,

nei miti e nei riti religiosi, nelle opere d'arte e nelle fondamentali intuizioni dell'umanità. Esse vengono definite Archetipi. L'archetipo è una possibilità di rappresentazione, ovvero una disposizione a riprodurre rappresentazioni tipiche, che corrispondono al processo di esperienze che ha fatto l'umanità nel corso della sua evoluzione verso una coscienza più elevata. Esso quindi la importantissima funzione di potenziale momento di sintesi dialettica tra la coscienza e l'inconscio.

Il simbolo è il veicolo dell'archetipo. Ne consegue che i simboli, significanti degli archetipi, indicano le tappe di questa dialettica lungo il cammino dell'umanità. Il simbolo è ciò che permette alla coscienza di evolversi e nello stesso tempo la possibilità di sintesi dialettica tra la coscienza e l'inconscio. Risulta quindi una duplice faccia all'archetipo, allo stesso tempo che istituisce una caratteristica ricorrente e interviene come progetto nella coscienza individuale, dall'altra parte si pone come ostacolo ad un ulteriore sviluppo, tracciando dei confini e delle restrizioni.

Per quello che riguarda l'ascensione, mi ricollego alla conclusione del capitolo precedente in cui individuavo un archetipo dell'ascensione citando Mircea Eliade. Se infatti consideriamo quanto sono ricorrenti questi immagini dell'ascensione dovute all'esistenza dell'archetipo, e alle considerazioni di Jung in più parti dobbiamo concordare quanto siano ricche nell'alchimia medievale e nel primo Cristianesimo e ciò corrisponda ad una genuina religiosità e senso del sacro. Jung stesso parlando di Nietzsche a proposito del carattere della religione cristiana sarà concorde nell'affermare che il cristianesimo si è sbilanciato verso un deciso e preponderante polo "apollineo" a sfavore del "dionisiaco". Anche se all'apollineo sono riferibili le caratteristiche dell'alto dell'altezza della verticalità e quindi dell'ascensione, la religione cristiana si dimostra in questo caso sbilanciata a differenza del processo alchemico che mirava in qualche modo ad una equilibratura ed integrazione delle diverse parti psichiche. Di qui l'importanza dell'alchimia per molti intellettuali ed artisti e come si vedrà in un capitolo successivo anche per artisti contemporanei di elevato livello.

Capitolo 3°.

L'ascensione nella storia dell'arte.

Quattro artisti a confronto M.Barney, H.Fulton, B.Viola, A.Kapoor.

In questo capitolo entriamo nel cuore dell'argomento. Nella storia dell'arte abbiamo avuto un'infinità di casi in cui gli artisti hanno trattato questo tema. Nella nostra cultura cristiana questo tema è intimamente legato alla resurrezione di Gesù Cristo e la rappresentazione di questo episodio religioso è infinitamente ricco. Non è mia intenzione fare una presentazione iconografica di questo tema dagli esordi del Cristianesimo ad oggi; penso che sarebbe una cosa inutile e tediosa. Il sottotitolo che ho dato al capitolo suggerisce che invece si parli di quattro artisti: Matthew Barney, Hamish Fulton, Bill Viola, Anish Kapoor; Tutti artisti contemporanei che in un modo o nell'altro hanno trattato in una parte della loro produzione artistica il tema dell'ascensione.

In questo modo voglio presentare che cosa si pensa intorno a questo concetto e allo stesso tempo in conclusione porre delle domande a cui tentare di dare una risposta.

Nel capitolo dedicato alla psicologia risulta chiaro come l'ascensione dipenda da un archetipo corrispondente, ed esso si manifesti in misura diversa nelle società e culture più disparate. Esso dipende dal simbolismo dell'alto, del padre, del trascendente, e dell'albero. La polarità alto-basso attraverso l'axis mundi sono i concetti chiave per dare una spiegazione di questo archetipo.

Da un punto di vista filosofico bisogna scomodare il concetto di sublime e tutta le riflessione sul rapporto ascensione-ascesi e trascendente. Vedremo come questi concetti siano connessi con il virtuale.

Queste considerazioni che ho portato alla luce si riscontrano nell'analisi di alcune opere degli artisti che voglio presentare.

Come ho già detto siamo profondamente influenzati dalla cultura cristiana a proposito del tema dell'ascensione. Perché lo connettiamo al tema della Resurrezione di Cristo. L'importanza che ha avuto l'ascensione nel cielo di Gesù Cristo è dovuta all'operazione di trasformazione di Gesù Cristo in forma divina da parte della chiesa Cristiana. Dico queste cose non a caso. Vedremo che significato ha l'ascesa nell'immaginario massonico e ci si chiariranno molte cose.

In particolare questo aspetto sarà focalizzato parlando a proposito dell'opera di Matthew Barney. È comunque da precisare che l'opera di questo artista non tocca solamente degli elementi religiosi, anzi il suo spettro di indagine va da un livello cultura basso ad un registro decisamente alto elevato, conglobando un eterogeneità di elementi da rendere molto complessa la sua interpretazione.

Matthew Barney, artista americano nato a S.Francisco nel 1967, definito dal NY Times come l'artista americano più importante della sua generazione, è ben conosciuto per il ciclo Cremaster con il quale ha avuto una notorietà indiscussa sulla scena mondiale. Il ciclo Cremaster consiste in cinque video installazioni realizzati in un arco di anni che va dal Cremaster IV, il primo della serie realizzato nel 1994 al Cremaster III l'ultimo della serie del 2002. La successione dei Cremaster non è lineare. La sequenza di questi nell'ordine di realizzazione cronologico è infatti: 4,1,5,2,3. Questa sequenza è stata predeterminata a tavolino ed ha un preciso significato simbolico nella massoneria. Il numero 5 è centrale ed è la risultanza della somma delle due coppie a lato (4,1 e 2,3) ecco la spiegazione della simbologia del numero 5: “ il numero cinque corrisponde all'età del compagno. Questo numero rappresenta l'essere nella pienezza della propria realizzazione. Si presume che, proprio come la stella che lo guida, il compagno in cerca di conoscenza risplenda di luce al termine delle sue peregrinazioni.

Il cinque è un numero dispari, somma del primo numero pari e del primo numero dispari, $2 + 3$. E' anche un numero primo. Si chiama sferico perchè quale che sia il numero di volte in cui moltiplichiamo 5 per 5, il numero avrà sempre il 5 come cifra finale. La sua figura geometrica corrispondente è una stella. Il numero 5 è la somma di $3 + 2$, sintesi del 3, o principio maschile, e del 2, o principio femminile, come a ricostituire la natura completa dell'androgine, ma è anche la somma di $4 + 1$, che corrisponde alla materia sormontata dalla scintilla dello spirito.” (p. 248, simbolica massonica).

Come dice Nancy Spector nel ciclo Cremaster ci sono almeno due inizi due conclusioni e molti ancora più punti di ingresso: “ The Cycle has at least two sets of beginning and at least two endings and many more pair of entry” (p.4, catalogo Cremaster).

L'intero ciclo presenta una molteplicità di livelli semantici, sia in un senso collettivo che in uno personale e autobiografico, rivelando analogie con un processo di lavoro simile a quello adottato da Beuys. Dice Nancy Spector:” il ciclo costituisce un mito di creazione che comunica su vari livelli semantici: oltre ad indagare la tensione tra stasi e formazione, tra indifferenziazione e differenziazione, narra il divenire dell'artista nel progetto, espandendola in un costrutto organizzativo, e infondendovi un aspetto fantastico, Barney invoca il ricordo della fusione di arte e vita di Beuys.” (p. 21 catalogo Barney Beuys). Infatti nel 2007 è stata organizzata una mostra in onore di Beuys e Barney in modo da presentare il lavoro dei due artisti insieme disvelando le profonde affinità ed ovviamente le loro differenze e peculiarità. Per entrambi gli artisti fonte di notevole ispirazione è stata l'alchimia. Non è necessario che approfondisca l'argomento perchè lo ho trattato in un capitolo appositamente. Torniamo all'argomento principale.

Ogni Cremaster non consiste solo in una semplice proiezione di un video, ma l'artista produce una serie di installazioni scultoree, disegni che presenta come corpo organico dell'opera. Il nome deriva dal muscolo cremastere, responsabile dell'ascesa e della discesa dei testicoli nel maschio dell'essere umano e quindi motivo di differenziazione sessuale. Tutto il ciclo è una metafora di questa differenziazione sulla discesa e ascesa di questi attributi. Come dice Nancy Spector: "Taking the cremaster muscle as its conceptual departure point, the project circulates around anatomical allusions to the height of the gonads during the embryonic process of sexual differentiation: Cremaster I represents the most "ascended" state, Cremaster 5 the most "descended". But as the cycle evolved over the course of a decade, this biological model became less prominent; other paradigms, such as biography, history, and codes of behavior, came to the fore as vessels for Barney's narrative constructs. For this reason, while Cremaster cycle should certainly be viewed in its specified numerical sequence, it should also be experienced in the order it was made (4,1,5,2,3), for this will reveal the development of Barney's relationship to the material and of his thinking process."

Ai fini della nostra analisi sull'ascensione mi soffermerò sul Cremaster 3, in quanto è l'episodio più ricco in questo senso. Questo video è l'ultimo del ciclo ed è anche il più lungo dura infatti ben due ore e mezza.

In Cremaster 3 il mito celtico si intreccia con il folklore irlandese, l'art déco con i canti gaelici, episodi della storia americana degli anni 30 con la libera Massoneria. Il tutto presentato non in una linearità fluida di eventi diacronici ma secondo una perversa ottica in cui l'inizio è posto alla fine e la fine è posta all'inizio in una schizofrenica visione.

Una premessa a tutto il ciclo è necessaria per spiegare il simbolo che adotta per identificare il ciclo Cremaster: il Field Emblem; cioè un'elisse attraversata da una barra, simbolo che noi già troviamo nelle prime performance del ciclo Drawing Restraint (1987-88) e in Field Dressing (orifill) (1989).

Nancy Spector parlando del uso di Beuys di marcare i suoi disegni con un timbro con un simbolo a croce poi spiega così il field Emblem di Barney:

"Anche l'emblema di Barney è un marchio identificativo che unisce i vari elementi narrativi dalla sua produzione: l'elisse divisa orizzontalmente da una barra rappresenta il corpo disciplinato dal controllo, un flusso di energia grezza trattenuto, un'arena di potenzialità pura. Il motivo è ubiquo nella sua opera e, come uno stemma araldico, racchiude e traduce la complessa simbologia dell'artista in forma pittografica." (p. 29-32 catalogo Barney-Beuys).

Nel simbolo sono condensate le sue teorie sulla scultura. La scultura viene vista come metafora dello stato di potenzialità. Anche in questo senso il suo pensiero è vicino a quello di Beuys riguardo soprattutto al concetto di scultura sociale. Barney concepisce un sistema interno tripartito che

elabora il flusso delle diverse energie del corpo, passando dal desiderio alla disciplina alla produttività. Egli individua tre zone che chiama situazione, condizione e produzione. Così la spiega Nancy Spector:” La prima zona, “situazione”, racchiude la pulsione non adulterata, grezza. In questo stato, l'energia non organizzata è essenzialmente inutile, ma ricca di potenziale . “Condizione”, la seconda zona interiore, è una struttura disciplinante che processa l'energia grezza e casuale, in analogia anatomica con il tratto digestivo. Se la prima fase consiste in una forza creativa ma priva di scopo, la seconda gestisce la forza in modo da renderla utile. L'energia grezza, elaborata dallo stomaco e dalla parte superiore dell'intestino, viene agitata, scomposta e distillata. La terza e ultima fase, ”produzione”, continuando la metafora della digestione, rende la forza manifesta nel mondo attraverso il canale orale o anale. Una volta identificata la struttura tripartita, Barney si appassiona all'idea di mandare in cortocircuito l'intero sistema eliminando la fase di Produzione. La matrice interna oscilla così esclusivamente tra Situazione e Condizione, tra desiderio e disciplina, in un ciclo autoreferenziale senza fine.” (p. 25 catalogo Barney-Beuys ,N.Spector).

Il primo lavoro in cui mette in scena questo equilibrio idealizzato è *Field Dressing* (1989), lavoro della sua tesi a Yale e che lo porta alla ribalta. Questo lavoro è costituito da una video installazione con due schermi che lo mostra impegnato in performance fisiche impegnative.

In un video di questi, il più interessante per il nostro argomento, è attaccato con un imbracatura ad un sistema di funi con cui sale e scende mediante attrezzature sportive, interpreta la teoria del calore di Beuys. Scende per spalmarsi di vaselina prendendola dall'emblema costruito sul pavimento reso solido da un impianto di refrigerazione, poi ritorna verso l'alto spalmandosi di vaselina e chiudendosi tutti i propri orifizi sigillando così il corpo come un contenitore ermeticamente isolato, ma potenzialmente esplosivo (situazione e condizione ma non produzione).

Qui l'atto dell'ascensione è funzionale alla metafora del corpo e sarà una costante che si ripresenterà più volte nella mitologia Barneysiana.

Torniamo al ciclo *Cremaster* ed al *Cremaster 3*. Come ho già detto è l'episodio più interessante per il tema dell'ascensione, poiché ci sono diverse rappresentazioni e simbolismi che lo riguardano.

Cremaster 3 inizia in un ambientazione mitologica-celtica, narrando la storia di Finn Mac Cumhail (o Fin Mac Cool) e di Fingal, in una zona del mare irlandese tra l'isola di Staffa, la cosiddetta grotta di Fingal e la strada rialzata dei giganti sulla costa del nord Irlanda. La leggenda dice che i due giganti si sfidarono. Fingal si era preso gioco di Finn Mac Cool. Per far arrivare Fingal dall'altra parte sulla costa irlandese, Finn Mac Cool costruì la strada dei giganti. Accortosi ad un certo punto del suo arrivo che era il doppio almeno di lui, si nascose in una culla come un bambino all'interno della sua capanna, con la moglie Oonagh che tesseva un kilt. Siccome il tendine d'Achille era il suo dito d'ottone (il segreto della sua forza), sua moglie gli suggerisce di cuocere 21 panini ognuno con una

perla di ghisa all'interno (nella visione di Barney c'è un cuneo di plastica al suo interno). Il prologo comunque si interrompe prima della conclusione del racconto celtico.

La vicenda narrativa principale inizia con il dissotterramento, sotto le fondamenta del Chrysler Building, di una figura femminile emaciata magrissima che Barney associa al non morto Gary Gilmore protagonista del Cremaster 2 e “transustanziato” in donna da Harry Houdini. La figura emaciata viene posta all'interno di una Chrysler Imperial New Yorker insieme ad un'aquila reale. Nello stesso momento l'apprendista massone (M.Barney) sigilla con del cemento i tappi del carburante dei 5 1967 Chrysler Crown Imperials ognuno con un pentagono (che ha un significato preciso per la simbologia massonica) ed il simbolo di un Cremaster. Ogni macchina ha un colore (argento, blu acqua, verde, blu e nero) corrispondente ad ogni Cremaster. Le 5 macchine incominciano come in uccisione rituale a pian piano polverizzare la New Yorker. L'apprendista se la svigna inosservato ed entra in uno dei dodici ascensori dell'edificio. Qui apre la botola superiore all'interno dell'ascensore ed incomincia ad arrampicare all'interno della tromba dell'ascensore, alla ricerca di sacchi di cemento che porta all'interno dell'ascensore, dove mescolando all'acqua cerca di creare quella che viene chiamata dai massoni l'ashlar o pietra squadrata: la prima pietra posta all'inizio di un edificio ed in senso metaforico il primo passo per l'edificio Massonico, poiché è uno dei più importanti simboli che si incontrano durante i rituali per il primo grado massonico. Leggiamo in “Simbolica Massonica”: “il lavoro iniziale dell'apprendista consiste nel dare i primi tre colpi per cominciare a sgrossare la sua pietra. Ci si potrebbe chiedere la ragione della scelta della pietra che sta all'opposto all'uomo. In effetti, la materia minerale rappresenta nell'universo il regno più lontano dal Principio, poiché la pietra costituisce il grado estremo di solidificazione della materia. D'altronde, se ci riferiamo alle leggi dell'analogia, secondo le quali ciò che è in basso è come ciò che è in alto, possiamo considerare che la pietra è il simbolo del Principio.

L'apprendista massone si identifica con la pietra grezza, con cui ha in comune la densità e l'impermeabilità. La densità è considerata come un fattore spirituale di ritorno all'Unità.” (p. 161)

In questo rapportarsi con la pietra è insita comunque una tensione, una volontà a perfezionare la massa informe (metafora dell'essere umano) per elevarsi, ascendere ad un superiore stadio.

“Nel silenzio della concentrazione, l'apprendista si mette all'opera e sgrossa la pietra grezza, al fine di uscire dalla cava, di trovare la norma che gli permetterà di incorporarsi all'edificio con armonia e anche di trovare il suo posto nel cantiere, che dovrà corrispondere alla sua vera identità, in funzione delle proprie capacità effettive.” (ibidem,p. 161).

Vediamo già in queste considerazioni la presenza del tema dell'ascensione e del suo potente simbolismo; capiamo anche che l'apprendista Barney stia barando perchè nella costruzione dell'edificio spirituale utilizza un metodo inadeguato ed impuro e sleale. Per questo motivo sarà

giudicato da due Maestri Massoni e punito. Essi pronunceranno il loro silente verdetto nel Cloud Club Bar posto al 66 esimo piano. Il bar è una vera e propria installazione scultorea realizzata negli usuali materiali barneysiani: vaselina, derivati del petrolio, plastiche protesiche. La forma del bancone del bar ricorda un simbolismo massonico: la perpendicolare. In questo pub irlandese decorato con l'arancio, il verde, il bianco, colori della bandiera irlandese, si trova una presenza discreta una donna con un'eterea tunica di catenelle come di un personaggio in alcuni miti celtici ed ai piedi porta delle scarpe particolari con cui taglia a pentagoni una montagna di patate simbolo della terra. Questa figura è in un certo senso l'inconscio del Chrysler Building, che assume spessore, nella visione di Matthew Barney, di personaggio. Infatti, tralasciando in parte la trama (altrimenti durerebbe pagine e pagine), il grattacielo che è anch'esso una metafora dell'edificio spirituale massonico, (il Tempio e faccio notare che sia il grattacielo che il Tempio siano due potenti simboli dell'ascensione!) nel momento in cui compare in azione Hiram Abiff, impersonato da Richard Serra, costruttore del Tempio di Re Salomone, il grattacielo acquista una sua personalità. Infatti il protagonista The Architect, traccia degli schizzi sulla carta del grattacielo riferendosi a modellini in scala di Hugh Elviss un disegnatore degli anni 20-30 che produsse una serie di studi per un ipotetica metropoli. La successione degli eventi nel video è complicatissima dopo una corsa di cavalli, un sacrificio rituale dei denti ed una operazione in laboratorio a favore dell'apprendista Barney. Si ritorna all'ufficio dall'architetto. Qui egli costruisce due colonne con delle piastre di metallo, una partendo da un pentagono, l'altra da metà sagoma del Field Emblem. Queste due colonne rappresentano le due colonne massoniche Joachim e Boaz. Faccio notare il simbolismo dell'ascensione nelle colonne. Per di più le due colonne nella simbolica Massonica ha un preciso significato;” segnano la separazione tra il mondo sacro ed il profano, ovvero il limite tra il segreto e il tempio” e ancora “ esse sono situate, come ci dice la Bibbia, nel sagrato del tempio di Salomone, Joachim a destra, Boaz a destra, erette per rappresentare il binario, poiché essendovi manifestazione vi è anche dualità o sdoppiamento dell'unità. Il binario è costituito da tutte le coppie di opposti che ad un livello superiore si consideravano complementari.” (p. 137 Simbolica Massonica). Inoltre i due nomi hanno letteralmente il significato : Boaz, *nella forza o la forza in lui*; Joachim, *egli stabilirà, o che egli si stabilisce e anche egli confermerà o che egli confermi*. Attraverso queste due colonne l'architetto , R.Serra ascende nel vero senso della parola, come uno sciamano, in una ragione superiore, ritrovandosi nello spazio del grattacielo tra la pelle d'acciaio e la sua intelaiatura metallica. Qui si svolge invece un altro rito, una specie di balletto con tre nastri di diversi colori (arancio, bianco, verde, i colori ancora della bandiera irlandese) abbraccianti l'intero grattacielo e alla fine destinati ad essere intrecciati come in un rito che si celebra nei paesi Gaelici, l'albero di maggio, una danza appunto in cui si intrecciano diversi nastri colorati attorno ad un polo che

rappresenta l'Albero Cosmico, un axis mundi su cui si compie un rito d'ascensione molto antico che ha origini in Beltane, l'antica festa celtica che determina l'inizio dell'estate. Il significato che ha questo rito in questo momento del video, è da ricercarsi nell'hubrys dell'architetto. Spiegandomi meglio, attraverso questo rito che è una specie di autoglorificazione dell'architetto, è anche la sua condanna perchè il rito dell'albero di maggio si concludeva con un sacrificio, in questo caso dell'architetto.

A questo punto il video però ha un cambiamento totale di ambientazione. La storia prosegue all'interno del Guggenheim Museum di New York. Questa parte del video viene chiamata *The Order*. Il Guggenheim si trasforma in un organismo a più livelli dove l'eroe Barney deve ascendere letteralmente, compiendo delle scalate su strutture artificiali, per superare diverse prove e arrivare così alla sintesi finale superiore. Il museo diventa un alveare delle api, è da notare l'implicita e potente simbologia derivata dalla Massoneria e dall'alchimia, il miele simbolo dell'oro alchemico e le api industrie, metafora degli iniziati. Cinque sono i livelli da superare come nella tragedia classica Greca e nei 5 gradi di sviluppo nel cammino massonico. Il primo livello corrisponde all'ordine delle Rainbow for girls, una troupe di ragazze scout Massoniche che ballano il tip tap. Il secondo livello presenta due complessi musicali gli Agnostic front e gli Murphy's law e corrisponde al secondo livello Massonico. Al terzo livello si trova la modella Aimee Mullin nelle vesti dell'alter ego dell'apprendista Barney e rappresenta il terzo livello Massonico. Al quarto livello c'è una installazione curiosa, un mantice costituito dalla pelle finta di una capra dell'isola di Mann, il Loughton raw in plastica bianca. Questo livello rappresenta quello di Maestro Massone all'interno del quale ci sono molte gradazioni. Al quinto livello troviamo Richard Serra che impersona se stesso riproponendo una sua performance con cui scaglia del materiale fuso contro delle piastre metalliche (splashing 1968, casting 1969), “ma questa volta getta vaselina liquida contro una piastra di plastica, invece che piombo fuso contro una piastra di ghisa, lasciando poi colare la sostanza vischiosa lungo un condotto di plastica fino alla base della rampa del museo”(p. 120 Barney – Beuys). Il quinto livello rappresenta ancora una maggiore rettitudine all'interno del pensiero Massonico ed allo stesso tempo è l'orologio dell'episodio; fino a che la vaselina non raggiungerà la base del museo, l'apprendista potrà risolvere le prove e gli enigmi di ogni livello.

L'apprendista Barney si trasforma in questo episodio anche d'abito vestito con kilt rosa e copricapo scozzese blu. Il tartan costituito di un pattern di colori blu e rossi, tonalità del sistema cardio-circolatorio impersonifica una postmoderna versione dello sciamano anche compiendo una corporea ascensione su diversi livelli giunge alla fine ad una consapevolezza più elevata. È questa la parte del intero video più interessante e innovativa in cui riesce coniugare al meglio l'antico ed il moderno ed il postmoderno. L'ascensione comunque è funzionale alla metafora sessuale di differenziazione ed

indifferenziazione del ciclo Cremaster. Ovviamente si inserisce nel caratteristico modo espressivo decostruzionista americano teso a giocare sul testo e le sue articolazioni destrutturanti. A mio parere comunque dei significati nascosti e molto potenti ci sono. Innanzitutto dei simboli Massonici per rappresentare gli Stati Uniti d'America, paese notoriamente fondato dai Massoni,(il presidente Washington era un Massone, Benjamino Franklin e altri) la casa bianca è stata progettata e costruita da Massoni, il simbolo del dollaro contiene dei simboli Massonici (le due colonne Joachim e Boaz) in questo senso il Cremaster 3 sarebbe una glorificazione della sua fondazione massonica attraverso i suoi precipui simboli americani (il grattacielo, le Chrysler...) e non a caso e l'ultimo della serie e in questo senso gli altri 4 episodi sarebbero varie tappe della sua storia il Cremaster 4 narra delle sue origini che provengono dall'Irlanda e dalla Scozia. Con ciò intendo riferirmi all'ipotesi fatta da Christopher Knight e Robert Lomas in “la Chiave di Hiram”. In questo libro gli autori cercano le origini della massoneria, e di interpretare dei significati oscuri ed ermetici di questo movimento. Secondo gli autori la massoneria custodirebbe gli arcani segreti egizi e del vero Cristianesimo. Per di più gli attuali massoni sarebbero gli discendenti dei templari che scoprirono gli antichi vangeli. Quando furono sterminati da Filippo il bello venerdì 13 ottobre 1307 , un manipolo di uomini riuscì a salvarsi in Scozia e Irlanda.... infatti a Rosslyn in Scozia c'è una chiesa costruita dai massoni che non ha niente di una chiesa ma è a tutti gli effetti un tempio massonico. Fu costruita tra il 1440 ed il 1490 e presenta all'interno delle decorazioni di aloe e mais che dovevano essere sconosciute per l'epoca.... gli autori quindi ipotizzano che “il Nuovo Mondo” fu scoperto dai templari molto tempo prima di Colombo.” C'è infatti un documento custodito nella chiesa riguardo al principe Henry Sinclair, primo *Jarl* (conte) Saint Clair delle Orcadi, il quale commissionò una flotta di dodici navi per un viaggio nel “Nuovo Mondo” con il denaro dei Templari. Capitanata da Antonio Zeno la flotta approdò nella Nuova Scozia ed esplorò la costa orientale degli odierni Stati Uniti prima del 1400.” Un altro indizio è una tomba di un cavaliere medievale a Westford nel Massachusetts. Sulla pietra tombale si possono scorgere un cavaliere con i simboli templari e una bandiera con una stella sola: la Merica. La tesi è molto affascinante e dà molto da pensare. Per quello che ci riguarda, poiché comunque non è il tema di questa ricerca, e meriterebbe uno studio approfondito e attento su questo aspetto anche in relazione agli altri video del Ciclo Cremaster, termino qui queste considerazioni.

Torniamo all'ascensione. Non abbiamo precedenti nella storia dell'arte contemporanea in cui un artista usa per esprimere il simbolismo dell'ascensione, una reale ascensione mediante gli attrezzi alpinistici e dello sport dell'arrampicata, tenendo in considerazione le arrampicate degli sciamani siberiani, per i quali come abbiamo visto l'ascesa non è solo un fatto spirituale ma anche corporeo.

Ritornando alla trama del Cremaster 3, l'apprendista Barney dopo aver superato le varie prove ed aver ucciso ritualmente la sua stessa immagine, ottiene il livello di Maestro Massone. The Order si conclude con la modella Mullins seduta su una slitta trainata da 5 agnellini, vestita nel costume dell'iniziato di primo grado massonico, bendata, porta un cappio intorno al collo. Il sangue sprizza dalla sue tempie e dalla sua fronte, nel luogo dove ella ha sofferto le ferite fatali degli strumenti massonici. Nello stesso momento la macchina da presa si sposta sulla cima del Chrysler Building su cui troviamo l'Architetto che si sta beando della sua opera ma nello stesso momento che l'apprendista uccide il suo alter ego e diventa Maestro Massone, l'Architetto rimane ucciso con il mazzuolo dello stesso apprendista in una seconda ricreazione dell'assassinio di Abiff. Ma come conseguenza di questo assassinio anche l'apprendista, per vendetta, viene ucciso dalla guglia del grattacielo. In questo modo il grattacielo, allusione al tempio di Salomone, rimane incompleto. Essendo questa la conseguenza della caduta dell'uomo da uno stato originario di unità e perfezione ad uno di imperfezione e molteplice. L'esperienza di ricongiunzione all'unità originaria è possibile solamente se viene eliminata qualsiasi forma di hubrys, egoismo e vizio. Compito che viene indefinitivamente rimandato dall'essere umano.

Il secondo artista di cui vorrei parlare a proposito del tema dell'ascensione è Hamish Fulton.

Artista inglese, nato a Londra nel 1946, è una delle figure più interessanti dell'arte inglese degli anni sessanta. Formatosi alla S.Martin's school e al Royal college of art di Londra insieme a Richard Long e Gilbert & George nel periodo in cui grande importanza e notevole sviluppo aveva l'arte concettuale, la performance ed il movimento Fluxus. Elabora una particolare visione artistica la quale può essere sintetizzata nella sua massima: "l'arte è camminare". Egli stesso si definisce un Walking artist (artista che cammina). L'origine di questo assunto, si può ascrivere senza dubbio nell'arte concettuale anglosassone e americana, e come sua propaggine e conseguenza la Land art. La Land art, questo nome inventato da Gary Schum, regista che filmò nel 1969 il lavoro di diversi artisti americani che operavano sul paesaggio, è una diretta conseguenza degli sviluppi e conseguenze dell'arte concettuale americana. Diversi artisti tra cui Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Barry Flanagan e Marinus Boezem, troveranno nelle operazioni sul paesaggio la giusta prosecuzione alle elucubrazioni dell'arte concettuale. La disponibilità di grandi spazi, il pensiero ecologico emergente, e la volontà di uscire dai limiti dell'arte concettuale furono i fattori che portarono verso la Land art. Nella Land art c'è una discreta varietà di interventi sul paesaggio; ci sono artisti che operarono con grandi interventi sul paesaggio tra cui Robert Smithson, Christo, Morris, Heizer, per esempio mentre in campo britannico abbiamo degli artisti che operano più discretamente, come Richard Long e Hamish Fulton.

Richard Long realizza negli anni sessanta un'importante operazione a bassissimo impatto sull'ambiente che avrà un influsso determinante su Hamish Fulton: "a Line Made by Walking". Ecco cosa dice Francesco Careri in *Walkscapes*: "Nel 1967, l'anno seguente alla pubblicazione del viaggio di Tony Smith, dall'altra parte dell'Atlantico, Richard Long realizza *A Line Made by Walking*, una linea retta "scolpita" sul terreno semplicemente calpestando l'erba. Il risultato di questa azione è un segno che rimarrà impresso solo nella pellicola fotografica e che scomparirà al rialzarsi dell'erba. *A line Made by Walking* per la sua assoluta radicalità e semplicità è considerata un passaggio fondamentale dell'arte contemporanea. Rudi Fuchs l'ha paragonata al quadrato nero di Malevic: <una fondamentale interruzione nella storia dell'arte>; Guy Tosatto la considera <uno dei gesti più singolari e rivoluzionari della scultura del xx secolo> e Hamish Fulton, l'artista inglese che si è spesso accompagnato a Long nelle sue erranze continentali interpretando secondo una propria forma espressiva l'arte del camminare, considera questa prima opera di Long come <uno dei lavori più originali dell'arte occidentale del xx secolo>. (il lungo viaggio comincia con un singolo passo)." (p. 107-108). *A Line Made by Walking* opera effimera e destinata ad una breve durata se non nella documentazione fotografica, sicuramente è l'antesignana di tutte le operazioni di cui sarà artefice Hamish Fulton.

Dice Careri a proposito di Fulton:

"Fulton elabora il tema del camminare come un atto di celebrazione del paesaggio incontaminato, una sorta di pellegrinaggio rituale attraverso quello che resta della natura. Il suo lavoro si accompagna a una preoccupazione ambientale ed ecologica, e i suoi viaggi possono essere letti anche come forma di protesta: < il mio lavoro può inserirsi evidentemente nella storia dell'arte, mai nel passato c'è stata un'epoca in cui le mie preoccupazioni avevano tanto significato come oggi... gli spazi aperti stanno sempre più scomparendo... per me essere nella natura è una forma di religione immediata>." (p. 108-109).

Bisogna fare ancora delle puntualizzazioni a proposito della Land art, in modo così da comprendere nel migliore dei modi il pensiero e l'opera di Hamish Fulton.

La premessa ideologica secondo cui la Land art opera è da ricercarsi nella cultura stessa americana. La poesia di Walt Whitman – questo amore spassionato per gli spazi americani e per l'America e le sue genti, l'amore infinito per i paesaggi e per ogni aspetto della Vita e del Tutto – ha influito sui Land artists. Whitman, Emerson e Thoreau sono dei personaggi chiave per comprendere alcuni aspetti della Land art. In particolare Henry David Thoreau fu l'ideatore del concetto di Wilderness, cioè la concezione di uno spazio ambientale nella natura dove la presenza dell'uomo è volutamente assente per preservarne l'integrità ed i delicati equilibri. Scrisse un famoso saggio: *Camminare*, in

cui da una spiegazione dell'atto del camminare che secondo lui non è una cosa negativa ma positiva. Collega infatti la parola camminare con vagabondare che in inglese si traduce con *sauntering* ed il vagabondo con *saunterer*, ecco precisamente come pone la questione: "Nel corso della mia vita ho incontrato non più di una o due persone che comprendessero l'arte del Camminare, ossia di fare passeggiate, che avessero il genio, per così dire, del vagabondare, termine splendidamente tratto da << genti oziose che nel Medioevo percorrevano il paese chiedendo l'elemosina, con il pretesto di recarsi a la Saint Terre >>, un Vagabondo, un Terra Santa." Il testo è una celebrazione "della Natura, della assoluta libertà e dello stato selvaggio, contrapposti a una libertà e una cultura puramente civili". Thoreau non considera l'uomo esclusivamente "come membro della società ma come abitatore della Natura". Quindi dimostra come nella cultura classica e di ogni tempo sia presente questo aspetto che deve essere condiviso dall'umanità intera. Era nata l'ecologia.

Da queste premesse risulta chiaro che l'atto di camminare cui fa riferimento Fulton è certo qualcosa di semplice ma che allude a tutta una serie di significati profondi e ancestrali per cui la sua arte non risulta mai banale e scontata. Il suo modo di esprimersi deve molto all'arte concettuale inglese. Nelle sue mostre presenta delle foto scattate durante i suoi trekking, delle piantine geografiche con la traccia del suo percorso oppure dei dipinti molto sintetici ed efficaci con cui riassume con brevi frasi e poche parole qualcosa di quest'esperienza. Per esempio, talvolta scrive su questi dipinti il nome delle località che ha attraversato, o il numero di km percorsi, oppure il nome degli organi impegnati nello sforzo. Certamente ha una certa importanza la traccia sia come disegno che viene impresso sul paesaggio, sia come ricordo del percorso su di una cartina topografica e così con le parole più significative ne rammentano la pregnante esperienza fatta di fatica e ostacoli sia mentali che fisici. Dice Angela Vettese a proposito di Hamish Fulton in un saggio scritto in occasione di un corso da lui tenuto come visiting professor alla Fondazione Ratti: " Senza alcun intellettualismo e solamente attraverso la pratica, Fulton ha aiutato gli studenti a rendersi conto che le esperienze mentali nascono anche e soprattutto da sforzi fisici. L'opposizione presunta tra una vita dedicata al pensiero e alla creatività e una vita di azione fisica e di rapporto con la natura è un falso, una trappola moderna. Il paesaggio non si può solo pensarlo, occorre viverlo, come ben sanno i monaci che scelgono di vivere nelle montagne del Tibet." (p. 51 H.Fulton, Fondazione Ratti).

Sicuramente ha importanza nel lavoro di Fulton la filosofia empirista inglese, ma non ha meno importanza l'Haiku giapponese e la filosofia Zen. Egli ha compiuto innumerevoli "camminate" in ogni parte del mondo: Inghilterra, Scozia, Galles, Irlanda, Francia, Italia, Svizzera, Austria, Germania, Paesi Bassi, Norvegia, Lapponia, Islanda, Spagna, Portogallo, Stati Uniti, Canada, Messico, Bolivia, Argentina, Nepal, India, Australia, Giappone e Tibet.

Oltre alla pratica del “camminare” ha introdotto nel suo lavoro anche la pratica dell'ascensione alpinistica sulle montagne. Per esempio ha compiuto la salita dell'Aconcagua nel febbraio 2003 e la salita del mt. Denali in Alaska nel maggio -giugno 2004. In occasione di una mostra organizzata al Museion di Bolzano proponeva diverse opere che documentavano la salita a diverse cime dolomitiche oppure i murales dipinti a Zurigo ed in altre occasioni che documentavano la salita al Cho Oyu per la via normale con l'aiuto di uno sherpa e senza l'ausilio dell'ossigeno.

Certamente qui possiamo parlare di ascensione e del suo simbolismo. Ma è un approccio completamente diverso da quello di Matthew Barney. L' artista americano infatti opera un'iperestetizzazione ipertrofica e iperbarocca dell'immagine con conseguenza che ogni concetto perde forza ed intensità (d'altronde è la volontà del decostruzionismo americano di eliminare le differenze!) mentre la visione estetica di Fulton vive sull'opposto versante: un estremo e asciutto e sintetico minimalismo formale, dove nulla deve essere di troppo, e dove la freddezza di certe realizzazioni deve indurre un intimo raccoglimento sulla propria esperienza. Analizziamo ad esempio il lavoro fatto a testimonianza della salita al Cho Oyu. Il murales è costituito da una serie di parole e frasi, tre molto grandi che sono disposte una sotto l'altra: BRAIN, HEART, LUNGS (cervello, cuore, polmoni) e una lunga frase tra le ultime due parole : “a guided and sherpa assisted climb to the summit plateau of Cho Oyu at 8175 metres via the classical route without supplementary oxygen Tibet autumn 2000” , che ne dà alcune sintetiche informazioni riguardo alla salita. Lo sfondo azzurro dipinto senza dubbio rimanda ad un'idea di ascensione di elevazione, da sempre questo colore è associato all'idea del cielo, della trascendenza e della spiritualità. Le tre parole (cervello, cuore, polmoni) rimandano ai tre organi usati maggiormente nell'ascensione, il cervello sede dell'attività mentale (il pensiero) che non è indipendente dal resto del corpo, il cuore dell'attività circolatoria ma anche sede simbolica dei sentimenti, i polmoni dell'attività respiratoria e del respiro vitale;organi e parole che in questo modo diventano metafore della vita interiore. Ma non solo: in quanto sedi del pensiero del sentimento e dell'anima , alludono anche ad un'ascensione non solo fisica ma anche e soprattutto spirituale. Dice Giorgio Verzotti nel catalogo sulla mostra Montagna Arte scienza mito, a proposito di Fulton:” i suoi *Walks* sono documentati, ma i documenti vengono coscientemente presentati come segni che in nessun modo potranno restituire l'intensità dell'esperienza diretta, l'avventura sensoriale percepita con la mente e il corpo. Il segno verbale cui l'artista ricorre (più raramente il segno iconico) le frasi e le parole dipinte alle pareti, il loro colore, è quanto resta della complessa realtà percepita, che rimane incomunicabile nel suo nucleo di verità.” (p. 473 catalogo della mostra “Montagna Arte scienza mito da Durer e Warhol”).

Nei murales per la salita dell'Aconcagua e del mt. Denali arriva ad una sintesi ancora più spinta. Due trapezi sono disposti simmetrici rispetto ad un disegno di un insetto stecco posto al centro.

All'interno del trapezio, che allude già ad una forma verso l'alto due parole ed una frase sotto: Up Down (la frase concerne dati sulla salita; la parola Up in bianco la parola Down in nero entrambe su di uno sfondo grigio). Sembra proprio che l'artista cerchi il massimo della sintesi nelle forme nei colori nelle parole per alludere alla propria intima esperienza vissuta. “ Una scalata in montagna fa parte dell'esistenza non è un atto che afferisce all'artisticità di per sé; l'artista inglese intende proprio questo, indica che da un atto appartenente alla normale attività psicomotoria può scaturire un pensiero poetico, e se questo pensiero può generare, sul piano del linguaggio, un'opera d'arte non necessariamente avulsa dall'esperienza del mondo da cui nasce. È la retorica dell'allusione che avvicina le due dimensioni, quella agita nel reale, ma “impalpabile”, e quella espressa nel linguaggio, ma mediata.”(p. 474, ibidem).

Gli artisti che ho trattato fino adesso da un punto di vista dell'ascensione non operano sul livello del significato, non operano uno stravolgimento di senso dell'ascensione; vediamo ora come altri artisti hanno affrontato questo tema.

Il terzo artista che vorrei affrontare è Bill Viola. Anch'egli è un artista americano; nato nel 1951, negli anni settanta è stato uno dei primi a sperimentare l'uso del video come arte in un periodo in cui erano già noti gli influssi e gli effetti dei mass-media (tra cui il video e la televisione) sulla società. Fu uno dei pochi che fece uso di questo medium controcorrente. Se il modello mass-mediatico è improntato sulla produzione di simulacri allo scopo di incrementare il consumo delle merci, e quindi ad un uso superficiale di ciò che rappresentano facendo leva sugli strati ben più profondi della psiche, al contrario Bill Viola fa invece un utilizzo del video volto a destabilizzare questo Diktat delle immagini e dei mass-media.

Per interpretare le sue video installazioni, alcuni critici hanno scomodato il concetto del sublime, la mistica cristiana, indiana, il sufismo ed il buddismo zen.

Le sue opere coinvolgono fortemente da un punto di vista emotivo lo spettatore e toccano temi universali dell'esistenza umana, la nascita, la vita, la morte, il passaggio, la coscienza, il tempo e lo spazio. Diversi suoi lavori hanno a che fare con il tema dell'ascensione in un modo più o meno esplicito. In questa esposizione passerò in rassegna le opere che sono più interessanti da questo punto di vista.

È sicuramente un artista che ha dato un notevole contributo alla videoarte e senza dubbio ha dimostrato che sono possibili nuove strade per questo medium.

Ci sono due fasi comunque, nel suo percorso artistico, come dice Rhys Davies in un saggio intitolato “ la frequenza dell'esistenza – il suono primigenio di Bill Viola” (L'arte di Bill Viola a cura di Chris Townsend). La prima fase, negli anni settanta – ottanta sfrutta le tecniche della

videoart per ridefinire la funzione del video, diventando un protagonista della scena artistica. Le sue opere in questa fase però non vanno oltre alla concezione della bidimensionalità del video. Nella seconda e attuale fase trasforma il video in una installazione scultorea, frutto di una sempre e costante sperimentazione e messa in pratica di nuove tecnologie e teorie percettive e cognitive.

Sempre nel saggio, che ho citato poc'anzi, viene fatto presente dell'enorme importanza che il suono ha nelle opere di Viola, come questo artista scelga e manipoli gli archetipi sonori per ottenere il risultato voluto. La ricerca del suono primordiale è la ricerca della radice dell'essere. La radice di questa ricerca, che è valida anche per le immagini video, si riscontra nell'interesse di Bill Viola per le filosofie orientali. Tant'è vero che questo interesse per le filosofie orientali lo portò a soggiornare in Giappone tra il 1980-81, dove praticò la meditazione zen e la pittura zen ad inchiostro, nonché ad interessarsi di buddhismo tibetano, dell'induismo, e del misticismo islamico. Due filosofi orientali alimentano maggiormente la sua ispirazione: il giapponese Daisetz T. Suzuki e Ananda K. Coomaraswamy dello Sri Lanka. Viola stesso lo afferma: “ Dopo essermi allontanato dalla mia formazione cristiana, cominciai a interessarmi alla cultura orientale e andai in Giappone, dove praticai la meditazione zen (...). Poi al rientro dal Giappone, mi dedicai più intensamente allo studio di personaggi come il giapponese Daisetz Suzuki, grande studioso laico dello zen, e Ananda Coomaraswamy, dello Sri Lanka, storico dell'arte e studioso che influì molto su di me e ha elaborato nuove modalità di discussione e di analisi dell'arte asiatica. Sia Suzuki sia Coomaraswamy si formarono in Oriente a diretto contatto con tradizioni antiche ancora intatte e vissero poi in Occidente, in America. Una volta giunti in Occidente, Suzuki, Coomaraswamy e diversi altri intellettuali asiatici cominciarono a studiarne la storia per cercare gli stessi collegamenti, di cui conoscevano l'esistenza. Presero a scrivere su figure con cui non avevo dimestichezza, come Meister Eckhart, san Giovanni della Croce, Ildegarda di Bingen e Plotino, oltre che Platone e Aristotele, identificandoli non come individui, bensì come parte dell'altra faccia della tradizione occidentale, tradizione che fu poi portata avanti in Oriente ed elaborata ben oltre l'avvento del pensiero razionale positivista, che fece presa in Occidente, fino nel pieno del XX secolo. Quindi cominciai a documentarmi sulla Chiesa primitiva, sugli asceti del deserto nella valle del Nilo ed in Siria, che restavano all'aperto in queste zone desolate, come monaci zen in ritiro, per studiare con i loro maestri spirituali. Fu per me una vera rivelazione ritrovare queste radici nella storia della mia stessa religione.” (p. 162 *l'arte di Bill Viola*).

Questa riscoperta delle proprie radici religiose lo possiamo riscontrare in diverse opere.

Room for St. John of the Cross(1983) e *the Chaterine's Room*(2001) sono due lavori esemplificativi di questa riscoperta. Nel primo lavoro si ispira alla storia del mistico spagnolo del 1500, S.Giovanni della Croce appunto e evoca in una videoinstallazione il suo imprigionamento da parte dei suoi

membri del suo stesso ordine religioso per nove mesi fra il 1577 ed il 1578. The Catherine's room invece si ispira ad una predella del '500 del pittore senese quattrocentesco, Andrea di Bartolo che ritrae S.Caterina da Siena in diversi momenti della sua vita. L'installazione per la stanza S.Giovanni della Croce era costituita da due parti: uno spazio pubblico ed uno privato; una prima stanza buia in cui venivano proiettati dei filmati di un paesaggio montano, effettuato con una telecamera a mano, con una ripresa molto instabile; una seconda stanza, all'interno della prima, riproduceva la celletta dove venne rinchiuso il santo. Lo spettatore poteva vedere l'interno solamente attraverso una piccola finestra, dove abbassandosi si poteva affacciare. La piccola stanza era delicata e meditativa, con tinte sfumate e più raccolta. Le pareti interne erano bianche, il pavimento era coperto di un sottile strato di terra. Posto in un angolo c'era un tavolino di legno con sopra una caraffa, un bicchiere d'acqua e un monitor a colori di 14 pollici, un'altra scatola nella scatola. In questo monitor veniva visualizzato un filmato di una montagna coperta di neve. A differenza di quelle fuori la ripresa è ferma e calma, e si riferisce allo stato di calma meditativa del santo, raggiunta nonostante la violenza e le restrizioni cui era soggetto nella prigione. È quindi un'ascensione, o meglio un'ascesi raggiunta in cammino con Dio in maniera del tutto spirituale. Come spiegherò meglio nel capitolo dedicato all'aspetto filosofico dell'ascensione, parlando anche di S.Giovanni della Croce, i due concetti, ascensione e asceti, sono intimamente legati. È inoltre una riflessione sul sé, sull'interiorità e l'esteriorità e sulle condizioni dell'illuminazione.

Certo in gran parte dei lavori di Viola è riscontrabile il tema dell'ascensione. Cito tra questi “The Arc of Ascent (1992), Five Angels for the Millennium (2001), Stations (1994), The Messenger (1996) e The Passing (1991). In tutte queste videoinstallazioni compare almeno una figura umana che si immerge o riemerge in verticale dall'acqua. Un corpo che si immerge e poi riemerge come metafora del trapasso. L'ascensione è qui intesa come passaggio da uno stato all'altro, dalla Nascita alla Vita alla Morte. È interessante che per enfatizzare questo passaggio Viola compie, per esempio, in Five Angels uno slittamento di senso al concetto di ascensione. Infatti nelle riprese dei corpi che si tuffano a testa in giù in senso verticale, ha rovesciato la proiezione del filmato in modo che i corpi salgano verso l'alto che invece scendere verso il basso, quindi un'inversione della discesa con l'ascensione. Mentre in un'altra sequenza il movimento del corpo è invertito. Elizabeth ten Grotenhuis nel saggio “qualcosa di ricco e di strano” così spiega l'installazione: “ Quest'opera potente e meditativa comprende cinque grandi sequenze video (2,4 x 3,2 metri ciascuna) proiettate su pareti nere in un ampio spazio espositivo. Ho visto l'installazione a Londra, al Tate Modern Museum, e un annuncio all'ingresso informava che le cinque proiezioni avevano a che fare con la nascita, la morte e il dispiegarsi della coscienza. Appena entrata, alla mia sinistra mi trovai di fronte l'*Ascending Angel* (“Angelo che sale”): acqua immobile, poi un segno di demarcazione come se acqua e cielo si

incontrassero sull'orizzonte, come un paesaggio marino di Sugimoto, quindi una massa crescente di bolle fino a che il mare sembra debordare, blu viola, che ricorda l'arte di Turner, e infine un'ulteriore esplosione di bolle che erompe, accompagna dal suono dello spezzarsi di onde. In crescendo, appare la figura dell'*Ascending Angel* mentre galleggia a faccia in giù (come un annegato?). Ad angolo retto rispetto all'*Ascending Angel*, sulla parete adiacente appare il *Creation Angel* (“Angelo della Creazione”), in cui la figura che erompe, vista da dietro, con le braccia spalancate, fa pensare al Cristo crocifisso. Voltando lo sguardo a destra, sulla terza parete, vi sono due scene di angeli: il primo è il sensazionale *Fire Angel* (“Angelo di fuoco”), una proiezione soffusa del profondo rosso sangue dell'acqua, in netto contrasto con i blu, i verdi, viola e grigi delle altre proiezioni. La sequenza del *Fire Angel* mi ha fatto pensare ad una festa di fuochi in Asia, qui rappresentati in un impossibile ambiente acquatico, in cui le contaminazioni vengono obliterate dalle fiamme purificatrici. L'angelo si innalza in una colonna di fuoco scandita da una sfera dorata. Spostandosi lungo la parete, si incontra il *Birth Angel* (“Angelo della nascita”), la cui figura sembra trapassare la cornice, mentre il suono d'ambiente raggiunge il suo apice. Il *Birth Angel* è sovrapposto ad angolo retto alla quarta parete dell'installazione, cioè il *Departing Angel* (“Angelo che se ne va”), nella cui sequenza la luce brilla attraverso l'acqua e la figura arriva galleggiando mentre il suono cresce e le bolle d'aria si aprono un passaggio fino alla superficie. A causa delle interazioni casuali tra le due proiezioni video, ho intravisto interessanti corrispondenze tra il *Birth Angel* e il *Departing Angel*, dato che quest'ultimo ascendeva a pelo d'acqua e quindi sembrava lanciarsi oltre la superficie dell'acqua scintillante per penetrare nell'adiacente visione del vicino *Birth Angel*. La volta successiva in cui apparivano le immagini, il *Birth Angel* sorgeva per primo, prima ancora del *Departing Angel* e i due angeli non mostravano nessun tipo di collegamento.” (p. 177-178, ibidem)

In “the Arc of Ascent” è sicuramente il lavoro – visto il suo titolo – più esplicito riguardo al tema dell'ascensione. In questo lavoro un tuffatore vestito fluttua nell'acqua lentamente in posizione verticale a braccia aperte ma a testa in giù. Le immagini sono così rallentate che egli pare trascinato fuori dall'immagine da qualche grande forza esterna. Invertendo l'ordine alto – basso raggiunge un paradossale effetto di spaesamento e allo stesso tempo di rafforzamento del senso dell'ascensione. Nel capitolo dedicato all'aspetto filosofico dell'ascensione espongo con sufficiente profondità questo aspetto dell'ascensione ed i suoi legami con la discesa e la trascendenza.

In questo senso Bill viola gioca sapientemente sul significato e sul senso dell'Ascensione e per questo motivo risulta uno degli artisti più interessanti.

Nei suoi lavori l'artista evoca uno spazio non necessariamente tridimensionale ma di fatto quadridimensionale, un'immersione in una dimensione della coscienza che ritroviamo nelle

esperienze, come già ho detto, dei mistici ma che la fisica e la scienza attuale ritrova sorprendenti analogie nel rapporto tra lo spazio ed il tempo e tra energia e materia.

In questo senso Bill Viola si inserisce in quel gruppo di artisti che ha affrontato la tematica della conoscenza e il rapporto tra Arte, Scienza e Religione.

Uno di questi artisti è sicuramente Anish Kapoor.

Artista di origini indiane, nato a Bombay nel 1954, ma trapiantato in Inghilterra in giovane età, è un artista che ha saputo coniugare e far dialogare due culture diametralmente opposte. L'Occidente si connette con l'Oriente nella visione di Kapoor. Ci sono delle profonde riflessioni intorno a concetti che nella storia dell'arte sono di una importanza fondamentale. Il concetto di vuoto acquista nel lavoro artistico di Kapoor, una centralità preponderante. Una caratteristica molto importante è l'aspetto spirituale che si fa corpo nelle opere. Poi il lavoro sull'ascensione che è presente in diversi suoi lavori. In maniera esplicita sicuramente in *Ascension*. Ma anche in altri lavori come *Mother as a mountain* in cui è presente il tema dell'altura come elemento sacro e trascendente, come collegamento tra Terra e Cielo, tra terreno e divino.

Kapoor è un artista capace di far convogliare nelle sue opere una molteplicità di aspetti e sfaccettature, di tesi e antitesi e polarità opposte.

Mario Codognato nella presentazione delle sue opere così si esprime: “ L'ARTE RISCRIVE IL MONDO ATTRAVERSO LA MIMESI, attraverso l'astrazione e l'applicazione di concetti linguistici o attraverso la trasposizione degli archetipi. Questi ultimi costituiscono le immagini primordiali, innate nello spirito umano. Presenti, sin dall'inizio dell'umanità, si sono perpetuate attraverso i tempi per formare una sedimentazione nella psiche di ogni essere vivente. L'artista funge da mediatore tra l'essenza del mito e la sua rappresentazione, tra la sua continuità e interscambiabilità nel tempo e la contingenza della contemporaneità, tra il cammino individuale nella *terra incognita* della vita e l'esperienza collettiva, tra immanente e trascendente.

Il percorso artistico di Anish Kapoor si sviluppa attorno a queste polarità, facendo sorgere ed espandendo un linguaggio perennemente in bilico tra la trasposizione dei grandi temi dell'esistenza e l'impeto prometeico a trasformare la materia che ci circonda e di conseguenza simbolicamente la realtà. Cosmopolita di temperamento, nato in India, con un percorso accademico in Gran Bretagna dove vive da oltre trenta anni, egli filtra ed unisce le problematiche e le conquiste della storia del modernismo occidentale con la sensibilità trascendente e la sensualità della materia orientale.

Il bagaglio culturale indiano, dove sussiste storicamente più che in ogni altra realtà una sovrapposizione e coesistenza tra etnie, civiltà e religioni diverse emerge in una straordinaria

percettibilità dell'universalità dell'essenza spirituale degli esseri umani e della ripetizione e della contaminazione reciproca della sua raffigurazione simbolica; mentre l'impulso critico e contestualmente innovativo del sistema dell'arte contemporaneo crea i presupposti per una sperimentazione senza limitazioni nella ricerca dei mezzi per esprimerla.”

La sua poetica implode e al contempo intensifica ed approfondisce le relazioni binarie, le energie opposte, le antitesi che costituiscono il mondo visibile e il pensiero astratto attraverso una visione che, mai narrativa o didascalica, coagula, contrasta e armonizza la tensione dinamica e la sottile interazione tra forze, corporeità e sembianze antitetiche. Luce ed ombra, negativo e positivo, maschile e femminile, materiale ed immateriale, interno ed esterno, pieno e vuoto, concavo e convesso, lucido ed opaco, liscio e ruvido, naturale e artificiale, rigido e morbido, solido e liquido, attivo e inerte, e in definitiva ordine e disordine, non sono che alcune delle polarità che concretizzano l'universo sensibile e che, attivate e forgiate nella potenzialità sinottica e nella sensualità della forma, metaforizzano e metabolizzano per induzione il mistero della vita.

Le proprietà intrinseche, intelligibili, tattili, cromatiche, simboliche della materia diventano anch'esse parte integrante di un processo in continua evoluzione teso a verificare una liricità visiva totalizzante che condensa spazio e contenuto nell'istinto primordiale dell'Uomo a misurarsi con, attraverso e al contempo oltre la materia, ad investigare, mutare, dominare e al contempo venerare e mitizzare la natura e le sue configurazioni.

Ma la materia è anche corpo, figurazione e allusione del corpo, è anche la presenza dell'altro da sé, della sua carica di pulsioni, di sensualità, di sinuosità, di calore, di gravità, di temporalità, di morte. Il lavoro di Kapoor genera e circoscrive un centro, un territorio magico nel quale l'arte rinnova ed isola momentaneamente le contraddizioni e l'intelaiatura psicologica con la quale ci poniamo di fronte agli oggetti, insieme ed oltre, al di là e al di qua della loro mera fisicità, della loro foggia, della loro fattura, della loro consistenza. Ricostruisce, mette in moto e procrea i meccanismi che attribuiscono un significato all'insieme di forma e materia.

L'artista incoraggia e permette ad un significato di esistere, realizza e rianima il mito nella sua logica interna, nella sua ineluttabile presenza nella storia e nella contemporaneità, innesca un processo di rivelazione connaturato all'essenza del rapporto tra gli esseri umani e tra gli esseri umani e l'universo che li contiene. La presenza frequente di cavità all'interno delle sue strutture o composizioni plastiche elevano il vuoto e l'ombra alla stesso livello e alla stessa condizione visiva e semantica del pieno.

Ogni gerarchia della tangibilità fisica è eliminata e rovesciata e resa fluida in una sospensione dall'essere solo oggetti, trasponendo corporeità al vuoto e all'assenza e al contrario spiritualità alla

materia. Si forma un abisso nel quale lo sguardo si perde e allo stesso tempo si sente avvolto e attratto in una catena di rimandi e pulsioni nella quale la memoria individuale e l'inconscio collettivo si fondono nell'eternità e nella manifestazione della tenebra, dell'eros, della nascita e della morte e il loro insolubile mistero.

La profondità degli incavi risulta volumetricamente indecifrabile, ma accessibile di volta in volta dallo stato d'animo dello spettatore, racchiusa in un velo di immensità e in una metamorfosi aurorale che attraversa e deborda la contemplazione di un passaggio. Innesca un sistema dinamico nel quale la materia e lo sguardo sono risucchiati all'unisono in una vertigine di interiorità. Il punto di fuga si libra in volo e si scioglie in una irradiazione di flussi e riflussi dell'Essere verso l'infinito. I sensi si sgretolano in una tensione aspirante, centripeta. Penetrano l'ignoto, l'inconoscibile, sondano l'invisibile.”

Grande importanza assume il colore nell'opera di Kapoor. Lo si nota già nei primi lavori come “1000 names” dove una serie di forme in legno viene ricoperta di pigmento in polvere. L'iperbole del numero mille suggerisce poeticamente qualcosa che si può immaginare ma non vedere, vedere ma non immaginare, mai immaginare e vedere contemporaneamente. Il vuoto con tutte le numerose implicazioni che può avere ha una parte rilevante in questa e successive opere. Questa funzione ed energia si esplica nel prodigioso corteo di *Void Field* [1989] dove nel campo energetico formato nello spazio all'interno e tra i sedici elementi che lo costituiscono, il cielo entra dentro la terra, il cosmo entra dentro la materia. Il vuoto diventa nulla e totalità al contempo.

Lo zero indiano, nella sua origine semantica, rappresentava la vacuità o l'assenza, ma anche lo spazio, il firmamento, la volta celeste, l'atmosfera e l'etere, come pure il nulla, la grandezza di cui non tener conto, l'elemento insignificante. L'immensità dello spazio è catturata, implosa e fissata nella pietra. Il vuoto diventa sembianza e impulso attivo. Le più recenti scoperte scientifiche nel campo della fisica hanno raccolto prove convincenti dell'esistenza del vuoto cosmico, causa dell'espansione dell'universo.

Ma il vuoto si fa anche intercapedine sensuale tra la carne e tra le carni. Uno spazio che esalta e raffigura la sensazione del tatto e della penetrazione in un territorio altro. Rende fisica ed astratta al contempo, come in *The Healing of St. Thomas* [1989], la metafora della ferita per la fragilità e la caducità del corpo, o come in *Yellow* [1999] e in molti altri lavori capitali di Kapoor, la cavità uterina, il luogo dell'origine, della fecondazione, della nascita, dell'eros. Il colore come riportava Klee di Cézanne «è il luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo». Il colore rosso, sublime leitmotiv di questa mostra e colore ricorrente nel corpus del suo lavoro, si espande e si nega nella sua infinita portata simbolica. Nell' opera *At the edge of the world II* (1998) ricompare il

colore rosso. L'opera è una cupola larga 8 metri che sovrasta lo spettatore, una volta celeste impregnata di sangue, di carne, di fisicità, nella quale lo spettatore rivive e riproduce individualmente il suo rapporto con l'universo, in un'analogia della scultura”.

In Tarantara, enorme archi scultura in pvc rosso progettata per l'interno dello scheletro di un vecchio edificio industriale a Gateshead, in quello che è ora diventato il Baltic Art Centre, Kapoor unisce le due facciate parallele lungo l'asse orizzontale attraverso due coni uguali, troncati verso l'estremità ed uniti al centro nelle sezioni col diametro minore. Questa conformazione creava un ulteriore senso di risucchio nel vuoto, in un vuoto che sembrava attrarre, per implosione, l'intera struttura architettonica in una sospensione temporale e sonora del fragore della distruzione o in un capovolgimento, in una rotazione dell'interno e verso l'esterno o viceversa. La sua presentazione al centro della Piazza Plebiscito a Napoli nel 2000, agganciata soltanto alla trasparenza di due torri di tubi innocenti poste all'estremità, ne rivela ed enfatizza l'aspetto e la sensualità di viscere dello spazio.

Dobbiamo far notare comunque che il tema del vuoto nell'arte non è nuovo . Anzi è vecchio quanto il mondo. Sicuramente nel barocco troviamo la sua più florida espressione. Basti pensare al baldacchino del Bernini in S. Pietro ed il panneggio nella scultura de l'“Estasi di S.Teresa” sempre del Bernini. Il vuoto nel Barocco ha un significato positivo, di possibilità, di energia. Riflesso delle teorie aristoteliche sul mondo e la natura. Poi in età più vicina a noi bisogna citare Henry Moore , Fontana... Ricordiamoci delle figure distese di Moore e i concetti spaziali di Fontana.

Da un punto di vista della scienza e della fisica il vuoto è in relazione con il concetto matematico dello zero. Come dice Dan Barrow in “Da zero ad infinito”: “ il simbolo indiano dello zero giunse in Europa per il tramite della cultura araba, passando principalmente dalla Spagna. Gli arabi erano in stretti rapporti commerciali con l'India e vennero così a contatto con gli efficienti metodi di calcolo ivi elaborati. Gradualmente essi inserirono lo zero indiano nella notazione del loro complesso sistema matematico-filosofico.” (p. 51 “da zero ad infinito. La grande storia del nulla.”) Senza il concetto dello zero, del nulla, non era concepibile nemmeno il concetto del vuoto. Il cammino della conoscenza in Occidente è una continua altalena tra il rifiuto del concetto del vuoto e alla sua timida adesione.

Se teniamo a mente queste considerazioni ecco che l'opera di Kapoor ci appare in tutta la sua originalità. E puntualizzando sul tema dell'ascensione, come già detto in molte opere troviamo qualche riferimento all'ascensione ed alla trascendenza ma in Ascension è veramente esplicito il riferimento. Si tratta di un installazione costituita da un ambiente con delle mura completamente bianche che circoscrivono uno spazio a spirale in cui all'interno da una fessura del pavimento

fuoriusciva del vapore che viene aspirato da un aspiratore in alto a forma di imbuto-vortice. Sostanza effimera ed incorporea quella del vapore simile a quella dell'anima e che suscita sicuramente un'emozione molto intima e legata alla trascendenza. Vorrei citare poi le diverse "Mountain" che ha scolpito in pietra e qui è inutile soffermarsi sul simbolismo evidente dell'ascensione (già affrontato nel capitolo 1), la "Endless Column" 1992, colonna in vetroresina rivestita di pigmento che con la sua verticalità ascensiva "friziona" con il suo colore rosso acceso di grande energia. Interessante è poi la costruzione architettonica "Building for a void" (1992) una specie di campana a volta in cui la luce penetra dall'alto e solo allo Zenith coincide con l'ombra del foro vuoto sottostante. La forma dell'architettura suggerisce una elevazione perché ha uno sviluppo prevalente in verticale e per la forma a vite della scalinata. In "1000 names" (1980-81), installazione di più sculture, si trovano diverse forme che sono riferibili al simbolismo dell'ascensione: la scalinata, delle piramidi, conoidi con serpentine, forme verticeggianti... ma l'opera che fa sicuramente molto pensare è "at the edge of the World" che come ho detto più sopra è una cupola enorme che sovrasta lo spettatore. Quasi una volta del cielo ne rende impossibile per suo statuto interno la sua ascesa verso l'alto, paradosso per una forma che è sospesa in "alto" ma è condannata a ricordare il sangue e la corporeità dell'essere umano. Ovvero eleva il corpo e il suo sangue in un'ascesi infinita e ci riporta più umano un cielo infinito. Questa è la grandezza di Kapoor, aver saputo ridare all'occidente sacralità al corpo e rendere accessibile il cielo.

Qui si conclude la mia esposizione sugli artisti. Questi quattro artisti hanno toccato quattro punti riguardo all'ascensione: Matthew Barney e le arrampicate atletiche rimandano in qualche modo le ascensioni degli sciamani; Hamish Fulton e le scalate delle montagne come pratica meditativa e fonte di linguaggio iconico; Bill Viola e la riflessione sull'ascensione come trapassare le dimensioni e la loro relatività ed infine Anish Kapoor e la dialettica del vuoto in relazione all'ascensione.

Capitolo 4°.

L'ascensione da un punto di vista filosofico.

Se diamo uno sguardo attento all'arte contemporanea ci rendiamo conto che viviamo in un'epoca in cui la Grande Arte sembra scomparsa. Per parafrasare Yves Michaud: “L'arte è diventata un gas, un profumo che si diffonde ovunque e sembra che tutto il mondo sia immerso in un'atmosfera estetica. Ma la bellezza non risiede nelle cose – dice l'autore – bensì nei nostri sguardi.” Questa estetizzazione diffusa pervade ogni ambito della vita contemporanea, dalla vita sociale ai mass media, alla moda, al design. Su tutto aleggia un imperativo: la bellezza prima di tutto. Gli altri concetti estetici, il sublime, il brutto, il comico, sono secondari se non dimenticati. L'auracità che era una caratteristica dell'opera d'arte (prima di Benjamin almeno) ora ha perso importanza. O meglio, come dice Michaud, sono scomparse le opere d'arte ed è rimasta l' “aura” che si è dispersa come una “nube” nell'etere. Questa vaporizzazione dell'aura ha tolto, inoltre, il carattere sacro alle opere (che non esistono più!?). Ma così facendo l'arte ha perso un importantissima funzione, quella di tentare di dare una risposta alle domande esistenziali dell'uomo – chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo? - le domande che danno senso alla vita. È logico allora interrogarsi sul sacro. L'ascensione si inserisce perfettamente in questo discorso.

Nei precedenti capitoli ho trattato l'ascensione da un punto di vista antropologico e psicologico. In questo capitolo vorrei focalizzare l'attenzione sugli aspetti dell'ascensione che coinvolgono il discorso sulla conoscenza e la riflessione filosofica. Ha avuto e continua ad avere una notevole importanza nella nostra cultura e a riguardo c'è stata una notevole speculazione sia in Occidente che in Oriente. Numerosi filosofi ne hanno fatto uso all'interno delle proprie architetture di pensiero.

Se analizziamo il termine ascensione da un punto di vista etimologico, notiamo che il suo significato ha una lontana ed antica origine. Il sostantivo ascensione deriva dal latino *ascensione(m)*, da *ascensus* participio passato del verbo latino *ascēdere*, verbo composto da *ad-* particella di moto a luogo e *scādere* = salire. Il verbo latino *scādere*, tiene la radice *skand* deriva a sua volta dal sanscrito e significa = muovere verso l'alto e verso il basso. *Skandt – ati* = salire, saltare e anche cadere, discendere nel composto *praskandati*. Il significato dell'ascensione è l'andare in su, salire verso l'alto. Ma risulta chiaro già dalla spiegazione sul significato etimologico che ha una doppia valenza ed un significato opposto a quello della discesa: il vocabolo, infatti, ha un'origine comune deriva dal latino *discensa*, femminile di *discensum*, il quale a sua volta viene dal verbo discendere composto dalla particella *de-* di moto a luogo indicante un movimento in basso e *scandere*. Valgono per questo vocabolo le stesse considerazioni fatte sopra. Non per niente Francesco Tomatis in “Filosofia della montagna” dice: “ *Perchè salire per poi scendere, montare*

sul monte per smontare infine? O ascendere o discendere, sembrerebbe l'alternativa, tertium non datur. Oppure a-scendo compiutamente solo se continuo l'ascensione anche discensivamente, se discendo ascensivamente? Ascendere non è funzionale al discendere, né il discendere annulla l'ascendere, né la discesa è indifferente o superflua rispetto all'ascensione. La discesa piuttosto è il calore dell'anamnesis – lenta e intuitiva, totale e distensiva rammemorazione – di una dura ascesa-ascesi che portiamo in cuore, ri-cor-diamo. La conquista dell'ascesa diviene possesso interiore, venendone mitigata l'imponderabilità, l'arrischio, la severità dell'ascesi. Ma l'ascesa non è obliata nella discesa, anzi è ricordata nella sua integrità, solo ora veramente compiuta. Né la discesa è accessoria e banale rispetto all'ascesa, perchè ne è piuttosto la presa di significazione, la prova della sua elevata verità, la vivente incarnazione e autentica traduzione, capace di verificarne purezza e tenuta.” (p. 65 filosofia della montagna).

Tomatis qui introduce il concetto di asceti, ma che cos'è l'asceti? Ha origine dal latino tardo asceti(n) (nominativo asceti(s)) che deriva dal greco askesis = esercizio. (da askeo = io esercito) ed era un vocabolo usato per chi si esercitava nel lungo e difficile tirocinio spirituale e fisico attraverso il digiuno, l'isolamento, la meditazione e la preghiera; ed alla fine procurava la perfezione interiore o il distacco dal mondo e dagli altri. Il lavoro dell'asceta non solo è un'ascesa spirituale ma anche “fisica”. L'asceta la maggior parte delle volte, per seguire le sue pratiche, si isola in posti elevati, su montagne o grotte, o in cima ad una colonna, nel deserto.

Sempre Tomatis: “Non c'è ascesa senza asceti, continuo esercizio, costante rinuncia, faticoso cammino, disciplinata via, fedele amore, insonne preghiera di abbandono a ciò che, a tutto superiore, attende.” (ibidem, p. 55)

La kenosis, cioè lo svuotamento dell'io è una caratteristica dell'asceti e dell'ascesa. D'altronde come si può pretendere di elevarsi se si è appesantiti? L'atto del s-vuotarsi non è un'azione impoverente lo spirito, ma una pratica necessaria per non rischiare una rovinosa caduta; i Vangeli stessi ammoniscono: “ Chi invece si innalzerà, sarà abbassato, e chi si abasserà sarà innalzato”, “perchè chi si esalta sarà umiliato, e chi si umilia sarà esaltato” (Mt 23,12; Lc 14,11;18,14)

Dice Tomatis: “ Abbassarsi per abbassarsi, senza perchè e ultimi fini, è già un poter (pura possibilità) essere innalzati; umiliarsi per umiltà è già disporsi, anzi essere dispostamente pronti, a una solo eventuale esaltazione.” (ibidem, p. 55)

L'ascensione quindi, come elevazione dal basso verso l'alto, rivela una molteplicità di aspetti: un doppio movimento dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso in quanto kenosis, e così, ancora più importante l'ascensione si dimostra sempre un andare oltre, “il vero ascendere è sempre trans-ascendens”, un superare continuamente i propri limiti: “ in quanto trans-ascendere, salire sempre

oltre, l'ascetica ascensione si sa finita apertura e mortale a una trascendenza infinita, temporale dimora vivente di eternità incommensurabile, assoluta.” (ibidem,p. 55)

Nella mistica abbiamo una trattazione di diversi gradi da raggiungere per l'anima.

È San Giovanni della Croce, centro d'interesse di un'istallazione di Bill Viola, a formulare nella “*Noche escura dell'anima*” (Notte oscura dell'anima 1578-83 circa) dieci gradi nella scalata all'unione d'amore dell'anima con Dio. A sua volta ispiratosi allo scritto prima attribuito a Tommaso d'Aquino, poi Elvico Teutonico, “*De dilectione Dei et proximi*” (Dell'amore di Dio e del prossimo, XIV sec.) in cui si riflette la medesima struttura a dieci gradi alpi-mistici.

Non è l'unico mistico ad individuare un percorso a stadi. Johannes Eckhart il quale in “*Von dem edeln menschen*” (Dell'uomo nobile,1309-1314 circa) traccia un analogo percorso dell'anima attraverso sei gradi alpi-mistici “ a elevare l'anima dell'uomo nobile sino all'abisso di Dio, quale grande aquila dalle iridicamente variopinte piume” (cfr. Ez 17). In ogni visione mistica si riscontra un analogo percorso, dapprima si inizia il percorso con una guida spirituale poi gradualmente ci si diparte e ci si discosta da essa per abbandonare man mano le cose materiali e riconoscere dentro di sé la via per giungere a Dio. Nell'ultimo grado si ha la completa fusione con Dio, dopo il completo svuotamento dell'io e in questa intima connessione possiamo avvicinare queste visioni mistiche a molte visioni degli sciamani. Dopo tutto si è in presenza di estasi mistiche....

Tomatis illustra bene i dieci gradi alpi-mistici di S.Giovanni della Croce: “ l'accesso alla via alpi-mistica avviene in una notte oscura, perchè essa soltanto fa tacere le vane luci opprimenti della sensibilità, *kallopismata òrphnes*, abbellimenti dell'oscurità, aprendoci all'amore per ciò che è profondo ed elevatissimo. La notte inizia a un'ascesi pura, dalle cose, dall'io, umilmente discensiva nel fondo vuoto dell'anima aperto ascensivamente alla grazia esaltatrice di Dio. Al primo grado alpi-mistico e iniziale gradino della scala all'unione d'amore con Dio si accede col venire meno della scontata sicurezza nelle cose sensibili, annihiliti dall'impossibilità di ogni cosa e luogo di darci sicuro appoggio, conforto, riposo, malati per non trovare appiglio e rifugio, riponibile soltanto nell'amore di Dio. Nel secondo grado ci riprendiamo dallo spossamento per la messa in questione dell'ovvietà comune, cercando anche in ciascuna delle tantissime cose, per quanto effimera, fragile, meramente materiale, una traccia, un'orma, un'ombra o un appoggio a condurci al nostro amatissimo, intangibile ed elevato sopra ogni ente sensibile e non solo. Nel terzo grado l'anima avverte la necessità di operare attivamente per elevarsi, tuttavia reputandosi sempre manchevole, sentendosi confusa più di ogni altra nel seguire le indicazioni superiori, gli adempimenti che desidera comunque ardentemente praticare. Acquisendo vigoria e forza spirituali in tali inquietudini e incertezze applicative, fa il giusto passo al quarto grado, ove la gravità si fa sentire, e con essa il pericolo di scivolare rovinosamente nel male, continuo, così da soffrire ad ogni progredire, senza

tuttavia che mai l'anima si stanchi, tanto grande è la passione, superiore l'amore alla morte corporale. Col quinto grado l'alternativa fra amore e morte, *mors* e *amor*, visione superiore e caduta abissale si fa puntuale, possibile ad ogni momento dell'ascensione, tanto da non lasciare spazio ad alcun indugio, all'anima che affamata brama continuamente di raggiungere la dimora superiore, nutrendo e sostenendo se stessa soltanto e semplicemente di questo grande amore. Tanto è l'amore nell'anima, che al sesto grado si fa leggera, agilità pura, così da acquisire nuove forze a correre via verso Dio, a toccare di Lui, volando quasi e senza stancarsi mai, trasportata da una speranza data solo da una pressoché intangibile santità, propria a cuore aperto a pochissimi puri.

Dopo il sesto grado non è sufficiente all'elevazione il fuoco erotico dell'amore, che dall'anima sale sempre in alto verso Dio, tanto più è umile la sua libera disposizione. Con il settimo grado una prosecuzione nella autopurificazione del desiderio umano verso l'impossibile, per quanto svolta in umiltà kenotica, indurrebbe a precipitare nella caduta, vanificando ogni sforzo e passaggio su ciascun gradino inferiore. Da qui in poi solo l'infervorante amore ricevuto direttamente dall'alto, donato da Dio, trasforma il soffio quasi vuoto dell'anima, ora in ardore, proprio alla carità che tutto crede, tutto spera, tutto osa, tutto può. Nell'ottavo grado l'anima ardente dell'amore stesso di Dio – *genitivus subjectivus* prima che *objectivus*, cioè dell'amore di Dio per le sue creature, presupposto all'amore di ciascuna creatura per Dio – ,graziata da Dio a tratti, in istanti quasi fuori del tempo, balenii di eterna gloria celestiale, si afferra strettamente a Dio, sola gratia avanza a tratti atopici, inspaziali e infiniti, aggrappandosi inentificabilmente a Lui. Al nono grado l'unione con Dio voluta da Dio è per rari perfetti tale, che il soffio vuoto dello Spirito santo trae verso l'alto, tanto da rendere l'ardore amoroso soavità: sopravvivamente, quasi senza fiato, si è risucchiati in vetta dal cielo, in un'in-spirazione spirituale sovraagapica e ipercelestiale, aspirati al di là di ogni focosa aspirazione amorosa più in alto del blu e del bianco incontaminati, verso l'indifferenza di giallo e nero, pienezza e cecità conoscitive. L'ultimo e decimo grado, passaggio estremo, si apre nella separazione dell'anima dal corpo mortale, assimilati a Dio da Dio, simili a Dio per unitiva e compiuta e aggraziata partecipazione: Dio per Dio, luce da luce, abisso con abisso, gloria autocontemplativa creazione continua, irrevocabile, infinita.” (ibidem, p. 59-60).

Quest'alternante contrapposizione fra amore e morte, abisso ed elevazione, oscurità e luce è presente anche nel sublime, concetto che per più di un motivo ha attinenza con il tema dell'ascensione.

Questo duplice e paradossale movimento che induce l'ascensione porta ad un'altra serie di considerazioni. Se pensiamo infatti ai progressi della scienza e della fisica ad inizio secolo, riguardo allo spazio e ad il tempo, dovremmo riformulare ancora la definizione di ascensione. Secondo la teoria della relatività di Einstein (1905) sono relativi tutte le determinazioni spazio temporali. L'alto

ed il basso, la sinistra e la destra, l'avanti ed il dietro hanno un senso solo se rapportati alla constatazione dell'esistenza di una forza di gravità che ci ancora al suolo e di un orizzonte che delimita la visuale. In termini assoluti e cosmologici non posso affermare con certezza il luogo dell'alto e del basso. Se consideriamo inoltre la quadridimensionalità dello spazio, tutto si complica. Posso attraverso l'intuizione, (ma ciò non basta) giungere ad una nuova visione dell'ascensione.

Visto che l'alto ed il basso non hanno più importanza di per sé, vista la loro relativa sussistenza, bisogna darne un altro significato ed insieme introdurre una nuova concezione della coscienza.

Uspensky in un suo importante testo – *Tertium Organum* (1912) – formula un'originale filosofia che ha come oggetto la quarta dimensione. Da questo concetto se ne serve per costruire un ponte tra il razionalismo occidentale ed il misticismo orientale (molto tempo prima di Frjtióf Capra con il “Tao della Fisica”!). Secondo Uspensky la quadridimensionalità dello spazio rappresenta lo sviluppo della Coscienza e la quarta dimensione potrebbe essere definita come la quarta forma di manifestazione della coscienza. Questa coscienza superiore o cosmica, davanti alla cui soglia si trova oggi l'umanità, esige una nuova logica, una logica che vada al di là di quelle di Aristotele e Bacone. Da qui il titolo di *Tertium Organum*, il nuovo canone di pensiero. Nel spiegare che cos'è questa coscienza cosmica individua quattro forme della coscienza: “*Prima forma*. Senso di spazio unidimensionale rispetto al mondo esterno. Tutto si palesa, per così dire, su una linea. Le sensazioni non sono differenziate. La coscienza è immersa in se stessa, tutta presa ad alimentarsi, a dirigere e assimilare cibo, ecc. questo è lo stato in cui si trovano la cellula, il gruppo di cellule, i tessuti e gli organi del corpo di un animale, delle piante e degli organismi inferiori. Nell'uomo esso si identifica con la “mente istintiva”.

Seconda forma. Senso di spazio bidimensionale. È lo stato in cui si trova l'animale. Ciò che per noi è la terza dimensione, per lui è moto. Esso già percepisce e sente, ma non pensa. Tutto ciò che esso vede gli sembra autentico e vero. Vita emotiva e sprazzi di pensiero in un uomo.

Terza forma. Senso di spazio tridimensionale. Pensiero logico. Distinzione filosofica tra Io e Non-Io. Religioni dogmatiche o spiritismo dualistico. Moralità codificata tra spirito e materia. Scienza positivista. L'idea di evoluzione. Un universo meccanicistico. Le idee cosmiche interpretate come metafore. Imperialismo, “materialismo storico”, socialismo, ecc. assoggettamento della personalità alla società e alla legge. Automatismo. La morte come estinzione della personalità. Intelletto e barlumi di autocoscienza.

Quarta forma. Si incomincia a capire lo spazio quadridimensionale. Nuovo concetto del tempo. Possibilità di prolungare di più l'autocoscienza. Lampi di coscienza cosmica. L'idea e a volte la sensazione di un universo vivo. Un grande sforzo verso il portentoso. Sensazione dell'infinito.

Inizio della volontà dell'autocoscienza e momenti di coscienza cosmica. Eventualità dell'immortalità personale.”(Tertium Organum, p. 310)

In altre parti del libro fa riferimento a “The Cosmic Consciousness” un testo di Bucke in cui spiega ,questo filosofo inglese, cosa sia la coscienza cosmica, questa nuova capacità che ha aperto la mente a molte persone, tra cui diversi profeti religiosi,intellettuali,scienziati, dotti...

Quindi, riepilogando l'ascensione, si potrebbe pensare ad essa come un movimento verso una zona dello spazio quadridimensionale caratterizzato dalla coscienza cosmica.

Più sopra avevo accennato al concetto di sublime. Vediamo di che cosa si tratta e che relazione ha con l'ascensione. Innanzitutto il sublime è un concetto che ha origini antiche, risale intorno alla metà del I sec. d.c. , data che contrassegna la stesura del Peri Hypsous, da un autore ignoto, detto lo Pseudo Longino, ma ebbe una ampia e approfondita trattazione nel '700. Edmund Burke e Immanuel Kant sono le figure chiave nella trattazione di questo concetto. Una prima interpretazione del sublime si ha analizzando la radice etimologica del termine. La parola sublime deriva dal latino *sublime(m)* composto di *sub-* e *limus* = “obliquo”, letteralmente che sale obliquamente”. Come dice Baldine Saint Girons: “ Nelle lingue europee (in inglese, in francese, in italiano e in spagnolo) il riferimento al latino *sublimis* è ancora percepibile, ma il riferimento al greco *Hypsos* è contro più incerto. Cerchiamo dunque di capire anzitutto la differenza tra il termine greco e il termine latino, non solo sul piano dello statuto grammaticale ma anche sul piano etimologico e sul piano dell'uso. Il greco *hypsos* è un sostantivo neutro appartenente a una ricca e ben strutturata famiglia di termini, collegati tutti all'avverbio *hynsi*, “in alto”: esso designa correntemente l'altezza, concepita come una dimensione dello spazio che si oppone alla larghezza e alla lunghezza e che, successivamente, assume il senso della sommità, della cima o del culmine. La componente metaforica è dunque in greco essenziale. Il termine latino *sublimis* deriva dalla proposizione *sub* e dal sostantivo *limen*, “limite”, “soglia”. Va però ricordato che, in latino, la preposizione *sub* designa non soltanto un rapporto di inferiorità, di vicinanza, o di sottomissione ma anche uno spostamento dal basso verso l'alto ed è collegata alla preposizione *super*, “sopra”, così come, in greco, la preposizione *hypo*, “sotto” e collegata alla preposizione *hyper*, “sopra”.

L'aggettivo *limis* (o *limus*) qualifica peraltro lo sguardo indiretto e furtivo (come, significativamente, lo sguardo torvo di Atena) oppure un movimento di elevazione complesso non ortogonale rispetto al suolo. Le vie del sublime sono tortuose e imprevedibili.” (il sublime, p. 70).

La storia di questo concetto che per la prima volta venne formulata nel Peri hypsous ebbe alterne fortune. Dimenticato nel medioevo, fu riscoperto nel '500 da Francesco Robortello e pubblicato a Basilea nel 1554, e diffuso ad un pubblico maggiore nella traduzione francese di Boileau (1674), il

quale traducendo *to hypsos* con il sublime impose nelle lingue europee la traduzione di questo termine. La formulazione che ne dà lo pseudo Longino è da iscriversi nella lunga tradizione della filosofia greca. Nel trattato ci sono infatti precisi riferimenti e citazioni di capitoli della Repubblica di Platone. Il pensiero longiniano si distacca però da quello di Platone in quanto invece di porre l'attenzione sulla visione intelligibile e sensibile come medium affida il compito di rivelare la verità al logos, il discorso, lo stile o il dire: “1) il sublime è in un certo modo la vetta e il punto eccelso dei discorsi (*akrotes kai exochè tis logon*) e 2) i più grandi poeti e prosatori solo da qui hanno tratto il primato e 3) hanno circoscritto l'eternità (*aion*) con le loro glorie”. Il sublime è la vetta del discorso, la sua unica vetta e la sua vetta per i secoli futuri.” (Pery Hypsous, il sublime, p. 32)

Lo slancio che può dare il discorso, il logos, fino a portare ad un'elevazione inaudita è frutto del *kairos*, parola pressoché intraducibile, contrapposta al sublime acquisito tramite *technè*, e quindi falsi e privi di forza (*aion*). Il termine *kairos* indica la circostanza che vuole essere afferrata nella sua globalità, non soltanto l'istante propizio, ma anche il luogo critico, l'interstizio o l'articolazione che permettono e finanche sollecitano un intervento.” (il sublime, p. 36)

“il sublime quando introdotto al momento giusto, scrive Longino, travolge come una folgore ogni cosa e fa subito apparire, tutta insieme la forza espressiva di un oratore.”

Una riformulazione e approfondimento del concetto si ebbe come già detto nel '700. L'illustre e famosa inchiesta sul bello ed il sublime (1757) costituisce il punto di arrivo della riflessione primo settecentesca sul sublime e allo stesso tempo il punto di partenza di una complessa trama culturale che si dispiega fino a noi. Riformulando e risistemando idee e analisi maturate nel corso di mezzo secolo (da Dennis a Addison, da Shaftesbury a Hume) essa le riarticola in un'esposizione teorica originale che sono di grande impatto fino alla Critica del Giudizio di Kant e arriverà fino a noi con indubbia forza. La inchiesta segna la fine della concezione neoclassica dell'uomo. I romantici attingeranno prepotentemente in questo trattato a piene mani, fonte di situazioni, atmosfere, e luoghi del sublime.

Burke definisce il sublime come un piacere negativo (*delight*) che sopraggiunge dopo uno spavento terribile. Così dice Baldine Saint Girons: “Burke, dal canto suo, introduce un radicale cambiamento di prospettiva: l'arte di folgorare lo interessa meno della folgorazione (in senso figurato) dell'uomo ghermito dal sublime.” (ibidem, p. 124). Burke si inserisce comunque in un contesto in cui perde importanza il sublime poetico e retorico e si passa ad un interesse ed acquista sempre più importanza il sublime naturale. Si ricordino i viaggi che compivano gli intellettuali inglesi e tedeschi sulle Alpi, od in Italia alla ricerca del pittoresco e del sublime appunto. Sicuramente la conquista del monte Bianco il 7 agosto 1786 da Paccard e De Saussure fu evento eccezionale paragonabile alla scoperta di un nuovo continente ed è da iscriversi in quel clima culturale di

globale interesse per la conoscenza che abbracciava un largo ventaglio di discipline: dalla botanica alla geologia, alla mineralogia e non da meno la prestazione sportiva.

Con l'inchiesta si inaugura una stagione che non è più del *Fiat lux* longiniano ma del terrore per l'oscurità, le tenebre, l'abisso. Come dice Massimo Carboni nel "il sublime è ora": " Il sublime, ormai contrapposto al bello è fortemente caratterizzato da nozioni negative, privative: Vacuity, Darknes, Solitude, Silence, Vuoto, Oscurità, Solitudine, Silenzio ed è innegabile che questi siano gli attributi più profondi e seminali della modernità artistica." (il sublime è ora, p. 20-21).

La definizione che da Burke del sublime è la seguente: "Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire." Più avanti precisa anche che se il pericolo è molto vicino "le cose sono soltanto terribili ma considerati ad una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno." Il sublime sempre secondo Burke si dimostra anche come forza asociale come un'esperienza non padroneggiabile che innesca arcaici istinti di autoconservazione. Sempre Carboni: "Dolore e pericolo sono le idee-passioni che solcano l'esperienza, l'essere emozionalmente *situati* in una contingenza che ci supera. A patto di mantenersi a distanza di sicurezza e sotto opportune condizioni (è qui che si origina l'"estetico") o comunque di non soccombere materialmente (*locus classicus* di derivazione aristotelica e "memoria" della descrizione lucreziana del naufragio osservato da terra), tutto ciò – *dreadful* ma *harmless*, terrorizzante ma fisicamente innocuo – produce non un *pleasure*- piacere ma un *delight*-diletto, una sorta di piacere indiretto connesso in definitiva al fatto che non veniamo completamente annullati da queste passioni che sfuggono al nostro controllo razionale. "(*ibidem*, p. 21)

Con Kant si ha un'ulteriore formulazione del concetto. Egli tratta inizialmente questa tematica in "osservazioni sul sentimento del bello e del sublime" (1764) sotto una prospettiva etico-antropologica e di costume. Ma sarà con la Critica del Giudizio nel 1790 che l'indagine sul sublime svolgerà verso un carattere filosofico-analitico.

Sia il Bello che il Sublime piacciono per se stessi, cioè sono indipendenti dai sensi e da concetti determinati. Risalgono quindi, in quanto giudizi estetici, alle categorie del giudizio riflettente in cui è dato solo il particolare come presupposto alla ricerca dell'universale. Ma mentre il Bello – che implica una contemplazione statica – indica l'accordo e la temperanza tra le facoltà dell'immaginazione e quella dell'intelletto, il Sublime – connesso ad un movimento dell'animo – indica un conflitto tra l'immaginazione e la ragione. La prima tenta di esibire le idee che riceve dalla seconda ma fallisce nel compito perchè per definizione è impossibile dare della totalità assoluta dell'infinito una presentazione sensibile adeguata. Kant individua due tipi di sublime: uno naturale e

l'altro matematico. Riguardo al sublime naturale, Kant conclude: “ poiché il vero sublime non può essere contenuto in alcuna forma sensibile, ma riguarda solo le idee della ragione le quali sebbene nessuna esibizione possa essere adeguata, anzi appunto per tale sproporzione che si può esibire sensibilmente, sono svegliati ed evocati nell'animo nostro” e più avanti “ e da ciò vediamo che il concetto del sublime naturale è molto meno importante e ricco di conseguenze di quello del bello naturale”. È nel sublime matematico che si ha la massima formulazione di questo concetto secondo Kant. “ Noi chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande”, in questa affermazione è implicita che con *grande* si riferisca ai concetti numerici, all'illimitato, all'infinito ed alla fine pervenga a questa definizione: “sublime è ciò che per il fatto di poterlo anche solo pensare attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi” (critica del giudizio)

Qui si manifesta l'aporia del sublime kantiano: possiamo con la ragione concepire l'oltrepassamento del limite ma non possiamo con le nostre facoltà sensibili esibirli in un oggetto. Possiamo concepire la libertà ma non possiamo viverla interamente nella vita. Per poter manifestare l'idea bisognerebbe oltrepassare lo spazio ed il tempo che sono concetti a priori che permettono alla nostra sensibilità di poter esibire un oggetto “inquadrato” nello spazio e nel tempo.

Sarebbe necessario per paradosso aver sensazione dei sensi stessi, sensazioni pure dello spazio e del tempo puri; perchè come dice Aristotele: “La sensazione non è affatto sensazione di se stessa, ma esiste anche qualcosa di diverso al di fuori della sensazione di se stessa, ma esiste anche qualcosa di diverso al di fuori della sensazione stessa, ed è indispensabile presupporre l'esistenza di questo qualcosa come anteriore alla sensazione”. (Aristotele, metafisica, 1010b sgg.).

Massimo Carboni nel saggio citato più sopra enuclea bene questo ragionamento pervenendo ad interessante conclusione: “La superiorità della ragione è resa intuibile proprio mediante l'insufficienza dell'immaginazione a rappresentare le idee. L'inadeguatezza si presenta come tale, adeguata a se stessa. Sublime, dunque, è questa stessa tensione dinamica dell'impossibile, questo collasso delle nostre capacità rappresentative in cui salta l'accordo delle facoltà e il loro “libero gioco”, e nella violenza che la ragione esercita sull'immaginazione fallisce la loro reciproca sintesi. I nostri sensi fanno esperienza del limite e della finitezza, che sono figure e anticipazioni del nulla, quel nulla, quello “zero” che, come vedremo, nella sua opera radicale Malevic vedrà “liberato”. (ibidem,p. 22).

Nel “il sublime è ora!” Carboni dedica un capitolo prima alla lettera di Chandos di Hugo von Hofmanstal, sulla dialettica del silenzio e della sospensione di significato delle parole, la filosofia zen, Wittgenstein, in relazione al sublime, un secondo capitolo a Marchel Duchamp e l'arte concettuale, sempre in relazione al sublime; un terzo capitolo a Malevic, l'astrazione e l'icona; un

quarto capitolo invece lo dedica a Barnett Newmann (a cui si è ispirato per il titolo del saggio) ed è minimal.

Nel capitolo dedicato a Malevic oltre a spiegare il quadrato nero su sfondo bianco, opera emblematica dell'artista russo, sapientemente apre dei sipari che permettono la migliore comprensione di questo artista decisamente radicale.

La radicalità dell'operazione del quadrato nero ha un suo retroterra intellettuale e culturale che trae le sue origini sia nel vivo fermento creativo di inizio secolo del mondo russo sia nell'antica tradizione orientale delle icone.

È il periodo delle grandi rivoluzioni politiche sociali e culturali del mondo russo. Convivono insieme diversi movimenti artistici, tra cui il futurismo. Nell'ultima mostra futurista 0.10 nel dicembre del 1915 Malevic espone trentasei opere suprematiste. Tra queste il quadrato nero su sfondo bianco del 1913. Uno dei simboli più radicali di inizio novecento nell'arte. Pura azione iconoclasta. Il sublime suprematista è il quadrato nero. “Mi sono trasformato nello zero delle forme” dice Malevic nel 1916, connettendosi con la tradizione araba e indiana sul concetto dello zero e del vuoto, del nulla. Non ci può essere una raffigurazione per questa intuizione messianica e in questo spazializzare del silenzio e della luce. C'è una profonda riflessione filosofica intorno al quadrato nero come dice Massimo di Donà in “Arte e Filosofia”: “L'artista riteneva che compito dell'arte fosse quella di rivelare l'assoluta in-esistenza dell'ente. Realissimo era infatti per lui solamente l'atto creatore che noi tutti, da ultimo, siamo; e che la tradizione metafisica aveva in fondo finito per pensare come l'incondizionato oltre a cui è impossibile spingersi (l'anello dell'orizzonte di cui avrebbe parlato Malevic).

Da Platone a Kant, sino ad Hegel, il limite era stato pensato come l'apparire medesimo; la cui incondizionatezza avrebbe svelato la natura essenzialmente noumenica dell'ente in quanto tale. D'altronde, ogni ente chiama in causa la totalità delle sue condizioni, e quindi l'incondizionatezza in cui sempre si risolve, escludendo che si tratti di un numero qualsivoglia di condizioni determinate. Perciò Hegel avrebbe potuto dire che l'essenza ultima dell'ente altro non è che l'apparire, ovvero la “negazione” dell'essere, o anche, della positività propria di ogni essente in quanto essente. E giustamente, per Malevic, l'arte, proprio in quanto modalità conoscitiva autentica, avrebbe dovuto mostrare l'originaria nientità dell'ente; ossia, il suo originario esser negato dall'essenza sua propria, e quindi dalla verità in quanto tale. Ma l'arte lo avrebbe fatto in ogni caso “rappresentando” tale *negativum*; ossia determinando lo stesso apparire dell'ente.” (Arte e Filosofia, p. 273-274).

“Ho annientato l'anello dell'orizzonte e sono uscito dal cerchio delle cose, dall'anello dell'orizzonte che teneva prigionieri il pittore e le forme della natura. Questo anello maledetto che svela sempre nuove cose allontana il pittore dallo scopo della distruzione” in queste poche frasi è condensato

buona parte del pensiero maleviciano. Le cose di cui siamo circondati ci impediscono di arrivare alla cosa stessa, che non è più metafora di alcunché. “questo è l'abisso infinito e sublime in cui Malevic vuole protendersi con la propria pittura, finalmente pura perchè liberata da ogni scopo mimetico: “il fine che è il fine di se stesso è infinito” scriveva Nicolo Cusano.” (il sublime è ora, p. 78). L'orizzonte di cui parla Malevic non è l'orizzonte prospettico ma sicuramente si rifà alle icone russe alla prospettiva rovesciata di Florensky. D'altro canto il quadrato nero fu esposto nell'angolo dedicato tradizionalmente alle icone sacre.

Burke escludeva non a caso la pittura dalle cause scatenanti il sublime in quanto a ragione del suo secolare principio mimetico che la denota portatrice di “eccessiva” chiarezza. Levi Strauss definì l'arte empatica, *possessiva rappresentativa* in quanto capace di esprimere il desiderio di possedere nell'immagine l'oggetto di esercitare un potere. Al contrario l'astrazione è “Gelassenheit”, abbandono, wei wu wei “taoista” attività non agente. Se consideriamo quindi tutte queste argomentazioni, a riguardo del quadrato nero sorgono delle domande: ma il quadrato nero è un quadrato come lo possiamo intendere normalmente? Oppure rivela qualcosa che ci è veramente oscuro?

Sicuramente se consideriamo che l'artista stesso aveva dato qualche accenno all'esistenza di una quarta dimensione nei propri dipinti (nello specifico quando parla del *quadrato giallo. Pittura suprematista che si allunga in un trapezio* in uno spazio dove le parallele si incontrano all'infinito....) il quadrato può essere visto come una figura giacente su un piano curvo, non è più una forma geometrica regolare ma un ottusangolo o un acutangolo, e quindi una figura sferoide.

Anche Uspensky nel *Tertium Organum* (che Malevic probabilmente avrà letto) parlando a proposito di Lao Tse dice: “ Il Tao è un grande quadrato senz' angoli, un grande suono che non può essere udito, una grande immagine senza forma.”. La quadratura del cerchio.

Qui termina questa esposizione sul sublime e sull'ascensione. Come abbiamo visto il tema offre una ricca varietà di riflessioni e spunti filosofici ancora possibili di sviluppi.

Se diamo uno sguardo indietro ai capitoli di questa tesi ed alle considerazioni elaborate in questa ultima parte, ci rendiamo conto che l'affermazione ASCENDENDO SI SCOLPISCE IL VUOTO ha un lecito e sensato statuto filosofico, e invece l'affermazione l'ARTE È ASCENSIONE è la forte convinzione della capacità dell'arte di elevare l'essere umano, di generare orizzonti di senso e di rivelare il Sacro. ASCENSIONE È ARTE invece ci sprona a prepararci e ad immetterci nel cammino verso la Coscienza cosmica. Quindi...

ASCENDENDO SI SCOLPISCE IL VUOTO

ARTE È ASCENSIONE

ASCENSIONE È ARTE

Progetto per installazione performativa alla Basilica di S.Stefano

"Ve ne scongiuro, fratelli miei: Rimanete fedeli alla terra e non prestate fede a coloro che vi parlano di speranze soprannaturali!"

Friedrich Nietzsche

All' inizio del Novecento nel cuore delle Alpi Giulie, Julius Kugy concepisce una via alpinistica che anziché svilupparsi in verticale, si dispiega in orizzontale attraverso un sistema di cenge al di sopra dei 2000 metri. E' "la via eterna". Così ne parla in " Della vita di un alpinista" :*"Ho letto che gli antichi Germani usavano aprire varchi larghi lungo le creste selvose, dedicate agli dei, perché questi vi potessero passare fulminei, senza impedimenti. A quelle strade degli dei penso sempre quando sono sulle cenge"* . Julius Kugy, alpinista scrittore studioso di botanica nonché innamorato delle Alpi Giulie non riuscì mai a compiere completamente quell' ascensione perchè delle difficoltà naturali rendevano impossibili il percorso per quel' epoca. Sarà Emilio Comici, il grande alpinista Triestino a percorrerla per la prima volta il 31 agosto 1930. Un percorso veramente atipico nell' alpinismo. Un approccio *quasi* artistico all'attività alpinistica precorritrice di epoche più recenti dell'alpinismo.

L'idea di un percorso che è possibile percorrere in eterno, incessantemente, è stato uno dei concetti basilari del mio progetto per la Basilica di S.Stefano. La forma che intendo creare ha la leggerezza e la pesantezza di un' ascensione. Un arco che si tende, pronto a scoccare una freccia verso l'infinito. Un ponte che collega diverse dimensioni : una fisica-corporea e l'altra spirituale -incorporea. Un portale in cui si accede ad una trasformazione radicale dell'essere. Si potrebbe azzardare a definirla come scultura-architettura. D'altronde le dimensioni sono quelle : 3,50 metri di larghezza ,3metri di altezza, 2 metri circa la profondità... queste esigenze di grandezza sono dettate in primis dallo scopo del mio progetto: realizzare un' ascensione che potenzialmente può durare all'infinito e allo stesso tempo un manufatto che contemplandolo suggerisca questa idea. Non si può comunque ridurre un' opera d'arte ad un aspetto soltanto. Ci sono una molteplicità di considerazioni da fare. La più importante di tutte riguarda la geometria e l'arte astratta. Il tema di questa mostra è l'iconoclastia e ci sono dei buoni motivi per mettere in relazione le due cose.

All'inizio di questo secolo l'arte astratta ha fatto un'importante riflessione sulla geometria. In particolare Kasimir Malevic con il quadrato nero su sfondo bianco (1913) ha determinato un considerevole azzeramento delle forme e degli elementi pittorici fino quasi ad un loro dissolvimento totale con l'opera quadrato bianco su sfondo bianco. In queste opere c'è un vuoto, un silenzio assordante. Massimo Carboni a proposito di Malevic in un suo saggio sul Sublime dirà: *" Il campo pittorico è risolto totalmente in percezione non oggettuale. Il massimo contrasto cromatico (Bianco*

e Nero, Belyi e Cernyi, indissolubile vincolo luminoso degli opposti) è raggiunto utilizzando come supporto la stessa grandezza geometrica - il quadrato , forma assoluta - e si accende in uno spazio intuito e mostrato come pura espressione di sé, senza gravità e senza dimensioni determinate, in cui non esiste alcuna direzione, né alto né basso, né destra né sinistra.

Non vi è nessun vettore privilegiato del senso. Geometria ma non più geo-metria, non più misurazione di ciò che è terrestre. Epifania nel senso letterale del termine. Apparizione , pura manifestazione di luce massimamente implosa , cioè luce nera: “ Tutto ciò che è manifestato è luce” scrive Paolo agli Efesini (5,14). Nell' Utriusque cosmi (1617) del mistico rosacrociano Robert Fludd compare un quadrato nero di 5 x 5 cm con attorno al quale, su ogni lato, vi è la scritta su fondo bianco: Et sic in infinitum . Un antico adagio cinese suona: L'infinito è un quadrato senza angoli.”. Con Malevic l'arte sembra essere arrivata ad un punto di non ritorno: geometrica perfezione del nulla. La relatività tra alto e basso, sinistra e destra, dentro e fuori non è indifferenza per il significato. Non a caso nel 1915, in occasione dell' ”Ultima Mostra Futurista”, il dipinto viene collocato in alto nell'angolo, sospeso all'incontro tra le pareti e il soffitto nel luogo che solitamente era deputato all'icona sacra. Il quadrato nero quindi come novella icona di una nuova era.

L'opera di Malevic per essere compresa va inserita nel discorso filosofico intorno all'icona popolare russa e all'iconoclastia. In questo senso il quadrato nero è una delle operazioni più forti ed intense che sia mai stata concepita e realizzata.

Ritorniamo al mio progetto. Cosa c'entra il quadrato nero? Il mio lavoro è il quadrato nero Lobacevskianamente inteso. Per comprendere questo bisogna tralasciare la geometria euclidea e imboccare un nuovo e inusuale sentiero: quello intrapreso dalla geometria non euclidea a fine ottocento da Lobacevski e Gauss. Per questo matematico alcuni teoremi della geometria euclidea non sono validi, di conseguenza se per esempio vogliamo rappresentare una figura semplice come il quadrato esso apparirà con angoli acuti e deformato perchè giacerà su di un piano non planare ma curvo. Le geometrie non euclidee sono il preambolo della Teoria della relatività di Einstein. L'alto ed il basso sono relativi in una costruzione del genere. Il qui ed ora di ogni punto dell'arco rivela l'infinito. Compiere un'ascensione su una struttura del genere coincide nell'essere veramente in un luogo. Andare verso l'alto e allo stesso tempo andare verso il basso. Ascendere e discendere filosoficamente implica l'esistenza di un vuoto da colmare attraverso l'azione. Ma non una banale azione, è una azione che rivela l'essere. Come dice Francesco Tomatis in filosofia della montagna:

“ Il vero Ascendere è sempre trans ascendens, ascendente oltre, supera continuamente il proprio limite fisico, anche il più estremo di tutti quelli pensabili, seppur mantenendoli (umilmente) intrinseco ed inscglibile, non sceglibile se non sceglendosi divenendo ciò che già si è, cioè,

misticamente, in fondo tutti vuoti. In quanto trascendere, salire sempre oltre, l'ascetica ascensione si sa finita apertura e mortale a una trascendenza infinita, temporale dimora vivente di eternità incommensurabile, assoluta. Non c'è trascendenza senza radicazione immanente, esistenziale; né compiuta ex-sistenza, in un cammino apertamente finito e ascensivo all'infinito, che non rivolga il suo anelito più puro a un dove di là ancora dal cielo che trascendente ne attende divinamente l'ispirazione.”

Non c'è vera ascensione se non c'è ascesi, rinuncia, continuo esercizio e faticoso cammino fino allo svuotamento dell'io. Solo attraverso il kenotico svuotamento dell'io (e non solo) c'è vera ascesa. “Chi invece si innalzerà sarà abbassato, e chi si abasserà sarà innalzato”, perchè “chi si esalta sarà umiliato, e chi si umilia sarà umilia sarà esaltato” (Mt 23,12; Lc 14,11;18,14). Come dicono i vangeli bisogna abbassarsi per innalzarsi: bisogna scendere per ascendere. Ascendere nel vuoto, interiore ed esteriore. Il vuoto dell'io ed il vuoto dello spazio, della forma de-limitante. Ed in questo *Limen* si stabilisce tutto, si definisce un mondo. Il vuoto è tutto e niente. Soffio vitale, che dilatandosi si ritrae. Un ala nera si eleva: Il Quadrato nero di Malevic! Ecco, l'arco - ma è ancora un arco? - ha spiccato il volo, ha cominciato la sua ascesa verso l'eterno. Ha liberato le ali per spiccare il volo nel buio della notte. Luce nera che rischiarava la coscienza. Come può essere un quadrato quadrato? E' impossibile in un universo quadridimensionale perchè lo spazio è curvo! L'ascendere è una forma di meditazione da compiersi all'infinito ma poiché siamo esseri mortali ciò non può avvenire.

Ma come argomenta Jung in Psicologia ed alchimia a proposito della religione il paradosso è l'aspetto più ricco e fecondo della religione: “ *Stranamente il paradosso appartiene ai beni spirituali più preziosi; L'univocità invece segno di debolezza. Per questa ragione una religione impoverisce nel suo intimo quando perde o diminuisce i suoi paradossi; se invece li aumenta, diventa più ricca, poiché solo il paradosso è capace di abbracciare, anche se soltanto approssimativamente la pienezza della vita; mentre ciò che univoco, che non ha contraddizioni, è unilaterale e quindi inadatto ad esprimere l'inafferrabile.”*

La semplicità del mistico che attraverso i paradossi giunge all'unica presentazione possibile del quadrato nero. Perchè limitarsi a considerare l'alto il cielo e non viceversa? Che senso ha l'alto ed il basso, il cielo e la terra dopo la teoria della relatività di Einstein? Ascendere e Discendere in ogni direzione questo il senso dell'arco.

C'è un'ultima considerazione da fare. Se consideriamo l'ascensione da un punto di vista antropologico e della storia delle religioni per forza di cose dobbiamo relazionarci con i miti e riti d'ascensione. Non voglio qui fare un'esposizione dell'ampio spettro di popoli e culture che ne sono provvisti, sarebbe inutile e non è il luogo. Voglio fare notare però alcuni aspetti e poi trarre delle

conclusioni. Nelle cose che esporrò di seguito faccio riferimento a Mircea Eliade che nel trattato di storia delle religioni ha esposto in modo appassionato e affascinante questo tema. Egli a proposito afferma che in ogni mito e rito d'ascensione si nota che : primo, c'è un tempo ed uno spazio sacri. secondo, esiste un Axis mundi anch'esso sacro che collega due mondi. terzo, questi due mondi il cielo e la terra sono due polarità distinte assolutamente necessarie perchè epifanie del sacro, e archetipi. Vorrei a questo punto tornare alla mia opera, all'arco anzi al Quadrato nero. E' vero che i riti d'ascensione nella nostra cultura non sono più presenti. Ma come dice Mircea Eliade in un altro testo *-Miti sogni e misteri -* esso ricompare nei sogni nelle aspirazioni di un'intera umanità, nelle architetture, nelle invenzioni tecnologiche, perchè è la forza dell'archetipo che emerge. Nella nostra cultura però c'è una sproporzione tra i due poli tra il cielo e la terra, puntando decisamente verso il polo “ in alto” il cielo. Io affermo che dalla terra bisogna ritornare alla terra, il Quadrato nero spicca il volo sale vertiginosamente altezze insondabili ma ...ritorna alla terra. Paradosso dei paradossi.

Enigma dell'arte.

Quadrato nero

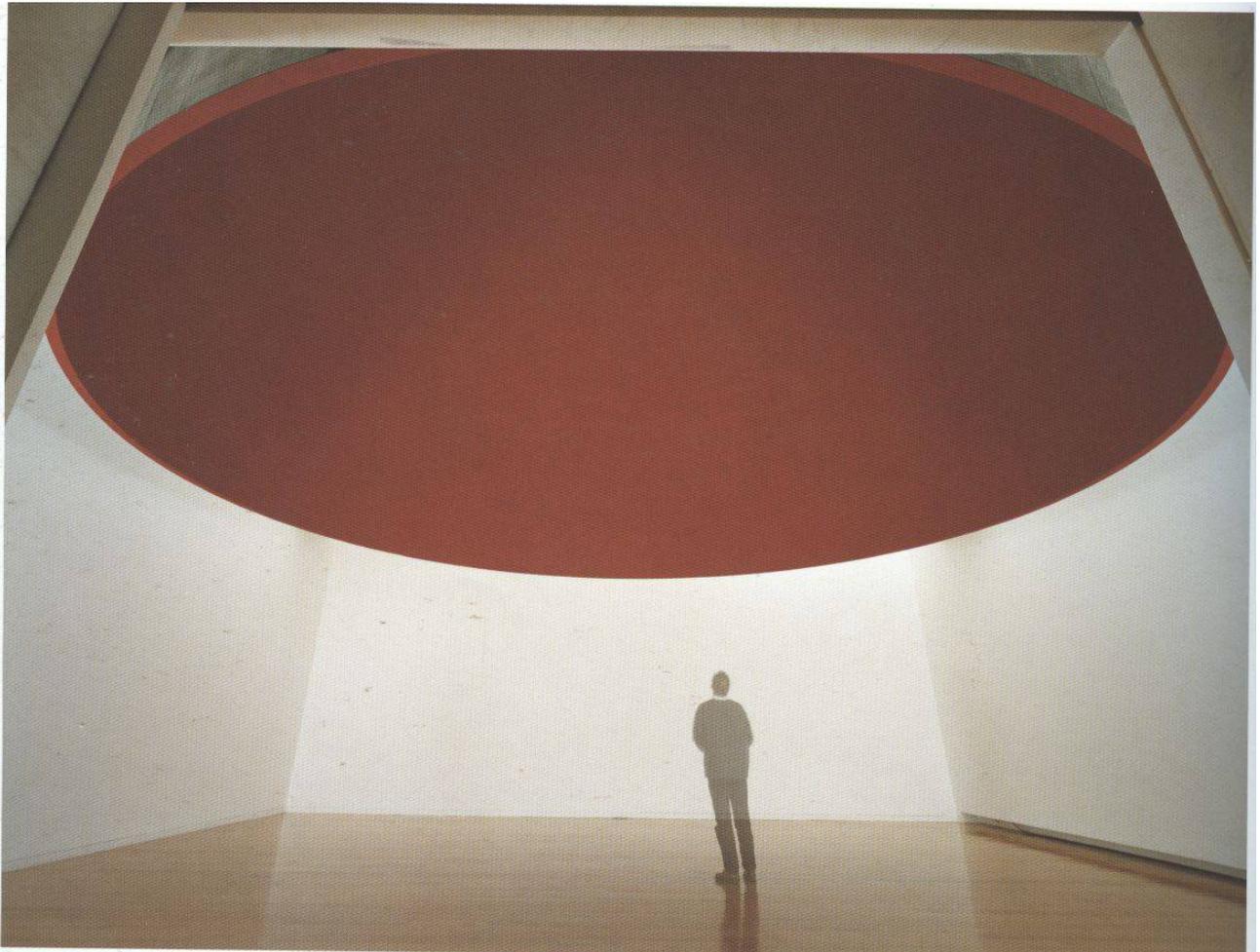
opera di Walter Perdan



Quadato nero....nell'Utriusque Cosmi(1617), Robert Fludd



Quadrato nero(1915), Kasimir Malevic



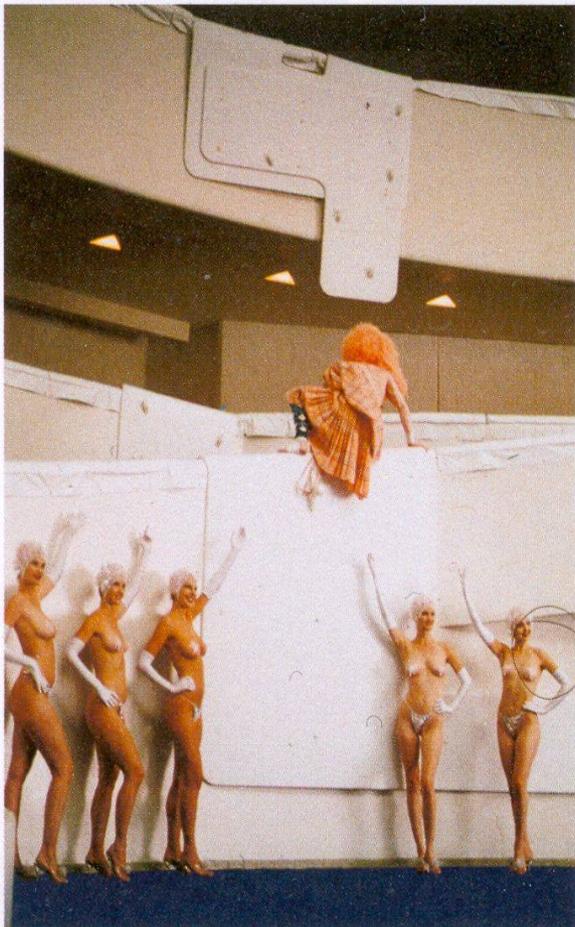
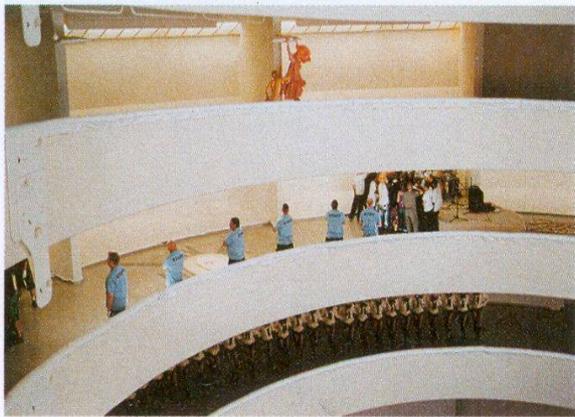
At the edge of the world, Anish Kapoor



Ascension, Anish Kapoor

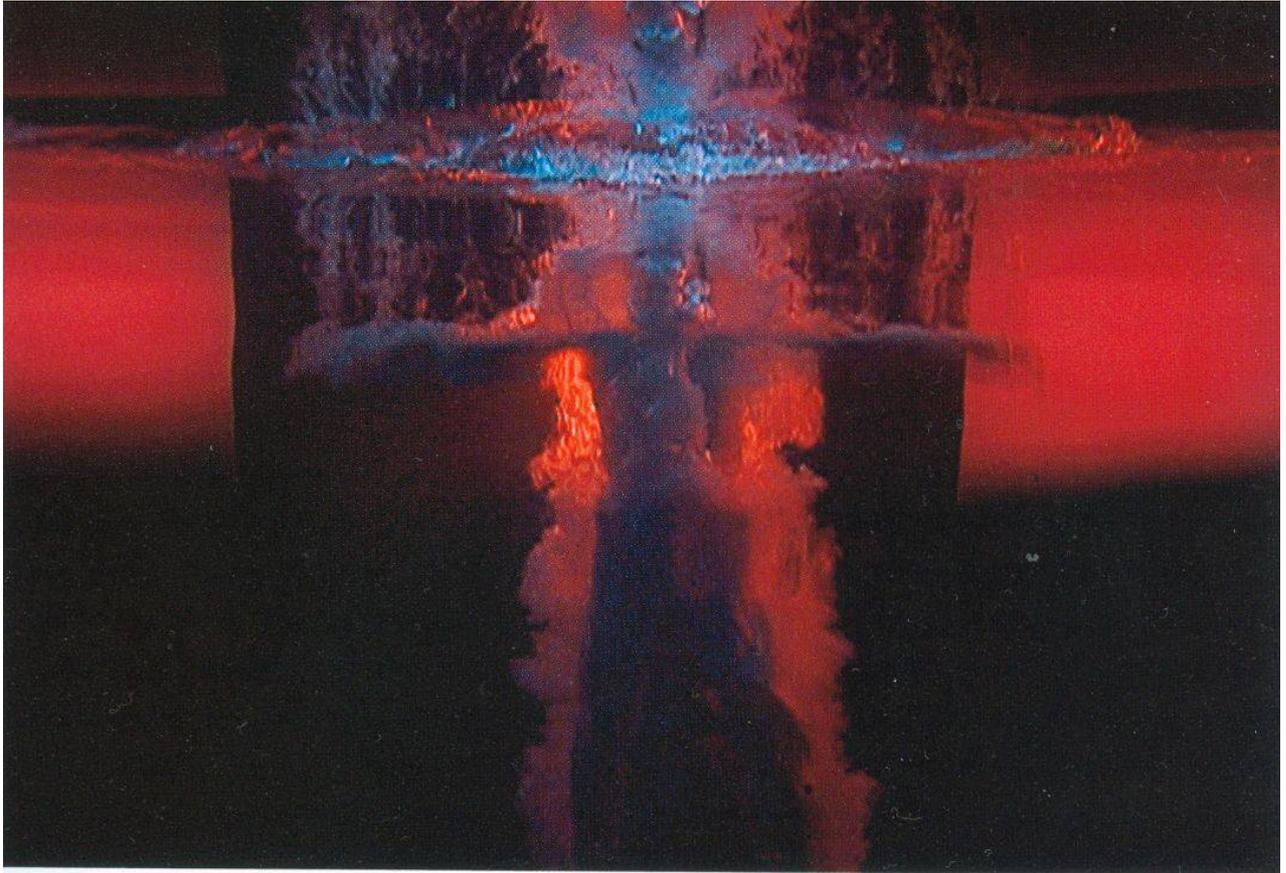


Arrampicata in The Order, Cremaster 3 Matthew Barne





Murales documento per la salita al Cho Oyu, Hamish Fulton



Fire Angel (in alto); *Birth Angel* da *Five Angels for the Millenium*, Bill Viola

Bibliografia

- Il mito dell'eterno ritorno M.Eliade ed. Borla 2007
Trattato di storia delle religioni M.Eliade
Lo sciamanismo M.Eliade ed.Mediterranee 2005
Gli archetipi e l'inconscio collettivo C.G.Jung ed.Einaudi 2007
Psicologia ed alchimia C.G.Jung ed.Einaudi 2007
Studi sull'Alchimia C.G.Jung ed.Einaudi 2007
Storia e segreti dell'Alchimia Paolo Cortesi ed.2005
Storia dell'arte italiana G.C.Argan ed.sansoni
Storia dell'arte italiana Bertelli Briganti ed. Electa-Mondadori
Filosofia della montagna Francesco Tomatis ed.Tascabili Bompiani 2005
Il Sublime B.S.Girons ed.IL Mulino 2006
Fiat lux.Una filosofia del sublime B.S.Girons ed.Aesthetica 2003
Il sublime è ora! M.Carboni ed Castelvevchi
Il sublime tecnologico M.Costa ed Castelvevchi 1998
Anima minima. J.F.Lyotard
Vita di Milarepa a cura di J.Bacot ed. Adelphi Superpoket 1998
Enneadi Plotino
Cantico delle ascensioni Bibbia
Dell'uomo nobile Johannes Eckhart
Dell'abbandono Johannes Eckhart
Pellegrino cherubico Angelus Silesius
Matthew Barney e Joseph Beuys catalogo della mostra alla Peggy Guggenheim f. 2007
Matthew Barney M.Gioni a cura di F.Bonami ed.Electa 2007
Il corpo Postorganico T.Macri ed.Costa e Nolan 2006
The Cremaster Cycle aa.vv. Guggenheim museum publications 2002
Drawing Restraint 1 e 2 M. Barney 2005
I miti Celtici T.W.Rolleston ed.Longanesi
I miti Greci Robert Graves ed.Longanesi2006
Mito e religione in grecia antica J.P.Vernant ed.Donzelli 2003
Simbolica massonica del terzo millenio I.Maintiguy ed Mediterranee 2004
La chiave di Hiram C.Knight R.Lomas ed.1997
Hamish Fulton ed. Charta collana Fondazione Ratti.1999
Keep moving ed Charta
Guida artisti contemporanei..H.Fulton di Pietrantonio Giacinto Hapkermeier Andreas ed.Lubena 2002
Arte tra azione e contemplazione – L'interattività nelle ricerche artistiche ed.ETS 2003
Arte contemporanea aa.vv. a cura di Francesco Poli ed.Electa 2005
Figure del corpo J.Fontanille ed.Meltemi 2003
Montagna: Arte,scienza,mito
Camminare, H.D. Thoreau
L'arte allo stato gassoso, Yves Michaud
Da zero ad infinito. La grande storia del nulla. Dan Barrow

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione -
Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.