

Università degli studi di Milano

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di laurea in Filosofia

ESTETICA E FILOSOFIA DELL'ARTE IN JULIUS EVOLA



Relatore:
MARKUS OPHÄLDERS

Correlatore:
DAVIDE BIGALLI

Tesi di laurea di:
LUCA LURASCHI
Matr: 596962

Anno Accademico 2005-2006

*Alla mia famiglia,
a Liliana,
agli amici.*

RINGRAZIAMENTI

Volevo innanzitutto ringraziare il Dott. Markus Ophälders e il prof. Davide Bigalli per avermi accompagnato nel momento culminante di questi anni di studi, sperando di aver onorato il loro nome con questa tesi di laurea; estendo, inoltre, i miei ringraziamenti a tutti i componenti della cattedra I di Estetica del prof. Zecchi, in particolare al Dott. Giancarlo Lacchin che ha supportato e incentivato non solo questi mesi di fatiche, ma buona parte del mio percorso universitario attraverso consigli, spunti, attività, ma soprattutto attraverso la sua amicizia.

Ringrazio il sig. Rocco Perilli che con pazienza ha decifrato e tipografato questa tesi che con ostinazione ho voluto per intero manoscrivere.

Ringrazio Liliana, perché senza di Lei e le mattine passate insieme in biblioteca non avrei impresso ai miei studi il ritmo che avrei dovuto. Anche questo mi hai insegnato..

Ringrazio il mio amico Marco con il quale ho studiato praticamente in parallelo e con il quale ci siamo vicendevolmente sostenuti prima di ogni esame e di ogni difficoltà.

Ringrazio, inoltre, il mio amico Gaetano che per primo mi fece conoscere non solo la figura di Evola, ma anche quella visione tradizionale del mondo che tutt'ora condivido con Lui e che mai cambierà.

Un ringraziamento davvero speciale va ai miei genitori Enrico e Gabriella che hanno sostenuto in ogni senso il mio desiderio di arrivare in fondo a questi studi. Spero un giorno di potervi restituire tutto quello che mi avete dato.

E grazie anche a Dio dalla cui insondabile volontà tutto fatalmente dipende.

INTRODUZIONE

Nell'Evola di *Cavalcare la tigre*, il saggio fondamentale della maturità dell'autore, pubblicato nel 1961, il dominio dell'arte nelle sue manifestazioni contemporanee, diventa il sintomo più evidente di una malattia culturale. Tale malattia reca una molteplice nomenclatura: specializzazione, neutralità, autonomia, soggettivismo. In direzione opposta, Evola aveva già sviluppato e acquisito una concezione tanto diversa da non poter nemmeno giocare dialetticamente con quella, risultando altresì come totalmente *altra*. Il mondo della tradizione si definisce, infatti, come il luogo dove un unico principio informatore, centrale e metafisico, fonda e si manifesta nelle forme del vivere e del sapere umano, storicizzandosi in talune civiltà, inesorabilmente dissolvendosi in altre, secondo un disegno del tempo sostanzialmente ciclico, soverchiatore di ogni particolarismo. Un'importante annotazione:

qui, a prevenire ogni equivoco, sarà però bene mettere in evidenza che la condizione opposta, da giudicare normale e creativa, non è quella di una cultura al servizio dello Stato e della politica [...] ovvero di un'arte e di una cultura asservita a forze politiche pure e semplici, degradate, come ne è il caso nei "Totalitarismi"¹.

Osservazione, questa, che stabilisce una preminenza dell'estetica sull'etica che mal si staglia sulle più diffuse interpretazioni ideologiche del "nostro". Fatto sta, comunque, che Evola è stato ed è, ormai a più di trent'anni dalla sua morte, il principale esponente, nel panorama culturale del nostro paese, di quel mondo tradizionale che proprio su uno scarto metafisico basa il suo essere una risposta,

¹ J.Evola, *Cavalcare la tigre. Orientamenti esistenziali per un'epoca della dissoluzione*, a cura di G. de Turris, saggio introduttivo di S.Zecchi, Edizioni mediterranee, Roma 2000, p.133.

appunto, *altra* allo sfondo ormai consolidato della modernità, contrassegnato da diverse e ben più affermate posizioni filosofiche.

Tornando al problema di partenza, chiediamoci: che ne è, dunque, dell'arte ad oggi? Ma soprattutto, quale è stato il rapporto di Evola con l'arte lungo tutto l'arco della sua vita e nella sua opera? Rispondendo alla prima domanda, l'arte si sarebbe rintanata, secondo l'autore, in tendenze ben definite e riconoscibili: in primo luogo un intimismo caratteristico di una "spiritualità femminile", teso a sfociare, spesso, nel formalismo e nella "ricerca" espressiva sperimentale, come è stato, per fare un esempio letterario, con Joyce; in secondo luogo avremmo un realismo teso all'"assolutizzazione dell'elemento economico-sociale staccato dal resto", il cui risultato sarebbe "la feticizzazione delle relazioni umane, degli insignificanti problemi sentimentali, sessuali o anche sociali di insignificanti individui (il limite del grigiore e della banalità anodina è dato da una certa epidermica categoria di romanzi americani)"²; infine vi sarebbero le avanguardie come forme esclusivamente rivoltose e instabili utili solo come "indici del clima della vita moderna". A fronte di queste tendenze, la cosiddetta "grande arte" dell'antichità non si riduce che a pura retorica consegnata definitivamente al cimitero della storia³. L'arte, quindi, si troverebbe fatalmente slegata dal proprio *humus*, dal proprio contesto, feticizzata e destituita d'ufficio dal mondo, a vantaggio, invece, del culto dell'"ispirazione" e del "genio":

per il resto, quando un critico d'osservanza marxista, come Lukàcs, scrive: "Nei tempi recenti l'arte è divenuta un articolo voluttuario destinato a parassiti oziosi; l'attività artistica, a sua volta, è divenuta una professione particolare con lo scopo di soddisfare

² Ivi, p.135.

³ Cfr. ivi, p.134.

quei bisogni voluttuari”, egli fa tuttavia l’esatto bilancio di ciò cui in realtà l’arte ai giorni nostri praticamente si è ridotta⁴.

Di contro, la *tèchne* in ambito tradizionale come attività impersonale, mai centrale o autonoma, ma subordinata sempre a contenuti superiori e, proprio per questo, guadagnata alla sua dimensione più autentica e originaria, reintegrata, secondo giustizia, alla dignità del proprio ruolo nel mondo. All’ “uomo differenziato”, la definizione del quale è, in *Cavalcare la tigre*, il fine ultimo, sarà tanto distante sia quell’arte sfaldata di cui abbiamo enunciato i caratteri, sia, d’altro canto, qualsiasi genere di reazione moralizzatrice; per lui, al massimo, “l’atmosfera di una libertà anarchica o astratta può eventualmente valere come una distensione”⁵; più oltre: “e dove una parte della gioventù attuale cerca solo di stordirsi e in certe esperienze coglie solo il contenuto di esasperate sensazioni, da situazioni analoghe altri può raccogliere invece un contenuto di ‘sfida’ che da lui attende la giusta risposta: una reazione che parta dall’ ‘essere’”⁶. Ma sarà sempre stata questa la posizione di Evola nei confronti di tali argomenti? Rimandiamo ancora di un poco la risposta alle domande lasciate in sospeso per riaffermare che, parimenti, in *L’Arco e la Clava*, miscellanea di saggi su svariati argomenti edita nel 1968 e rievocatrice, nel titolo, della rubrica omonima curata da Evola trent’anni prima su “La Torre”, la critica al moderno mondo dell’arte si staglia su medesimi punti, fino ad arrivare a un’inclinazione moraleggiante quando l’autore parla di un vero e proprio “gusto per la volgarità”: se, infatti, “oggi accade perfino che l’azione e l’arte assumano i caratteri di un ‘lavoro’, ossia di un’attività vincolata, opaca e interessata, svolta in base non ad una vocazione, ma al bisogno e

⁴ Ivi, p.136.

⁵ Ivi, p.134.

⁶ Ivi, p.144.

soprattutto in vista del guadagno, del lucro”⁷, sublimandosi poi nella mitizzazione del genio creatore dell’artista (il che non vale che come sintomo alla “malattia culturale” di cui si è detto)⁸, è un vero e proprio “piacere per la degradazione” a marcare maggiormente i suoi punti in seno alla contemporaneità, e qui il discorso si estende dalle arti ai costumi. Il “parlare volgare” entra nelle case di tutti attraverso riviste, radio, televisione, financo con la letteratura (per sempio di un Miller o di un Lawrence)⁹, l’“osceno” fa breccia nei modi e nelle mode del vestire, nella diffusione ormai illimitata della pornografia, ma è ancora l’arte, nelle peculiarità sopra accennate, che ora ribadiremo, a decretare in maniera più cogente il segno dei tempi: un intimismo femminile spinto fino all’ossessione erotica, un grezzo realismo volto a smascherare le ipocrisie borghesi¹⁰, la vacuità del bello accademico e della decaduta “grande arte” cui si oppone, ma in maniera inesorabilmente dialettica, il tentativo caotico delle avanguardie. Quale allora il polo veramente contrario ai termini qui esposti? In primo luogo al *labor* devesi opporre l’*agere* in senso superiore, ossia un’attività libera, consapevole e disinteressata¹¹ di cui pure l’arte dovrebbe essere permeata (ma non certo in senso autonomo o ispirato, come vuole l’estetica moderna, bensì restituito al suo naturale incastro col mondo); secondariamente,

⁷ J.Evola, *L’Arco e la Clava*, a cura di G. de Turrís, saggio introduttivo di G.Galli, Edizioni mediterranee, Roma 2000, p.51.

⁸ J.Evola: “Quale effetto di una prima dissociazione è constatabile anche l’attività di una fantasia che, per così dire, agisce ormai a vuoto, ossia che è priva di un contenuto oggettivo (sovrasensibile) e che si sviluppa nella direzione soggettiva della semplice arte. E’ in relazione a questi sottoprodotti che, notiamolo di passata, ha preso forma quella concezione del simbolo e del mito come forme fantastiche, arbitrarie e irreali che ha predominato per lungo tempo nella cultura corrente (Ivi, p.67).

⁹ Cfr. ivi, p.86.

¹⁰ J.Evola: “L’Adorno in una nota opera di filosofia della musica moderna ha voluto interpretare proprio in tali termini la musica atonale: l’irrompenza dei suoni che spezza le norme dell’armonia tradizionale e che si ribella al canone dell’‘accordo perfetto’ sarebbe la controparte della rivolta esistenziale contro le false idealità e le convenzioni della società borghese e capitalista (Ivi, p.84).

¹¹ Cfr.ivi, p.51

bisogna invece riportarsi all'opposizione tra la forma e l'informe, all'idea che ogni processo veramente creativo consiste nel dominio della forma sull'informe, in termini greci nel passaggio dal caos al cosmos. In un senso superiore, riconosciuto non solo dai classici, ma anche dallo stesso Nietzsche, il "bello" corrisponde appunto alla forma compiuta e dominatrice, allo "stile", alla legge esprime la sovranità di un'idea e di una volontà¹².

Fin qui nulla da eccepire. Chi ha già una qualche dimestichezza con l'autore avrà ritrovato sicuramente l'Evola che si aspettava. Ma le posizioni del barone sull'arte si riducono solamente a quella che potremmo definire una distruzione critica della modernità e dei suoi modi di rappresentazione? La risposta deve essere senz'ombra di dubbio negativa. In fondo le parole che abbiamo appena riportato sono quelle di un uomo giunto alla soglia dei settant'anni, che per forza di cosa presentano i crismi della definitività. Ciò di cui, allora, abbiamo voluto occuparci nella presente opera è, all'opposto, l'Evola della prima ora, un Evola *in fieri* alle prese con un ambiente, come quello romano, ricco di stimoli culturali così come di lusinghiere sirene. Ne abbiamo tratto la figura di un personaggio dapprima caparbiamente impegnato come tenente d'artiglieria nella Grande Guerra a difesa del confine alpino, ma, subito dopo, se non contemporaneamente, determinato a farsi largo su un altro fronte, quello delle sale e delle gallerie d'arte dell'avanguardia capitolina. Nel giro di poche primavere Evola diventa l'esponente di punta del dadaismo italiano; giunti all'anno 1922 la sua pittura può già dividersi in due periodi: quello di un "idealismo sensoriale" (1915-18) e il successivo "astrattismo mistico" (1918-21), connotato da una decisa virata in direzione delle astrazioni già sperimentata dal maestro Giacomo Balla; ma il 1921 è anche l'anno in cui l'esperienza artistica si interrompe bruscamente, dopo che le tele del giovane pittore

¹² Ivi, p.84.

avevano trovato ospitalità addirittura oltr'alpe negli ambiti saloni ginevrini e parigini e, soprattutto, dopo che lo stesso Evola aveva intrecciato proficui rapporti culturali ed epistolari con i maggiori esponenti delle prime linee artistiche europee: Arp, Schad, Diaghilev e, su tutti, Tristan Tzara. Non abbiamo, tuttavia, voluto seguire un percorso meramente descrittivo e cronologico, a ciò avendo già pensato in certa misura l'autore medesimo nella propria autobiografia, *Il cammino del cinabro*, pubblicata nel 1963. I fini che ci siamo preposti sono, da una parte, l'evidenziare una filosofia dell'arte così come emersa dalle sue opere (elemento, questo, che rende ancor più unico l'autore in un contesto non solo italiano), dall'altra il far scaturire, da una critica di quella stessa filosofia dell'arte, da altre pieghe dei testi di Evola e dal contributo di altri pensatori, un'estetica per la quale abbiamo azzardato l'aggettivo di "verticale". Il movimento svolto è partito, allora, da una disamina della filosofia evoliana che, sulle basi dei maestri Michelstaedter, Stirner, Weininger, Nietzsche, risulta, però, essere fortemente caratterizzata in senso idealistico; e "idealismo magico" (termine mutuato da Novalis) è il nome dato da Evola ai Saggi che serviranno da preludio a *Teoria e Fenomenologia dell'Individuo assoluto* (1927, 1930). Il tentativo di fondazione teorica proprio di un Individuo assoluto che superasse l'*empasse* di un mero soggetto logico-gnoseologico sommamente autocosciente postulato dall'idealismo è, in fin dei conti, il basso fondamentale dell'intera opera evoliana, perseguito nel tempo anche per altre vie e sotto altre vesti; paradossalmente, tale tentativo richiedeva al soggetto un salto qualitativo non da poco: il passaggio dalla conoscenza all'azione e a un sapere sapienziale che la indirizzasse¹³. Dopo l'abito dell'artista, anche l'abito del filosofo andava smesso al più presto. Parallelamente, dunque, alla fine della filosofia doveva corrispondere la fine

¹³ In questo senso è da leggere l'interesse per il pensiero orientale manifestato fin da subito con la prima traduzione del *Tao te ching* (1923).

dell'arte: nei vari scritti di filosofia dell'arte (di cui *Arte astratta – 1920* e *Scritti sull'arte modernissima – 1925*, sono certamente i cimenti più completi e riusciti) emerge proprio un'arte che nel suo dispiegarsi storico non è che *segno* di quel venire ad autocoscienza dell'Io che troverà il suo apice espressivo nel dadaismo. Oltre questa “agitazione arbitraria” e apparentemente insensata dalle forme, così come oltre la filosofia idealistica, sarebbe, per Evola, inutile avventurarsi; si ricadrebbe in un esiziale *flatus vocis*, nel non comprendere che a un soggetto che ha pienamente, volitivamente e liberamente risolto in sé il mondo, è richiesto, ora, di spostarsi su un piano nuovo, diverso e superiore: quello di un *agere*, un agire disinteressato e pienamente posseduto. Non più, dunque, la necessità di una *rappresentazione* del reale, come quella offerta concettualmente dalla filosofia o visivamente dall'arte, bensì il sopraggiunto bisogno di una *modificazione attiva* della realtà, in primo luogo quella inerente la propria individualità, da rendere “assoluta” non solo dottrinariamente, ma metodicamente, sul banco di prova di una *praxis* prestabilita. E' qui che, insieme a tematiche tradizionali, rifà capolino proprio quell'arte di cui avevamo lasciato le ceneri; in quali termini, però? Nei termini di un *Ars Regia*, ossia di una *Téchne* volta alla reintegrazione spirituale e materiale dell'individuo a uno stato originario edenico. Tale *Ars Regia* si trova pienamente inscritta nei termini di una tradizione ermetico-alchemica occidentale che Evola recupera attraverso varie fonti (il Corpus Hermeticum, Cornelio Agrippa, Porfirio ecc.) e di cui noi stessi non faticiamo a trovare un'eco nelle più familiari e “democratiche” usanze cristiane (si pensi, in questo senso, al significato dell'abluzione battesimale); là, tuttavia, i caratteri sono quelli aristocratici che spettano a rituali iniziatici di chiaro stampo esoterico. Sgomberare il campo da facili pregiudizi non è, peraltro, così facile: l'aver definito come “alchemica” quella tradizione può far pensare

all'alchimia come quella pseudo-scienza che avrebbe l'unico merito di aver aperto la strada alla più "illuminata" disciplina della chimica; niente di più falso. Ciò che bisogna operare è, altresì, un ribaltamento di questa visuale in senso tradizionale, ovvero, con Guénon, affermare come la chimica sia una degenerazione dell'alchimia e non viceversa, i fini di quella, infatti, essendo ascrivibili all'orizzonte di una mera utilizzabilità della materia, di questa, all'opposto, al piano ben più nobile di una totale trasfigurazione individuale. L'immagine, pertanto, ormai canonizzata, dell'alchimista come ciarlatano intento nell'improbabile impresa di trovare la "pietra filosofale" e di trasformare ogni elemento in oro, va considerata, se non come bugiarda, almeno come secondaria, poiché la facoltà di operare sugli elementi non è che un potere derivato rispetto a un processo ben più complesso che ha come punto d'arrivo e come scopo un piano assolutamente diverso. Il lettore comunque troverà soddisfatta ogni sua curiosità circa tale argomento.

La prospettiva qui emersa, se da un lato getta nuova luce sulla valenza almeno metaforica attribuibile pure all'arte come rappresentazione della realtà (nei comuni generi della pittura, della scrittura ecc.), per la quale valgono i principi di un "modellare" e di un "dare forma", dall'altro ci introduce all'ultimo, ma centrale argomento che abbiamo voluto trattare: la possibilità di trarre un'estetica evoliana, o, perlomeno, un'estetica cui Evola abbia, volontariamente o meno, dato il suo contributo. Nel fare questo abbiamo anzitutto voluto mondare la filosofia dell'arte evoliana della zavorra idealistica fatalmente destinata a decretare, dell'arte, un'immeritata morte, a tale assunto abbiamo contrapposto un'essenzialità irriducibile e imperitura dell'arte stessa come *immanentismo segnico* rispetto al destino, concezione desunta dagli studi e dalle opere di Heidegger e Gadamer;

quindi abbiamo integrato tale tesi con quella di un'estetica definita "verticale". Tale estetica, per i cui caratteri rimandiamo a quanto detto nel nostro quarto capitolo, non necessita di per sé di un esplicito e univoco riferimento al bello e all'arte, (dimensione orizzontale), bensì di essere riportata a una dimensione originaria e più autentica, quella, come dice l'ètimo stesso della parola, inerente la sfera della conoscenza sensibile; ed è proprio in merito a quest'ultimo punto che l'apporto evoliano si fa a dir poco determinante, nella misura in cui la definizione di un Individuo assoluto (in *Cavalcare la Tigre* dell' "uomo differenziato") non si ferma a un lato puramente intellettuale, ovvero ascetico-contemplativo, ma si inoltra più a fondo nel tentativo di una trasfigurazione completa del soggetto che coinvolga pure la sua stessa corporeità. Tale distinzione ricalca quella venutasi a creare, internamente alla Tradizione, tra una via "Sacerdotale" e una "Regale", argomento cui pure abbiamo accennato nella presente opera. Quindi, tornando a quanto detto circa l'esigenza di uno sbocco pratico-attivo, si è accostata l'estetica verticale alle istanze di una *riabilitazione della filosofia pratica* così come affiorate nei reflussi neoaristotelici del secolo appena trascorso. Infine, non abbiamo certo dimenticato di fornire al nostro discorso una contestualizzazione che partisse dagli assunti biografici del nostro autore, evitando, però, di farne una chiave interpretativa delle idee espresse e dei temi trattati; ciò che è valso la pena fare è, invece, mostrare la continuità e l'organicità dell'opera evoliana pur nella varietà e nei cambi di direzione dei suoi argomenti; per questo abbiamo parlato fin da subito di un "Impulso alla via", come quell'inspiegabile spinta che, a detta dello stesso autore, ha sostenuto ogni passaggio non solo dei suoi componimenti, ma anche della sua stessa vita¹⁴.

¹⁴ Cfr. J.Evola, *La parole obscure du paysage interieur*, Fondazione Julius Evola (quaderni di testi evoliani n.27), Roma 1992, p.7.

Concludiamo, allora, citando il poliedrico personaggio di Nicola Roerich, amato da Evola come pittore: le sue fiabesche tele, per lo più incentrate sulla figurazione dell'Himalaya e delle sue leggende, restituiscono un mondo dove mito e simbolo sono una medesima cosa con la realtà, rivelando “un potere insito nella natura stessa dei soggetti trattati”¹⁵. Ecco allora che cos'è un'arte riconsegnata alla propria genuinità e veracità e di cui un'estetica si deve fare interprete: la rappresentazione simbolica di una “visione del mondo” che sarà tanto più autentica quanto più legata a una trascendenza; trascendenza rispetto ai soggetti trattati, ma anche rispetto all'autore e al fruitore dell'opera. Un'arte che vorrà chiamarsi tale dovrà subito aver chiaro come non sarà la voce di un artista o di un'interpretazione l'elemento che concorrerà a definirla, bensì l'immediato rimando a ciò che chiameremo *destino*:

E per questo la sua pittura ha essenzialmente il valore di una *via*: di una via verso qualcosa di trascendente, nel senso integrale di questo termine e con riferimento non ad una astrazione, ma ad una esperienza reale. E noi crediamo che è solamente quando assurga a un tale valore, che l'arte può dirsi veramente tale¹⁶.

¹⁵ J.Evola, *Meditazioni delle Vette. Scritti sulla montagna 1927-1959*, a cura di R.del Ponte, saggio introduttivo di L.Bonesio, Edizioni Mediterranee, Roma 2003, p.175.

¹⁶ Ivi, p.179.

I

“Impulso alla Via”. Idealismo, oriente ed arte; un’ introduzione al “primo Evola”.

“..quella mia attività giovanile rientra nel clima di crisi e di Sturm un Drang del primo dopoguerra [...] essa ebbe un fondo esistenziale in un certo modo extra-artistico. Rifletteva un impulso alla liberazione, al superamento..”

Julius Evola, (La parole obscure du paysage interieur)

1. Il trapasso della filosofia evoliana.

1.1. *Philosophia e sophia*: dall’idealismo all’Idealismo magico, dalla conoscenza all’azione.

Nel decennio che va dal 1915 al 1925, ma anche negli anni immediatamente successivi, sono svitati e quanto mai d’ampi orizzonti gli interessi e le pratiche che gareggiano a tratteggiare la personalità e l’opera del giovane Evola; né bastano a definirli le vaghe categorie di “filosofici” ed “extra-filosofici”; diremo quindi, a modo di un primissimo approccio, che quelli vanno dalla pittura futurista, poi

dadaista, alla poesia, dal taoismo all'esoterismo, dalla filosofia alla politica¹. Lo si può certamente dire, a tutta prima, un personaggio eclettico. Tuttavia, ciò che d'acchito può apparire alla stregua d'un che assai caotico e informe, diviene, a fronte d'una lettura più attenta, un percorso di "sorprendente continuità ideologica"², destinato a sfociare nel salto, assolutamente qualitativo, alla prospettiva della Tradizione. Senonchè, nulla di tutto ciò che concorrerà a compiere quel salto verrà dimenticato integralmente da Evola e quell'eclettismo indubitabile dei giovanili anni, pur ordinato alla luce di nuovi orizzonti, non verrà in fondo abbandonato; e proprio questo gli varrà in futuro le critiche del Tradizionalismo più ortodosso (Guénon) o l'opinione di altri per i quali il silenzio calato su Evola dalla cultura italiana nelle sue linee dominanti e non, sia poi meno grave di quello che tutt'oggi incombe su altri pensatori ascrivibili alla medesima area culturale³; permetteteci almeno di dubitarne⁴. È lo stesso Evola ad aiutarci a dipanare la matassa di quegli anni e lo fa non tanto a partire dall'autobiografia *Il cammino del cinabro*, bensì con un testo, considerato non più minore, edito per la prima volta nel 1925 da Atanòr: *Saggi sull'Idealismo magico*. A tal proposito, uno studio abbastanza recente ci ha lasciato ben più d'un dubbio: ci riferiamo a *Julius Evola dal Dadaismo alla Rivoluzione Conservatrice (1919-1940)* di Patricia Chiantera-Stutte uscito per Aracne nel 2001. Nel capitolo intitolato "Dal dadaismo alla tradizione" vi troviamo infatti una parte dedicata proprio

¹ Per un elenco completo delle attività svolte da Evola in questi anni ci si può rimettere alla sua autobiografia *Il cammino del cinabro*, Scheiwiller, Milano 1963. Oppure, J.Evola *Saggi sull'Idealismo magico*, a cura di Gianfranco de Turreis, saggio introduttivo di Franco Volpi, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, p.8.

² È Marco Rossi, nei suoi articoli e saggi sulla rivista "Storia Contemporanea", a tirare, a buon diritto, questa conclusione.

³ Ci riferiamo qui a Massimo Cacciari che in un'intervista concessa a Gianfranco de Turreis nel 1984 afferma: "Ben altre sono state le dimenticanze ufficiali della cultura o delle culture ufficiali! [...] Jünger e Guénon, Céline e Drieu e Brasillach – per non dire di Benn, Pound, ecc. ecc. !" in *Testimonianze su Evola*, a cura di G. de Turreis, Edizioni Mediterranee, Roma 1985, p.221.

⁴ Lo stesso Evola ha infatti il merito di aver introdotto in Italia quegli stessi autori rivendicati come "dimenticanze", non ultimi Jünger, Guénon e Benn.

all'Idealismo magico; perché mai parlare di “Saggi sull'Individualismo(?) magico”⁵? E perché, ancora, inserirli fra le opere scritte tra il 1921 e il 1924 insieme a *Teoria dell'Individuo assoluto* e *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*⁶? L'autrice sembra far suoi, inoltre, alcuni pregiudizi vecchi e nuovi sul pensiero evoliano che vorrebbero la filosofia dell'autore romano non essere una visione originale e teoreticamente fondata⁷. Per quanto riguarda quest'ultimo punto ci basterà richiamarci a quanto affermato dal Volpi nel testo introduttivo ai *Saggi*:

L'Idealismo magico [...] fu uno spunto originale, un guizzo alternativo al neohegelismo di Croce e Gentile. [...] Dunque una voce insopprimibile, che ricorda la presenza nell'Italia di allora di un'altra filosofia accanto a quelle dominanti [...] ed è ormai tempo -sulla base dei testi- di parlarne in modo diverso.⁸

Per ciò che invece concerne il resto, sappiamo, in realtà, che gli stessi *Saggi* costituiscono una sistemazione di articoli usciti su diversi giornali e riviste quali “Il Nuovo Paese”, “Ultra”, “Atanor”, “Il Mondo”, testate di cui Evola era collaboratore; allo stesso modo, fu una raccolta di due conferenze la pubblicazione uscita l'anno seguente (1926) sotto il nome di “*L'uomo e il divenire del mondo*” e che pure trattava di materia filosofica. Constatiamo inoltre che Evola iniziò a lavorare ai suoi testi filosofici ben prima del 1921 (già nel 1917), a conferma ulteriore della poliedricità dinamica dell'autore. L' “Idealismo magico”, termine di origine novalisiana, con il quale il grande romantico voleva indicare la capacità poetica dell'essere umano destinato a

⁵ P.Chiantera-Stutte, *Julius Evola dal dadaismo alla rivoluzione conservatrice (1919-1940)*, prefazione di Silvio Suppa, Aracne, Roma 2001, p.125.

Nell'opera citata, inoltre, Benedetto Croce viene bollato come semplice “storico” e Tristan Tzara diventa Zara.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*; è la critica di Ugo Spirito, ripresa poi ed approfondita da A.Negri.

⁸ F.Volpi, *L'idealismo dimenticato del giovane Julius Evola* in J.Evola, *Saggi sull' Idealismo Magico*, cit., pp.22,23.

raccogliere su di sé quelle forze simboliche ed immaginative arcaicamente inscritte nei meandri della natura ed ora precipitate, alla morte di Pan, sulle fragili spalle dell'uomo moderno⁹, assume in Evola un significato traslato, ma non necessariamente diverso; l'assunzione di quelle nuove e massicce responsabilità, che in Novalis ricade sulla poesia, è invece qui destinata alla bisaccia della filosofia; e però questa non appare né è assolutamente il termine definitivo della questione, risultando semmai la traghettatrice che porta dalla sponda della conoscenza a quella dell'azione, o, in termini assai più abietti, dalla teoria alla prassi¹⁰. Ciò è da subito evidente nella citazione tratta da Jean Lagneau in apertura al primo capitolo e che qui riportiamo: “*La philosophie c'est la réflexion aboutissant à reconnaître sa propre insuffisance et la nécessité d'une action absolue partant du dedans*” (*Revue de Métaphisique et de Morale*, mars 1898, p.127)¹¹.

Sarà bene, però, rendere miglior conto di quell' “azione”, giacché essa non si riduce a un mero slancio alla mercè di una arditezza futurista o di uno *Streben* romantico, ma conserva i caratteri d'una purezza interiore, d'una immanenza al pensiero, d'una necessità interna; la sua premessa è infatti che la filosofia lasci il campo alla *sophia*, a una forma, perciò, di sapere sapienziale al quale corrisponda, d'altra parte, il passaggio dall'azione all'iniziazione (il cui etimo rimanda alla parola “inizio”, dal latino *initium* e dal verbo *inire* che significa “entrare dentro”, con un esplicito riferimento all' introduzione ai misteri religiosi; solo più tardi acquisirà l'accezione di “dare principio” e di “cominciamento”); ecco allora

⁹ Si veda in tal senso A.Piscitelli, *L'Autarca e i suoi critici*, in appendice a J.Evola, *Saggi sull'Idealismo Magico*, cit., p.157.

¹⁰ J.Evola: “Anzi [...] la consuetudine alla filosofia quale pensiero critico astratto se, da un lato, può esser condizione propizia quanto a chiarezza ed orientamento, dall'altro va a costituire un fattore negativo circa quanto è richiesto per adeguarsi praticamente a quel dominio sovraordinato” in Id., *Teoria dell'Individuo assoluto*, a cura di Gianfranco de Turrel, saggio introduttivo di Piero Di Vona, Edizioni Mediterranee, Roma 1998, p.20.

¹¹J.Evola, *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.27.

spiegato il motivo per cui il pervenire a un Io come “attività interamente attiva” (vero scopo dell’Idealismo magico) passi attraverso tre prove di carattere essenzialmente pratico e, per l’appunto, iniziatico, dove emerge già una punta di quell’ermetismo che di lì a poco riguarderà la quasi totalità degli scritti evoliani. Tutto ciò, comunque, per ciò che concerne i fini, il “verso dove”, ma tornando nell’ambito dei mezzi e del “come” quel passaggio possa avvenire, il ruolo della filosofia risulta tutt’altro che esaurito. Nonostante in questa sede non si voglia fare una disamina del pensiero filosofico evoliano e delle sue critiche, peraltro già svolta altrove e autorevolmente¹², sappiamo comunque che l’idealismo è, per il barone romano, un indispensabile punto di partenza, la condizione necessaria a qual si voglia speculazione; è altresì e paradossalmente vero che proprio con l’idealismo le speculazioni abbiano inesorabilmente a concludersi, perché ciò che fa assurgere la cultura neohegeliana (filtrata in Evola dall’opera di Hamelin) a questa posizione privilegiata, a punto esclusivo di un non ritorno, è proprio un grado di consapevolezza critica pressochè definitivo. È da notarsi, in questo, un punto molto interessante, diremo anzi fondamentale: la differenza che intercorre tra l’idealismo e gli altri sistemi filosofici è quantitativa e non qualitativa¹³. Quell’accettazione incondizionata e conclusiva dell’Idealismo è quindi, per Evola, strettamente legata a un punto di vista logico-gnoseologico (che è il punto di vista dal quale guardare retrospettivamente l’intera storia della filosofia) e lo spostamento che comporterebbe un voler andare più in là non coinvolgerebbe più solo l’asse delle ascisse, l’orizzontalità, bensì quello delle ordinate, la verticalità,

¹² Si vedano il già citato saggio di Piscitelli e R.Melchionda, *Il volto di Dioniso. Filosofia e arte in Julius Evola*, nota di Giano Accame, Basaia Editore, Roma 1984.

¹³ J.Evola: “La filosofia cui alludiamo è l’idealismo, nel senso speciale che ha siffatto termine come sistema immanentistico dedotto dallo sviluppo critico post-kantiano del problema della conoscenza. È stato sostenuto che la differenza fra l’idealismo e altre direzioni di pensiero non sia qualitativa, ma quantitativa per corrispondere all’opposizione fra un grado di consapevolezza critica ed altri, ad esso intensivamente inferiori.” In Id., *Teoria dell’Individuo assoluto*, cit., pp. 19-20.

financo quello di una dimensione totalmente altra, e precisamente una *praxis* nei termini suddetti. Prospettato questo balzo, che è ora tutto qualitativo, molte delle critiche rivolte a Evola, soprattutto quelle di anti-intellettualismo, passano fatalmente in secondo piano, riducendosi a pure affermazioni di gusto personale, cariche, piuttosto, della rabbia sottile di chi non accetta che le regole siano ora cambiate, e rimanendo a cercare inutili aporie in un campo ancora squisitamente logico e discorsivo¹⁴. Ma Evola ha trasfigurato l'idealismo in una rampa di lancio verso la "magia"¹⁵, verso un'aristocrazia del sapere che non ha più nulla a che fare con la democraticità del procedere scientifico¹⁶.

1.2. Essenza e necessità della filosofia.

È allora chiaro come, chi volesse mettere in discussione questo processo, non debba partire dal suo interno, come ha fatto argutamente Ugo Spirito, ancorchè riproponendo il paradosso dello scettico¹⁷, bensì dal fondamento stesso

¹⁴ U.Spirito: "È tutto uno smaniare spasmodico alla ricerca dell'eccezionale, una velleità prepotente di attingere il divino con la bacchetta magica, un voler guardare ad ogni costo il mondo col ghigno beffardo di Mefistofele.

Ma un antintellettualismo di questa fatta si converte pur esso in una forma di vuoto intellettualismo: il dominatore del pensiero ne è suo malgrado dominato col viverlo in inconsapevole immediatezza". Da "Giornale critico della filosofia italiana", n.4 aprile1927, pp. 144-150, in *La recezione dei "Saggi"* in appendice a J.Evola, *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.197.

¹⁵ L'etimologia di questo termine è incerta: il *magum*, così come il *magos* greco e il più antico *magus* delle iscrizioni cuneiformi persiane, si riferisce alla dimensione religiosa e culturale. Nel nostro caso, ciò è interessante per capire come la scelta del termine sia destinata a configurare il passaggio dalla filosofia ad una dimensione nuova, e per sgomberare il campo da fraintendimenti "illusionistici" che tale termine può recare seco.

¹⁶ P.Di Vona: "...la magia, come era intesa negli ambienti italiani allora vicini ad Evola, stava in antitesi col credo della scienza venuta a predominare in occidente [...] la magia non è di tutti, non è per tutti, non si fa dinanzi a tutti e non è da tutti, quasi che fosse un'opera universalmente sperimentabile, e riproducibile in laboratorio, così da essere anche aperta al pubblico e pubblicamente controllabile [...] Onde vige la regola di dare scienza solamente a chi ha la forza e prima di tutto la forza di dominare assolutamente se stesso; giammai di dare scienza a chi non ha forza.." in Id., *Le origini del pensiero filosofico evoliano* in J.Evola, *Teoria dell'Individuo assoluto*, cit., pp.17-18.

¹⁷ Come ha giustamente rilevato Piscitelli in *L'Individuo assoluto e i suoi critici* in appendice a *Teoria dell'Individuo assoluto*, l'obiezione avanzata da Spirito, che vorrebbe l'impossibilità di un'affermazione

dell'avanzare evoliano fra questi argomenti: per Evola ogni sistema filosofico non è affatto “qualcosa di impersonale”, bensì sottende a un impulso o a una tendenza che risulta essere, in ultima istanza, irrazionale o, al più, sovrarazionale¹⁸; ora ci si chiede: quale di questi impulsi sta alla base dell'idealismo? “L'esigenza dell'individuo verso una assoluta autoaffermazione, in sé e nell'ambito di tutto il mondo [...] volontà di essere e, in fondo, di dominio”¹⁹, la concezione dell'individuo come “Individuo assoluto” e quindi come illimitata “libertà e volontà” prima che “ragione e conoscenza”²⁰. Ecco dunque mostrate le basi che dovrebbero essere minate per chi volesse distruggere l'edificio sin qui costruito, ma, per chi partiva da uno stesso ordine di idee, l'impresa, più che ardua, doveva apparire irrealizzabile. D'altro canto, è lo stesso Evola a porre la vertenza dell'idealismo nel suo eccesso di teoreticità, segnato dalla propensione all'ipostatizzare un “puro soggetto logico” e oltretutto “sempre più rigoroso” dimenticandosi “di quanto vi è di più individuale nell'individuo” e cioè, di nuovo, “libertà e volontà”. È proprio Evola, insomma, a condurre una critica più o meno esplicita all'idealismo (ma non si parli di rifiuto!)²¹ e a farsi carico in primis di una battaglia che prima o poi andava condotta (lo farà anche la *Lebensphilosophie*) contro il rischio di una deriva eccessivamente intellettualistica, che quasi finisse col giocare di sponda con la filosofia analitica, con i quantificatori universali, coi giochi linguistici e con tutte le altre barbarie che di lì a poco verranno condotte alacremente contro la nostra

sull'arbitrio dell'individuo, coesistente ad un suo svolgimento dialettico e a una sua fenomenologia, è da non prendersi nemmeno in considerazione.

¹⁸ J.Evola: “Così ogni filosofia, in ultima istanza, è sempre un simbolo, il segno espressivo di una tendenza che la precede e che in se stessa è irriducibile al dominio razionale; il più delle volte essa appartiene all'irrazionale [...] in altre al sovrarazionale.” In Id., *Teoria dell' Individuo assoluto*, cit., p.21.

¹⁹ Ivi, p.22

²⁰ Pare evidente il tentativo evoliano di costruire, qui, una meta-filosofia e di inquadrarvi la storia della filosofia stessa, per lo meno da Descartes fino quell' “immanentismo teoretico sempre più rigoroso” di un Weber o di un Gentile.

²¹ Come ancora fa la Chiantera-Stutte nel suo testo *Julius Evola dal dadaismo alla rivoluzione conservatrice (1919-1940)*, cit., p.22.

disciplina.

Ritorna qui, a nostro avviso, e in una visuale più estesa, il tema goethiano, riproposto da Nietzsche, di una “purificazione attraverso la physis”²²: benchè Evola nella compilazione del suo sistema filosofico non faccia altro che partire dall’idealismo, dobbiamo dire che, visti gli esiti cui siamo stati condotti, ciò che viene messo in discussione è una vera e propria necessità della filosofia stessa, il sapere se non sia meglio, piuttosto, un’immersione totale dell’Io nella natura e nella vita, in un *modus vivendi* prima di tutto attivo e guidato da una conoscenza sapienziale, tutto ciò essendo già oltre la *Lebensphilosophie* che Evola avrà anche modo di criticare. In base a questa prospettiva, in cui l’autore concede sostanzialmente all’idealismo di essere il termine *ad quem* dell’intera storia della filosofia per poi passare finalmente ad “altro”, è chiaro che tutto ciò che si vorrà invece mantenere su un piano per l’appunto “filosofico” o comunque in un ambito critico-gnoseologico, non sarà che flebile *flatus vocis*, che un’inutile quanto esiziale riflessione nella sfera di una pura teoresi, le cui vie sono già state ampiamente battute. Se è vero che su questa strada finirà sull’altare sacrificale una corrente come l’Esistenzialismo²³, che viene forse trattato troppo di passata, è anche vero che Evola sembra essere profetico nel vaticinare quella serie di derive speculative cui tutt’oggi assistiamo, e che hanno fatto della filosofia la disciplina atta alla chiarificazione del linguaggio, a compiti prettamente logici peraltro intrapresi da maestri e allievi di queste scuole con gran senso del dovere e abnegazione; a tal stregua, la filosofia ha fatto la miserrima fine dell’eunuco nell’harem, della serva con mansioni di pulizia in una casa che non le appartiene. Non possiamo per questo non riconoscere a Julius Evola l’aver messo in luce

²² Ci riferiamo qui al testo *La filosofia nell’epoca tragica dei greci*.

²³ In particolare un autore come Heidegger, che rispetto a quella corrente ha avuto uno sviluppo e un percorso affatto autonomo e di gran levatura filosofica.

un'esigenza che dovrebbe essere intrinseca alla stessa filosofia e cioè l'essere ancorata a problemi etici, morali e assiologici²⁴, o, più in generale, riguardanti la natura complessa del'Io, da punti di vista che non siano solo quelli delle capacità cognitive. Nel far questo, Evola sceglie l'affermazione di un Individuo assoluto pienamente signore di se stesso e del proprio agire (o non agire) e, per tale motivo, completamente libero, per il quale la totalità del mondo non sia che non-Io o, al massimo, un insieme di oggetti trasportati da una forza centripeta attorno a quel centro immobile che risulta essere l'Io davvero realizzato, il Perfetto, il Persuasivo. Possiamo certo decidere di discutere questa scelta, la cui conseguenza estrema sarà la posizione solipsistica, ma tenendo ormai conto che i problemi sollevati sono, come abbiamo visto, di ampia, anzi, di ampissima portata, il sentiero tracciato sembrando tutto tranne che un *Holzweg*. La filosofia quindi, sebbene stia ora per intraprendere altre strade, non ne esce affatto mutilata²⁵, bensì, volendo rispondere al problema postoci su una sua reale necessità, rinforzata nei suoi propositi e nella sua essenza, contro chi ne vuole fare consciamente o inconsciamente il concime di terre troppo aride; la sua ritirata è dunque soltanto strategica²⁶, contestuale a un periodo storico e, tutto sommato, a mere contingenze che le sono avverse, come già Nietzsche aveva visto più chiaramente.

²⁴ Benchè nella filosofia evoliana la morale non esista che come "mezzo". Cfr. J.Evola: "Per l'Idealismo magico la morale è un mezzo, mai un fine: essa non vale per se stessa, ma in quanto per essa la volontà possa potenziare la propria affermazione e mediazione." In Id., *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.91 (nota 12).

²⁵ P.Di Vona: "... il tarlo della filosofia quando s'è insediato in una mente, più non l'abbandona. Questo fu vero per lo stesso Guénon. [...] Anche Evola portò l'impronta della filosofia in tutta la sua posteriore vita intellettuale." In Id., *Le origini del pensiero filosofico evoliano* in J.Evola, *Teoria dell' Individuo assoluto*, cit., p.18.

Ricordiamoci che Guénon aveva in un certo qual modo rimproverato ad Evola il suo ascendente per la filosofia.

²⁶ Ja Lin: "Se il nemico è più numeroso ritirati e mantieni accuratamente celato il numero delle tue truppe" in Sun Tzu, *L'arte della guerra* a cura di Thomas Cleary, Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1990, p.77.

1.3. I maestri della filosofia evoliana: Stirner, Weininger, Michelstaedter, Nietzsche.

È giusto, per voler essere completi pur nella sintesi svolta, richiamarsi anche a quelle che furono le principali fonti dei contributi filosofici evoliani. Queste sono riconducibili sostanzialmente a quattro personaggi cui Roberto Melchionda ha dedicato quattro rispettivi capitoli del suo testo fondamentale *Il volto di Dioniso. Filosofia ed arte in Julius Evola*. Quei personaggi sono: Max Stirner, Otto Weininger, Carlo Michelstaedter e Friedrich Nietzsche. Per quanto riguarda il primo è interessante, al di là dei toni informali, riportare una testimonianza di Carl Schmitt che conosceva Stirner fin dalla giovane età: “Se uno lo considera nell’insieme è repellente, sguaiato, spaccone, smargiasso, uno studente degenerato, uno zotico, un egomane, evidentemente uno psicopatico grave. [...] Eppure Max sa qualcosa di molto importante. Sa che l’io non è oggetto di pensiero.”²⁷ Quest’ultima osservazione è proprio ciò che Evola apprese in prima istanza da Stirner, ossia l’esistenza di “una scepsi più radicale del dubbio cartesiano”²⁸; in secondo luogo quell’Io che Evola andava creando, e che sarebbe stato mutuato dal pensatore di Bayreuth, non ha nella propria essenza i caratteri di un “trovarsi”, bensì quelli di un dispiegarsi nell’uso²⁹, il che, se da un lato risulta confacente all’attenzione dedicata da Evola alle possibilità pratiche dei suoi assunti, dall’altro non rispetta il fatto che quel medesimo Io era inteso, dall’autore romano, come principio incondizionato di realtà e di conoscenza precedente ogni sua possibile applicazione alla quotidianità mondana, realtà dove anzi il rischio di perdere se stesso o di non impugnarsi come Io effettivamente libero si dava alla massima potenza. Il luogo in cui Evola parve invece travisare il pensiero stirneriano è la collocazione di quello

²⁷ *Ex captivitate salus*, Köln 1950, in R.Melchionda, *Op.cit.*, p.200 (nota 1).

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Cfr. *ivi*, p.201.

sulla scia dell'idealismo, cosa che potrebbe trovare qualche fondamento nel fatto che Stirner si ritrovò a seguire diverse lezioni universitarie di Hegel, ma che considerata la sua produzione autonoma sembra una vera e propria forzatura. Per Evola, tuttavia, la lettura di Max Stirner risulta essere fondamentale, nonché anticipatoria dei più recenti recuperi del filosofo tedesco in chiave esistenzialista³⁰; tale lettura, peraltro, non è esente da critiche; Evola continua a pensare, infatti, che il vero possesso dell'Io non possa che avvenire mediante quell'Idealismo magico di cui abbiamo parlato e tende a considerare tutte le altre posizioni soltanto delle tappe verso il raggiungimento di quella meta: la stessa libertà propugnata da Stirner col suo Unico non sarebbe, dunque, che una libertà illusoria rispetto a quella di un Individuo assoluto alla maniera di Evola, passando, quella, da una dialettica tra vincoli morali ("ossessioni" in Stirner) e spontaneità naturale, questa, invece, da una formalità che impone il volere realmente se stessi quand'anche ciò comportasse l'abiezione e la perversione. C'è quindi, in Stirner, una componente di passività dell'Io, nell' insistere sulla preponderanza di una naturalità rispetto a una moralità, che in Evola è assolutamente assente a vantaggio di una libertà individuale prettamente attiva e incondizionata. In questa luce diventa interessante un'osservazione inserita in nota da Melchionda tratta dall' *Eumeswil* di Ernst Jünger, secondo cui la differenza tra l'Unico stirneriano e l'Individuo assoluto di Evola ricalcherebbe quella tra *der Anarchist* e *der Anarch*, l'Anarca, lo stesso Evola guardandosi bene dall'uso della parola "anarchico" e preferendogli decisamente "Autarca", avvicicabile certamente al concetto Jüngeriano.³¹ Otto Weininger rientra in quella serie di pensatori che Evola ebbe il merito di introdurre, benchè con scarsa riconoscenza, nella cultura italiana, in particolar

³⁰“In anni relativamente recenti Stirner è stato posto all'origine della reazione esistenzialistica all'idealismo: ebbene, Evola usò l'inventore dell'Unico con valenze esistenzialistiche fino dal 1920.”
(*Ibidem*)

³¹ Cfr. Ivi, p.204 (nota 1).

modo riguardo alla traduzione di *Geschlecht und Charakter* nel 1956 per l'editore Bocca. Questa ebbe poi, da parte di Evola, uno sviluppo critico autonomo che lo porterà alla compilazione di quell'opera unica nel suo genere nel panorama europeo che è *Metafisica del sesso* (1958). A tal riguardo, come giustamente fa notare Melchionda, Weininger fa la sua comparsa per la prima volta in uno scritto evoliano in *Gehst zu Frauen?*, sferzante articolo apparso su "Cronache d'attualità" nel Gennaio del 1921 dove Evola riprende dal tedesco lo spirito misogino, ravvisabile palesemente nella serie di aforismi che compongono l'articolo stesso. Non abbiamo modo di pensare che tale atteggiamento sia in Evola inerente ad alcuni aspetti autobiografici, anche se dell'unica relazione sentimentale di cui sappiamo, quella cioè con Sibilla Aleramo, non abbiamo molte informazioni; comunque, nell'orizzonte che sarà poi quello della Tradizione, la polarità tra la categoria del "maschile" e quella del "femminile" troverà ben altra sistemazione, in un ordine di idee super-individuale che caratterizzerà l'intera opera di Evola e che avrà dalla sua pure il contributo originalissimo della lettura di Bachofen. Tuttavia, ai nostri scopi, servirà semplicemente sapere che anche la figura di Weininger risulta essere propedeutica alla filosofia evoliana, soprattutto per quanto riguarda il concetto di "dovere", inteso dal barone come valore opzionale e quindi slegato dalla categoricità dell'imperativo di matrice kantiana, nonché maggiormente aperto alle esigenze e al dominio di una volontà libera ed attiva quale quella delineatasi nell'Io evoliano.³² Sebbene Carlo Michelstaedter fosse stato conosciuto soltanto dopo il 1921, Evola non tardò a riconoscervi delle riflessioni, ma soprattutto un percorso esistenziale, davvero simile ai propri, soprattutto circa quella esperienza di crisi che porterà il geniale triestino a darsi la morte all'età di soli ventitrè anni, esperienza che lo

³²Cfr. ivi, p.210.

stesso Evola, come vedremo, arrivò a meditare e rasentare. Nel suo *La persuasione e la retorica* Michelstaedter aveva fatto sicuramente centro nell'identificare, nelle due categorie che compongono il titolo del suo testo, gli opposti stati cui l'individuo si trova nel momento di una fatale scelta etica e che rimandano, in certo qual modo, alla riflessione già presente nel Kierkegaard di *Aut Aut*: l'uno, quello della retorica, ha i caratteri di un patire affannoso, ove l'Io viene prima o poi definitivamente smarrito e ha i crismi di una maschera vanesia talvolta necessaria agli ostacoli della vita, l'altro, quello della persuasione, concerne invece un individuo davvero padrone di sé e libero dai legami intrecciati col mondo inautentico della realtà. Anche qui, però, il pensiero del triestino non sembra avere, agli occhi di Evola, il carattere di una definitività, essendo ancorato al tema di una negazione dell'esistere nei modi della retorica che ancora lo preoccupa eccessivamente e che, in fin dei conti, porta i segni di una dipendenza dalla quale non ci si è ancora emancipati. Lo sforzo, insomma, di mettere al bando la retorica toglie spazio al momento propositivo, positivo ed attivo della persuasione che è il lato che Evola era intenzionato a sviluppare più a fondo³³. È in base a questa ultimissima osservazione che Melchionda conierà per Evola quella definizione di “nichilismo attivo”, dalle sfumature completamente diverse rispetto al “nichilismo tragico” di un Michelstaedter o di un Nietzsche, fermi all' “indeterminata negazione” e incapaci di conferire al mondo e al suo rapporto con l'Io nuovi significati³⁴. In effetti, sebbene per Nietzsche ciò non sia del tutto vero, considerata la dottrina dell'eterno ritorno e del super-uomo, non possiamo prescindere, per una valutazione complessiva delle loro posizioni, da quelli che furono anche gli esiti

³³Come afferma sempre Melchionda: “La persuasione - che non è uno stato (non è l' ‘essere’ che Severino attribuisce a Parmenide), ma atto, atto puro – in Michelstaedter si manifesta come quell'atto, ancora impuro, che, in quanto vive soltanto nel negare la retorica, a questa va a subordinarsi e non giunge all'indipendenza.” (Ivi, p.212.)

³⁴ Cfr. ivi, p.213.

biografici di un tale nichilismo e, quindi, dalla follia e dal suicidio. È lo stesso Evola a specificare quest'ultimo punto:

Questa esperienza è come di una *fame* indicibile, organica, assoluta, generatrice di un'angoscia e di una insoddisfazione senza pari. Essa cerca di intorno, prova a spegnersi precipitando verso questo o quell'oggetto [...] Tentativo vano, perché è una fame che nulla più di terreno e di umano può soddisfare [...] Allora morire può apparire come una gioia suprema. ("Ur", 1927, pp.105-6)³⁵.

Il rapporto del pensiero di Evola con quello di Friedrich Nietzsche è sicuramente più complesso e meriterebbe uno studio maggiormente completo per non cadere in banali semplificazioni che vorrebbero la diretta filiazione del primo dal secondo o, all'opposto, una totale repulsione; in realtà, al di là del fatto che Evola prese in considerazione il pensatore tedesco in maniera assai differente, oscillando tra l'interesse spassionato e la severa critica, si deve dire che, in un certo senso, Nietzsche costituisce il basso fondamentale del suo argomentare, che non possiamo non riconoscere come innervato dalla vena nichilista. Ciò che negli anni tenderà ad emergere è forse una differenziazione di posizioni che però è ancora debitrice di un' "invenzione" nietzschiana: laddove Evola potrebbe, infatti, essere configurato come il filosofo dell'apollineo, ovvero della forma sull'informe, del *cosmos* sul *caos*, Nietzsche rimarrebbe altresì a braccetto di Dioniso, della vita, dell'ebbrezza, di quelle forze di irrazionalità istintiva che il tedesco ha contribuito a scatenare con l'evocazione menadica di quel dio. Qui, però, rischiamo noi stessi di peccare di un'eccessiva tendenza alla semplificazione, nonostante il fascino che tali paralleli possono comportare; volendo tuttavia perseverare un poco, dobbiamo anche dire

³⁵ Ivi, p.206.

che i punti di contatto tra l'autore romano e il filologo di Roecken non furono affatto esigui, e non solo dal punto di vista delle dottrine filosofiche: primo fra tutti, un'aristocraticità dello spirito che conduceva entrambi ad amare luoghi ameni, carichi di solitudine, che poi altro non erano se non lo specchio di un'interiorità ardentemente vissuta, le vette alpine, dunque, così come il lago di Silvaplana a Sils-Maria in Engadina; e poi, ancora, quell'attitudine profetica, quell' "inattualità delle idee"³⁶ che caratterizza tutt'e due gli autori, la cui attualità, viceversa, non può che farsi sentire in giorni certamente più vicini ai nostri.

2. Julius Evola traduttore del *Tao te ching*.

2.1. Originalità e originarietà della traduzione evoliana.

Ciò sin qui detto potrebbe rivelarsi di scarsa importanza per l'approccio che, già dalla prim'ora, Julius Evola rivolge all'oriente ed in particolare al taoismo. Questo poteva benissimo risultare parallelo alle ben più nobili ricerche del campo filosofico e coltivato alla maniera di un hobby o di una semplice passione. Tuttavia, una buona conoscenza del personaggio riconoscerebbe subito quanto lontani gli debbano stare quei concetti così moderni e così simili a un *divertissement* o a una evasione e quanto invece ogni aspetto del suo pensiero e della sua vita³⁷

³⁶ Ivi, p.215.

³⁷ Per ciò che concerne la vita privata, sappiamo che Evola mantenne sempre un certo riserbo e una distinta riservatezza, cosa che, tra l'altro, rende arduo il compito a chi volesse redigere una completa biografia dell'autore.

concorra attivamente a un tutto profondamente organico, se non altro (ma come vedremo, non solo) da un punto di vista strettamente ideologico. In primis sottolineamo il fatto che la pubblicazione de *Il Libro della Via e della virtù* avvenne per Carabba Editore nel 1923, e quindi prima che fossero terminati ed editi *Teoria e Fenomenologia dell'Individuo assoluto*. Stabiliamo così non solo un'antecedenza temporale, ma una priorità del fondo extra-filosofico rispetto alle elaborazioni speculative successive, priorità che lo stesso Evola confessa retrospettivamente nel *Cammino del cinabro*³⁸; è vero, però, che come l'autore romano rivide il suo lavoro nel 1959 (questa volta per l'edizione Ceschina e con il fondamentale aiuto di Mario Moretti³⁹), così rivide pure i suoi testi filosofici alla luce di esperienze e acquisizioni che contribuirono a modificare, spesso anche notevolmente, la sua opera; non vogliamo certo partire da queste revisioni per far violenza democratica alla dottrina evoliana e alle sue componenti, bensì soltanto dire che quella priorità, di cui l'autore stesso ci parla, non è tanto "esterna" o banalmente cronologica, quanto "interna" alle linee del sistema che va delineandosi: così il taoismo, che pure avrà la stessa dignità di ciò che di filosofico o artistico contribuisce a delineare ciò che Evola elabora ed esprime, avrà sicuramente diversa valenza rispetto ad un Idealismo magico che, operando in senso speculativo, rimane fermo al confine di passaggio a quell'ambito "altro" che nella dottrina del Tao pare già realizzato (e tuttavia affrontato qualche anno prima!). Il tutto perciò si svolge, ribadiamolo, in modo assolutamente organico, non limitandosi a un puro gioco delle corrispondenze, che pure vi sono ed evidenti, a

³⁸ J. Evola: "L'antecedenza, anzi la priorità del fondo extra-filosofico rispetto alle elaborazioni speculative, risulta già dal fatto che il mio primo libro uscito subito dopo il periodo artistico fu una presentazione del Tao Te ching di Lao -tze." In Id., *Il cammino del cinabro*, cit., p.14.

³⁹ Come afferma de Turrís nella propria nota introduttiva al Tao-te-ching, si tratta di quell'amico di Evola che lo convinse, dopo un lungo lavoro di studio, a redigere la versione del 1959, guadagnandosi di fatto la dedica dell'autore a questo stesso testo (fatto unico nell'opera evoliana).

testimonianza dell'unità di fondo che abbiamo affermato⁴⁰: il “perfetto” taoista non è, infatti, che la realizzazione dell'Individuo assoluto che di lì a poco sorgerà dalle ceneri dell'idealismo e dall'aurora della “magia”. Ciò è quanto mai chiaro per ammissione dello stesso autore⁴¹ nonché da quel passo fondamentale dove l'essenza della “Via” (cioè del Tao) è sostanzialmente ricondotta all' “umano”, o più esplicitamente all'Io come Assoluto⁴². Non possiamo inoltre non notare come la realizzazione della Via avvenga, in primo luogo, attraverso la negazione di ciò che è, invece, “immediatamente umano”, ravvisando in ciò un'estrema somiglianza con quelle “prove” che sono richiamate proprio nei *Saggi sull'Idealismo Magico*⁴³. Più in generale, nel testo evoliano si assiste allo sforzo di piegare la forma poetico-ermetica dell'originale cinese al concetto filosofico e prosaico, fors'anche per compiacere quella “cultura filosofica europea” che l'Evola aveva, senz'ombra di dubbio, come sua interlocutrice principale⁴⁴. A questo scopo si sovrapponeva, certo, quello di un'adeguata traduzione che, sebbene mutuata da precedenti edizioni⁴⁵ e dall'aiuto del misterioso sig. He-sing, aveva altresì fatto breccia fra le intenzionalità dell'autore, il quale considerava proprio l'adeguamento al concetto filosofico la discriminante tra una buona e una cattiva versione del testo cinese. Dobbiamo ora svolgere, tuttavia, un piccolo approfondimento da una prospettiva

⁴⁰ S.Vita: “Vi troviamo l'esperienza dell'avanguardia artistica [...] la sua originale interpretazione della filosofia idealistica [...] e, infine, i primi cenni dell'assimilazione di una cultura ‘esoterico-occultistica’..”. In *Il “Tao-te-ching” di Julius Evola: dalla filosofia alla Tradizione* in J.Evola, *Tao-te-ching di Lao -tze*, a cura di Gianfranco de Turreis, saggio introduttivo di Silvio Vita, Edizione Mediterranee, Roma 1997, p.18.

⁴¹ J.Evola: “E così, in questo cinese del 7° secolo a.C. troviamo anticipati i capisaldi dell'idealismo tedesco.” (Ivi, p.29).

⁴² Lao-tze: “La legge è la forma fenomenica (nominabile) della Via [...] Inesplicabile, incomprensibile, essa contiene l'essenzialità spirituale: come tale è l'Assoluto; come tale è l'Umano.” (Ivi, p.48, stanza XXI).

⁴³ È chiaro, ora, come lo stesso “solipsismo”, cui Evola giunge al termine delle proprie dissertazioni filosofiche e che ha trovato una folta schiera di critici, non sia da intendersi come un approdo finale, ma un passaggio obbligato al raggiungimento della Via.

⁴⁴ S.Vita: “è quindi la cultura filosofica europea che egli considera il suo interlocutore, nel tentativo di farla partecipe ‘dei più alti pensieri che la speculazione abbia conquistato fino ad oggi’”. In Id., *Il “Tao-te-ching” di Julius Evola: dalla filosofia alla Tradizione*. In J.Evola, *Tao-te-ching*, cit., p.20.

⁴⁵ In particolare, come afferma sempre il Vita, quella di Alexander Ular, *Die Bahn und der Rechte Weg des Lao-tse*, Insel-Verlag, Lipsia 1903, poi 1920 e 1932.

filologica: se è infatti vero che quest'ultima sembra sacrificata, come afferma il Vita, alla significazione filosofica, in cui Evola è peraltro sicuro di aver centrato il bersaglio, è comunque altrettanto sorprendente come, a più di ottanta anni di distanza, quella traduzione risulti essere tutt'altro che obsoleta. È di recente uscita un'aggiornata versione del Tao Te ching, *Laozi. Genesi del "Daodejing"*, curata da Attilio Andreini, che lungi dal considerare definitiva, ché mai in tal guisa si potrà parlare di un simil testo, è sicuramente il termine di paragone anche per le più moderne edizioni. Quest'opera, che parte dall'intento, opposto a quello di Evola, di recuperare o quantomeno di rendere la forma poetica primitiva del libro (intento peraltro già svolto dall'Evola stesso nell'edizione riveduta del 1959) mostra, in diversi suoi passaggi, una certa consonanza col *Libro della Via e della Virtù* del '23.

Prendiamo ad esempio la stanza seconda:

*“La coscienza umana, ponendo il bello, creò necessariamente insieme ad esso il brutto:
definendo il bene, dette in uno necessariamente realtà anche al male..”*

Che nella versione dell'Andreini diventa:

*“Al mondo chiunque riconosce del bello la bellezza, ed ecco spuntar la bruttezza;
chiunque riconosce la bontà, e questo fa sì che vi siano cose non buone..”*

Benchè nella versione evoliana l'influsso idealista pare evidente nel concetto di “porre il bello” e nel peso fondamentale dato alla “coscienza umana”, e quindi all'attività dell'Io, vediamo come il senso non ne risulti affatto alterato; oltretutto nella versione del '59 il giogo della filosofia sembra dissolversi, lasciando avvicinare ancor più le due traduzioni:

“Per tutti sotto questo cielo, concepito il bello

Nasce (come correlativo) il brutto

Fissato il bene

Prende forma il non-bene..”

Ancora nella stanza sesta:

“La forza vitale del divenire è eterna: essa è la Madre inconcepibile,

la Madre inconcepibile radice del Cielo e della Terra.

Eternamente volgente su sé, non ha bisogno di spinta.”

Così per l'Andreini:

“Lo spirito del gorgo nella valle non muore: vien detto ‘Arcano Femminino’,

La porta dell'Arcano Femminino è detta ‘Radice di Cielo e Terra’.

Va assottigliandosi sempre più, eppur qualcosa resta!

L'uso non lo consuma.”

È evidente come le immagini usate siano differenti, epperò lasciando trasparire un significato medesimo che, ancora una volta, si fa vieppiù simile nella successiva versione evoliana riveduta:

“Eterna è l'energia dello spazio mediano [della valle]

è la Femina Misteriosa

La porta della Femina Misteriosa

È radice di Cielo e Terra

Continua e invariabile

Agisce e non si esaurisce.”

Altrove, poi, immagini fondamentali come quella dell' "acqua", che è il corrispettivo simbolico del principio dell' "agire senza agire" (che vedremo più oltre) sono pressochè inalterate in entrambe le versioni visitate. A onor del vero, possiamo anche elencare molti casi in cui la traduzione tende ad essere affatto differente e talora la diversità sembra farsi sostanziale, come nel caso della stanza prima:

“La Via delle vie non è la via ordinaria; il Nome dei nomi non è il nome ordinario. Indeterminata, innominabile, essa appare come l’essenza universale; nominabile, concreta, essa appare come il divenire del singolo..”

Che nella versione Einaudi è:

*“La Via che come tale può esser presa, Via eterna non è.
Il nome che come tale può esser preso, nome eterno non è.
‘Senza nome’ è dei Diecimila esseri il cominciamento,
‘Ha nome’ quel che dei Diecimila esseri è la madre..”*

Certo, dire “ordinario” e dire “eterno” non è esattamente equivalente, e però anche quell’ordinarietà Evola non la usa se non per indicare la trascendenza della Via e quindi, in certo qual modo, la sua eternità. Tuttavia qualche dubbio rimane perché, se il concetto evoliano sembra riguardare l’ambito di un’applicazione della Via, la versione di Andreini pare più inerente all’essenzialità della stessa o comunque a rendere ragione di un’unità trascendentale di Via e Virtù nella Via medesima. In base a questi non molti, ma significativi elementi, possiamo quindi affermare che la traduzione di Evola risulta essere certamente valida, non solo dal punto di vista dei significati, ma anche, seppur con qualche riserva, da quello dei significanti e delle scelte lessicali. Questo è ancor più vero rapportandosi all’edizione del ’59 che, a dispetto di un discutibile cambio di titolo (che diverrà *Il Libro del Principio*

e della sua Azione)⁴⁶, pare avvicinarsi in modo sorprendente alle più recenti versioni del testo.

2.2. Il Tao te ching e Lao-tze: storia e leggenda.

Ma che cos'è il Tao Te ching e chi è Lao tze? Redatto probabilmente all'interno di scuole che cercavano una soluzione almeno teorica all'annoso problema dei conflitti interni al declinante impero Chou (V- III sec. a.C.), è difficile non pensare a una sua derivazione da una cultura più arcaica e pre-imperiale, che lasciava all'oralità la trasmissione dei suoi simboli e il fuoco vivo della sua esistenza. Questo dobbiamo desumerlo proprio dalla natura poetica ed ermetica dei contenuti. Al di là delle recenti scoperte archeologiche⁴⁷, è chiaro come il problema di una sua resa, dal punto di vista della traduzione, sia destinato a rimanere sempre attuale, vuoi per la natura così diversa della scrittura, vuoi per un'effettiva comprensione dei significati; tuttavia, attorno a quest'ultimo punto, si può dire di essere giunti ad un soddisfacente accordo che vede rientrare il Tao Te ching nel genere del poema sapienziale⁴⁸. Il testo, fra le sue massime, non nasconde le finalità politiche⁴⁹ nel tentativo pacificatore della bellicosità già citata dell'antica Cina, rivolgendosi anche esplicitamente alla figura del governatore o riferendosi altrettanto

⁴⁶ S.Vita: "Per *Tao e te*, ad esempio, più che far ricorso a termini astratti come 'principio' o 'azione', che pure sono efficaci come glosse, sarebbe meglio mantenere la valenza metaforica e, perché no, poetica che essi avevano, usando quindi le espressioni già note di 'Via' e 'Virtù', o 'Potere'. In Id., *Il "Tao-te-ching" di Julius Evola: dalla filosofia alla Tradizione*, in J.Evola, *Tao-te-ching*, cit., p. 23

⁴⁷ Si tratta dei manoscritti di Mawangdui (1973), ma soprattutto di quelli di Guodian (1993).

⁴⁸ M.Scarpari: "Oltre al *Laozi*, appartengono a questo genere letterario altre opere, alcune delle quali vennero inserite nel *Guanzi* (Maestro Guan), raccolta piuttosto eterogenea di scritti redatti tra il IV e il II sec. a.C. presso l'Accademia Jixia di Linzi, capitale del potente regno di Qi. Tra questi un ruolo preminente spetta al trattato *Neiye*, (Addestramento interiore) da alcuni ritenuto il precursore di questo genere e la prima opera del misticismo cinese." In *Laozi e il Laozi in Laozi. Genesi del "Daodejing"* a cura di Attilio Andreini, saggio introduttivo di Maurizio Scarpari, Einaudi, Torino 2004, p.X.

⁴⁹ Non dimentichiamoci che nell'antica Cina vigeva una concezione "platonica" della politica, per cui questa stava all'individuo esattamente come un macrocosmo stava a un microcosmo.

chiaramente alla situazione sociale⁵⁰, ricordando in ciò la tradizione medievale dello “specchio del principe” o, precedentemente, la saggistica e l’aneddotica greco-romana a sfondo morale. Con il declino imperiale (II sec. a.C.) diverrà poi patrimonio canonico del taoismo in una fase in cui il potere religioso andava via via sostituendosi ai crepacci sempre più profondi della pratica del governo; su questa strada avvengono pure le assimilazioni buddhiste e confuciane, indiane e manichee, da cui non rimarrà esente la figura stessa di Lao-tze. Ricostruire storicamente la vita del “Vecchio Maestro” appare quantomeno arduo, se non altro per la distanza temporale che ce ne separa. Pare infatti che avesse svolto, con il nome di Lao-tan o Lao-laizi, la mansione di archivista presso la corte Zhou all’epoca di Confucio (VI sec. a.C.)⁵¹ contemporaneamente alla figura dell’imperatore Huang-Ti, anticamente considerato il modello vivente della perfetta sovranità (il che confermerebbe quella valenza politica del Tao Te ching di cui s’è parlato). Sembra accertato anche il suo incontro con Confucio, che lo paragonò ad un drago in ascesa verso il cielo⁵², mentre si dissolve nella leggenda la sua sparizione in un “pellegrinaggio” verso occidente dopo aver redatto la sua dottrina in un libro di cinquemila parole, da cui il nome alternativo a *Tao Te ching* di *Wuqianwen*, o *Classico dei cinquemila caratteri*. Tuttavia, per chi come noi crede che la leggenda abbia sempre qualcosa in più da dire rispetto alla mera realtà storica e ne sia superiore fino nell’ontologia, diremo che Lao Tze è conosciuto pure come “Vecchio Bambino”⁵³, il nato già saggio e canuto da una gravidanza durata

⁵⁰ Molte delle stanze, dalla LVII in poi, rivelano palesemente questo intento.

⁵¹ In realtà, qui, se ci si vuole riferire all’archivista si deve parlare di Taishi Dan, profeta dell’ascesa del regno di Qin nel IV sec. a.C., se invece ci si riferisce all’epoca di Confucio si deve parlare di Lao Laizi di Chu, autore di un’opera in quindici capitoli (Cfr. *Laozi. Genesi del daodejing*, cit., p.XII). Il Vita sembra riferirsi al primo collocandolo però nel VI sec. a.C.

⁵² Secondo l’iconografia funeraria a cavallo d’una nube o del vento. (Cfr. *Laozi. Genesi del daodejing*, cit., p.XII).

⁵³ Si gioca, sul doppio valore semantico di *zi* (子) che significa appunto sia maestro sia bambino. (Cfr. *Laozi. Genesi del daodejing*, cit., p.XIV).

ben ottantuno anni, numero, tra l'altro, che nell'antica Cina indica "il livello più elevato di energia yang (il principio attivo, luminoso, maschile, puro e mobile, cui si contrappone, opposto e complementare, lo yin, il principio passivo, oscuro, femminile, opaco e stabile) ed anche numero complessivo delle stanze che costituiscono il testo nelle versione tramandata"⁵⁴. La stessa dipartita di Lao-tze fra le montagne, in un enigmatico cammino verso ponente, ricorda da vicino quelle ascensioni riservate a eroi e divinità, così tipiche nelle civiltà tradizionali, menzionate più volte dallo stesso Evola in diverse sedi, non ultima la sua opera fondamentale, *Rivolta contro il mondo moderno*. Non esitiamo, perciò, ad affermare che fra tutti gli elementi raccolti quello maggiormente illuminato dalla luce della certezza è l'assoluta trascendenza dell'autore e della sua opera.

⁵⁴ Cfr. Laozi. *Genesi del daodejing*, cit., p.XV.

3. L' "Impulso alla Via": snodo degli interessi evoliani e "ancora di salvezza".

3.1. Impulso alla Via come "liberazione e superamento". La tentazione suicida.

Chiameremo ora "Impulso alla Via" ciò che contraddistingue i due indirizzi evoliani sin qui esaminati (Idealismo e oriente) in ciò che hanno in comune. Non però come un marchio apposto a due prodotti diversi, ma come un medesimo terreno di coltura, dove, come accade spesso in natura, diversi tronchi di un albero formano poi un'unica grande chioma. L'Impulso alla Via si caratterizza, inoltre, come desiderio di chiarificazione filosofica dei principi destinata poi alla metamorfosi della riflessione nell'azione. Quest'ultima, a sua volta, non risulta affatto essere alla mercè del vento o di un insondabile arbitrio, ma è indirizzata da una conoscenza sapienziale che la trasfigura in iniziazione. Qui lo spazio e il tempo profani sono sospesi e la dimensione in cui ci si trova innalzati è quella del Sacro⁵⁵. L'azione non è, quindi, un vanaglorioso dimenarsi nel mondo per affermare la propria esistenza, poiché la vera affermazione di sé non necessita di alcun tipo di brama e passa altresì da quella fondamentale determinazione che nel Tao è l' "agire senza agire", *modus vivendi* tipico del Perfetto, colui che s'adega ad ogni circostanza come l'acqua al recipiente, che come il mozzo di una ruota ne costituisce il centro rimanendo pur sempre immobile⁵⁶, padrone incondizionato di

⁵⁵ Ci riferiamo, qui, a quella distinzione ontologicamente reale ed effettiva tra spazio e tempo "sacri" e spazio e tempo "profani" svolta magistralmente dall'Eliade e di cui si può trovare testimonianza in un testo come *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

⁵⁶ Tutte queste figure sono rintracciabili fra le stanze del Tao-te-ching e stanno a indicare l'atteggiamento "esteriore" del Perfetto, laddove interiormente lascerà sussistere indifferentemente il mondo dal quale si è definitivamente staccato per possederlo più pienamente. J.Evola: "Il segreto dell'iniziazione al Tao sta dunque nel realizzare un atteggiamento tale che si possa agire sulle cose senza che le cose possano agire su di noi." in Id., *Tao-te-ching*, cit., p.35.

sé, perfettamente centrato sul proprio asse, “signore del sì e del no” e che fa di ogni atto un gesto uniformato al carisma di una soprannaturalità. Tuttavia, ci sia concesso dire che l’Impulso alla Via è certamente più esplicativo di un generale “Impulso alla trascendenza” se è vero, come è vero, che a far desistere Evola da intenti suicidi furono in questi anni le parole del Buddha, e quindi l’aprirsi di un camminamento più che un’accecante luce mistica⁵⁷. Sia inoltre chiaro che con questa categoria non introduciamo nulla di nuovo; nell’introduzione apposta da Evola, nel Marzo 1963, al poemetto dadaista *La parole obscure du paysage interieur* leggiamo:

Nell’essenziale, sussiste una continuità attraverso tutte le varie fasi della mia attività [...] Qui mi limiterò a indicare che quella mia attività giovanile rientra nel clima di crisi e di *Sturm und Drang* del primo dopoguerra e che essa ebbe un fondo esistenziale in un certo modo extra-artistico. Rifletteva un impulso alla liberazione, al superamento⁵⁸, manifestantesi in un movimento distruttivo, di rottura, di agitazione delle forme, sino al limite costituito appunto dal dadaismo.⁵⁹

In merito alle più forti ed estreme esperienze della gioventù di Evola, non sono in molti ad essersi cimentati in un approfondimento delle pieghe di queste vicende e, fra costoro, Roberto Melchionda, che nel libro già citato si sofferma agli anni probabilmente più bui della vita dell’autore romano in ben tre nutriti paragrafi⁶⁰: sappiamo che al desiderio del suicidio si affiancò, nel biennio 1917-18, l’uso di

⁵⁷ Oltretutto la mistica di per sé non gode, presso l’Evola di questi anni, di un grande valore, poiché giudicata “passiva” rispetto a quelle potenzialità attive dell’Io che il pensatore romano voleva veementemente affermare.

⁵⁸ In questo caso il corsivo è nostro.

⁵⁹ J.Evola, *La parole obscure du paysage interieur.Poème à 4 voix*, Quaderni di testi evoliani n.25, Fondazione Julius Evola, Roma 1992, p.7.

⁶⁰ Si tratta di: “L’esperienza della droga”, “La scoperta che l’io è ‘un altro’. L’azione e il silenzio” e “Il superamento del desiderio di annientamento. Dall’arte all’arte.” Tutti inseriti nel capitolo I *Dall’arte all’arte* della parte seconda *Nichilismo e post-nichilismo del giovane Evola* del testo in questione.

sostanze stupefacenti (forse di etere). Evola, quindi, si trovava impegnato al fronte e l'inizio di tale esperienza cominciò sotto il segno della più assoluta normalità, lontano da quegli interessi esoterici e tradizionali che più in là rischiareranno di nuova luce anche questi eventi. Melchionda, facendo sue le pagine dell'autobiografia *Il cammino del cinabro*, ma soprattutto scavando fra le pagine di "Ur" (rivista di scienze esoteriche che Evola diresse dal 1927 al 1929 e per la quale scrisse sotto diversi pseudonimi come Jagla, Ea, Rud) è riuscito a ricostruire la storia di questo periodo riportando ampi brani dalla viva mano dell'autore⁶¹, ma soprattutto ha potuto affermare: "Si salvò grazie al fatto che l'impulso che lo aveva spinto a queste pericolose avventure era autenticamente volto alla conoscenza e al superamento (e grazie ad una 'intrepidezza dello spirito' che noi considereremo non comune)". Per ciò che concerne più precisamente il suicidio, sappiamo invece che Evola considerò seriamente quest'ipotesi, volendosi affiancare in un medesimo destino a quel Carlo Michelstaedter che tanta parte ebbe nelle sue letture; tuttavia, che cosa sarebbe la morte se non l'ennesima soglia del desiderio in uno spirito illusoriamente libero? Fu questa consapevolezza a sopraggiungere come un'illuminazione fra le pagine di testi buddhisti, e a risvegliare Evola dal circolo vizioso delle sue riflessioni, nonchè a fargli comprendere come anche quella soglia e quel desiderio necessitassero d'essere superati, per passare ad una fase che al "disgusto" per il mondo sostituì l'"indifferenza". Dalla "rettorica", allora, ad una vera e completa "persuasione".

⁶¹ Ne riportiamo anche noi uno particolarmente significativo: "se tu, più rapido del lampo, sai arrestarti – tu fissi una luce assoluta; o ti lasci sorprendere, ed allora stramazzi, come sotto una mazzata. Un buon rischio, dunque, un gioco superbo per giocatori d'azzardo in grande stile: per quelli che sdegnano i mezzi termini e la paziente disciplina delle lenti costruzioni. Sono le 'violenze alla porta dei cieli'." Da "Ur" 1928, Sulle "Acque corrosive" p.131, in R.Melchionda, *Op.cit.*, p.186.

3.2. La montagna come banco di prova dell'Individuo assoluto.

Riflessione, azione, iniziazione, perfezione, questi i quattro piani dell'edificio sorto dalle fondamenta di quell'impulso di cui si è detto e di cui abbiamo visitato le stanze della filosofia e del taoismo. È d'obbligo, però, il dichiarare che i nostri passi e quelli dell'Evola si sono svolti sin qui nell'ambito di una teoresi, di un campo che, lo si voglia o no, è ancora del tutto ipotetico e che necessita più di altri d'essere comprovato, o quantomeno coerentemente vissuto, come suo necessario completamento. A questa stregua, si deve assolutamente aggiungere che il barone non si limitò affatto a essere un finissimo pensatore, il predicatore di un Individuo assoluto pienamente realizzato e pronto a occupare il suo spazio fra gli scaffali di una biblioteca con le sue fasciose parole, ma perseguì egli stesso nella propria vita il cammino prospettato fra le pagine dei suoi libri: volendo trascurare la sua partecipazione come ufficiale d'artiglieria alla Grande Guerra, tra l'altro scarsamente documentata, e citando solo di passata la sua appartenenza alla Lega Teosofica di Roma e la conoscenza di altri personaggi inerenti un'area di interessi esoterici (che affronteremo in seguito e che pure è di fondamentale importanza per comprendere come, anche qui, certe disposizioni non si limitassero solo ad essere puramente teoriche) ci soffermermo principalmente su quello che per Evola fu più di una passione, risultando il correlativo metaforico di ciò che abbiamo fin ora detto e che ha tutti i crismi di un' "ascesi", o meglio, e non a caso, di un'ascesa⁶²: stiamo parlando infatti dell'alpinismo e ci riferiamo a quella fortunata raccolta di articoli e saggi che è *Meditazioni delle Vette*, corredata tra l'altro da un prezioso

⁶² Nonostante la somiglianza che i termini hanno assunto nella lingua italiana l'etimo di "ascesa" resta differenziato da quello di "ascesi", il primo rimandando al latino *ascendere* che significa salire, il secondo invece al greco *askesys*, e cioè esercizio, derivato da *askein*, esercitarsi. Ci piace tuttavia pensare che l'ascesi sia, in un certo senso, un'ascesa e quindi che i termini possano essere ugualmente considerati fratelli di sangue, rifacendoci, così, al gioco di parole già proposto da Renato del Ponte e da Luisa Bonesio nel testo che ci accingiamo ad introdurre.

apparato iconografico composto per lo più da cartoline appartenenti alla Fondazione Evola, spedite o “non viaggiate” all’indirizzo dell’Evola stesso da chi, come e con Lui, condivideva questo amore per la montagna. Questa fu inoltre, nell’edizione spezzina del Tridente del 1974, l’unica antologia di scritti approvata dall’autore.

La montagna fu per Evola non il luogo di solitari sentimentalismi e tantomeno lo spazio dove testare la propria temerarietà, alla ricerca di lusinghieri risultati sportivi⁶³, proprio Lui aborrendo tali disposizioni d’animo già contaminate dal “demone della metropoli” e contaminanti di un ambiente che era contraddistinto prima di tutto da una straordinaria elementarità⁶⁴; elementarità delle forme nelle grandi vette affrontate⁶⁵, elementarità, in fondo, della materia grezza, della terra rocciosa, dove i flauti magici del vento non sanno suonare che la ricchissima musica del silenzio. È qui che quei tipi d’uomini differenziati, che l’Evola andava cercando, s’imbattono in quel “demone delle vette” che infonde loro quella pazzia e quella nobiltà necessarie all’emergere di una volontà eroica travalicatrice di fatiche, paure ed istinti conservativi. È qui che Evola sperimenta sulla propria pelle la controparte pratica delle sue teorie di Individui assoluti e liberi, le quali riecheggiano qua e là fra queste pagine⁶⁶. Non manca il riferirsi all’oriente attraverso brani tratti dalla “Vita di Milarepa”, “mago, asceta e poeta tibetano

⁶³ J.Evola: “L’alpe può essere un rischio stupido; può essere una banale faccenda di sport [...] può essere il lusso del contorno di ‘panorami’ binoculari e turistici [...] Ma per altri essa è nulla, nulla di tutto ciò: è via di liberazione, di superamento, di compimento interiore.” In Julius Evola, *Meditazioni delle Vette. Scritti sulla montagna 1927-1959*, a cura di Renato del Ponte, saggio introduttivo di Luisa Bonesio, Edizioni Mediterranee, Roma 2003, p.49.

⁶⁴ Luisa Bonesio: “.. pura e irriducibile manifestazione dell’elevatezza e del tremendo, terribilità in forma di guglie, spigoli, vette, ghiaccio, neve e cielo. Elementarità che spazza via il ‘romantico’, il ‘bello’, il ‘pittoresco’.” In Id., *L’ultima vetta: Evola e le montagne della Tradizione*, in J.Evola, *Meditazioni delle Vette*, cit., p.30.

⁶⁵ J.Evola: “.. Gruppo delle Pale: Sass Maòr, Cresta della Madonna, Cima di Bal, Rosetta, Cimon della Pala: forme nude, tragiche, fatte di una purità titanica, elementari.” In Id., *Meditazioni delle Vette*, cit., p.39.

⁶⁶ J.Evola: “La natura profonda dello Spirito che si sente infinito e libero [...] si risveglia e riluce nella ‘pazzia’ di costoro che senza uno scopo, senza una ragione, si lanciano fra le vette e i crepacci..” (Ivi, p.43).

vissuto verso l'XI sec.”, con cui ogni tipo di velo viene definitivamente a cadere e dove la montagna e le sue pareti si fanno, una volta per tutte, sentieri di una vera e propria gnosi⁶⁷; né mancano i riferimenti a stati alterati della coscienza, in cui la metafisica si fa da iperuranica geometria a immediata esperienza⁶⁸, e dove, per forza di cose, azione e contemplazione si trovano riunite⁶⁹. In questo senso il completo dominio di sé e sul proprio corpo, richiesto dall'alpinismo nel suo significato d'ascesa, è messo in contrapposizione alla discesa sciistica, dove quel dominio è sostituito dal controllo più o meno felice della forza di gravità, in ciò ravvisando quell' "ebbrezza della caduta" e della velocità assegnabili in toto a uno "spirito moderno" completamente antitetico all' "audacia dell'alpinista" e legato a "significati parimenti antitetici"⁷⁰. Con ciò, Evola, non vuole, evidentemente, mettere in cattiva luce uno sport come lo sci⁷¹, bensì riportarsi, attraverso questo, a "sfere più alte" di considerazioni rispetto alle quali è bene mantenere alta la guardia, di contro a quelle facili seduzioni che passano anche da pratiche di ordine prettamente fisico⁷².

Rispetto a tale ambito di idee, pare strano che Evola non abbia mai a citare le arti marziali, dove, sostanzialmente, potrebbero vigere le medesime considerazioni.

Volendo prescindere dal Karate e dal grande valore assegnato da questi alla pura

⁶⁷ Milarepa: "Andare fra le montagne selvagge è una via della liberazione." (Ivi, p.35)

⁶⁸ J.Evola: "Ed allora che tu quasi entri in un diveso stato di coscienza. L'occhio si deterge per vastità senza limiti, il sangue stesso respira l'aria delle nevi, l'animo oblia le febbri della mente e del cuore degli uomini." (Ivi, p.46).

⁶⁹ J.Evola: "I due grandi poli della vita allo stato puro: azione e contemplazione – vi si congiungono. Azione – attraverso la responsabilità assoluta, l'assoluto sentirsi soli, lasciati alla sola propria forza, al solo proprio ardire cui il più lucido, il più chirurgico controllo deve unirsi. Contemplazione – come il fiore stesso di questa vicenda eroica, quando lo sguardo diviene ciclico e solare, là dove non esiste che cielo, e nude libere forze che rispecchiano e fissano l'immensità nel coro titanico delle vette." (Ivi, p.49-50).

⁷⁰ Cfr. Ivi, p.99.

⁷¹ J.Evola: "Ripetiamo che noi stessi facciamo dello sci, cioè non siamo per nulla disturbati o distolti da considerazioni del genere. Non bisogna rifuggire da nessuna esperienza." (Ivi, p.100).

⁷² Gli assunti evoliani trovano comunque conferma nella recentissima fortuna di pratiche come il bungee jumping, il surf, lo snowboard, lo sci fuoripista o il rafting.

forza come elemento tipicamente moderno ed occidentale⁷³, si deve dire che in quelle scuole dove si è riusciti a mantenere un'aura tradizionale hanno invece un'assoluta importanza le cosiddette “forme”, intendendo, con queste, tutte quelle posizioni e quei movimenti del corpo solitamente destinati al combattimento e che richiedono enormi ed infiniti sforzi di apprendimento e perfezionamento. Il termine Kung-fu ha infatti primieramente il significato di “duro esercizio”; da qui il passaggio a quanto detto sull'etimo di ascesi e ascesa non può che essere assai breve.

Nel perfetto alpinista, come nel perfetto guerriero, pensiero e azione si ritrovano congiunti in un'immanenza che è il frutto di anni e anni proprio di esercizio, il quale non può che avere davvero un alto valore “in-formativo” per lo spirito. Per questo stesso motivo, molte tecniche marziali sono accompagnate da altrettante tecniche di meditazione per lo più atte non tanto al raggiungimento di luoghi segreti per la coscienza, ma allo svuotamento delle energie accumulate durante l'attività, le quali, per converso, possono causare allo spirito stesso effetti controproducenti che è bene controbilanciare con la ricerca di un vero e proprio riposo⁷⁴.

Non rimane che addentrarci ora, dopo queste prime pagine introduttive, in un'ulteriore stanza dell'edificio evoliano dei primi anni e studiare quanto questa, come le altre, sia costituita da pareti portanti per i piani superiori: stiamo parlando dell'arte. Anche per essa vale sicuramente ciò che abbiamo detto sull' “Impulso

⁷³ J. Evola: « *la force, c'est le dernier abrit des faibles et des impuissants*. La forza è una fuga, in fondo un abbruttimento: mostra una passività, come ogni elemento naturale. Ercole è il tipo più femminile di uomo.” Da *Gehst zu frauen?* In J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, a cura di Elisabetta Valento, premessa di Gianfranco de Turreis, Fondazione Julius Evola, Roma 1994, p.31.

⁷⁴ In realtà non sarebbe granchè corretto associare il riposo alla meditazione, termine che deriva dal latino *meditari* e che significa “esercitarsi” sia intellettualmente che fisicamente (benchè la radice indoeuropea *med-* indichi il pensare e il riflettere). Tuttavia, proprio ai giorni nostri è d'obbligo il sapere come il riposo e il riflettere siano, in vero, fra gli esercizi più ardui da conseguire e praticare.

alla Via” come categoria unificatrice ed esplicatrice dei vari percorsi intrapresi da Evola prima della costruzione di quel sistema, così atipico da un punto di vista filosofico (o forse sarebbe meglio dire non-filosofico), che avrà il suo apice in *Rivolta contro il mondo moderno*. Si tratta allora di stabilire in che misura quell’impulso valga anche per l’attività artistica (teorica e non), e in che modo sia possibile tirare le fila di una effettiva e particolare estetica nel pensiero evoliano. Essendo fondamentalmente questo e non altro lo scopo di questo studio ci pare opportuno dedicarvi i seguenti capitoli.

II

Attività artistiche e filosofia dell'arte.

*“L'arte moderna cadrà ben presto:
appunto questo sarà il segno della
sua purità.”*

Julius Evola, (Arte astratta)

1. Contesto artistico, produzione artistica e attività espositiva: Julius Evola tra Futurismo e Dadaismo.

1.1. Evola fra Balla, Boccioni e Papini.

Il movimento che ora dobbiamo compiere è alquanto singolare: l'arte è infatti un passo precedente a quello della filosofia nello sviluppo del pensiero evoliano¹. Quest'ultima, come abbiamo visto, serve a rischiarare un cammino che d'improvviso s'impenna verso nuove mete e alte vette; quel cammino era però già iniziato da tempo e aveva già svolto, sui suoi passi, alcune tappe che sono fondamentali: prima fra tutte, appunto, l'esperienza artistica. Ciò che stiamo per percorrere è, allora, un voltarsi all'indietro per vedere ciò che ci siamo lasciati alle

¹ R.Melchionda: “Sia nell'esperienza effettivamente compiuta da Evola, che in quella descritta dialetticamente in Fenomenologia, la filosofia rappresenta un passo indietro rispetto all'arte moderna pura, o, se si vuole, una pausa di riflessione dopo che tutto l'essenziale è già accaduto.” In Id., *Op.cit.*, p.197.

spalle, un capire come ci si sia trovati su quel punto di confine oltre il quale serve un balzo per andare oltre. Nel nostro discorso ci siamo già imbattuti, invero, di fronte alla possibilità di abbandonare un procedere prettamente speculativo e di abbracciare quello di una via attiva che necessiterà, poi, di altre fondamenta rispetto a quelle della riflessione filosofica. Per comprendere, tuttavia, come il seme fruttifero dell'azione fosse presente fin da subito nell'argomentare evoliano e come avesse preso le sembianze di quell'Impulso alla Via di cui abbiamo detto, occorre rivolgersi al cominciamento di tutto e ripercorrere quella strada che Evola, giovanissimo, rischiò davvero di prendere tutta d'un fiato e di perdere, trovando forse proprio nella lampada luciferina della filosofia un'ancora indispensabile alla salvezza e allo schiarimento di quella stessa strada che necessitava, ora, d'essere proseguita.

Al solito, ci troviamo in difficoltà quando vogliamo parlare della gioventù di Evola, magari cercando di riferirsi a quei particolari di vita privata che effettivamente mancano all'appello di un'articolazione completa di ciò che furono quegli anni tormentati, dove neppure mancò l'esperienza guerresca come ufficiale d'artiglieria sulle alpi orientali. Sappiamo, però, che un primissimo approccio all'arte e alle sue avanguardie (termine non a caso mutuato dal lessico militare) l'ebbe già nel 1915 frequentando con certa assiduità la casa di Giacomo Balla in via Niccolò Porpora a Roma, insieme a Prampolini, Depero, Marchi, i due fratelli Ginanni Corradini, ma anche Boccioni e Severini, contribuendo, dunque, alla diffusione del Futurismo nella capitale. In quegli'anni il movimento marinettiano aveva già visto la pubblicazione dei suoi più importanti manifesti fra cui anche quello della "pittura futurista" (Febbraio 1910) firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; la pubblicazione di tale manifesto si rendeva necessaria

in quanto il Futurismo non nacque espressamente come movimento pittorico, ma cercò l'estensione della propria *Weltanschauung* a tutti i campi d'espressione, compresi il teatro, il cinema, la musica e la fotografia, in ciò ricalcando quella che è una delle caratteristiche principali di ciò che s'intende per avanguardia artistica. Il torinese Giacomo Balla veniva da esperienze precedenti di tendenza divisionista, ma in quegli anni precorreva con grande anticipo l'avventura europea dell'astrattismo (*Compenetrazione iridescente n.7*, 1912); è probabilmente quest'ultimo aspetto a interessare Evola la cui pittura è da definirsi, al di là delle classificazioni e delle influenze, genericamente astratta, poco sensibile al tema della simultaneità e della frammentazione dinamica delle figure, attraverso le quali il Futurismo manteneva uno stretto contatto con l'oggetto della rappresentazione, prima di trasfigurarla nella sua estetica della velocità e della materia intesa come moto ed energia; emerge altresì un'insospettabile parentela col Cubismo, dal quale, non a caso, viene ripresa quell'"astrazione plastica" che compare nel *Manifesto tecnico* dell'Aprile 1910 e in cui si cerca di far convergere la sensorialità della visione con l'interiorità della rielaborazione intellettuale, al pari, proprio, di ciò cui aspiravano i cubisti (perlomeno nella loro fase analitica), benchè da presupposti completamente contrari e cioè un'estetica assai più razionale della staticità e del rigore geometrico. Questo parallelismo sottile tra Cubismo e Futurismo è sottolineato dallo stesso Enrico Crispolti allorchè attribuisce anche all'avanguardia italiana quei due grandi momenti che hanno caratterizzato la periodizzazione della pittura cubista: un momento analitico ed uno sintetico². Anche nel Futurismo, dunque, in una prima fase la natura sarebbe investita da quella velocità e quella simultaneità che contribuiscono alla dispersione e alla scomposizione delle forme

² E.Crispolti: "Ma anche nel rapporto con la natura si assiste a un processo evolutivo nella fenomenologia degli esiti dell'immaginario pittorico-plastico futurista, e la svolta si ha nel passaggio dalla fase 'analitica' a quella 'sintetica'." In *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, Mazzotta Editore, Milano, p.20.

in linee-forza, mentre, in una seconda, si assisterebbe a una ricostruzione del mondo attraverso la ricombinazione ludica degli equivalenti astratti delle forme, per la quale Crispolti cita i *Fiori Futuristi* di Balla³. Forse la pittura di Evola dovrebbe essere ascritta a questa seconda fase che rende ragione dell'astrazione come rielaborazione interiore arbitraria e capricciosa delle forme, e dove, nell'allineamento con Balla, si consuma altresì il distacco da Umberto Boccioni. L'artista, nato a Reggio Calabria, anch'egli figlio della tecnica divisionista ereditata da Previati e Segantini, benchè promotore di una "poetica soggettiva degli stati d'animo", non si rivolge mai a metodiche astratte, ma mantiene sempre il contatto con una realtà risolta in grandi flussi di energia e colore dove i piani della rappresentazione si compenetrano violentemente (come in *La città sale* del 1910-11); questa stessa compenetrazione è presente anche quando il soggetto scelto diventa la madre seduta sul balcone di casa a Piazza Trento in Milano (*Materia*, 1912). Qui l'idea dell'artista è quella di una fusione della corporeità del soggetto rappresentato e la materia dell'ambiente circostante; la materia stessa diventa quindi energia e movimento in un'estetica che Boccioni vorrà perseguire anche in scultura (*Dinamismo di un cavallo in corsa*, 1914-15 o *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913). Siamo lontani dalle sperimentazioni condotte da Balla in *Bambina che corre sul balcone* (1912) o dal coevo *Nudo che scende le scale n.2* di Duchamp, rivelatori di un debito contratto con le tecniche cronofotografiche di un Edward Muybridge già nel secolo precedente, o della fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia, anch'esse criticate da Boccioni che rivendica la paternità della "simultaneità" alla pittura futurista.

³ Cfr. *ivi*, p.22.

La primissima fase dell'arte evoliana non potè quindi che essere di marca futurista. Arnaldo Ginna⁴, poliedrico artista che aveva frequentato in quegli anni la stessa casa Balla non esita a considerare Evola “pienamente futurista” e a leggere nella pittura evoliana “un astrattismo di stati d'animo molto vicino a quello che facevo io, con quel pizzico di sentimento profondo animico occulto”⁵ giustificato dalle letture che ogni frequentatore della casa dell'artista si trovava tra le mani (la Besant, la Blawatsky, Rudolf Steiner); e tuttavia “Evola tendeva verso il ‘super-uomo’, io tendevo invece verso l'uomo minimo, l'umiltà dell'uomo, direi l'annientamento dell'uomo davanti a Dio”⁶; testimonianza singolare, questa, e molto indicativa di quel cammino che abbiamo visto intraprendere dall'Evola e che non stenta a palesarsi già ai suoi primi bagliori fra i “dinamismi plastici” delle sue tele. Nemmeno possiamo negare il ruolo che ebbe Papini in questa formazione⁷, ruolo che andò via via sbiadendosi col passare degli anni e soprattutto dopo la conversione di Papini al cattolicesimo, segnata, a giudizio di Evola, da una certa superficialità, dalla mancanza di un trapasso travagliato e di una crisi, svelandosi, quindi, come un sedersi sui comodi troni che le finte glorie recano. In ciò, Evola, vide il tradimento di quelle aspettative anti-borghesi e anti-accademiche che si legavano alla personalità dello scrittore fiorentino (che nel '37 fu addirittura nominato Accademico d'Italia!), di colui che aveva fondato “Lacerba” con Ardengo Soffici (1913) e scritto nel 1912 il suo libro migliore, quell' *Un uomo finito* che tanta parte ebbe fra le letture della gioventù d'allora, ma in cui già Evola

⁴ Arnaldo Ginanni Corradini; deve l'abbreviazione del cognome a Balla che chiamò invece “Corra” il fratello Bruno. Arnaldo, oltre che appassionato di esoterismo, è precursore della pittura astratta in Italia già nel primo decennio del secolo xx. Fu anche autore del film futurista “Vita futurista” e firmatario dei manifesti cinematografici dell'omonima corrente.

⁵ Cfr. *Testimonianze su Evola*, cit., p.136.

⁶ *Ibidem*.

⁷ R.Melchionda: “Evola (nato nel 1898 a Roma) entra dunque nell'età della ragione in anni ricolmi di suggestioni avanguardistiche e nichiliste, e il suo mentore, inizialmente per breve tempo, fu senza dubbio Giovanni Papini.” In Id., *Op.cit.*, p.170.

vide il germe che lo avrebbe portato ad esaurire la propria stima in lui. Rimane il fatto che da Papini Evola potè mutuare idee ed interessi della prim'ora, alcuni direttamente, come il "pragmatismo magico" (e fors'anche l'ascendente per un'oratoria sferzante e polemica, che solo col tempo il Gian Falco⁸ abbandonò, cedendo il passo a una vena più nostalgica, e che mai, invece, abbandonò l'Evola) altri, dalle attività promosse da Papini stesso: uno su tutti il "Leonardo", rivista fondata nel 1903 con Prampolini e di cui faceva parte la collana filosofica "cultura dell'anima", la quale avvicinò Evola all'opera di Schopenhauer, Kierkegaard, ma non meno a Pitagora, a Buddha, al taoismo e all'esoterismo di Reghini⁹.

1.2.Prime critiche al Futurismo e al "ritorno all'ordine".

All'influenza di casa Balla e di Papini si deve aggiungere quella della Galleria Sprovieri, luogo dove, più di altri, il respiro delle avanguardie si faceva davvero internazionale. Fatto sta che di lì a poco un'altra rottura sarà destinata a consumarsi: quella tra Evola e il Futurismo. Per meglio apprendere di questa si deve introdurre quella che è una fondamentale separazione in ciò che fu la storia dell'Evola pittore, separazione fra l'altro avallata e postaci dall'autore stesso: stiamo parlando del periodo definito dell' "idealismo sensoriale" e di quello dell'"astrattismo mistico". Il primo, che grosso modo va dal 1915 al 1918, è quello che certamente può essere avvicinato con più coerenza al Futurismo e i cui mentori possono essere ricercati fra Rimbaud, Strawinsky, Boccioni, Marinetti, e, perché

⁸ Pseudonimo usato da Papini sulla rivista "Leonardo".

⁹ R.Melchionda: "Evola lesse il *Leonardo* [...] L'ultima fase della pubblicazione fu influenzata, come noto, da Arturo Reghini. Basta scorrere i titoli della collana filosofica diretta da Papini, 'Cultura dell'anima', per accorgersi degli stimoli molteplici, ma in certa misura convergenti, che essa poteva esercitare: dalla *Filosofia delle Università* di Schopenhauer a *In vino veritas* di Kierkegaard, da autori sperimentalisti, empiristi, pragmatisti logici all'idealismo non hegeliano, dai *Versi aurei* di Pitagora a testi buddhisti, al Taoismo del Puini." In Id., *Op.cit.*, p.172 (nota 1).

no, quel dio greco che Nietzsche aveva portato alla ribalta nella sua forza simbolica di vitalismo orgiastico che è Dioniso¹⁰; in quest'estetica, che Evola definisce "brutale" o semplicemente "sensorismo", è avvenuto un superamento della "concezione concettuale del mondo" tale che la sua rappresentazione risulti disciolta in un ritmo menadico e incoerente delle forme; è ciò che accade, in poche parole, anche a quei poeti maledetti che vollero affogare il proprio io in un rapporto vorticoso di violenta fusione col mondo senza rinunciare a esperienza alcuna, quand'anche questa fosse la propria auto-distruzione. In questo "distruttivismo metodico" sta anche una delle caratteristiche principali del Futurismo che richiedeva d'essere oltrepassato, così come una via negativa richiede una controparte positiva, o una distruzione una ricostruzione. Tuttavia, questa spiegazione così teorica non è sufficiente a rendere ragione dell'allontanamento di Evola dal movimento marinettiano e dai suoi seguaci¹¹: il Futurismo viene rigettato non solo per motivi prettamente estetici, ma anche in relazione a tematiche che Evola avrà modo di sviluppare meglio in futuro, e che sono quelle elencate, in sostanza, da Luisa Bonesio nella relazione al convegno "Evola dadaista e anti-moderno" tenutosi a Roma il 25 Settembre 1998: 1)la primordialità istintuale che ne caratterizza metodo e contenuti; 2)l'enfasi posta sul mito della macchina; 3)il tendenziale plebeismo; 4)la volontà di dominio esplicitata nelle passioni politiche. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, si deve ricordare la matrice nazionalista e lo spirito interventista del Futurismo, davanti ai quali Evola ha sempre opposto il suo sospetto, manifestando, fin dalle sue esperienze militari, una certa simpatia per quel mondo di Imperi che in realtà si era trovato a combattere (simpatia che diverrà qualcosa di più una volta approfondite le posizioni guénoniane e abbracciate le tesi

¹⁰ Cfr. *ivi*, p.176.

¹¹ Marinetti ebbe a dire ad Evola: "Le tue idee sono lontane dalle mie più di quelle di un esquimese". In J.Evola, *Il cammino del cinabro*, cit., p.18.

di un tradizionalismo iperboreo). È su questa strada che il 15 Aprile 1930 Evola arriverà a pubblicare un articolo su “La Torre” intitolato *Simboli della degenerescenza moderna: il futurismo*¹². Qui la prospettiva sembra essere definitiva su un movimento che in quegli anni vedeva lentamente spegnersi la fiamma sotto la cappa del “ritorno all’ordine” e della figuratività tradizionale, tesi a controbilanciare, d’altro canto, le fortune internazionali delle nuove avanguardie come il Concretismo, il Neo-plasticismo, il Suprematismo e il Costruttivismo, ma anche Dadaismo e Surrealismo, tutte improntate, a eccezione forse di quest’ultima, all’exasperazione della componente astratta nella rappresentazione, il più delle volte in senso grettamente geometrico e razionale¹³. Non volendo entrar nel merito dell’interpretazione storica delle strade prese dall’arte in questi anni, secondo cui la ricerca ossessiva di un rigore matematico nella costruzione delle forme, spesso al di là di qualsiasi riferimento a contenuti ormai perduti o scomparsi, sarebbe da ascrivere a una reazione a quegli aspetti irrazionali del pensiero scaturiti nella tragedia della Grande Guerra, dobbiamo comunque sottolineare che l’astrattismo non rimase fuori dai confini nazionali: gruppi come quelli di Como (con Rho, Radice, Badioli e Galli), legati alla milanese Galleria del Milione, ebbero la loro discreta parte nel panorama culturale italiano. Allo stesso modo al “ritorno all’ordine” faceva eco il “rappel a l’ordre” del critico francese Maurice Raynal, contro gli sviluppi cubisti di Amedée Ozenfant e di Le Corbusier¹⁴. In Italia questo reflusso tradizionalista passò certamente dalla pittura Metafisica (termine adattato da Carrà nel 1917), ma soprattutto dalla successiva svolta appoggiata dalla rivista

¹² Inserito ora in J.Evola, *Scritti sull’arte d’avanguardia (1917-1931)*, a cura di Elisabetta Valento, Fondazione Julius Evola, Roma 1994.

¹³ In particolare proprio il Neoplasticismo o *De Stijl*, dall’omonima rivista fondata a Leida in Olanda, nel 1917, da Theo van Doesburg. Vi confluirono personaggi del calibro di Piet Mondrian, Van der Leek, lo scultore Vantongerloo e gli architetti Rietveld e Loud. L’estetica perseguita era nemica di qualsiasi componente irrazionale o soggettiva e tesa a raggiungere un ideale impersonale e anodino di bellezza.

¹⁴ Benchè il recupero della classicità fosse propugnato su basi affatto differenti dal movimento italiano.

“Valori Plastici” di Mario Broglio, con particolare riferimento all’articolo pubblicato da De Chirico, nell’Aprile del 1919, intitolato *Ritorno al mestiere*. Il pittore, nato a Volos in Tassaglia, benchè assiduo sostenitore del Surrealismo (era in contatto epistolare con Breton), cominciò in questa fase a realizzare copie di capolavori del passato legittimando l’auto-definizione di *pictor classicus*, radunando nella sua scia, pur nel rispetto della originalità di ognuno di questi artisti, Carlo Carrà, Alberto Savinio, Giorgio Morandi a Arturo Martini; né “Valori Plastici” e questa schiera di artisti fu, a onor del vero, disattenta alla modernità galoppante d’oltr’alpe, la stessa rivista ospitando articoli e monografie su Picasso, Chagall, Kandinskij, il Cubismo e il Neo-plasticismo. Non possiamo dimenticare, avendo accennato questi temi, il gruppo di “Novecento”, nato nel 1922 quando il gallerista milanese Lino Pesaro si decise a organizzare una mostra di sette artisti (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi)¹⁵ per i quali la figuratività umana non ascendeva le pretese vette intellettuali della Metafisica, ma riportava a galla generi come quelli del nudo, del ritratto, della natura morta e del paesaggio, in una purezza estetica che non riuscì a piegarsi alle velleità di un Fascismo sempre più radicato e divenuto ormai uno stato etico *tout court*. Anche il “ritorno all’ordine” verrà trattato severamente da Evola, ma la sua opposizione a esso risulterà meglio comprensibile una volta esaminata la filosofia dell’arte dell’autore e artista romano.

Al di là delle più facili critiche, che ben si inserirebbero in questo clima, ormai irregimentato ai voleri della dittatura, e che vanno dal retorismo declamato allo sportivismo, fino al gusto volgare per la “bravata e il lazzo giovanile”, ciò che preme a Evola nel 1930, è sottolineare la terribile attualità del Futurismo come

¹⁵ Oggi presenti in buona parte (mancano Bucci, Dudreville e Malerba) e in una significativa collezione d’opere nella casa-museo Boschi-Di Stefano nella città di Milano. Antonio Boschi e Marieda Di Stefano furono loro stessi fra i promotori mecenatizi del gruppo in questione insieme a Margherita Sarfatti.

cultura, in quel suo aspetto più fortemente caratteristico che è “l’ossessione lirica per la materia” e che passa attraverso la “disintegrazione della personalità [...] il collasso definitivo nelle forze prepersonali, negli stadi istintivi infracoscienti [...] un misticismo convulso della materia, della sensualità, del movimento”¹⁶. Nel dinamismo, nell’istantaneismo come demonia dell’attimo, dove solo si possiede la vita, e nella simultaneità, si consuma, perciò, il ruolo del Futurismo assunto a simbolo e conclusione del divenirismo moderno, in opposizione a tutto ciò che può considerarsi sotto le categorie di essere e di trascendenza¹⁷; ma non è ancora finita, “ora, dal mondo dell’istantaneità a quello della macchina, in sede di significato, non v’è che un passo [...] Dallo sprofondamento nelle forze della materia e del puro divenire, l’uomo, spento allo spirito, risorge come macchina, in un pauroso ‘splendore geometrico e meccanico’”¹⁸. È su quest’ultimo aspetto che Evola rivela quello straordinario ascendente per la filosofia tedesca, che al Futurismo non poteva che mancare¹⁹, dove le medesime premesse, improntate al nichilismo e al non-umano, sembravano avere concrete possibilità di sbocchi diversi, rispetto a quelli di un mero materialismo e della più bieca meccanizzazione²⁰: a buon diritto

¹⁶ J. Evola: “..ossessione lirica della materia, per ‘lirismo’ intendendo ‘l’ubbricarsi della vita il farla ubbricare di noi stessi’ (pp.19, 20, 40): queste sono espressioni testuali dei ‘manifesti’ del futurismo.” In *Simboli della degenerazione moderna: il futurismo*, pubblicato in *La Torre*, n.6, 15 Aprile 1930. Ristampato nell’antologia dedicata alla rivista, Casa editrice Il Falco, Milano 1977, ora in Id., *Scritti sull’arte d’avanguardia (1917-1931)*, cit., p.84.

¹⁷ L.Bonesio: “La *tabula rasa* futuristica è soltanto l’inizio del gelo metallico del razionalismo funzionale alla pervasività plasmante della tecnica: ma ha il merito di mostrarne, con gli aspetti più chiassosi ed iconoclasti, l’occulta radice elementare, ir-razionale, dissolutoria, [...] I Lumi rischiarano il mondo di luce sinistra.” Tratto dalla relazione al convegno *Evola dadaista e antimoderno*, Roma, 25 Settembre 1998.

¹⁸ Cfr. J.Evola, *Scritti sull’arte d’avanguardia (1917-1931)*, cit., p.86.

¹⁹ L.Bonesio: “..sono questioni di ascendenza nietzschiana che si trovano, nella stessa epoca, approfonditamente meditati dalla cultura tedesca (in particolare da Spengler, Benn, Jünger e soprattutto Heidegger) [...] è l’orizzonte del nichilismo in cui la tecnica domina incontrastata, nell’affermazione di quel Regno della Quantità che realizza la promessa progressista dello storicismo.” Tratto dalla relazione al convegno *Evola dadaista e antimoderno*, Roma, 25 Settembre 1998.

²⁰ J.Evola: “Questa tendenza verso il non-umano, contaminazione di qualcosa che in un Nietzsche poteva esser grande, nel Futurismo si capovolge nel vuoto: essa non sbocca nel ‘superuomo’: sbocca nella macchina, nell’uomo meccanizzato, animalizzato e americanizzato a un tempo.[...] Tutto ciò è sintomatico. [...] Dalla religione della ‘vita’, esso passa alla religione della ‘macchina’: ‘Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence.’” In Id., *Scritti sull’arte d’avanguardia (1917-1931)*, cit., p.85

Roberto Melchionda parla di post-nichilismo in Evola²¹, allorchè ricorda come Guido Calogero lo includesse “tra i nomi più significativi della nostra filosofia di allora”, alla base di ciò essendo la comprensione profonda che il nichilismo evoliano fosse l’ambasciatore non di infausti destini, bensì “un valore che può farsi positivo” nella propria possibilità all’azione e che trovava una corrispondenza estetica nella profezia di un’ “arte nuova”; il possesso della distruzione e non l’essere posseduti dalla distruzione, che è poi la deriva futurista, apre orizzonti carichi di positività in attesa d’essere esplorati e risolti secondo nuovi schemi e forme. Uno di questi è certamente quell’Individuo assoluto con il quale Evola chiude la porta alle spalle di un idealismo ormai esaurito nei propri contenuti, e ritrovandosi, per l’appunto, sul pinnacolo nietzschiano del nichilismo, sospeso a metà tra il cielo e l’abisso. La critica fatta anche a questa prospettiva non potrà che essere, allora, di ordine pratico²², avendo visto, Evola, ruzzolare nel baratro della follia e del suicidio proprio quei Nietzsche e Michelstaedter che più di altri avevano contribuito alla sua formazione. Riprendendo sincreticamente proprio i termini del pensatore triestino, di Nietzsche e di Melchionda²³ diciamo che il nichilismo evoliano si fa da “tragico” ad “attivo”; tragico: come “punto neutro” tra persuasione e rettorica, nel senso di un legame ancora da recidere con l’inautenticità del mondo e che, in fondo, con la sua negazione ne mostra parimenti un’indissoluta dipendenza (che è poi la contraddizione della coscienza stoica). Attivo: come libertà reale, come potenza, come indipendenza dal bisogno di negare

²¹ Cfr. R.Melchionda, *Op.cit.*, p.168.

²² “La critica di Evola a Nietzsche, Michelstaedter, Weininger è principalmente di genere pratico [...] La spiegazione della follia e del suicidio non è un capitolo accessorio nella comprensione complessiva del loro pensiero-esperienza.” (Ivi, p.206); scrive infatti Evola in Ur (1927), come riportato nella stessa pagina del testo di Melchionda: “Questa esperienza è come di una *fame* indicibile, organica, assoluta, generatrice di un’angoscia e di una insoddisfazione senza pari. Essa prova a spegnersi precipitandosi verso questo o quell’oggetto[...] Tentativo vano, perché è una fame che più nulla di terreno e di umano può soddisfare [...] Allora *morire* può apparire come una gioia suprema.”

²³ Cfr. Ivi, p.213.

o assolutizzare la vita; indifferenza. Ne emerge addirittura un capovolgimento della prospettiva nietzschiana riguardo la categorie di apollineo e dionisiaco, la prima ricevendo nuova luce e dignità superiore in confronto a quel travolgimento cui è sottoposta dalle forze della vita e dell'ebbrezza, e acquisendo un grado ancor più eminente rispetto a quello di maschera necessaria alla nascita della tragedia. Il sole, trainato dal carro di Apollo, segna, in Evola l'ora del mezzogiorno, e non ci sono nuvole all'orizzonte.

1.3. "Idealismo sensoriale" e "astrattismo mistico": i periodi della pittura evoliana e l'attività espositiva.

Sono proprio queste due categorie a riportarci al discorso intrapreso in merito ai periodi della pittura evoliana che vanno sotto il nome di "idealismo sensoriale" e "astrattismo mistico": se il primo è dunque da definirsi come pittura di stati d'animo legata al dinamismo futurista, ma anche, in certo qual modo, al secessionismo viennese e allo spiritualismo panico del *Blau Reiter*²⁴ (in particolare per l'uso di vernici metalliche, soprattutto argentate) e può vantare tele come *Five o'clock tea*, *Fucina – studio di rumori*, *Truppe di rincalzo sotto la pioggia*, il secondo, che avevamo lasciato in sospeso, consta invece delle *Composizioni* e dei *Paesaggi interiori*, tutti numerati, (cui si devono aggiungere *Feste*, *Principessa composizione* e *le astrazioni*)²⁵ e concerne il periodo che va dal 1918 al 1921,

²⁴ Come ha notato con accorte osservazioni tecniche Enrico Crispolti. Il *Blau Reiter* o Cavaliere azzurro fu inizialmente il nome di un almanacco fondato a Monaco tra il 1910 e il 1911 da Kandinskij e Marc ove si ritrovavano numerose riproduzioni di svariati artisti (Picasso, Matisse, Gauguin, Van Gogh, ma anche disegni orientali o infantili) accomunate da un'estetica anti-naturalistica e tesa all'espressione di stati d'animo; in seguito andò a connotare un vero e proprio movimento artistico aperto alle innovazioni delle avanguardie.

²⁵ Per un elenco completo delle opere è bene rifarsi alla lettera inviata da Julius Evola a Tristan Tzara contenente l'invito all'esposizione di Casa d'Arte Bragaglia, tenutasi dal 20 al 31 Gennaio 1920. Tale

inquadrandosi come momento direttamente conseguente l'idealismo sensoriale; qui, però, la concezione concettuale del mondo non viene semplicemente superata in una rappresentazione panico-orgiastica delle forme, bensì direttamente trascesa, tale da fare della "determinazione oggettiva" un puro spettacolo davanti al quale, con totale disinteresse e arbitrio, il soggetto possa "alzare o abbassare il sipario". Ancora, più di Dioniso poté Apollo, la spiritualità dell'astratto. Nel passaggio da un periodo all'altro, in cui è ravvisabile pure quella necessità psicologica di "non soccombere"²⁶ alle prove che la vita aveva destinato a Evola, qui rientrando l'accento già svolto sulle esperienze del fronte e della droghe, è giusto vedere quel salto dal Futurismo al dadasimo che il barone non esita a compiere, trovando nel movimento zurighese un approdo più consono alle proprie convinzioni. Fu proprio a Zurigo, in quel Cabaret Voltaire di Spiegelgasse (la via che ospitava Lenin e la moglie durante la guerra), che Richard Huelsenbeck, Hugo Ball e Hans Arp, guidati dal ventenne romeno di formazione simbolista Samuel Rosenstock, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Tristan Tzara, diedero il via al movimento Dada. Al di là delle discussioni sul significato del termine, che più che indicare un semplice nulla, trova nella ripetizione del fonema "da" una peculiarità infantile e capricciosa (e dada, infatti, indica, in francese, l'ostensione dei fanciulli verso il balocco)²⁷, dobbiamo dire che il Dadaismo rientra a malapena, almeno nelle intenzioni, nel panorama delle avanguardie europee, denunciando di quelle, così come dell'arte tradizionale, la sottomissione alle logiche del mondo borghese cui opporre ciò che, più di una semplice corrente artistica, fu un vero e proprio modo di sentire e di essere. Ecco allora portate in scena l'irrisione, l'ironia,

lettera è rintracciabile in *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)*, a cura di Elisabetta Valento, traduzione di Aldo La Fata, introduzione di Gianfranco de Turrís, Quaderni di testi evoliani n.25, Fondazione Julius Evola, Roma 1991, pp.19,20.

²⁶ R.Melchionda: "Per non soccombere alla prova, la condizione è mantenersi, estrarre da sé un-di-più, un 'io' allo sbaraglio, ma *affermativo*." In Id., *Op.cit.*, p.187.

²⁷ Tzara lo ricollega addirittura a fonemi dell'Africa nera.

la provocazione e un sostanziale anarchismo della rappresentazione artistica che ne sconvolgeva le tradizionali gerarchie, introducendo pure procedimenti tecnici come il collage, il fotomontaggio o, con Marcel Duchamp, il ready-made, che avranno davvero grande importanza negli sviluppi dell'arte successiva. Ciò che invece il Dadaismo eredita dalle avanguardie fu la diffusione rapida attraverso manifesti, eventi e artisti che ne sposarono, a volte rielaborandoli, i presupposti e gli assunti teorici: abbiamo dunque a New York, alla Galleria 291 del fotografo Alfred Stieglitz, le sperimentazioni di Picabia, Duchamp e Man Ray, a Berlino l'arte "impegnata" di Huelsenbeck, Hausmann, Franz Jung, Meliring, Heartfield e Grosz, a Colonia e Hannover l'umorismo di Max Ernst e Kurt Schwitters, gli scandali parigini di Tzara, Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, fino ad arrivare ai paesi dell'est come l'Ungheria e la Jugoslavia, dove pure arrivarono la fiammata dada. Il collante di una così vasta serie di esperienze fu, certamente, la provocazione nei confronti delle convenzioni di quei ceti conservatori cui attribuire le tragedie della guerra appena trascorsa, provocazioni che nel mondo dell'arte sfociarono in un rimescolamento dei generi²⁸ di chiara impronta rivoluzionaria. Diciamo, per gli onori della cronaca, che nel 1923, a Parigi, mentre Tzara si apprestava a rappresentare la prima della sua opera *Le coeur a gaz*, Breton, con l'appoggio di alcuni amici, interruppe violentemente lo spettacolo, palesando, sotto gli occhi di tutti, la frattura insanabile che da tempo andava formandosi all'interno del movimento; a Tzara non rimase che pronunciare a Weimar, poco tempo dopo, l'orazione funebre del Dadaismo e assistere inerme alla virata surrealista dei suoi vecchi compagni di ventura; ma i semi dada erano già stati piantati in un fertile terreno. Evola conobbe il Dadaismo nel 1919 divenendone in poco tempo

²⁸ Da non sottovalutare è la cinematografia, già affrontata dai futuristi, e campo d'azione, in seguito, per i surrealisti. Da segnalare, in tal senso, le sperimentazioni di Man Ray e la nascita del "film astratto" dovuta all'incontro propiziato da Tzara tra il pittore Hans Richter e Viking Eggeling realizzatori rispettivamente di *Rhythmus 21e* di *Diagonal Symphonie*, entrambi del 1921.

l'esponente principe e più rilevante del panorama artistico italiano; il prezioso ruolo svolto dall'autore romano in questo campo, oltre ad essere testimoniato dalle qualità delle sue opere, che senza bisogno di spallate ben si inseriscono nel clima culturale di quegli anni al livello di pittori ben più rinomati, e dall'intensa attività espositiva (la "collettiva" futurista nel 1919 a Palazzo Cova a Milano; la personale a Casa d'Arte Bragaglia nel 1920 a Roma; alla galleria "Der Sturm" di Erwart Walden a Berlino nel '21; nello stesso anno, sempre da Bragaglia, con Fiozzi e Cantarelli; fino all'internazionale d'arte d'avanguardia a Ginevra tra il '20 e il '21; a Losanna; il "Salon Dada" a Parigi) fu riconosciuto per primo da Enrico Crispolti che con grande anticipo²⁹ e in ben più di una sua opera³⁰ ha portato alla ribalta la figura del giovanissimo artista Julius Evola, contribuendo a un lavoro di sdoganamento da quell'infamia che le ideologie della neonata Repubblica Italiana non avevano esitato ad apporre su ogni aspetto della sua vasta ed eterogenea attività. Con il passare degli anni, Crispolti non si scoprì essere il solo ad affermare la grandezza di Evola nell'ambito del Dadaismo o quantomeno ad ammetterne l'importanza: nel lungo elenco riportato da Melchionda in nota a un suo capitolo sull'arte evoliana³¹ scopriamo i nomi di Claudio Bruni, di Arturo Schwarz, di Daniele Palazzoli, di Luciano de Maria, di Paolo Fossati, di Gabriella Della Chioma, di Gianfranco Lami e di Massimo Cacciari. Ci basterà riportare, di questi, alcuni passi della testimonianza lasciataci da Claudio Bruni, fondatore a Roma, nel 1953, della galleria "La Medusa", giornalista, mercante e perito d'arte moderna che nel 1959 incontrò Evola in merito alle ricerche che stava conducendo su quei pittori futuristi rimasti nell'ombra delle dimenticanze storiche, ricerche che peraltro, pur

²⁹ C.F.Carli: "...ruolo fondamentale assolto in tale riscoperta storico-critica da Enrico Crispolti [...] che all'attività pittorica evoliana, con solitaria lungimiranza, cominciò ad interessarsi fin dal 1958." In Id., *Evola fra avanguardia e tradizione*, In *Testimonianze su Evola*, cit., p.225.

³⁰ Possiamo sicuramente citare, dell'autore: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1971, e collaborazioni a riviste come *Palatino*, *La Medusa* ecc.

³¹ Cfr.R.Melchionda, *Op.cit.*, p.174.

nella loro evidente difficoltà, portarono al successo di *Dopo Boccioni, dipinti e documenti futuristi dal 1913 al 1919*, e all’inserimento degli artisti riscoperti nel secondo volume degli “Archivi del Futurismo” nel 1962. Bruni entrò a casa Evola, in un “palazzone della Roma umbertina” verso le 17 di un pomeriggio estivo; ecco le sue parole:

Le sue opere, più o meno, erano tutte ancora lì, circa una trentina, e riempivano gli spazi liberi dei muri della sua casa. [...] Così appresi che le sue opere si dividevano in due soli cicli: ‘l’idealismo sensoriale’, 1915-1918, e ‘l’astrattismo mistico’, 1918-1921. [...] mi apparve subito evidente che il momento dell’Evola pittore era di altissima importanza, sia per la cultura italiana che per un più ampio discorso a livello europeo. [...] Evola rifiutava [...] ogni riferimento tra le sue opere ed il secondo futurismo [...] lui stesso preferisce definirsi pittore dada [...] nella storia dell’arte italiana, Evola pittore dovrà occupare quel posto che già gli compete.³²

1.4. I contatti con l’avanguardia europea: il carteggio con Tristan tzara.

A costo di essere noiosi, e di dover pagare dazio alla pedanteria, non possiamo esimerci dall’espone altri elementi importanti alla perorazione della causa evoliana, primo fra tutti il fatto che Evola intrattenne un rapporto epistolare con personaggi del calibro di Diaghilev, Schad, Arp e Tzara; quello con quest’ultimo, emerso grazie al lavoro di Elisabetta Valento, è di fondamentale importanza per il chiarimento e la comprensione di questa fase. I trentuno documenti, fra lettere e cartoline, ritrovati presso la Fondation Jacques Doucet della Biblioteca Sainte-Genevieve a Parigi e pazientemente trascritti dalla studiosa, verranno utili anche in questo nostro studio quando dovremo rendere conto del lavoro non solo pratico, ma

³² C.Bruni, *Evola dada*, in *Testimonianze su Evola*, cit., p.57 e seguenti.

teorico svolto da Evola ai servizi dell'arte e dell'estetica. Ciò che ora ci interessa sottolineare è, però, la dimensione non solo nazionale, ma internazionale che lo studio dell'Evola artista prospetta e che trova conferma anche in questo intreccio di rapporti personali con i massimi esponenti delle avanguardie³³. Un secondo aspetto da mettere in luce è l'attività come pubblicista su varie riviste del settore: la prima, "Alpenrose", rimase solo un progetto mai realizzato, ma di cui abbiamo testimonianza innanzitutto dalla primissima lettera inviata a Tzara il 7.10.1919: "Sto formando a Roma una Rivista d'Arte moderna (Govoni Marinetti Onofri D'Alba Folgore Casella Prampolini Tiruhytt Depero ecc.) [...] e di fare della rivista una fonte di propaganda dadaista in Italia"³⁴, e poi dalla lettera inviata da Evola a Virgilio Marchi nel giugno 1919 rinvenuta e pubblicata sul catalogo della mostra "Casa Balla e il Futurismo a Roma" del 1989 e dalla quale apprendiamo che fra i collaboratori dovevano pure risultare Balla, De Chirico e Savinio. Come ipotizza la Valento è probabile che la mancanza di fondi sia stata esiziale al compimento di questo piano editoriale. La seconda rivista fu quel "Noi", fondata a Roma nel 1917 da Bino Sanminiati ed Enrico Prampolini, che ne assunse la direzione unica nel '20, per poi vedere l'interruzione delle pubblicazioni in quello stesso anno e la sua ripresa in un'impronta maggiormente futurista e marinettiana nel'23 (mentre nel '25 la cessazione fu definitiva): Prampolini, che aveva conosciuto Tzara già nel 1916, ha un ruolo essenziale nei contatti stabiliti da quest'ultimo con Evola ed è lui il tramite che permetterà allo stesso Evola di pubblicare sul primo numero del nuovo "Noi" (cioè quello diretto totalmente da Prampolini) nel gennaio del '20 la poesia di Tzara *Saltimbanques*³⁵. Tuttavia, di lì a poco, Evola lamenterà, proprio all'artista rumeno, la delusione di questa

³³ È probabile che sia stato Enrico Prampolini a introdurre Evola alla conoscenza di Tristan Tzara, data l'usanza, del primo, di adoprarsi a stabilire rapporti con molti esponenti dell'avanguardia europea.

³⁴ *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)*, cit., p.16.

³⁵ *Ivi*, p.18.

esperienza con la quale pensa già di chiudere a causa di una mancanza di sensibilità nei confronti del movimento Dada difeso e propagandato in perfetta solitudine³⁶. E' sulla base di questa crisi che Evola passa a "Bleu", il periodico fondato a Mantova da Bacchi, Cantarelli e Fiozzi forse proprio con l'appoggio di Tzara³⁷ e che può essere considerato a pieno titolo, l'unica rivista dadaista italiana, la cui avventura finirà con il n. 3 del gennaio 1921. A tutte queste collaborazioni, in cui Evola ricoprì più o meno un ruolo da protagonista, si deve certamente aggiungere la sortita su "Dadaphone" n. 7, pubblicata a Parigi nel marzo 1920, dove l'autore romano vide inserita la propria poesia *La fibre s'enflamme et les pyramides*³⁸, e la partecipazione, con l'articolo dal sapore sarcastico e misogino *Gehst zu Franen?*, su "Cronache d'Attualità" (a.IV, gennaio 1921), la rivista di Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia accolse Evola nella sua Casa d'Arte di via Condotti a Roma presentandolo come "dadaista, pittore, filosofo", attraverso il proprio giornale nella rubrica "Misteri della Cabala"³⁹ e ospitandone prima la mostra personale nel '20 e poi, nel 1921, il trittico dadaista con Fiozzi e Cantarelli. In tutta risposta il barone,

³⁶ "Sono molto deluso dai miei amici di 'Noi' a causa delle loro idee; tanto che penso di sciogliere ben presto la rivista; potrei anche farlo subito se avrete voglia di farne un'altra, Dada internationale, qui a Roma." lettera datata 17 Marzo 1920, (ivi, p.23); ma già qualche tempo prima Evola aveva detto: "L'atteggiamento dell'Italia moderna (!!) nei confronti di Dada è disgustoso [...] mi sono molto prodigato a far conoscere lo spirito del movimento, e a dimostrare come il Dada non possa essere che l'esito finale di tutti i movimenti profondamente moderni: naturalmente i critici hanno detto: arbitrio, follia, ciarlatanismo, superficialità, futurismo germanizzato. Vale a dire, in essi: paura, superficialità, cristallizzazione pratica, impossibilità di capire e di non capire. Sono, come vi ho detto, alla direzione della rivista d'avanguardia 'Noi', e mi dispiace di non poterla rendere organo del dadaismo italiano [...] per l'assenza di amici italiani che possono significare qualcosa all'interno del movimento." lettera del 21 Febbraio dello stesso anno, (ivi, p.21)

³⁷ E.Valento: "E' stato inoltre notato che la sua apparizione coincise con la 'calata' in Italia di Tzara culminante nel 'mini-congresso dadaista' di Venezia dove Cantarelli e Fiozzi si recarono." In J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p.10.

³⁸ Cfr. lettera a T.Tzara dell' Aprile 1920: "Caro Tzara, ho ricevuto Dadaphone e vi ringrazio per la pubblicazione della mia poesia." In *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)*, cit., p.24.

³⁹ A.Fornari: "...egli apparve alla Casa d'Arte Bragaglia nel '20 [...] Anton Giulio Bragaglia lo presentò quale *le baron Julius Evola* 'dadaista, pittore, filosofo' e puntualizzando 'a lui piace tanto essere detto filosofo', aggiunse: *Et volia un peintre!* [...] Balla lo squadrava con diffidenza, convinto che in quella sfavillante divisa del R.E. si celasse una spia straniera..." in Id., *L'arcangelo del dadaismo*, in *Testimonianze su Evola*, cit., p.126.

se in un primo momento si adoperò per mettere in contatto Tzara e Bragaglia⁴⁰, dimostrerà poi verso l'artista di Frosinone ben scarsa riconoscenza, vedendovi solo il fornitore di occasioni propagandistiche al movimento Dada e mantenendo con Tzara ben altra complicità, come si evince facilmente da una lettera inviata a quest'ultimo nel marzo del 1921:

A proposito di 'Cronache d'Attualità' vi dico questo: non si tratta di fare pubblicità Dada: non ne avrei affatto la vena, ma di fare una sorta di piccola rivista Dada di due o tre pagine [...] pubblicarvi qualcosa di assolutamente urtante, da sconvolgere e disorientare tutti: contemporaneamente pubblicare una quantità di occasioni di scandalo, mettendo in ridicolo tendenze e personaggi illustri italiani e stranieri (ad esempio, a cominciare da Marinetti sino allo stesso Bragaglia)⁴¹.

Molti furono anche i periodici che ebbero occasione di parlare di Evola sia a livello nazionale che estero e il dadaista-filosofo non mancò di reinventarsi, all'uopo, anche come organizzatore di eventi roboanti e fomentatori, alcuni in occasione delle stesse mostre, dove il tafferuglio con i futuristi era sempre da tenere in conto (come accadde proprio da Bragaglia), altri invece sparsi fra l'Università, dove il 16 maggio 1921 fu tenuta una Conferenza Dada e la lettura del Manifesto di Tzara del 1918, sale da ballo, come la "Giovanelli" a Roma, dove fu eseguita della musica Dada, e club artistici o cabaret, come le "Grotte dell'Augusteo" (già da tempo ormai demolite) sempre a Roma, in cui Evola ebbe a esporre propri quadri e manifesti nonché a decorare le pareti del locale stesso con l'aiuto di Virgilio Marchi (3 maggio 1921). A seguito di tutti i punti sollevati, i

⁴⁰ Cfr. Lettera a Tzara datata 29 Dicembre 1920: "Il sig. Bragaglia si interessa molto al vostro movimento; gli ho dato la traduzione del vostro Manifesto 1918 che pubblicherà su uno dei prossimi numeri. Bragaglia vi prega di dire se il movimento dada parigino è interessato ad avere nella sua rivista, che sta per diventare la più importante delle riviste italiane moderne, qualche pagina dedicata esclusivamente a ciò che vorrete.."

in *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)*, cit., p.32.

⁴¹ Ivi, p.34.

quali, ciascuno in sua misura, hanno contribuito a mostrare l'imprescindibilità del personaggio Evola nel panorama artistico e culturale dell'epoca e che si aggiungono a quanto riferito nel primo capitolo in merito alla filosofia dell'autore romano (anch'essa assai rilevante e alternativa al duopolio idealista di Gentile e Croce) ci aspetteremmo, di conseguenza, il giusto riconoscimento della cultura "ufficiale", quella, tanto per intenderci, che trova la propria vitalità fra le pagine dei libri scolastici o universitari; così, di fatto, non è. Il silenzio su Evola, nelle maggiori antologie in uso, non si riduce semplicemente a un'esiguità di spazio dedicatogli che, di per sé, risulterebbe già abbastanza ingiusta, ma riguarda invece la questione di una vera e propria assenza che non trova altra giustificazione se non quella di una barricata ideologica. Ora, se questa posizione potrebbe anche essere comprensibile, pur con qualche sforzo, per ciò che riguarda la filosofia, dove la cultura egemonica non può che guardare di sbieco a un idealismo che si definisce "magico", nonché a quel tradizionalismo cui in Evola corrisposero prese di posizioni culturali e politiche certo avverse al materialismo di stampo e socialista e liberale, ciò che rimane senza spiegazioni di sorta è proprio l'ostracismo del mondo artistico. A dire il vero quest'ultimo non è assolutamente scevro da inquadramenti di matrice dottrinale, essendo esso stesso uno di quei campi "culturali" la cui occupazione sistematica e programmata è uno dei capisaldi del pensiero leninista e gramsciano; tuttavia si pensava che una minore consapevolezza di questi assunti e una maggiore dinamicità delle discipline artistiche potessero contribuire in qualche maniera alla causa, per lo meno, della memoria; constatiamo, invece, che quell'inconsapevolezza si è tramutata, altresì, in pura ed innocente ignoranza *strictu sensu*. Dobbiamo d'altro canto dire che nel 1963, e quindi più di quarant'anni or sono, in stagioni che s'apprestavano a divenire ben più "calde" e partecipate di quelle odierne, non si ebbe il timore di organizzare a Roma, presso la

galleria d'arte "La Medusa" di quel Claudio Bruni di cui abbiamo già avuto modo di parlare, una mostra di opere evoliane (quadri e disegni), organizzata da Enrico Crispolti; lo stesso Crispolti, più recentemente, ha fatto sì che altrettante opere fossero presenti alle mostre di più ampio respiro curate sempre a Roma nell'ottobre 1985 e nel settembre 1989 e che vanno sotto il titolo di "Il Futurismo a Roma: anni dieci-quaranta" alla Galleria Editalia e "Casa Balla e il futurismo a Roma" a Villa Medici. A oggi, a parte il caso eclatante di Pavia⁴², dobbiamo segnalare come lavori di Evola siano stati presenti nella mostra "Italian Abstraction 1910-1960" tenutasi a Londra dal 28 giugno al 24 settembre 2006 nelle sale della Estorick Collection of Modern Italian Art e dell'Italian Cultural Institut, ma soprattutto nell'esposizione "Julius Evola: arte come alchimia, mistica, biografia. Opere e documentazione", a cura di Vitaldo Conte, avvenuta nello scenario del Castello Aragonese di Reggio Calabria tra il 2 dicembre 2005 e il 6 gennaio 2006⁴³.

⁴² Dove recentemente si è tenuta una mostra sul dadaismo recante una sola opera di Evola, peraltro un disegno poco comprensibile e di scarso valore.

⁴³ Grazie all'interesse del sindaco reggino Giuseppe Scopelliti, dell'assessore all'Istruzione Amedeo Canale e alla collaborazione della Fondazione Julius Evola, nonché del Centro Studi Libero Pensiero e quindi di personaggi del calibro di Carlo Fabrizio Carli e di Gianfranco de Turrís, in veste di direttori del comitato scientifico della mostra.

2. Julius Evola filosofo dell'arte.

2.1. Il parallelo tra filosofia e arte.

Non rimane che introdurre e discutere un argomento che, più di altri, costituisce il motivo della unicità della figura di Evola e che volutamente abbiamo lasciato a parte da un discorso che potrà essere sembrato elencatorio, ma che si è reso necessario dato lo stato di cose attuale, né vogliamo fare di questo medesimo argomento un'ulteriore arma dialettica contro chi ancora sostenesse che l'occuparsi di tale materia sia un fatto tutt'altro che indispensabile; la nostra è solamente un'operazione che vuole rendere onore alla giustizia. Ciò di cui vogliamo parlare è, dunque, la teoria dell'arte così come emerge dalle parole stesse di Evola, per la quale non si può prescindere dall'encomiabile impegno della Valente concretizzatosi in *Scritti sull'arte d'avanguardia* che raccoglie buona parte degli studi in merito. La prima cosa che dobbiamo stabilire è il parallelo venutosi a creare tra filosofia e arte, o meglio sarebbe dire l'intreccio, se teniamo buono quanto detto nel primo capitolo circa l'organicità dell'opera evoliana di questa fase: il Dadaismo e il periodo dell'"astrattismo mistico", che di qui in avanti assumeremo come principale punto di riferimento per parlare dell'Evola artista e teorico dell'arte (di fatto ne è il lato più caratteristico e originale), è concepito, infatti, come esperienza limite esattamente al pari dell'idealismo in filosofia. Quel salto qualitativo che avevamo già prospettato con l'Idealismo magico si ripropone quindi nella stessa misura col Dadaismo. È in questa prospettiva che

appare chiaro come, per Evola, la scelta surrealista di molti artisti (Breton, Aragon, Soupault, Ernst, Arp ecc.), al termine dell'esperienza dadaista, non sia che una deriva e uno scadimento in forze preconsce e irrazionali, peraltro suggellate da tecniche come la scrittura automatica, il *cadavre exquis*, il *frottage* e il *grattage*⁴⁴; tali tecniche avevano il duplice intento di far emergere da un lato, nell'artista e nell'opera, quella realtà inconscia che pareva essere un'isola vergine rispetto alle sovrastrutture omologanti della società moderna, dall'altro di ottenere lo stesso effetto nello spettatore attraverso quello spaesamento cui si era inevitabilmente condotti di fronte a tele affatto curiose nello stile e nella scelta dei soggetti (si pensi in questo caso ai quadri di Dalì, ma non solo). La realtà, insomma, che tendeva a risaltare nella corrente surrealista era quella del sogno, una figurazione onirica che ricalcava quella mancanza di logica che spesso accompagna le visioni notturne; per Evola, tuttavia, siamo davvero lontani da quel possesso estremo dell'Io mutuato dai vari Stirner, Michelstaedter, Weininger e Nietzsche, che aveva dato luce all'Idealismo magico e all'Individuo assoluto e il cui corrispettivo artistico era sicuramente l'esperienza dada. Il surrealismo, pertanto, non gli sarà sembrato un ameno e sconosciuto luogo raggiunto dopo una faticosa scalata, ma il precipizio e lo stordimento che seguono un passo falso e una caduta. Allo stesso modo, si deve collocare la critica a quel "ritorno all'ordine" visto inevitabilmente come una nuova compromissione col mondo, e che pareva ignorare che l'innocenza della bella forma e della sua raffigurazione era ormai perduta di fronte ai colpi sempre più energici dell'arte astratta e di quella potenza distruttiva e nichilista, che aveva trovato in Dada l'apice della sua forza. Non dobbiamo dimenticare che nell' "Astrattismo mistico", ma già nell' "Idealismo sensoriale", il

⁴⁴ Mentre il *frottage* è una particolare tecnica di scrittura automatica, il *grattage* consiste invece in un raschiamento dei colori precedentemente stesi sulla tela. L'invenzione di entrambe le tecniche si deve a Ernst.

rapporto col mondo risulta essere risolto in un superamento della sua concezione concettuale che vanifica, dal punto di vista artistico, ogni tentativo di rappresentazione che non sia pura espressività di una volontà algida dell'Io assolutamente libero; questa libertà, come vedremo, sarà anche libertà di non esprimere nulla: l'arte diviene un capriccio per l'artista e a fronte di ciò una sua reale necessità comincia a traballare e a essere messa in discussione proprio come era stata discussa l'indispensabilità della filosofia: sin da queste prime battute l'estetica evoliana parrebbe non accontentarsi dei concetti di *tecnè* e *poiesis*, ma porterebbe con sé la spinta a una *praxis* in senso più ampio. Evola, peraltro, si trova costretto a questo tipo di discorso da un'accertata coerenza interna dei suoi assunti: il retroterra filosofico era senz'ombra di dubbio di tipo hegeliano e così come l'idealismo era sorto per forza di cose dal movimento obbligato ed emancipatorio dello spirito venuto ad autocoscienza dopo i primordi cartesiani, allo stesso modo, nell'arte, la dialettica io-mondo non poteva che risolversi con un radicale sbilanciamento verso il primo che, potenziandosi, arrivasse fino a eliminare la possibilità stessa di tale dialettica. Ciò darà luogo a un nuovo corollario teso a prolungare il parallelismo che abbiamo affermato, che è la lettura retrospettiva della storia dell'arte in chiave idealista, a partire, cioè, proprio da quel venire progressivo alla luce dello spirito che culminerà, dopo i dualismi e l' "umanità" del Romanticismo, nell'assoluta volontà e nell' "a-umanità" dell'arte astratta. Oltre a ciò, Evola non si riduce a ricondurre a questo punto di vista soltanto l'arte e la filosofia, ma l'intera gamma delle discipline che compongono in buona parte ciò che si può chiamare "cultura contemporanea"; ancora nel 1931 scriveva:

Il ritmo stesso presentato dalla logica dell'arte astratta, riappare infatti in molti altri rami della cultura contemporanea [...] la matematica [...] lo stesso si dica della fisica⁴⁵ [...] parimenti nello sviluppo della critica della conoscenza fino all'idealismo assoluto ed a correnti analoghe, scompare la certezza realistica [...] si ha proprio l'equivalente di quel capovolgimento del rapporto tra forma e contenuto, che indicammo nell'arte astratta⁴⁶.

Ma Evola non si ferma qui; quell'Impulso alla Via che ora conosciamo non gli permetteva di arrestarsi a ciò che sarebbe stato soltanto un punto morto:

Questa visione irrealistica, idealistico-matematica del mondo, se a molti vale come un punto di arrivo positivo, ad altri appare invece come una specie di riduzione all'assurdo [...] Infine vi è chi riconosce l'aspetto negativo, eppure vi applaude, perché vede in questo aspetto una specie di fuoco purificatorio [...] un preludio, il preludio, appunto, ad un'epoca di assoluta realtà e di assoluta attività⁴⁷.

Ritorniamo, così, a quanto già affermato sul salto da un piano logico-speculativo a uno pratico-attivo (che era poi il piano della critica svolta da Evola all'idealismo stesso) e vediamo come qui quello diventi in toto una dicotomia tra una “visione del mondo come conoscenza o idea” e “quella del mondo come potenza”⁴⁸. Non volendo anticipare troppo talune tematiche, torniamo a dire che una critica al *rappel à l'ordre* era già contenuta in uno dei primissimi scritti evoliani di cui abbiamo testimonianza, quell' *Overture alla pittura della forma nuova* che nel 1917 era destinato alla rivista “La Folgore futurista” e che invece rimarrà inedito fino al 1984 quando Giovanni Lista lo ritrovò o lo pubblicò in *Balla le futuriste*⁴⁹;

⁴⁵ Disciplina per la quale Evola cita i nomi di Einstein, Eddington, e Weyl. Cfr J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p.95.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p.96.

⁴⁸ *Ivi*, p.97.

⁴⁹ Cfr *ivi*, p.19. (nota di Elisabetta Valento)

oggi lo possiamo leggere nell'antologia succitata a cura della Valento: Evola, con una certa metodicità, opera una suddivisione tra due periodi nel Futurismo, simboleggiata dalle figure rispettivamente di Boccioni e di Balla; sarebbe proprio sulla linea del primo periodo e in particolare in merito alla sua caoticità, al panteismo incosciente di soggetto e oggetto, alla predominanza dell'elemento naturale su quello spirituale, che si sarebbe consumato il ritorno alla classicità di pittori come Soffici e Carrà (e del medesimo De Chirico)⁵⁰; la "forma nuova", definita "andamentale e psicologica", apparterebbe invece al secondo momento, laddove prevale un'idealismo pittorico puramente soggettivo, l'elemento spirituale su quello naturale, nonché quello volontaristico su quello sentimentale o sensorio. Come si può notare la conoscenza del Dadaismo è ancora lontana in questi passaggi, ma Evola cerca già di differenziare la propria produzione seguendo una separazione tra primo e secondo Futurismo, collocandosi idealmente in quest'ultimo e rimanendo quindi sulle orme del suo primo maestro Giacomo Balla; tuttavia, di lì a un paio d'anni, quella stessa distinzione andrà stretta al "pittore, filosofo, dadaista" che s'appresterà ad allacciare i ponti con Tristan Tzara; e non si può non accorgersi di come, in fondo, quel secondo periodo futurista, così come è tracciato da Evola, abbia già i tratti dell' "astrattismo mistico", in particolare in quel "sentimento astratto ed *egoistico*" che non tarderà ad apparire negli scritti successivi.

⁵⁰ "...la pittura futurista è entrata in un secondo periodo [...] Il primo fu essenzialmente caotico come per necessità l'inizio di ogni rivoluzione [...] tale infatti da non evitare la ricaduta di alcuni pittori futuristi (Soffici, Carrà) nelle antiche forme oggettive e primitiviste." (*Ibidem*)

2.2. “Arte pura”.

Essendo partiti, nel primo capitolo, da considerazioni prettamente filosofiche, e volendo chiudere tutte le finestre apertesì sul cortile del parallelismo tracciato tra l'arte e la filosofia stessa, non sarà fuori luogo parlare ora dell' "arte pura" come categoria filosofica che fa la sua comparsa in *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, testo che, è bene ricordarlo, fu pubblicato per Bocca nel 1930, anni in cui il periodo artistico era per Evola ampiamente concluso (Evola smetterà la pittura e la poesia nel 1921) e poteva essere guardato retrospettivamente con più lucida capacità di analisi. L'*Arte pura* si colloca in quell'epoca che è detta "della Personalità" e che insieme a quella precedente "della Spontaneità" e alla successiva, o "della Dominazione", costituiscono la "via dell'Individuo assoluto" così come descritto da Evola in *Fenomenologia*. Una premessa da compiersi, in perfetta sintonia con quanto già affermato, è che definire l'*arte pura* come categoria equivale intenderla non come "condizione logica dell'esperienza possibile", ma, piuttosto, come il *senso* di una possibilità d'esperienza"⁵¹, in ciò ravvisando il puntiglio dell'autore nel non abbandonare mai uno sfondo e un risvolto pratico delle sue argomentazioni che corrisponda al superamento avvenuto della discorsività logica idealista. Tuttavia siamo in pieno terreno teoretico, scorrendo le prime righe delle parole evoliane, e apprendiamo che l'*arte pura* emerge da un movimento dello spirito successivo all'esperienza mistica; qui non si deve confondere e identificare affrettatamente questa nuova categoria con l' "astrattismo mistico" (benché qualcosa, come vedremo, ci aiuterà a dire anche di quel periodo artistico), la prima definendosi come unità estatica di soggetto e oggetto che "viene sentita tuttavia come oggettiva,

⁵¹ J.Evola, *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, Edizioni Mediterranee, Roma 1985, p.12.

in sé e per sé esistente (=come Dio)⁵²; qui l'oggettività è riconosciuta a uno stato che è incondizionato, ovvero "allo stato che comprende la possibilità della sua crisi, la libertà di trascendersi, di passare in altro-in altro, ossia nel soggettivo"⁵³. Svolgendosi la dialettica tra soggetto e oggetto, è chiaro come al momento mistico dell'unità suprema di entrambi non possa che seguire, volendo andare oltre e postulando un nuovo movimento, una loro nuova separazione; qui si situa appunto l'*arte pura*, il luogo dove il soggettivo riappare come "sufficiente, centrale, autarca, principio di realtà e non più soltanto immagine ed astratta idealità"⁵⁴. Quest'ultima precisazione è di fondamentale importanza per comprendere come il soggetto goda di uno stato che è, in certo qual modo, purificato dal fuoco dell'oggettività mistica, e possa ora prendere su di sé quella stessa oggettività facendosene principio; precedentemente alla mistica, invece, la distinzione e la dialettica tra soggetto e oggetto era posta in modo tale che il primo fosse concepito come "assoluta medianità e femminilità"⁵⁵, ossia, attraverso la sua espressione si rivelava una trascendenza: ecco dunque quei concetti di "ispirazione", "genio", "mania", che nell'*arte pura* e nell'astrazione trovano un definitivo superamento. Nella "Grande arte" lo si ritrovava, in certo senso, posseduto dall'esperienza artistica e il contenuto trascendeva certo il mezzo espressivo, ora avviene altresì un ribaltamento dello stato di cose, tale per cui l'Io possiede interamente la possibilità dell'espressione artistica stessa venendo a originare quel "formalismo estetico" che stabilisce la priorità del mezzo espressivo sul contenuto, fino a far divenire la forma medesima il contenuto dell'opera d'arte: "Espressione che ha per oggetto lo stesso puro esprimere, che non è peraltro (arte impura) ma per se stessa", e cioè

⁵² Ivi, p.171-172.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ "Si ricorderà di aver già incontrato nella prima epoca un analogo del fenomeno estetico: ma là esso era *assoluta medianità*. L'Io in esso era, semplicemente, nello stupore di un trascendente che attraverso la sua espressione si rivelava." (*Ibidem*)

arte pura, “arte come valore individuale”. L’arte, dunque, riafferma l’io nel punto originario della produzione estetica, riducendosi a fatto di pura volontà individuale⁵⁶ secondo un processo graduale di consunzione delle forme (e quindi, in fondo, antoconsuntivo) che ha nel Dadaismo il suo *telòs*, infatti:

“Il processo di immanentizzazione, di consumazione dell’arte medianica o femminile in arte individuale o attiva, si sviluppò nell’epoca moderna secondo vari momenti [...] secondo un ordine logicamente continuo [...] Qui si dirà soltanto sul dadaismo, inteso come *Telòs* dell’intervallo”⁵⁷.

Quei “vari momenti” in cui Evola riconoscerà le diverse correnti della storia dell’arte moderna, sviluppate secondo una vera e propria morfologia, saranno trattate altrove e viste da noi in seguito. Ciò che ora ci interessa sottolineare è invece come Evola, dopo aver parlato di consunzione delle forme e del Dadaismo come il termine *ad quem* di quel processo, non arrivi a sposare la tesi di una “morte dell’arte”, introducendo, al contrario, un concetto ben diverso e assai significativo: quello di un’“ironia dell’arte”. Non dobbiamo sorprenderci: l’arte conserva in Evola una propria essenzialità irriducibile alle sue trasformazioni storiche e contingenti che è l’essere segno e simbolo di qualcosa d’altro, in questo caso dell’Io e della propria autoaffermazione come libera volontà⁵⁸. Questa capacità l’arte non sembra perderla nemmeno nel paradosso della sua negazione, neppure quando sembra che all’Io le forme del suo esprimersi non bastino più e si renda necessaria una metamorfosi vera e propria: “Il dadaismo è un limite: in esso l’arte, nel suo valore *religioso* e, in generale, come spontanea espressione in forma

⁵⁶ “ora l’esigenza moderna dell’*arte come valore individuale* reagì in modo assai netto ad una tale situazione, e –già con il Novalis, con lo Schlegel e, in parte, con il Wagner- di contro al concetto di opera d’arte come genialità affermò il concetto dell’*opera d’arte come volontà*.”, (Ivi, p.189)

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ “Ora, seppure sotto le condizioni dell’ulteriore valore realizzato, vi è qualcosa di analogo nelle categorie oggettive della persona” (*Ibidem*)

universale, realizza la propria negazione [...] Così l'arte pura può dirsi il preludio alla *magia*". Ma qui siamo finiti davvero troppo oltre. Ci basti sapere che all'affondamento della barca dell'arte l'orchestra continua a suonare, vedremo in seguito, però, quale tipo di musica.

2.3 L'intreccio tra arte e filosofia: percorso e destini dell'arte.

Esauriti gli argomenti che sono sgorgati dal parallelismo che in Evola hanno assunto il percorso filosofico e quello artistico, e che abbiamo concluso con la considerazione che Dadaismo e idealismo siano facce di una medesima medaglia (quella cioè di una fine, di un grado di consapevolezza raggiunto che reca in sé la necessità di una crisi e di un travaglio verso nuovi orizzonti), abbiamo assistito, ora, a un ulteriore sviluppo che ha fatto dell'arte un segno tangibile del percorso intrapreso dallo spirito e che ha trasfigurato, come avevamo già avuto occasione di dire, quel parallelismo in un vero e proprio intreccio; da qui potremo meglio decantare delle considerazioni maggiormente inerenti la questione artistica. Non è un caso, allora, se l'inizio di *L'arte come libertà e come egoismo*, articolo apparso su "Noi" nel gennaio del 1920⁵⁹, sia segnato, ancora una volta, da una questione filosofica che rasenta addirittura i confini della morale, ma che è puramente strumentale alle osservazioni successive che sono invece di chiara natura estetica⁶⁰. L'articolo in oggetto è, infatti, il primo scritto di una certa

⁵⁹ E. Valento: "...tratto dal *Sole della Notte*, saggio che poi muterà il suo nome nel più pregnante *Arte Astratta*, stampato a Roma sotto l'etichetta *Collection Dada* nell'autunno del 1920." In J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p.9.

⁶⁰ Strumentale circa questo discorso e questo scritto, ma non circa l'intero percorso del pensiero evoliano dove le seguenti osservazioni costituiscono spesso il motore e il fine della sua ricerca.

rilevanza dal punto di vista di una teoria dell'arte e va letto insieme a quel libello intitolato *Arte astratta* uscito sempre nel '20 per il quale Antonio Fornari ebbe a dire: "In questa breve sosta nel *dadaismo* Julius Evola ha tuttavia conseguito un primato: quello di avere pubblicato per la *Collection Dada*, un opuscolo che è il *primo* scritto apparso sulla faccia della terra con il titolo *Arte astratta*"⁶¹. Tale scritto riprende, di quell'articolo, gli stessi concetti, quando non pedissequamente i passi, costituendone un ampliamento di maggiore accuratezza e definizione, probabilmente dovuto alla avvenuta conoscenza del *Manifeste dada 1918* di Tzara⁶². Comunque, il problema morale di cui si diceva è questo: "...La coscienza e la fede del noumeno si risolve in noi in coscienza e fede del fenomeno"⁶³. Evola porta due esempi a sostegno di questa tesi: il primo è quello costituito da quelle correnti d'acqua che dai monti si riversano nelle pianure dopo vari processi di trasformazione per un loro utilizzo e che sono pertanto conosciute come "acqua potabile, energia idraulica, elettricità" (e cioè i fenomeni appunto di un'unica corrente), il secondo caso, ben più importante è l'io. L'io, così come la corrente, difficilmente è conosciuto e posseduto in sé, giacché tale conoscenza e tale possesso sembrano essere sostanzialmente inutili; molto più facile, dunque, all'Individuo il considerarsi nel suo "io-scienza", "io-filosofia", "io-pratica", ecc.:

Per la sua non-vita l'uomo del mercato non sa che farsene del fuoco interno [...] la fiamma interiore, che giace abbandonata sotto i suoi piedi, se posseduta, gli scardinerebbe tutte le sue tepide città; gli distruggerebbe tutti i suoi ideali ridicoli, i comodi, le voluttuose assenze: lo annienterebbe. Egli, inconsciamente, lo sa, e cerca l'oblio, l'assenza di se stesso: ossia la pratica, il fenomeno, il patire: ed in quella affoga,

⁶¹ *Testimonianze su Evola*, cit., p.128. A.Fornari, nato a Roma nel 1902 e morto nel 1980, è ricordato per la sua attività e le sue pubblicazioni in difesa del patrimonio artistico nazionale.

⁶² Cfr. J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p.9.

⁶³ *Ivi*, p.23.

come il bruto nella carne della sua femmina: disperatamente, voluttuosamente. Quel che si teme più al mondo è l'Io⁶⁴.

In questa prospettiva caricata di un certo pessimismo riguardo le attività umane, dove Evola sembra vestire i panni di quel *Diogene che cerca l'uomo* dipinto dal Grechetto, trovandone solo le carcasse consumate dal vizio, e che ricalca pure quella che per Heidegger sarà la dimensione dell'inautentico, entrano in gioco quelle discipline culturali che di tale "inerzia spirituale" potrebbero agevolare il superamento, perché, come logico in Evola, non si può "tollerare che di questa necessità effimera si faccia un uso trascendentale in campi assolutamente inadeguati"⁶⁵, come avvenuto per alcuni pragmatisti (Evola cita Calderoni, Poincarè, Vailati) che di quelle comodità hanno fatto una "necessità spirituale", anzi "invero, tutto quello che è umano e pratico, può essere superato [...] Ritrovamento di se stessi"⁶⁶. La filosofia a questo scopo non avrebbe potere alcuno, costituendo essa stessa il "metodo della superficialità incosciente": essa, cioè, pur discorrendo e aspirando all'Io non riuscirebbe a impugnarlo; qui il riferimento a Kant, Fichte ed Hegel è addirittura esplicito⁶⁷; la filosofia avrebbe costruito dunque una propria logica interna equiparabile a una prigione. La scienza, quanto meno, ha dalla sua la versatilità e l'utilità che però non superano il "vantaggio del rasoio automatico e della macchina da scrivere"⁶⁸ e diventa, anzi, proprio per le sue qualità, interamente funzionale a quell'umanità di cui ci si è proposti il superamento. Che ne è, invece, dell'arte? L'arte come comunemente intesa pare

⁶⁴ Ivi, p.24.

⁶⁵ J.Evola, *Arte astratta*, introduzione di Elisabetta valento, anastatica della edizione 1920 con quattro illustrazioni, Quaderni di testi evoliani n.3, Fondazione Julius Evola, Roma 1992, p.5.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ J.Evola: "...essa nega perciò l'atteggiamento stesso che pone un fondamento di realtà e di validità nella 'Kritik der reinen Vernunft' di Kant, nella 'Wissenschaftlehre' di Fichte, nella logica di Hegel, nega se stessa. I filosofi presentano l'Io, vi aspirano, ma non riescono ad impugnarlo, a possederlo perché sono incatenati dalla coerenza del mercato." In *L'arte come libertà e come egoismo*, in Id., *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p.24-25.

⁶⁸ *Ibidem*.

accodarsi alla filosofia e alla scienza e condividerne il destino chimerico; essa infatti o è il frutto di un'ispirazione naturale oppure è mero convenzionalismo che spaccia per universale ed eterno ciò che è banalmente umano; più chiaramente, Evola vede in questo tipo di arte e nel rapporto che questa ha instaurato con l'Io, i caratteri di una passività inconciliabile con quell'Individuo assoluto che aveva già in mente: un individuo attivo, volitivo e libero. Epperò proprio nell'arte il velo si squarcia, "là dove appare come fatto egoistico, come espressione freddamente voluta di uno stato interiore di estraneità, di *morte vivente*"⁶⁹, come egoismo e libertà, disinteresse e indifferenza, posti da "una coscienza superiore dell'individuo", di contro a sentimentalismi, volgarità e convenzioni. Il "sentimento estetico" viene quindi definito come "iniziazione verso la coscienza superiore misconosciuta e affogata"⁷⁰ realizzabile attraverso il superamento dei tre stati fondamentali che sono: "a) lo stato della concezione concettuale del mondo", e qui rientra ciò che abbiamo già detto sul passaggio dalla mistica dell'arte pura, "b) lo stato della spiritualità generica e dell'umanità: superare tutti i sentimenti 'superiori', tutto quel che è 'delicato sentire', 'nobile passione' 'grandezza', ed 'eroismo'", in ciò ravvisando le escrescenze dell'arte romantica (e infatti vengono citati il Werther, ma anche autori come Hugo, Shelley, Ibsen e lo stesso Nietzsche), "c) lo stato della naturalità dell'espressione"⁷¹. Quest'ultimo punto ci getterebbe nello sconcerto se non ci accorgessimo che, di fatto, non può che essere la naturale conseguenza di ciò che finora è stato sostenuto. La stessa onta del convenzionalismo, dopo aver fatto tabula rasa della figura tipicamente romantica del genio, non poteva che volgere le sue mire all'espressione stessa, poiché convenzionali sono le dinamiche che la generano, definite come bisogni

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ivi*, p.26.

prettamente umani, a fronte dei quali l'Io, ancora una volta, si troverebbe in una situazione di passività e non di attività. Ecco che laddove l'arte può ancora sussistere come libertà ed egoismo, al cospetto di un'umanità nuova e differenziata, non può che raggiungere questo esito paradossale: il suo negarsi. La negazione, tuttavia, non corrisponde a una morte intesa come cessazione definitiva; per comprenderlo dobbiamo tornare a un concetto che abbiamo incontrato poco fa, quello di "morte vivente": al di là del fatto che l'opera d'arte può continuare a sussistere "come un *lusso*, come un *capriccio* del volere"⁷², che non ha alcuna intenzione o bisogno d'essere compreso⁷³, qui, nel silenzio inteso come il "non poter dire", il "non esservi più ragione di esprimere alcunché" (se non prostituendosi ad un bisogno materiale o ludico e quindi convenzionale), si mostra tutta la positività del nichilismo evoliano; come bene ha visto Melchionda: "Il nichilismo di Evola, possiamo dire, qui si compie o si rovescia"⁷⁴, passando, quella positività, attraverso le concrete possibilità dell'azione eventualmente segnate da un'arte nuova. Quello di un'arte nuova rimarrà tuttavia in Evola un punto irrisolto, un problema non chiarito⁷⁵: è l'autore stesso a dirci come "un metodo dello spirito" che sia "astratto", "non pratico", "della purità e della libertà" sia ancora tutto da inventarsi e come la ricerca stessa di questo non sia che da considerarsi alla stregua di una malattia, come sintomo di un bisogno, e perciò "segno di decadenza e corruzione"⁷⁶. Che ne è dunque del Dadaismo, dopo tutto questo percorso? Da un lato esso si trova al culmine di quel percorso consuntivo delle forme che porterà

⁷² J.Evola, *Arte astratta*, cit., p.9.

⁷³ "E' evidente che il numero di persone che posso scuotere e convincere colla mia arte è inversamente proporzionale al grado di purità e di originalità di quest'arte stessa. È necessario non farsi capire." (*Ibidem*)

⁷⁴ R.Melchionda, *Op.cit.*, p.190.

⁷⁵ "Tra il '20 e il '21 Evola, tuttavia, oscilla tra l'affermazione dell'arte astratta e la deduzione spietata del silenzio[...] Né chiarisce il rapporto tra arte astratta e arte come tecnica dello spirito." (*Ibidem*)

⁷⁶ J.Evola: "ma ogni ricerca è malattia. Chi non ha cerca [...] Ogni metodo è segno di decadenza e di corruzione [...] La libertà, la proprietà, è un momento mistico d'illuminazione: *una grazia*: e, *appena pensata, appena pronunciata*, essa è già cosa morta, cade scorza sporca ed estranea nella terra dei bruti e dei mercanti." In Id., *Arte astratta*, cit., p.6.

alla negazione dell'espressione artistica stessa, rappresentandone, diciamo, l'ultimo atto, dall'altro si inserisce nella storia dell'arte come un segno tangibile di quella "purezza" di cui Evola si è voluto fare profeta. Per comprendere entrambi gli aspetti dobbiamo iniziare a rifarci alla lettura delle più recenti correnti artistiche che Evola svolgerà altrove ed in maniera più esauriente, ma che già in *Arte Astratta* comincia a essere accennata: nell'arte moderna si sono manifestati degli "elementari psicologici" riconducibili a tre generali categorie: 1) "Insensibilità all'umano" (che tuttavia non ne implica ancora il superamento); 2) "la modernolatria" del Futurismo recante in sé il parricidio nei confronti dell'arte classica e della sua supposta universalità; 3) "un ripiegamento egoistico" inteso come "tuffo nel brutale a titolo di purificazione": siamo quindi nella fase che abbiamo riconosciuta come quella dell'Idealismo sensoriale⁷⁷. A quest'ultimo punto è associabile lo *Sturm und Drang*, rispetto al quale l'Io non avrebbe potuto che rialzare la testa verso nuove idealità: da qui Verismo e Simbolismo, ma anche Impressionismo, Primitivismo, post-impressionismo e, in musica, Mussorgsky, Debussy, Ravel, Casella; dopo questi vennero i "distruttori metodici": Rimbaud, Marinetti, Strawinsky, Boccioni; tuttavia l'umanità di quest'arte necessitava ancora d'essere travalicata ed è qui che interviene il "miracolo": "Così, miracolosamente, egli venne a trovarsi fuori dal cerchio, e si iniziò la nuova via verso l'arte pura"⁷⁸. Tutto farebbe qui pensare a uno iato, a una grazia sopravvenuta che permetterebbe a certi artisti di non dover più soggiacere a quelle ferree leggi del bisogno e della convenzione che regolerebbero la rappresentazione nell'arte; è anche vero, però, che questo passaggio si svolge in maniera affatto graduale e sembra essere preparato e necessitato dall'intero sviluppo dell'arte moderna e dai suoi stessi "elementari psicologici". A conferma di ciò il fatto che la prima manifestazione di

⁷⁷ Ivi, p.11.

⁷⁸ Ivi, p.12.

quel miracolo non avviene sotto l'egida del Dadaismo, bensì presso gli analogisti come Verlaine, Kahn, Gide, Moscardelli e i preraffaelliti, fino ad arrivare a Wilde e Maeterlinck, mentre in musica possiamo citare Schönberg, Casella, Satie e Strauss; solo nel momento in cui pure i ponti con questo potere evocativo-analogico vengono tagliati si passa a quella arbitrarietà necessaria, disinteressata, a-sentimentale e a-umana, e in cui davvero *“il contenuto è l'espressione della forma”*⁷⁹, che trova in Dada piena manifestazione (Tzara, Duchamp, Picabia, Arp). Rimane il fatto che, in un modo o nell'altro, sia che il Dadaismo debba essere l'ultimo passo del cammino dell'arte, al pari dell'Idealismo magico in filosofia, sia che invece contenga già in nuce i semi di un'arte nuova e pura, esso debba compiere il proprio destino palesando la propria fragilità in una subitanea morte e sparizione: *“L'arte moderna cadrà ben presto: appunto questo sarà il segno della sua purità”*⁸⁰; poche righe prima Evola aveva detto: *“Tutto ciò non è che un breve, raro ed incerto balenare attraverso la grande morte, la grande realtà notturna della corruzione e della malattia. Parimenti, la rarità delle gemme indicibili fra le enormi gange fangose. Arte d'eccezione, arte fuor del tempo”*⁸¹. Come sintetizzato in un motto di un successivo articolo che avremo modo di citare: *Tod und Verklärung!* Ovvero, in altre parole, che spesso Evola ama ripetere nei suoi scritti, gelidità ardente⁸². Il tema della superiorità dell'arte astratta è di scena anche in altri due momenti: il primo è una lettera pubblicata sulla rivista perugina futurista *“Griffa”*⁸³, dove Evola risponde alle critiche mosse precedentemente dal romano

⁷⁹ “Nell'ultima elaborazione, infine, l'immagine/il mezzo espressivo si spezza nei singoli elementari, diviene incoerente ed illogica, ed abbandonando anche il suo vago potere evocativo sentimentale, si esaurisce nella sua necessità arbitraria. Così la poesia diviene disinteressata, asintimentale, ed anche in parte, aumana. [...] inversione del rapporto classico: ‘il contenuto è l'espressione della forma, non la forma è l'espressione del contenuto’”. (Ivi, p.13)

⁸⁰ Ivi, p.14.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Vedi come questa locuzione incorra svariate volte negli scritti evoliani: cfr. J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., pp.26, 28, 35.

⁸³ Riportato in J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia* con il titolo *Decorativismi*, cit., pp.27 e seguenti.

Gino Galli. Quest'ultimo, che svolgeva egli stesso l'attività di pittore, lamentava all'astrattismo sia la facilità d'esecuzione sia il materialismo dei suoi presupposti, con conseguenze che andavano dal decorativismo della tecnica alla messa in opera di una "forma comunista dell'arte". Se il primo punto pare essere inequivocabile (di fatto a oggi nelle accademie la scelta così numerosa dell'astrattismo mal cela un'imbarazzante imperizia), il secondo diventa certamente discutibile essendo, di contro al grezzo materialismo, la ricerca spirituale l'obiettivo in vista a molti astrattisti⁸⁴ e lo stesso Evola, al di là della discutibilità delle sue affermazioni e di una spiritualità effettivamente raggiungibile o meno mediante quest'arte, non può che ribattere sottolineando quanta serietà vi sia dietro "quei segni senza ragione né saggezza!" e quanto il loro radicale individualismo e la loro incomprendibilità voluta siano lontani da qualsiasi forma di proletarizzazione artistica⁸⁵. Il secondo momento cui volevamo fare accenno è la pubblicazione di quel *Note per gli amici*⁸⁶ che segna il passaggio alla rivista dada "Bleu" sulla fine del '20; l'arte è ormai considerata come "*un'altra cosa*", di nuovo, *Tod und Verklärung!* Non possiamo più riposare nell'illusione dell'espressività e della rappresentazione, abbiamo esaurito ogni esperienza possibile: "si tratta di aver *veduto*". In effetti questa condizione pare somigliare molto a una perdita d'innocenza che non ammette ritorni sui propri passi e, tuttavia, quest'ultima non ci getta in un vortice vizioso, ma è necessaria alla vera sapienza così come un viaggio agli inferi contrassegna la tappa obbligata di molti personaggi carismatici o divini nelle varie

⁸⁴ Cfr. C.F.Carli: "... la posizione di Evola. C'era anche in lui, certamente e fortissimo, l'anelito a superare il materialismo dell'arte borghese." In Id., *Evola fra avanguardia e tradizione*, in *Testimonianze su Evola*, cit., p.228.

⁸⁵ Discuteremo di questo nel capitolo quarto.

⁸⁶ Sempre in J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit.,pp.35-37.

tradizioni religiose⁸⁷. L' "aver veduto" ha qui i caratteri di un'abluzione iniziatica. Non è fortuito reincontrare in questo articolo il motto dell'unico stirneriano così caro ad Evola: "*ich habe meine Sache auf nichts gestellt*"; ma il vero possesso dell'Io, della distruzione e dell'arbitrio verrà usato solo per avvolgere "l'Io passionale ed il mondo pratico" nel mantello magico di una sana indifferenza, per far sì che quelli non diventino che mero spettacolo al quale sarà possibile, di tanto in tanto, assistere liberamente "in un capriccio ghiacciato; per non morire: presso all'altissimo granito bianco della coscienza superiore"⁸⁸. Il ruolo del Dadaismo è perciò tanto più importante perché si situa esattamente a cavallo tra il momento di una negazione radicale e quello di una gelida indifferenza: nel primo la coscienza si accorge dell'inganno poiché l'Io, negando, non è ancora libero, ma determinato nella sua funzione negatrice dal suo opposto che lo preoccupa (il non-io)⁸⁹; nel secondo, invece, è realizzata la vera libertà e la perfetta autarchia, "l'Io assoluto rinuncia alla sua volontà contraddittoria" e, negandosi, porta "l'indeterminatezza nella determinazione"⁹⁰; l'Io può ora trasmutare nel reale "come labilità, come inafferrabilità, come potere di tutto potenziare e di tutto annullare, di essere e non essere indifferentemente"⁹¹. Siamo dunque nuovamente catapultati non solo in una dialettica del superamento, che porterà la stessa coscienza estetica a essere "immobile scalpito"⁹² rispetto ai piani superiori dell'Individuo assoluto, ma a quel processo di auto-possessione dell'Io che è la chiave di lettura, in Evola, della

⁸⁷ Così riferisce la tradizione esoterica cristiana per lo stesso Cristo, ma, tralasciando i numerosi parallelismi con altre tradizioni, è curioso segnalare come, più modernamente, Tolkien assegni una medesima parte e un medesimo destino al personaggio di Gandalf nella nota saga *Il Signore degli anelli*.

⁸⁸ J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit.,p.37.

⁸⁹ Ritorna qui la critica a Michelstaedter che in quest'ordine di idee non poteva dirsi davvero "persuaso".

⁹⁰ J.Evola: "l'Io assoluto rinuncia alla sua volontà contraddittoria, col che nega il suo essere [...] Ma l'Io assoluto è il fondamento trascendentale, l'intima energia dell'Io determinato, onde la sua eclissi non può che portare l'indeterminazione della determinazione, l'indifferenza.", *Sul dadaismo*, in J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit.,p.50.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. Tao Te Ching: "l'arte umana resta un immobile scalpito.." in *Tao Te Ching*, cit., p.58, (stanza XLV, v.5).

moderna filosofia e della moderna storia dell'arte. E' giunto ora il momento di affrontare proprio quest'ultimo punto che Evola aveva già cercato di espletare, come abbiamo visto, in *Arte Astratta*, ma che trova un'esposizione assai più lineare e riflessuta sia nell'articolo succitato in merito alla polarità negazione-indifferenza, intitolato *Sul dadaismo*⁹³, sia in quel *Sul significato dell'arte modernissima*, in appendice a *Saggi sull'idealismo magico*, che costituisce, probabilmente, lo scritto di teoria dell'arte più pregno e interessante dell'intera opera evoliana. La chiarezza e la limpidezza di entrambi questi contributi è probabilmente da ascrivere al fatto che essi vengono composti ad esperienza artistica conclusa (sono infatti uno del '23 e l'altro del '25), in un momento in cui Evola pare definitivamente uscito dalle turbinate esperienze della prima gioventù apprestandosi a fare il punto della situazione con l'occhio, ormai, di un esperto filosofo. Tornando dunque ai nostri argomenti che abbiamo lasciato sospesi, diremo, per iniziare, che come affermato da Evola, in seno all'arte moderna sono emerse due esigenze complementari: la riaffermazione dell'Io cosciente all'origine della creazione estetica e il dominio entro la volontà dell'intera opera⁹⁴. Tali esigenze, ricalcando quel processo di appropriazione dell'Io a se stesso cui abbiamo accennato, vennero a compiersi, sempre secondo l'autore, attraverso fasi graduali e progressive facilmente riconoscibili e aventi inizio in quei dualismi tra panlogismo e materialismo e tra *Weltentfremdung* romantica e verismo che originarono il *Simbolismo*, corrente dalla quale Evola inizia la sua disamina, per l'appunto, della storia dell'arte moderna; qui il principio di un formalismo assoluto (che corrisponderebbe alla vera astrazione) è impuro in quanto ancora mediato dalla natura e dalla vita⁹⁵, non a caso Baudelaire ebbe a dire: "*La Nature est un temple où de vivants piliers /*

⁹³ Cfr J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., pp.45 e seguenti.

⁹⁴ Cfr J.Evola, *Sul significato dell'arte modernissima*, in appendice a J.Evola, *Saggi sull'idealismo magico*, cit., p.142.

⁹⁵ Ed infatti è nell'essenzialità del simbolo il delinearsi prima di tutto a partire dalla sua concretezza.

Laissent parfois sortir des confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers."⁹⁶ In questa corrente artistica e letteraria l'immagine assurgerebbe a realtà autonoma e immanente non ancora totalmente slegata dalla concretezza dell'oggetto cui ci si riferisce, il che non è molto lontano, se si tengono in considerazioni le arti figurative, da quella "pittura d'idea" che viene tutt'oggi assegnata ad artisti come Pierre Puvis de Chevannes, Moreau, Redon, ma anche Böcklin, Hodler, Von Stuck e Klimt che operarono nel panorama delle secessioni. Il riferimento di Evola è però selezionato nell'ambito letterario ed è in Verlaine, forse funzionalmente al momento successivo, ossia quella "*poesia maledetta*" che ha il suo esponente primo in Rimbaud e dove si attua un'autoemancipazione intesa come "morte nella vita e vita nella morte" dove l'Io, consumandosi, si fruisce come incondizionata potenza. La natura e la vita, da cui mai ci si è veramente astratti, tornano qui come banco di prova di uno sprofondamento dell'Io che comincia a esperirsi come realmente libero in "un continuo stracciarsi ed incendiarsi di ogni cosa" che avrà modo di ritornare più avanti nel Futurismo sotto nuove vesti. Prima però troviamo l'*analogismo* di un Mallarmè, ove l'Io tende a perdersi contemplando gli armonici e segreti rapporti fra gli elementi e le creature della natura, sperimentando su di sé l'infinito oggettivo dei romantici: "Il mago si è disciolto nel suo stesso incantesimo". Una prima e abbagliante luce astratta pare accecare l'individuo e possederlo; l'Io, allora, cerca di infondere nuova concretezza all'astratto spirituale e di aggrapparvisi come a un approdo certo e rassicurante: ecco dunque il *Cubismo*. Ma la coscienza, dopo aver visto quella luce, non poteva non accorgersi del sostanziale inganno sotteso a questo ritorno alla realtà e afflitta dalla "maledizione

⁹⁶ C.Baudelaire: "E' un tempio la natura ove viventi/ pilastri a volte confuse parole/ mandano fuori; la attraversa l'uomo/ tra foreste di simboli dagli occhi/ familiari...", *Corrispondenze*, in Id., *I Fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, introduzione di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1999, p.17.

dell'esteriorità della sua interiorità", ovvero da un'interiorità non ancora posseduta e sfuggente, s'apprestava a soffocare la proprio angoscia nell' "ossessione lirica della materia", nel dinamismo, nella lotta, nell'inebriante "vertigine dell'intuizione, della velocità e del sesso; si pone perciò, per Evola, la via dionisiaca del *Futurismo*, la quale d'altra parte ha già in sé la propria dissoluzione in quanto condannata all'eterna insoddisfazione e alla continua ricerca della sensazione nuova o rinnovata nell'ebbrezza. Un iniziale ritorno dell'Io presso se stesso si ha nello stadio immediatamente successivo, quello di un *Espressionismo* che è però elementare interiorità cui manca ancora la saldezza definitiva. Il compimento del processo si ha solo, allora, nel *Dadaismo* come dottrina dell'assoluta astrazione e dell'assoluta libertà; l'Io finalmente si possiede nella sua centralità come incondizionata volontà. Rientra qui il tema della doppia polarità negazione-indifferenza che abbiamo già svolto e che è il luogo non solo dove si pone e si risolve il problema della libertà dell'Io, ma anche dove, del principio incondizionato, si attua la verità⁹⁷. Prima di proseguire con le ulteriori osservazioni di *Sul significato dell'arte modernissima*, apriamo una breve parentesi per mettere in risalto come, dopo questi ultimi assunti, anche la critica al Futurismo appaia sotto una nuova luce. Il 14 aprile 1923, Gino Gori⁹⁸ pubblicò su "l'Impero" un articolo intitolato *Dada*, in cui associava il linguaggio dei dadaisti a un'istintività di stampo bergsoniano, articolo al quale Evola non mancò di rispondere già sei giorni dopo in *A proposito di 'Dada'* (anch'esso rintracciabile in *Scritti sull'arte d'avanguardia*): vengono pertanto fatte delle importanti precisazioni dal tono decisamente filosofico tra le quali proprio la generale incompatibilità tra Dadaismo

⁹⁷ J.Evola: "Trascinata dalla sua dialettica, la coscienza estetica [...] desiste in un certo modo dalla violenta affermazione del principio incondizionato[...] Questo movimento, che sembra portarne l'eclissi, in realtà attua l'autonomia e la liberazione –e perciò la verità- del principio incondizionato; e, nel campo determinato o, per meglio dire, in seno ad esso, l'indeterminazione, l'indifferenza." In Id., *Sul significato dell'arte modernissima*, in appendice a J.Evola, *Saggi sull'idealismo magico*, cit., p.146.

⁹⁸ Gino Gori (1876-1943) fu uno dei maggiori critici teatrali del suo tempo.

e Bergson; nel pensiero di quest'ultimo la sussistenza della "durata" come realtà in sé fagociterebbe quella dell'io e della sua *esigenza* di autoappropriazione e di potenza; si verrebbe dunque meno a quell'agitazione arbitraria di forme che di dada costituisce la finalità⁹⁹. Tantomeno si deve parlare di istintività, "il dadaismo è al contrario *assoluta mediazione*"¹⁰⁰, in quanto non si è governati ma si governa la negazione e la si potenzia nell'indifferenza¹⁰¹, per mediazione intendendo la chiara coscienza di un io nitidamente posseduto e non alla mercè di una forza cieca e brutta quale l'istinto. Ecco allora, tornando a *Sul significato dell'arte modernissima*, la possibilità di porre le seguenti esplicative proporzioni: diremo infatti che il Dadaismo sta al Futurismo come l'autarchia (assoluta mediazione) sta all'istintività (assoluta immediatezza) o ancora che il primo sta al secondo come l'idealismo magico (debitore di Stirner) sta all'irrazionalismo (debitore di Bergson). Evola, però, non si ferma qui e si pone il problema di un'effettiva comprensione dell'arte astratta. Giunti a questo punto, come abbiamo già avuto modo di dire, uno dei presupposti di un tale genere di arte sarebbe, altresì, la sua incomprendibilità come segno e sigillo dell'arbitrio creativo che sta alla base della sua creazione; tuttavia, Evola non sembra sbarrare tutte le porte e pare ammettere almeno un piano in cui uno spiraglio d'intellezione possa effettivamente darsi; tale piano si colloca intanto nella dimensione di una *coscienza astratta* la quale va separata da ogni riferimento alla quotidianità e alla tragicità della vita comune ed equiparata "all'interiorità

⁹⁹ J. Evola: "I principi *dada* non costituiscono dunque un momento negativo, che serva quasi da propedeutica ad un nuovo realismo (ad una comprensione più vera e più immediata *della natura*), ma risolvono invece la loro finalità in un' *agitazione arbitraria* [...] Dada, se è indeterminato, non lo è come la durata bergsoniana, ma invece come ciò che si realizza come centro, principio ed arbitrio d'ogni determinazione: come l'*Unico* di Stirner o, se si preferisce, il Dio di Sécretan. Quindi non intuizionismo, ma, piuttosto, in quanto esigenza, *idealismo magico* (Novalis)", *A proposito di dada*, in J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit.,p.54.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ "...egli diffida della sua stessa volontà negatrice e, in quanto vuole *possedere* la negazione e non che la negazione *posseda lui*, afferma altresì che 'le vrai Dada est contre dada' e sa potenziare la negazione nella *indifferenza*." (*Ibidem*)

atona e gelidamente ardente di un Ruysbroeck e di uno Eckhart”¹⁰², una mistica, pertanto, che si rivela a livello formale come “un complesso incoerente di stati vitali oscuri, intimi e allarmati”¹⁰³ dietro i quali vive, dall’altra parte “in una luminosità metallica il senso dell’assoluta libertà dell’Io [...] nuda potenza e l’origine di ogni forma e di ogni ordine”¹⁰⁴; ora, se dal punto di vista dell’artista l’accesso a questa coscienza rende l’arte stessa uno grosso contenitore in cui inserire indistintamente la grande arte così come il *ready-made* o il *collage*¹⁰⁵ che ne sarà invece dello spettatore e del fruitore dell’opera di’arte? In che modo si potrà essere certi che le reali intenzioni di un autore non vengano completamente travisate da tutt’altri schemi interpretativi? Come sarebbe giusto aspettarsi, il problema non si pone esattamente nei termini suddetti, i quali vengono ad essere chiarificati in queste poche, ma assai significative righe:

Si superi la forma volutamente paradossale – alla quale i dadaisti tengono furiosamente – ed allora in essa si ritrova una profonda verità: e cioè che non l’autore, ma lo spettatore è il creatore dell’opera d’arte (Wilde), che il valore estetico non esiste in sé nell’opera d’arte, ma è concepibile soltanto in funzione di un’interpretazione e di una ricreazione così che dipende *a priori* dalla volontà individuale, quale le varie determinazioni di sentimento e di cultura l’hanno formata¹⁰⁶.

Con questo *coupe de theatre* ermeneutico Evola prosegue nella sua ferrea logica, la quale non poteva permettersi di lasciare in un clima di totale passività soggettiva

¹⁰² J.Evola, *Sul significato dell’arte modernissima*, in appendice a J.Evola, *Saggi sull’idealismo magico*, cit., p.148.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ “Come si è accennato, per le tendenze con le quali termina lo sviluppo dell’arte astratta tutto può essere ciò che il Cocteau indica come ‘oggetto di poesia’; il valore estetico è contingente, e l’artista può con esso potenziare a suo arbitrio una qualunque determinazione, sia che essa sia costruita con i vari mezzi espressivi propriamente estetici, sia che essa invece resti un elemento immediatamente tratto dall’esperienza volgare. Così si è giunti ad affermare che tanto la *Gioconda*, quanto un biglietto di tram incollato sur un cartone possono essere ad un egual grado opere d’arte per il *dada*. Ciò dal punto di vista dell’autore.” (Ivi, p.148-9)

¹⁰⁶ *Ibidem*.

l'esperienza della funzione artistica, e così l'individuo assoluto, che sta all'origine della creazione dell'opera, si ritrova a essere egli stesso il suo ri-creatore nel momento del godimento estetico. A Evola pare di aver contratto debito con la *Kritik der Urteilskraft* kantiana, ma gli è subito chiaro di essersi spinto ben oltre, e infatti alle dipendenze della libera volontà dell'Io è costretta a stare ogni tipo di determinazione possibile, sia essa di realtà o, invece, della facoltà di giudizio, la quale si trova trasfigurata esteticamente sotto il segno della più algida indifferenza e astrazione¹⁰⁷. Non si deve dimenticare quello che da un punto di vista strettamente artistico sarà l'esito cui fatalmente saremo condotti, e cioè la necessaria dissoluzione delle forme artistiche e dell'arte stessa nella sua comune accezione. A questo riguardo Evola sembra da un lato prospettare ciò che ci parrebbe naturale, ossia un salto qualitativo verso nuove forme espressive non più rilevanti da un punto di vista prettamente estetico e dal significato antropologico totalmente differente¹⁰⁸, dall'altro però concede spazio allo sviluppo di un'arte totalmente nuova:

“L'Io stesso, l'*autocreazione*, sarà l'oggetto della futura opera d'arte. Il perpetuarsi dell'arte, di fuori da ciò e dopo l'esperienza compiutamente realizzata dall'estetica moderna, non potrà più rappresentare che un piétiner sur place, un ritorno o una

¹⁰⁷ “l'arte modernissima è come si è detto tale, che divenire autore non si può, se non superando ogni determinazione rigida della facoltà del giudizio, rendendosi sufficiente ad un'indeterminata libertà, capace di trasfigurare esteticamente ogni determinazione in modo indifferente. Onde chi sappia seguirla e comprenderla nel suo sviluppo, l'arte moderna assurge al valore di una vera catartica; nel suo estremo punto, l'opera d'arte nel dire allo spettatore: ‘fatti un autore!’ dice altresì: ‘sperimenta te come nuda, incondizionata libertà, come ciò, per cui tutto può essere indifferentemente brutto o bello non appena tu voglia!’ . Da qui il suo valore morale.” (Ivi, p.150)

¹⁰⁸ Si tratterebbe cioè di passare all'azione nel senso specificato nel primo capitolo, ovverosia quel senso cui siamo introdotti dall' Idealismo magico; J.Evola: “Ora adeguare la volontà a se stessa e al proprio effetto, renderla perfetta non più nell'ambito della creazione artistica, bensì in quello della vita reale quotidiana, significa passare all'idealismo magico.” (Ivi, p.152)

sopravvivenza – in ogni caso l’automatismo di un troncone morto tagliato fuori dallo sviluppo”¹⁰⁹.

Ancora una volta filosofia e arte sembrano accomunate da un medesimo destino: laddove quelle abbiano a negare l’*esigenza* dello spirito verso una progressiva autoappropriazione all’Io, non rimane che il loro *flatus vocis*, laddove all’opposto, la riconoscano (e il riconoscerla diventa coessenziale al grado di consapevolezza raggiunto dall’Individuo assoluto) esse vedono aprirsi nuovi orizzonti anche a paradossale scapito della loro dissoluzione. Certo, la filosofia comporta di per sé un grado di riflessione assolutamente antitetico all’orizzonte “attivo” cui Evola vuole introdurci, il che rende il suo trapasso nell’Idealismo magico e la sua scomparsa maggiormente definitivi rispetto all’arte. Quest’ultima, al contrario, intesa come “regno spirituale” o, con le parole con cui Schopenhauer chiama la musica, cioè come “oggettivazione diretta” di quel movimento necessario dello spirito, pare godere di qualche possibilità in più per la sua sussistenza. Rimane tuttavia da vedere in quali termini Evola prende ora in considerazione l’arte a venire, ovvero se si tratti di mantenerla in gioco nei canoni espressivi che la rendono comunemente riconoscibile (e cadere quindi nell’evitabile contraddizione con la stessa teoria dell’arte così come presentata nei suoi esiti estremi¹¹⁰) o, piuttosto, di operare uno slittamento semantico per cui considerare il fuoco dell’azione stesso la nuova forma di ciò che devesi considerare arte: “La poesia futura sarà quel che

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ L’esito di una consunzione delle forme e della loro fatale dissoluzione non è infatti sollevato dalla prospettiva del capriccio, e cioè quel saltuario ed arbitrario ritorno alla creazione artistica che l’Individuo assoluto potrebbe permettersi. Se questa possibilità resta plausibile da un punto di vista puramente teorico, non si vede perché l’individuo che abbia raggiunto le vette di quella realizzazione debba di nuovo cimentarsi nell’esercizio di una tecnica artistica.

viene espresso dalla sua stessa parola: *poiesis* da *poiein*, azione”, nel qual caso sarebbe l’intera estetica evoliana a prendere tutt’altra direzione¹¹¹.

¹¹¹ Come infatti avremo a dire nel quarto capitolo.

III

Dall'arte all' "Ars Regia"

*“L'uomo non è abbassato per avere una parte
Mortale, ma al contrario, questa mortalità
Accresce la la sua possibilità e la sua potenza. Le
Sue doppie funzioni gli sono possibili solo per la
Sua doppia natura: egli è costituito in modo da
Abbracciare ad un tempo il terrestre e il divino”.*

Corpus Hermeticum (IX, 4).

1.Evola e l'ermetismo alchemico.

1.1.Il contesto ermetico.

Al punto cui siamo giunti sembrerebbe non esserci più spazio per l'arte intesa come rappresentazione più o meno mimetica di realtà o di stati d'animo e nemmeno, in generale, per qualsiasi forma espressiva, quand'anche questa fosse solo un puro gioco arbitrario e bizzarro. Su quest'ultima lunghezza d'onda aveva fatto la sua comparsa il Dadaismo come quella corrente artistica che, tuttavia, avrebbe dimostrato la sua purezza e la sua nobiltà proprio in un repentino sparire ed estinguersi, come segno di un limite oltre il quale l'ineluttabile processo di consunzione delle forme non avrebbe più potuto procedere. Tale percorso parrebbe

avvalorare la tesi di una morte dell'arte hegelianamente intesa, ma in Evola, come si era detto, quel decesso si trasforma in "ironia", e così la mancanza di una reale necessità di "fare arte", così come di "fare filosofia", viene inevitabilmente relativizzata e subordinata a quel particolare momento della storia del pensiero occidentale in cui lo spirito, come avrebbe visto l'idealismo, sarebbe pervenuto ad un livello massimo di consapevolezza e autocoscienza tale da non lasciare altro spazio a nuove speculazioni, essendo invece il campo dell'azione e della volontà il nuovo terreno da battere. L'apertura di questo venturo orizzonte è proprio la grande scoperta e il maggior contributo della filosofia evoliana, tesa a delineare quell'Individuo assoluto, che, solo, avrebbe potuto superare l'*empasse* idealistica di un puro soggetto del conoscere; nemmeno ci si deve meravigliare, poiché il problema gnoseologico della *ding an sich* occupava, da Kant in poi, la mente e le pagine dei più grandi pensatori europei. La stessa grande ombra del nichilismo, coi suoi esiti relativistici, e le risposte schopenhaueriane (una metafisica della Volontà) e nietzschiane (la volontà incondizionata di un *Übermensch*) non nascono che sul medesimo terreno di coltura. È Evola, allora, a dare una decisiva spinta all'individuo che rischiava di incancrenirsi in inutili riflessioni e a spingerlo verso una nuova direzione di marcia nel tentativo ulteriore di aprirgli (e di aprirsi) una "Via".

Al pensiero evoliano, che pertanto non coincide affatto con l'idealismo, facendone bensì una base per uno sviluppo del tutto originale, manca sicuramente quella punta di presunzione ravvisabile in Hegel allorché questi vuole identificare razionalità e realtà, nonché vedere oltre se stesso un nero abisso. Questa stessa definitività tanto perentoria quanto pretestuosa è riscontrabile pure nella definizione di una "morte dell'arte", formula mediante la quale il filosofo di Stoccarda, tuttavia, centra il problema di una reale problematica della rappresentazione nei termini di

un'eccedenza di contenuto sulla forma, precorrendo, dunque, tutte quelle difficoltà comunicative e semantiche che gravano anche sulle più moderne creazioni artistiche. Tali osservazioni, che non vogliono essere una critica integrale all'estetica hegeliana, cosa che richiederebbe ben altra erudizione e ben altri sforzi, ci devono essere utili soltanto per capire come, in Evola, i capricci di un'arte che gioca a nascondino non sono legati a una concezione lineare e progressiva del tempo, bensì a una ciclicità che pare seguire, questa volta con Heidegger, le manifestazioni e i nascondimenti dell'essere, motivo per cui la parola "morte" non avrebbe mai potuto essere utilizzata dall'autore romano. Oltretutto proprio l'arte era già pronta a ripresentarsi fra le pagine evoliane sotto vesti affatto nuove, per l'esame delle quali dovremo recuperare un aspetto della vita giovanile di Evola che avevamo lasciato a margine: l'inclinazione per l'esoterismo.

Benché ad oggi si possa stentare a crederlo, l'interesse per l'occulto era qualcosa di assai diffuso negli ambienti e nei salotti culturali precedentemente alla guerra mondiale. Abbiamo già accennato alle letture in cui un frequentatore dei circoli di Balla e Prampolini poteva imbattersi, ma possiamo dire più ampiamente che l'intera corrente futurista fu un'ampia misura intrisa di tale aspetto¹; lo spostamento del baricentro del movimento marinettiano da Milano a Roma non fece altro che aumentare la componente esoterico-alchemica nelle sperimentazioni artistiche di quegli anni, tale da far diventare quella stessa componente una delle caratteristiche fondamentali dell'avanguardia romana². È su questo sfondo che constatiamo, in merito alla rivista "L'Italia futurista" (Firenze 1916-1918), attenta ai risvolti del

¹ Circa il quale vedi l'interessante testo di Simona Cigliana, *Futurismo esoterico*, Liguori, Napoli 2002.

² C.Salaris: "Al di là delle due grandi connotazioni, il cosmopolitismo e lo sperimentalismo, v'è un altro carattere dell'avanguardia romana, assai più sotterraneo e segreto, che va individuato nella componente esoterica." In E.Valento, *Homo Faber. Julius Evola fra arte e alchimia*. Introduzione di Claudia Salaris, Fondazione Julius Evola, Roma 1994.

paranormale e del fantastico, le più svariate collaborazioni o la presenza, nell'ambiente capitolino, di personaggi come Arnaldo Ginanni Corradini di cui abbiamo già riportato un'eloquente citazione³ e cui si deve aggiungere la moglie Maria scrittrice astrattista, la pittrice Rosa Rosà che sarebbe figurata nella rivista, mai decollata, "Alpenrose", Mario Carli, autore del poema in prosa *Nottifiltrate* e, non ultimi, gli stessi Balla e Bragaglia che, nell'occuparsi di fotodinamica, rivelarono non solo un superficiale interesse scientifico per la rappresentazione mimetica del moto, bensì un'inattesa piega spirituale data dal "volatilizzarsi" dell'oggetto della rappresentazione⁴; i medesimi sentieri dell'astrattismo percorsi e precorsi con tanta fortuna da Giacomo Balla non sono esenti da elementi simbolici fortemente connotati in questo senso: l'idea stessa di un utilizzo delle forme geometriche come equivalenti astratti della realtà rivelava, infatti, sicure analogie con il mondo misterico dell'alchimia⁵ e gli stessi titoli di alcuni quadri sono pronti a testimoniarlo (vd. *Mercurio passa davanti al sole*, 1914). Ci si potrebbe addirittura spingere all'auspicio che l'intero fenomeno dell'astrattismo possa essere studiato da tutt'altri presupposti rispetto a quelli di una fredda e lucida razionalità, poiché la chiave di lettura esoterica, certamente più assimilabile ad una irrazionalità o ad una super-razionalità, risulta essere adatta anche ad artisti come Mondrian, Kandinskij, Marc e Duchamp, tuttavia questo intento cade decisamente fuori dagli scopi del presente studio.

³ Vd tuo rimando..

⁴ Cfr. sempre l'eloquente introduzione di Claudia Salaris in E.Valento, *Homo Faber. Julius Evola fra arte e alchimia.*, cit., p.8. per quanto riguarda la fotodinamica cfr. E.Valento: "La fotodinamica non aveva solo risvolti scientifico-positivistici, ma anche spiritualistici, poiché la 'fotografia trascendentale del movimento', come è chiamata da Bragaglia, ricerca anche 'l'essenza interiore delle cose', chè attraverso il moto gli oggetti perdono la loro solidità e divenendo più aerei si idealizzano." (Ivi, p.15)

⁵ "il triangolo con il vertice rivolto verso l'alto è ideogramma del fuoco [...] Inoltre tra le figure geometriche il triangolo è quello per eccellenza dinamico e cioè la forma penetrante, e la penetrazione è l'azione per eccellenza." (Ivi, p.16)

Per tornare ad avvicinarsi a ciò che Evola rappresentò all'interno di questo quadro non possiamo non aggiungere che la città di Roma ospitava l'omonimo e principale Gruppo Teosofico; apprendiamo dal ricchissimo e meritorio studio di Michele Beraldo *Esoterismo e poesia*, teso a delineare i rapporti intercorsi tra Evola e il poeta Arturo Onofri, che il suddetto Gruppo era allocato allora in Via Gregoriano 5 e che la sua appartenenza alla Lega Teosofica Indipendente nacque per scissione dalla Società Teosofica nel 1909 in seguito ai discutibili comportamenti della presidente Annie Besant, la quale provocò dapprima scandalo riaccogliendo tra le fila del gruppo il ministro anglicano Charles W. Leadbeater, accusato nel 1906 di corruzione di minori, e, in seguito, un secondo vespaio con il "caso Alcione", ovverosia quel giovane indù, meglio conosciuto come Krishnamurti, che per la Besant rappresentava l'incarnazione del Messia redivivo; fu pertanto in seguito a questi avvenimenti che si consumò quello scisma che portò la Lega Teosofica Indipendente al ritorno all'ortodossia di Helena Petrovna Blavatsky, originaria fondatrice della Società Teosofica nel 1875. Organo del gruppo "Roma" era la rivista "Ultra", diretta da Decio Calvari che, con la moglie Olga, risulta essere anche lo stimato punto di riferimento del medesimo Gruppo Teosofico (laddove, invece, il teosofismo besantiano trovava voce nella rivista "Gnosi", che in via ufficiale era la prosecuzione del "Bollettino della Sezione Italiana della Società Teosofica")⁶.

A questa realtà si aggiunga quella del primo Gruppo di studi antroposofici italiano "Novalis" in Corso d'Italia, fondato nel 1913 e diretto, fino al 1953, dall'illustre dott. Giovanni Colazza, medico chirurgo e primo allievo di Rudolf Steiner, conosciuto personalmente nel 1909 in occasione di

⁶ Per il dettaglio di tutte queste informazioni ci si può riferire a J.Evola, A.Onofri, *Esoterismo e Poesia. Lettere e documenti (1924-1930)*. A cura di Michele Beraldo, nota di Gianfranco de Turreis, Fondazione Julius Evola, Quaderni di testi evoliani n.35, Roma 2001.

una conferenza tenuta dal pensatore tedesco presso il gruppo Teosofico “Roma”. Come quest’ultima affermazione ha fatto intendere, non si deve pensare a gruppi distinti e conchiusi in un ermetico guscio, sicchè, alle evidenti differenze di tipo dottrinale faceva eco, d’altra parte, un fermento culturale di scambi e interazioni, non essendo raro il trovare i componenti di un circolo tra le fila dell’altro: lo studio di Colazza, ad esempio, era frequentato dagli stessi Decio Calvari e dalla moglie, nonché da personaggi come Giovanni Antonio Colonna di Cesarò, figlio della baronessa Emmelina de Rienzi, anch’essa assidua del “Novalis” e traduttrice-divulgatrice dell’opera steineriana, Arturo Onofri, Girolamo Comi⁷ e Pio Filippani Ronconi; lo stesso Evola si divideva tra le attività degli uni e degli altri, benché sappiamo nutrisse una certa diffidenza per le dottrine antroposofiche di Steiner, biasimate in un articolo della rivista “Ignis” del 1925. Nonostante ciò, furono diverse le collaborazioni di antroposofi ai periodici evoliani “Ur” e “Kruur” e la figura di Colazza fu sempre tenuta da Evola in gran considerazione al punto da rasentare una vera e propria soggezione:

quando Colazza si assentava per motivi di lavoro alle riunioni operative del ‘Gruppo di Ur’, Evola aveva quasi ad esclamare: ‘quando manca *lui* manca la forza!’ E il barone si preoccupava pure di mettere per iscritto, più o meno clandestinamente, le parole che Colazza proferiva solo per oralità⁸.

In merito a ciò, è interessante la testimonianza di Massimo Scaligero (1906-1980), divenuto il principale esponente delle teorie di Rudolf Steiner in Italia e, all’epoca, partecipante agli stessi salotti succitati:

⁷ Per i rapporti tra questo autore e Julius Evola vedi *Lettere di J.Evola a Girolamo Comi (1934-1962)*, Fondazione Julius Evola, Quaderni di testi evoliani n.21.

⁸ J.Evola, A.Onofri, *Esoterismo e poesia*, cit., pp.10-12.

Colazza dal suo canto aveva stima per Evola, in quanto salda personalità: gli rimproverava solo il suo yoga e il fatto che scrivesse libri. ‘Uno di noi’, mi disse un giorno, ‘non deve scrivere libri, i libri vincolano occultamente l’autore, lo legano al proprio pensiero presente, impedendogli di aprirsi al nuovo, all’ignoto, a ciò che ancora egli non è capace di pensare. Del resto chi vuol fare il maestro, perde la possibilità di essere discepolo⁹.

Apprendiamo, quindi, l’uso antico della trasmissione orale delle dottrine in ambito antroposofico, ma è bene sottolineare come Evola non si sottraesse affatto a tale costume e nelle sue stesse opere la descrizione di pratiche yogiche o di tecniche alchemiche è di sovente interrotta dal “non poter andar più oltre” in materie di cui non è possibile il darsi completo in forma scritta; inoltre, ciò che per Colazza è ascrivibile a una sorta di presunzione in Evola (“chi vuol fare il maestro...”), diventa invece per Scaligero un fatto da guardare con ben altro occhio: “Tuttavia non si può fare a meno di considerare nel caso di Evola la missione del sacrificio mediante la parola: ossia la compromissione della propria via, sul piano dialettico, per la via degli altri”¹⁰. Ciò che invece in Scaligero suscita qualche perplessità, e veniamo così ad esaurire gli argomenti scaturiti dalle sue parole in *Testimonianze su Evola*, è la sua tesi su una certa eterodossia nel rapporto tra il filosofo romano e la Tradizione, il quale sarebbe decisamente subordinato a una visione assolutamente originale e personalissima del mondo¹¹. Se tale assunto è forse esplicabile mediante le espressioni che Scaligero proferisce poco prima da quelle da noi già riportate (“Fu questo l’aiuto vero che ebbi da Evola: percepire dottrinariamente giustificabile, indipendente dalla tradizione, l’ascesi dell’Io. La

⁹ M. Scaligero, *Dioniso*, in *Testimonianze su Evola*, cit., p.187.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ “Rimane l’enigma della personalità interiore di Evola e del suo rapporto con la Tradizione [...] Evola si serve dell’elemento tradizionale per costruire il proprio cosmo spirituale: assolutamente personale [...] Guénon è nella Tradizione, Evola ne esce di continuo, pur appellandosi ad essa [...] subordina tutto all’affermazione di sé.” (*Ibidem*)

realtà di questa risultava tradizionale, proprio in quanto non rispondeva a nessuna forma contemplabile nella tradizione”¹², dobbiamo dire che, all’opposto, Evola incarnò, dell’albero della tradizione, un definito e saldo ramo, contribuendo altresì a far conoscere tutti gli aspetti dell’orbita tradizionale al panorama culturale italiano, dei quali, per via del suo congenito provincialismo, era sprovvisto¹³. Sappiamo che Evola collaborò a riviste come “Ignis”, “Atanòr”, “Bilychnis” e che pubblicò i quaderni mensili di “Ur” (1927-1928) e “Kruur” (1929) poi raccolti tra il 1955 e il 1956 nei tre volumi di *Introduzione alla Magia quale Scienza dell’Io*, né il suo contributo si esaurisce in quegli anni giovanili o in tarde revisioni, dato che, ancora nel 1937, troviamo la pubblicazione de *Il mistero del Graal*, dove, dallo studio dei cicli cavallereschi europei si recupera una tradizione pre-cristiana iniziatica e regale cui ancorare il celeberrimo mito. La ricerca di Evola nel campo dell’esoterismo fu sempre percorsa dalla corrente viva di una grande erudizione e da una ricerca pedissequa della scientificità, il che, oltre ad essere testimoniato dalla viva voce di chi lo conobbe o lo studiò¹⁴, è pure provato da una semplice lettura delle sue opere, lettura che sgombra subito il campo da quelle derive neo-spiritualistiche modaiole che allora come oggi rischiavano di rendere putrescenti frutti quanto mai buoni e ricchi di sostanza. Afferma Mario Bussagli: “Non si può non conoscere Julius Evola [...] *Maschera e volto dello spiritualismo contemporaneo*, nata molti anni fa è giunta alla sua terza edizione e dimostra uno straordinario potere di chiaroveggenza originaria”¹⁵. In effetti il testo riportato è

¹² Ivi, p.185.

¹³ Teniamo invece in considerazione le citazioni che Scaligero fa dei nomi di Colazza e Bonabitacola, riconfermando, circa il primo, la stima che quegli godeva presso Evola (“Colazza era il personaggio per il quale professava la massima deferenza, in quanto lo riconosceva eccezionale sperimentatore dell’occulto”) e, sul secondo, svelandoci un interesse per il discepolo di Kremmerz che “riceveva tutti a male parole, come un maestro zen”. (Ivi, p.187)

¹⁴ Vedi in merito le parole di personaggi come Boris de Rachewiltz, Massimo Scaligero, Giorgio Galli ed Enrico Montanari, rintracciabili sempre in *Testimonianze su Evola*, cit., pp. 101,183,274,294.

¹⁵ M.Bussagli, *Evola e il moderno interesse per l’occulto*, in Ivi, p.64.

proprio un esempio di come Evola riuscisse a mettere alla berlina la faciloneria con cui, già in quegli anni (*Maschera e Volto* è del '32), era diventato costume per molti un ritorno alla dimensione sovrasensibile accompagnata spesso dal credito a personaggi e teorie le cui fondamenta erano poggiate sull'argilla e che, immaginiamo, non fossero esenti da finalità lucrose. Non sarà da considerare un caso, allora, se la materia del carteggio tra il 1927 e il 1929 con Giovanni Gentile fosse la collaborazione di Evola stesso all'enciclopedia Treccani per la voce sull'ermetismo, nuovamente a dimostrazione di una competenza riconosciuta ufficialmente. Ad oggi quella medesima perizia è rivalutata e recuperata anche da chi, rispetto a Evola, si è trovato, in merito ad altri lati del suo pensiero, su posizioni diametralmente opposte: è il caso di Giorgio Galli, già docente di Storia delle dottrine politiche all'Università di Milano e ora fra i più noti politologi italiani; queste le sue affermazioni:

L'aspetto del suo pensiero che ora maggiormente mi interessa – per il quale può avere un'importanza oggettiva – è, come ho già detto, la componente esoterica (che il fascismo, a differenza del nazismo, non ebbe nel suo retroterra culturale). Mi pare significativo che tra gli autori del periodo fascista (a parte Mussolini) Evola sia oggi praticamente il solo a meritare attenzione; e ciò mi pare dovuto precisamente a quella componente esoterica. L'esoterismo di Evola, di natura gerarchico-sociale, è la contrapposizione speculare di un messaggio egualitario che pure ebbe la sua componente magica' (mi riferisco sempre alle 'streghe'). Proprio per questa specularità, può essere un utile punto di confronto per chi studia le culture alternative (e i loro aspetti che non rientrano nella 'razionalità' dominante) dal punto di vista dell'eguaglianza e non della gerarchia¹⁶.

¹⁶ G.Galli, *Evola: esoterismo e politica*. In Ivi, p.274.

Dovremmo dunque aver compreso con quale destrezza Evola si muovesse non solo fra gli ambienti, ma anche fra gli argomenti esoterici che avevano trovato nell'Urbe una straordinaria cassa di risonanza e che erano trattati indistintamente da artisti e teosofi, da antroposofi e medici; dobbiamo dunque tornare ai motivi principali del nostro studio e riprendere il discorso su quell'arte di cui avevamo lasciato le ceneri e prospettato una rinascita.

1.2. “La Tradizione Ermetica” e l’ “Ars Regia”.

Il testo che più di altri segnò un acquisito livello di maturità in merito ad argomenti di tipo esoterico è certamente *La Tradizione Ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua “Arte Regia”*, edito per la prima volta nel 1931 per i tipi di Laterza; la sua importanza è variamente attestata da personaggi quali Alberto Cesare Ambesi per il quale addirittura “commentatori e continuatori saranno costretti a distinguere – pur nella continuità – l’Evola di ‘prima’ e ‘dopo’ *La Tradizione Ermetica*”¹⁷; o Boris de Rachewiltz che definisce l’opera in questione un vero e proprio “classico”¹⁸. Elaborato negli anni che vanno dal 1923 al 1928, nell’ambito di quel Gruppo di Ur di cui Evola fu alla testa, l’opera trova le sue fonti principali nella assidua frequentazione di Arturo Reghini nonché nella conoscenza del gruppo francese facente capo alla rivista “Le Voile d’Isis” poi divenuta, con Guénon, “Etudes Traditionelles”; la ricchezza di tali fonti si tramutò in un lavoro così ricco, per Evola, che lo stesso Benedetto Croce (che svolgeva un ruolo da

¹⁷ A.C.Ambesi, *Evola e l'alchimia*. In Ivi, p.27.

¹⁸ Cfr. B.de Rachewiltz, *Uno Kshatriya nell'età del Lupo*. In Ivi, pp.101,104.

intermediario con Laterza) consigliò all'autore romano una consistente scrematura¹⁹. Ma che cos'è la Tradizione Ermetica? La risposta è semplice nella sua definizione tanto quanto è ardua, all'opposto, la realizzazione del contenuto espresso dalla definizione stessa: stiamo infatti parlando di un insegnamento sapienziale e pratico di origini sicuramente pre-moderne (per non dire antiche) teso alla riaffermazione spirituale e materiale dell'Io su se stesso. Ora, come affermato dal medesimo Evola, questa tradizione tende a configurarsi come *Tradizione alchemica* in senso medievale e rinascimentale affatto diversa dall'antico culto ellenico-egizio di Ermete e ben più ampia rispetto ai soli testi alessandrini del *Corpus Hermeticum*²⁰, l'ermetismo dovendosi riferire sì al mito della figura di Hermes, ma, come aggettivo, a quelle ragioni interne e individuali che costringono all'occultamento di tali pratiche. L'aver riferito tutto ciò all'alchimia sarà una chiave di volta per una maggiore comprensione degli argomenti accennati: chiunque, infatti, dell'alchimia non conosca che la favola inventata dagli storici, secondo cui quella non sarebbe che una pseudo-scienza che, nel tentativo di scoprire la pietra filosofale, avrebbe percorso, nei metodi, l'illuminata via della moderna chimica. Non possiamo dire di quest'interpretazione l'essere totalmente falsa, essa è tuttavia appiattita a quelli che sono i canoni e gli stringenti punti di vista della scienza moderna, essendo la trasmutazione dei metalli sicuramente perseguita dai vecchi "filosofi naturali" i quali, però, non esaurivano la loro disciplina in un settore che era da considerarsi grettamente fenomenico. Assumendo come valido quest'ultimo punto di vista, è chiaro come l'odierna chimica non possa che essere reputata un immenso progresso resosi evidente in virtù di quella categoria così corrente qual è quella di utilità; si tratta invece di

¹⁹ Cfr. J.Evola, *La Tradizione Ermetica, nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua "Arte Regia"*. Nota del curatore Gianfranco de Turreis, saggio introduttivo di Seyyed Hossein Nasr, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, p.8.

²⁰ Pur variamente citati in diversi passaggi. Cfr. Ivi, p.23.

operare un totale ribaltamento di prospettiva e di affermare, sulla scia di Guènon, come la chimica sia invece una degenerazione dell'originaria alchimia: fine di quest'ultima è infatti la reintegrazione reale (e non solo morale) dell'individuo, variamente denominata, a seconda delle tradizioni, "nascita eterna", "fabbricazione dell'oro", "riconquista", "ricostruzione in senso eroico"; l'alchimia, quindi, da intendersi come tecnica per una realizzazione individuale inscritta in una tradizione sempre uguale a se stessa sulla scia di quella *philosophia perennis* che dà il titolo a un famoso libro di Elemire Zolla; è infatti detto: "I filosofi ermetici sono tutti d'accordo fra loro, non uno contraddice i principi dell'altro. Quello che ha scritto trent'anni fa, parla come quello che visse duemila anni or sono [...] *Quod ubique, quod ab omnibus et quod semper*"²¹. E' qui che l'arte riappare come *Ars Regia*, come metodo necessitante e deterministico (al pari d'una scienza positiva!) esercitato su forze spirituali per via soprannaturale²² il cui scopo è, come si è detto, la reintegrazione dell'individuo al suo stato primordiale, cosa che, tra l'altro, costituisce l'essenza di ogni processo iniziatico. La possibilità dell'esercizio di quest'arte che è, a livello puramente teorico, una possibilità presente in potenza in ogni uomo, sarà, alla prova dei fatti, appannaggio di una "razza nuova", di quei "figli di Ermete" che si troveranno ad essere così potenti per via della trasfigurazione avvenuta in loro sia su di un piano spirituale sia su quello materiale (ovverosia nel corpo)²³; troviamo infatti nel *Corpus Hermeticum* tali parole: "L'uomo non è abbassato per avere una parte mortale, ma, al contrario, questa mortalità accresce la sua possibilità e la sua potenza. Le sue doppie funzioni gli

²¹ Ivi, p.24.

²² J.Evola: "ma qual è il senso di quest'Arte -dell'Arte dei 'Figli di Ermete', dell' 'Arte regale'? [...] Ciò che distingue l'arte regale è il suo carattere *necessitante* [...] L'arte ermetica consiste dunque in un metodo necessitante che si esercita sulle forze spirituali, per via soprannaturale [...] ma sempre con l'esclusione di ogni rapporto 'religioso', morale, finale o comunque estraneo ad una legge di semplice determinismo di causa ad effetto." (Ivi, pp.37-38)

²³ J.Evola: "Tale la verità della 'razza nuova', che l'Arte Regale dei 'Figli di Ermete' costruisce sulla terra, rialzando chi è caduto, spegnendo la 'sete', restituendo la potenza.." (Ivi, p.40)

sono possibili solo per la sua doppia natura: egli è costituito in modo da abbracciare ad un tempo il terrestre e il divino”²⁴; e ancora per Böhme: “L’anima dell’uomo vede molto più profondamente degli angeli perché vede sia il celeste che l’infernale”²⁵. Ciò che comunque ci premeva sottolineare era tuttavia il carattere esclusivamente aristocratico della pratica e delle possibilità di riuscita di detta Arte Regale, per la quale al soggetto è richiesto il possesso di una natura e di qualità certamente non comuni; non stiamo dicendo nulla di nuovo o di scandaloso, su ciò fondandosi quello che in ogni tradizione è riconosciuta come differenza fondamentale tra esoterico ed essoterico²⁶. Un altro aspetto prettamente tradizionale che ha fatto breccia nel nostro discorso e che va accennato, seppur per inciso, è ciò che riguarda il “mito della caduta”: il sorgere della razza umana come scadimento da una condizione primigenia divina o semi-divina e comunque edenica, motivo davvero riscontrabile in tutte le tradizioni, il quale fonda anche la prima causa del nostro rifiuto di qualsiasi teoria evoluzionistica di un’umanità collettiva generatasi da stadi vitali inferiori; questo argomento, che parrebbe esulare dal filo conduttore del nostro procedere è, al contrario, assolutamente indispensabile per segnalare quella che è un’importante premessa: la tradizione ermetico-alchemica riconosce uno sviluppo della civiltà che è originariamente plurale (sulla scia di uno Spengler o di un De Gobineau) o quanto meno duale, se teniamo per buona la distinzione guènoniana tra ciò che è tradizionale e ciò che è moderno, inserendosi dunque, tale tradizione, nel primo termine di questa distinzione²⁷. Un’ulteriore premessa da compiersi inerisce la concezione della natura, che se nel mondo moderno “si esaurisce in un insieme di leggi puramente pensate circa i vari ‘fenomeni’ –luce,

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*. Potremmo anche pensare, in tal senso, all’ostica definizione del Cristo come “Figlio dell’Uomo”.

²⁶ “Non gittar le perle ai porci” (Ivi, p.47). È il detto che sintetizza il fondamentale insegnamento iniziatico del parlare e farsi intendere da chi è parimenti iniziato o pronto a ricevere determinate verità occulte.

²⁷ Cfr. Ivi, p.43.

elettricità, calore ecc.”, in quello tradizionale è invece “un gran corpo animato e sacro, ‘espressione visibile dell’invisibile’”, cui corrisponde nell’uomo quella speciale componente psichica che, accompagnandosi alla percezione, ne coglie significati profondi ed analogie²⁸; non possiamo qui non pensare a quanto detto in Evola e nello stesso Novalis circa l’Idealismo magico come capacità creativa e demiurgica dell’individuo. Un fondamentale principio dell’insegnamento ermetico sarà quindi l’analogia immanente stabilitasi tra macrocosmo e microcosmo, analogia che l’Arte Regia avrà il compito di risvegliare, secondo ciò che già nei Vangeli fu detto secondo il motto: “il regno dei cieli è dentro di voi”, ma anche in Olimpiodoro: “tutto ciò che possiede il macrocosmo, anche l’uomo lo possiede”, e in Cornelio Agrippa: “nessuno può arrivare ad eccellere nell’arte alchemica, senza conoscerne in *se stesso* i principi”²⁹. Risulta evidente, allora, come le tecniche alchemiche configurano una vera e propria ascesa individuale che potremmo figurarci come svolta lungo un’immensa scalinata sulla quale ritrovare i vari gradini dell’essere e delle sue possibilità e potenze; a questo movimento ascensionale deve per forza di cose corrispondere una cosmogonia discendente in un ordine di idee che può ricalcare vagamente ciò che già in Plotino è noto con la dottrina dell’emanazione: primo principio di realtà sarà dunque l’*Unità* o “Uno il tutto” da intendersi né come ipostatico, né come ipotetico, bensì come uno “*stato determinato*” cui spesso è dato il nome di “Materia dell’Opera” o “Materia prima dei saggi”, simboleggiata dal cerchio O cui è riconducibile pure il simbolo della serpe Uroboras nell’atto di mordersi la coda; i significati di questo simbolo possono essere molteplici: dall’universo nella sua totalità, al caos da intendersi come *àpeiron*, come contenitore di ogni indistinta potenzialità, generazione ed

²⁸ J.Evola: “La costituzione spirituale dell’uomo nelle civiltà ‘tradizionali’ era tale che ogni percezione fisica aveva simultaneamente una componente psichica, che la ‘animava’, aggiungendo alla nuda immagine un ‘significato’ e in pari tempo uno speciale e agente tono emotivo.” (Ivi, p.45)

²⁹ Ivi, p.52,53.

evoluzione, dalla *Grande Opera* di reintegrazione alchemica nella sua integrità, al suggello ermetico di ciò che non ha trascendenza se non in sé, l'androgine, l'autosufficiente in grado di dominare i quattro elementi³⁰. Dall'*Unità* avremo allora, per differenziazione, l'oro (Sole) come principio incorruttibile, metallo puro, irriducibile all'imbastardimento, da questo, poi, l'argento (luna), simbolo della materia nel suo divenire caotico, e infine il piombo (detto anche oro inverso) e cioè il metallo più facilmente fondibile e ossidabile; ricordando ciò che abbiamo detto sull'analogia macro-microcosmica non è difficile rilevare le rispettive corrispondenze nell'uomo: l'oro starà quindi per lo zolfo (l'anima), potenza attiva del principio solare ed elemento sovranaturale dell'individuo, per l'argento avremo il mercurio (lo Spirito), ossia le energie psico-vitali dell'organismo, ed infine al piombo corrisponderà il sale (il corpo), come simbolo della cristallizzazione nei principi negativi della corporeità³¹. Altri e numerosi sono i simboli, sui quali dobbiamo sorvolare, elencati e spiegati con l'ausilio di una ricca documentazione nella prima parte di *La Tradizione Ermetica*, intitolata *I simboli e la dottrina*. Abbiamo sicuramente già compreso, prima di passare alla parte più propriamente metodologica (intitolata *L' "Arte Regia" ermetica*)³², come il Telòs della Grande Opera sarà quello di una ricongiunzione alla primordialità di quel principio unitario da cui tutto era scaturito³³: il risultato sarà quello che, con la Blawatsky, possiamo definire "individualità immortale"³⁴ o, riprendendo i termini della scoperta filosofica evoliana, l'Individuo assoluto. Quello che ci interessa sottolineare e premettere, prima di passare alle operazioni ermetiche è, ancora una

³⁰ Cfr. Ivi, p.49.

³¹ Cfr. E.Valento, *Homo faber*, cit., pp.49-53.

³² Peraltro, a questa suddivisione netta di dottrina e metodo corrisponde ciò che canonicamente è definito un testo "tradizionale". Questo schema sarà infatti seguito anche altrove nell'opera di Evola.

³³ È importante sottolineare come "l'Arte ermetica non è intesa a scoprire l'Oro, ma a fabbricarlo." J.Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., p.81.

³⁴ Cfr. E.Valento, *Homo faber*, cit., p.46. Qui la Valento fa riferimento al testo della Blawatsky, *Introduzione alla teosofia*, Bocca, Torino 1935.

volta, come il processo iniziatico intrapreso per mezzo dell'Arte Regia sia reale ed effettivo, garante, in caso di successo, di una concreta rinascita e di una oggettiva immortalità, in ciò ravvisando non solo una lontananza da indebite interpretazioni psico-analitiche³⁵, ma anche dalla tendenza “democratica” di matrice cristiano-orfica di estendere l'immortalità a tutte le anime³⁶; abbiamo pertanto inteso che cosa sia la “realtà della palingenesi” termine che se in ambito stoico indicava la periodica rinascita del mondo, qui è mutuato per una rinascita dell'anima, per un rinnovamento radicale del soggetto per il quale il processo iniziatico è condizione necessaria, motivo per cui:

ad Eleusi si poteva coerentemente sostenere che un bandito, se iniziato, partecipa all'immortalità, mentre un Agesilao e un Epaminonda, se non iniziati, non avrebbero avuto dopo la morte un destino migliore di quello di un qualsiasi altro mortale [...] se un bandito, Epaminonda e Agesilao fossero oggi messi in contatto con un circuito ad alta tensione, la corrente non risparmierebbe di certo Epaminonda e Agesilao per la loro ‘virtù’, fulminando invece il bandito per le sue colpe³⁷.

Questa affermazione paradossale, ma efficace, crediamo abbia reso sufficientemente l'idea di ciò che intendiamo in termine di “realtà”. Passiamo ora alla descrizione di quelle che sono le principali operazioni ermetiche costituenti la Grande Opera e volte alla “fabbricazione dell'oro”. In primis abbiamo la *separazione*³⁸: la dissoluzione di quel principio vitale che abbiamo riconosciuto come mercurio-argento e che era termine medio fra anima e corpo; si tratta qui di

³⁵ Il riferimento va qui a C.G.Jung, *Psicologia e Alchimia*, Astrolabio, Roma 1950.

³⁶ Cfr. J.Evola: “Fu la volgarizzazione e l'abusiva generalizzazione della verità valida esclusivamente per gli iniziati –volgarizzazione che prese inizio in alcune forme degeneri dell'orfismo ed ebbe poi ampio sviluppo col cristianesimo- a dar nascita alla strana idea dell' ‘immortalità dell'anima’, estesa a qualsiasi anima e sottratta ad ogni condizione.” In Id., *La Tradizione Ermetica*, cit., p.109.

³⁷ Ivi, p.111.

³⁸ Altri nomi sono: dissoluzione, estrazione, preparazione del Mercurio dei Saggi, Preparazione delle Acque corrosive, morte, riduzione alla Materia Prima, abluzione, congiunzione, denudamento ecc.. Cfr. Ivi, p.113.

slegarlo dalla corporeità saturnina per agevolare quella che sarà poi la liberazione e il risveglio dell'elemento sulfureo (l'anima), ancora, si vuole passare da ciò che è fisso e speciato a ciò che è indeterminato e immutabile³⁹; “separare dal corpo significa far passare allo stato non individuato il principio-vita (Acqua o Mercurio)”. Giungiamo, dunque, al primo grande stadio dell'Opera: la *Nigredo*, l'“Opera al nero”, ovvero la crisi delle facoltà percettive dell'Io, quelle, parafrasando Schopenhauer, che permettono al mondo di esserci presente anche come rappresentazione.

Gli stadi di questa crisi possono essere velocemente elencati come sogno, sonno, trance, catalessi, morte apparente e morte, con la grande differenza, però, che al compimento dell'Opera è richiesta una costante presenza della coscienza e non una sua passività così come sperimentata, anche comunemente, in molti di quegli stadi, perciò è detto che “la morte è il solo mezzo mediante il quale lo spirito può cambiare forma” (Böhme) o che la “morte filosofale” è *attiva*: “non si tratta del corpo che, disfacendosi, viene meno all'anima, ma dell'anima che, raccolta nel suo potere, si slaccia dal corpo”⁴⁰. A questo livello, in caso di mancato dominio del processo sono connessi rischi importanti quali amnesie, stupefazioni, atonia e non ultima una morte effettiva. Il vincolo più arduo da recidere è quello della paura legata all'istinto di auto-conservazione e ben esemplificata da Evola in questo familiare esempio: “Forse non vi è lettore che non conosca quei bruschi soprassalti che si verificano all'atto di addormentarsi, appunto come se venisse a mancarre la terra. Si tratta di una reazione del genere, all'inizio della separazione che ogni sera

³⁹ J.Evola: “Mercè la separazione, il Mercurio ritorna dunque allo stato libero, allo stato di possibilità vitale indeterminata (ecco la ‘conversione nella Materia Prima’), e così il Solfo interno trova aperte le vie di ogni azione trascendente.” (Ivi, p.114)

⁴⁰ J.Evola: “Porfirio lo dice nei termini più espliciti, aggiungendo non essere per nulla vero che dall'una morte segua l'altra, cioè né che dalla morte comune in genere segua la liberazione e trasfigurazione (ipotesi ‘spiritualista’), né che dalla morte iniziatica debba seguire quella fisica.” (Ivi, p.117)

si produce spontaneamente nel sonno”⁴¹. Dobbiamo ora intraprendere la strada che porta al secondo grande momento alchemico e cioè l'*albedo*, l' "Opera al Bianco"; per farlo ci si prospettano due vie, l'una prende il nome di "Via secca" ed è sostanzialmente un cammino di asceti e purificazione (simboleggiato dal fuoco) in cui la difficoltà sta nel superarsi partendo proprio da se stessi e dal limite delle nostre facoltà; l'altra è detta "Via umida" e consiste nel provocare direttamente e violentemente la separazione attraverso mezzi esterni (sostanze stupefacenti chiamate sovente "acque corrosive")⁴², qui il rischio è quello del venir meno della coscienza cui bruscamente è tolto l'appoggio del corpo con la conseguente caduta in stati mistico-estatici artificiali che vanno in direzione opposta rispetto a quella presenza a se stessi che abbiamo definito come assunto fondamentale. Preliminare a entrambe le vie è la ricerca di un equilibrio fra i vari principi dell'essere nell'interiorità, la purificazione da passioni, per cui è detto: "Riposa il corpo, calma le passioni: dirigendoti così da te stesso, attrarrai l'essere divino a te" (Zosimo)⁴³. Pertanto ci si dovrà guardare non solo da influenze telluriche (il "peso" del corpo materiale), ma anche sulfuree, in ciò ritrovando una duplicità del simbolo del fuoco che è sì elemento purificatore, come anche segno della passione da cui occorre emendarsi. All'uopo può rientrare l'utilità di alcune tecniche di valenza pratica come il controllo della respirazione o della circolazione sanguigna attraverso la sensazione del calore corporeo, il sangue, con il cuore, essendo ulteriore simbolo di estrema importanza (ci limitiamo in questa sede a ricordare come dal costato di Cristo sgorgarono il sangue e l'acqua destinati metaforicamente a far germinare la terra). Comunque sia, il passaggio ascetico-purificatorio è tanto più importante se si

⁴¹ Ivi, p.121 (nota 42).

⁴² I cui esempi riportati da Evola sono: le erbe magiche dei testi greci –Botànai-, Il Soma vedico, l'Haoma iranico, l'idromele eddico e lo stesso vino. Cfr. Ivi, p.139.

⁴³ J.Evola: "sciogliere la volontà da qualsiasi dipendenza e abituarla a dominare; farsi padrone assoluto di sé, saper vincere l'allettamento del piacere, la fame e il sonno, rendersi insensibile al successo come all'insuccesso." (Ivi, pp. 127-128)

opta per la Via umida infatti: “Il Fuoco accresce la virtù del saggio e la corruzione del perverso”⁴⁴, restando tuttavia ferma una naturale predilezione per la Via secca. Una terza via è quella chiamata “di Venere”, ma anche qui è presto svelato un doppio nella simbologia del femminile⁴⁵, potendosi rappresentare la donna e nella sua sensualità disgregatrice e nella sua capacità generatrice da cui il celeberrimo tema “amore-morte” presente in varie tradizioni (Venere, Kundalini, ma anche il gioco di parole *amor, a-mors* dell’esoterismo trovatorico)⁴⁶, così come nella più recente letteratura⁴⁷; per quest’ultima via si rimanda però a J.Evola, *Metafisica del sesso*. Siamo dunque giunti all’ “Opera al Bianco” come “stato di estasi attiva che sospende la condizione umana, rigenera, restituisce il ricordo, reintegra la personalità nello stato non-corporeo”⁴⁸; rifacendosi alla simbologia dei quattro elementi diremo che terra e acqua sono diventati aria, cioè incorruttibilità, spiritualità elevata, altri simboli dell’Io in questo stato essendo l’Oro Bianco, il Solfo Bianco e la Pietra bianca, il regime della Luna e del Fanciullo⁴⁹. Segni invece del carattere irrinunciabilmente attivo dell’esperienza sono l’ “incesto filosofale”, ossia il fissare il mercurio con l’arsenico (elemento maschile) riproposto in vari miti tra i quali ricordiamo quello di Zeus che spodestando Crono si congiunge ad Era; sempre nella medesima direzione è evidente la metafora della “Veglia perenne” così come riportata nel *Corpus Hermeticum*: “Possa uscir da te senza

⁴⁴ Ivi, p.135.

⁴⁵ Duplicità e ambiguità che spesso riguarda molti simboli quali l’acqua, il fuoco, l’albero ecc. Tale ambiguità è da riferirsi ai pericoli inerenti il percorso iniziatico, alla possibilità della liberazione così come della perdizione, all’incapacità di sostenere determinate prove.

⁴⁶ Cfr. Ivi, p.142.

⁴⁷ Un poeta come Gabriele D’Annunzio insiste molto, ad esempio, sul ruolo dissolutore della femmina, salvo poi parlare in toni commossi della madre come opposto esempio di femminilità generatrice. (Ci siamo riferiti qui a *Sonetti di primavera*, rintracciabili nella raccolta *Intermezzo di rime* del 1883).

⁴⁸ J.Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., p.147.

⁴⁹ J.Evola: “Quando sopravviene il Bianco nella materia della Grande Opera, la Vita ha vinto la Morte, il loro Re è risuscitato, la Terra e l’Acqua sono divenute Aria, è il Regime della Luna, il loro fanciullo è nato. Allora la Materia ha acquistato un tal grado di fissità, che il Fuoco non saprebbe più distruggerla [è la ‘stabilità iniziatica’, invincibile da parte della morte]”. (Ivi, p.148)

dormire, come quelli che, sognando, dormendo non dormono”⁵⁰, o in alcuni passi paolini, o ancora nel celeberrimo episodio del “Sogno di Giacobbe”⁵¹, peraltro rappresentato in un noto quadro di Gauguin falsamente interpretato in chiave intimistico-visionaria. Il movimento è tutt’altro che giunto alla sua conclusione o al suo apice: compiuta l’ascesa, si dovrà ora nuovamente ridiscendere a reintegrare la corporeità stessa in funzione di questo nuovo stato luminoso raggiunto (*solve et coagula!*) secondo un *Telòs* che in termini aristotelici risponde pienamente al passaggio da una potenza (il corpo materiale) a un atto (il corpo trasfigurato, rigenerato), laddove nel primo è ravvisabile quasi “l’arresto e la sincope di un potere intellettuale, l’attualità del quale si ha appunto nel ‘corpo’ dei rigenerati (prima al bianco e poi al rosso)”⁵². Anche in questo caso gli esempi si sprecano: dal volto di Mosè di ritorno dai sette giorni sul Sinai, alla veste radiante del Cristo (in Luca IX, 29) o semplicemente dall’episodio di Emmaus, quando i discepoli incontrarono il Maestro in carne ed ossa, la stessa Resurrezione della carne dovendosi in ultima istanza inscrivere in quest’ordine di considerazioni⁵³. Dall’ “Opera al Bianco”, dunque, all’ “Opera al Rosso”, la *Rubedo*, secondo una distinzione *intensiva* di un identico processo di “fissazione”; qui si attua la seconda trasmutazione ermetica: se prima abbiamo visto il passaggio dal Piombo all’Argento (dal nero al bianco) ora constatiamo quello dall’Argento all’Oro, ovvero, riprendendo i quattro elementi: “L’Opera comincia dall’elemento Terra,

⁵⁰ J.Evola: “è un insegnamento esoterico tradizionale quello della simiglianza fra l’iniziazione misterica, quale catarsi parziale rispetto alla morte, e il sonno..”. (Ivi, p.151)

⁵¹ J.Evola: “E si potrebbe inoltre ricordare il combattimento che Giacobbe, una volta restato solo, impegnò vittoriosamente contro l’*Angelo*, o ‘Uomo’, durante tutta la *notte*, vincendo e trattenendolo fino all’*alba* e giungendo a vedere il volto di Dio senza morire.” (Ivi, p.152)

⁵² Ivi, p.154.

⁵³ Qui si impone però un’importante considerazione: “Il corpo non si ‘spiritualizza’ che nel punto in cui lo spirito può vivere come un proprio atto il corpo stesso –epperò nel punto stesso che lo spirito, con una ‘proiezione’ e ‘coagulazione’, si ‘corporifica’: questo suo corporificarsi come atto rende ‘incorporeo’ – inesistente come cosa a sé- il corpo [...] Del pari, l’espressione ‘androgine’ o Rebis, usata di frequente a designare l’unione delle due nature nei vari stadi, nel riferimento speciale al presente punto non deve far pensare a due sostanze o principi distinti [...] La ‘materia’ non è che uno stato, un modo d’essere dello Spirito.” (Ivi, p.162).

che viene ridotto in Acqua; poi l'Acqua in Aria e l'Aria in Fuoco e il Fuoco in fissazione, cioè in Terra, sì che essa Opera finisce là dove ha cominciato. Questa è la conversione filosofale degli elementi gli uni negli altri" (*Filum Ariadnae*)⁵⁴. Oltre a quelli visti, altri colori possono apparire durante l'Opera secondo un numero massimo di sette (numero assai simbolico: sette sono i "centri di vita", sette i colori dell'iride, sette i pianeti astrologici), ma vale la massima di "guardarsi dai colori rosseggianti o gialli che possono apparire *dopo* il nero, ma *prima* del bianco [...] il vero color rosso (la riaffermazione attiva) dovendo sopravvenire *dopo* il bianco, perché solo nel bianco si raggiunge la nuova condizione di esistenza"⁵⁵. Abbiamo finalmente raggiunto lo stato dell'androgine, immortale e non dissolto, signore assoluto delle due nature (materiale e spirituale), Trinitario (per via della fusione avvenutagli di Corpo, Spirito ed Anima), cui si aprono infinite possibilità e potenzialità: prima fra tutte, legata ad un'esaltazione delle facoltà umane sciolte dalle categorie di spazio, tempo e causalità, la scienza profetica, che si spiega non con l'essere il futuro un che di predeterminato, giacché il fato è, in questa prospettiva, superato, ma con l'unione dell'Io alle potenze causanti gli avvenimenti di realtà⁵⁶; situazione, questa, che può anche essere sperimentata comunemente, benché non sempre e inspiegabilmente, ad esempio nel gioco d'azzardo, quando si è certi di "sentirsi" una mano di carte o un tiro di dadi destinati, poi, a realizzarsi. In secondo luogo è dato il potere di leggere o suscitare pensieri e sentimenti, ma anche poteri solitamente attribuiti a grandi figure della mistica come la bilocazione, le possibilità taumaturgiche, o la capacità di

⁵⁴ Ivi, p.165. (nota 218)

⁵⁵ Ivi, p.135.

⁵⁶ J.Evola: "Sono interessanti le ricerche fatte da Lévi-Bruhl [...] per mostrare come sotto molti riti per la 'conscenza' del futuro si celi invece una vera e propria operazione magica che tende a *determinare* il futuro: così l'esattezza della presunta profezia e l'efficacia dell'operazione o rito farebbero tutt'uno. Ciò traspare, del resto, anche in alcuni aspetti particolari dell'antica scienza augurale romana." (Ivi, p.183, nota 278).

smaterializzare corpi ed elementi, nel cui ordine di idee rientra proprio quella trasmutazione dei metalli ingiustamente identificata con l'alchimia in genere, alchimia che invece abbiamo visto essere, a tutti gli effetti, una scienza tradizionale a carattere cosmologico ed iniziatico di cui la moderna chimica non è che una degenerazione materialistica disanimata i cui vantaggi erano peraltro conosciuti dai vecchi maestri ermetici, ma considerati come profanatori di una disciplina sacra caratterizzata da altri ed alti scopi.

Concludiamo con due osservazioni: esistono per l'Opera degli elementi propiziatori quali la purezza e l'integrità fisica, la dignità spirituale, la ritualità e ciò che è definito il "tempo giusto" (il momento opportuno, con possibili riferimenti astrologici), tali elementi hanno carattere costringente, così la stessa preghiera è da intendersi "come un atto mentale necessitante e non come una effusione sentimentale di devozione"⁵⁷, elemento riscontrabile anche nella Grecia omerica allorché gli dei sono costretti dalle invocazioni potendo al più e in rari casi ricusarle in virtù del loro capriccio e dei loro sotterfugi, come fece Pallade Atena davanti alle suppliche e alle ecatombi delle donne di Ilio⁵⁸. Per la seconda osservazione riportiamo per intero questo passo di Evola sul finire del testo che abbiamo analizzato, fidando nel fatto che non saranno necessarie ulteriori specificazioni per spiegare quanto qualsiasi forma esibizionistica sia lontana dai propositi qui ricercati:

Gli uomini desiderano che si sappia ciò che essi sono; che, quando agiscono, se ne sappia e ci si compiaccia della loro qualità d'autori. Con le parole di Agrippa, abbiamo visto quale diversa legge deve seguire invece il mago e l'ermetista. Ogni esibizionismo ed ogni personalismo da questi è giustificato puerile. Egli non esiste. Non parla.

⁵⁷ Ivi, p.195.

⁵⁸ "Tessero tutte le mani verso la dea con il grido rituale,/ e Teano dal bel viso, prendendo il peplo,/ lo pose sulle ginocchia di Atena, la dea dai bei capelli,/ e pregò in questo modo la figlia del grande Zeus [...] ma ricusò Pallade Atena." Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, saggi introduttivi di Guido Paduano e Maria Teresa Mirto, Mondadori, Milano 2007. Libro VI 301-311 (p.191).

Cerchino e credano di afferrare l'aria, coloro che ci si divertono. In lui è sopravvenuto uno stato che distrugge categoricamente ogni possibilità nei confronti dei giudizi umani. Che cosa si pensi di lui, e che cosa si dica di lui, che con lui si sia giusti o ingiusti, buoni o cattivi – cessa di interessarlo come che sia. Egli bada soltanto che alcune cose *accadano*: pone esattamente i mezzi e le condizioni, opera, e questo è tutto. All'azione non aderisce come a cosa *sua*. Essa è mera strumentalità. L'autoaffermarsi è una mania che egli non conosce⁵⁹.

Infine “fu detto da Omero che spesso i Numi sotto le apparenze di stranieri e di viaggiatori vanno per il mondo e rovesciano le città degli uomini”⁶⁰, e qui il pensiero non può non andare a Tolkien e al personaggio di Aragorn che fa la sua prima apparizione ne' *Il Signore degli Anelli*, come oscuro ramingo in una vecchia locanda, prima che le vicende lo portino a riaffermarsi come re nella Terra di mezzo⁶¹.

1.3. Via Regale e Via Sacerdotale.

La via di realizzazione che abbiamo prospettato non è l'unica che si può attribuire a un ambito “tradizionale”, esiste anzi una diramazione in questo da non intendere, però, come lo sviluppo di due scuole o dottrine contrapposte, bensì, in un certo senso, complementari. È lo stesso Evola a rammentarci l'esistenza di tali due vie e lo fa introducendoci alla simbologia dell'albero: figura presente nelle tradizioni più varie, ha di volta in volta significato sia un deposito di scienza sovranaturale,

⁵⁹ J.Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., p.201.

⁶⁰ Ivi, p.202.

⁶¹ Cfr. J.R.R.Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, edizione italiana a cura di Quirino Principe, introduzione di Elémire Zolla, traduzione di Vicky Alliaia di Villafranca, Bompiani, Milano 2001, p.201.

immortalità e forza universale⁶², sia un pericolo, luogo di opposte forze mortali e distruttrici; da ciò la possibilità di intenderlo e come oggetto di tentazione, si pensi alla vicenda adamitica, al titanismo orfico o all'avvoltoio che morde Prometeo, e, d'altro canto, come obiettivo di riconquista per l'eroe che attraverso le vittorie degli esseri divini o semi-divini posti a sua protezione, guadagnerà egli stesso lo stato immortale e divino (Odino, Eracle, Mithra, Giasone, Lok, Gilgamesh, lo stesso Buddha avrebbe conseguito la sua scienza sotto l'Albero). In questa doppia opzione riconosciamo appunto da un lato una via religiosa contrassegnata dalla colpa, dal sacrilegio, dall'impossibilità di una rivincita che già di per sé sarebbe considerata luciferina, e quindi improntata completamente a timori e devozioni, a un *pathos*, dall'altro la via eroico-magica, che è quella da noi vista e presa in considerazione, in cui alla colpa si sostituiscono fortuna e sfortuna, forza e audacia, che lascia il campo aperto a una possibilità di vittoria e sulla quale si staglia la metodologia di un *Ars Regia* come *ethos*. La tradizione religiosa-sacerdotale sarebbe ormai profanata in senso deistico e devozionale non contemplando più lo spazio a un qualsiasi esoterismo e si connoterebbe storicamente con l'avvento del cristianesimo in seguito e durante la caduta dell'Impero romano; tornando all'esempio dell'alchimia, sarebbe come arrestarsi all'Opera al Bianco precludendosi la possibilità di una reintegrazione completa⁶³. In realtà questi punti sono controversi, come ha mostrato Seyyed Hossein Nasr⁶⁴, portando alla luce le fondamentali differenze che separano Evola e

⁶² Per una serie di esempi in queste due direzioni cfr. J.Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., p.31-33. Vedi anche E. Jünger, *L'albero*, Herrenhaus 2003.

⁶³ J.Evola: "Vi è una certa legittimità nel riconnettere l'Opera al Bianco e l'Opera al Rosso, rispettivamente all'iniziazione dei Piccoli e dei Grandi Misteri classici [...] Ma la prima immortalità era tale in termini di 'vita' –sia pure di Vita cosmica [...] La seconda –quella dei Misteri Maggiori- era un'immortalità 'supercosmica' [...] e appunto in questi secondi Misteri ricorreva, di prevalenza, il simbolismo regale." (Ivi, p.179)

⁶⁴ S.H.Nasr, *L'arte della trasformazione spirituale interiore secondo Evola*, Saggio introduttivo a *La Tradizione Ermetica*, cit., pp.15-21.

René Guénon, i cui discepoli rivendicano la via religiosa come esclusiva in seno a ciò che devesi considerare come Tradizione. In effetti Evola, pensando non potesse più esistere una dimensione esoterica della religione, né la trasmissione di un potere iniziatico, sembrerebbe non aver compreso appieno né alcune realtà del cristianesimo (sondate invece da un Elemire Zolla), né, soprattutto, l'autorità tradizionale dell'Islam (vedi in particolare il Sufismo), religione cui lo stesso Guénon arrivò a convertirsi; inoltre, la preminenza della regalità (del rosso purpureo) nel sacerdozio (il bianco) non troverebbe conferma storica in figure come i faraoni, i faridun o i profeti, né metafisica, se pensiamo ad esempio allo stato di perfezione di un brahman. Potremmo articolare in tre punti una controrisposta: 1) Evola ebbe il merito di portare in luce e non di omettere le tradizioni occidentali dell'ermetismo alchemico, in ciò precedendo lo stesso Schuon⁶⁵; approfondì in seguito l'Islam e la sua tradizione. 2) L'originarietà della via regale ed eroica è francamente supportata da una mole di argomenti e da un'erudizione a dir poco straordinaria e messa in rapporto alla via religiosa non nel senso di un'opposizione, come quella ricercata dalla supposta ortodossia dei discepoli guénoniani, ma da una distinzione intensiva, per cui la regalità, l'Opera al Rosso, è effettivamente qualcosa di più e di oltre il sacerdozio e l'Opera al bianco; 3) Ai nostri scopi la riaffermazione dell'individuo che si è attestata anche su un piano materiale, come trasfigurazione della corporeità di base, oltre che spirituale, e quindi la *rubedo*, è necessaria per poter parlare di un'estetica evoliana al punto tale che se Evola si fosse fermato al Bianco, al lato puramente contemplativo, mentale delle possibilità iniziatiche tutto il nostro lavoro ne risulterebbe vanificato.

⁶⁵ S.Panunzio: "Schuon, con documenti alla mano, ha dunque potuto dimostrare a Guénon che, se non altro nell'Oriente cristiano –in particolare nelle tradizioni esicastiche del Monte Athos- sopravvivono discipline iniziatiche antichissime." *Iniziati e metafisici della crisi*. In *Testimonianze su Evola*, cit., pp160-161.

1.4.La ripresa dell'arte in chiave alchemica.

Non dobbiamo pensare nella maniera più assoluta di esserci oltremodo discostati dal *fil rouge* del nostro procedere che si era affermato, nel capitolo precedente, su argomenti affatto più familiari quali la filosofia dell'arte e l'arte comunemente intesa, si tratta semplicemente di aver compreso come quest'ultima sia traslata da tecnica di rappresentazione della realtà a tecnica di modificazione della realtà (Ars Regia), ovvero di un rapporto tra l'Io e il mondo risolto nei termini di pura volontà e di pura attività cui la Tradizione Ermetica ha offerto una dottrina e un metodo. Ciò detto, la rappresentatività dell'arte rimane come metafora delle procedure alchemiche⁶⁶ nel loro duplice aspetto fisico-mentale. Anche retrospettivamente, dunque, “può essere considerata alchemica tutta la produzione artistica di Evola, soprattutto quella che rientra nell'astrattismo mistico”⁶⁷.

Torna, già in un dipinto giovanile, il simbolo appena visto dell'albero (*Nel bosco*, 1916-17), opera facente parte di una più lunga serie atta a rappresentare *Pelleas et Melisande*, scritta nel 1892 da Maeterlinck e musicata da Debussy, rivelatrice di un interesse non solo marginale di Evola per il teatro. Il dipinto, che ricalca la foresta dove avviene l'incontro tra Melisande e Golaud, sembra contenere, come ha notato la Valento, i simboli dell'eterno femminile: gli specchi d'acqua, ma soprattutto gli alberi a formare un fitto antro dall'intonazione fiabesca e nordica cui è precluso l'ingresso della luce solare⁶⁸. Nudi rami d'albero compaiono anche in *Paesaggio Notturmo* (1916), quasi a ritrarre in primo piano i particolari di un albero di

⁶⁶ E.Valento: “Scrive Calvesi [in Fine dell'alchimia] che ‘l'arte, metafora per eccellenza, è sempre stata alchemica: un processo chimico (manipolazione dei colori), fisico (l'azione e il processo del dipingere), mentale-immaginario: materia che si vuole in forma.” In Id., *Homo Faber*, cit., pp.53-54.

⁶⁷ Ivi, p.54.

⁶⁸ Cfr. Ivi, pp.28-29. Ritorna ancora la figura dell'albero come simbolo della forza universale femminile o luogo protetto da divinità femminili (le Esperidi, la dea Iddhun ecc.)

Mondrian. È tuttavia nella pittura del secondo periodo che il riferimento alchemico si fa più che evidente: in *Composizione n.19* la lettera “A” appena spostata dal centro della tela si apre a diverse interpretazioni, mentre pare inequivocabile associare le tre fasce di colore ondulate in alto a destra alle tre fasi dell’Opera: *nigredo, albedo e rubedo*⁶⁹. In *Paesaggio interiore, illuminazione* (1919) a risaltare nel suo colore rosso e nella sua posizione centrale, è addirittura il simbolo del mercurio, “Hg”, l’elemento volatile, femminile, il cui fissaggio è il fine dell’ “Opera al Bianco”, mentre in *La fibra s’infiama e le piramidi* (1920) è il simbolo alchemico dello zolfo a fare la sua apparizione, ovvero delle sostanze necessarie all’ “Opera al Rosso”⁷⁰, senza contare poi, sulla parte destra, quattro pianetini policromi e sotto di essi una serpentina, emblema della conoscenza. Al di là di questi casi paradigmatici, la chiave di lettura alchemica può facilmente essere fatta valere anche per la serie dei *Paesaggi Interiori* dove si definisce una pittura di stati d’animo da non intendere in maniera dinamico-emozionale, bensì statico-spirituale, a significare la continua presenza di una coscienza vegliarda nelle varie fasi della trasformazione e del compimento interiore⁷¹; il titolo di *Paesaggio Interiore, intervallo* (1920) rimanderebbe infatti a “una sospensione”, al

passaggio da uno stato all’altro dell’essere [...]E’ l’Io che pone i termini e superandoli riconferma se stesso e si individualizza sempre più. Il fine ultimo, la sintesi finale, è la realizzazione dell’Individuo assoluto, del Signore del Sì e del No, del Vuoto e del Pieno, di colui che è, *fu* e *sarà* in una perfetta attualità, perfetta autarchia che può spezzare se stessa e andare oltre sé stessa⁷².

⁶⁹ Cfr. Ivi, p.55.

⁷⁰ Cfr. Ivi, pp.57-58. Si parla qui dello Zolfo a uno stato impuro, in quanto sostanza infiammabile, riferendosi a quegli “elementi istintivi e impulsivi della personalità” che è d’obbligo dominare.

⁷¹ Cfr Ivi, p.72.

⁷² Ivi, pp.71-72.

Risulta chiaro come qui la Valento tenti di interpretare con un medesimo schema non solo l'arte, ma anche la filosofia evoliana, tesi che, se pensiamo a quanto detto nel primo capitolo circa l'organicità del pensiero e dell'opera di Evola, può essere a buon diritto sposata; non a caso la tripartizione alchemica sembra essere riproposta, in altri termini, nelle tre prove che contraddistinguono la realizzazione del'Io nei *Saggi sull'Idealismo magico*, e tre sono le epoche in cui si svolge *Fenomenologia dell'Individuo assoluto* (della Spontaneità, della Personalità, della Dominazione).

1.5.La poesia evoliana; nuove prospettive.

Grande assente nel nostro discorso è stata sicuramente la produzione poetica evoliana contenuta nella raccolta *Raaga Blanda* (1969), cui si deve aggiungere il poemetto giovanile *La parole obscure du paysage interieur* (1921). Per quanto riguarda la prima, diciamo subito che non sentiamo di poterle attribuire lo stesso valore della pittura, mancando in essa quella *Weltanschauung* del colore⁷³ che attraverso le immagini risulta certamente più efficace rispetto a una “rappresentazione poetica”, che per sua natura paga dazio alla descrittività rispetto all'immediatezza di un quadro. Peraltro molto spesso le poesie di Evola riprendono i medesimi soggetti dei quadri ricalcandone in qualche caso addirittura il titolo (per esempio *Composizione ore 18* o *La fibra s'infiamma e Le Piramidi*), vi ritroviamo, pertanto, l'esperienza della guerra, l'ermetismo, l'oriente, l'arbitrio dadaista, il tutto mescolato in uno stile che, se da un lato è frutto dello stesso

⁷³ S.Andreani: “Sandro Penna, ridotto nella miseria più assoluta, aveva un quadro d'Evola ma non l'avrebbe venduto per nessuna ragione. [...] I termini erano volontariamente sprovvisti di senso e così la pittura. Rimaneva il colore. Nell'alchimia era il colore fondamento di ogni 'operazione' [...] La grande scoperta era che l'uomo fosse *animale cromatico* [...] La *Weltanschauung* era il colore.” In Id. *Evola e la genialità ermetica*. In appendice a J.Evola, *La Tradizione Ermetica*, cit., p.208.

capriccio sincopato dada, dall'altro ricorda da vicino quello delle "parole in libertà" futuriste. Tuttavia a farne le spese è proprio quella poetica del colore che in Evola abbiamo visto essere un elemento fondamentale anche nell'interesse alchemico-esoterico e questo grazie alle immense sfumature e simbologie cui i colori si prestano.

Elisabetta Valento, nel suo *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, ha comunque puntualmente mostrato i parallelismi esistenti fra quadri e poesie, (poiché si deve ricordare che queste, pur essendo state raccolte tardivamente, appartengono a un periodo che va dal 1916 al 1922), come nel caso del già citato *Paesaggio Notturmo* di cui la breve poesia *Notte* sembra essere la pedissequa descrizione: "Una luna da tregenda rotola veloce sulla collina nuda fra nubi tragiche glauco latte rappreso su nero cristallo. Il vento, o cavalleria cosacca, sciabola originalmente sibillando la sua ira galoppante./ Un albero scuote a scatti convulsi da torturato la sua capigliatura./ Una croce immobile al sommo dell'erta."⁷⁴

L'inclinazione esoterica, poi, nella poesia, e l'associazione di tale inclinazione con la tematica della cromia è presente pure in quel Cantarelli che con Fiozzi ed Evola aveva collaborato all'apertura della rivista dadaista "Bleu", e che nel 1916 dà alle stampe la raccolta di poesie *Ascendenze Cromatiche*, la cui matrice occultista emerge già dai titoli delle composizioni stesse come *Rinascenza* o *Reincarnazione* la cui ultima strofa recita: "Nella delineazione mimica la Femmina unica scaglia il maschio inutile nei complessi vorticosi della Materia: sola indissolubile"⁷⁵. La figura di Cantarelli si può dunque aggiungere ai già citati Mario Carli o a Maria Ginanni autori di liriche e poemi di un certo successo nel "contesto esoterico" capitolino.

⁷⁴ E.Valento, *Homo faber*, cit., p.32.

⁷⁵ Ivi, p.108.

Tornando a Evola abbiamo con ciò scoperto che la tipologia del “mago”, come colui che trasforma la natura delle cose, si ripropone anche sotto le spoglie e il ruolo del poeta, fermo restando che il vero obiettivo, quello che si ha realmente intenzione di trasformare, è, e rimane, l’individuo. Ciò che attira di più la nostra attenzione è invece il poema *La parole obscure du paysage interieur*, scritto nel 1921 e inviato a Tzara insieme a una lunga lettera. È lo stesso Evola a dirci di averlo recitato su musiche di Schönberg, Bartok e Satie alle “Grotte dell’Augusteo”, “Cabaret situato nelle cantine dell’omonima sala romana di concerti, che io stesso avevo decorato e che era un luogo preferito di ritrovo di intellettuali allora alle prime armi, come Curzio Malaparte (allora si chiamava Suckert), V.Cardarelli e molti altri”⁷⁶. L’opera è definita sia come astratta nello stile, teso a evocare particolari stati d’animo con l’ausilio di parole e suoni (Evola lo definisce un’alchimia!), un astrattismo non certamente teso all’irrazionalità di un Bergson o al subconscio del surrealismo o del primitivismo, bensì all’ “autotrascendimento ascendente” di A. Huxley⁷⁷, sia come precisa nei contenuti, laddove le quattro voci protagoniste non rispecchiano che *les 4 élémentaires del la vie intérieure*, ossia, M.r.Ngara-Volonté, M.lle Lilan-sentiment, M.r. Raaga-contemplation descriptive, M.r. Hhah-abstraction désinteressée, con tutti i rimandi del caso ai quattro elementi nell’alchimia, nonché al quaternario inferiore delle dottrine orientali⁷⁸. La copertina stessa dell’edizione originale reca un intreccio di diversi elementi simbolici, da quelli solari come il grande occhio, lo swastika, il sigillo di Salomone o la corona, a quelli tellurici come la serpe Ea che rimanda alla Kundalini tantrica, o l’iperbole che rappresenta quella che sarà la conclusione del poema, il raggiungimento di un’attività

⁷⁶ J.Evola, *La parole obscure du paysage interieur*, cit., p.8.

⁷⁷ Cfr. Ivi, p.9.

⁷⁸ Cfr. Ivi, p.6 (nell’introduzione di E.Valento).

disinteressata e libera, l'iperbole essendo per i greci, madre, sorella e figlia di sé stessa⁷⁹. È tuttavia rifacendoci alla lettera inviata presumibilmente sul finire del '21 a Tzara che Evola dà una spiegazione accurata del suo lavoro che altrimenti, al di là della lingua usata, che è il francese, presenterebbe notevoli scogli d'ostacolo alla comprensione: il poema rappresenta un preludio a Dada o, quantomeno, il suo "piano inferiore", per questo motivo Lilan (il sentimento, l'elemento femminile) può sussistere sino alla fine dell'opera; ad essa, in un primo momento, si oppone quella sete di conoscenza originaria e non diviniente ricollegata al serpente Ea che Evola pone in analogia al mito delle Madri in Goethe, cui era dato compito di preservare, fuori da ogni individuazione, l'Ur di tutte le cose, nonché al "Gran Corvo" di Ibsen, principio senza forma e indifferente, o all'Alberico Wagneriano, re dei Nibelunghi e autore del furto dell'anello dalle pure acque sorvegliate dalla Figlie del Reno. Il ruolo di Ngara (la volontà) risulta essere fondamentale pertanto al fine dell'uscita dal ciclo del divenire, a quel "cambiamento del paesaggio interiore" che è "contemplazione descrittiva", cioè Raaga, raggiungimento di uno stato molto simile a quell'agire senza agire richiamato da Lao-Tze⁸⁰, di cui Hhah (l'astrazione disinteressata) "raccolge i frutti realizzando sempre di più la sua personalità astratta, ossia la sua mancanza di personalità"⁸¹; è qui che è raggiunta l'iperbole nel senso specificato di indifferenza e libertà, la quale pone fine a Lilan e apre le porte a un secondo piano dada il quale, però, "non appartiene più all'espressione." La lettera a Tzara prosegue con alcune osservazioni sul suicidio come soluzione finale cui l'autore stava pensando e sulla necessità, tuttavia, di superare questa prospettiva ("per me, se si vuole ancora vivere, è questa realtà che

⁷⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁸⁰ J.Evola: "Il secondo elemento della conoscenza è quello dell' 'Alpha', vale a dire, di una teoria della libertà, dell'inizio di una sorta di non-agire di Lao-Tze." In *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara*, cit., p.45.

⁸¹ Ivi, p.46.

bisogna risolvere”)⁸², nonché con un’affermazione che risottolinea i nobili intenti della ricerca evoliana e si apre a quelle conoscenze tradizionali che saranno sviluppate in seguito:

fare a meno delle cose che non si hanno è facile; ma la luce è nel fare a meno delle cose che si hanno; e qui non si tratta solo del campo morale, ma anche nel campo fisico: solo un mago può veramente morire. Esiste un mito che conoscete bene, suppongo, e la cui importanza sta nel ritrovarsi in tutte le relazioni e le filosofie iniziatiche comuni: è che l’uomo è un Dio decaduto; che il compito dell’uomo è di redimersi dalla materia e dal desiderio, per riscattarsi riscattando il Dio malato che è in lui⁸³.

Benchè queste ultime parole non possono non rimandare alla tradizione ermetico-alchemica emersa nel nostro discorso, ricordiamo che esse sono scritte nel 1921, a testimonianza di come il pensiero evoliano sia da considerare alla stregua di una ricca pianta nata da un unico seme che già ne conteneva, in potenza, la totalità dei frutti.

Per comprendere come, anche cronologicamente, Evola con gli anni si distanziò da quello che potremmo chiamare un riduttivismo dadaista, per abbracciare la ricerca di tradizioni iniziatiche occidentali e quindi una risposta positiva agli esiti nichilistici cui si era giunti mediante le sperimentazioni artistiche, affronteremo lo svolgersi dei rapporti esistiti tra Evola e il poeta Arturo Onofri, così come emersi dallo studio di Michele Beraldo, che ha portato alla luce vari documenti conservati nella Biblioteca Nazionale a Roma. Tali documenti riguardano un periodo che va dal 1924 al 1930, ma sappiamo che tra i due una prima conoscenza è da far risalire almeno al 1919 se è vero, come è vero, che il nome di Onofri compare fra coloro che avrebbero dovuto collaborare alla nascita di “Alpenrose” (è il nome della

⁸² Ivi, p.47.

⁸³ *Ibidem*.

rivista progettata da Evola), come si evince dalla lettera spedita da Evola a Tzara il 7 ottobre 1919⁸⁴; il poeta di origini romane scriveva inoltre sulla rivista letteraria napoletana di Fiorina Centi “La Diana”, che Evola conosceva, e aveva pubblicato nel 1917 proprio per la Libreria della Diana una prima raccolta intitolata *Orchestra*; a questa era seguito, nel 1921, *Arioso* per Bragaglia della cui casa era socio; è probabilmente in questo contesto che Onofri viene in possesso, non sappiamo se per acquisto o donazione, di un quadro di Evola, quel *Truppe di rincalzo sotto la pioggia* di cui conosciamo la copia eseguita nel 1919. Benchè Onofri non fosse dadaista, Beraldo avanza l’ipotesi che potrebbe addirittura essere stato lui a indirizzare Evola verso Tzara e la sua avanguardia, tale possibilità non è però suffragata da argomenti se non quello di essere, Onofri, un personaggio di spicco del clima avanguardista italiano, la cui arte poetica va inserita nella linea frammentista⁸⁵.

Sono comunque i gruppi tesofici e antroposofici il vero punto di contatto tra i due autori, con Onofri che già dal 1917 aveva iniziato a frequentare la De Rienzi e Colazza, fermo restando che fra questi gruppi e i circoli artistici il legame rimaneva molto forte⁸⁶ (almeno considerando gli spunti letterari e culturali davvero simili); così come Evola frequentava ambienti antroposofici, di cui Onofri divenne in breve tempo esponente di punta, allo stesso modo il poeta romano è annoverato fra le presenze del “Gruppo di Ur”⁸⁷ evoliano. Ad ogni modo, ciò che vogliamo porre all’attenzione in queste righe è lo sviluppo dell’opinione critica evoliana sull’opera di Onofri: in primis Evola si trova a recensire sul quotidiano politico romano “Il

⁸⁴ Cfr. Ivi, p.16.

⁸⁵ Cfr. J.Evola, A.Onofri, *Esoterismo e poesia*, Cit., p.7.

⁸⁶ Infatti per Evola, come scrive M.Beraldo, “è da far iniziare al 1922 la sua collaborazione attiva [con la Lega Teosofica Indipendente di Roma] con una conferenza in Maggio sul tema *Dal simbolismo al dadaismo*.” (Ivi, p.9)

⁸⁷ M.Beraldo: “La partecipazione di Onofri con pseudonimo Oso alla rivista di Evola *Ur* non è in sé così rilevante come quella di altri antroposofi, per esempio Coazza o Colonna di Cesarò. Il suo unico intervento scitto, escludendo le poesie, risale al V fascicolo del 1927 ed ha per titolo *Appunti sul Lògos*.” (Ivi, p.30)

Sereno”, *Trombe d’argento*, edito da Carabba nel 1924, in cui per Onofri si era verificato un vero e proprio scarto in merito alla fonte di ispirazione, rintracciabile non più nella natura, come era stato per *Orchestra*, né nella famiglia, come per *Arioso*, bensì nella propria interiorità; tale slittamento era probabilmente dovuto ad un progressivo avvicinamento alle teorie dello Steiner, per le quali Evola non nascose mai un certo sospetto, tuttavia il barone non potè salutare che con ammirazione questa concezione nuova dell’arte, segnata dalla centralità dell’Io e sicuramente opposta a quel rigurgito passatista di ritorno all’ordine e alla figuratività che proprio in quegli anni andava consumandosi. Giustappunto Beraldo ha mostrato la congruenza cronologica di *Sul significato dell’arte modernissima* (in appendice a *Saggi sull’Idealismo magico*) e, per Onofri, *Nuovo rinascimento come arte dell’Io*, usciti entrambi nel 1925 e recesiti insieme da Francesco Flora su “Il Leonardo”⁸⁸; ma Evola non lesina una critica fondamentale a Onofri secondo la quale la forma adeguata a tali rinnovati contenuti artistici non può in alcun modo essere alcunchè di espressivo bensì solo e soltanto l’“affermazione magica”; Onofri, da par suo, pur fondando le proprie posizioni da tutt’altri presupposti che quelli idealistici⁸⁹, evitò di polemizzare nei confronti di tali critiche che peraltro si vide ribadire quattro anni dopo su “Bilychnis”, in occasione della recensione di Evola di *Terrestrità del sole* (Vallecchi 1928) in cui l’autore romano nega alla descrittività poetica di Onofri l’aver anche un pur minimo potere evocativo. Tuttavia, proprio da questi presupposti il parere di Evola muterà di lì a poco in maniera repentina; nel primo numero della rivista “Kruur” (gennaio 1929) la poesia di Onofri acquisterà, all’opinione evoliana, non solo quella forza evocativa di cui mancava, ma anche la possibilità concreta di

⁸⁸ Cfr. Ivi, p.17.

⁸⁹ Le posizioni di Onofri possono considerarsi cristocentriche per cui “la condizione operativa moderna, quella che basa l’intenzionalità creativa sul proprio Io, fu determinata dall’inverarsi del Logos sul piano della fisicità.” (Ivi, p.19)

comunicare esperienze trascendenti in misura addirittura maggiore che non attraverso un metodo astratto⁹⁰; si deve ricordare che Onofri era prematuramente scomparso nel Natale del 1928, ma la revisione evoliana nell'articolo in questione, intitolato *Poesia e realizzazione* era sicuramente maturata precedentemente⁹¹. Su questa scia Evola si conferma definitivamente in *L'esperienza metafisica nella poesia di Arturo Onofri*, nel volume che nel 1930 Vallecchi dedicò al poeta scomparso dal titolo *Arturo Onofri visto da...*, dove Evola, pur premettendo la condizione di un'anima ben predisposta e pura, ammette alla poesia la facoltà di trasmettere una vera e propria metafisica. Al di là di ulteriori approfondimenti del rapporto Evola-Onofri arricchiti anche da un breve, ma intenso epistolario, in base al quale Belardo arriva a definire la loro "un'amicizia certamente difficile, ma fondata sul riconoscimento e rispetto reciproco"⁹² ciò che è saltato agli occhi è, senz'ombra di dubbio, un cambiamento di prospettiva quasi radicale nelle parole di Evola, cambiamento che non può non essere segnato dalle ricerche ermetico-alchemiche approfondite in precedenza, l'elemento nuovo è però che, anche attenendosi al punto di vista di una filosofia dell'arte, i concetti di rappresentatività ed espressione sembrano d'un tratto esser stati riabilitati ed è singolare come proprio dall'analisi poetica sia potuta emergere questa nuova reintegrazione; laddove *l'ars communis* sembrava inesorabilmente destinata ad abbandonare il campo a un *Ars Regia*, proprio il trapasso a quest'ultima lascia invece intravedere lo spiraglio di redenzione della prima. Questa circolarità è facilmente spiegabile con il passaggio da una sostanziale negatività del pensiero evoliano, da intendersi come *pars destruens*, a una positività affermativa, tesa, all'opposto, a costruire un sistema di valori cui appoggiarsi stabilmente e che verrà riconosciuto in via

⁹⁰ Cfr Ivi, p.23.

⁹¹ Cfr. *Ibidem*.

⁹² Ivi, p.33.

definitiva con l'approdo alla Tradizione e nella genesi del capolavoro evoliano *Rivolta contro il mondo moderno*, dopo aver trovato un'adeguata sistemazione teorica in quello che è definito il suo "periodo filosofico". Sarà proprio Evola a dire nel 1963:

Allo scritto che aveva per titolo 'Sul significato dell'arte modernissima', ho lasciato la sua forma originaria. Non sono stati dunque rettificati alcuni punti di cui oggi riconosco volentieri l'assai scarsa consistenza: ad esempio la generalizzazione del carattere 'medianico' dell'arte pre-moderna, il mancato riconoscimento di ciò che fu l'arte – in quadri essenzialmente simbolici, con valenze metafisiche e sacrali – in quello che in seguito chiamai il 'Mondo della tradizione', e così' via⁹³.

Evola, quindi, se da un lato fa ammenda di un punto fondamentale della sua filosofia dell'arte, dall'altro si rimprovera il non aver compreso il significato profondo dell'arte sacra e simbolica, eccedendo forse nell'autocritica, non sapendo vedere, come noi qui, la perfetta coerenza logica di un cammino tutto sommato svolto su un'unica strada, ampia, ma non molto tortuosa, senza sbandamenti o ingiustificati e "comodi" cambi di direzione. Altresì è da aggiungere che le modificazioni intercorse nel suo incedere (e in fondo non v'è nulla di male se un nuovo punto di vista illumina e restituisce nuova vita a temi che sembravano superati e morti) non corrispondono mai a un rinnegare la via percorsa, infatti:

Quanto a quel tempo, per riferirsi a ciò che mi significò 'esistenzialmente', avessi presa sul serio l'esperienza dell'arte modernissima e del dadaismo, lo mostra il fatto che di essa feci una 'categoria' nello sviluppo dialettico esposto nella mia opera filosofica 'Fenomenologia dell'Individuo assoluto' (1930, II sez. cap.20): categoria che situai al

⁹³ J.Evola, *La parole obscure du paysage interieur*, cit., p.10.

limite delle forme, oltre le quali v'è la rivelazione della nuda essenza dell'Io e la possibilità rischiosa di esperienze superrazionali e superindividuali⁹⁴.

2.Evola e i tantra. Lo “Yoga della Potenza”.

In questo continuo gioco di assonanze in cui ci siamo ritrovati nuovamente a trattare di un'affermazione attiva dell'Io in senso sia spirituale che corporeo e dove ogni parte del percorso effettuato è parsa essere rischiarata di nuova luce (la filosofia come aggiustamento teorico dell'idealismo sfociante nell'Individuo assoluto, l'arte e la filosofia dell'arte come momenti necessari e non conclusi, la poesia come snodo per mostrare la permanenza dell'espressività dopo il limite dadaista, e l'alchimia come modificazione del reale complementare alla rappresentazione del medesimo), non poteva mancare un riferirsi a quell'oriente per il quale Evola non ha mai nascosto la sua ammirazione, non solo per le sue filosofie e dottrine, ma anche per come quelle stesse fossero intrinsecamente permeate di una sapienza naturalmente volta alla realizzazione, alla vita e all'azione (quand'anche questi tre indirizzi fossero destinati alla scelta di una contemplazione ascetica)⁹⁵.

Se la traduzione del *Tao Te Ching* era stata quasi un banco di prova teorico per la bontà della propria filosofia in costruzione, per ritrovarvi l'Individuo assoluto nelle vesti del “Perfetto”, nonché una summa e un superamento delle tesi idealiste, la pubblicazione nel 1925 di *L'uomo come potenza* diventa un attestato di

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. J.Evola, *L'uomo come Potenza, I tantra nella loro metafisica e nei loro metodi di autorealizzazione magica*. Presentazione di Piero Fenili, Edizioni Mediterranee, Roma 1988, pp.8-9.

accurata conoscenza e del tantrismo e delle sue tecniche, ancor più coerente a quel percorso che ci porterà a definire la natura di un'estetica evoliana e il suo sbocco in un tipo d'uomo che non potremo non definire "tradizionale". Nel 1925 è ancora troppo presto perché Evola non applichi pure alla comprensione del tantrismo quel retaggio idealista che caratterizzava la filosofia occidentale in quegli anni, mossa peraltro ritrattata in seguito, ma che pare essere all'epoca, la prima esigenza che Evola riconosce al suo lavoro, rivelando, nondimeno, una insospettabile modernità ermeneutica⁹⁶; seconda istanza sarà quella di mostrare i metodi di autorealizzazione tantrica, ossia mostrare ciò che il tantrismo è, in ciò rientrando una fondamentale differenza tra oriente e occidente per ciò che riguarda la conoscenza, che se nel primo è una via tesa, come si è detto, alla realizzazione e alla "risoluzione dell'oscurità e della passività che dominano la vita profana"⁹⁷, nel secondo si presenta coi caratteri di un'impersonalità sovrapposta alla realtà e alla portata di tutti, lontana dunque dai concetti di *sadhana* e *yoga* entrambi indicanti, con sfumature diverse, un'attitudine pratica totalmente assente negli sviluppi del problema gnoseologico in Europa. Per spiegare efficacemente che cosa siano i tantra sarà bene, seguendo Evola, introdurre, seppur in forma concisa, una metafisica: la parola tantra deriva da *tan* – estendere e *tra* – salvare, quindi estensione (di conoscenza) che salva⁹⁸, configurantesi come metodo di riaffermazione dell'Io sulla realtà materiale mondana e corporea, divenuta fondante e non più risolvibile come semplice

⁹⁶ J.Evola: "In verità tradurre un testo orientale non dovrebbe significare porre parole europee al posto, mettiamo, di parole sanscrite, bensì cercare, per una ricostruzione interiore, di rendersi conto della ragione profonda di quel contenuto che nell'orientale poggiava non sull'espressione, bensì sur una interna appercezione [...] Tale è la vera traduzione, rispetto a cui quella linguistica è cosa affatto secondaria e subordinata. [...] A dir vero ogni interpretazione (e non vi è apprendere che in un certo grado non sia già interpretare) poggia forzatamente sur un circolo vizioso. Pertanto bisogna accettare francamente il rischio e rompere il cerchio con una affermazione." (Ivi, pp.6-7)

⁹⁷ Ivi, p.9.

⁹⁸ Cfr. Ivi, p.13.

illusione; ciò in relazione al fatto che ci troviamo nel *Kali-yuga* (età nera) per salvarci dal quale occorrerà il tantrismo nella sua forma *cakti*, ossia come “principio di potenza”, la potenza essendo quindi, e non altro, l’organo della realizzazione. Risalendo nelle precedenti epoche, *Dvapara* e *Treta*, si giunge alla primordiale *Satya-yuga* (età dell’oro) il cui metodo di salvazione era invece il *dhyana-yoga* di natura esclusivamente contemplativa, ma sufficiente alla liberazione in quanto la materia (meglio sarebbe dire l’oggetto) era facilmente riconosciuta e risolta come *Maya*, ovvero illusione; alla necessità odierna di un “principio di potenza” si sostituiva, là, quella di un “principio di conoscenza”, il quale, nell’attualità del *Kali-yuga*, sarà riconoscibile solo come tappa intermedia di un più approfondito processo. Le evidentissime analogie con le fasi alchemiche si danno da sé. Comunque, il dualismo appena segnato, che ricorda quello tra una via regale e una sacerdotale, tipico nella tradizione occidentale, è presente pure nella concezione di *cakti* (la potenza) o in una più generica del tantrismo ed è, a questo, fondamentale: esiste infatti opposizione tra *cit-cakti*, secondo cui il mondo fenomenico sarebbe legittimato metafisicamente in quanto frutto di un movimento discendente verso l’individuazione (*pravritti marga*) che permetterebbe ipso-facto la risalita verso l’incondizionato, e *maya-cakti*, più inerente alla tradizione vedantina, per la quale i fenomeni non avrebbero alcun valore se non quello di un velo illusorio. A ciò aggiungiamo la differenza tra *cakti-tantra*, definito “dal riferimento all’aspetto attivo e produttivo (*prakrti*) inteso come il principio di potenza (*cakti*) del maschio primordiale (*purusha* o *civa*)” e *civa-tantra* dove “l’accento cade invece sul momento dell’esistenza intellettuale”⁹⁹. Questa apparente dicotomia farà da sfondo all’intero discorso evoliano, e però non va

⁹⁹ Cfr. Ivi, p.11.

inteso come qualcosa di netto e assolutamente contrapposto, al contrario Evola aggiunge:

Le due classi però in gran parte interferiscono, giacchè la risoluzione della potenza (*cakti*) in pura attualità ne è, in ultima istanza ed essenzialmente, lo scopo comune [...] A ciò va connessa l'osservazione, che se il pensiero indiano si articola in sistemi distinti (i sei *darçana*), questi tuttavia non stanno fra loro in antitesi, ma sono invece suscettibili a gerarchizzarsi secondo una continuità, nella quale essi hanno quasi il senso delle tappe di un progressivo approfondimento spirituale.¹⁰⁰

Resta comunque questa suddivisione il punto su cui Piero Fenili ha ritenuto opportuno parlare di un' "esigenza di positività metafisica" nella trattazione evoliana del tantrismo¹⁰¹, e questo è francamente innegabile, se non estendibile, pure, ad ogni aspetto del pensiero e dell'attività dell'autore romano. Se nella sezione prima del testo in esame intitolata *Lo spirito dei tantra in relazione ad oriente ed occidente* è detto come tale spirito "soddisfi a quell'esigenza di un principio di potenza, di un rapporto diretto con l'essere delle cose e di una realizzazione individuale, che invece nel grado del sapere discorsivo occidentale non ha soddisfazione" e di come "detta posizione può trascendere direttamente la visione ascetica del mondo"¹⁰² (e in effetti la distinzione tra "amore" e "dominio" sarà ripresa in *Fenomenologia dell'Individuo assoluto* nella separazione già vista delle categorie di mistica ed arte pura)¹⁰³, nella sezione seconda viene esposta quella che è riconoscibile come parte dottrinale, una *Teoria della Potenza* dove la metafisica dei tantra è svolta in maniera decisamente più completa rispetto all'esigua contestualizzazione da noi sopra accennata.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Cfr. Ivi, p.V.

¹⁰² Ivi, p.58.

¹⁰³ Cfr. Ivi, p.56.

Proveremo a riassumerla brevemente¹⁰⁴: a) priorità e originarietà della potenza sull'esistenza; fatto cui le stesse divinità sarebbero soggette. b) Libertà della potenza come assenza di limite; la potenza non ha *dharmā*, non ha una propria natura definibile. c) Nella potenza ogni dualismo è risolto in unità; ad esempio *puruṣha* e *prakṛti* (aspetti maschile e femminile della potenza) o *nirguṇa* e *saḡuṇa* (lato trascendente e fenomenico di *brahman*). d) *Māya* è un valore positivo, inteso come manifestazione reale di *caḡti* e non come illusione; il mondo, pertanto, pur non ancora dato, è affermato: “come il fuoco è il bruciare, così la potenza è niente più che la sua manifestazione”¹⁰⁵. e) Il mondo è luogo del desiderio e altresì della liberazione; è perciò inverato il detto di Nietzsche “ciò che non ci spezza ci rende più forti”¹⁰⁶. f) Manifestazione del mondo in base a una gerarchia di categorie (*Tattva*) sempre più specianti; da *paraśamvid* che ne è l'apice (sostrato di ogni stato possibile di realtà), a *bhidabuddhi* come principio di alterità, onde sono dati dualismi e differenziazioni sempre più specifiche. Evola è il primo a sorprendersi della complessità e dell'onnicomprendività di detta teoria eppure non muoveremo un passo se da lì non ci porteremo a un altro orizzonte:

secondo la sapienza orientale una volta che si sia penetrata tutta questa vasta costruzione metafisica, non si è fatto ancora che poco o nulla [...] Solamente l'azione, solamente la potenza può dare una spiegazione reale [...] e un conto è dire che la potenza è ciò che può spiegare, un'altra è spiegare effettivamente acquistando potenza [...] Arrestarsi alla concezione teoretica – questa è la corruzione. Bisogna invece far sì

¹⁰⁴ Ci avvaliamo del riassunto operato dallo stesso Evola al termine di ogni sezione del suo testo, qui nelle pagine 140-146.

¹⁰⁵ Ivi, p.141.

¹⁰⁶ Ivi, p.11.

che tale concezione divenga una forza che investa la più profonda sostanza dell'individualità e la trasformi realmente. Tale è il compito di *sadhana* e *yoga*¹⁰⁷.

In tale ordine di idee l'attività filosofica non sarà che un gradino verso l'ascesa e la purificazione, ma certamente non quello definitivo, infatti:

si voglia andare avanti, si voglia portare la potenza a quei gradi più alti di attualità espressi dagli ulteriori tattva –intesi dunque non come concetti, ma come stati reali di esperienza e di potenza – allora bisogna smettere di fare della filosofia. Realizzata ed assimilata l'esperienza e il grado di potenza corrispondenti alla filosofia, occorre passare oltre. La via ulteriore è *yoga* – nell'ordine degli *agama* specificamente¹⁰⁸.

Siamo quindi giunti alla sezione terza del testo, *La tecnica della Potenza*, sulla quale ci soffermeremo maggiormente. Il *dharma*, ciò per cui nell'universo si dà un ordine riconoscibile, ovvero la natura propria delle cose in relazione al tutto, può essere infranto duplicemente dall'individuo: il primo modo è abbandonarsi al disordine stimolati dalla brama e dai desideri, subendo quindi gli effetti della legge karmica, il *karma* essendo una sorta di causalità diversa, però, da un principio di giustizia trascendente; il secondo è innalzarsi mediante la via iniziatica dello *yoga* al principio superiore al *dharma* e, del *dharma*, determinante, il che è assai più di una semplice conformità allo stesso, quale potrebbe essere, ad esempio, la conduzione di una vita virtuosa. All'interno di questa seconda tipologia, se lo *yoga samkhya* e *vedanta* risponde a una sostanziale ascesi e a una concezione pessimistica del mondo, lo *yoga tantrico* è invece dominazione, conoscenza di *nishara-karma*, ossia di un atto voluto non per desiderio di altro, ma per se stesso, pertanto il normale *karma* risulta essere spezzato non nella cessazione di un'azione,

¹⁰⁷ Ivi, pp.144-145.

¹⁰⁸ Ivi, p.146.

ma nell'azione libera, incondizionata, capace di determinare gli effetti¹⁰⁹. Su questo punto si colloca la differenza sostanziale tra lo *yoga* e la sfera della religiosità: in quest'ultima la divinità, come dice l'etimo stesso, è qualcosa da legare a sé o cui legarsi, mentre nel primo essa va realizzata direttamente dall'individuo in sé, "così" nel Gandharva-Tantra è detto: "E' con il divenire una divinità che una persona può adorare una divinità [...] Non si dovrebbe adorare una divinità che divenendo lo spirito di quella divinità mediante *nyasa*"¹¹⁰; in tale prospettiva le pratiche di umiltà, mortificazione e devozione possono certamente sussistere per indicare la distanza tra ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere, ma non vanno cristallizzate paralizzando l'azione, il fine essendo *samadhi* (autosuperamento), realizzazione di *advaitavada* (dottrina del non-dualismo, dell'identità formale di ogni cosa in un supremo principio). Benchè questi assunti siano documentati in vario modo da Evola, essi non sono esenti da critiche come quella svolta da Piero Fenili nella sua presentazione al testo: l'infrazione del *dharma* necessaria allo *Jiva* (l'uomo) per divenire *Icvara* (il Signore) cozzerebbe contro il principio di ineluttabilità dell'ordine stesso, nonché con l'impossibilità logica per l'Io di farsi Dio; ci sarebbe quindi, in Evola, un peccato di *hybris* conseguente a una "sopravvalutazione del ruolo metafisico dell'Io", laddove è proprio il superamento di quest'ultimo il fine precipuo a molte tradizioni¹¹¹. Rimane il fatto che nell'interpretazione evoliana, alla base di ogni iniziazione c'è l'infrazione dell'ordine, cosa che si lega a doppio filo con l'aristocraticità della

¹⁰⁹ J.Evola: "Per esprimersi in modo più popolare: colui che sapendo che il fuoco è letale evita il fuoco non è veramente libero dal fuoco: il suo stesso evitare riconosce ed accetta quella necessità che fa seguire alla natura quell'effetto letale. Veramente libero dal fuoco è invece colui che avendo preso possesso della natura ignea, impedisce al fuoco di produrre l'effetto che abitualmente produce – e in generale: colui la cui azione non soggiace più alla sanzione e ai determinismi di karma e di dharma, e ciò sia nell'ordine fisico, che in quello morale e metafisico. E a questa superiore realizzazione che non è tanto liberazione quanto piuttosto libertà, volge particolarmente il tantra-yoga.." (Ivi,p.155).

¹¹⁰ *Ibidem*. Per *nyasa* si intende la fase del rituale tantrico in cui avviene la realizzazione della presenza delle divinità risvegliate nei vari *cakra* (punti vitali del corpo).

¹¹¹ Cfr. Ivi, pp. VII-XIX.

disciplina in questione: solo pochi potranno realizzare quell'indifferenza a leggi, proibizioni e ingiunzioni che è metafisicamente un monismo compiuto, mentre per le nature deboli solamente un dualismo di fondo potrà giustificare la necessità di una morale e di leggi. Ecco perché, per Evola, il nero, come simbolo di "colpa", è contemporaneamente il colore della divinità salvatrice *Kali* e perché *Civa* intesa come potenza distruttrice sia anche il dio eminente dello yoga tantrico. La critica di Fenili può pertanto risolversi nella distinzione tra ciò che concerne l'essoterismo e ciò che invece riguarda l'esoterismo, muovendosi Evola esclusivamente in quest'ultimo campo¹¹². Giungiamo dunque alla definizione di ciò che è *Kundalini yoga* o *yoga* della potenza allo stato libero, detto anche yoga del "potere serpentino" e, non a caso, basilico filosofico della via secca, solare e armonica: il punto di partenza per raggiungere la verità monistica sarà proprio il dualismo del mondo fenomenico nel suo valore dato dal principio che "il successo viene conseguito mediante ciò che ha condotto alla 'caduta'"¹¹³, il che richiama l'alchemico "trasformare in farmaco il veleno". Alla realizzazione tantrica sono richieste alcune qualità preliminari, innanzitutto l'esservi in qualche modo necessitati come qualcosa di cui non si possa fare a meno, per la quale Evola cita il "fuoco" dell'ermetismo, cardine della "Grande Opera"¹¹⁴; in secondo luogo abituarsi a far sempre non ciò che piace, ma ciò che costa fatica, "soppiantare e vincere il piacere naturale con quello relativo all'aver 'voluto'"¹¹⁵; a ciò far seguire esercizi di autosuggestione cosciente ed elementi che Evola chiama "di pratica occulta" in cui rientra ciò che abbiamo visto nell'ermetismo come "via umida"; infine, allenare la facoltà di concentrarsi su di un oggetto o un pensiero, infatti:

¹¹² Cfr. J.Evola: "Il lato exoterico-devozionale del tantrismo cadendo però fuori dalla materia prescelta per il presente saggio.." (Ivi, p.169)

¹¹³ Ivi, p.165.

¹¹⁴ J.Evola: "Occorre essere necessitati, essere messi a ferri corti e non avere altra alternativa: o sparire o imporsi [...] ecco il 'fuoco' dell'ermetismo, cardine della 'Grande Opera'." (Ivi, p.173)

¹¹⁵ Ivi, p.176.

Abitualmente, più che pensare, noi siamo pensati: non tanto siamo noi ad affermare i nostri pensieri, quanto piuttosto i nostri pensieri si affermano entro di noi. [...] Ora bisogna sentire onta e sdegno per questa decadenza, per questo essere servi in cosa propria, ed affermarsi in un atteggiamento positivo rispetto al pensare. Non si nasconde che si tratta di un compito particolarmente arduo.¹¹⁶

Evola non manca di entrare ancor più in profondità nei particolari della descrizione di pratiche da eseguirsi quotidianamente e che vanno dal far silenzio, al controllo della respirazione, alla ripetizione di formule. Tutto ciò è in ordine ad una purificazione mentale (*cittacuddhi*)¹¹⁷ e a un dominio di sé che è soltanto preliminare all'obiettivo di risvegliare in noi la *kundalini* ossia la potenza che “dorme presso alla perifericità della coscienza umana normale” e giungere, dopo averla “fissata”, ad essere *Icvara*¹¹⁸. Il risveglio di centri inferiori e di potenze organiche inerenti prima di tutto alla sfera della sensibilità non è, come già per l'alchimia, una manovra scevra da rischi concreti per cui *Kaula-sadhaka* (l'iniziato al tantrismo) è detto *vira-sadhaka* (eroe) e sempre per tale motivo il *pacu* (la natura debole) dovrebbe evitare di intraprendere questa strada¹¹⁹. La buona riuscita del *Kundalini yoga*, che attraverso diverse fasi porta alla risoluzione di *cakti* come *prana*, ossia la corporeità, a *cakti* come *kundalini*, ossia spirito (o nel risolvere

¹¹⁶ Ivi, p.183.

¹¹⁷ J.Evola: “Il concetto di purificazione quale qui va inteso non ha assolutamente nulla di moralistico. Si tratta invece di un ‘valore metafisico’ [...] Impuro, in generale, va detto ciò che non è soltanto se stesso e da se stesso, ma che un ‘altro’ contamina [...] un non-essere o, per usare un termine aristotelico, una privazione.” (Ivi, p.197)

¹¹⁸ J.Evola: “La differenza fra l'essere finito (Jiva) e icvara (il Signore) è puramente intensiva. L'uno e l'altro sono fatti di potenza; ma in icvara la potenza è perfetta, nello jiva imperfetta, dominata da un principio di inerzia (Jada).” (Ivi, p.191)

¹¹⁹ J.Evola: “L'adesione ai *paca* (legami o affezioni) definisce il *pacu* (lett: l'animale, ma qui l'allusione è altresì a chi sta al livello etico-devozionale), mentre il loro superamento caratterizza il ‘praticante eroico’ (*Kaula* e *vira-sadhaka*).” (Ivi, p.201). Successivamente Evola rifacendosi all'enumerazione dei *paca* dati in *Kularnava-tantra* indica: la pietà, la delusione, l'onta e la paura, il disgusto, la famiglia, la casta, convenzioni e leggi.

cakti in civa – ciò che non muta)¹²⁰, trova corrispondenze simboliche, nel suo procedere, all’ermetico “fissare il mercurio e solvere con esso il sale che avvolge lo zolfo interno”¹²¹, mentre nella sua finalità rimanda al compimento dell’androgine, caratterizzante lo scopo della Grande Opera, androgine che qui prende il nome di *Svayambhulinga*. Perciò a una prima fase di risveglio¹²² e purificazione di *kundalini*, segue la risoluzione del corpo in *kundalini*, la quale riduce i dualismi fissando le varie potenze di *prana* verso i centri superiori (*cakra*) fino al culmine unificatorio di *cakti* e *civa*; solo allora si avrà la realizzazione dell’androgine, “uno stato di unità e di dominio con quelle potenze che, presso alla privazione, all’oscurità del corpo, si opponevano all’Io come natura e non-Io. Ciò è *bhutacuddhi*”; questa esperienza non potrà non essere accompagnata da godimento “giacchè, come lo insegnò Aristotile, il piacere accompagna inseparabilmente ogni attività perfetta e sufficiente a sé stessa”¹²³. Non sorprenderà più, arrivati a questo punto, trovare un parallelismo radicale tra le conseguenze date all’attuazione della dottrina tantrica e quelle ottenute mediante la Grande Opera della Tradizione ermetica occidentale: il doppio movimento di spiritualizzazione del corpo da un lato e di trasfigurazione del corpo dall’altro, la realtà “scientifica” di tali pratiche, l’acquisizione di poteri trasformanti su sé stessi e sulla materia.

E così, come afferma Boris de Rachewiltz, Evola si ritrova a essere uno *Kshatriya* (il guerriero indù) nell’Età del Lupo (corrispondente norreno del *Kali-yuga*), ad abbracciare, in grembo anche alla tradizione tantrica, la via più affermativa e attiva,

¹²⁰ J.Evola: “Questa dualità, si è detto, è soltanto simbolo di una privazione del principio centrale. Per i tantra il corpo non è un principio a sè, ma spirito in quanto coperto da avidya (ignoranza), potenza in quanto affetta da *tamas* (inezia, passività, oscurità).” (Ivi, p.239)

¹²¹ Ivi, p.238. Cfr. anche p.248 dove questa operazione è accostata al potere di concentrazione del pensiero.

¹²² J.Evola: “Circa la prima fase dobbiamo aggiungere quanto segue. Si è detto che *kundalini* al risveglio della ‘terra’ dorme. Ora diciamo che un tale suo dormire è il suo apparire come potenza di generazione sessuale. Come tale, essa è ‘il serpe della brama’, che sbarrata la ‘Via Regia’, e la radice di *maya* –ciò che mantiene la forma di ‘privazione’ secondo cui il mondo è vissuto.” (Ivi, p.244)

¹²³ Ivi, p.167.

portando in luce tutti quegli elementi e quelle fonti tese a confermare e giustificare tale scelta come scelta non solo più adatta ai tempi attuali, ma anche più completa e fondata sia teoreticamente che realmente. Nella trasfigurazione dell'individuo a Individuo assoluto, l'individualità, appunto, non si scioglie in fumi contemplativi, ma è riaffermata nell'intero della sua potenza, nella perfetta integrazione dell'elemento spirituale e dell'elemento corporale. Su questo punto si staglia pure la critica evoliana al cristianesimo, non sempre condivisibile e per lo più fondata su toni polemici d'ascendenza nietzschiana, se infatti "L'originalità del cristianesimo consiste in [...] una inamovibile eterogeneità tra uomo e Dio"¹²⁴ tale da poter essere colmata solo mediante la grazia di Dio stesso (cosa di per sé già discutibile), ci chiederemmo allora che cosa Evola penserebbe dell'Islam (dove quella distanza si fa abissale) che invece è per lo più ignorato dal suo discorso; inoltre, come ha bene evidenziato Fenili, il cristianesimo è sempre trattato nel suo lato essoterico a dispetto, invece, degli esoterismi delle altre tradizioni: questo rende difficile un confronto realmente praticabile¹²⁵. E' stato Schuon, poi, raccogliendo l'eredità di Guénon, a dimostrare l'esistenza vivente di discipline iniziatiche cristiane e mussulmane. Tuttavia rimane chiaro come è proprio sulla predilezione della via guerriera su quella ascetica che il percorso evoliano, almeno in questi anni, non possa in alcun modo essere avvicinato al cristianesimo e all'immagine che la Chiesa da di sé come istituzione irrimediabilmente secolarizzata.

Tornando a noi, quel percorso dovrebbe ormai essere chiaro a sufficienza per riuscire a tirarne le fila: abbiamo visto spostarsi il concetto di arte verso la Tradizione ermetica, verso l'alchimia come *Ars Regia*, come tecnica di trasmutazione individuale a uno stato primordiale unitario e non duale; siamo

¹²⁴ Ivi, p.297.

¹²⁵ Cfr. Ivi, p.X.

tornati all'arte e alla poesia comunemente intese per rivalutarle non solo nel loro aspetto metaforico e di rimando a una *Tecné* superiore, ma anche nelle loro possibilità evocative di simboli e miti che nell'astrattismo e nella sua veloce estinzione non avevano trovato spazio; infine, volgendo un nuovo sguardo a oriente, abbiamo voluto ribadire la reale intenzione di Evola, ossia operare una trasformazione radicale ed integrale degli individui, non di tutti, chiaramente, ma solo di coloro che possono essere considerati *àristoi*. Ognuno di questi aspetti, dopo essere stato sistematizzato secondo le categorie filosofiche occidentali in *Teoria e Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, troverà miglior piazza e un naturale sbocco nel mondo tradizionale emergente in *Rivolta contro il mondo moderno*, ma qui ci dobbiamo arrestare per vedere in che misura risulti possibile tracciare i confini di un'estetica che sia o propriamente evoliana o quantomeno riconducibile a una visione del mondo cui il nostro autore abbia dato fondamentale contributo.

IV

Il contributo di Evola, a un'estetica "verticale".

"L'arte fa scaturire la fondante salvaguardia della verità dell'ente."

M.Heidegger (L'origine dell'opera d'arte)

1.Critica della filosofia dell'arte evoliana.

1.1.Il problema di un' "arte pura" e le sue conseguenze.

Prima di giungere a delineare i confini di un'estetica evoliana dobbiamo tornare alla filosofia dell'arte così come sviluppata nel secondo capitolo della presente opera. La volontà è quella di farne una critica e una decantazione per far sì che emergano solamente quegli elementi che potranno realmente essere utili ai nostri scopi. Se volessimo riprendere quanto detto in merito all'alchimia, si tratterebbe, qui, di immergere la filosofia dell'arte evoliana in un fuoco purificatore di modo che rimanga unicamente quella parte inossidabile e indispensabile alla definizione di un'estetica. Questa, d'altra parte, non si nutrirà solo delle considerazioni svolte circa l'ambito artistico, viste le divagazioni non casuali da noi fatte nei mondi dell'ermetismo, della filosofia, dell'oriente e, non ultima, della biografia del nostro autore. La complessità e la natura degli elementi necessari al conseguimento e

all'espletamento dei fini che ci siamo preposti costituirà il carattere più peculiare dell'estetica che andremo a tratteggiare.

Evola era arrivato al dadaismo dopo un curriculum breve (vista la giovane età e la già maturata esperienza al fronte) di tutto rispetto che lo aveva portato a frequentare i personaggi che a Roma, in ambito artistico, erano certamente quelli più visibili oltre che di maggiore valore: Prampolini, Bragaglia, Papini e, su tutti, Balla. La primissima produzione si distinse subito dal generale clima futurista in un'originalità maggiormente volta all'indagine introspettiva e agli "stati d'animo", improntata, per sua stessa natura, ad abbandonare quanto prima i contorni definiti di una figuratività tradizionale¹. Su questa strada la pittura evoliana, poi sistematizzata e riordinata alla luce dei già incontrati periodi dell' "idealismo sensoriale" e dell' "astrattismo mistico", giungerà in breve ai *cliché* dell'astrattismo, col rispettivo corredo di ricerca armonica e di non-convenzionalità di stampo anti-borghese. Questa consapevolezza vagamente socio-politica fu tanto più forte tra le fila del Dadaismo che, nel suo rimescolamento arbitrario delle forme e dei generi artistici, aveva di mira la totalità delle avanguardie proprio per il loro essere funzionali a quel mondo borghese che si voleva abbattere. Sarà la storia a livellare le velleità della corrente dada a quelle delle avanguardie medesime, contrassegnandole solamente da un più marcato estremismo. Fatto sta che, per Evola, la conoscenza di Tristan Tzara allargò gli orizzonti artistici da nazionali a internazionali permettendo alle sue opere di fare breccia negli ambiti saloni ginevrini e parigini, nonché di intraprendere stabili rapporti culturali ed epistolari coi maggiori artisti dell'epoca (lo stesso Tzara, Schad, Arp e Diaghilev). Come abbiamo visto, tuttavia, ciò che contraddistinse maggiormente l'opera evoliana non

¹ Peraltro non mancano opere di questo tipo nella produzione evoliana; cfr. l'esaustivo apparato iconografico in E.Valento, *Homo faber*, cit.

fu tanto il frutto dei colori della sua tavolozza, quanto invece il contributo filosofico e teorico sull'arte intrapreso in maniera incredibilmente consapevole e nell'ambito di un percorso ben definito che riguarda non solamente le idee partorite dalla mente dell'autore, bensì anche l'intera sua vita.

La filosofia dell'arte evoliana, così come la filosofia e l'approccio ai testi orientali analizzati, era imbevuta di quella cultura idealistica che, anche nell'Italia di quegli anni, dobbiamo ricordarlo, faceva la parte del leone attraverso le emerite figure di Croce e Gentile; il Dadaismo, pertanto, al pari di un'idealismo puramente gnoseologico, era visto come il punto limite di un'autocoscienza giunta ad esaurire le sue possibilità, una consapevolezza dei processi dello spirito oltre la quale era impossibile andare oltre, se non con un salto a un'altra e differente prospettiva che potesse addirittura fare a meno delle più palesi caratteristiche di ciò che definisce comunemente un'opera d'arte: l'espressione di un contenuto e l'utilizzo di una forma adeguata a tale compito; in una parola, insomma, la rappresentatività. Ma è davvero possibile una tale annichilente operazione? In tal senso il Dadaismo era l'ultimo stadio di una storia dell'arte giunta finalmente ad affermare la centralità dell'Io come pura volontà e libertà, un Io pronto a riaffermarsi e a risolvere in sé l'intera esperienza estetica. Siamo tuttavia sicuri che la strada di un riduttivismo soggettivistico sia quella maestra per definire nel migliore dei modi i termini del problema? Non possiamo non accorgerci che le conclusioni tirate da Evola in questa direzione sono state affatto radicali, ogni cosa essendo arte dal punto di vista dell'autore, e ogni cosa essendo passibile di interpretazione artistica dal punto di vista dello spettatore; è quest'ultimo, anzi, ad essere ora il depositario di ciò che può avere o meno un valore estetico e di quello che può essere considerato

secondo i canoni di bello o brutto². Al di là di questa disputa farsesca tra autore e fruitore, contendenti dello scettro della creazione artistica, pare essere proprio l'oggetto del contenzioso a farne le spese, imbrigliato come una povera preda tra le fauci di belve incattivite: tale è l'opera d'arte. Hegel aveva sicuramente pagato maggior tributo alla coerenza decretando dell'arte una morte la cui diagnosi rivelava un'overdose di "contenuto" decisamente fatale alle "forme" dell'arte stessa, sempre più sfaldate ed evanescenti; Evola, invece, pur trovandosi in mano una spada insanguinata, non volle rassegnarsi al decesso di quella creatura che tanta parte aveva avuto nei suoi anni di gioventù, a mezzo dei suoi quadri e delle sue poesie, così parve lasciare all'arte la possibilità di una sopravvivenza. Quale sia quest'arte nuova della libertà, della pura volontà e dell'indifferenza, come l'autore la definì, non è dato sapere. Un' "arte pura" ricompare nella *Fenomenologia dell'Individuo assoluto* come categoria successiva alla "mistica"; ribadiamolo: a un primo momento dello sviluppo dello spirito, in cui soggetto e oggetto si trovano a essere opposti e divisi (quello, per intenderci, che corrisponderebbe al periodo della "Grande arte", in cui il soggetto è *medium* di contenuti trascendenti), segue il momento di unificazione mistica del soggetto nell'oggetto da cui, poi, per assenza di condizioni e libertà di trascendersi³, una nuova separazione e riunificazione, questa volta dell'oggetto nel soggetto divenuto ormai "sufficiente, centrale, autarca, principio di realtà e non più

² Cfr. J.Evola: "...non l'autore, ma lo spettatore è il creatore dell'opera d'arte (Wilde), che il valore estetico non esiste in sé nell'opera d'arte, ma è concepibile soltanto in funzione di una interpretazione e di una ricreazione così che dipende a priori dalla volontà individuale, quale le varie determinazioni di sentimento e di cultura l'hanno formata. Artistica non è invero da dirsi una certa opera in se stessa bensì una certa funzione dell'Io, secondo la quale questi fa divenire un dato oggetto della sua esperienza ciò che poi verrà definito come opera d'arte." In Id., *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.149.

³ Cfr. J.Evola: "Il contenuto dell'esperienza mistica è appunto l'unità assoluta di empirico e trascendentale, formata in un principio di infinità, vale a dire in un principio di là da ogni forma, legge e condizione –unità che pur restando qualcosa di immediato, qualcosa che esiste solamente in una diretta, interiore realizzazione del mistico stesso, viene sentita tuttavia come oggettiva, in sé e per sé esistente (=come 'Dio')." In Id., *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, cit., pp.171-172.

soltanto immagine e astratta idealità”⁴; a ciò è da ricondursi l’arte pura, come fatto di pura volontà individuale. In quali forme, però, se la realtà è stata totalmente soggiogata all’Io e la necessità di una sua rappresentazione viene irrimediabilmente meno?

Ciò che ora ci preme svolgere è allora una critica di quel “movimento” dal quale, per l’autore, verrebbe a compiersi la stagione dell’arte pura: supponendo nella Grande arte un rapporto di dualità tra soggetto e oggetto in cui la trascendenza del secondo travalichi totalmente il primo, cui non rimane che l’essere *medium* espressivo, e ipotizzando invece un rapporto di unità tra i due termini nella sopraggiunta coscienza mistica, per quale motivo la soggettività dovrebbe trovarsi nuovamente disgiunta, benché in una nuova e più consapevole veste autarchica? Questo passaggio è spiegato da Evola ricorrendo al totale incondizionamento dell’oggettività nel momento mistico, per cui quella sarebbe in grado pure di autotranscendersi, di passare in altro, ossia, nuovamente, nella soggettività. È chiaro, allora, che la mistica di cui parla Evola non risolve pienamente la supposta unità di soggetto e oggetto giacché, se così fosse, il rapporto si risolverebbe in perfetta armonia e stabilità, la quale non originerebbe più le condizioni per una successiva motilità, consistente, ancora, in uno sganciamento del soggetto, uno spazio di libertà che gli è proprio e che gli permetta di riaffermarsi richiamandosi a principio di realtà. Non a caso Evola attribuisce quella stessa armonia proprio all’arte astratta, all’arte cioè nel suo aspetto pienamente volontaristico e più radicalmente soggettivo e individuale, al punto tale che la comunicazione di un significato non è più richiesta all’opera ed è sostituita con una mera e tautologica espressione dell’esprimere stesso. Evola ha cioè bisogno di introdurre l’armonia per fermare

⁴ Ivi, p.191.

quel movimento dello spirito che ha ora trovato piena autosufficienza nel soggetto e per rientrare in una struttura hegelienamente perfetta e triadica che alla tesi realista della grande arte (in cui il soggetto riconosce l'oggetto come altro da sé nella sua trascendenza) opponesse l'antitesi della coscienza mistica (soggetto e oggetto si trovano uniti, in un senso che però tende a considerare l'oggetto come di per sé sussistente, divino) per farne scaturire la sintesi della coscienza estetica pura (il soggetto si scopre autarca; nell'astrattismo avviene il culmine del processo di consunzione delle forme e il limite oltre il quale si staglia la perfetta armonia dell'individuale). Senza quella presunta armonia nulla, però, ci vieta di immaginare un ulteriore spostamento del soggetto verso l'oggetto e una nuova attitudine mistica che, a sua volta, potrebbe essere ancora superata e così via all'infinito, in un moto perpetuo del soggetto all'oggetto. È vero che questo moto non si risolve in una circolarità perfetta, il soggetto della tesi non essendo il medesimo della sintesi, ma trasformato e nuovo, le cui direzioni tuttavia non cambiano se al posto di un cerchio immaginiamo una spirale di cui non si scorgono l'inizio e la fine.

L'idealismo, dunque, se da un lato costituisce la base della filosofia dell'arte evoliana, dall'altro ne risulta essere il limite, nella misura in cui sfocia in un radicale soggettivismo; Evola infatti dice: “Si è affermato che il *consensus gentium*, l'universale riconoscimento attesta non il valore, ma il disvalore di un giudizio estetico; giacché questo tanto più ha valore per quanto più è individuale.”⁵ Gli esiti di tale processo non potranno che essere, almeno da un punto di vista artistico, nichilisti; tale la critica rivolta da Michele Beraldo a Evola nel saggio che abbiamo già incontrato *Esoterismo e poesia*, secondo cui l'arte di Evola per essere annichilente diventa improduttiva, rendendo

⁵ J.Evola, *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.150. (nota 13; Evola si riferisce qui all'altro suo saggio giovanile *Arte astratta*).

la stessa fruizione artistica qualcosa di oggettivamente impossibile⁶. Sulla stessa lunghezza d'onda Carlo Belli nel suo libro-manifesto dell'arte astratta *Kn*, anch'esso riportato nel succitato saggio:

Dada reagisce a tutto, e per prima cosa alla pittura. Con un gioco profondamente immorale rende migliori le cose peggiori e viceversa. Gli istituti del bene e del male – che costituiscono il nostro essere nella eterna battaglia fra la virtù e il vizio – si sfasciano e crollano davanti a una risatina: tutto si sacrifica al piacere dello scandalo. Ma qui non si tratta di quello scandalo che oportet eveniat, bensì della monelleria frivola e perversa, piano inclinato verso il più basso nichilismo⁷.

Tuttavia, è anche doveroso ricordare come Evola in realtà non si sia fermato qui; come Hegel è passato dall'arte alla filosofia così Evola ha optato per il salto all'Idealismo magico: “ora, adeguare la volontà a se stessa e al proprio effetto, renderla perfetta non più nell'ambito della creazione artistica, bensì in quello della vita reale e quotidiana, significa passare all'idealismo magico”⁸. È però un piccolo passo indietro quello che ancora dobbiamo fare.

1.2.Arte e opera d'arte: la ricerca di un'essenza. Gadamer e Heidegger.

Ciò che in generale ha fatto le spese, in tutta questa trattazione, è proprio ciò che a noi interessa maggiormente: l'arte e le sue opere. Quello che veramente manca fra le righe dell'incidere evoliano è un discorso essenziale (che qui sta letteralmente per “sull'essenza”) dell'arte. L'arte, per Evola, è solamente un segno *a posteriori*, una testimonianza del progressivo venire alla luce dello spirito, prima come

⁶ Cfr. J.Evola, A.Onofri, *Esoterismo e poesia*, cit.,p.22.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J.Evola, *Saggi sull'Idealismo magico*, cit., p.152.

autocoscienza onnicomprensiva, poi come volontà, ma è proprio partendo dal punto dove Evola era arrivato, e cioè l'Individuo, che tale significato dell'arte si palesa in tutta la sua insufficienza. Benché, come abbiamo visto, all'Individuo assoluto la necessità dell'esprimere e del rappresentare artistico fosse venuta meno, dandosi al limite come possibilità arbitraria e capricciosa, dobbiamo dire, all'opposto che, se non si vuole perdere il contatto con la realtà, dobbiamo ristabilire quella necessità in seno all'individualità e riconoscerla, in termini non a caso heideggeriani, come costitutiva dell'esser-ci. Certo, anche la capacità dialogica e ostensoria possono tranquillamente valere come espressione e rappresentazione senza ricadere nel dominio dell'arte, per questo motivo conviene partire dall'opera d'arte per giungere a un discorso sull'essenza dell'arte medesima. In primis potrebbe essere Schopenhauer a dirci qualcosa in tal senso, in lui l'arte essendo ancorata a una metafisica delle idee di chiaro stampo platonico: l'arte sarebbe la conoscenza e la contemplazione di tale mondo ideale nelle rappresentazioni più o meno dignitose dei vari generi artistici; tuttavia, senza voler nulla togliere a vari passaggi del suo discorso (si veda quello sulla musica, ripreso pedissequamente da Nietzsche in *La nascita della tragedia*)⁹, non possiamo non notare che qui tutto è subordinato, ancora una volta, ad un sostanziale soggettivismo: il passaggio da un soggetto del volere a un soggetto del conoscere, la negazione del *Wille*, un'estetica del genio come realizzazione, seppur parziale¹⁰, di tale passaggio e di tale negazione: questi sono gli argomenti che interessano Schopenhauer. Non mancano numerosi esempi di opere d'arte a sostegno della sua tesi e della maggiore o minore dignità di

⁹ Cfr. A.Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, a cura di Ada Vigliani, introduzione di Gianni Vattimo, traduzione di Nicola Palanga rivista da Ada Vigliani, Mondadori, Milano 1999, pp. 379-386.

¹⁰ Come sappiamo, nel libro quarto del *Mondo* questa parzialità è completata dalla "scelta etica", negativa della Volontà.

taluni soggetti e generi a seconda della loro congruenza all'idea di riferimento¹¹; ciò che manca tuttavia è, di nuovo, l'“opera d'arte”. Non sorprende, allora, trovare una restituzione di dignità all'opera d'arte sulla “scia fenomenologica” di due autori quali Martin Heidegger e Hans Georg Gadamer. Paradossalmente questa rivalutazione, se da un lato appare come una contestualizzazione del problema dell'arte, dall'altro, ricercandone l'essenza, giungerà ad un chiaro abbassamento dei toni di ciò che può essere definito mediante le formule di un' *art pour l'art* o di un' *art for art's sake*, nonché di quella mitizzazione della creazione artistica “ispirata” cui ha fatto da contraltare la spassionata fruizione estetica, come poli dialettici affatto scentrati rispetto al problema in gioco.

In Gadamer la questione si pone nei termini di un'emancipazione delle scienze dello spirito dal metodo delle scienze della natura, ossia quello induttivo-predittivo. Fra i concetti-guida presi in considerazione dal filosofo di Marburgo, per mostrare il travisamento e l'essenza cui ricondurre proprio le scienze dello spirito, spicca, sicuramente, quello di gusto: originariamente inteso come concetto morale e non estetico¹², esso implica un'attività del giudizio non dimostrabile a priori e che aspira all'oggettività, ad essere “buon gusto”¹³; ancora:

E' questa una componente umanistica, e quindi in ultima analisi greca, che agisce all'interno della filosofia morale determinata dal cristianesimo.

¹¹ Ad esempio la superiorità della tragedia sulla commedia o della rappresentazione dell'uomo piuttosto che di altri soggetti.

¹² Cfr. H.G.Gadamer, *Verità e Metodo*, traduzione e introduzione di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 1997, p.59.

¹³ H.G.Gadamer: “Tuttavia esso non è una cosa puramente privata, giacchè pretende sempre di essere buon gusto. La sicurezza con cui vengomo pronunciati i giudizi di gusto implica una pretesa a valere. Il buon gusto è sempre sicuro dei propri giudizi, cioè è essenzialmente gusto sicuro: un accettare e respingere che non conosce tentennamenti, non guarda dubbiosamente agli altri né si preoccupa di cercare giustificazioni dimostrative” (Ivi, p.61)

L'etica greca – l'etica della misura dei pitagorici e di Platone, l'etica della *mesotes* creata da Aristotele – è, in un senso profondo e comprensivo, un'etica del buon gusto.¹⁴

Al gusto rettamente inteso si oppone il fenomeno della moda come ciò in cui “il momento della generalizzazione sociale diventa determinante” rendendo passivo il giudizio¹⁵. Per Evola, che ha posto molto dei suoi problemi e delle sue scelte basandoli sulla polarità attività-passività, optando deciso per il primo termine, ciò avrebbe fondato una sicura superiorità del gusto rispetto alla moda, superiorità e aristocrazia del gusto che se in Evola è dunque ipotizzabile *de jure*, in Gadamer lo è anche *de facto*, potendo addirittura sposare, proprio certe sue affermazioni sul gusto, una dimensione comunitaria in senso tradizionale, infatti “di fronte alla tirannide rappresentata dalla moda, il gusto sicuro conserva una specifica libertà e superiorità. La sua specifica e peculiare forza normativa consiste proprio nel suo sapersi sicuro del consenso di una comunità ideale”¹⁶. Alla base, invece, della modernissima relativizzazione del gusto nella “molteplicità dei gusti”, da cui la gran voga del motto *de gustibus non disputandum*, che andrebbe altresì letto nel senso sopra indicato di una pretesa all'oggettività (e non in quello di un individualismo estremo), ci sarebbe il totale ribaltamento operato da Kant, il quale, nella sua opera di purificazione e speciazione delle varie discipline, avrebbe ristretto il gusto all'estetica e relegato alla trascendenza (alla non-concettualità) la sua universalità soggettiva, fondando così l'autonomia della “coscienza estetica”¹⁷. È su queste premesse, allora, che Gadamer pone le sue fondamentali domande che non possiamo a questo punto non fare nostre: è giusto riservare la verità a una

¹⁴ Ivi, p.65.

¹⁵ H.G.Gadamer: “Di contro, il fenomeno del gusto si determina piuttosto come una facoltà spirituale di discernimento. Il gusto opera bensì nell'ambito della comunità, ma non le è sottomesso [...] Il concetto di gusto implica quindi che anche nell'aderire alla moda si deve saper mantenere la misura [...] facendo intervenire attivamente il proprio giudizio” (Ivi, p.62)

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. ivi, pp.65-67.

conoscenza solamente concettuale? È giusto parlare di superiorità della figura del genio? Non hanno forse il bello e l'arte una propria verità da far valere?¹⁸ Si pone dunque il problema di un'ontologia dell'opera d'arte. La discrasia apportata dalla presa a modello delle scienze naturali tra arte e natura, tra coscienza estetica e realtà, nei termini di estraniamento e alienazione, laddove prima albergava la complementarietà, ha prodotto, come inevitabile conseguenza, quella che Gadamer ha chiamato "differenziazione estetica": la perdita dell'arte al proprio mondo, alle sue funzioni, la sua sterile autonomia nutrita nei luoghi della "relatività storica del gusto": biblioteche, musei, teatri, sale da concerto¹⁹. Sempre secondo il filosofo di Marburgo, allo svuotamento dell'opera d'arte segue quello dell'artista, come dimostrato dalla decadenza dell'arte su commissione a dispetto, invece, di un'arte come libera ispirazione, frutto del genio *bohèmien*, di un artista mitizzato e assunto a "redentore terreno", creatore di nuove saghe e miti capaci di unificare e guidare i popoli alla stregua di un pifferaio magico; e quali, al contrario, gli effetti avuti? Il moltiplicarsi dei particolarismi: "ma poiché in tal modo ogni artista trova la sua comunità, la particolarità delle comunità così create non attesta altro che il procedere della scissione [...] L'autentico processo della cultura che è l'innalzamento all'universalità, si è qui completamente disgregato"²⁰. A questa operazione astrattiva della coscienza estetica, che pretende di considerare l'opera d'arte eliminando ogni rapporto che possa determinarne dall'esterno il significato, Gadamer oppone da un lato la saggezza aristotelica per la quale ogni *alethesis* ha a che fare con qualcosa di generale (e per l'appunto la conoscenza di un dato immediato neutro non si dà se non per astrazione), dall'altro la riflessione di Heidegger, per il quale ciò che è colto esteticamente non si pone come

¹⁸ Cfr. *ivi*, p.67.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p.114,116.

²⁰ *Ivi*, p.118.

Vorhandenheit (semplice presenza), bensì come una comprensione più ampia che avremo modo di vedere in seguito; a ciò si aggiunga la psicologia moderna che ha affermato come la “percezione pura”, come adeguamento allo stimolo, non sia che un caso limite ideale²¹. A differenza di quanto sostenuto da Evola, la stessa arte astratta manterrebbe intatto questo rapporto con un’oggettività, con un mondo, sebbene in forma negativa e polemica²².

Fin qui quella che potremmo definire una *pars destrueus*, ma quale è, positivamente, l’essenza dell’arte? Se il riferirsi allo scopo e all’uso potrebbe non essere sufficiente, poiché “è innegabile che molto di ciò che chiamiamo opere d’arte non è fatto in vista di un uso”²³, il concetto di gioco può invece, per Gadamer, risultare molto utile. Questo si caratterizza in base ad alcuni elementi che possiamo così riassumere: 1)l’assenza di un finalismo che non sia l’auto-rappresentarsi del gioco stesso²⁴; 2)il suo primato sulla coscienza del giocatore: non è un caso se anche oggi per rammentarsi della indeterminatezza di una partita di calcio si usano espressioni come “la palla è rotonda”. A ciò si aggiunga l’indagine di Huizinga sull’indefinitezza della coscienza lucida, recuperata da Gadamer²⁵; 3)la reciprocità con qualcosa con cui si gioca e da cui spesso si è giocati. Nel gioco, pertanto, è implicito il fare delle scelte non sempre ponderabili basate sul rischio²⁶; 4)il suo essere un “rappresentare per” (qualcuno, un pubblico), una rappresentazione. A questo punto si tratta di operare un’analogia fra i punti suddetti

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 119-121.

²² Cfr. *ivi*, p.121 (in nota).

²³ *Ivi*, p.124.

²⁴ Il fatto che in un gioco si delimiti uno spazio e ci si prefiggano degli scopi non depone affatto per un finalismo di fondo. Su ciò si fonda anzi il desiderio di ripetere e ricominciare il gioco: l’assenza di un finalismo.

²⁵ H.G.Gadamer: “Huizinga ha indagato il momento del gioco in tutte le culture, e ha messo in luce anzitutto il nesso che lega il gioco dei bambini e degli animali con i ‘giochi sacri’ del culto. Ciò lo condusse a riconoscere la peculiare indeterminatezza della coscienza ludica, che rende semplicemente impossibile distinguere tra credenza e non credenza.” (*Ivi*, p.135)

²⁶ H.G.Gadamer: “Ma lo stesso vale nell’ambito della vita seria. Se qualcuno per compiacersi della propria libertà di scelta sfugge a decisioni importanti e urgenti [...] lo si chiama *verspielt* (poco serio).” (*Ivi*, p.137)

e ciò che vogliamo intendere per arte: l'arte dunque come un qualcosa che, al pari della natura, non presenta un finalismo di fondo (ecco ristabilito l'idillio infranto!), che supera, nell'opera, la dignità dell'artista-esecutore, ma soprattutto che si determina nel suo essere rappresentazione. Quest'ultimo punto è di fondamentale importanza, in ciò trovando una riabilitazione anche la teoria dell'arte come *mimesis*, il cui senso intimo sarebbe, platonicamente, il riconoscimento di un'essenza, dove, però, il rappresentato emerga in modo autentico e proprio.²⁷ Non finisce qui. Il fare arte, così come il fruirne, presuppone, dal punto di vista del soggetto²⁸, l'essere "fuori di sé" o l' "oblio di sé" nel senso non di una pazzia né di una "condizione privativa", bensì di una possibilità affermativa di essere in altro. In questa estroversione dell'io è possibile riconoscere, quello che in Schopenhauer era "la condizione sine qua non affinché le idee divengano oggetto di conoscenza" e cioè, "la soppressione dell'individualità del soggetto conoscente."²⁹ Tale esperienza, che non può esaurirsi in un istante, ma che implica il perdurare di un *Anspruch* (di un appello)³⁰, non è senza soluzione di continuità con il proprio io e il proprio mondo, vi è anzi, nell'esperienza dell'arte, la possibilità di un

²⁷ H.G.Gadamer: "L'imitazione, in quanto rappresentazione, ha dunque una eminente funzione conoscitiva. Su questa base, il concetto di imitazione potè bastare a fondare la teoria dell'arte finchè il significato conoscitivo dell'arte non fu messo in discussione. E tale significato conoscitivo resta indiscusso fino a che si ammette che la conoscenza del vero è conoscenza dell'essenza. Ora, però, per il nominalismo della scienza moderna e per il suo concetto della realtà, da cui Kant ha tratto le conseguenze di agnosticismo che esso implicava per l'estetica, il concetto di *mimesis* ha perso il suo carattere di base della filosofia dell'arte." (Ivi, p.147-148)

²⁸ Come esempio di fruizione viene riportata la partecipazione a una festa: "*Theoros*, come si sa, è colui che prende parte a una delegazione inviata a una festa [...] il *theoros* è dunque lo spettatore nel senso autentico della parola, che prende parte agli atti della festa attraverso il fatto di assistervi e per ciò stesso acquista una qualificazione e dei diritti sacrali, per esempio l'immunità. Ugualmente, ancora la metafisica greca concepisce l'essenza della *theoria* e del *nous* come puro 'assistere' all'essere vero [...] La *theoria* non va pensata però anzitutto come un modo di determinarsi del soggetto, ma va vista anzitutto in riferimento a ciò che il soggetto contempla. La *theoria* è partecipazione reale, non un fare, ma un patire (*pathos*), cioè l'esser preso e come rapito dalla contemplazione. Su questa base si è di recente cominciato a chiarire lo sfondo religioso della concezione greca della ragione." (Ivi, p.157-158)

²⁹ A.Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, tr.it.cit., p.252.

³⁰ Cfr. H.G.Gadamer, *Verità e metodo*, tr.it.cit., p.159.

ritrovamento autentico di se stessi e delle proprie tradizioni³¹: lo spettatore che assiste allo spettacolo tragico è trasportato proprio in questa direzione anche quando, per Gadamer, ad essere rappresentato è un mondo lontano e antico: “l’affermazione tragica è intelligenza del vero, in virtù della continuità di senso in cui lo spettatore stesso si ricolloca”³². E in fondo che altro è se non questa la grandezza di quelle opere o musiche che definiamo “classiche”? Se non la loro capacità, a distanza di tempo, di dirci ancora qualcosa e di esserci presenti? Per converso, il mito dell’ispirazione e del genio non fa altro che attestare la perdita di un patrimonio mitologico-storico realmente condiviso³³; assistiamo, inoltre, soprattutto oggi, in un’arte come quella cinematografica, alla ricerca esasperata della spettacolarizzazione e dell’ “effetto speciale”, tesi a generare lo stordimento e la stupefazione dello spettatore ormai estraniato rispetto a narrazioni sempre meno convincenti e meno emblematiche. Le cose non cambiano se dall’esempio della tragedia ci spostiamo a quelli del quadro di pittura, dell’architettura e della letteratura, ovverosia in tutti quei casi che parrebbero legittimare la differenziazione estetica e quindi l’essere presi e considerati di per sé. Per quanto riguarda il primo, che storicamente comincia a conoscere la propria fortuna solo col Rinascimento³⁴, ciò che si verifica nella rappresentazione, a differenza della riproduzione scenica, è una *crescita dell’essere* fondata nel considerare l’immagine in sé come autonoma, ma anche

³¹ Anche qui può proseguire il paragone col gioco. In alcuni giochi è richiesto il celarsi (come il poker), in altri il manifestare più o meno strategicamente un’azione di attacco o di difesa (gli scacchi, il risiko); ciò che sempre emerge è comunque la personalità del giocatore, da cui anche la nota espressione “mettersi in gioco”, cioè implicare profondamente se stessi in qualche attività.

³² H.G.Gadamer, *Verità e metodo*, tr.it.cit., p.166.

³³ H.G.Gadamer: “Rimane una continuità di senso che connette l’opera d’arte con il mondo dell’esistenza e dalla quale neanche la coscienza estraniata di una società dominata da una falsa ‘cultura’ si distacca mai totalmente.” (Ivi, p.167)

³⁴ H.G.Gadamer: “..nella maturità del Rinascimento comincia a convenire pienamente quella che Theodor Hetzer chiama *Bildhoheit*, il quadro come immagine sovrana. In quel periodo per la prima volta si hanno quadri che sussistono in modo perfettamente autonomo e che anche senza cornice, o senza un ambiente che la sostituisca, rappresentano già per se stessi una forma unitaria e conclusa.” (Ivi, p.169)

come emanazione da un originale di cui costituisce un “aumento”, anzi “l’immagine ha in tal caso una sussistenza autonoma che agisce anche sull’originale. Propriamente, è infatti solo attraverso l’immagine (*Bild*) che l’originale diventa immagine originale (*Ur-Bild*)”³⁵. Ciò diviene tanto più vero nel caso delle immagini religiose che da tale “metafisica” trovano piena legittimazione³⁶.

Nel caso dell’architettura, che per i moderni canoni estetici fatica ad essere considerata appieno un’arte, quell’aumento d’essere e di significato che la caratterizza, all’opposto, proprio come opera d’arte è dato da un lato, dallo scopo cui deve servire (la funzione, mettiamo, di un palazzo), dall’altro, dal luogo che deve occupare, determinando perciò l’ambiente circostante in modo palese e fondamentale al paesaggio³⁷. L’architettura è perciò arte decorativa e d’occasione per eccellenza e proprio in queste due caratteristiche trova il compiersi della propria dignità estetica.

Infine, per ciò che concerne la letteratura, che dandosi nella lettura sembra in grado di eliminare ogni riferimento a un’occasionalità o a una contingenza, si deve ricordare che anche la lettura silenziosa è un intimo discorrere e dunque un essere rappresentato che implica il rapporto con un fruitore, il quale, però, si trova davanti a un’opera che in qualche misura lo trascende attirandolo nel suo mondo, richiamandolo all’immedesimazione, o meglio, al riconoscimento di se stesso e del proprio mondo³⁸.

³⁵ Ivi, p.176.

³⁶ H.G.Gadamer: “Nell’incarnazione di Dio essi vedevano il riconoscimento fondamentale del valore dell’apparenza sensibile e ne ricavano una giustificazione anche per le opere d’arte.” (Ivi, p.175)

³⁷ Cfr. ivi, p.192.

³⁸ Cfr. ivi, pp.197-199.

In fondo non è che questa la bellezza di un'opera: il suo saper comunicare un significato condiviso, la capacità di unire in se stessa artista e fruitore, il primo come sacerdote mediatore, il secondo come viandante verso una realtà più vera e autentica di quella quotidiana e profana. Un'opera tanto più sarà bella e conveniente, dunque, quanto più sarà sacra³⁹. Se pensiamo poi alla natura di ciò che chiamiamo simbolo e quindi ai suoi infiniti rimandi metafisici vedremo come la sacralità così intesa e la simbolicità non possano che andare di pari passo. Benché Gadamer affermi poi che l'estetica debba risolversi in ermeneutica, facendo quindi dell'arte, con Hegel, un esempio dell'autocomprensione dello spirito⁴⁰, ci siamo resi conto di come il problema estetico sia restituito alla sua dimensione più autentica. Vedremo più avanti come Evola arrivi, per altra via, a stabilirsi sulle medesime posizioni, ribaltando completamente i suoi assunti giovanili sull'arte e tirando le fila di quelle che sono state le conseguenze e i destini delle proprie esperienze.

Prima vogliamo invece mostrare come, con ogni probabilità, Gadamer abbia desunto le proprie posizioni da quelle del suo maestro Martin Heidegger, il quale, forse addirittura in maniera più cogente, s'è posto il problema dell'origine dell'opera d'arte nell'omonimo scritto apparso in *Sentieri Interrotti*⁴¹. Heidegger parte dall'opera d'arte dichiarando subito l'illegittimità di quella che nel suo allievo sarebbe diventata la "differenziazione estetica": l'opera infatti non può considerarsi in base alla sua semplice presenza (*Vorhandenheit*), benché in essa emerga, primieramente, il suo carattere di cosa (*Dinghaft*), la sua datità più immediata e

³⁹ H.G.Gadamer: "Il concetto di profano e quello da esso derivato di profanazione presuppongono dunque sempre quello di sacralità. Di fatto, nel mondo antico da cui proviene, l'opposizione di sacro e profano può essere solo qualcosa di relativo, giacché l'intero orizzonte della vita è qui ordinato e definito sacramentalmente." (Ivi, p.186)

⁴⁰ Cfr. ivi, pp.202-207.

⁴¹ M.Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, La Nuova Italia Editrice, Scandicci 1999.

materiale⁴²; anche in Heidegger, poi, c'è un richiamo al valore di verità dell'arte, verità che invece corre il rischio di essere relegata alla sfera della logica nel diabolico gioco delle specializzazioni dei domini del sapere che si rivelò essere l'arma fondamentale della filosofia analitica contro la filosofia continentale (benché non si possa nascondere il fondamentale contributo kantiano a tale processo):

ma il ripudio di questa impostazione tradizionale non è l'essenziale. Ciò che conta più di tutto è il primo aprirsi di una prospettiva secondo cui è possibile accedere al carattere di opera dell'opera [...] solo se ci impegnamo a pensare l'essere dell'ente. Al quale fine è necessario che crollino le barriere dell'ovvio [selbstverstaendlich] e che siano messi da parte i falsi concetti abituali [...] Nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente. L'arte è il porsi in opera della verità⁴³.

All'essere opera dell'opera appartiene, allora, un mondo che nell'opera stessa si apre e viene esposto, mondo da cui, al contrario, le opere esposte in mostra o collezionate sono irreversibilmente sottratte⁴⁴. Anche qui sembriamo ricalcare ciò che si è già visto in Gadamer; per essere più precisi, nell'opera accade lo "storicizzarsi della verità", il suo venire alla luce, il suo dispiegarsi fenomenico nella forma di lotta tra mondo e terra, i due poli di quella fondamentale dialettica

⁴² Cfr. *ivi*, pp.4,5.

⁴³ *Ivi*, pp.24,25.

⁴⁴ In questo senso sono molto interessanti gli esempi del tempio e della tragedia: "Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. Il tempio racchiude la statua del Dio[...] in virtù del tempio, Dio è presente [*anwest*] nel tempio [...] il tempio in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geschick*]. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico. In base ad essa e in essa, questo popolo perviene al compimento di ciò cui è destinato" Più avanti, ancora: "Nella tragedia non è presentato né rappresentato nulla, ma è combattuta la lotta fra vecchi Dei e i nuovi. Allorché l'opera d'arte in parole si diffonde nel dire del popolo, essa non racconta questa lotta, ma trasforma il dire del popolo in modo tale che ogni parola essenziale conduce questa lotta e porta a decidere che cosa sia sacro e che cosa non lo sia, che cosa sia grande e che cosa sia piccolo, che cosa sia pregevole e che cosa sia vile, che cosa sia nobile e che cosa sia spregevole, che cosa sia il signore e che cosa sia lo schiavo." (*Ivi*, pp.27,28)

heideggeriana che ci attesta i continui nascondimenti e manifestazioni dell'ente, il cui "non essere nascosto" è, in ultima istanza, la conquista di quella lotta, la verità dell'opera⁴⁵. Questo legame a doppio filo tra l'arte e il problema più generale dell'essere è dunque il vero valore aggiunto della riflessione heideggeriana, infatti: "la *Tecnè* come comprensione greca del sapere è un produrre [*Vollbringen*] nella misura in cui trae fuori [*Vorbringen*] dall'esser-nascosto nel non-esser-nascosto del suo apparire l'essente-presente come tale"⁴⁶. Tale "trarre fuori" è comunque, per l'artista e per il fruitore, un "essere tratti", un'immedesimarsi che ricalca quell'oblio di sé attestante un potere magico dell'opera, la sua trascendenza e sacralità⁴⁷.

Lasciare che l'opera manifesti questo potere che le è coesenziale è detto da Heidegger il "salvaguardare" l'opera, per cui:

quando le opere sono offerte al semplice godimento artistico, non si può ancora dire che siano salvaguardate come opere. All'opposto: tosto che l'urto nel prodigio si perde nell'abitudine e nella competenza, l'industria e il commercio hanno già invaso il dominio dell'arte. Anche la conservazione accurata delle opere e il lavoro scientifico di restauro non investono mai l'essere opere delle opere, ma semplicemente il ricordo di esse⁴⁸.

In questo "trionfo dell'opera" il moderno soggettivismo non può che risultarne nuovamente oscurato⁴⁹.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p.40.

⁴⁶ *Ivi*, p.44.

⁴⁷ M.Heidegger: "Acconsentire a questa immedesimazione significa: trasformare i nostri rapporti abituali col Mondo e con la Terra, sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere, per soggiornare nella verità che si storicizza nell'opera." (*Ivi*, p.51)

⁴⁸ *Ivi*, pp.52-53.

⁴⁹ M.Heidegger: "Ogni fattura d'opera, in quanto costituisce un trarre fuori di questo genere, è un creare-atingente [*schöpfen*]. Il soggettivismo moderno equivoca il concetto di creatività, intendendola come l'azione geniale di un soggetto sovrano." (*Ivi*, p.59)

Heidegger tirerà le conclusioni del proprio argomentare mostrando come, etimologicamente, la parola “origine” (*Ursprung*) racchiuda i concetti cardine di ciò che si è definito come opera e cioè il “far scaturire qualcosa” (*etwas entspringen*) e il porlo in opera con un salto (*Sprung*); più che di origine dell’opera d’arte, si dovrà parlare, allora, dell’opera d’arte *come* origine⁵⁰, come momento di instaurazione (*Stiftung*) produttiva e custodente della verità. Ma è questa domanda che ancora suscita il nostro interesse: “Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all’origine? Sappiamo – cioè cerchiamo veramente – l’essenza dell’origine? Oppure nel nostro atteggiamento di fronte all’arte, ci affidiamo semplicemente alle notizie erudite sul passato?”⁵¹. Se il filosofo di Messkirch si è accontentato di lasciar emergere questo enigma, mettendo pertanto in discussione le conclusioni di chi, come Hegel, aveva decretato la fine dell’arte come forma adeguata al manifestarsi del vero, noi, oggi, non possiamo non vedere che a venire in luce è un’insopprimibile essenzialità dell’arte, la quale non si dissolve e non si smarrisce nemmeno nella frammentazione contemporanea degli stili, che poi è assenza di stile, né nella incomunicabilità dei soggetti artistici, né, ancora, al legame a doppio filo che lega questo genere di arte alle leggi del mercato, cui fa da contraltare, ma in una medesima dialettica, la venerazione per la “Grande arte” che è ormai solo museale e collezionistica. Quale arte, infatti, sarebbe più adatta a tempi contrassegnati rispettivamente dalla frammentazione individualista, dalla conseguente perdita della capacità di comunicare e relazionarsi, a dispetto, paradossalmente, dell’aumento vertiginoso dei mezzi atti a tale scopo, dalle regole della mercatura e della finanza e, infine, dal fare dell’“estetismo” e dell’erudizione, nonché della compiacenza di tali atteggiamenti, una dolce evasione, un’ulteriore strumento della propria vanità?

⁵⁰ Cfr. Ivi, p.61.

⁵¹ Ivi, p.62.

1.3.Arte come *immanentismo segnico*. Riflessi tradizionali.

Se vogliamo essere onesti con noi stessi dobbiamo dire che nulla sarebbe più stridente, al giorno d'oggi, che la presenza di uno stile, di qualcosa di unitario nell'epoca del modello atomista, della teoria della relatività. Sembra una bizzarria, ma l'unitarietà del nostro mondo è proprio la mancanza di tale unità, il suo stile l'assenza di stile. E chi altri lo testimonia meglio dell'arte? Invano Baudelaire cercava la grande arte della borghesia e "l'eroismo *della vita moderna*" o "l'avvento del *nuovo*"⁵², tuttavia qualcosa di giusto aveva visto quando affermava che fosse "riservata ad ogni secolo e ad ogni popolo l'espressione della propria bellezza e della propria morale"⁵³, ma il suo dire era ancora troppo intriso dell'idea romantica del bello, così aerea, idealizzata, specchio lusinghiero dell'artista rivolto con lo sguardo all'infinito, come in un quadro di Friedrich, e che invece non fa che ammirare se stesso nelle proprie macerazioni sentimentali. Non si tratta, pertanto, di stabilire se sia la decadenza dei costumi a provocare la decadenza dell'arte⁵⁴, ma di attestare un palese rispecchiamento tra l'arte stessa e il corso dei tempi. L'arte, dunque, nella sua essenza più intima è *immanentismo segnico* rispetto al destino, quand'anche le sue forme fossero le più volgari e incomprensibili (come spesso sono nella contemporaneità). Nel destino, nel manifestarsi e scomparire dell'essere dell'ente, la volontà individuale risulta essere soppressa. Se mai artista, o una corrente artistica, si trovasse ad operare una *Stiftung* nei termini precedentemente indicati lo farebbe a propria insaputa, nell'incoscienza di occupare un ruolo mediale tra l'ente nel suo apparire e la sua espressione segnica immanente, giacchè,

⁵²Cfr. C.Baudelaire, *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1992, p.47.

⁵³ Ivi, p.58.

⁵⁴ cfr. ivi, p.120.

come pure Baudelaire ha visto, “meno si vede l’artefice in un’opera e più la sua intenzione risulta pura e limpida, più noi ne siamo affascinati”⁵⁵; qui, tuttavia, anche quell’ “intenzione” e quell’ “essere affascinati” sono destituiti di ogni significato realmente importante. Ma l’arte come segno del più assoluto individualismo è, in qualche modo, segno del nostro destino. L’artista più pagato, più famoso, più individualista ne è inconsapevolmente l’artefice. Lusinghi pure se stesso con le sue ricchezze e i suoi riconoscimenti, ma non si potrà sottrarre dallo scorrere dei tempi, dal destino stesso e dall’orizzonte di significati che tale destino porta seco, quand’anche vi fosse, paradossalmente, la più totale assenza di significati. Il legame tra l’arte e il destino si costituisce come *mistero*, ma è in tale *mistero* che è custodito l’intrinseco valore di verità dell’arte; il *mistero* del legame si appalesa come tale nella musica, per la quale l’espressione Schopenhaueriana di “oggettivazione diretta della volontà” non fa altro che attestare questo legame diretto e immediato con l’ente, con la realtà nel suo lato più intimo ed essenziale che Schopenhauer vedeva appunto, ma non è questo il problema, come Volontà. In questo senso anche Evola aveva fatto dell’arte un segno: il dadaismo era l’ultimo stadio artistico che avrebbe preconizzato un’arte della pura volontà. Ciò di cui Evola però non s’era accorto era proprio quel lato misterico che l’idealismo aveva profanato, credendo di possedere la chiave di lettura definitiva della storia come progressiva autoaffermazione dello spirito. Scartata questa prospettiva, comprendiamo quanto una morte dell’arte sia lontana da venire, e se oggi la pittura e la scultura hanno perso gran parte del loro antico mordente non altrettanto si può dire della cinematografia o di alcuni tipi di musica dove la comunicazione di precisi significati e la presenza di uno o più stili è ampiamente riconoscibile, benché sopravviva un eccessivo culto della personalità del tal regista o del tal attore

⁵⁵ Ivi, p.43 (Baudelaire si riferiva qui a Bartolini)

o attrice, correato dalle usuali schiere di *fans* urlanti. Ma è nell'irriducibilità di ciò che l'arte è, nel suo connubio con l'essere, che sappiamo come impossibile il suo incontro con la morte. Compresa dunque, seppur a grandi linee, quale possa essere l'essenza di ciò che chiamiamo arte, diciamo che quella tratteggiata sulla scia di Heidegger e Gadamer, e di cui ci siamo serviti per colmare le lacune o correggere gli errori del pensiero evoliano, è un'arte nella sua dimensione più autentica e grandiosa, benché, come abbiamo visto, anche un'arte di più basso profilo non perda mai il proprio nocciolo essenziale. Evola, tuttavia, era giunto egli stesso all'individuazione di quell'arte magniloquente percorrendo tutt'altra via rispetto a quella della riflessione filosofica, abbandonata, come sappiamo, in seguito alla compilazione di *Teoria e Fenomenologia dell'Individuo assoluto*; questa via è costituita dagli studi tradizionali. Nel mondo della Tradizione così come non vi era aspetto della realtà materiale che non fosse in-formato della sacralità da cui tutto promanava e verso cui tutto, in conformità alla propria natura, tendeva (in una soluzione di continuità tra sacro e profano già messa in luce da Gadamer), allo stesso modo, nell'arte, qui trattata nel senso antico di "mestiere", "l'elemento che più contava era quello anagogico, cioè il potere di 'condurre in alto'"⁵⁶. Dalla medicina alla pittura, dal teatro alla letteratura, all'architettura, tutto si nutriva di questo senso più autentico dell'arte che altro non è se non una profonda potenza simbolica⁵⁷.

Anche da un punto di vista "interno" alle arti "l'introduzione ai segreti di un'arte non corrispondeva al semplice insegnamento empirico o razionalizzato dei moderni: anche in questo dominio a certe conoscenze era attribuita una origine

⁵⁶ J.Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, nota del curatore Gianfranco de Turreis, saggio introduttivo di Claudio Risè, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, p.147.

⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

non-umana”⁵⁸. Il fatto che poi i mestieri fossero affidati alla tutela di numi o eroi, ne è di ulteriore conferma, oltre che restituitoci nel riflesso cristiano dei “Santi protettori”. Arti e mestieri costituivano, inoltre, quelli che, con parole moderne, definiremmo, come fondamentali nuclei sociali, sempre comunque riuniti attorno all’elemento sacro: tale l’esempio delle corporazioni romane, delle *Gilden* e delle *Zuenften*⁵⁹.

Ma il punto di più stretto contatto tra la Tradizione e la filosofia dell’arte di un Gadamer o un Heidegger è certamente l’impersonalità nel lavoro dell’artista:

In queste associazioni professionali era poi caratteristico il senso dell’onore, la purezza e l’impersonalità nel lavoro [...] ognuno accudiva silenziosamente alla propria opera, mettendo da parte la propria persona, ma pure da essere attivo e libero – e questo era un aspetto del grande anonimato proprio al Medioevo così come ad ogni altra civiltà tradizionale. Inoltre si teneva lontano tutto ciò che potesse generare illecita concorrenza o monopolio e che comunque alterasse col fattore economico la purezza dell’arte⁶⁰.

Tale anonimato si caratterizza, poi, per il suo carattere non “sub-personale”, ma “super-personale”, fondato, cosa interessante ai nostri fini, su quel polo dell’“azione” che per spiritualità, libertà e distacco dal bisogno si opponeva all’opposto polo del “lavoro”; pertanto all’azione potevano corrispondere simultaneamente tanto l’esercizio ascetico, quanto i giochi o la guerra:

appunto su questo suolo potevano nascere e proliferare, in tutti i domini della vita, creazioni artigiane lontane sia dalla squallida plebea utilitarietà, sia dalla estrinseca, a-

⁵⁸ Ivi, p.149.

⁵⁹ Cfr. Ivi, p.150.

⁶⁰ Ivi, p.151.

funzionale bellezza 'artistica' – scissione, questa, che riflette il carattere generale inorganico della civiltà moderna⁶¹.

L'Evola che parla qui è davvero un altro rispetto a quello che si è conosciuto e riflettuto fin'ora nelle nostre pagine. È d'altro canto significativo come l'autore romano per la compilazione della premessa (datata 1963) al suo giovanile libello *Arte astratta* abbia scelto, fra le altre, anche queste parole, per riferirsi alla sua attività artistica:

In realtà, i movimenti a cui mi interessai ebbero un valore non tanto in quanto arte, ma appunto come segno e manifestazione di uno stato d'animo, quindi per la loro dimensione meta-artistica e perfino antiartistica. Ciò costituisce una precisa differenza rispetto, ad esempio, a quell'arte astratta riaffiorata e venuta in voga negli ultimi anni, perché da questa esula il fondo di crisi esistenziale proprio alla prima e si presenta come una nuova convenzione e una particolare scuola artistica (spesso contaminata dal commercialismo)⁶².

⁶¹ Ivi, p.154.

⁶² J.Evola, *Arte astratta*, cit.,pp.7,8.

2. Quale estetica nell'opera di Evola.

2.1. Presupposti e caratteristiche di un'estetica "verticale".

Giunti qui, ci poniamo il problema di tracciare i confini di un'estetica in Evola. Quella che abbiamo svolto è stata a tutti gli effetti una critica e una decantazione di quegli aspetti del suo pensiero che in qualche modo non avrebbero potuto contribuire al raggiungimento di questo scopo ed è stato singolare che quest'opera di "purificazione" abbia riguardato proprio l'arte, ovvero sia quella disciplina che più di ogni altra è chiamata in causa quando si hanno a trattare problemi di estetica in senso moderno. Tuttavia, se l'arte evoliana, sia nella produzione che nella filosofia, era eccessivamente marcata dall'idealismo e conseguentemente viziata da un soggettivismo di fondo, esistono altri aspetti fra quelli esaminati che possono venirci maggiormente utili.

In primo luogo vogliamo riportarci all'etimologia del termine in questione: *aisthètikòs* in greco significa "che ha la facoltà di sentire, di percepire", dall'indoeuropeo *aisthànesthai* che è, appunto, percepire. Dunque l'estetica potrebbe configurarsi come ciò che a che fare con la disposizione nell'uomo alla percezione, in primis alla percezione sensibile, *aisthesis*. Da questo inizio il riferirsi a un soggetto dotato di tale facoltà pare essere, ed è, inconfutabile; come ha già notato Tatarkiewicz, però, ciò che assolutamente non vi appare sono i concetti di bello, arte e piacere⁶³. Questo ci conforta, perché ci fa capire come, al limite, sia possibile parlare di un'estetica anche senza una filosofia dell'arte. In fondo non

⁶³ Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, a cura di Krystyna Jaworska, traduzione di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, Palermo 1997, p.340-341.

costerà molta fatica il fare astrazione di ciò che Baumgarten operò per la prima volta nel 1735 con le sue *Meditationes philosophiae de nonnullis ad poema pertinentibus* e poi con *Aesthetica* nel 1750: l'identificazione della conoscenza sensibile con la conoscenza del bello. Se ciò ha di fatto istituito l'estetica come disciplina filosofica, occupando il posto vacante di un podio già guadagnato da logica ed etica, del pari ne ha tuttavia smarrito l'essenza e l'origine. Ci verrà contestato probabilmente un uso strumentale dell'etimologia e, certo, si dovrà concedere che è impossibile per ogni termine risalire ai primi usi per cercarne la legittimità, d'altra parte crediamo che l'ancoraggio ultimo del linguaggio non sia il mero orizzonte dell'utilizzabilità, bensì quello della realtà; ricorrere all'etimologia della parola ha dunque il doppio significato di servirsene come *incipit* di un'argomentazione e di avvicinarsi a un'origine (di realtà). Estetica, dunque, come ciò che inerisce la percezione. Ciò non significa che quello che oggi è chiamata "esperienza estetica", ossia la percezione del bello non sia stata dibattuta nei secoli; è anzi già con Aristotele che essa viene collegata a un piacere sensibile di prerogativa esclusivamente umana⁶⁴ (in riferimento alla condizione dello spettatore di uno spettacolo teatrale). È comunque con l'illuminismo che essa viene sganciata dal problema di un'oggettività della bellezza⁶⁵, in ciò rientrando quello sviluppo soggettivista e psicologista cui è stato accennato parlando di Heidegger e Gadamer e della loro critica a tale processo. Tornando a Evola, allora, e facendo tesoro delle chiarificazioni svolte, non possiamo non accorgerci come tutto il cammino percorso delinei già di per sé un'estetica. Nella misura in cui, infatti, una riaffermazione integrale dell'individuo come Individuo assoluto è il fine riconoscibile all'intera opera evoliana, non potremo non giungere a tale conclusione. L'integralità di quella riaffermazione ne è

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p.342.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p.348.

la pietra angolare. Qui per integrale si intende spirituale e materiale/corporale. Ciò è risultato evidente soprattutto nell'*Ars Regia*, la quale, come si ricorderà, non si fermava all'*albedo*, all'Opera al Bianco, ma proseguiva nella *rubedo*, ovvero nella ridiscesa dello spirito a trasfigurare il corpo, quell'Opera al Rosso di cui avevamo portato anche degli esempi attinti dalle varie tradizioni. È tale movimento che permetteva l'acquisizione di un potenziamento delle facoltà sensibili assolutamente fondamentale all'estetica che andiamo svolgendo. Allo stesso modo nello *Yoga della Potenza*, il risveglio di *Kundalini* non era che volto a un totale coinvolgimento dell'individuo non solo nel suo lato contemplativo-ascetico (come nella tradizione vendantina), bensì anche in quello corporale, di una corporeità rinnovata di fresca linfa vitale. Ecco perché, in questo senso, se per Evola è possibile parlare di un'estetica, ciò risulta assai più arduo per Guénon e per i suoi allievi: se quello aveva di mira l'affermazione volitiva e libera di una nuova individualità, questi, invece, ne predicava il superamento in una dimensione che è tutta intellettuale. Con ciò sia chiaro, non si vuole postulare la superiorità di un ramo della Tradizione su un altro, ma solo metterne in luce le differenze in vista dei fini che ci siamo prefissati. Sempre rimanendo nell'ambito dell'alchimia e del tantrismo si deve aggiungere che quell'integralità vale anche come *integrazione*; integrazione a uno stato primordiale dell'uomo che fa sua la concezione tradizionale di ciò che l'uomo è, il mito, quindi, della caduta e della possibilità eroica di una risalita che non annulla, anzi esalta l'individualità⁶⁶. Uscendo invece da questi ambiti, riscontriamo che il movimento appena visto (quello cioè di un ritorno del soggetto presso di sé in una trasfigurazione) è rintracciabile anche nella filosofia dell'arte di Evola proprio nel passaggio, ripreso

⁶⁶ Mito in base al quale, peraltro, Evola fonda la superiorità di alcune civiltà rispetto ad altre: per esempio di quella indo-europea su quella semitica che ha contrassegnato tale anelito alla reintegrazione col concetto di una colpa impossibile da espiare definitivamente.

anche in questo capitolo, dalla “mistica” all’ “arte pura”, passaggio che darebbe il via alle forme dell’arte moderna fino al culmine dadaista; qui, tuttavia, la conseguenza estetica più importante sarebbe quella della sparizione della necessità umana di esprimersi nelle forme stesse dell’arte, cosa che abbiamo già avuto modo di criticare. Tornando poi un poco più indietro sarà solo il caso a far notare come la costruzione evoliana di un Individuo assoluto non sia che la riposizione in chiave filosofica del medesimo individuo venuto a denotarsi per altre vie. Ecco, allora, come tutti i passi che abbiamo svolti possano concorrere a trarre un’estetica; la chiameremo *estetica verticale*. Le sue caratteristiche saranno dunque : 1) il fatto di non essere appiattita all’orizzonte dell’arte né a una teoria del bello che faccia della bellezza l’oggetto specifico delle rappresentazioni artistiche o, peggio ancora, del gusto soggettivo; 2)il generale non avere di mira ciò che inerisce alla rappresentatività del reale, bensì ciò che riguarda la *modificazione* della realtà, in primo luogo la propria, attraverso pratiche di potenziamento delle facoltà sensibili e intellettive⁶⁷: in questo senso l’estetica verticale è un’estetica della potenza; 3) il contribuire a generare una reintegrazione dell’uomo alla sua origine che è di sostanza divina e immortale, pur nella propria individualità (questo è il lato che avvicina di più tale estetica al piano tradizionale); 4) l’artistocraticità: è chiaro infatti, come tale cammino non possa essere alla portata di tutti, ma solo di nature che potremmo definire più forti e temprate (così come Evola aveva mostrato, in merito all’Individuo assoluto, per le pratiche alchemiche e quelle yogiche); 5) il *principio dell’estroversione*: tale è il principio mediante il quale è spiegato come quest’opera di potenziamento dell’individualità, volta a una reintegrazione, avvenga paradossalmente come oblio dell’individualità presso di sé, come gettarsi

⁶⁷ Questo non deve far pensare all’uso meramente strumentale della ragione, bensì alla capacità di comprendere dell’intelletto e ancor più allo sviluppo di ciò che chiamiamo intuizione intellettuale come comprensione immediata delle cose. Ciò non si slega dal campo della sensibilità, molto spesso, infatti, tale capacità è detta volgarmente “sesto senso”.

fuori, far rivivere la propria individualità in altro, obliandola. Con ciò possiamo integrare la nostra estetica a una filosofia dell'arte come quella heideggeriana, gadameriana o dell'Evola di *Rivolta*, l'impersonalità dell'artista non ricalcando altro che questo stesso principio; ma il principio d'estroversione non riguarda solo il campo dell'arte, essendo infatti caratteristico di un'estetica che, come abbiamo detto, non coincide con una teoria dell'arte o del bello; esso concerne altresì i più svariati aspetti di una vita che potremmo definire tradizionale: la stessa impersonalità è ad esempio applicabile allo svolgimento di qualunque mestiere, non solo quello artistico o artigianale, bensì anche all'amministrazione della giustizia o all'educazione dei figli, tanto per fare qualche caso non necessariamente legato al concetto di *poiesis*. Ma il principio d'estroversione è ciò che fonda anche il rapporto maestro-allievo in entrambe le direzioni: che altro è, infatti, l'essere allievi se non il rimettersi in altri per far crescere e sviluppare abilità e interessi spesso sopiti quando non sconosciuti? E che cos'è l'essere maestri se non il levare a sé quelle abilità e quegli interessi per farli germogliare e irrobustire altrove? È, ancora, il medesimo principio a consentire l'apertura all'uomo di dimensioni quali quella del gioco o del rito già indagate da Gadamer, ma anche da altri autori (si pensi ad esempio a Eliade). È chiaro allora, proprio con le parole di Gadamer, come questo oblio di sé è ritrovamento di sé in una dimensione più autentica e originaria. A questo scopo contribuisce l'estetica che abbiamo esposto e definito "verticale", così come rintracciata fra le opere degli autori trattati, non ultimo quel Julius Evola del quale abbiamo dovuto soltanto rivedere e rinforzare la filosofia dell'arte. Nel nostro autore, comunque, quest'estetica è perfettamente data⁶⁸ e se si

⁶⁸ Si pensi, come esempio, a ciò che dice Alberto Cesare Ambesi in *Evola e l'alchimia* quando parla di una "corretta re-interpretazione della tradizione ermetico-alchemica occidentale, in quanto codificatrice di una tecnica di percezione e comunicazione con la sfera del mito". In *Testimonianze su Evola*, cit., p.20-21.

pensa a quanto abbiamo detto sull'etimo della parola (che è precipuamente “percezione”) ne comprendiamo anche il perché, infatti, come afferma la Valento:

Evola, in *Saggi sull'Idealismo magico*, scriveva che l'essenza dello sviluppo magico consiste nel portare la funzione del percepire dell'atto imperfetto all'atto perfetto, ossia da un percepire passivo ad uno attivo che non riceve, ma genera “l'oggetto con un'affermazione dal di dentro al di fuori”⁶⁹.

Ma in Evola c'è di più. Sempre con la Valento:

C'è una frase di *L'Uomo come potenza* che bene si può attanagliare al giovane Evola di questi anni, frase che inoltre corrisponde ad una natura da *Kshatriya*⁷⁰ “il problema che si pongono i tantra [e che si pone Evola] non è questo: esiste una realtà assoluta *dietro* a ciò che percepisco? Bensì quest'altro: esiste una forma d'esperienza cui posso elevarmi, tale che ciò che ad essa corrisponde abbia carattere di realtà assoluta?”⁷¹

Siamo perciò ricatapultati da dove eravamo partiti cioè al passaggio a una prospettiva pratico-attiva, ad una *praxis* come vero orizzonte dell'Individuo assoluto. Ecco dunque come l'estetica verticale possa divenire complementare a una *riabilitazione della filosofia pratica*, l'una come *azione su di sé* e sul proprio Io, l'altra come *azione nel mondo*, come *ethos*.

⁶⁹ E.Valento, *Homo faber*, cit., p.68.

⁷⁰ Il “guerriero” nella corrispondente casta indù.

⁷¹ Ivi, p.43.

2.2.Complementarietà a una riabilitazione della filosofia pratica. L'esteta in MacIntyre.

La *Rehabilitierung der praktischen Philosophie* nasce da un dibattito filosofico avviatosi in Germania agli inizi degli anni sessanta volto a portare alla ribalta posizioni neo-aristoteliche riguardanti i problemi dell'agire umano in risposta alla crisi della modernità. Secondo Franco Volpi fra le cause di questa crisi vi sarebbe l'istituzione della matematica e della rigosità scientifica come modello del sapere; tale metodo, però, mostrerebbe tutta la sua fallacia proprio nell'ambito dell'agire umano costringendo la filosofia pratica ad essere una *philosophia minor* o al più: “un mondo che, al pari di quello naturale, può essere colto e descritto rigorosamente nei suoi meccanismi e nelle sue funzioni. Di qui l'idea di un sapere rigoroso, al pari di quello matematico, all'etica (Spinoza), alla politica (Hobbes) e all'economia (Petty)”⁷²; altro sintomo di questa tendenza sarebbe proprio il costituirsi delle scienze dello spirito (*Geisteswissenschaften*)⁷³, in una critica che ricorda da vicino quella di Gadamer⁷⁴ e che non può non coinvolgere il nome di Kant, che pure aveva cercato di ridare al sapere pratico-morale il suo originario carattere *orientativo*; ma nella prospettiva moderna

l'agire rimane oggetto di *considerazione descrittiva*, viene cioè *oggettivato e reificato* come campo d'indagine *constatativa* e *veritativa*; a sua volta, il sapere ad esso relativo non è un sapere di tipo *pratico-morale* in grado di orientarlo, ma è semplicemente

⁷² F.Volpi, *Che cosa significa neoaristotelismo? Lariabilitazione della filosofia pratica e il suo senso nella crisi della modernità*, in E.Berti (a cura di), *Tradizione e attualità della filosofia pratica*, Marietti, Genova1988, p113.

⁷³ Cfr. *ivi*, pp.114-115.

⁷⁴ Non a caso citato più volte da Volpi come esempio di neoaristotelismo nell'ambito delle discipline filosofiche e pedagogiche.

osservazione e descrizione *teoretica e neutrale* delle dinamiche e delle regolarità che lo contraddistinguono⁷⁵.

Le devastanti conseguenze di questa perdita di orientatività a vantaggio della descrittività sono tutt'oggi sotto gli occhi di tutti, ad esempio in ambito giuridico, allorché a fronte dei peggiori crimini e dei più beceri criminali, esposti a pubblico ludibrio e scandalo per soddisfare il sadismo di folte platee televisive, assistiamo a un'agguerrita folla di psicologi che tentano di spiegare e descrivere la pische assassina a danno, invece, del fatto criminoso, la riparazione del quale dovrebbe essere l'unica preoccupazione di ciò che suole chiamarsi giustizia. Ma dalla giustizia siamo inesorabilmente passati alla giustificazione⁷⁶. Sempre secondo Volpi, i principali elementi neoaristotelici della razionalità pratica riportati in luce sarebbero in tutto tre⁷⁷: il primo è la differenza tra *Theoria* e *praxis*, differenza dovuta alla diversità del fine perseguito, che se nella prima è la constatazione-partecipazione del vero, nella seconda è invece l'agire bene; tale demarcazione, che sembra essere ripresa nella Tradizione in quella tra dottrina e metodo, permetterebbe pure alla filosofia (almeno quella pratica) di salvarsi dalla fine che Evola le aveva prematuramente decretato e di accompagnare dunque quello slancio all'azione, che il barone aveva abbracciato incondizionatamente, con un forte supporto dottrinale. Il secondo elemento, si fonderebbe, specularmene al primo, su un'ulteriore differenza, quella tra *praxis* e *poiesis* essendo il fine dell'una un "in sé" (il fare orientato allo scopo), mentre dell'altra un "fuori di sé" (il

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Non si vuole qui sostenere la posizione giustizialista di un riduttivismo retributivo nella assegnazione della pena, ma è innegabile che il problema della certezza della pena è, ad oggi, uno dei più seri problemi della nostra giurisprudenza e ciò spesso a causa proprio di posizioni giustizialiste che tendono a perdere di mira le garanzie che sarebbero offerte da un sano principio di retribuzione.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp.124-126.

prodotto, l'*ergon*); questa differenza ci è invece utile per non confondere i piani dell'estetica con quelli di una filosofia pratica, epperò per mostrarne la possibile complementarità se consideriamo l'estetica secondo i crismi da noi assunti precedentemente. Terzo ed ultimo elemento, la *critica all'intellettualismo etico* alla quale potrebbe essere ricondotta, allargandone le maglie, la critica evoliana all'idealismo in merito a un'ipostatizzazione dell'Io come mero soggetto logico-gnoseologico; attraverso tale critica, che nel sapere pratico della *phronesis* riabilita il momento della scelta deliberata (*prohairesis*), si viene finalmente a stabilire

l'idea che il sapere relativo all'agire -al di là del descrivere- ha da orientare, da riconoscere condizioni e criteri della riuscita felice dell'agire stesso. In quest'orizzonte, senza che la sua critica della modernità cadesse nell'irrazionalismo, la riabilitazione della filosofia pratica aristotelica ha inteso fornire un orientamento atto a calibrare la *ragione* in relazione alle istanze di *senso* post-moderne e a dispiegarla nell'intierezza delle sue funzioni, disponendoci così nuovamente a ritrovare in essa – per usare la celebre metafora hegeliana – una 'rosa nella croce del presente'⁷⁸.

Tornando a occuparci di estetica, diciamo che è proprio un autore riconducibile al neo-aristotelismo di area anglosassone, con le sue riflessioni, a rimarcare la differenza tra l'estetica da noi abbracciata e una concezione, all'opposto, tipicamente moderna: tale autore è Alasdair Macintyre, il cui testo di riferimento è per noi *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*. Nella sua denuncia dell'emotivismo come peculiare dottrina morale dei giorni nostri⁷⁹ l'autore elenca e descrive una serie di *characters*, che meglio di tutti incarnerebbero la

⁷⁸ Ivi, p.128.

⁷⁹ Dottrina secondo la quale ogni scelta morale sarebbe da ricondursi in ultima istanza a una sfera emotivo-sentimentale, rendendosi quindi di volta in volta inoppugnabile proprio perché corazzata dalla sfera impenetrabile del soggetto e quindi non passibile di una valutazione oggettiva.

deriva odierna della moralità: tra gli altri⁸⁰ vi troviamo proprio la figura dell'esteta. Il ricco esteta inanzitutto costituisce un preciso *personaggio*; nel *personaggio* si ha la pressoché totale identificazione tra ruolo sociale e personalità individuale, così che tale figura sia da considerarsi paradigmatica per la propria cultura⁸¹, in tal senso “la cultura dell’Inghilterra vittoriana era parzialmente definita dai *personaggi* del preside della *Public School*, dell’esploratore e dell’ingegnere, e quella della Germania Guglielmina era definita in modo analogo da *personaggi* come quelli dell’ufficiale prussiano, del professore e del socialdemocratico”⁸². L’esteta, dunque, di cui la letteratura, sempre secondo MacIntyre, ci ha fornito validi esempi (il giovane Rameau di Diderot, lo “A” di Kierkegaard in *Enten-Eller* e Ralph Touchett in *Ritratto di signora* di Henry James) sarebbe quel personaggio che, in possesso di molti mezzi economici e attanagliato dallo spettro della noia, ricercerebbe ripetutamente situazioni in cui impiegare le proprie fortune in maniera spregiudicata e spesso prevaricatrice. Ma cosa dev’essere accaduto all’estetica perché l’esteta possa essere divenuto, seguendo MacIntyre, un individuo emblematico della modernità? Nulla di più di ciò che già in precedenza abbiamo constatato come soggettivismo e relativismo⁸³, con l’aggiunta, però, che anche l’ambito della morale risulta esserne contagiato; infatti per l’emotivista, così come paradigmaticamente per l’esteta, e più in generale per l’uomo moderno, “tutte le fedi e tutte le valutazioni sono egualmente irrazionali; tutte sono direzioni

⁸⁰ Ossia il “manager” e il “terapeuta”.

⁸¹ Cfr. A. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, traduzione di Paola Capriolo, Feltrinelli, Milano 1993, p.43.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ternimi sicuramente oggi molto inflazionati, ma necessari a una qualsivoglia critica alle fondamenta della modernità.

soggettive impresse al sentimento e all'emozione"⁸⁴. Niente di più lontano dalla nostra estetica verticale e dai suoi assunti.

2.3.Un caso emblematico: il medioevo di Huizinga.

Dove, invece, trovare un'esemplarità positiva a ciò che abbiamo affermato? La Francia borgognona dei secoli XIV e XV descritta da Johan Huizinga nel suo capolavoro *Autunno del medioevo* potrà soddisfare l'esigenza di una risposta. Ricordiamo che lo scrittore olandese era stato più volte citato da Gadamer (anche se in relazione ad uno scritto del 1938, *Homo Ludens*); ma lo straordinario gioco di rimandi fra gli autori che abbiamo trattato dovrà ancora continuare per un pò; del resto può già essere singolare notare, in merito al parallelismo appena svolto tra estetica e filosofia pratica, come lo stesso Huizinga inserisca, nel mezzo dei capitoli dedicati all'estetica, un ulteriore capitolo intitolato "*Le forme del pensiero nella vita pratica*" o un altro ancora più eloquente "*L'arte nella vita*". L'arte tardo-medievale di queste zone (ma è un discorso estendibile a grandi linee a tutta l'Europa), era di natura principalmente simbolica, il simbolismo fondandosi su una ben definita metafisica cristiana creatrice di un'unitaria, organica e gerarchica visione del mondo, cui faceva da polo dialettico uno straordinario realismo che, riconoscendo nelle proprietà e nelle qualità delle cose le essenze medesime, permetteva di per sé il darsi dell'analogia simbolica⁸⁵. Ma questo non è forse quel medioevo cristiano tradizionale di gilde e corporazioni

⁸⁴ Ivi, p.41.

⁸⁵ Cfr. J.Huizinga, *Autunno del medioevo*, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Bernardo Jasink, Bur (saggi), Milano 2004, p.284.

che Evola giungerà a rivalutare? C'è una frase di Huizinga sulla cui appartenenza avremmo potuto sfidare il lettore:

il simbolismo ha reso possibile al Medioevo di apprezzare e di godere il mondo, pur tanto abietto in sé, e anche di nobilitare le occupazioni terrene. Ogni mestiere stava in rapporto simbolico coll'Essere supremo⁸⁶.

E il fatto che “non vi è cosa così umile che non possa significare le cose supreme e servire allo loro glorificazione”, non ricalca forse la poetica Baudelariana che rivendicava proprio alla poesia questa facoltà magica di redenzione del reale?⁸⁷ Al di là del declino che tale tendenza simbolica subisce in un manierismo allegorico sempre più accentuato, ciò che ci interessa sottolineare è, sulla scia di Huizinga, come la stessa coscienza di una fruizione estetica autonoma arriverà solo più tardi; parlando dell'uomo medievale, infatti, “se la bellezza dell'arte lo riempie di luce e di commozione, egli converte immediatamente tale sentimento in un senso di comunione con Dio o in gioia di vivere”⁸⁸, ossia la converte subito nell'asse portante della propria tradizione. Del pari, un amore per l'arte per se stessa o per il bello in sé non compaiono che come aberrazioni del collezionismo rinascimentale⁸⁹; all'opposto, in pale d'altare, ritratti e monumenti sepolcrali l'importanza del soggetto e della sua destinazione era sempre maggiore di una sua presunta bellezza, così “la commissione di un'opera d'arte ha quasi sempre uno scopo extra-artistico, pratico. In tal modo la linea di confine tra la libera arte creatrice e l'opera dell'artigianato scompare, o meglio, non è stata ancora

⁸⁶ Ivi, p.288.

⁸⁷ Cfr. C.Baudelaire: “Quando, come fa il poeta,/scende nelle città, rende più nobile/lo stato d'ogni cosa vile, e a guisa/di re, privo di pompa e senza paggi,/penetra entro palazzi ed ospedali”, Il Sole, in Id., *I fiori del male*, tr.it.cit., p.157.

⁸⁸ J.Huizinga, *Autunno del medioevo*, tr.it.cit., p.381.

⁸⁹ Cfr.ivi, p.352.

tracciata”⁹⁰. Anche l’arte profana e l’arte applicata, di cui così poche sono le testimonianze rimasteci e che, secondo l’autore olandese, avrebbero spiegato meglio il nesso sussistente tra arte e vita, non erano che atte all’abbellimento delle forme primarie e più nobili dell’esistenza quali la religione, la cavalleria e l’amor cortese e quindi erano sostanzialmente asservite a uno scopo⁹¹, infinitamente distanti dalle moderne “evasioni” ed “elevazioni solitarie”, celatrici di un soggettivismo sempre più vanesio e tronfio, per il quale non a caso, ancora una volta, potrebbero valere le ammonizioni morali di un Aristotele quando parla della *pleonexia* come quel superfluo di cui si nutre una vita non virtuosa. Chiediamoci, nuovamente, non sono state le parole di Huizinga una potente eco di quello che già avevamo sentito in Gadamer e Heidegger, nella lode dell’arte decorativa e d’occasione come massimamente appartenenti a un “mondo” da cui la moderna coscienza estetica le ha irrimediabilmente sottratte? A tale arte la teologia negativa e astratta di un Eckhart, di un Scoto Eriugena e di Silesio rischiava inesorabilmente di sbarrare la strada, ma ecco che “l’animo non si sente appagato quando della cosa più alta e più intimamente desiderata non può parlare che con negazioni, e ogni qualvolta il saggio ha finito con le sue definizioni, bisogna che torni a farsi avanti il poeta”⁹². Non sembra più cosa strana, allora, se in questo ritorno della poesia riconosceremo il tema della *Dichtung* heideggeriana⁹³ e il riconoscere in Hölderlin, da parte del filosofo di

⁹⁰ Ivi, p.354.

⁹¹ Cfr.ivi, pp.351-352.

⁹² Ivi, p.315.

⁹³ Cfr. M.Heidegger: “La verità come illuminazione e nascondimento dell’ente, si storicizza se viene poetata [*gedichtet*]. Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l’avvento della verità dell’ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*].” *L’origine dell’opera d’arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr.it.cit., p.56. Vedi anche un altro saggio presente nella medesima raccolta: *Perché i poeti?*.

Messkirch colui che potrebbe rappresentare il profeta dei tempi a venire⁹⁴.

Tornando ancora al medioevo:

l'immagine del deserto, cioè la rappresentazione spaziale in senso orizzontale, s'alterna con quella dell'abisso, cioè con la rappresentazione in senso verticale. Quest'ultima fu una potente trovata dell'immaginazione mistica; poiché l'aver espresso l'assenza di qualità, come fece Eckhart, con le parole: 'l'abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta', aggiunse alla nozione di infinità la sensazione di altezza vertiginosa. Si narra che Pascal vedesse di continuo accanto a sé un abisso⁹⁵.

Ma, di nuovo, questo abisso non è che l'*Abgrund* di Heidegger, il simbolo di quella "mancanza di fondamento" e di "povertà" così peculiare dei tempi nostri, il luogo buio da dove, tuttavia, sarà necessario ripartire per una "svolta" per la quale viene ancora scomodato il poeta, o meglio, Il Poeta: Hölderlin, come colui che saprà recuperare il "Sacro"⁹⁶. Il fatto di aver parlato di una commistione tra arte e vita, tra estetica e filosofia pratica non può a questo punto non farci capire che ciò che vi è in gioco è, più in generale, una completa visione del mondo o, quantomeno, la lotta e i dissidi fra visioni del mondo, se non opposte, almeno divergenti.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p.62 e il saggio *Perché i poeti?*.

⁹⁵ J.Huizinga, *Autunno del medioevo*, tr.it.cit., p.310.

⁹⁶ Cfr. M.Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, tr.it.cit., pp.248-250.

2.4. Estetica e visioni del mondo.

In un libro di Michael Friedman dall'eloquente titolo *La filosofia al bivio*, tale conflittualità è fatta emergere in forma palese in merito all'incontro avuto fra Heidegger, Cassirer e Carnap a Davos, in Svizzera, tra il 17 Marzo e il 6 Aprile 1929 in merito a un "corso universitario internazionale" il cui culmine sarebbero stati proprio gli interventi dei primi due pensatori menzionati (Carnap in quel caso fu solo spettatore): il dibattito verteva sull'eredità della filosofia Kantiana, quindi, come possiamo immaginare, sull'annoso problema della conoscenza. Dal libro di Friedman risulta tuttavia come la vera dicotomia fosse più tra Carnap e Heidegger che non tra quest'ultimo e Cassirer, il pensiero di Cassirer essendo una posizione intermedia tra le altre due. Ma quali furono, ai fatti, le varie tesi sostenute? Perché, inoltre, ce ne vogliamo servire qui dove in un modo o nell'altro sono sempre state argomentazioni estetiche a tenere il filo conduttore del nostro argomentare? Se l'eredità Kantiana trovava nella Scuola di Marburgo (Cohen, Natorp, Cassirer) e in quella del "Sud-ovest" (Windelband, Rickert) una comune radice nel considerare l'oggetto della conoscenza un che di inesistente indipendentemente dal soggetto, ben altri e separati erano i modi in cui quella conoscenza si dava nelle due citate scuole: se per la prima ogni modo del conoscere era appiattito su un unico modello logico-matematico, bollando come metafisico ogni dualismo, nella seconda tale modello veniva debitamente separato da ambiti quale quello della sensibilità e della morale⁹⁷; Heidegger, sulla scia di Rickert, ma anche di Emil Lask⁹⁸ e, poi, di

⁹⁷ Cfr. M.Friedman, *La filosofia al bivio. Carnap, Cassirer, Heidegger*, a cura di Massimo Mugnai, Cortina, Milano 2004, pp.37-51.

⁹⁸ M.Friedman: "Emil Lask, un brillante ex allievo di Rickert che ebbe un posto di professore associato a Heidelberg e che rimase ucciso nella Grande Guerra [...] Per Lask, quel che è fondamentale è l'oggetto concreto, reale dell'esperienza, già categorizzato. La materia cui si applica la logica formale (che include tutte le strutture della tradizionale teoria logica del giudizio), emerge soltanto in un momento successivo, a

Husserl, sarà il più degno erede di questa corrente sorta grazie anche alle istanze poste dalla *Lebensphilosophie*; è infatti con la sua “analitica esistenziale dell’esserci” che l’utopia razionalista dei neo-Kantiani viene a dissolversi a fronte di un uomo restituito, nel suo rapporto col mondo, alla limitatezza e alla storicità (ma anche alla “cura” di sé) della propria esistenza e cui ogni verità va riferita⁹⁹; in questa prospettiva le tesi di Carnap e Cassiner non ci darebbero una *Weltbild* adeguatamente rappresentativa della quotidianità dell’esserci¹⁰⁰. Per Heidegger:

l’idea medesima di ‘logica’ si dissolve nel vortice di un domandare più originario [...] La pretesa sobrietà e superiorità della scienza diventa qualcosa di ridicolo se non prende il niente sul serio [...] Soltanto se la scienza riceve la propria esistenza dalla metafisica, può sempre di nuovo riappropriarsi del proprio compito essenziale, che non consiste nell’accumulare e ordinare conoscenze, ma nel dischiudere, che va attuato sempre di nuovo, l’intero spazio della verità della natura e della storia [...] Perciò non c’è rigore della scienza che eguagli la serietà della metafisica¹⁰¹.

Altrove il pensatore tedesco va addirittura più a fondo e in modo più diretto, quando afferma che mediante l’analisi logica del linguaggio

il più completo appiattimento e sradicamento della tradizionale teoria del giudizio viene portato a termine sotto l’apparenza della scienza matematica. Qui vengono tratte le estreme conseguenze di un modo di pensare che cominciò con Descartes: un modo di pensare secondo il quale la verità non è più il dischiudersi di ciò che è, e perciò ricezione e fondazione dell’Esserci nell’essere che si dischiude; bensì la verità viene distorta nella

seguito di un processo artificiale di astrazione, mediante il quale l’oggetto categorizzato, originariamente unitario, viene spezzato in forma e materia, soggetto e predicato, e così via. [...] Ciò si verifica per via di una fondamentale debolezza o peculiarità dell’intelletto umano [...] l’intero ambito della ‘logica pura’ non è altro che un intermediario costruito artificialmente, privo di qualsiasi potere esplicativo.” (Ivi, pp.49-50)

⁹⁹Cfr. ivi, pp.53-79.

¹⁰⁰Cfr. ivi, pp.177-193.

¹⁰¹ M.Heidegger, *Che cos’è la metafisica?*, (a cura di F.Volpi), Adelphi, Milano 1987, pp.72,76-77. Qui in M.Friedman, *La filosofia al bivio*, tr.it.cit., p.22.

certezza, nella mera rassicurazione del pensiero [...] La concezione della verità come rassicurazione del pensiero porta alla definitiva profanazione [*Entgoetterung*] del mondo [...] Non è un caso che questo genere di ‘filosofia’ intenda fornire i fondamenti alla fisica moderna, nella quale tutti i rapporti con la natura sono di fatto distinti. Come non è un caso che questo genere di ‘filosofia’ mantenga una connessione interna ed esterna con il comunismo russo. E non è un caso, inoltre, che questo genere di pensiero celebri il proprio trionfo in America¹⁰².

Ed eccoci avvicinati al punto: per Carnap, ma ancor più per il suo amico Otto Neurath¹⁰³ la filosofia può e deve valere come appoggio a un progresso socio-politico di respiro internazionale e socialista, condotto nel senso di una “lotta alla metafisica” in direzione del tutto contraria a ciò che è sostenuto da Heidegger¹⁰⁴. Sarà del tutto fortuito, allora, se l’orientamento logico-analitico del Circolo di Vienna trovi, come affermò Carnap, un rispecchiamento nello stile architettonico del Bauhaus e nella *neue Sachlichkeit* che si impose nell’arte tra le due guerre? Il Bauhaus (da *bauen*, costruire e *Haus*, casa) nacque dalle idee dall’architetto berlinese Walter Gropius e si contraddistinse, oltre che per lo stile freddo e razionale, anche per la volontà di integrare fra loro le varie discipline artistiche, e di tentare un avvicinamento al mondo della produzione industriale; questi punti sono curiosamente affini a ciò che accadde in Unione Sovietica dove nel 1918 le vecchie accademie d’arte dovettero lasciare il posto agli *Svomas* (Liberi atelier statali), dove troviamo impegnati Chagall e Malevic, a questi si aggiunga l’Istituto di cultura artistica di Mosca (*Inchuk*) diretto da Kandinskij, poi chiamato alla causa

¹⁰² M.Heidegger, *Einfuehrung in die Metaphysik*. In *Gesamtausgabe*. Vol.40. Klostermann, Frankfurt. Qui in M.Friedman, *La filosofia al bivio*, tr.it.cit., p.34.

¹⁰³ Il quale fu certamente il rappresentante più “impegnato” del Circolo di Vienna, nonché ministro dell’economia nella breve esperienza della Repubblica Sovietica bavarese del 1919, motivo per cui fu poi imprigionato per più di un anno; secondo Friedman, Neurath non si risparmiò di equiparare metafisici e “filosofi scolastici” (vd. Heidegger) a nemici del proletariato.

¹⁰⁴ Cfr. M.Friedman, *La filosofia al bivio*, tr.it.cit., pp. 27, 30-31.

del Bauhaus, e i Collegi per l'arte e l'industria artistica, dove ancora marcavano la loro presenza Malevic, Kandinskij, ma anche i costruttivisti Tatlin e Rodcenko. Sono questi gli anni dove nascono i primi musei deputati non più alla sola conservazione del patrimonio artistico, ma anche all'esposizione di opere contemporanee; di nuovo l'asse Mosca-New York pare costituirne il fulcro e l'avanguardia (rispettivamente con il Museo d'arte occidentale e con il MOMA-Museum of Modern Art). Che cosa vogliamo dire mediante l'intreccio di tutti questi dati? Semplicemente che l'arte conferma, ancora una volta, la propria essenzialità segnico-immanentistica nei confronti del mondo. A nulla vale la definizione di *Entartete Kunst*¹⁰⁵, di arte degenerata, per definire la totale frammentazione di stili e di significati che ha caratterizzato l'arte nella contemporaneità; certo, può fare una insolita impressione il veder richiamata la "dimensione rituale dell'icona ortodossa" o "un rinnovato misticismo" di fronte al *Quadrato nero* di Malevic¹⁰⁶, così come il sapere che i futuristi, per sfuggire alle logiche necrofilo-museali, fossero disposti a proporre un arte pronta a essere smantellata dai posteri non appena se ne fosse intravista la decadenza, ma questo vale al più per comprendere una perdita di valore nell'arte, un'arte comunque al passo coi tempi, perché arte di un mondo senza valori e senza significati stabili. Anche di fronte a una tela come *Canto d'amore* di De Chirico, che pure presenta una figuratività ben delineata, Argan ebbe a dire: "il significato, il principio di relazione è la negazione di ogni significato o relazione"¹⁰⁷; e Adolf Gottlieb parlando dell'*Action Painting in The Tiger's eye*: "Le nostre immagini ossessive,

¹⁰⁵ Fu questo il nome della mostra inaugurata a Berlino nel 1937, la quale ebbe l'esito opposto, rispetto a quello voluto dal governo tedesco, di pubblicizzare l'arte d'avanguardia che si voleva invece eliminare.

¹⁰⁶ G.Bora, G.Ficcardori, A.Negri, A.Nova, *I luoghi dell'arte; storia opere percorsi. Nascita e sviluppi dell'arte del xx secolo*. Electa -Mondadori, Milano 2006. p.139.

¹⁰⁷ Ivi, p.192.

sotterranee e pittografiche sono l'espressione della nevrosi della nostra realtà. Secondo me, quella che chiamano astrazione non è affatto astrazione, è il realismo del nostro tempo”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Ivi, p.248.

Conclusioni

Da parte nostra, infine, riteniamo “giusto” che il nostro mondo abbia ad essere rappresentato nelle forme dell’Action painting, dell’Informale, della Pop art, così come in tutte quelle nuove correnti (minimal, land, body, concettuale, graffiti, street) che fanno capolino all’alba di questo nuovo secolo e che in fondo meritiamo; le abbiamo comprese, non ci si chieda, però, di accettarle, poiché ciò che non reputiamo “giusta” è la visione del mondo che le ha suo malgrado generate. A ciò noi abbiamo opposto una nuova estetica, una riabilitazione della filosofia pratica e un richiamo alla Tradizione, la cui arte aspetta ancora di essere istituita. Quest’istituzione non potrà arrivare con un soverchiamento dell’etica sull’estetica, con la decisione presa d’ufficio da un governo o da un’élite, ma dovrà aspettare l’occasione di manifestarsi nell’insondabile corso del destino (*Geschick*) come apparire della verità dell’essere nella sua autenticità; con Heidegger:

l’istituire è da intendersi in base alla “attrazione della verità verso l’opera” affinché la verità, nel mezzo dell’ente, si renda più essente, facendo proprio l’esser-opera [...] La riflessione intorno all’essenza dell’arte è interamente e rigorosamente determinata dal solo problema dell’essere. L’arte non vi è considerata come fatto culturale, né vi costituisce una manifestazione dello spirito. Essa rientra nell’evento [*Ereignis*] in base a cui si determina originariamente il “senso dell’essere”¹⁰⁹.

Gli autori che abbiamo presentato e fatto incontrare in quest’ultimo capitolo contribuiscono, ognuno a proprio modo, alla *Weltanschauung* delineata, spesso

¹⁰⁹ M.Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p.68.

rimandandosi direttamente l'uno all'altro; altre volte, più o meno esplicitamente, siamo stati noi a mettere in luce delle connessioni che sono risultate sorprendenti così che ognuno di loro possa essere paragonato a una stella di una medesima costellazione. Sicuramente a questo lavoro di costruzione avremmo potuto aggiungere molti altri contributi, ma si è voluto far emergere la questione in maniera non troppo definitiva e sistematica, poiché spesso il "lasciar intravedere" è capace di dire molto di più di una "chiara visione". Laddove, invece, abbiamo voluto svolgere il nostro lavoro in maniera fortemente affermativa è stato circa il vero protagonista di queste pagine: Julius Evola. Se tra le ultime righe del presente testo il suo nome e i suoi riferimenti sono andati via via diradandosi ciò è stato assolutamente non casuale; è il frutto di un naturale riassorbimento del nostro autore in un "clima culturale" cui Evola ha saputo dare il suo fondamentale contributo. Tale contributo stimiamo non possa più essere ignorato e vada al più presto aggiunto a quel coro di voci tanto più coraggiose quanto più promanate in tempi che, rifacendosi a un termine molto significativo cui abbiamo brevemente accennato, possono essere definiti i tempi dell'abisso.

*...Non tutto
è ai celesti possibile. Più presto giungono infatti
i mortali in fondo all'abisso.
Ma così avviene per essi la svolta.
Lungo è il tempo, ma si attua
Il Vero.*

Hölderlin (*Mnemosine*)¹¹⁰

¹¹⁰ Ivi, p.248.

Bibliografia

Opere di Julius Evola:

- Arte astratta*, introduzione di E.Valento, Fondazione Julius Evola, Roma 1992.
- Cavalcare la tigre. Orientamenti esistenziali per un'epoca della dissoluzione*, saggio introduttivo di S.Zecchi, Edizioni Mediterranee, Roma 2000.
- Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974.
- Il cammino del Cinabro*, Scheiwiller, Milano 1972.
- La parole obscure du paysage interieur*, introduzione di E.Valento, Fondazione Julius Evola, Roma 1992.
- L'Arco e la Clava*, saggio introduttivo di G.Galli, Edizioni Mediterranee, Roma 2000.
- La Tradizione Ermetica. Nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua "Arte Regia"*, saggio introduttivo di S.Hossein Nasr, Edizioni Mediterranee, Roma 2006.
- L'uomo come potenza. I Tantra nella loro metafisica e nei loro metodi di autorealizzazione magica*, presentazione di P.Fenili, Edizioni Mediterranee, Roma 1988.
- Metafisica del sesso*, saggio introduttivo di F.Antonini, Edizioni Mediterranee, Roma 2002.
- Raaga Blanda. Composizioni 1916-1922*, Scheiwiller, Milano 1969.
- Rivolta contro il mondo moderno*, saggio introduttivo di C.Risè, Edizioni Mediterranee, Roma 2006.
- Saggi sull'Idealismo magico*, saggio introduttivo di F.Volpi, Edizioni Mediterranee, Roma 2006.
- Tao-te-ching di Lao-tze*, saggio introduttivo di S.Vita, Edizioni Mediterranee, Roma 1997.
- Teoria dell'Individuo assoluto*, saggio introduttivo di P.Di Vona, Edizioni Mediterranee, Roma 1998.

Antologie di scritti non compilate dall'autore:

- J.Evola, A.Onofri, *Esoterismo e poesia. Lettere e documenti (1924-1930)*, a cura di M.Beraldo, Fondazione Julius Evola, Roma 2001.
- J.Evola, *Meditazioni delle Vette. Scritti sulla montagna 1927-1959*, a cura di R.del Ponte, saggio introduttivo di L.Bonesio, Edizioni Mediterranee, Roma 2003.
- J.Evola, *Scritti sull'arte d'avanguardia (1917-1931)*, a cura di E.Valento, Fondazione Julius Evola, Roma 1994.
- Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)*, a cura di E.Valento, traduzione di A.La Fata, introduzione di G.de Turris, Fondazione Julius Evola, Roma 1991.

Opere critiche su Julius Evola:

- AA.VV. *Testimonianze su Evola*, a cura di G.de Turris, Edizioni Mediterranee, Roma 1985.
- A.Aliotta, rec. di *La Tradizione Ermetica*, in "Logos" n. 3, marzo 1932.
- P.V.Barbiellini Amidei, *Nota sulla "tradizione esoterica"*, in "Adveniat Regnum", n. 3-4, luglio-dicembre 1968, pag. 108-112.
- P.Chiantera-Stutte, *Julius Evola: dal dadaismo alla Rivoluzione Conservatrice (1919-1940)*, prefazione di S.Suppa, Aracne, Roma 2003.
- E.Crispolti, *Evola e la collaborazione a "Bleu"*, in "Palatino" n.3, Giugno 1969.
- E.Crispolti, *Giulio Evola*, in "La Medusa" n.40, Novembre 1963.
- R.del Ponte, *Evola e il magico "Gruppo di UR"*, Sear, Borzano 1994.
- L.De Maria, *Introduzione a Teoria e invenzione futurista* di F. T. Martinetti, Mondadori, Milano 1968, pagg. 27, 54, 74.
- G.de Turris (a cura di), *Evola, dal Dada alla Tradizione una critica radicale al mondo moderno*, in "Lo Stato" n. 20, Roma, 19 maggio 1998.
- G. de Turris, *Julius Evola, filosofo, pittore, poeta*, in "Horror" n. 13, gennaio 1971, pagg. 72-73 e 107-108.
- G.de Turris e S.Fusco, *La concezione magica dell'uomo e del mondo*, in "Vie della Tradizione" n. 2, aprile-giugno 1971, pagg. 59-82.
- M.Drudi Gambillo, *Giulio Evola*, in *Dopo Boccioni - Dipinti e documenti futuristi dal 1915 al 1919*, Edizioni Mediterranee, Roma 1961, pagg. 32-39.
- P.Echaurren, *Evola in dada*, presentazione di V.Scheiwiller, introduzione di G.de Turris, Settimo Sigillo, Roma 1994.
- M.Eliade, *Mefistofele e l'Androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma 1971, pagg. 93, 94, 95.

- M.Eliade, *Il mito dell'alchimia*, Avanzino e Torraca, Roma 1968, pagg. 154, 170, 171, 173, 178, 213.
- R.Melchionda, *Il volto di Dioniso. Filosofia e arte in Julius Evola*, prefazione di G.Accame, Basaia Editore, Roma 1984.
- J.Pierre, *Il Futurismo e il Dadaismo*, Il Saggiatore, Milano 1968, pagg. 43, 71, 78, 166.
- H.Richter, *Dada*, Mazzotta, Milano 1968.
- S.Rosati, rec. di *La Tradizione Ermetica*, in "Rassegna Italiana", n. 158-159, luglio-agosto 1931, pag. 664.
- M.Sanouillet, *Il movimento dada*, Fabbri, Milano 1969, pagine 22-23.
- E.Valento, *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, introduzione di C.Salaris, Fondazione Julius Evola, Roma 1994.

Altri testi consultati:

- AA.VV. *Etica, politica, retorica. Studi su Aristotele e la sua presenza nell'età moderna*, a cura di E.Berti e L.M.Napolitano Valditara, Japadre, L'Aquila-Roma 1989.
- AA.VV. *La razionalità pratica. Modelli e problemi*, a cura di E.Berti, Marietti, Genova 1989.
- AA.VV. *Tradizione e attualità della filosofia pratica*, a cura di E.Berti, Marietti, Genova 1988.
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di C.Mazzarelli, Bompiani, Milano 2003.
- C.Baudelaire, *I Fiori del Male*, Introduzione di Erich Auerbach, tr.it. e cura di L.de Nardis, Feltrinelli, Milano 1999.
- C.Baudelaire, *Scritti sull'arte*, prefazione di E.Raimondi, tr.it di G.Guglielmi ed E.Raimondi, Einaudi, Torino 1992.
- G.Bora, G.Fiaccadori, A.Negri, A.Nova, *I luoghi dell'arte; storia opere percorsi, Vol.5, dall'età neoclassica all'impressionismo*, Electa – Mondadori, Milano 2006.
- G.Bora, G.Fiaccadori, A.Negri, A.Nova, *I luoghi dell'arte; storia opere percorsi, Vol.6, nascita e sviluppi dell'arte del XX secolo*, Electa – Mondadori, Milano 2006.
- Casa-Museo Boschi Di Stefano*, a cura di M.T.Fiorio, Skira, Ginevra Milano 2003.
- M.A.Cattaneo, *Pena diritto e dignità umana. Saggio sulla filosofia del diritto penale*, G.Giappichelli Editore, Torino 1998.
- G.d'Annunzio, *Versi d'amore. Canto novo, Intermezzo di rime, Isaotta Guttadàuro, Elegie romane, Poema paradisiaco*, a cura di P.Gibellini, Prefazione e note di F.Finotti, R.Bertazzoli e D.Martinelli, Einaudi, Torino 1995.
- M.Eliade, *Il sacro e il profano*, tr.it. di E.Fadini, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- M.Friedman, *La filosofia al bivio. Carnap, Cassirer, Heidegger*, a cura di M.Mugnai, Cortina, Milano 2004.

- H.G.Gadamer, *Verità e Metodo*, a cura di G.Vattimo, Bompiani, Milano 1997.
- J.W.Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S.Zecchi, tr.it. di P.Necchi e M.Ophälders, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- R.Guénon, *La crisi del mondo moderno*, tr.it. e introduzione di J.Evola, Edizioni Mediterranee, Roma 2000.
- R.Guénon, *Il Re del Mondo*, tr.it. di B.Candian, Adelphi, Milano 1989.
- R.Guénon, *La Metafisica orientale*, a cura di P.Nutrizio, Luni, Milano 1998.
- R.Guénon, *Oriente e occidente*, a cura di P.Nutrizio, Luni, Milano 1993.
- M.Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P.Chiodi, La Nuova Italia, Scandicci 1999.
- F.Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R.Ruschi, Mondadori, Milano 2004.
- F.Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L.Reitani, con uno scritto di A.Zanzotto, Mondadori, Milano 2001.
- J.Huinziga, *Autunno del Medioevo*, introduzione di E.Garin, tr.it. di B.Jasink, Bur, Milano 2004.
- E.Jünger, *L'Albero*, a cura di A.Iadicicco, Herrenhaus, Seregno 2003.
- Laozi, *Genesi del "Daodejing"*, a cura di A.Andreini, saggio introduttivo di – M.Scarpari, Einaudi, Torino 2004.
- A.MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, tr.it. di P.Capriolo, Feltrinelli, Milano 1993.
- F.Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, a cura di G.Colli e M.Montinari, Adelphi, Milano 1991.
- F.Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G.Colli, versione di S.Giametta, Adelphi, Milano 1998.
- Omero, *Iliade*, tr.it. di G.Paduano, saggi introduttivi di G.Paduano e M.S. Mirto, Mondadori, Milano 2007.
- A.Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, introduzione di G.Vattimo, Mondadori, Milano 1999.
- F.Schuon, *Comprendere l'Islam*, tr.it. di G.Jannacone e M.Magnini, Se, Milano 1998.
- O.Spengler, *Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, a cura di R.Calabrese Conte, M.Cottone, F.Jesi, traduzione di J. Evola, introduzione di S.Zecchi, Guanda, Parma 1999.
- O.Spengler, *L'uomo e la tecnica*, a cura di G.Gurisatti, Guanda, Milano 1992.
- Sun Tzu, *L'arte della guerra*, a cura di T.Cleary, tr.it. di G.Fiorentini, Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1990.
- W.Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, presentazione e cura di K.Jaworska, tr.it. di O.Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, Palermo 1997.
- J.R.R.Tolkien, *Il Signore degli anelli*, a cura di Q.Principe, introduzione di – Elémire Zolla, Bompiani, Milano 2001.
- S.Zecchi, E.Franzini, *Storia dell'estetica. Antologia di testi*, Voll.I e II, Il Mulino, Bologna 1995.
- E.Zolla, *La filosofia perenne. L'incontro fra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Mondadori, Milano 1999.

Siti internet consultati:

www.juliussevola.it

www.centrostudilaruna.it

www.roerich.org

www.esonet.org