

Lolita Timofeeva e l'alchimia

Niente può sembrare più lontano dalle preoccupazioni quotidiane, dalle problematiche scientifiche e filosofiche moderne quanto l'alchimia. Eppure la Grande Arte ha percorso le correnti più attuali del pensiero contemporaneo: dalla visione ecologica del mondo, dell'uomo e dell'universo; al rifiuto della camicia di forza della logica aristotelica e del principio della causalità; dalla teoria dei sistemi a quella della struttura della materia; dalla medicina psicosomatica all'esaltazione dell'amore e dell'eroticismo. I tre principali strumenti che permettono di avvicinarsi alla comprensione del mondo fisico – teoria della relatività, meccanica quantistica e meccanica statistica – non fanno che confermare, e adottare, il modello alchemico di conoscenza intuitiva del mondo esteriore. Modello che ricorre ad un approccio sintetico e olistico della realtà, mentre il progresso scientifico rimane legato, invece, a una ricerca analitica, parcellare e specialistica.

L'alchimia, vera e propria filosofia della vita, è un'ideologia della salvezza e della libertà. L'adepto ritiene che salvezza e libertà siano raggiungibili grazie all'amore, il cui fuoco è trasmutativo perché illuminante e fonte di conoscenza. Questa eresia creativa, inconciliabile con la cultura e la società del dominio, poggia sul presupposto della perfettibilità dell'individuo e della fiducia nelle sue capacità intellettive. Perciò l'alchimia è un sistema di pensiero fondamentalmente ottimista, e in quanto tale è il luogo in cui si sciolgono le contraddizioni della logica occidentale. La debolezza dell'alchimista costituisce la sua forza, come il non avverarsi dei suoi fini dà la misura dell'ambizione dei suoi sogni.

L'alchimista considera giustificato negare l'esistenza di un dio creatore e nello stesso tempo affermare che ne siamo parte integrante in quanto siamo, oltre a *natura naturata* – creata – anche *natura naturante*, creatrice. L'alchimia è una filosofia materialista ed essoterica e, nello stesso tempo, idealista ed esoterica. Afferma l'unità del Tutto soltanto per giocare sui due aspetti di questa totalità; la visione dell'alchimista è quindi insieme monista e dualista.

Niente riesce a dimostrare meglio il carattere eurocentrico e cronocentrico della nostra cultura, se non il fatto che la maggior parte dei testi sull'alchimia occidentale si sofferma solo sul suo periodo più recente, quello medievale, quando, contaminata dalle tre “grandi” religioni monoteiste, l'alchimia si era trasformata da visione libertaria e salvifica in una pratica operativa, mentre nella visione alchemica originaria l'oro, chiamato appunto filosofale, non si riferiva al metallo, ma all'iniziato illuminato dalla conoscenza aurea (*aurea apprehensio*). Lo testimoniano, tra gli altri, Gerhard Dorn, alchimista del Seicento, che raccomandava all'Adepto: “Da Pietra morta trasmutati in vivente Pietra filosofale”¹, esigenza attualizzata dai surrealisti

¹ Dorn, Gerhard “Speculativae philosophiae...” in *Theatrum chemicum*, Heredum E. Zetzneri, Ursel 1602, vol. I, p. 267.

che, tre secoli dopo, ingiungevano: “Voi che avete il piombo nella testa, fondetelo e trasformatelo in oro surrealista”. A sua volta, Romanus Morienus spiegava all’iniziato: “Questa cosa [la Pietra filosofale] è estratta da te; sei tu il suo minerale”², mentre il poeta romano Marc-Antonio ribadisce anch’egli: “Non carbon violente, accesi faggi / Per l’Hermetica Pietra usano i saggi”³.

Lo stesso termine “alchimia”, con il quale si indica un *corpus* assai complesso di teorie e di pratiche animate dalla pulsione vitale e dal rifiuto della morte, è fuorviante ed è apparso in tempi relativamente recenti. Alchimia evoca “chimica”, ma le due parole hanno in comune solo la radice etimologica, *al-kīmiyā*, vocabolo arabo (preceduto dall’articolo determinativo *al*), derivato a sua volta dal siriano e da una tarda voce greca: *chumeia* o *chemeia*, che sembra rimandare a *chéo*: fondere, colare, oppure a *chem*: nero, colore e nome, secondo Plutarco, della terra d’Egitto, dove si credeva fosse nata la Grande Arte. Altri⁴ hanno pensato a una probabile origine cinese del termine: *kimiya* sarebbe derivato da *kin-ye*: un composto di oro rosso e succhi di erbe dalle presunte virtù rigeneratrici. Il vocabolo sarebbe giunto in Europa grazie ai mercanti arabi che percorrevano l’antica via della seta battuta attorno al 110 A.E.V.

In Occidente, dal I al VI secolo, gli alchimisti dell’Egitto ellenistico (Pseudo Democrito, Zosimo di Panopoli, Sinesio, Olimpiodoro, ecc.) preferiscono il termine *techné theia* (arte divina) che, con varianti semantiche, sembra essere un appellativo largamente diffuso per un insieme bene caratterizzato di credenze e tecniche soteriologiche. Ma occorre distinguere l’alchimia da altre correnti del pensiero esoterico o religioso, e da tecniche più o meno mistiche. L’alchimia non è, come può lasciar credere la parola, uno stadio primitivo o preliminare della chimica. Non è una protoscienza e neppure una scienza nell’accezione moderna del termine: i suoi metodi investigativi sono diversi – più intuitivi che razionali – anche se scienza e alchimia hanno in comune la conquista del sapere. In un certo senso scienza e alchimia sono i due poli di una stessa avventura spirituale. Il loro rapporto non è conflittuale ma piuttosto complementare.

Spesso l’alchimia viene confusa con l’occultismo, la magia, il misticismo, oppure con deformazioni, involuzioni e ramificazioni dell’islamismo o del cristianesimo. Nella plurimillennaria storia dell’alchimia, la componente monoteistica ha prevalso soltanto per un breve momento (dall’VIII al XVII secolo), e per un limitato periodo e luogo. È necessario quindi distinguere l’alchimia originale, che era un esercizio spirituale,

² Morienus, Romano, “Sermo de trasmutatione metallica” in *Artis Auriferae quam chemiam vocant*, C. Waldkirch, Basel 1593, vol. ii, p. 37.

³ Marc-Antonio, “Sopra la composizione della pietra de philosophi (1686)” in O. Wirth, *Le Symbolisme hermétique*, Dervy-Livres, Paris 1969, p. 201.

⁴ Mahdihassan, S., “Alchemy in the light of its names in Arabic, Sanskrit and Greek”, in *Janus* (Amsterdam), 49: 2-3 (1961), pp. 79-100; e Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, vol V, Cambridge University Press, Londra 1980, pp. 351-355.

dall'alchimia medievale – prevalentemente una tecnica operativa. La prima, nota anche come Alchimia spirituale, è un esercizio di carattere filosofico, e aveva l'ambizione di trasformare spiritualmente l'essere umano facendogli conquistare la conoscenza aurea (*aurea apprehensio*), anche denominata Oro filosofale (*aurum non vulgi* o anche *aurum nostrum*) la cui espressione mineralogica è la Pietra filosofale (*lapis philosophorum*). La seconda, denominata Alchimia operativa, prese alla lettera la metafora originale coniata dagli Adepti dell'Alchimia spirituale, per i quali la conoscenza era aurea mentre l'ignoranza era plumbea. Così questi secondi ambivano a trovare l'elisir dell'eterna giovinezza, trasmutando il metallo piombo in oro chimico (*aurum vulgi*), al fine di trasformare corporalmente l'essere donandogli l'immortalità. Un antico testo cinese denunciava già tale ambizione: “Essi credono che l'alchimia significhi trasformare le pietre in oro: non è insensato?”⁵.

L'Alchimia spirituale era invece la Grande Arte (*Ars Magna*), l'Arte sacra e divina, l'Arte reale, l'Arte filosofale o l'Arte di Ermete, e fu sempre considerata dai suoi adepti – che si autodefinivano Artisti – come l'espressione paradigmatica dell'attività creativa. Così, l'alchimista era denominato, oltre che artista, anche poeta o filosofo. L'alchimista e l'artista condividono la stessa ambizione: fare per conoscere, conoscere per trasformare. Trasformare se stessi e il mondo. Alchimia e arte aspirano ad essere sistemi di conoscenza e strumenti di trasmutazione non materiale ma spirituale.

Nel corso della Storia sono stati numerosi i casi d'artisti che si cimentarono con l'alchimia spirituale, degenerando, a volte, anche in alchimia operativa. Per limitarci alla nostra area culturale e a due casi illustri ricordiamo Jan van Eyck (1390 ca.-1441), ritenuto il maggior pittore fiammingo, e il Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503-1540), che fu il primo ad usare e favorire la tecnica dell'acquaforte in Italia. Van Eyck passò la vita ad indagare il mondo reale e fu uno degli ispiratori della pittura moderna. Le sue opere erano di una perfezione tecnica tale che gli venne attribuita l'invenzione della pittura a olio. L'interesse del Parmigianino per l'alchimia fu così grande da impedirgli di portare a termine gli affreschi nella chiesa della Steccata a Parma (1531-39).

Tra il Quattrocento e il Seicento molti protagonisti della storia dell'arte europea s'interessarono all'alchimia e alla figura dell'alchimista. Spesso furono anche influenzati dall'arte di Ermete e dal suo simbolismo iconografico. Al riguardo sono esemplari le opere di Hieronymous Bosch (1450-1516) e del Giorgione (1477/78-1510). Ad Albrecht Dürer (1471-1528) e a Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553) dobbiamo invece la traduzione, in termini pittorici, del primo stadio del magistero, la *nigredo*, nelle opere intitolate da entrambi *Melancholia*. Si attribuisce a Raffaello Sanzio (1483-1520) un'incisione conservata a Parigi, nella Biblioteca Nazionale, intitolata *Putti che mimano l'opera alchemica*. Domenico Beccafumi (1486-1551)

⁵ Prigent, Pierre, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris 1969, p. 18.

eseguì una serie di xilografie dal tema “l’alchimista e il fabbro”. All’alchimista sono dedicate due acqueforti di Pieter Bruegel (1525/30-1569), e di Rembrandt (1606-1669).

Il foglio di Rembrandt, databile 1652 ca., ora conosciuto con il titolo di *Faust*, era citato nel primo inventario (1679) delle sue acqueforti con il titolo *L’alchimista all’opera*, e soltanto nel 1751 gli fu attribuito il titolo attuale. L’incisione rappresenta l’alchimista nel suo studio che guarda intensamente, quasi a carpirne il significato, un disco abbagliante nel quale sono iscritte delle lettere. L’alchimista sembra illuminato da un’intuizione, frutto forse di una vita di riflessione. Il tema dell’erudito nel suo studio, la cui tradizione iconografica è molto antica, è stato frequentemente espresso nei dipinti di Rembrandt. Due opere del 1631: *Filosofo che legge* (Museo Nazionale, Stoccolma) e *Filosofo in meditazione* (Museo del Louvre, Parigi) sono tra le più esplicite.

Nel quadro del rapporto “arte e alchimia” *L’alchimista all’opera* è particolarmente significativo. Come precisa il titolo, qui l’alchimista è all’opera, e il frutto di quest’opera è rappresentato da un cerchio che sprigiona una luce intensa: classica allegoria per la pietra filosofale, a sua volta solidificazione del bagliore che porta alla conoscenza. In questa incisione l’alchimista è assimilato al filosofo, piuttosto che all’operatore. Nel suo studio non si vedono alambicchi, forni o altri oggetti che caratterizzano il laboratorio dell’operatore, ma un leggio, libri, fogli, un teschio, l’emisfero di un globo terrestre, particolari tutti tradizionalmente associati al filosofo.

Il grande interesse che suscita l’alchimia negli ambienti artistici è testimoniato anche dalle miniature e incisioni – per lo più opere di anonimi – che alla fine del Trecento illustrano i trattati dell’Arte di Ermete. Tra i capolavori del genere, tre dei più notevoli sono i manoscritti illuminati dell’*Aurora consurgens* (XIV sec., il cui testo è attribuito a Tommaso d’Aquino); lo *Splendor solis* (1582) e l’*Aureum vellus* (1599) di Salomon Trismosin, pseudonimo di un alchimista tedesco.

L’invenzione della stampa nel Quattrocento, e più ancora l’apertura che suscita il moto rinascimentale tra la metà del Trecento e la metà del Cinquecento, provocano un fiorire di libri stampati, illustrati da splendide incisioni. Mentre, fino quasi al Trecento, troviamo nei testi alchemici immagini di apparecchi e strumenti di laboratorio, ora inizia la grande stagione dell’iconografia simbolica ed erotica. Tra le incisioni più pregevoli ricordiamo le ventidue stampe del *Rosarium philosophorum* (1550); le dodici illustrazioni del *Liber duodecim clavium* (1599) di Basilio Valentino; le quindici figure allegoriche eseguite nel 1625 per la ristampa del *De lapide philosophico* (1599) di Lambsprinck; le dodici tavole straordinariamente complesse che accompagnano l’edizione postuma (1609) dell’*Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1602) di Heinrich Khunrath (1560-1605), i cinquanta stupendi rami incisi per l’*Atalanta fugiens* (1617) di Michael Maier; infine le quindici incisioni del *Mutus liber* (1677) di Altus, pseudonimo non ancora risolto se del medico e

chimico Tollé, di La Rochelle, oppure di Jacob Saulat, suo concittadino (Altus è quasi l'anagramma di Saulat).

L'illustrazione ha, a volte, un carattere autonomo: si sostituisce completamente al testo, come nel *Mutus liber*; oppure ne completa il significato, come nell'*Atalanta fugiens*, dove alcuni versi commentano l'immagine. In altri casi, l'artista non si propone di aggiungere una nuova metafora, a livello figurativo, a quella letteraria, ma piuttosto di sintetizzare e chiarire con la forza dell'immagine, che deve accendere la fantasia, il senso del testo. Così, l'illustratore di uno dei più antichi manoscritti alchemici: *Il libro dei segreti della mia dama alchimia*, di Constantinus (Ms. 2372, Biblioteca Nazionale di Vienna, seconda metà del Trecento) chiarisce i suoi scopi: "Abbiamo fatto queste tavole per meglio far funzionare l'immaginazione"⁶.

Invece, per l'autore del *Libro della Santa Trinità* (Ms. 80061, Museo Nazionale tedesco, Norimberga, 1420 ca.), l'illustrazione ha un valore di prova. Così, quando egli raffigura l'ermafrodita mercuriale, la tavola dimostra che bisogna unire il maschile al femminile⁷. Barbara Obrist, che ha esaminato con molto acume questi due testi, osserva: "L'opposizione tra lo scritto e l'immagine conosce una certa tradizione nella letteratura mistica, però l'immagine vi occupa uno statuto epistemologico ambiguo: a volte è svalutata in quanto prodotto più basso della percezione sensoriale, a volte è legata all'illuminazione divina che avviene al di là del sapere veicolato dalla parola, e quindi grazie alla ragione umana"⁸.

Nelle illustrazioni dei testi alchemici, e nelle opere che s'ispirano all'Arte filosofale, si possono distinguere tre correnti principali tuttora vive. L'artista che si occupa anche d'alchimia (ma in questo caso d'alchimia operativa) persegue un fine in prevalenza didattico. L'opera avrà quindi, forzatamente, un carattere didascalico e l'autore corre il pericolo di vedere diminuita la sua figura di medium e veggente a illustratore e cronista. In altri casi e mi sembra che il lavoro di Lolita Timofeeva rientri in questa casistica, l'artista si propone di esprimere, con un linguaggio metaforico e allegorico, i temi essenziali della visione alchemica del mondo e della vita. Attraverso la propria sensibilità, l'artista filtra e trasforma i lemmi del vocabolario iconico tradizionale inventando una nuova simbologia che non è più mimesi dell'iconografia classica, ma una sua libera interpretazione.

Infine, può anche darsi che l'artista sia un alchimista ignorando di esserlo. Egli interroga la memoria del mondo archetipico senza accorgersene. I motivi del simbolismo alchemico emergono nell'opera indipendentemente dalla sua volontà (come credo sia frequentemente il caso della Timofeeva). Non è l'artista a dar vita al

⁶ Fol. 46 va.

⁷ Fol. 99 va.

⁸ Obrist, Barbara, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècle)*, Ed. Le Sycomore, Paris, pp. 87-88.

simbolo, al contrario, è l'artista a subire il simbolo che gli si impone. Jung conferma che “si possono dipingere quadri molto complicati senza avere la minima idea del loro vero significato”⁹. Altrove, e per ciò che concerne direttamente gli archetipi alchemici, egli nota che “alcuni motivi archetipici frequenti in alchimia sono presenti nei sogni d'individui moderni che non hanno la minima conoscenza della letteratura alchemica”¹⁰.

La cosa non sorprende: le aspirazioni dell'alchimista hanno un carattere universale. Ognuno aspira ad essere eternamente giovane, creatore e libero da ogni costrizione. Questi desideri appartengono al nostro inconscio collettivo e personale. È quindi normale ritrovare negli scritti e nell'iconografia alchemica numerosi simboli archetipici nati ben prima dell'*Arte regia*. Anche se, in effetti, il simbolismo archetipico del complesso di Prometeo trova la sua espressione più ricca, complessa e sistematica proprio nel sistema speculativo dell'alchimia. E poiché sia l'alchimista sia l'artista sono esempi paradigmatici del ribelle, è logico trovare nell'opera di alcuni artisti un grande numero di corrispondenze con il simbolismo alchemico: l'artista e l'alchimista attingono i loro simboli alle stesse fonti collettive e arcaiche. Ma, se si scopre un rapporto tra l'opera di un artista e un tema alchemico, non è detto che egli sia un alchimista o che abbia attinto in modo cosciente alla “stanza del tesoro dei simboli” della tradizione ermetica. Tale corrispondenza significa che si è imbattuto, senza volerlo, in un motivo archetipico, perché le sue motivazioni profonde hanno in comune con l'aspirazione degli alchimisti il desiderio di trasformare l'individuo per ricreare il mondo a misura dei propri sogni.

La qualità poetica di un'opera dipende spesso dal fatto che il suo creatore è spinto da forze e da pulsioni che ignora. Marie Bonaparte ha scritto: “Meno l'autore indovina i temi nascosti nella sua opera, più è facile che siano veramente creativi”¹¹. E Selma Fraiberg, di rimando: “Se Kafka avesse capito nel corso del suo fantasticare il più profondo significato del cavallo bianco, l'elaborazione di quest'immagine sarebbe stata inibita e si sarebbe perduto il maggior piacere ottenuto grazie al mascheramento”¹².

La natura del rapporto tra l'artista e l'alchimia mi sembra sia stata chiarita da Marcel Duchamp. Quando gli domandarono se tale rapporto esisteva, egli rispose: “Se ho

⁹ Jung, Carl Gustav, “A Study in the Process of Individuation”, in *The Archetypes and the Collective Unconscious*, in *The Collected Works* (abbreviato CW), vol. IX, part I; trad. it. Lisa Baruffi: *Empiria del processo d'individuazione, Opere*, IX, I, Boringhieri, Torino 1980, p. 352,

¹⁰ Jung, *Mysterium Coniunctionis* (1955-56), in *CW XIV*, 1963, p. 518.

¹¹ Bonaparte, Marie, “De l'élaboration et de la fonction de l'œuvre littéraire”, in *Edgar Poe*, 2 voll., Denöel et Steele, Parigi 1933, II, p. 797.

¹² Fraiberg, Selma, “Kafka and the Dream” (1956) in *Art and Psychoanalysis*, a cura di William Phillips, The World Publishing Company, Cleveland 1963, p. 41.

fatto dell'alchimia è nel solo modo concepibile oggi, cioè senza rendermene conto”¹³. In una breve conferenza, “L'atto creativo”, tenuta nell'aprile 1957, Duchamp insisteva sul carattere inconscio del processo artistico. “Secondo ogni apparenza, l'artista si comporta come un essere medianico che, dal labirinto oltre il tempo e lo spazio, cerca la sua via verso un luogo aperto. Se concediamo all'artista gli attributi di un medium, sul piano estetico dobbiamo negargli la coscienza di quello che fa o del perché lo fa”¹⁴.

Una prova supplementare di questa circostanza la fornisce l'opera di Lolita Timofeeva: mentre una serie di suoi lavori ha un carattere più dichiaratamente didattico (*Labor alchymicus 10-27*), dato che ripropone elementi classici dell'iconografia alchemica operativa – sia pure con significative varianti, la maggior parte dei suoi dipinti, e in particolare *Labor alchymicus 1-9* e *Riflessioni ermetiche 1-51*, si liberano, come segnalato prima, dai motivi figurativi tradizionali, oppure, quando vi si riferiscono, ne arricchiscono la valenza metaforica con l'aggiunta di nuovi elementi.

Infatti, il caso di Lolita Timofeeva è abbastanza singolare in quanto nelle sue opere coesistono due diversi moduli espressivi. La fase iniziale di questo stadio del suo lavoro, stagione che potremmo chiamare *Labor alchymicus*, è ispirata all'iconografia della prima stagione alchemica – quella operativa ricordata prima di quando, sino quasi al Trecento, i testi alchemici erano prevalentemente completati da immagini di apparecchi e strumenti di laboratorio dato che, in quel periodo, l'alchimia, da esercizio spirituale quale era in origine, era diventata una tecnica operativa¹⁵. Ma anche in questa fase del proprio lavoro la nostra artista arricchisce l'intento puramente didattico dell'illustratore di questi primi testi in quanto presenta, con varianti del più alto interesse, le apparecchiature stesse dell'alchimista (*Labor alchymicus 10-27*).

Così, nelle tavole *Labor alchymicus 10* e *Labor alchymicus 11*, l'alambicco, qui antropomorfo, è anche sdoppiato¹⁶. Nel sistema simbolico dell'alchimista questo suo strumento – denominato *corpus rotundum*, a sua volta sinonimo del *lapis philosophorum* (Pietra filosofale) – è equiparato all'Operatore illustrando così, plasticamente, l'adagio alchemico che assimila l'Iniziato alla stessa Pietra filosofale, dato che questi ha conquistato l'*aurea apprehensio* (la conoscenza aurea donata dalla Pietra). Nelle tavole *Labor alchymicus 12, 13, 14* e *15*, l'alambicco ricorda la figura della Grande madre ancestrale come rappresentata dalle piccole Veneri preistoriche,

¹³ Schwarz, Arturo, *L'Arte dell'amore in India e Nepal/La dimensione alchemica del mito di Śiva*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 76.

¹⁴ Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York; Thames & Hudson, Londra; trad. (parziale) di Elena Lugli: *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Einaudi, Torino 1974, p. 276.

¹⁵ A proposito della distinzione tra alchimia spirituale e alchimia operativa, si veda anche il mio *Introduzione all'alchimia indiana*, Laterza, Bari 1984, pp. 37-94 e 139-165.

¹⁶ Sul significato di questo sdoppiamento si veda *infra* il commento alle tavole *Riflessioni ermetiche 4, 20, 32, 33, 34, 35*.

ad esempio quella di Lespugue che risale al 20.000 A.E.V. In altre, dotata di piedi, l'alambicco assume una forma risolutamente antropomorfa (*Labor alchymicus* 20,21,22). In altre ancora (*Labor alchymicus* 18,19 e 23) lo strumento si sdoppia a rappresentare i due protagonisti dell'*opus alchymicum* – l'Adepto e la sua *Soror mystica*. Finalmente, nelle tavole *Labor alchymicus* 24,25,26 e 27, è il *vas hermeticum* che viene rappresentato con, al suo interno, la metafora della Pietra filosofale: il serpente uroborico (nelle prime due) oppure il sigillo di Salomone, nelle ultime due.

La seconda fase del lavoro della Timofeeva – che chiameremmo *Opus alchymicum* – s'ispira invece all'iconografia più recente dei volumi alchemici che, come ricordato prima, tra la metà del Trecento e il Seicento era risolutamente metaforica. Questo secondo momento dell'attività creatrice di Lolita Timofeeva comprende i dipinti 1-9 della serie *Labor alchymicus* e quasi tutte le tavole della serie che l'artista ha titolato *Riflessioni ermetiche* (con l'eccezione delle tavole 46-50, che hanno un carattere più didattico che metaforico). In questa seconda fase del suo lavoro ella rielabora – con profonda intuizione poetica e grande padronanza della tecnica pittorica – alcune classiche illustrazioni dei testi alchemici citati *supra*, creando una nuova iconologia che sviluppa la valenza immaginifica delle antiche rappresentazioni.

La prima tavola (*Riflessioni ermetiche* 1) della serie *Riflessioni ermetiche* è di grande importanza in quanto riassume la tematica dell'intero ciclo di questi lavori dedicati al significato più recondito del Magistero alchemico. Infatti, questa tavola rappresenta l'Eterno femminile nella sua declinazione esoterica della Regina che, nella tradizione alchemica, sta per il principio femminile (come il Re sta per quello maschile). In questa prima tavola la Regina diventa arborea con i piedi-radici che affondano nella terra (*Riflessioni ermetiche* 1,3-5) o nell'acqua (*Riflessioni ermetiche* 8), e la testafogliame con i rami che crescono verso il cielo a simboleggiare la conciliazione, nell'Androgino primordiale, dell'elemento ctonio (terrestre o acquatico) femminile e quello uranico (celeste) maschile.

In questa prima tavola, la Regina, inoltre, si apre il seno per mostrare “l'Uovo dei filosofi”¹⁷ – nome dato al recipiente posto sull'athanor dove si cuoceva la materia prima¹⁸ per produrre la Pietra filosofale, ovvero la conoscenza aurea – e per questa ragione è assimilato anche alla Pietra stessa – che la Regina personifica così come (il mito insegna) Minerva a Roma ed Athena ad Atene. A volte la Regina è decapitata (*Riflessioni ermetiche* 9, 10 e 36, dove è con il Re, anch'egli decapitato). La decollazione è estremamente significativa: nella tradizione esoterica e alchimistica, un corpo senza testa rimanda al concetto dell'ordine creativo del cosmo, opposto al

¹⁷Pernety, Antoine-Joseph, *Dizionario Mito-Ermetico* (1758), trad. it. a cura delle Edizioni Phoenix, Genova 1979, p. 291.

¹⁸ Nell'interpretazione psicoanalitica, la *materia prima* è l'individuo, come spesso ribadito dai testi alchemici (vedi *supra* note 1, 2 e 3) e il processo di cottura è un'allegoria per designare il viaggio mentale verso il nostro Io più profondo.

disordine del caos. Erich Neumann rileva che questa mutilazione “è la condizione d’ogni creazione”¹⁹.

Soffermiamoci ancora su questa prima tavola. Per la maggior parte delle teogonie più antiche, la divinità è immortale e androgina. Infatti, la divinità è immortale *perché* androgina. La divinità è immortale perché l’immortalità è l’attributo della perfezione e la perfezione presuppone, a sua volta, una personalità intera – non solo maschile o solo femminile. Ricordiamo che l’espressione antropomorfa della Pietra filosofale che dona l’immortalità è l’Androgino primordiale, il Rebis, termine che si scompone in *Res-bis*: la cosa doppia, maschio e femmina ad un tempo. Così, una didascalia del già citato *Atalanta fugiens* commenta questa figura leggendaria nei seguenti termini: “Dicevasi anticamente che il Rebis è doppio / Essendo Androgino, in un solo corpo maschio e femmina”²⁰. Per sintetizzare: la prima tavola della nostra artista riflette poeticamente il mitologema ora ricordato: la Regina è qui arborea perché l’albero è la classica espressione dell’Androgino primordiale: l’albero, in quanto *axis mundi*, collega la terra-femminile, nella quale affonda le sue radici, al cielo-maschile, verso il quale cresce il suo fogliame.

Nel suo testo classico, *Il Doppio*, pubblicato nel 1914 su *Imago*, la rivista leggendaria della Società psicanalitica viennese, Otto Rank spiega che la figura del sosia – che compare costantemente nei miti primitivi e anche nella letteratura – rappresenta l’eroe che si sdoppia nel tentativo disperato di esorcizzare con la sua arte l’ombra terribile della morte che lo perseguita e lo distruggerà²¹. Molto appropriatamente anche qui il Re si sdoppia nelle tavole *Riflessioni ermetiche* 4, 20, 32, 33, 34, e 35, oltre che nei dipinti *Labor alchymicus* 1 e 2, sui quali mi soffermo *infra*.

Nelle tavole *Riflessioni ermetiche* 23, 24, 25, 26 e 27, la figura del Re proietta, significativamente, un’ombra. Prima di commentare queste tavole, ricordiamo che, secondo Jung, l’ombra – che per lui è un archetipo – rappresenta il lato oscuro, il doppio, della persona; ognuno di noi è seguito da un’ombra; meno questa è incorporata nella vita conscia dell’individuo, tanto più è nera e densa²². Trevi precisa che dobbiamo accogliere la nostra parte notturna e darle voce – precisamente come fa

¹⁹ *The Origins and History of Consciousness* (1949), Harper & Brothers, New York 1962 p. 121.

²⁰ Maier, Michael, *Atalanta fugiens* (1618), trad. it. Bruno Cerchio, Edizioni Mediterranee, Roma 1984, p. 208. Si veda anche, dello stesso autore, *Symbola aureae mensae...*, Luc Jenn, Francoforte/M 1617, la tavola (p. 238) che rappresenta l’Androgino è commentata dalla seguente didascalia: “Tutto concorda nell’uno, che è doppio”.

²¹ Rank, Otto, *Il Doppio*, SugarCo Edizioni, Milano 1979. È stupefacente notare come, secondo le più recenti conquiste nel campo della fisica teorica, il nostro mondo non sia altro che la proiezione a tre dimensioni di una realtà bidimensionale. Insomma, la vera realtà sarebbe soltanto l’Ombra. Si veda in proposito di Leonard Susskind – padre della teoria delle stringhe – *The Black Hole War: My battle with Stephen Hawking to make the world safe for quantum mechanics* (2008), trad. it.: *La Guerra dei buchi neri*, Adelphi, Milano 2009.

²² Si veda, tra l’altro, la trascrizione dell’illuminante filmato “L’ombra dentro di noi” (Puntata del *Grillo* registrato il 19 dicembre 2000 e trasmesso da Rai Educational il 31 gennaio 2001) dove Mario Trevi spiega il significato dell’ombra ad un gruppo di studenti del Liceo classico *Aristofane* di Roma.

la nostra artista – perché “solo integrando la nostra parte umbratile, l’energia sotterranea che essa nasconde e assorbe diviene disponibile all’Io”²³.

Nella *Riflessioni ermetiche 23*, la mano dell’ombra è chiusa, con il mignolo e l’indice alzato. Questo gesto antichissimo rimanda alla figura mitica del Minotauro (simbolo del nostro Io più profondo, quello istintivo, l’Es freudiano), ma più recentemente è, in campo musicale, anche un segnale di complicità, oppure vuole esprimere l’amore, con i Beatles, per esempio. Nella *Riflessioni ermetiche 24*, dalla testa dell’ombra partono – per ricordare l’essenza androgina del personaggio – due rami nudi che ricordano il fogliame della sposa delle tavole *Riflessioni ermetiche 1, 2-5, 8 e 15*. Nella *Riflessioni ermetiche 26* l’ombra di un Re bendato (si veda nel paragrafo seguente il significato di questo impedimento) è quella di un cane che, nella simbolica alchemica, è il simbolo dell’oro o dello zolfo (elemento chiave per l’operazione trasmutativa). Nella *Riflessioni ermetiche 27* l’ombra alza le braccia riproducendo il geroglifico *kha* che significa appunto, nell’antico alfabeto egizio, il doppio. Nella *Riflessioni ermetiche 25* è invece la Regina che è bendata, mentre la sua ombra prende le sembianze di una vacca, cosa che rimanda al mito della Vacca celeste – di matrice nuovamente egizia – mito che si conclude con la redenzione del genere umano e il trionfo dell’amore. Finalmente, e sempre per rimanere sul tema del doppio/sosia, segnaliamo la tavola *Riflessioni ermetiche 30*, dove il Re osserva nello specchio il suo viso ornato da un terzo occhio. Sappiamo che il terzo occhio è quello onnisciente delle tradizioni esoterica e indù (ne è dotato anche Shiva), onniscienza della quale è dotato, appunto, l’Adepto che ha conquistato l’*aurea apprehensio*.

La tavola *Riflessioni ermetiche 29* rappresenta il Re che vede in uno specchio l’immagine del suo viso, questa volta con una lunga cicatrice longitudinale. Questa tavola fa da ponte al tema successivo – quello della mutilazione rituale che troviamo nelle tavole *Riflessioni ermetiche 4, 7, 12, 15, 22 e 28* – dove il viso del Re è segnato dalla stessa cicatrice; in altre è visto con gli occhi bendati (*Riflessioni ermetiche 14, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33*); poi lo ritroviamo anche orbo (*Riflessioni ermetiche 28 e 30*). Conosciamo già, per averlo evidenziato commentando la tavola *Riflessioni ermetiche 1*, il significato della mutilazione; la cecità è un altro segno di mutilazione che rimanda allo stadio iniziale del Magistero – la *nigredo* – stadio che rappresenta le difficoltà che l’adepto deve superare durante il suo viaggio iniziatico all’interno di se stesso per scoprire l’*aurea apprehensio*, cioè la conoscenza salvifica. Difficoltà alla quale accenna anche la tavola *Riflessioni ermetiche 34*, dove vediamo il Re e il suo doppio, l’*alter ego*, salire faticosamente due scale – le *scale lapidis*²⁴ – che rappresentano il Magistero dove ogni piolo della scala sta per un gradino da superare per raggiungere la conoscenza.

²³ *Idem*.

²⁴ Si veda il mio *L’immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano 1979, ill. 79 e p. 151.

Altre tavole di queste *Riflessioni ermetiche* illustrano – sempre con varianti molto pregnanti – vari episodi del magistero alchemico quali: il Re (metaforicamente il principio maschile come già detto) nel bagno vivificatore²⁵, che diventa Regina nella tavola *Riflessioni ermetiche 2*; il Re (nella sua versione moderna, con giacca e cravatta) si sdoppia (come già segnalato) e stringe a sé – metafora dell’amplesso – la donna arborea (*Riflessioni ermetiche 4*); il Re (*Riflessioni ermetiche 7*) e la Regina (*Riflessioni ermetiche 8*) impegnati nel rito alchemico del “lavamento dei Filosofi”²⁶; Re e Regina scambiandosi doni: nel linguaggio alchemico, il dono è la conoscenza che è “la materia del Magistero”²⁷ (*Riflessioni ermetiche 15*); spesso troviamo il Re con una testa d’uccello (*Riflessioni ermetiche 16, 17, 19, 20*), cosa che induce a vedere nel Re la personificazione della parte volatile della materia nella grande opera²⁸, fatto che, a sua volta, consolida l’aspetto uranico del Re. Altre volte la testa del Re è sostituita dal fogliame femminile (*Riflessioni ermetiche 13 e 21*) a ribadire il suo carattere androgino. Quando la sua presenza è tripla (*Riflessioni ermetiche 16 e 17*), al carattere uranico del Re è associato quello del *filius philosophorum* androgino, frutto della somma dell’1 (principio maschile) e del 2 (principio femminile), e quindi allegoria della Pietra filosofale.

Segnaliamo ancora, tra le tavole più significative di questa serie, quelle dedicate al Serpente uroborico²⁹ – simbolo dell’Opera – serpente che la nostra artista ha dotato di due teste (*Riflessioni ermetiche 42 e 51*). Variante, questa, estremamente significativa dato che, contrariamente all’iconografia classica, dove il serpente morde la propria coda, qui sono due teste che, incontrandosi, chiudono il cerchio alludendo così all’espressione geometrica della Pietra filosofale chiamata anche *corpus rotundum*. Ma, fatto ancora più notevole, le due teste rimandano all’Adepto e alla sua collaboratrice, la *Soror mystica*. Ricordiamo infatti che, contrariamente all’opinione corrente, la Pietra filosofale non è il frutto di un itinerario conoscitivo individuale, bensì di quello che la coppia Donna-Uomo innamorati percorrono insieme.

Un percorso interessante è l’argomento di nove tele, alcune monumentali (200 x 300 cm), dove ritroviamo i nostri due protagonisti (*Labor alchymicus 1-9*). Nella prima vediamo la *Soror mystica* (o Regina) seduta a torso nudo con, in testa, un copricapo dal quale si diramano, a destra e a sinistra, lunghi rami rossi contorti – il ramo rosso (il colore allude allo stadio finale, lo *iosis*, del Magistero) sta, come il ramo d’oro, per la “materia dei Savi”³⁰. Inginocchiati, in atteggiamento rispettoso, e come per

²⁵ Cfr. Emblema XXVIII dell’*Atalanta fugiens*, cit.

²⁶ Cfr. Pernety, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p. 287.

²⁹ Cfr. Emblema XIV dell’*Atalanta fugiens* di Michael Maier, o anche *Sexta figura* del *Lapide Philosophico* di Lamsprinck.

³⁰ Cfr. Pernety, *op. cit.*, p. 236.

suggere, dal seno nudo della Regina, il “latte dei filosofi”³¹ stanno l’Adepto (o Re) e il suo doppio (*Labor alchymicus 1*).

Nel dipinto seguente (*Labor alchymicus 2*), i due protagonisti si scambiano i doni (e sappiamo già che, nel vocabolario alchemico, il dono sta per la Pietra filosofale): il Re porge alla sua Regina un rospo. Nella simbologia alchemica il rospo è il simbolo non solo dell’Ombra – che già abbiamo incontrato – ma anche del Magistero, più precisamente della *longissima via* che porta a l’acquisizione dell’*aurea apprehensio*. Infatti, prima di diventare un adulto il rospo subisce una serie di metamorfosi: da uovo diventa girino che poi, gradatamente si trasforma nel batrace. Inoltre, sempre secondo il mito, il rospo aveva in testa una “pietra preziosa”. Qui (*Labor alchymicus 2*) si vede il Re che porge il rospo alla Regina, come per chiederle di unirsi a lui nel viaggio che porterà entrambi alla conquista della conoscenza aurea. La Regina accetta il dono e gli offre il suo seno denudato confermando il proprio desiderio di affrontare, con il suo Re, le vicissitudini di questo lunghissimo viaggio³². L’immagine ricorda l’illustrazione per la fuga V dell’*Atalanta fugiens*, il cui primo verso della didascalia recita: “Si ponga un gelido rospo al femminile petto”.

Nel dipinto che chiude la serie (*Labor alchymicus 9*) i doni sono altrettanto espliciti: entrambi porgono all’altro un alambicco – che sta per il *corpus rotundum* ovvero, come già segnalato, per la Pietra filosofale. Negli altri dipinti di questa splendida serie la Regina è sempre rappresentata con un simbolo o un atteggiamento che rimanda alla Pietra: l’uovo “dei filosofi”³³ che, come nella tavola *Riflessioni ermetiche 1*, ella estrae dal proprio seno (*Labor alchymicus 3*); la mano sinistra aperta, a segnalare la fase “Bianca” del Magistero (*albedo*), è inoltre dotata del Terzo occhio – quello dell’*aurea apprehensio* (*Labor alchymicus 4*); oppure in compagnia di un alambicco gigante (*Labor alchymicus 5 e 6*), e infine con la testa che emana i rami rossi già ricordati.

Tra tutti gli artisti che ho conosciuto, nessuno, salvo Marcel Duchamp – ma nel suo caso, in modo diverso e più criptico – ci ha donato un’opera talmente organica e dalla valenza tanto complessa e iniziatica quanto quella di Lolita Timofeeva. A lei, che rappresenta un caso raro nella crescente volgarizzazione dell’esercizio artistico, un mio plauso riconoscente.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² Per Jung, la ricerca dell’*aurea apprehensio* è una metafora per il processo d’individuazione, concetto chiave della psicologia analitica, che denota il divenire della personalità: la comprensione del valore unico della propria personalità sottratta al dominio degli stereotipi collettivi. Non a caso, Jung stimava che questo processo – che implica “l’attuazione del proprio Sé” (“Psychological Aspects of the Mother Archetype” in Jung, C.W. IX:1, cit, p. 106) – sia lunghissimo e che la *méta* sia difficilmente raggiunta prima della piena maturità dell’individuo. Questa, per Jung, si situa attorno ai cinquant’anni. Da notare che questo processo si svolge in 4 tappe (come quattro sono le fasi del Magistero): la prima è l’incontro con l’Ombra; la seconda con l’elemento maschile (*Animus*) sepolto nella donna, o femminile (*Anima*) nell’uomo; la terza è l’incontro con l’archetipo dell’antenato mitico, rispettivamente la Grande Madre e il Vecchio Saggio; infine l’incontro con il Sé – summa del percorso di individuazione. Ricordiamo anche che pure Gerhard Dorn, l’alchimista del sedicesimo secolo già citato (cfr. nota 1), parlava di un “*principio individuationis*”.

³³ Pernety, *cit.*, p. 291.

Arturo Schwarz
Dicembre 2009–febbraio 2010