

Fra tradizioni religiose, arte e filosofia

Simbolismo della montagna

■ LUCA SINISCALCO

Professore incaricato di Estetica presso l'Università eCampus

La "figura" della montagna, nella religione e nella filosofia, è considerata un simbolo.

In religion and philosophy, the "figure" of the mountain is considered a symbol.

L'archetipo della montagna, dalla tradizione al moderno

La montagna è, da sempre, un luogo privilegiato per la ricerca del sacro. Simbolo assiale per eccellenza, la sua verticalità richiama la pratica ascetica, rammenta la connessione ermetica fra l'alto e il basso, connette, in senso pontificale, la sfera sensibile a quella sovrasensibile. Insomma, «il simbolismo della montagna è molteplice e riguarda sia l'altezza sia il centro: in quanto alta, verticale, elevata, vicina al cielo, la montagna partecipa al simbolismo della trascendenza; in quanto è il centro delle ierofanie atmosferiche e di numerose teofanie, partecipa al simbolismo della manifestazione. [...] Vista dall'alto appare come la punta di una verticale, è il centro del mondo; vista dal basso, dall'o-

rizzonte, appare come la linea di una verticale, l'asse del mondo ma anche la scala, il pendio per salire» (J. Chevalier, A. Gheerrant, *Dizionario dei simboli*).

Di contro all'a-topia di certi luoghi artificiali tipici della contemporaneità, la montagna è uno spazio abitato dalla pienezza, da una potenza abissale talvolta rassicurante, in altri casi perturbante, sempre, tuttavia, carica di senso. «Dinanzi alle culminazioni dei monti, ai silenzi delle foreste, alla fluenza delle correnti, al mistero delle caverne [...] l'uomo tradizionale non aveva impressioni poetiche soggettive [...] ma sensazioni reali [...] del sovrasensibile, cioè di poteri – *numina* – impregnanti quei luoghi» (J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*).

L'aura della montagna sempre allude a una ulteriorità che è natura, materia, concretezza della sfida, a una trascendenza, insomma, tutta immanente. La quale, ancora oggi, rimane carica di potenzialità, se consideriamo che «le antiche divinità ritornano in forme inattese, e sta in questa elusività demonica il nostro possibile e unico contatto con l'anima dei luoghi» (F. Cuniberto, *Il cedro e la palma*).

Tutte le linee simboliche fin qui sinteticamente introdotte, che attraversano il *Genius loci* delle

vette, il suo archetipo perenne, sono riconoscibili in moltissime tradizioni religiose, così come in numerosi autori moderni. Il simbolo della montagna connette così come un *fil rouge* la dimensione della sacralità arcaica e religiosa alla speculazione frutto dell'evoluto moderno.

Per quanto concerne il primo contesto, possiamo individuare due principali valenze del simbolo della montagna. La prima, collegata a quanto già richiamato, rivela la montagna come centro e asse del mondo. Simbolicamente rappresentato dal triangolo rettangolo, il monte incarna un ponte fra visibile e invisibile, trascendenza e immanenza, e, al contempo, racchiude in sé il cuore pulsante del cosmo. Non è un caso che i sacrifici, tradizionalmente, avvenissero in cima alle montagne: Mosè riceve le Tavole della Legge sul monte Sinai, Shiva discende emblematicamente al mondo da un'alta vetta. E ancora, il Meru è vetta sacra, declinazione indiana dell'Olimpo greco, dell'Alborj persiano, della Montagna di Qaâf dell'Islam e della Montagna bianca celtica. Di conseguenza, in senso lato, la montagna rappresenta la «residenza delle divinità solari, le qualità superiori dell'anima, la funzione sovracosciente delle forze vitali, l'opposizione dei principi in lotta

Mountain symbolism

The mountain's archetypal power inspired art and faith. The symbolic value of verticality evokes that link between tangible and intangible. The "genius loci" of peaks has always identified the seat of what goes well beyond an earthly dimension, the residence of a god that man laboriously tries to climb. Several authors like R. Daumal, J. Evola, F. Tomatis have contributed to defining a mountain philosophy enabling one to think "alps-mystically". But the power of Nicholas Roerich's painting is the only thing to suitably interpret that magical realism envisaging a New Objectivity: a sense of archaic beauty voicing a sweeping, macrocosmic energy, displaying Everything in One. Art of heights that is extraordinarily hermeneutic of what's sacred.

che costituiscono il mondo, la terra e l'acqua così come il destino dell'uomo (andare dal basso in alto)» (J. Chevalier, A. Gheerant, *Dizionario dei simboli*).

D'altra parte, come ogni simbolo autentico, anche quello della montagna reca in sé una componente negativa e perturbante. Questa seconda componente dell'archetipo allude alle cime su cui l'uomo s'innalza, animato da *hybris*, per adorare gli idoli, o richiama specularmente le torri – si pensi a quella di Babele – che sono simulacri artificiali e demoniaci delle vette naturali. Una dimensione che, tuttavia, rimarrà sempre minoritaria nell'immaginario collettivo.

Nell'ambito della cultura moderna, poi, l'archetipo della montagna è stato variamente ripreso, tematizzato e ampliato. Tanto su un piano conscio, esplicito e razionalmente perseguito, così come sulla base di richiami involontari, indiretti, inconsciamente “significativi”, per dirla con Carl Gustav Jung. In questa sede ci limitiamo a tre brevi esempi, funzionali a creare l'humus culturale necessario a introdurre l'autore che meglio ha affrontato su un piano estetico – insieme pittorico e metafisico – il simbolismo della montagna: Nicholas Roerich.

Pieter Bruegel il Vecchio (1525-1569), *La torre di Babele*, 1563, olio su tavola, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

• Pieter Bruegel the Elder (1525-1569), *The Tower of Babel*, 1563, oil on panel, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fra costoro non possiamo non citare René Daumal (1908-1944), poeta e scrittore francese che dopo aver frequentato ambienti avanguardistici s'immerse nella tradizione spirituale orientale e concepì un'opera enigmatica, pubblicata postuma soltanto nel 1952: *Il Monte Analogo. Romanzo d'avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*. In questo affascinante romanzo l'ascesi del Monte Analogo assurge a simbolo dell'esperienza di asceti interiori: la realizzazione della salita conduce i protagonisti in una dimensione “altra”, inscritta nella realtà, nel suo cuore più intimo e pulsante, e proprio per questo al di là dei consueti dualismi – fra vero e falso, bene e male, materiale e spirituale. La montagna si staglia, piuttosto, come regno incontrastato dell'analogia. Queste linee narrative influenzarono un celebre film di Alejandro Jodorowsky, *La montagna sacra* (1973).

Comparabile all'opera di Daumal, seppur delineata in termini giornalistici e saggistici, è l'interpretazione della montagna fornita da Julius Evola (1898-1974). Artista, esoterista, filosofo, studioso di religioni, pubblicista, Evola è stato anche un appassionato alpinista. Fino all'incidente viennese che lo rese paralizzato negli arti

inferiori, egli intraprese numerose scalate, alcune anche audaci e rischiose. Di queste esperienze scrisse su pubblicazioni specialistiche, come *La rivista mensile del Club Alpino Italiano*, e generalistiche, trasfigurandole alla luce della sua esperienza del sacro e della tradizione, nonché sfruttandole a supporto della critica al modernismo da lui avversato. La raccolta di questi scritti, intitolata *Meditazioni delle vette* (1974), costituisce un'interessante disamina tanto del simbolismo tradizionale e asiatico della montagna quanto dell'esperienza di auto-trascendimento dell'asceta. Sulla cima «le culminazioni dell'alpe e le culminazioni dello spirito divengono una sola cosa»: in quello spazio metastorico, stando ad Evola, si aprono spiragli che irradiano l'Assoluto, rendendolo manifesto anche all'uomo europeo contemporaneo.

Infine, Francesco Tomatis (1964), professore di Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Salerno, ha recentemente tematizzato, all'interno di un saggio d'ispirazione mistica e metafisica, una possibile *Filosofia della montagna*. Una teoria per nulla dogmatica la sua, che riprendendo intuizioni e principi da varie tradizioni – dalla mistica cristiana al pensiero taoista, dalla filosofia tedesca ottonevicesca ai classici del pensiero occidentale – propone una ermeneutica totale (ma plurale) della montagna. Questa emerge come un luogo fondamentale per l'esercizio del pensiero, una sorta di struttura – insieme geografica, interiore, materiale, metafisica e simbolica – percorrendo la quale risulta possibile mettere in moto, in senso attivo e problematizzante, la *ratio* (non razionalistica) filosofica. Qui «occorre – illustra con efficacia Tomatis – rinunciare, anzi trovarsi nella rinuncia, anche al proprio egoistico io e a Dio, persino al volere di non-volere, ancora troppo volitivo». Pensare «alpi-misticamente» diventa così una chiamata alla responsabilità filosofica e alla “cura” di una vasta e feconda eredità tradizionale e spirituale, messa in pericolo dagli assalti del nichilismo.



La pittura delle vette di Nicholas Roerich

Il tema della montagna è protagonista indiscusso della poetica del pittore russo Nicholas Roerich (1874-1947). Emerge, come sfondo e ambientazione delle sue tele, nella gran parte dell'opera pittorica di questo proteiforme protagonista della cultura novecentesca. In certi casi le montagne paiono essere le vere protagoniste dei quadri dell'artista. Queste si impongono, diversamente dalle atmosfere liriche di certe opere romantiche, ricche di escapismo e liricismo soggettivista, con la nuda potenza delle forme archetipiche ed essenziali della natura. «Colpisce l'austerità della pittura di Roerich [sic]; – spiega Elémire Zolla – essa è ascetica, adamantina, ma nello stesso tempo di un'intensità allucinata. I colori sono accordati a una particolare chiave cromatica, il viola profondo, non quello morbido e vellutato del fiore, ma quello nitido e severo dell'ametista. La sua è la gamma di tinte dei ghiacci e delle nevi perenni». Secondo un linguaggio pittorico di tipo figurativo, non rigorosamente mimetico tuttavia, Roerich sperimenta un realismo magico d'impronta intimamente slava. Prosegue Zolla: «Gli effetti di alta montagna sono ottenuti mercé l'uso di colori puri, ai quali siamo disabituati. Gli oli, le vernici, le tinte industriali sono sporchi, mescolati, e una sensibilità corrotta preferisce tali tinte bastarde e confuse: la predilezione contraria, per i colori limpidi e definiti, sorprende e spaesa». Ne emerge una poetica atta a prefigurare una Nuova Oggettività: una sfera della nuda presenza, entro cui la datità elementare degli archetipi si manifesta su un piano cosmico. Il senso di bellezza arcaica che pervade le tele dell'artista russo, più che come un sentimento soggettivo, s'impone allora quale energia macrocosmica onnipervasiva e travolgente, che trae la sua forza dalla ricerca estetica e ontologica dell'Origine. Le montagne significano, nella poetica di Roerich, l'assunto metafisico fondamentale, quello che molte tradi-



Alexander Yakovlevich Golovin (1863-1930), *Ritratto di Nicholas Roerich*, 1907, pastello su tela, State Tretyakov Gallery, Mosca.

● Alexander Yakovlevich Golovin (1863-1930), *Portrait of Nicholas Roerich*, 1907, pastel on canvas, State Tretyakov Gallery, Moscow.

zioni esoteriche hanno ritenuto qualità intrinseca alla figura dell'*ouroboros*: ἐν τὸ πᾶν (nell'Uno il tutto). La semplicità e purezza di cui i monti di Roerich sono espressione ricorda infatti la sapienza del frammento di cui, fra gli altri, ci ha dato splendida testimonianza poetica William Blake: «Vedere un mondo in un granello di sabbia, /e un cielo in un fiore selvatico, /tenere l'infinito nel palmo della tua mano /e l'eternità in un'ora».

L'atmosfera magica e trasognata dell'arte di Roerich, insomma, cela un sapere arcaico, di natura mitico-simbolica. Gli spazi della natura non sono da intendersi in senso riduzionista, come monotona espressione di una materia assettica: nei recessi più interiori dei fenomeni naturali si agitano potenze ulteriori. Le montagne, per Roerich, sono il luogo privilegiato dell'incontro con questa metamorfica alterità. Oltre che su di un piano spirituale, esse diventano simbolo, a livello estetico, di una rinnovata configurazione moderna del rapporto con la Bellezza, una dimensione spirituale e cosmica che Roerich ritiene totalmente dimenticata nell'arte a lui contemporanea. La sua arte, suggerendo una autentica metanoia, una conversione interiore, evoca e ricorda la verità del noetico e l'insistenza del sovrasensibile sul sensibile, del metastorico sullo storico, del simbolico sul letterale. La sua montagna allude così a uno scenario ulteriore rispetto a una semplice riproduzione mimetica della *res*

extensa, per impiegare il lessico cartesiano.

È, quello di Roerich, uno sfondo dinamico, inclusivo rispetto al binomio soggetto-oggetto e alle sue molteplici configurazioni, al punto che esso, al suo interno, supera la consueta e antinomica declinazione teoretica. In quest'arte ouroborica l'astante sperimenta quanto cantato dal mistico Angelus Silesius: «Io sono una montagna in Dio / e devo ascendere me stesso / finché Dio non voglia mostrarmi il suo amato volto» (Pellegriano cherubico).

L'arte di Roerich riprende, secondo un approccio sincretistico, temi, stilemi e figure delle più disparate tradizioni religiose. L'identità russa, il folklore slavo e l'ortodossia cristiana si uniscono così alle forme del sacro cattolico, induista, buddhista e islamico, significando, in termini estetici, quella ricerca metafisica che avrebbe poi avuto sbocco – certamente affascinante ma per molti versi limitato e ingenuo, perlomeno su di un piano filosofico e teologico – nell'«Agni Yoga Society», fondata dai coniugi Roerich per promuovere le conoscenze e pratiche spirituali da loro approfondite tanto tramite la ricerca speculativa quanto grazie ai numerosi viaggi da loro condotti in Oriente.

È proprio il cuore dell'Asia a fornire gli spunti per alcuni dei più famosi dipinti del pittore russo: *La perla della ricerca*, *Colui che si affretta*, *Gocce di vita*, *Stella del mattino*, *Il sentiero verso Kailas*, *Tibet*, *Monte Shatrovaya* sono solo alcuni di essi. Il primo viaggio svolto da Roerich in India (1923-24), la terra del mitico Monte Meru e della leggendaria Shambhala, lo condusse a esplorare anche un'ampia area dell'Asia centrale: Tibet, Turkestan, Monti Altai (Siberia), Mongolia, deserto del Gobi. Significativa, in questo contesto, è la folgorante permanenza a Darjeeling. Qui Roerich ebbe l'opportunità di soggiornare in un appartamento con una vista incredibile sull'Himalaya e di convincersi che «tutti i maestri soggiornarono nelle montagne. La conoscenza più alta, le

Fine Art Images/Archivi Alinari, Firenze



canzoni più ispirate, i suoni e colori maggiormente superbi vengono creati sulle montagne. Sulle montagne più elevate risiede il Supremo. Le alte montagne si ergono a testimonianza della grandiosa realtà» (*Himalayas: Abode of Light*). La sua pittura figurativa non poteva che riflettere questo sentimento cosmico di pienezza e potenza. A rappresentarlo, in modo emblematico, sono i protagonisti della serie pittorica “Bandiere dell’Est”: Gesù Cristo, Lao Tze, Mosè, Buddha, Maometto, Confucio, Milarepa, la Madre del Mondo.

La spedizione in Asia Centrale intrapresa nel 1925 conduce Roerich in altri luoghi montuosi: Kashmir, Ladakh, Turkestan cinese, Monti Altai, Mongolia forniscono rinnovata ispirazione alla sua pittura. Il tema del “Maitreya” conquista centralità nell’opera dell’artista russo, accompagnandosi alla costante passione per il mito di Shambhala, al cui approfondimento, su un piano di ricerca spirituale, artistica, etnologica e persino archeologica dedicherà gran parte delle sue energie. Di questo viaggio sono testimonianza due volumi: *Il cuore dell’Asia e Shambhala, la risplendente*. Nel mondo eurasiatico Roerich riconosce la vigenza di una radicale istanza messianica ed escatologica, comune, a suo avviso, a tutte le tradizioni religiose. Il centro studi Urusvati (“luce della stella del mattino”, in sanscrito), inaugurato da Roerich alle pendici dell’Himalaya nel 1928, nella valle di Kulu, coniugò

tale sapienza arcaica dell’area culturale asiatica, specialmente tibetana, con l’istanza comparatista e universale già plasticamente visibile nelle sue tele.

Estetica, opera d’arte, ispirazione metafisica ed esperienza spirituale si ricompongono così in Roerich sotto il segno dell’*ouroboros*.

L’anagogia delle vette. Un’ermeneutica del sacro

È significativo che la prima attestazione di una riflessione critica sull’opera di Roerich in Italia risalga a un articolo del già citato Julius Evola: *Un’arte delle altezze: Nicholas Roerich*, cui seguì un secondo testo, *Il pittore delle nevi tibetane*. I suoi quadri, stando a Evola, fanno agire «nel mondo moderno il senso di una realtà superiore». In particolare, a svolgere questa funzione, nelle sue opere, è «la natura titanica e trasfigurata dell’Himalâya con le sue altezze, con le sue vertigini, con i suoi abissi, con i suoi silenzi senza nome, con le sue chiarezze siderali». Dall’estetica roerichiana emerge così la nuda potenza elementare dell’archetipo montano, «una sensazione primordiale e possente», entro cui lo spirito delle vette e il suo simbolismo tradizionale entrano in rapporto dialettico con quelle figure del patrimonio religioso e folkloristico centrali nelle religioni studiate dall’autore russo. Queste non sono proiezioni fantastiche dell’immaginazione ondivaga di un autore moderno, bensì concrete manifestazioni dell’Origine e della

sua eterna, plurale vigenza: «In una natura, come quella dell’Himalâya, si può dire che il mito fa parte della realtà; esso in un certo qual modo la continua, la interiorizza, la completa in un significato il quale traspare immediatamente appunto da quelle forme, da quei simboli, da quelle luci, che non si saprebbe più dire se siano dentro o fuori di noi». L’arte di Roerich allude così a una via di liberazione, a un’ascesa che è al contempo ascesi. Qui, le contrapposizioni logiche usuali – soggetto e oggetto, materia e spirito, immanenza e trascendenza – sfumano in una realtà più autentica.

La descrizione delle montagne di Roerich, inoltre, incorpora, superandola, l’estetica di tipo mimetico, sino a formulare una ermeneutica archetipica del sacro: al suo interno mito e simbolo diventano strumenti conoscitivi, portali verso la dimensione noetica e sovrarazionale.

La neve, che imbianca le vette e allietta la vista dell’alpinista – nonché dell’osservatore delle tele di Roerich – è scenario dal nitore totalizzante: contemplante e contemplato stemperano i confini della propria identità manifestando sinergicamente il *Genius loci* della montagna.

L’estetica del pittore russo testimonia così, in conclusione, la possibilità di incontrare anche nella modernità lo spirito delle vette. Di sperimentare sulla propria carne, nella salita alpinistica, nella ricerca della bellezza artistica e nella trasfigurazione interiore – e nella magica esperienza in cui queste tre dimensioni insieme, simultaneamente, hanno luogo – quello stato oltre-umano che lo studioso Renato del Ponte ha così acutamente descritto: «È allora che può avvenire l’identificazione suprema: tu sei la montagna e tu la luce che annulla ogni contraddizione. Sali sempre più in alto e ti pare di dimenticare la tua corporeità. Sono trascorsi diversi giorni: nutrito d’aria, di neve e di grandi visioni, sei infine potuto scendere a valle, dal momento che la montagna ormai pulsa dentro di te».

Nicholas Roerich (1874-1947), *Monte dei Cinque tesori (Due Mondi)*, 1933, tempera su tela, Nicholas Roerich Museum, New York.

Nicholas Roerich (1874-1947), *Mount of Five Treasures (Two Worlds)*, 1933, tempera on canvas, Nicholas Roerich Museum, New York.