

Chiara Talè

## I MANDALA E IL VISIONARIO VIAGGIO DI JUNG

ABSTRACT. Le figure mandaliche non sono solo immagini geometriche e regolari caratterizzate da mistica bellezza, ma, per esempio, nell'induismo e nel buddismo veicolano complessi significati cosmologici e soteriologici. In Jung i mandala divengono espressioni archetipiche eminenti, varietà del Sé, che è l'archetipo supremo. Lo scopo di questo elaborato è di percorrere insieme a Jung il tortuoso e visionario viaggio alla riscoperta dell'Io e allo sviluppo del Sé attraverso la proiezione grafica dei mandala che divengono insieme *Bilder* e *Urbilder*. I disegni contenuti nel *Libro rosso*, aventi un retrogusto psichedelico e contemplativo, ci fanno approdare in nuove terre dove non importa ciò che si perde, importa ciò che si ottiene; in quanto archetipicamente determinati, i mandala sono rappresentativi tanto dell'intera umanità quanto del singolo, sono il "fiore d'oro" che, dall'inconscio collettivo, preme per germogliare nell'inconscio personale.

ABSTRACT. Mandala figures are not just geometrical and regular images characterised by a mystical beauty, but, for example in Hinduism and Buddhism, they convey complex cosmological and soteriological meanings. In Jung, mandalas become prominent archetypal expressions, varieties of the Self, which is the supreme archetype. The purpose of this essay is to travel with Jung along the winding and visionary journey towards the rediscovery of the ego and the development of the Self through the projection of the mandala graphics that become jointly *Bild* and *Urbilder*. The drawings contained in the *Red Book*, characterised by a psychedelic and contemplative aftertaste, take us to new lands, where what matters is not what you lose, but what you get; as they are determined as archetypes, mandalas are representative both of the whole humanity and the individual; they are the "Golden Flower" that, from the collective unconscious, prompts to sprout in the personal unconscious.

*Keywords:* Jung, mandala, unconscious, archetype.

1. *L'origine dei mandala*

Il *màndala*, diagramma simbolico a forma circolare<sup>1</sup>, è originariamente associato alla cultura *veda* e, in particolar modo, all'insieme di inni chiamato *Rig Veda* – la prima raccolta di odi religiose composte in una forma arcaica di sanscrito, supporto, appunto, della religione vedica; in seguito è stato assimilato dal Brahmanesimo e, suo tramite, dai multiformi sistemi filosofico-religiosi del Buddismo e dell'Induismo.

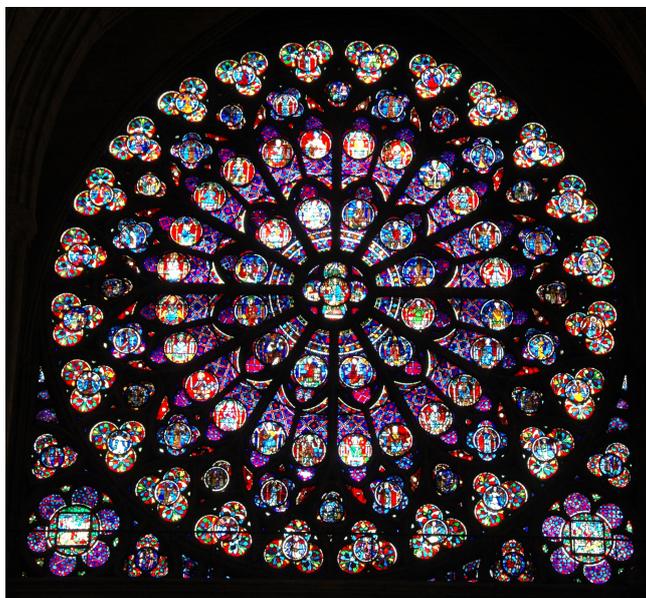
Il mandala è diffuso nella maggior parte delle religioni e ha l'alto compito di ricondurre l'uomo al divino Creatore: Greci, Egizi, Navajo e i monaci buddisti tibetani costruiscono mandala nel tentativo di rappresentare l'illusione della vita terrena in ogni sua componente effimera e transitoria, allo scopo di descrivere il simbolismo magico dell'Universo e una sua edificazione entro il cerchio eterno dell'esistenza.

Esempi di mandala sono rintracciabili anche nel Cristianesimo già nel primo Medioevo; essi rappresentano generalmente Cristo al centro e i quattro evangelisti o i loro simboli ai quattro punti cardinali. Per di più, possiamo

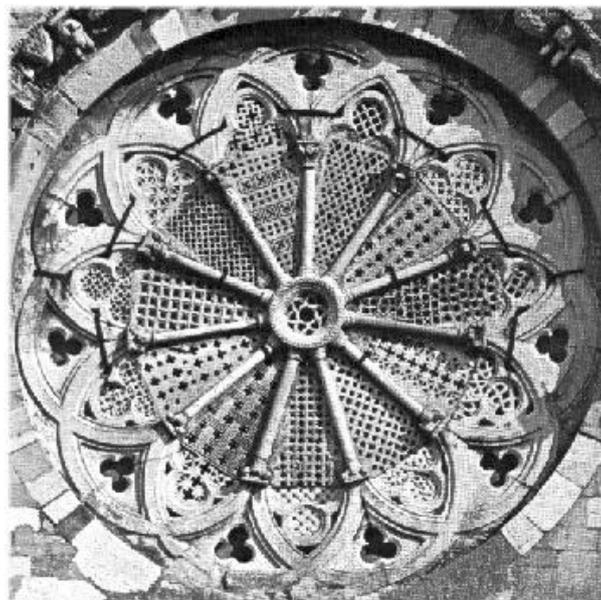
---

<sup>1</sup> La parola deriva dal sanscrito *maṇḍala* (मण्डल), espressione composta i cui elementi letteralmente significano: “essenza” (*maṇḍa*), e “possedere” o “contenere” (*la*); viene di solito tradotta come «cerchio, circonferenza» oppure «ciclo» (entrambi questi significati derivano dalla locuzione tibetana *dkyil 'khor*, དཀིལ་འཕོམ་), e ha anche il senso di “struttura organizzata” (cfr. J. Herbert, J. Varenne, *Vocabulaire de l'hindouisme*, Dervy-livres, Paris 1985 p. 65).

osservare figure mandaliche nei rosoni delle chiese (v. figure 1 e 2), nei labirinti, nelle strutture di certi templi, come pure nei siti etruschi e romani.



**Fig. 1** – Rosone sulla facciata della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, seconda metà del XIV secolo



**Fig. 2** – Rosone della cattedrale di Troia a Foggia, XII secolo

Ora, per Jung queste disposizioni radiali o sferiche non sono altro che l'esteriorizzazione in materia di contenuti interiori archetipicamente determinati *ad consensum gentium*.

Nel momento in cui pensiamo a un mandala, non dobbiamo farlo avendone in mente l'esclusiva rappresentazione pittorica e figurativa, né dobbiamo pensare che questa possa essere prerogativa unica di buddhisti e induisti (figg. 3 e 4).



**Fig. 3** – Esempio di mandala Azteco



**Fig. 4** – Esempio di mandala Navajo

Costoro, difatti, ri-elaborarono con maggior precisione una antichissima intuizione che si è venuta dispiegando nei millenni, e che abbiamo ritrovato già nel paleolitico per mezzo di incisioni rupestri<sup>2</sup>.

Nella sua riproduzione grafica, il mandala è un diagramma circolare costituito prevalentemente da forme geometriche, come il cerchio, il triangolo, il punto e il quadrato. Le sue varie modalità raffigurative, riconducibili ai due principali ambiti culturali in cui si effettuano – il buddhismo e l'induismo –, hanno nel tempo condotto a una differenziazione non sempre rigorosa, anzi spesso accompagnata da un'aura di mistificazione, tra lo *yantra* induista, da un lato, e il *mandala* buddista, dall'altro: il primo è un concetto statico, maggiormente schematico, confinato all'utilizzo di figure geometriche e lettere in sanscrito; il secondo è un concetto dinamico nel quale vengono rappresentati luoghi, figure e oggetti, anche in maniera analitica e particolareggiata<sup>3</sup>.

Jung sottolineò in diversi suoi scritti, però, che la libera creazione personale di un mandala è una condizione necessaria, sì, ma non sufficiente, in quanto tutte le realizzazioni mandaliche, per essere tali, devono promanare come

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1969, pp. 30-31.

<sup>3</sup> Cfr. M. Schmiede, *Mandala e Yantra*, Punto d'incontro, Vicenza 2013, pp. 7-9.

da un modello extra- e pre-personale, con uno stile e una struttura tradizionali, in cui è essenziale il riferimento a una *quadratura circuli*<sup>4</sup>.

Così, accanto alla sua considerazione come suggestiva forma d'arte con caratteristiche di esteriorità, e non dimenticando come pure la natura attorno a noi spesso si presenti sotto forme mandaliche (nella frutta, nelle pietre, nei fiori, tra gli alberi, nel cielo ecc.), il mandala ha indossato le vesti di antiche immagini magiche, simboliche e archetipiche, che delineano una superficie consacrata e la preservano dall'invasione di forze disgregatrici simboleggiate in cieli mefistofelici, con visione di spirito e di materia. Lo si è definito un *cosmogramma*<sup>5</sup>, in quanto configura l'universo intero che, nella sua inerte distesa spaziale, subisce una rivoluzione temporale attorno all'*axis mundi*<sup>6</sup> su cui poggia il cielo e che affonda le radici nel sottosuolo imperscrutabile. Da qui deriva l'idea del mandala come proiezione geometrica del mondo ridotto al suo schema primario, declinato in evoluzione e involuzione cosmica, nella spasmodica ricerca dell'Unità della coscienza, in avanscoperta del centro, principio ideale delle cose.

Nel secolo scorso, proprio attraverso gli studi di Jung, il mandala ha trovato un terreno fertile, quello della filosofia occidentale, per dispiegarsi da

---

<sup>4</sup> Si vedano p.es. Jung, *Über Mandalasymbolik*, p. 377 [349], e *Mandalas*, p. 411 [381].

<sup>5</sup> Cfr. G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p. 30.

<sup>6</sup> Cfr. L. E. Sullivan, *Axis Mundi*, in *Encyclopedia of Religion*, vol. 2, Macmillan, New York 2004, pp. 712 ss.

cosmogramma a psico-cosmogramma, paradigma della disintegrazione dall'Uno in Molti e della reintegrazione dalla Molteplicità in Unità, coscienza assoluta, integrata e luminescente, che segue le leggi fisiche dell'emanazione, intesa come creazione, e dell'assorbimento di ciò che emana<sup>7</sup>. Lo schema grafico del mandala riflette così i vari livelli di consapevolezza dell'individuo, perciò Jung individua in esso anche la struttura della mente umana, da cui si diparte la via dell'auto-integrazione e dell'auto-orientamento.

In quanto simbolo di unità e riconciliazione degli opposti, il mandala può considerarsi un canale attraverso il quale si esprime una realtà universale il cui contatto, sebbene mediato appunto simbolicamente, favorisce un'esperienza trasformativa della coscienza. Esso è dunque proiezione figurata dalle strutture archetipiche riflettenti gli schemi dell'universo, e insieme rappresenta il loro dispiegarsi nella assoluta coscienza – di cui l'uomo è il centro adamantino (il diamante della gnosi) attorno al quale si compie l'unione quaternaria sino al

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p. 31: «Questa è una concezione panasiatica cui hanno contribuito a dare chiarezza e precisione le idee cosmografiche espresse nello *zikurrat* assiro-babilonese, poi riflesse nello schema della città imperiale dei re iranici e quindi nell'immagine ideale della reggia del *cakravartin*, il monarca universale delle tradizioni indiane. Codeste equivalenze e teorie cosmografiche di origine assiro-babilonese si adattarono tuttavia a primitive intuizioni secondo le quali il sacerdote o il mago delimitano sulla terra una superficie sacra: la quale non solo rappresenta, difesa dalla linea che la conclude, una protezione dalle arcane forze che minacciano la purità sacrale del luogo o l'integrità psichica di chi compie la cerimonia, ma è anche, per trasposizione magica, il mondo stesso, dove, ponendosi al centro, il miste si identifica con le forze che regolano l'universo e ne raccoglie in sé la taumaturgica potenza».

raggiungimento della completezza del Sé<sup>8</sup> – in essenziale proiezione futura. Jung ha contribuito, infatti, a dare una più profonda interpretazione dello gnosticismo e alla sua diffusione nella cultura contemporanea, traducendo in termini psicologici l'antica concezione gnostica per la quale l'Io necessita di giungere coscientemente alla comprensione dell'alienazione del Sé, prima di poter tornare a uno stato di concordia con l'inconscio – una battaglia planetaria alla ricerca di una pienezza interiore della psiche, che è la vera conoscenza.

La funzione aurea del diagramma è di consolidare l'ordine psichico, se già si dà, ovvero di ristabilirlo, nel caso fosse dissestato o persino scomparso. Nel senso della sua strutturale proiezione all'avvenire, un mandala persegue anche la finalità creativa di dare espressione e forma a qualcosa che ancora non esiste, a qualcosa di nuovo e di unico, e permette all'Io alienato di riscoprire le proprie perdute radici nell'inconscio in tutta la sua interezza.

In conclusione, il mandala è un tentativo di rappresentazione del Tutto, personale e universale, attraverso configurazioni geometriche che assumono un significato archetipico e grazie a cui si realizza la catarsi, la purificazione. In termini figurativi, si tratta di forme circolari che delimitano e comprendono contemporaneamente uno spazio interno e uno esterno, uno spazio sacro (il *temenos*, *τέμενος*) e uno spazio profano (il mondo esteriore).

---

<sup>8</sup> Cfr. J. Jacobi, *La psicologia di C.G. Jung*, Boringhieri, Torino 1971, p. 158: «E forse proprio questo punto, intermedio e indefinibile, per gli eletti che lo raggiungono – gli *pneumatici* della gnosi – non è l'approdo finale, ma semplicemente l'inizio del viaggio».

Dal punto di vista della psicologia analitica, in particolare, indica la riproduzione iconica dei cerchi eseguiti per attualizzare una profonda esperienza interiore che deve partorire un *Aion Teleos*, l'Eone Perfetto, corrispondente alla natura dell'anima, riflesso aureo di Unità e Totalità, e

per quanto la “totalità” non sembri a prima vista che un concetto astratto (analogamente all'*Animus* e all'*Anima*), esso è invece empirico, in quanto anticipato nella psiche da simboli da simboli spontanei o autonomi.<sup>9</sup>



**Fig. 5** – Mandala di Amitābha [il Buddha celestiale].  
Tibet, ca. XIV sec., Rubin Museum of Art

---

<sup>9</sup> Jung, *Aion*, p. 40 [31].

## 2. Il “fiore” che ispirò Jung

*Il Segreto del Fiore d'oro* è il testo che, sul finire degli anni '20 del secolo scorso, ha guidato Jung nella riscoperta del significato dell'alchimia e di tutti i connessi processi dell'inconscio collettivo, iniziandolo al confronto psicologico con l'Oriente. Al tedesco Richard Wilhelm si deve la diffusione in occidente dei principi dello Yoga e della filosofia cinese, soprattutto grazie ad alcune memorabili traduzioni di importanti testi sapienziali cinesi, tra cui *I Ching*.

Il *Segreto* è stato dallo stesso Jung definito un trattato alchemico, ancor prima che una guida per l'acquisizione di una sempre maggior familiarità con lo spirito orientale:

Nel 1927 ebbi conferma delle mie idee circa il centro e il Sé per mezzo di un sogno. Ne rappresentai l'essenza in un mandala che chiamai *Finestra nell'Eternità* [*Fenster in die Ewigkeit*: figura 6]. [...] Fu una strana coincidenza il fatto che poco dopo ricevevo una lettera da Richard Wilhelm, contenente il manoscritto di un trattato di alchimia taoista intitolato *Il mistero del fiore d'oro*, che mi pregava di commentarlo. Subito divorai il manoscritto, poiché il testo mi dava una conferma, mai sognata, delle mie idee circa il mandala e la circumambulazione del centro.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Jung, *Erinnerungen*, pp. 200 s. [244]. Il mandala dal titolo *Finestra nell'Eternità* si trova a p. 159 del *Libro rosso*, ed è riprodotto come Bild 6 e con commento in *Über Mandalasymbolik*, pp. 384 s. [356 s.].



**Fig. 6** – *Finestra nell'Eternità.*  
Mandala realizzato da Jung il 2 gennaio 1927 (RB 159)

La lettura di questo scritto, e la conseguente Prefazione che Jung compose per l'edizione tedesca curata da Wilhelm, potrebbero sancire simbolicamente la decisione definitiva di accettare le parti del Sé che gli erano ancora estranee, mettendo in luce i parallelismi tra le sue teorie psicoanalitiche dell'individuazione e le idee di consapevolezza spirituale e redenzione dall'infinito ciclo della vita.

Il fiore d'oro è un simbolo mandalico che Jung aveva già incontrato nei suoi pazienti (v. figura 7); ne descrive la creazione come un mandala fiorito disegnato dall'alto, cioè come un regolare ornamento geometrico, oppure anche

in prospettiva, come fiore che cresce da una pianta dai colori luminescenti<sup>11</sup>. Il più antico mandala a lui noto era la cosiddetta “ruota solare” paleolitica, rinvenuta in Rhodesia e basata sul numero quattro, nella sua composizione geometrica<sup>12</sup>.

Sulla base della testimonianza di moltissimi casi, Jung dichiarò che tanti dei suoi pazienti, in maniera spontanea e senza aver avuto precedentemente contezza della filosofia orientale, disegnavano mandala dalle più disparate forme. A suo avviso, i più belli erano quelli che traevano direttamente ispirazione dal buddhismo tibetano, e che richiamavano sovente la simbologia della quaternità, la quale riflette la *tetraktýs* pitagorica, tema presente in quasi tutti i suoi scritti, compreso il *Libro rosso*.



**Fig. 7** – Mandala disegnato da una paziente di Jung, prima del 1929.

---

<sup>11</sup> Cfr. il Bild 26 e il commento relativo in Jung, *Zur Empirie des Individuationsprozesses*, pp. 366 s. [336 s.].

<sup>12</sup> Cfr. Jung, *Kommentar*, p. 36 [38].

### *3. I mandala junghiani*

Nel novembre del 1913 Jung inizia a scrivere sui sogni e sulle esperienze interiori attraverso la rappresentazione di mandala, in un tentativo di elaborazione estetica delle proprie fantasie, accedendo a stati visionari della psiche, cosciente e immaginativa. È allora che inaugura la stesura del *Liber Novus*, parlando della propria odissea, del viaggio di un uomo in cerca della propria anima, un tuffo entro (il) Sé, alle radici dei processi inconsci.

Jung è alla ricerca della salvezza dalle grinfie delle proprie cognizioni e intuizioni, dal superficiale e dal profondo, dal se stesso disperso nello spirito del presente, e procede solitario, senza guide né maestri, lungo due vie parallele: l'una illuminata dalla concretezza delle cose terrene, il lavoro, la famiglia; l'altra incerta, disgregativa, profonda.

È un fiume in piena, pronto all'esondazione dell'inconscio, poiché l'inconscio è caos senza nucleo, che rischia di condurlo alla follia. Jung pensa si debba porre un punto di fissità per non frantumare la psiche, e in questo perno riconosce il Sé. Allora il fine ultimo della ricerca diviene lo sviluppo psicologico del Sé, il quale trova espressione nei mandala mediante un processo di individuazione tendente a una unione il più possibile completa dei contrari in nozze mistiche: le quali sono possibili solo se, in precedenza, gli opposti si sono

diversificati tra loro (spirito/materia, conscio/inconscio, luce/ombra) per poi riunirsi in un'alleanza in cui ognuno mantiene la propria singolarità e, contemporaneamente, diviene parte del tutto.

Il mandala assume forme esteriori e dinamiche interne di cambiamento e stabilità dei sistemi, investendo simultaneamente un pluridominio: la psiche, il reale, l'individualità, l'universalità; è «un tentativo di guarigione della natura stessa»<sup>13</sup> che implica impulso e coscienza, archetipo e sapere presente.

Cose che hanno radici così lontane nella storia dell'umanità [come il mandala], toccano naturalmente gli strati più profondi dell'inconscio e hanno la capacità di far presa su di esso, laddove il linguaggio cosciente si rivela completamente impotente. Tali cose non devono essere inventate, ma riemergere nuovamente dall'oscura profondità dell'oblio per esprimere il massimo presentimento della coscienza e la suprema intuizione dello spirito e così fondere l'unicità della coscienza del presente col più remoto passato della vita.<sup>14</sup>

Superare le «porte della percezione»<sup>15</sup> per accedere all'intuizione e giungere, mediante questa, nel regno inconscio, e ancora attingere i contenuti, prima ignoti, che sono universali e abbracciano storicamente l'intera umanità in un processo mai lineare, sempre circolare, dove la fine coincide con un nuovo

---

<sup>13</sup> Jung, *Mandalas*, p. 412 [382].

<sup>14</sup> Jung, *Kommentar*, p. 36 [38].

<sup>15</sup> W. Blake, *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, Bompiani, Milano 2005, p. 29. Sul rapporto tra Jung e Blake cfr. J. Singer, *Blake, Jung and the Collective Unconscious*, Nicolas-Hays, York Beach (Maine) 2000: sulle *Doors of Perception* in particolare le pp. 124-128, 131, 165 s., 212 s.

inizio, portandosi dietro tutte le aberrazioni della mente conscia: questo il tentativo di Jung.

Disegna il suo primo mandala nel 1916, a 41 anni, usando la forma più semplice, un cerchio con un centro; ogni giorno ne studia la simmetria, più o meno presente, come forza rivelatrice del proprio equilibrio psichico. Quando è in preda a emozioni forti e disturbanti, il cerchio risulta alterato; quando è in armonia con se stesso, il cerchio si presenta equilibrato.

Cominciai a capire i disegni mandala [...]. Là ogni mattina schizzavo in un taccuino un piccolo disegno circolare, un mandala, che sembrava corrispondere alla mia condizione intima di quel periodo. Con l'aiuto di questi disegni potevo di giorno in giorno osservare le mie trasformazioni psichiche. [...] Quando cominciai a disegnare i mandala, comunque, vidi che tutto, tutte le strade che avevo seguito, tutti i passi intrapresi, riportavano sempre a un solo punto, cioè nel mezzo. Mi fu sempre più chiaro che il mandala è il centro.<sup>16</sup>

L'immagine organizzata attorno a un punto centrale è una struttura profondamente radicata nell'inconscio dell'uomo, è la forza centrifuga che lo spinge alla sperimentazione nel mondo esterno e la forza centripeta che lo riporta all'introspezione nel mondo interno, evocando l'idea di un rituale, di un processo reiterativo che porta alla meditazione per mezzo del proprio mandala di riallineamento.

Il primo mandala del *Libro rosso* fu il *Systema Munditotius* (Il sistema di tutti i mondi), simbolicamente congiunto alla creazione attraverso una visione

---

<sup>16</sup> Jung, *Erinnerungen*, pp. 199 s. [242 s.].

cosmogonica rivelata nei *VII Sermones ad Mortuos*, e disegnato circa nello stesso periodo<sup>17</sup>. La prova più evidente dell'orientamento gnostico di Jung è proprio il suo lavoro *Sette sermoni ai morti*. Nella versione fatta circolare privatamente nel 1916, e poi pubblicata nel 1961<sup>18</sup>, Jung sceglie specificatamente come autore dei discorsi Basilide di Alessandria, maestro dello gnosticismo cristiano primitivo, e usa con precisione termini come Pleroma e Abraxas per simboleggiare degli stati psicologici e il suo concetto di processo di individuazione.

Jung, dopo la rappresentazione del suo primo mandala, decide di non dichiararsi genitore del disegno, e vi aggiunge una spiegazione postuma:

[Il mandala] raffigura gli opposti del microcosmo all'interno del mondo macrocosmico e delle sue antinomie. Alla sommità sta la figura del fanciullo nell'uovo alato, chiamato Erikapaios o Fanes, che in tal modo rimanda, come figura spirituale, agli dèi orfici. Il suo oscuro antagonista nel profondo viene qui indicato come Abraxas. Egli rappresenta il *dominus mundi*, il signore di questo mondo fisico, ed è un creatore di natura contraddittoria. Da lui scaturisce l'albero della vita, con la scritta *vita*, mentre la sua controparte in alto è un albero di luce a forma di candelabro a sette bracci, con le scritte *ignis* (fuoco) ed *Eros* (amore). La sua luce mira al mondo spirituale del fanciullo divino. Di questo mondo spirituale fanno parte anche l'arte e la scienza: la prima rappresentata come serpente alato, la seconda come topo alato (in quanto attività dello scavare buche!). – Il candelabro si basa sul principio del numero spirituale tre (due volte tre fiamme, con l'unica fiamma grande al centro), mentre il mondo inferiore di

---

<sup>17</sup> Cfr. V. Cicero, L. Guerrisi, *VII Sermones ad vivos. Notazioni filosofiche e psicologiche a margine del poema di Jung*, "Illuminazioni", n. 35, gennaio-marzo 2016, § 1 n. 3, e l'illustrazione alla fine del § 3.

<sup>18</sup> Nel *Libro rosso* l'autore dei *Sermoni* (RB 344a-352a [381-408]) è invece Filemone, anche lui comunque descritto come un saggio gnostico; cfr. V. Cicero, L. Guerrisi, *VII Sermones ad vivos*, cit., § 1 n. 2.

Abraxas è caratterizzato dal cinque, il numero dell'uomo naturale (due volte le cinque punte della sua stella). (RB 364 [435])

Così Jung ci annuncia un mondo dimenticato che riemerge dalle tenebre e si pone dinanzi a lui rivelando a tutti gli uomini il risveglio di quelle forze animiche attraverso le quali possiamo abbeverarci alla fonte della saggezza perpetua. Il tutto è scritto con linguaggio profetico, che si ispira allo *Zarathustra* di Nietzsche, al fine di mettere in risalto la meta del viaggio: la nascita di Dio nell'anima.

In *Ricordi, sogni, riflessioni* Jung, parlando dei *Sermoni*, aveva detto:

Gli anni in cui ho seguito le immagini interne sono stati l'epoca più importante della mia vita, in cui si decise tutto l'essenziale. Tutto iniziò allora, e i dettagli posteriori sono soltanto integrazioni e chiarificazioni. Tutta la mia attività posteriore è consistita nell'elaborare ciò che in quegli anni era scaturito dall'inconscio e mi aveva innanzitutto travolto. Fu la materia prima per l'opera di una vita.<sup>19</sup>

Non a caso Aniela Jaffé ha posto in esergo alla propria Introduzione ai *Ricordi* le parole di Coleridge, che si adattano a pennello allo psichiatra svizzero:

Guardò la sua anima con un telescopio. Ciò che sembrava del tutto irregolare, egli vide e dimostrò fossero delle belle costellazioni, e aggiunse alla coscienza nascosta mondi all'interno di mondi.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Jung, *Erinnerungen*, p. 203 [246 s.].

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 1 [5].

Jung ha tentato la sperimentazione di un viaggio che si promette e sfida di varcare il confine delle colonne d'Ercole, un viaggio nel profondo dell'intelletto umano, utilizzando parole e immagini come psiche in divenire e attraverso la sfera onirica, poiché il sogno è il *fil rouge* tra uomo e Dio.

Gli espedienti geometrici e cromatici sono divenuti bellissime costellazioni per giungere alla meta dell'integrazione di elementi passati e rimossi con contenuti presenti, i quali insieme conducono a un'unità ultima, essenza organizzatrice delle forze.

Jung è ritornato più volte sui mandala nei suoi scritti, basti qui ricordare: *Psicologia e alchimia* (1944), *L'albero filosofico* (1945/54), *Empiria del processo d'individuazione* (1950), *Simbolismo del mandala* (1950), *Cosa sono i mandala* (1955), *Mysterium coniunctionis* (1955-56), testi che indagano questo universo altro, fatto di immagini con ruolo introspettivo, riflessivo e coordinatore, che conducono al processo di individuazione, poi di separazione, poi ancora di unione e individuazione, in un processo dialetticamente vorticoso che mai si esaurisce e sempre va completando l'uomo alla ricerca del proprio Sé attraverso ciò che di più elementare e comune possa esistere: le immagini.

#### 4. Quadratura circuli

Trovandoci di fronte a contenuti archetipici, la presenza del cerchio nella vita dell'universo e di ogni singolo uomo è stata osservata da tempo immemore, e l'individuo non ha potuto fare a meno di sfruttare tale scoperta per le proprie necessità simboliche, mitologiche e religiose. Le origini del mondo, ad esempio, sembrano assimilabili alle regole di assoluta completezza, tipica della figura; basti pensare alla forma sferica del globo e al suo moto ellittico nella galassia.

In quanto forma avvolgente, il cerchio è, inoltre, simbolo di protezione, e per questo usato come cingolo di difesa intorno alle città o per impedire ai nemici e ai demoni di penetrarvi. Nell'ambito delle pratiche magiche, infatti, il cerchio è considerato simbolo di protezione, completezza e assolutezza contro gli spiriti maligni, mentre numerosi sono i miti che vedono eroi tracciare un cerchio intorno al loro corpo prima di iniziare a combattere.

Accanto alla figura geometrica del cerchio, appare sovente il numero quattro e, quindi, la struttura quaternaria. Jung definisce i numeri come archetipi dell'ordine, unità di misura che si manifesta tramite schemi di comportamento fisico e psichico. Come già anticipato, egli utilizza spesso la quadratura del cerchio poiché è uno dei tanti motivi archetipici che formano i modelli di base

dei nostri sogni e fantasie, e, in effetti, non sarebbe errato anche chiamarla “archetipo della totalità”, aspetto fondamentale dell’alchimia<sup>21</sup>.

Il magico numero quattro ricorre frequentemente negli scritti di Jung, e quindi in tutti i mandala da lui disegnati, come nella forma più semplice della croce inscritta nel cerchio. Nel *Libro rosso* sostituì per la prima volta la trinità con la quaternità, aggiungendovi la quarta figura del diavolo come manifestazione malefica e insieme ironica della mente e dell’inconscio.

La sostituzione della Trinità cristiana con la quaternità è una costante del pensiero junghiano successivo, e non ha i contorni della contestazione, ma di un momento teorico fondamentale; la ragione per la quale il diavolo non rientra nella trinità, ma piuttosto rappresenta il “quarto necessario”, risiede nella sua convinzione che ogni immagine archetipica – inclusa l’*imago Dei* – è una congiunzione degli opposti, secondo la forma del mandala quadrato, per cui dal quarto mancante deriva un simbolo amputato, la trinità (sintomo di incompletezza). Difatti, il dogma trinitario è proprio uno specchio simbolico della crescita psicologica dell’uomo dallo stato d’incoscienza, incompleta e frammentaria, alla coscienza, completa e quaternaria. Per mezzo dell’immagine di Dio come Padre si nota l’uomo in uno stato di dipendenza e relativamente inconscio; nell’incarnazione del Figlio, abbiamo un’immagine di Dio equivalente alla liberazione dell’uomo da questa dipendenza e a un

---

<sup>21</sup> Cfr. Jung, *Mandalas*, p. 412 [382].

riconoscimento del suo ruolo nella creazione. Da ultimo, la terza stagione dello Spirito rappresenta l'identificazione di Dio nel Sé<sup>22</sup>.

La quadratura del circolo è un simbolo dell'*Opus alchymicum*, in quanto essa scompone l'unità iniziale caotica nei quattro elementi, per poi ricomporli in un'unità superiore. L'unità è rappresentata dal circolo, i quattro elementi dal quadrato. La produzione dell'Uno dal Quattro avveniva per mezzo di un processo di distillazione, o sublimazione, con un decorso che aveva una forma per così dire "circolare": il distillato veniva cioè sottoposto a diverse distillazioni, affinché l'"anima" o lo "spirito" potessero venir estratti nella loro forma più pura. Di regola al risultato veniva dato il nome di Quintessenza, che però non è che uno dei tanti nomi di quell'"Uno" sempre atteso e mai ottenuto.<sup>23</sup>

La quaternità è lo schema per tutte le immagini di Dio, poiché se la definitiva e risolutiva idea di compiutezza è il cerchio, tuttavia la sua divisione ordinaria è il quattro.

Secondo Jung, non è la religione a inventare il sacro, ma è il sacro a proiettarsi numinosamente nella mente dell'uomo affinché questi se ne faccia strumento per costruire la religione. Ogni fede umana è, per definizione, contingentemente legata alle credenze soggettive del singolo; ma ogni fede promana insieme da qualcosa di extraumano e presente nell'essenza stessa dell'uomo, e dunque, in questa forma comune, ogni fede ha un nucleo di eternità; ecco perché la trascrizione quaternaria si carica di significato

---

<sup>22</sup> Cfr. Jung, *Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas*, Kap. 5, pp. 180-207 [162-185].

<sup>23</sup> Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 150 [127].

numinoso<sup>24</sup>. Difatti, il cerchio è una immagine ideale di perfezione e circolarità, e la sua divisione naturale è la quaternità, che riflette nella psiche la pienezza e la precisione di forma e contenuto.

Il quattro simboleggia l'unità, appunto lo schema unificante tutte le immagini divine: è il simbolo del Sé come interezza, e, come già detto, lo si ritrova espresso eminentemente nelle forme mandaliche, nei colori utilizzati (i quattro colori elementari, come qualità della coscienza), nelle quattro funzioni di base alle quali corrispondono i quattro punti cardinali, e ancora nei quattro elementi della natura: acqua, fuoco, terra, aria. Jung sottolinea in maniera singolare il significato interculturale di questi simboli; i “quattro elementi”, infatti, ricorrono nelle culture greca, romana, indù, buddista, tibetana, cinese e giapponese. I simboli metaforici sembrano riflettere strutture realmente fondamentali della mente umana, le quali rimangono ampiamente insensibili ai contesti culturali. Spesso, le strutture fondamentali sono di natura grafica più che verbale; in questo senso la simmetria riveste un ruolo basilare.

I “quattro elementi” costituiscono i vertici di un quadrato; sovente, la loro funzione geometrica è più importante dei nomi specifici e delle proprietà. Non deve sorprendere il fatto che Jung, dato il suo interesse per i sogni, fosse affascinato anche dal *Libro tibetano dei morti*, sul quale scrisse appositamente il commento illuminante al *Segreto del Fiore d'oro*. Il periodo transitorio della

---

<sup>24</sup> Per la tematica del sacro e del numinoso cfr. il saggio di Saltalamacchia, *supra*, pp. 17 ss.

rinascita è in realtà come un sogno prolungato, che termina in una acquisizione quanto mai solenne di nozioni nuove o fatti psichici che all'inizio del viaggio si erano presentate come incomplete, oscure, insoddisfacenti, talvolta nefaste<sup>25</sup>.

Per la quaternità Jung fece ampio riferimento alla Bibbia e, in particolare, a Ezechiele 9,4, dove il profeta, per ordine del Signore, traccia una croce sulla fronte dei retti, come forma di protezione dalla punizione divina. Anche qui è evidente il riferimento alla numerologia religiosa del quattro e la sua prefigurazione cristica in vista della futura salvezza e redenzione dell'uomo.

### *Conclusioni*

Nel tentativo di accedere alla comprensione del tortuoso e drammatico viaggio di Jung “all'altro polo del mondo”, si è giunti a mostrare cosa siano i mandala in un'ottica junghiana e quanto essi possano rivelarsi epifanicamente utili alla comprensione della parte nascosta del nostro Sé, nel tentativo, talvolta

---

<sup>25</sup> Secondo gli insegnamenti buddisti, la rinascita ha luogo 49 giorni dopo la morte. Durante questo periodo transitorio, gli occhi spirituali del defunto vedono scorrere differenti visioni. Durante i primi cinque giorni, appaiono i cinque mondi pacifici con i “cinque elementi”. Il primo giorno è dominato dalla “quintessenza”, il secondo dall'elemento “acqua”, seguito poi da “terra”, “fuoco” e, per ultimo l'elemento “aria”. Il sesto giorno tutti gli elementi e i colori appaiono contemporaneamente formando la struttura base del mandala. Poi, a partire dall'ottavo giorno, al defunto appaiono le forme adirate dei cinque Buddha.

invalidante, talvolta rivelatore, di risolvere i complessi interiori che per cecità psichica non riusciamo a vedere.

L'itinerario di Jung non si svolge solo in via individuale, ma diviene paradigma del viaggio cui è destinato l'uomo contemporaneo, e si dilata per abbracciare il Cosmo, universalità archetipica che ci ha marchiati in tempi primordiali e che portiamo in noi come codice genetico.

I mandala, allora, assumono una accezione di impersonalità, derivante direttamente dalla loro collocazione archetipica nell'inconscio collettivo, ove la natura psichica non personale funge da connettore intellegibile e universale di ogni individuo che, con autonomia e dinamismo, genera un mandala coerente alla propria condizione, connessa integralmente con il soggetto tramite le emozioni, in superficie e nel profondo. Il risvolto positivo è la palingenesi dell'uomo in qualcosa di superiore e più consapevole, per il quale il raggiungimento di uno strato di maggiore cognizione non è che condizione dell'approdo a strati sempre superiori, in un processo turbinoso e circolare che può, adesso, trovare manifestazione grafica, geometrica, cromatica.

Il mandala come archetipo interiore si determina a partire da una condizione ontologica dell'individuo in quanto tale, per poi diramarsi in tante vie dalla pluralità sempre nuova e mai vacua.

L'intero *Liber Novus* è in sé un unico disegno peculiare, stilato in testo calligrafico con caratteri miniati, e ricco di illustrazioni immaginifiche

riconducibili all'arte visionaria di William Blake, corredato di colori, a partire dal rosso, il rosso dell'amore, della passione, del fuoco, che riflette le sue immersioni nel mito, nel sogno e nello spirito religioso, testimonianza di un processo di rinnovamento e di rinascita di sé sviluppate nel contesto di una personale riflessione filosofica e cosmologica che, dopo essere riuscita a produrre contenuti archetipici della psiche, desidera oggettivarli attraverso il dialogo interiore, la scrittura, la pittura.

## BIBLIOGRAFIA

Blake W. (2005), *Il matrimonio del cielo e dell'inferno* (1790), Milano, Bompiani.

Christensen M., Coburnand K., Harding A. J. (1957-2002), *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, 5 voll., New Jersey, Bollingen Series.

Herbert J., Varenne J. (1985), *Vocabulaire de l'hindouisme*, Paris, Dervy-livres.

Jacobi J. (1971), *La psicologia di C. G. Jung* (1942), Torino, Boringhieri Bollati.

Padmasambhava (1989), *Il libro tibetano dei morti*, Torino, UTET.

Schmieke M. (2013), *Mandala e Yantra* (2001), Vicenza, Punto d'incontro.

Singer J. (2000), *Blake, Jung and the Collective Unconscious*, York Beach (Maine), Nicolas-Hays.

Sullivan L. E. (2004), *Axis Mundi*, in *Encyclopedia of Religion*, vol. 2, New York, Macmillan.

Tucci G. (1969), *Teoria e pratica del mandala*, Roma, Astrolabio-Ubaldini.

Wilhelm R., Jung C.G. (2001), *Il Segreto del Fiore d'Oro*, Torino, Boringhieri Bollati.