

Seminario delle arti dinamiche, Germogli

VIVERE LA GUERRA

Gabriele Romani

«Non giriamo su noi stessi, per favore!».....	2
Esame di coscienza, esame di scienza.....	3
Far ballare la maschera	5
La mummia, la linea, la drag queen.....	5
Un <i>collage</i> vivente: fondare e diffondere	6
Il cinematografo è un arco	7
Hugo Ciappi: ciò che resta del flusso.....	8
Giulio Aristide Sartorio: i <i>cinarchetipi</i>	9
Umano è il suo fare (del comporre)	10
Questo mondo è una chimera!	11
Un ante-disfatto: <i>Le Temple fatal</i> (1914)	11
Il golem	13
Marsia o il guanto di caucciù.....	14
Lalingua.....	15
Antonin Artaud: il corpo, la voce.....	15
Canto il corpo elettrico.....	16
In guerra «niente è fisso, niente si può spiegare».....	17
Novelli e Simon: ri-somatizzare le lettere	18
Poesia come conoscenza.....	19
Poesia continua sorgente.....	20
La lettera A: una storia possibile.....	21
Il teatro o vivere il diluvio.....	22
Bibliografia.....	24
Didascalie.....	26

Qui si apre una sequenza di brevi scene quasi si scorresse uno schermo, si giocasse con una matriosca: frammenti che raccontano di un margine, quello delle conoscenze. Sono riflessioni frutto di un percorso radicale e felice che sono fermentate prima e durante le ricerche sulla pittrice Juana Romani (1867-1923) e che intersecano una mia biografia formativa legata alla storia dell'arte e alle lingue antiche, agli incontri svolti in Mechrí – laboratorio di filosofia e cultura¹ (Milano), in particolare i *Seminari delle arti dinamiche* della filosofa Florinda Cambria, e ai ricchi momenti di analisi quotidiana condivisa con Caterina Rita, studiosa di Raffaella Carrà, che costituiscono un vero e proprio “presidio narrativo permanente”.

I singoli argomenti, per la maggior parte nati da figure, hanno suggerito un andamento frammentato, non per spezzare, ma per concentrare: in questo continuo lavoro, quella che era la storia dell'arte si è trasformata tra le mani in una sorta di poetica dell'immaginario, aprendo porte lì dove chiamava il desiderio.

Ciò che appare in questo percorso è che due elementi sono fondativi nella pratica della conoscenza, il ritmo e la composizione: la significazione, nelle molteplici risposte ritmiche dell'altro, e la cura nel porre i resti che a noi giungono e che riteniamo significanti in una “danza” collettiva. Ogni brano tenta di toccare un punto di soglia dove la chiarezza diviene una forma della fantasticheria: questa esplorazione immagina le “materie” come “materiali” di un laboratorio, un'occasione di impollinazione con lente fioriture, mutazioni e radicamenti. È un tentativo indisciplinato che a sua volta scaturisce da mie figure interiori che compongono il teatro della mia famiglia: madre danzatrice, papà incisore, una nonna sarta e l'altra giocatrice di pallavolo, un nonno commerciante e l'altro poeta. Genealogia che potrei tradurre in: far danzare il segno e ricucirlo, magari concedergli qualche rimbalzo (rari i canestri), venderlo e reinventarlo.

Dedico questa sequenza di pensieri ai miei allievi, a cui ripeto che la cosa più umana di cui ci si possa accorgere è la propria singolare mostruosità che coincide con quella più ampia della cultura.

«Non giriamo su noi stessi, per favore!»

Pensiamo ora di essere nel Settecento, il nostro Settecento, come dopotutto ogni epoca che sempre da qui si dipana. Il dipinto *Le Port de Rome* (1761) del francese Hubert Robert (**fig.1**), pittore che lavorò alla corte di Luigi XVI, rappresenta un aggregato di diversi elementi architettonici: l'antico Porto di Ripetta affacciato sul Tevere, il Pantheon e ai lati il Palazzo Nuovo del Campidoglio. Le architetture ci comunicano la volontà di ricomporre un passato percepito in frammenti o, meglio ancora, di uno sforzo immaginario di trattenere un mondo avvertito in dispersione: l'Antico Regime con la sua integrità simbolica.

Allo stesso tempo il quadro sembra l'espressione pura del pensiero enciclopedico settecentesco tanto da poter essere compreso attraverso la lettura del discorso preliminare dell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert. L'opera enciclopedica risponde a due spinte e scopi differenti: da una parte come *Dictionnaire raisonné* ha l'esigenza di trattare le singole materie nella loro specificità tenendo presente i particolari più notevoli che ne costituiscono corpo ed essenza, ma come *Encyclopédie* – letteralmente “educazione circolare” –, il suo obiettivo è generare ordine e connessione tra le conoscenze. *Le Port de Rome* incarna questo doppio movimento: l'esposizione di frammenti



¹ Mechrí, laboratorio di filosofia e cultura: il suo nome evoca l'avverbio greco che vuol dire “fino a”, “finché”, “fino a quando”, “fino a qui”: «una sospensione nel fluire dei discorsi, per fare il punto e inaugurare, da qui in poi, prospettive ulteriori nei cammini della conoscenza e della formazione. Mechrí è impegnata nella promozione di percorsi formativi transdisciplinari che intrecciano le arti con le scienze, le lettere con la ricerca sperimentale, la tecnica con il pensiero speculativo, al di là di partizioni stantie e sulla base di una condivisa interrogazione filosofica», <https://www.mechri.it/chi-siamo/>.

architettonici trattati analiticamente rimane subordinata alla forza di un centro che tenta di creare un corpo organico e coerente tra le parti. È ciò che sarà richiesto a Robert in quanto conservatore del Muséum central des arts, futuro Musée du Louvre: tentare di costruire un'unità narrativa di quei frammenti che sono i reperti musealizzati, privati del loro contesto originario come lo erano le rovine che tanto lo avevano affascinato nel soggiorno in Italia.

Nel 1734, la fondazione del primo istituto di scienze storiche a Göttingen rappresenta un passaggio fondamentale: la storia comincia a configurarsi come scienza autonoma. Questo impulso razionalista è forse il punto di massimo “funzionamento” di quel *logos* universale, nato con i greci, ma che ora viene proiettato sul piano globale, in un mondo che si sta rivelando molteplice, disomogeneo, interconnesso. Sorge però un interrogativo: come può questo *logos*, pensato come universale, confrontarsi con un mondo plurale, fatto di molti racconti? L'Illuminismo affronta la questione tentando di organizzare la varietà attraverso l'ordine del progresso, stabilendo una griglia cronologica e valutativa delle civiltà secondo uno sviluppo lineare, in cui alcune culture sono collocate al centro – considerate razionali e avanzate – e altre vengono relegate ai margini, in una sorta di preistoria dell'umanità. In questo schema, si configura una gerarchia: il punto di vista “giusto”, cioè quello occidentale ed europeo, si impone come misura universale. Il tempo della storia è uno spazio ideologico e la ragione può diventare un criterio escludente.

L'Italia, vero e proprio paese-*collage* di rovine e di antichità “dure a morire”, aveva consentito a Robert di produrre numerosi disegni che non solo costituiranno il repertorio del proprio patrimonio visivo a cui liberamente attingere, ma saranno dei veri e propri strumenti per realizzare velocemente opere e composizioni che il pittore ripeterà più volte². Questa è una pratica che velocizza la realizzazione dell'opera e la sua commercializzazione, manifestando uno spirito che lo accumuna a quello di Canova che sperimenta nella scultura “l'arte di cavar punti”. Gli elementi però non sono disperatamente ammassati nel caos, ma si articolano tra loro come forme concrete di un pensiero architettonico che sembra trovare corrispondenza con le grandi opere ideali di Étienne-Louis Boullée che, nell'idea di una architettura parlante, aveva progettato nel 1784 il Cenotafio di Newton immaginandolo come una enorme sfera che avvolgeva, in un cielo artificiale, il sarcofago dello scienziato.

Da una parte quindi il cristallo del pensiero enciclopedico e il suo centro esterno che si dà a vedere, dall'altro – chiamo in causa Giambattista Tiepolo – la progressiva perdita della cornice e riappropriazione di una individualità dei modelli (**fig. 2**). In Tiepolo il centro non è più quello assoluto del Rinascimento, ma quello di un uomo sensualmente attratto dalla realtà, che sta perdendo interesse per i canoni a favore dei tipi umani e di scorci significanti. Il suo punto di vista non vuole essere onnisciente: la linea plastica del suo disegnare sta sulle cose e insiste su di esse. Le costruzioni teatrali di Velasquez con le sue *meninas*, immagini che guardano e si guardano, testimoniano il riposizionamento degli oggetti nello spazio, dell'individuo che osserva e la rivelazione del teatro del mondo in cui gli individui sono tratti con il proprio *savoir-faire*. Nel Manierismo si era affermato lo sguardo di un individuo che Achille Bonito Oliva definirà del traditore, che incarnava una posizione obliqua rispetto alla storia e rispetto al linguaggio³. Già lì l'erudito e l'artista si muovono sul palco della corte che poi, nel Settecento, si estenderà al mondo, ai suoi quattro angoli (Europa, Asia, Africa, America), e su cui si addenserà sempre più pervasiva la visione della scienza (positivismo), della storia (storicismo ed eclettismo) e del capitale (finanza).

Esame di coscienza, esame di scienza

Lo sguardo è sempre prospettico e si innesta nella storia del pensiero e del singolo, è espressione di una pulsione, come dirà Freud, si orienta nei limiti del dispositivo culturale che lo avvolge e si incarna in un determinato vivente che, in un ambiente, è spinto da forze pubbliche, private e da tecnologie⁴. Attraverso i dettagli e le rovine, Tiepolo cerca di cogliere un'unità che inevitabilmente è perduta e che, allo stesso tempo, reincanta il singolo frammento perché diviene una vera e propria scoperta: Piranesi con le macchine archeologiche ha già perso il centro (moltiplicazione), Hubert Robert con gli aggregati architettonici ci insiste (moto centripeto). C'è chi trattiene e chi disperde. Si assiste a un lento ribaltamento in cui chi osserva e disegna si assoggetta lui stesso, si fa cosa tra le cose: è in moto la macchina che porterà Pollock a lavorare con la tela a terra.

² Sarah Ubassy-Catala, “Hubert Robert et l'usage de la contre-épreuve de la création à la reproduction”, in Alexandre Holin, Nathalie Poisson-Codez (a cura di), *Espace dessinés/Espaces du dessin*, Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 2014, pp. 71- 83

³ Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Milano, Electa, 1998 (I ed. Feltrinelli: 1976).

⁴ Questo sguardo sempre prospettivo va inteso anche a chi in questo momento sta scrivendo.

Tiepolo lavora con imprese editoriali come quelle di Lovisa, ad esempio per *Il gran teatro di Venezia* (1717), e fu amico di Francesco Algarotti che nel 1737 aveva pubblicato il *Newtonianismo per le dame: ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*. La divulgazione della teoria newtoniana sulla scomposizione del raggio luminoso consente all'artista di effettuare esperimenti schiarendo la tavolozza. Fare questo ha delle conseguenze: le aperture simulate, i quadri, che la tenebra scavava in teatri e antri profondi come in Piazzetta, tendono a farsi tutta-superficie luminosa. Tiepolo opera in un'epoca in cui il grande progetto dell'Enciclopedia appare come il compimento delle aspirazioni filosofiche di Francesco Bacone. L'ideale baconiano di una scienza fondata sull'osservazione, sull'esperienza e sulla sistematizzazione del sapere trova piena espressione nell'impresa illuminista francese. Questa stagione segna l'affermazione di una diffusa cultura libraria, che coinvolge non solo le élite. È un momento cruciale per l'organizzazione del sapere, per la nascita delle discipline moderne e per la ridefinizione dei criteri della conoscenza storica e naturalistica.



In tale contesto, l'arte di Tiepolo assume un valore emblematico: l'artista sosta all'incrocio di questo spettacolare cambiamento antropologico, ne intercetta le forze, osserva il mondo e lo segna con la capacità sintetica di chi si forma all'accademia: corpi e oggetti, destinati allo studio analitico, si riducono a corpi-cosa simili a quelli di un medico. Non tutto, però, si esaurisce a questa visione perché il colore e le ondulazioni plastiche dei suoi disegni aprono alla vita: i corpi dei suoi modelli non sono gelidi fantocci su un palco, ma organismi in cui si scarica cromaticamente l'energia del vivente che si muove, sosta, osserva, fluttua. In essi batte un cuore che si irradia. Da qui al sintetismo ottocentesco, passando per Watteau e Fragonard, messo in un acceleratore di particelle, fino al cinematografo è un lampo di luce – letteralmente! Questo significa, e l'attività di frescante lo testimonia, che la raffigurazione diventa partecipazione immersiva: che la cornice, anche architettonica, per quanto tenti di delimitare, è lì per farsi ambiente disperdendosi. Per noi significa che l'opera d'arte, gli oggetti, gli individui con i loro corpi e nomi singolari, possono diventare un fiore che non smette di sbocciare per la loro forza di costituirsi risorsa vivente per chi ci entra in relazione. In *Art as Existence* si legge:

Ogni opera d'arte può diventare un'installazione attiva di forze: il punto fermo e tuttavia convergente di molti mondi. Come punto di eccesso, distinzione e singolarità all'interno di qualsiasi sistema di riferimento (storico dell'arte, culturale, sociale, semiotico, ecc.), un'opera d'arte sconfinava in vari domini di lavoro, conoscenza ed esperienza. Può cambiare il senso dell'essere qui e lì, ora e allora, sia nei momenti della sua creazione che della sua fruizione. Il desiderio di un'arte vivente suggerisce che, tra i prodotti dell'impegno umano, le opere d'arte in particolare sono sia emissarie che custodi delle forze creative dell'esistenza. [...] L'arte nominerebbe una pratica che, piuttosto che distinguersi o mediare tra contesti separati, opera all'interno dei molteplici piani attraverso i quali sperimentiamo il mondo e la nostra presenza in esso. Tale posizione, inoltre, va di pari passo con una catarsi metodologica⁵.

⁵ Gabriele Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Londra, The MIT Press, 2006, pp. 292-293.



Far ballare la maschera

Georges Didi-Huberman, leggendo la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, in particolare il libro XXXV, avverte una «temporalità scoscesa, strappata»⁶: da una parte c'è il tentativo dello scrittore di narrare una storia della pittura individuando, nella sua progressiva linearità, le origini in Grecia o forse in Egitto; dall'altra emerge una sorta di “passato continuo” lì dove fa riferimento all'*imago*. La parola va intesa nella sua valenza giuridica: l'*imago* è l'immagine nata dal calco in cera dei volti degli antenati, espressione di un vero e proprio diritto all'immagine in cui centrale è il culto genealogico (fig. 3). Qui non c'è l'artificio tecnico impiegato dall'artista nello sforzo di approssimarsi a una idea, ma il risultato di un contatto con la materia “viva” del morto: è «un'*immagine-matrice* prodotta per aderenza»⁷ che afferma la funzione matriarcale dello stampo negativo che fa sì che ogni copia positiva «sarà in senso proprio “figlio” legittimo, legittimamente somigliante, del volto che esso “esprime”»⁸.

Se fossimo stati invitati in una dimora patrizia e ci fossimo fermati nell'atrio, avremmo trovato un armadietto: il mobile, un reliquiario in legno, conservava le immagini degli antenati, maschere di cera che riproducevano la fisionomia dei defunti. Resti che in occasioni pubbliche venivano riattivate grazie a orazioni, racconti, e potevano essere replicate in più esemplari. Il parente che maggiormente somigliava all'antenato aveva il diritto di indossarne la maschera, rendendo visibile la continuità della stirpe e incarnando una memoria vivente.

Per Plinio il valore fondamentale è nella somiglianza di una immagine con la propria matrice, fatto che la rende conforme o meno al diritto alle immagini romano: qui l'estetica non c'entra nulla, ma diviene un fatto di legalità: l'*imago* è un prodotto pubblico e privato in cui più la somiglianza è conforme all'*immagine-matrice* e più è forte è il valore etico della *dignitas*; quindi, di ciò che è *con-forme* al comportamento di provenienza.

La matrice del morto antenato dà la possibilità di una legge che si riafferma nella trasmissione dell'immagine fondativa: la fisionomia innestata nel nome della *gens* fonda un *modus vivendi* che si basa sulla tradizione. Questo movimento nel tempo viene identificato da Didi-Huberman nell'uso di Plinio del verbo *tradere* che istituisce il suo contrario: il *permutare*, che identifica ciò che è legato al lusso, al dispendio improduttivo, alla lussuria dei corpi che si fondono tra loro, all'eccesso di colori, al commercio e agli innesti. Quando Plinio scrive la *Naturalis Historia*, I secolo d.C., denuncia malinconicamente la fine della giusta somiglianza di cui ne è simbolo l'uso per i suoi contemporanei di rivestire le pareti di ampie porzioni marmoree e di scambiare le teste delle statue, generando caos nel proprio spazio genealogico.

La mummia, la linea, la drag queen

Simile all'*imago* romana è l'attività di mummificazione praticata dagli antichi egizi: se la prima ha lo scopo di trasmettere genealogicamente l'*immagine-matrice*, la pratica di imbalsamazione ha l'obiettivo di preservare l'integrità formale e quindi magica dell'immagine del sovrano per la sua personale esistenza ultraterrena. Il volto singolare del sovrano precipita, come una sostanza chimica, nella sua essenziale significazione ideale: quel corpo si fa geroglifico. L'attività del natron, minerale usato per la disidratazione del cadavere, è paragonabile all'attività della corte nella sua definizione progressiva dei geroglifici.

Per gli egizi il geroglifico è un prodotto raffinato dall'ideale di corte ed epurato da tutto ciò che interferisce alla comprensione, «gli egizi hanno preferito l'immagine più semplice delle cose per arrivare a una

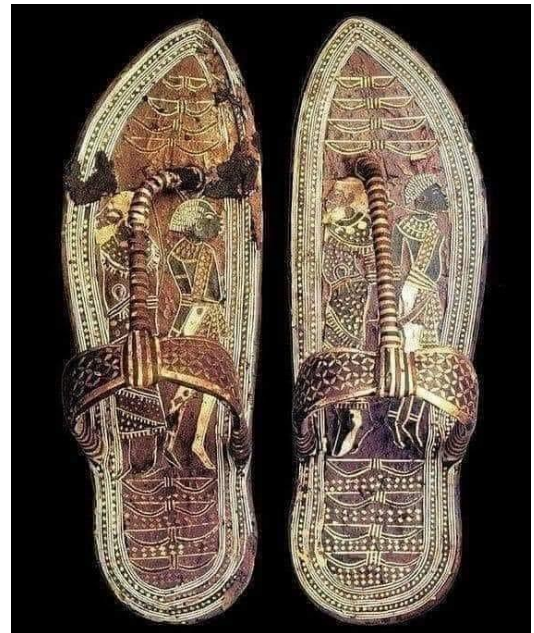
⁶ Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri (I ed. Édition de Minuit: 2000), p. 64.

⁷ Ivi, p. 68.

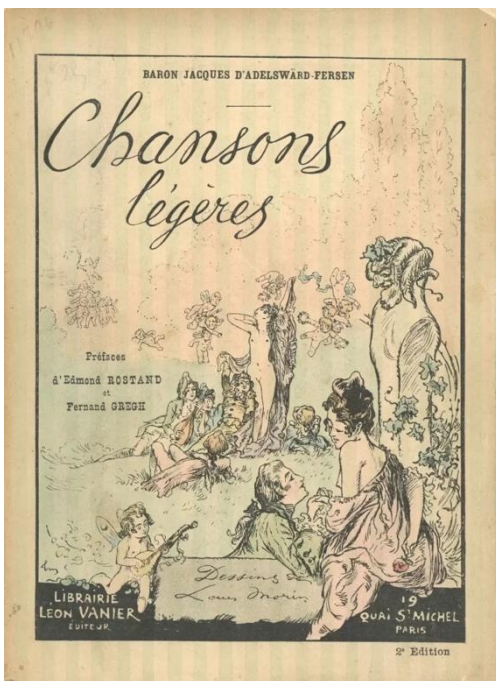
⁸ Ivi, p. 79.

rappresentazione descrittiva che soddisfa il loro spirito logico e la loro magia religiosa»⁹. La linea di contorno, che è un modo dell'azione del ritagliare, diviene così lo strumento tra i più efficaci per attingere al repertorio dei tipi ideali: immagini che costituiscono la forma perfetta, innalzati ai livelli più alti del desiderio intellettuale ed estetico¹⁰. Sono concettualmente l'unità minima di ciò che Platone, nelle Leggi, definisce *schemata*: immagini-tipo che incarnano i principi e i valori della società egizia che tendono alla conservazione. Non a caso, chi si occupa del disegno è, per gli egizi, lo “scriba dei contorni”, ossia colui che «disegna lo scritto e [...] scrive l'immagine»¹¹, produce una forma visibile tracciando segni su una superficie.

L'immagine è a sua volta il mondo: i segni e le azioni sono analogicamente intersecati. Ad esempio, troviamo nel corredo di Tutankhamon, raffigurazioni dei nemici sul manico dei bastoni e sulla suola dei sandali (fig. 4) che fanno sì che magicamente il sovrano stringa in pugno e calpesti gli stranieri indebolendoli. Se per Plinio l'innesto è associabile alla *luxuria*, per gli antichi egizi questa è essenziale quando si rappresentano le divinità: si ricorre alla forma mista per avvicinarsi, attraverso la combinazione, a una immagine – un grande ibrido – che rimane perennemente «un tentativo imperfetto»¹² di rappresentazione del dio. Comprendiamo bene quanto questo richiami l'attuale fenomeno delle drag queen e del travestitismo, che ci racconta la storia di corpi capaci di concentrare su di sé una tale densità di segni, ogni volta ricomposti, ridotti o moltiplicati, da essere percepiti come veri e propri ricettacoli di potenza.



Un collage vivente: fondare e diffondere¹³



Se visitassimo Villa Lysis a Capri, vedremmo una dimora eccentrica, progettata nel 1905 dall'architetto Édouard Chimot per volontà del poeta Jacques d'Adelswärd-Fersen: l'architettura è il corpo di Fersen che nasconde nei dettagli il suo fantasma di aggregatore caleidoscopico. Citazioni e immagini si mescolano alla malta e al cemento. Un pilastro con capitello corinzio non sostiene che un lieve festone di alloro: è un errore. L'interno di un arco nel salone centrale registra una scarica elettrica: uno zig-zag ornamentale. Delle piccole tessere di mosaico innestate nelle scanalature delle colonne nel portico d'ingresso possono essere benissimo le scaglie di una coda di sirena, i riflessi del mare, le allucinazioni spigionate dall'oppio. Il corpo classico ma imperfetto di Villa Lysis si accende di vanità: è il glamour.

Fersen, nato 1880, è una delle figure più a margine della letteratura francese fine secolo. Aristocratico, poeta e omosessuale dichiarato, vive costruendo un'esistenza che si può leggere come un'opera letteraria. Gli scandali, la cacciata da Parigi nel 1903, il culto della bellezza e il suo immaginario densissimo ci permettono di scomporre in fotogrammi significanti la sua vita.

⁹ Marcel Baud, *Les dessins ébauchés de la Nécropole Thébaine (au Temps du Nouvel Empire)*, Le Caire, MIFAO, 1935, p. 4.

¹⁰ Barry J. Kemp, *Antico Egitto. Analisi di una civiltà*, Milano, Electa, 2000 (1 ed. Routledge: 1989), pp. 85-86.

¹¹ Luc Delvaux, “Écriture et dessin”, in G. Andreu-Lanoë (a cura di), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, cat. esp. (Parigi, Musée du Louvre, aprile – luglio 2013), Paris, Somogy, 2013, p. 68.

¹² Erik Hornung, *Gli dei dell'Antico Egitto*, Roma, Salerno, 1992 (1 ed. von Zabern: 1971), p. 110.

¹³ Rielaborazione di Gabriele Romani, “L'iconoteca virtuale di Jacques d'Adelswärd-Fersen: la storia dell'arte come repertorio delle immagini del canone ‘debole’”, in Giampaolo Furgiuele (a cura di), *Jacques d'Adelswärd-Fersen. Un poète à Capri. 1923-2023* (atti della giornata di studio a Villa Lysis il 27 maggio 2023), Lille, Laborintus, 2024, pp. 65-87.

Poeta e dandy, Fersen si con-forma una identità sulla tensione di un desiderio spinto da una costellazione di immagini e archetipi “minori”, colti e sensuali. L’automa stesso dell’immaginario lo domina, creando un’alleanza con i “deboli” della storia: dai pierrot malinconici agli efebi androgini, che diventano per lui strumenti di espressione e auto-rappresentazione. Già nella sua prima raccolta poetica, *Chansons Légères* (1901, **fig. 5**) si avverte il desiderio di abitare un universo fatto di leggerezza e travestimenti. Il riferimento alla “leggerezza” non è casuale, ma quasi ideologico: il termine si fa cifra poetica ed estetica. Fersen confessa di voler vivere nel Settecento, tra le frivolezze e i gesti futili dei dipinti di Van Loo, tra maschere e carnevali. È un’arte della superficie, dell’eccesso, della voluttà, Plinio direbbe della *luxuria*.

In questo contesto, l’immaginario pittorico di Jean-Honoré Fragonard e Antoine Watteau diventa per lui un riferimento chiave. Fragonard, con i suoi arabeschi capricciosi, viene letto non come maestro innovatore, ma come artista del piacere, della morbidezza sensuale, dell’ideale «non altissimo, ma libero e sottile»¹⁴ di una società aristocratica avida di bellezza. Watteau, invece, incarna un’estetica più malinconica e ipnotica, languida e sedata, fatta di maschere e amori senza nervo. È il pittore ucciso dalla propria malattia fisica, del desiderio narcotizzato, dell’estetica del distacco e, potremmo dire, delle droghe. Nell’*Hymnaire d’Adonis* (1902), emergono le figure dell’efebo, dell’androgino, dell’adolescente crisalidi umane pronte ad assumere molteplici forme. La bellezza maschile idealizzata si fonde con l’arte sacra e la mitologia, recuperando le opere di Carpaccio, Mantegna, Raffaello.

Fersen è un *collage* dadaista ante litteram: Fragonard e Watteau, l’androgino e il dandy, il lusso e le droghe, l’estetismo e il citazionismo si mescolano in una sinfonia dissonante e raffinata di cui la sua produzione letteraria e la sua villa non sono che delle estensioni. Il travestimento del dandy diventa una forma della verità e la completa inerzia del personaggio che incarna gli sottrae vitalità: in questa complessa messa in scena, il suicidio di Fersen nel 1923 a Capri diventa un gesto rituale. Fersen si fa “resto”, si consegna, come oggetto esso stesso aggregato di molteplici figure “minori” che lo avevano composto. Lui, vero e proprio sinonimo del *permutare* pliniano, reinventa una propria tradizione che, nella sua essenziale leggerezza, più che fondare non può che diffondersi come materia volatile, come spore di chissà quale esotica e meravigliosa pianta.

Il cinematografo è un arco

Nel suo saggio *L’uomo visibile* (1922), il critico ungherese Béla Balázs indaga la nascita della cultura visiva moderna attraverso il film muto, là dove il volto, il gesto, la mimica si fanno fortemente significanti. In quell’universo, Balázs scrive che «ciò che il volto e i suoi movimenti dicono, nasce da uno stato d’animo che mai potrebbe essere rivelato a parole. Lo spirito diviene allora simile al corpo: visibile»¹⁵ (**fig. 6**). Lo storico dell’arte Ranuccio Bianchi Bandinelli intravedeva, nella produzione artistica romana del III secolo d. C., il segno di una crisi formale in cui si presenta il «disfacimento della coesione organica, il valore dato all’espressione e non alla correttezza anatomica»¹⁶. Il corpo perde la sua esattezza, ma guadagna un’evidenza emotiva. È come se



richeggiassero in controluce, dice Bandinelli, le parole del filosofo Plotino: laddove la materia si spoglia della forma sensibile, si avvicina all’idea. Non più mimesi dell’apparenza, ma epifania dell’essenziale.

Un segreto unisce allora l’arte tardoantica e il cinematografo delle origini: la forma diviene superficie viva, scabra, portatrice di un’urgenza. Per Tom Gunning e André Gaudreault, il primo cinema è quello delle “attrazioni mostrative”: visioni brevi, scioccanti, spezzate, cariche di tensione visiva. Allo stesso modo, secondo Angiola Maria Romanini, i bassorilievi dell’Arco di Costantino – *Oratio, Liberalitas*, IV sec. d. C. – riducono la rappresentazione per esaltare la scansione ritmica: come per i geroglifici le immagini costantiniane richiedono «il sacrificio di tutto ciò che è inessenziale alla “significatività”»¹⁷; qui avviene l’autentica «perdita

¹⁴ Félix Naquet, *Fragonard*, Parigi, Librairie de l’art, 1890, p. 5.

¹⁵ Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un’arte nuova*, Torino, Einaudi, 1955 (I ed. Globus Verlag: 1949), p. 45.

¹⁶ Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell’arte antica*, Milano, Rizzoli, 2012 (I ed. Gallimard: 1970), p. 19.

¹⁷ Angiola Maria Romanini (a cura di), *L’Arte Medievale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 16.

del centro” prospettico (Sedlmayr) e più esattamente di un *ubi consistam* fisico razionale e psichico [...] posseduto da generazioni»¹⁸ (fig. 7). Così, se il cinema muto chiede l’immedesimazione dello spettatore nelle fisionomie accentuate, l’arte tardoantica distilla la scoria, ogni ingombro, per dare alla visione la massima chiarezza. L’obiettivo, in fondo, è identico: rendere il messaggio immediato, percepibile in un colpo d’occhio. Ogni interruzione tra una figura e l’altra appare, dice Romanini, come una frattura che intensifica l’evidenza, quindi fonda la narrazione stessa.

Nell’Arco di Costantino affiora la «vivacità immediata di immagini di valore prima simbolico e segnico [...] l’approssimazione formale, la bidimensionalità e l’occasionale frontalità dell’immagine»¹⁹. Una grammatica visiva che è montaggio, sintesi simbolica, narrazione ritmica (già del cinematografo). La forma non cerca l’illusione, ma la forza di un riconoscimento collettivo: è una chiamata, un grido al popolo. E più l’immagine si muove, più ci si avvicina ad una sorta di superficie assoluta, a un ambiente che è un arco in continuo attraversamento.



Hugo Ciappi: ciò che resta del flusso²⁰

Hugo Ciappi prima di essere pittore, nasce come *writer*. È il graffitismo la sua prima forma di espressione visuale, la scrittura urbana: quella linea continua che nasce dal fondersi del gesto trascinato con lo strumento della bomboletta, è una tecnologia che non si dimentica: un atto immediato e fisico, mentale e coreografico. «Non voglio dare un senso, ma mostrare», mi confida Hugo. Sintetizzare è per lui rendere gli eventi leggibili, imbrigliando in campiture definite gli oggetti che sceglie di rappresentare (o forse ne è scelto): Hugo pensa di dipingere ma in lui abita un primitivo che incide superfici che cosparge dello “smalto traslucido” della sua pittura. I suoi dipinti prima di essere quadri sono epigrafi, opere di oreficeria, un’arte assolutamente minore (fig. 8): Hugo direbbe compiacendosi che è una “pittura amatoriale”.

Hugo è infatti attratto dalle azioni e dagli oggetti del quotidiano che, nella routine, divengono un vero e proprio rimosso da dover rievocare per immagini, ma queste devono uscire dalle sue mani come se fossero prodotte da un individuo qualsiasi perché ormai l’artista, e questo Ciappi lo testimonia, è colui che ricorda agli altri, o almeno ci prova, cosa è un essere umano. Qui è in gioco l’emergere di una nuova percezione che trae la sua origine nella relazione fortissima tra l’artista e i nuovi mezzi di informazione digitali. Questo lo mette in profonda relazione con l’opera di Giovanni Ceruti che invece disinnescava, nella sospensione poetica, il mezzo tradizionale della scrittura alfabetica.

Hugo, che è nato nel 2000, consuma ogni giorno *meme* e *reel* – «sono un tossico», mi dice –, copia le *safety instructions* come le vedremmo durante qualche volo *low cost* sugli schienali dei Boeing 737-800 di Ryanair. Quello che compie Hugo è infatti una trascrizione, attraverso il mezzo tradizionale della pittura, di una nuova mentalità. Nella “grotta” del suo studio (casa di sua nonna), rievoca il mondo attraverso una bidimensionalità remotissima e immagini che non hanno bisogno di parole, si mostrano forse in attesa, tra qualche anno o



¹⁸ Ivi, p. 13.

¹⁹ Ivi, p. 21.

²⁰ Da un’intervista a Hugo Ciappi, il 6 aprile 2024. Cfr. Gabriele Romani, *Hugo Ciappi*, in Niccolò Giacomazzi, *Drive me acid*, cat. esp. (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza, 23 febbraio 2024 – 21 marzo 2024), Roma, Campisano, 2024.

qualche secolo, di una loro comprensibilità globale. Ma lui abita le campagne toscane e deve confrontarsi con l'immobilità della provincia che diviene immobilità delle figure – «il quadro in sé non è sufficiente», mi confida. Rispondo: «Certo, il resto è la vita!».



Giulio Aristide Sartorio: i *cinarchetipi*

In *Flores et humus, summa* teorica di Giulio Aristide Sartorio pubblicata nel 1922, c'è una codificazione che il pittore fa del proprio immaginario artistico e creativo: distingue due stili a cui corrispondono principi e mentalità differenti che riassume nei termini di “gotico” e “mediterraneo”. Il gotico è lo «stile dell'energia»²¹ e si sviluppa verticalmente, secondo un principio ascensionale che ha permesso la nascita della vetrata e del quadro che, come apertura, si apre su una profondità prospettica o interiore. Lo stile mediterraneo, che incarna «il pensiero, la libertà della mente»²², si estende invece per orizzontale e ha dato vita al fregio, alla pittura decorativa murale.

Il gotico è ciò che corrisponde a una visione di simulata profondità già di per sé tesa dal movimento, mentre il mediterraneo è racconto, combattimento con la forza di gravità, l'epica della tradizione classica dove l'azione tragica si manifesta, paradossalmente, nelle figure instabili. Filippo Tommaso Marinetti definisce Sartorio nel 1899 come «uno dei maestri di domani»²³ che ha espresso «in una maniera audace l'emozione nostalgica delle nostre Anime vaganti nello spazio e nel tempo»²⁴. Si spiega così la sua attrazione per i pavimenti cosmateschi e le colonne tortili dove il tempo collassa nel loro dispiegarsi ornamentale: primo germe visivo di una necessità di mettere in moto le composizioni che poi si tradurrà nel cinematografo, il mezzo che, in termini sartoriani, potrebbe rappresentare l'incontro del «gotico» con il «mediterraneo», quelli che definisco i *cinarchetipi* (fig. 9), figure della conoscenza. Cinematografo e colonna tortile sono le immagini in cui il «mediterraneo» si dà nel «gotico». Per il fregio del Parlamento, Sartorio aveva utilizzato il metodo della proiezione delle diapositive su tela per poi intervenire pittoricamente cercando la resa plastica delle immagini: è la versione tecnica di ciò che Jean Moréas aveva espresso nell'articolo *Le Symbolisme* (18 settembre 1886) con il suo «rivestire l'Idea d'una forma sensibile». Se noi lanciassimo un sasso contro i corpi che affollano *Diana d'Efeso* sentiremmo suonare a vuoto, avvertiremmo lo schermo, vedremmo con il tatto la pellicola che costituisce la loro pelle: ecco la superficie che prevale sull'interno del volume come avviene nella scultura di Rodin, Medardo Rosso e Monet.

L'uomo, secondo Sartorio, vive immerso nei sensi e l'arte ha lo scopo di eccitarli. Lui stesso afferma che la sua intima convinzione è quella che ha ritrovato nei testi orientali dei Veda e della scuola cirenaica: «Noi viviamo nei sensi; oltre i sensi sta il buio insondabile, e l'arte che raffina i sensi è la migliore esortatrice della

²¹ Giulio Aristide Sartorio, *Flores et humus*, Città di Castello, Il solco, 1922, p.7.

²² Ivi, p. 28.

²³ Filippo Tommaso Marinetti, “L'Exposition internationale de Venise”, in *La Vogue*, vol. III, 1899, p. 38

²⁴ Ivi, p. 31.

vita, la fa tollerare ed amare»²⁵. Sartorio definisce le arti plastiche, tra cui la pittura, come «una religione laica, pratica, un esponente delle idee della razza desiderosa di vivere»²⁶. L'arte fa amare la vita e l'ornamento partecipa alla gioia della libertà plastica, del piacere estetico, dell'antinaturalismo in cui si incontrano giapponismo, arte orientale, bizantina, in continuità con la cultura sensuale che si rifà a Dioniso e Nietzsche. Tutto è in tensione per l'opera d'arte totale, da qui l'esperienza totalizzante della guerra per cui partirà volontario e dei *tableaux vivants* realizzati con il conte Primoli. Se già il lavoro sulla fotografia e il cinematografo tende a insistere sulla deformazione, l'esperienza totalizzante della guerra, dei corpi che si disfano in cadaveri e perfino si potenziano attraverso imbracature, maschere e apparati tecnologici aprono la possibilità di un nuovo scopercchiamento immaginifico fatto di espressionismo, fisionomie stracciate, corpi tesi per rivitalizzare la superficie, allungamenti in cerca di azione.

Umano è il suo fare (del comporre)²⁷

La filosofa Florinda Cambria afferma che l'etimologia del verbo "comporre" è *cum-ponere*, "porre con", nel senso più profondo di un porre insieme con cura, in modo che le cose "trovino il proprio posto". L'atto del significare è sempre un'azione compositiva, una metafora in atto: non esiste un significato puro da cui si parte, ma solo un significare che accade nella relazione.

Il significato nasce dal movimento del trasportare, del trasferire (*metapherein*): ogni esperienza è un fare metaforico, un agire interpretativo che connette ciò che accade a una risposta, e così lo rende significativo. Comporre è dare forma a un intero, ma un intero che non coincide con la somma delle sue parti, bensì nasce dal loro nutrirsi reciproco e da un nutrimento comune: una parte ha bisogno del proprio compagno, *cum-panis*: un "pane" condiviso, alterità che non è parte, ma una condizione dell'insieme.

La composizione a sua volta è un atto estremo perché la forma si disfa per generare nuova significatività: è l'oltraggio del segno, il suo portarsi oltre. Cambria, attingendo alle parole di Antonin Artaud ne *Le théâtre et son double* (1935) – «La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi artisticamente sulle forme, anziché essere come condannati al rogo che, mentre bruciano, fanno segni attraverso le fiamme» –, rievoca la scena del rogo nel film *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Dreyer, dove l'attrice Renée Falconetti, nel ruolo della santa, incarna esattamente questa visione: un volto che arde e nel bruciare trasmette significati, «un essere in consunzione che lascia ardere tutti i propri segni, tutti i propri significati e, mentre essi si consumano, ne lancia altri, che si intravedono attraverso il tremore delle fiamme»²⁸. Sergej Ejzenštejn ce lo ricorda tramite il montaggio cinematografico che diviene metafora della composizione stessa: non si tratta solo di assemblare pezzi, ma di generare un movimento vivo che trascende i singoli elementi. Lo stesso fecero i greci che non si limitarono ad aggiungere vocali all'alfabeto fenicio, ma inventarono la lettera come oggetto ideale, segni senza suono: le "con-sonanti", suoni che esistono solo con le loro compagne-vocali. Il montaggio è un vero e proprio conflitto di frammenti che si contrappongono l'uno all'altro e che fanno nascere un significato. La scaturigine cinematografica è l'immagine del movimento che nasce dall'inerzia dei fotogrammi. L'atto artistico è un fare ad arte, un artificio che non crea *ex nihilo*, ma monta, esegue, consuma. Fare esperienza, creare cultura, significa comporre segni, generare significati che superano le parti stesse. La stessa esperienza umana è un enigma compositivo: tenere insieme discontinuità, far sì che le parti si eseguano fino a diventare un tutt'uno. In questo senso, la metafora efficace è quella che si autodistrugge nell'unità compiuta tra segno e significato.

²⁵ Giulio Aristide Sartorio, *Flores et humus*, op. cit., p. 3.

²⁶ Ivi, p. 5.

²⁷ Florinda Cambria, "Comporre", in Giuseppe Pintus (a cura di), *Figure dell'alterità*, Roma, Inschibboleth, 2019, pp. 63-80.

²⁸ Ivi, p. 66.



Questo mondo è una chimera!

L'enciclopedia *Treccani* dà come significato figurato di "chimera": «idea senza fondamento, sogno vano, fantasticheria strana, utopia». Chimera è un coagulo di idee, immagini, che ha il carattere di un sogno fuggevole: è strana fantasticheria, lì dove

“strano” è etimologicamente l'estraneo che bussa alle soglie del pensare. Elémire Zolla ricorda che la fantasticheria è mulinare, ghiribizzare, girandolare, quasi fosse un'opera ornamentale il cui orientamento è dettato da una sorta di vitalità, potremmo dire vegetale, dei pensieri: è il connettore tra la grottesca e l'istoriazione. Per Zolla fantasticare è un'attività che nasce in luoghi vuoti di senso, durante attività meccaniche, catene di montaggio, sale d'attesa, prigioni. Potrebbe essere benissimo la nostra risposta alla continua alienazione a cui siamo sottoposti dai potentissimi mezzi di informazione, dallo stato di crisi e disorientamento attuale: quale soluzione dunque pensa Zolla? «Bisogna imprimere alle immagini, alle parole che affiorino nella mente (o che ci si vengano a imprimere attraverso i sensi) un movimento celere, impedire che mai possano fermarsi. Mai ci dev'essere ristagno, tutto ci deve scorrere nella mente come da una fonte, senza assembramenti o incanti: nulla può accadere di male se col cuore della mente spingeremo in vortice la massa delle immagini»²⁹.

Al di là della fantasticheria, la Chimera resta una bestia, una creatura ibrida con testa di leone, corpo con testa di capra e coda di drago o serpente, capace di sputare fuoco. È una composizione di più bestialità, un animale elevato di potenza. Se avesse una testa umana sarebbe più vicina a una Sfinge, custode di enigmi e dicitrice di indovinelli. Raffigurata spesso nell'arte antica, incarna le forze distruttive naturali come le tempeste o i vulcani, proprio per la capacità dell'animale selvatico di riassumere il-per-sempre-fuori della civiltà. Similmente accade per gli antichi egizi come evidente nella *Tavolozza dei due cani* (3300 a. C.) dove l'amalgama delle forze caotiche è rappresentata dalle immagini di belve in conflitto: ecco che il caos accade ed è contenuto. Gli animali che si scontrano tra loro, in un conflitto tra forza e debolezza, scatto e ritiro, sono innervate di vita: tra *One: Number 31* di Pollock (fig. 10) e la *Tavolozza dei due cani* (fig. 11) è come se si estendesse un lungo filo rosso che unisce le opere, dove sia il gesto del dripping che l'immagine delle bestie comunicano la loro carica d'azione spigionante.



Un ante-disfatto: *Le Temple fatal* (1914)

Il pittore Eugene Albert Gallatin si reca nel 1927 a Parigi dove aveva iniziato ad acquistare quadri per formare una collezione di opere dedicate all'arte moderna: la sua raccolta verrà aperta al pubblico il 13 dicembre 1927 con il nome di Gallery of Living Art nella South Study Hall, al piano terra dell'edificio principale della New

²⁹ Elémire Zolla, *Storia del fantasticare*, Milano, Bompiani, 1964, p. 11.

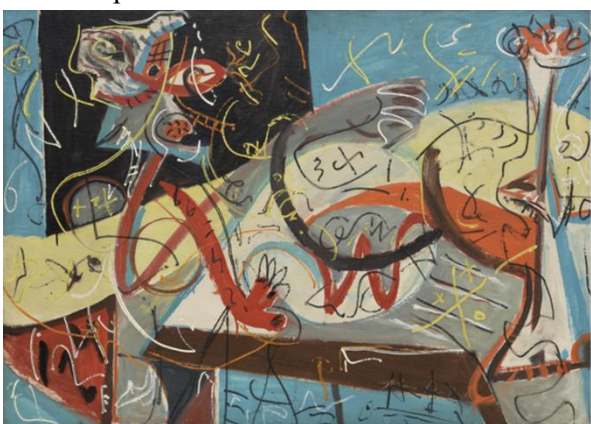


York University³⁰. Qui, nel 1928, un giovane artista di origini armene, Arshile Gorky, scopre *Le Temple fatal* (1914) di Giorgio de Chirico (**fig. 12**): il quadro rappresenta un busto cavo di un fantoccio affiancato da cerchi, linee, segni pseudo-alfabetici e un volto stilizzato. Sulla fascia superiore un'architettura vuota, sull'inferiore, il disegno di un pesce e parole sparse: «eternità di un momento», «enigma», «cosa strana», «non-senso», «vita».

Per Gorky quella di de Chirico è un'opera-innesco che darà inizio, nella prima metà degli anni Trenta, alla serie *Nighttime Enigma and Nostalgia*³¹: in un suo disegno a china un volto umano si accompagna a forme biomorfe che si aggregano fluidamente su una superficie. In

realtà, *Le Temple fatal* non è che il tornare di una *Urbild* che è già presente in una fotografia scattata nel 1912 dove il piccolo Gorky è a fianco alla madre che indossa un abito dalla ricca decorazione floreale³² (**fig. 13**). Figura tragica nella storia del pittore, la donna morirà di stenti dopo la fuga della famiglia dall'Armenia agli Stati Uniti durante la persecuzione turca.

La composizione della fotografia è semplice: i loro volti, come per il fantoccio di de Chirico, con-dividono lo spazio con il coagulo ornamentale della veste. Quanto questa immagine sia stata importante per l'artista basta rievocare il titolo di un suo quadro del 1944 che vale come sua dichiarazione: «How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life» (Come il grembiule ricamato di mia madre si dispiega nella mia vita). È un basso continuo che proprio tra il 1943 e il 1944, in occasione della scoperta delle campagne della Virginia che gli ricordano i paesaggi armeni, sembra prendere sempre più spazio e libertà sulla superficie pittorica, lì dove linee curve «si avviluppano su se stesse o si sciogliono in uno spazio fluido e continuo, dialogano senza un'interdipendenza immediata con i colori sfumati e sovrapposti, declinati uno nell'altro»³³.



Tra i pittori che vennero attratti dal quadro di de Chirico della Gallery of Living Art c'è anche Jackson Pollock che arriverà, tra il 1947 e il 1950, all'azione del dripping. Nel 1942 Pollock dipinge *Stenographic figure* (**fig. 14**) in cui si ritrovano dei segni simili – la lettera A si sbrindella – a quelli presenti ne *Le Temple fatal*. Come ricorda il titolo, le immagini si fissano con un gesto stenografico, si va velocizzando il momento di scrittura sulla superficie che da finestra simulata su uno spazio fisico e mentale si abbasserà al livello del terreno: la lettera A si stacca, si disperde assieme ad una matassa di segni. L'orizzontalità è quella che ritroviamo in Marcel Proust, uomo-bambino che scriveva sdraiato dal suo letto.

³⁰ Nell'arco della sua evoluzione la collezione rimarrà prevalentemente centrata sul gruppo internazionale di artisti presenti a Parigi (Cézanne, Henri Matisse, Picasso, de Chirico, Léger, etc.), con oltre cento opere di trentasei artisti; attorno al 1937 c'è un suo crescente supporto all'avanguardia americana. Nell'autunno del 1943, Gallatin accetta l'offerta di Fiske Kimball, direttore del Philadelphia Museum of Art, consegnando circa 160 opere d'arte al museo, tra cui dipinti, sculture e opere su carta. Cfr. Gail Stavitsky, «The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art», in *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Winter - Spring, 1994, Vol. 89, n. 379/380, pp. 4-47.

³¹ Herry Rand, *Arshile Gorky: The Implications of Symbols*, Berkeley, Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991 (I ed. University of California Press: 1981), pp. 68-69.

³² Claudio Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla Pop Art*, Roma, Carocci, 2024 (I ed. Carocci: 2011), pp. 26-27.

³³ Francesco Tedeschi, *La Scuola di New York, Origine, vicende, protagonisti*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 86.



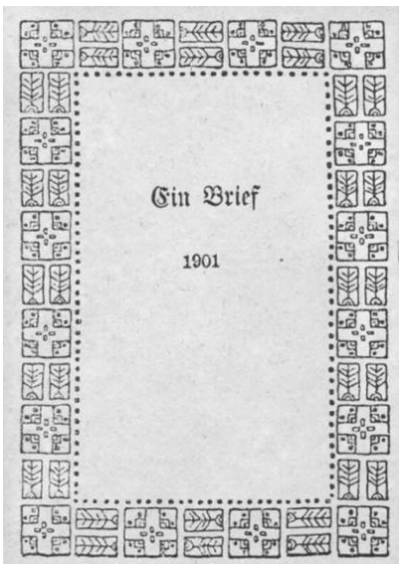
Il golem

Se osserviamo le opere di Pollock-Gorky-De Chirico, l'effetto è quello di un arresto. Cosa ci racconta questa composizione: il fantoccio + segni enigmatici? È la rappresentazione di una soglia che l'immaginario occidentale già aveva tradotto proprio in quegli anni nel film *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) di Carl Boese e Paul Wegener (**fig. 15**) e aveva conosciuto nel romanzo di Gustav Meyrink. Nella sezione iniziale del film, lo stregone plasma dall'argilla la forma di un essere umano: gli conferisce un volto, un corpo misurato, come indicato sul "progetto" disegnato sulla parete del luogo in cui avviene l'atto magico, disegno simile a quello che

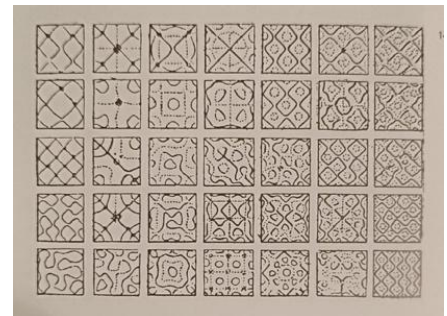
ritroviamo in *Le Temple fatal*: la materia primordiale – l'«elemento nucleare»³⁴ dell'argilla – ricordata dai testi a fondamento della tradizione giudaica e cristiana rappresenta il grado zero di creazione. Immagine che torna nel *Nosferatu* di Murnau (1922) e più tardi in *Le sang d'un poète*, film del 1930 diretto da Jean Cocteau.

Tra i testi più influenti legati alla nascita del Golem c'è lo *Sefer Yetzirah*, uno dei più antichi libri del misticismo ebraico, che presenta un'elaborata cosmologia dove le lettere dell'alfabeto sono allo stesso tempo tecnica e materia di creazione. Lo stesso corpo umano è una formazione antropomorfa che emerge come risultato dell'applicazione delle ventidue lettere. A questo potere c'è però un limite perché i creatori non possono produrre un uomo artificiale che parli. Il Golem, animato dai suoni dell'alfabeto e sulla cui fronte viene scritta la parola 'emet, "verità", ha poteri tellurici: proviene dalla stessa materia della terra e il suo nome nasce dalla radice *glm legata a ciò che è informe, derivata dalle proprietà dei tessuti che possono essere ripiegati o che avvolgono le sagome sfrangiandole³⁵.

L'uomo, prima di essere uomo-segnato dalle lettere, è paesaggio,



orizzonte unico, materia, trama ancora non intrecciata, pietra, terra e acqua con la quale le polveri vengono impastate. Le immagini sprofondano nel loro stesso manifestarsi e la leggenda del Golem suggerisce quali erano i racconti nei quali la società europea e americana dei primi del Novecento era immersa³⁶. Questa attenzione all'origine dell'uomo sgorga



da un mondo che vive lo scoperchiarsi di un dolore indicibile e che oggi ci è familiare. È lo squarcio traumatico della Prima e Seconda guerra mondiale, l'azzeramento, l'olocausto, la riflessione sull'inconscio, l'accelerazione tecnologica, la dispersione dei nomi, la ricerca da raddomante di generazioni che agiscono lì dove la parola non arriva: questo grande movimento della cultura aveva già dato i suoi sintomi nella letteratura di fine secolo, ad esempio, ne *La Lettera di Lord Chandos* (1902) di Hugo von Hofmannsthal³⁷. Da notare il frontespizio

³⁴ Marco Ramazzotti, *Mesopotamia antica. Archeologia del pensiero creatore di miti nel Paese di Sumer e di Accad*, Roma, Artemide, 2013, p. 19.

³⁵ Importante in questa indagine è Moshe Idel, *Jewish magical and mystical tradition on the artificial anthropoid*, New York, State University of New York Press, 1990.

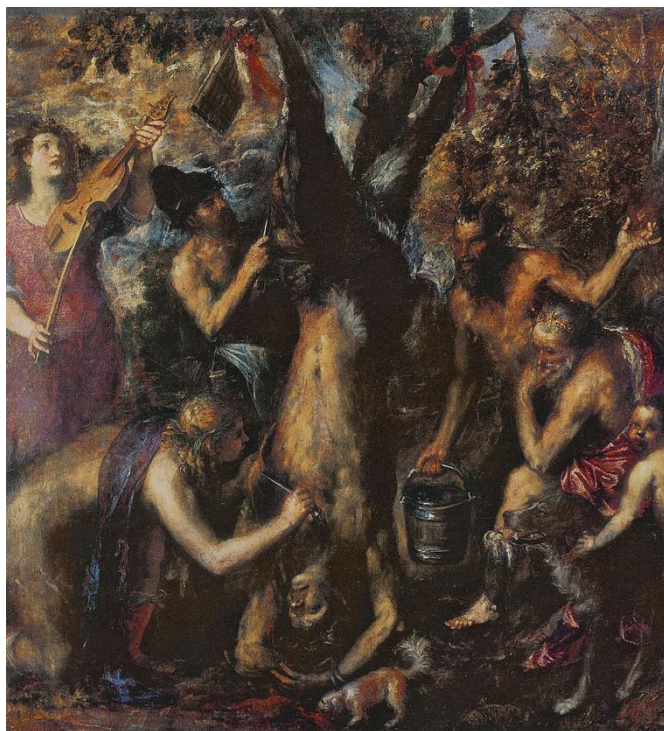
³⁶ Il golem migrerà nell'immaginario dei supereroi americani cfr. Elizabeth R. Baer, *The Golem redux. From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.

³⁷ Hugo con Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli, 1991 (I ed. Tausend: 1905) Placche vibranti riprodotte Annie Besant e Charles E. Leadbeater, *Thought-Forms*, New York, John Lane, 1905, p. 28.

dell'edizione del 1905 dove, a fare da cornice al titolo, c'è una sequenza di figure di carattere tribale che scandiscono ritmicamente i margini della pagina. Immagini ornamentali in sorprendente corrispondenza con quelle le placche vibranti di Ernst Florens Friedrich Chlandi (**fig. 16-17**). Qualche anno dopo sarà Mallarmé, con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914), a manifestare la stessa instabilità dell'oggetto-libro. Vale, in questo movimento che arriverà al monocromo in pittura, la considerazione dell'editore Gallimard alla pubblicazione delle poesie, cosiddette tipografiche, di Mallarmé: «I “bianchi” [della pagina] assumono importanza, colpiscono per primi; la versificazione lo richiedeva come silenzio circostante»³⁸.

Marsia o il guanto di caucciù

C'è una storia che la pittura, la scultura, la letteratura raccontano e che non è mai scomparsa: riaffiora, come una ferita primordiale, nei corpi e nei gesti dei giovani del primo Novecento. Penso nuovamente a De Chirico che dipinge *Canto d'amore* (1914): sulla sinistra raffigura il candido volto di Apollo, sulla destra un guanto di caucciù rosso. La guaina pende senza consistenza, inchiodata a un pannello che sembra il profilo di una casa. Quella gomma che simula una mano, il suo involucro vuoto rievoca un racconto antico: quello di Apollo e Marsia, e con loro Dioniso, che torna, travestito ma riconoscibile, nella rappresentazione dello scuoiamento: gesto estremo, al tempo stesso crudele e rivelatore, che attraversa i secoli come un'immagine-matrice³⁹.



Nel 1944, Francis Bacon rilegge il tema della crocifissione in *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*: le figure non sono più corpi, ma sacchi di pelle piegati su sé stessi. In quelle forme lacerate, fragili e strazianti, si insinua lo spettro di Marsia. E quando, nel 1946, Bacon

ritorna a Rembrandt e dipinge la carcassa di un bue appeso, ciò che vediamo è lo scuoiamento, il sacrificio, l'ostensione della carne. Domandarsi cosa significhi essere un uomo moderno, per questi giovani, significa varcare di nuovo quella soglia antichissima da cui sgorga il mistero delle origini.

Secondo l'archeologo Peribeni, Marsia viene dalla Frigia, in Asia Minore, e nasce come demone delle acque. Prima di entrare nel pantheon greco, Marsia è elemento fluido, legato alla natura. È lui che raccoglie l'aulòs gettato via da Atena – strumento dalle sonorità carnali, vibranti, capaci di fondere suono e brusio in una materia incandescente e continua. Con questo strumento sfida Apollo, dio della misura, della chiarezza, della lira: e perde. La punizione è spaventosa: scuoiato vivo, il suo corpo viene trasformato in otre da vino, mentre dal suo sangue nasce un fiume. Nel 1637, Jusepe de Ribera dipinge Marsia steso in orizzontale. Tiziano, anni prima, lo aveva già ritratto a testa in giù, mentre Apollo incide la sua carne con uno strumento, che potrebbe essere un pennello (**fig. 18**).

In quell'atto si avverte la nascita stessa del narrare: al demone non è permesso essere ritratto frontalmente, è sdraiato, a caposotto o è un guanto di caucciù. Il suo destino è essere frammentato: pelle, sangue e grido. Frammentato come fanno le conoscenze e la pratica stessa derivante dalla scrittura alfabetica: è infatti sempre Apollo il vincitore. La differenza tra i due strumenti – l'aulòs e la lira – non è tecnica, ma cosmologica. L'aulòs, con la sua voce nasale, sensuale, metamorfica, appartiene al regno del fluido e del continuo. Strumento rituale dionisiaco, l'aulòs disegna curve, glissa, colma ogni spazio. È il simbolo di una musica che non si lascia ordinare, che evoca piuttosto che dire. La lira, al contrario, lavora nella discrezione: seleziona, scandisce, compone. Apollo, il dio, ha vinto: in realtà non sta che scuoiando sé stesso e nello sforzo conoscitivo avverte

³⁸ Stéphane Mallarmé, *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Parigi, La Nouvelle Revue Française-Librairie Gallimard, 1914, p. I.

³⁹ Questa riflessione è debitrice della prima sessione di Tommaso Di Dio, “La linea, il punto, il vortice. Meditazioni” in *Ricanti*, 2024-2025, Mechri.

l'eco dell'urlo tremendo di Marsia. Il suo ridursi a pelle-territorio ci riconduce direttamente a Gorky e al mondo dell'ornamento – «Come il grembiule ricamato di mia madre si dispiega nella mia vita» –, al Golem la cui radice indica il tessuto ripiegato, all'essere deforme di Bacon. L'occhio del Marsia dipinto da Tiziano inoltre scintilla, un po' come il paesaggio siberiano bagnato dalle piogge che suggerirà allo psicanalista Lacan l'immagine del 'primo' contatto tra il bambino appena nato e il mondo.

Lalingua

Il neonato nasce, secondo Lacan, sotto la pioggia di significanti, suoni che sono slegati dal loro significato: i versi, le parole che l'infante sente o, meglio, alle quali partecipa sono avviluppate alla voce stessa con il proprio tono e la propria intensità, sono 'cose' che, come il corpo che lo culla e il seno che lo sfama, lasciano «tracce privilegiate»⁴⁰. Questo momento di incisione del corpo del bambino è raccontato da Lacan, nel breve testo *Lituraterra* del 1971.

Durante un viaggio di ritorno dal Giappone, Lacan guarda dal finestrino dell'aereo: vede la desolazione della pianura siberiana segnata dai solchi creati dai ruscellamenti, dall'azione erosiva delle piogge. L'unica cosa che si coglie in questo paesaggio senza «incidenza del simbolico»⁴¹ è, dice Lacan, lo scintillio delle acque: i significanti provenienti dall'Altro, la nube informe, si inscrivono sul corpo come la pioggia che solca il terreno. Alcuni, di particolare intensità, lasciano delle tracce più profonde, mentre altri scivolano via senza lasciare segni: è la dimensione alluvionale dei significanti dove l'erosione stessa è «lettera di godimento, dimensione asemantica, assoluta, indicibile, non articolabile»⁴². L'incontro del corpo del bambino con la lettera-segno, nel suo bagno erosivo, fa accadere quello che Lacan, partendo da un proprio lapsus, chiama "lalingua". La melodia dei suoni materni, «il loro ritmo, la loro cadenza sono riconosciuti precocemente dal bambino, il quale reagisce ad essi sul piano motorio e comportamentale (modificazione della tensione muscolare, variazione dei ritmi fisiologici, elevazione complessiva del tono, aumento della vigilanza, ecc.)»⁴³.

La lalingua, che è un sapere intraducibile, è un godimento che sciama e avvolge l'essere umano, è ciò che Freud aveva percepito come pulsione di morte. Il precipitare, come la pioggia, della lingua madre è il «corpo vivo del linguaggio»⁴⁴, una sorta di «organo della pulsione»⁴⁵. La lalingua è un «ammasso indistinto di elementi disarticolati, rumore costante, insistente, senza fine»⁴⁶. Sarà poi il grido a segnare l'inizio della vita che noi chiamiamo umana, fondando, attraverso la risposta dell'altro, ma nel gesto sonoro del grido già accade, il soggetto che è, potremmo dire, il mondo.

Antonin Artaud: il corpo, la voce

Nella sua ricerca di un al di là del teatro della rappresentazione, Artaud è interessato a un superamento dell'astrazione della parola per restituire fisicità al linguaggio. In *La messa in scena e la metafisica* (1931) evidenzia come il teatro occidentale venga concepito come teatro di dialogo, mezzo che appartiene più alla scrittura che alla scena. Questa è prima di tutto uno spazio fisico e concreto⁴⁷. Il gesto e l'azione non devono diventare uno strumento ma espressione stessa: il linguaggio appare così come un'estraneità del corpo all'interno del corpo. Si scopre un corpo saputo che fonda un corpo vissuto.

Ci si approssima al continuo suicidio del significato che altro non è che un tentativo di rivitalizzazione del testo: parole e canti privi di senso, le disarticolazioni della follia, sono «i segni di una decorporalizzazione che in prima istanza elimina da una parte la legge dall'altra l'abietto. La parola sottratta alla articolazione del linguaggio ridiventa segno. Ma nello stesso tempo il segno si sdoppia, diventa l'interfaccia che si situa tra codici e scritture differenti»⁴⁸ come quelle del teatro balinese, messicano, delle cosmologie egiziane. In una lettera a J. Paulhan, Artaud afferma che la grammatica di questo nuovo linguaggio va trovata nella «"materia"»

⁴⁰ Franco Lolli, *Prima di essere io. Il vivente, il linguaggio, la soggettivazione*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, p. 90.

⁴¹ Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2011, p. 156.

⁴² Ivi p. 159.

⁴³ Franco Lolli, *Prima di essere io*, op. cit., p. 92.

⁴⁴ Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, op. cit., p. 198.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, p. 189.

⁴⁷ Tra il 1925 e il 1926 elabora *L'Ombelic des limbes* dove si perde la centralità della trama in testi senza coesione e poi, con Robert Aron e Roger Vitrac, inizia la ricerca di un teatro non fondato sulla verosimiglianza ma sulla forza dell'azione comunicante.

⁴⁸ Carla Subrizi, *Il corpo disperso dell'arte*, Roma, Lithos, 2000, p. 45.

e nel “senso” del gesto, “geroglifico” che l’attore realizza con il corpo, e che non si compie nella parola bensì nella stessa “necessità” che da origine alla parola»⁴⁹.

La dinamica di animazione dei corpi si distingue per Artaud in una gerarchia precisa: al livello inferiore c’è la vita puramente animale, in quella superiore quella spirituale. Un “lavoro occulto” avrebbe assegnato questa doppia natura all’uomo segnando la nascita di un corpo osceno: la familiarità di Artaud con la putrescenza non è infatti un rifiuto della morte, ma un recupero di una memoria fondativa. L’attore per Artaud deve impegnarsi completamente nella distruzione di quel testo precedente che soffoca la voce e che impone parole universali. Questo testo agisce come un doppio spettrale, un sostituto che prende il posto di un respiro trattenuto, di una voce strozzata.

Nel suo libro *Artaud. Far danzare l’anatomia*, Florinda Cambria rievoca gli studi del filosofo Carlo Sini e in particolare il processo attraverso cui la voce si è progressivamente distinta dalle altre forme di gestualità corporea, con cui era inizialmente intrecciata. Questo processo è strettamente legato all’evoluzione della scrittura alfabetica che ha permesso alla voce di separarsi dal contesto sinestesico in cui tutte le gestualità sono connesse e di diventare una voce “pura”, invisibile, legata al soggetto psicologico, come ricorda Artaud, e filosofico. La scrittura alfabetica, grazie alla sua capacità di rappresentare la voce in segni lineari e universali, desomatizza la voce stessa, rendendola astratta e spirituale. Le lettere, come atomi del flusso vocale, danno un corpo artificiale alla voce, un corpo grafico che ne rende visibile l’invisibilità. In questo modo, la scrittura alfabetica istituisce un’universalità sovrasensibile, dove i significati si staccano dal contesto concreto e patetico per acquisire una validità astratta e universale⁵⁰.

Canto il corpo elettrico

Il decentramento dell’uomo contemporaneo, la sua esposizione progressiva a spazi sempre più ampi e dilatati fa sì che i suoi occhi vengano rapiti dai dettagli di un panorama in demolizione, mentre il linguaggio diviene la Cassandra di un nuovo mondo dove le parole sono il ponte in continua ricostruzione con l’altro. È l’unità che si frammenta come testimonia Hugo von Hofmannsthal che non riesce più a cogliere gli uomini e le loro azioni con «lo sguardo semplificatore dell’abitudine»⁵¹. Le parole astratte gli appaiono nella bocca come funghi ammuffiti, gli turbinano attorno, «sono vortici [...] oltre i quali si sprofonda nel vuoto»⁵². Perfino il corpo (conosciuto) non riesce più ad essere imbrigliato tra i raggi della prospettiva: diviene un foro bucato che si deforma. Quel corpo è testimone di qualcosa di nuovo, come racconta Artaud, le sue antiche conformazioni emergono come pezzi estrani, diviene il luogo perturbante dell’emersione di qualcosa. La sua unità non è raggiungibile, resta in singoli frammenti così come li aveva elencati Walt Whitman in *Canto il corpo elettrico* (1855): dettagli che, riportati uno dopo l’altro, ri-composti in una catena eccentrica, ne dissolvono ogni consistenza ideale.

Oh corpo mio! Non oso sminuire quelli come te di fronte ad altri uomini e donne, né le tue parti,
Credo che quelli come te debbano resistere o cadere insieme a cose come l’anima, (e che siano l’anima stessa,)

Credo che quelli come te debbano resistere o cadere insieme alle mie poesie, e che siano le mie stesse poesie,
Le poesie dell’uomo, della donna, del bambino, del ragazzo, della moglie, del marito, del padre, del giovane, della giovane,

Testa, collo, capelli, orecchie, [...] e timpano delle orecchie,

Occhi, ciglia, iride dell’occhio, sopracciglia, e la veglia o il sonno delle palpebre,

Bocca, lingua, labbra, denti, palato, mandibole, e l’articolazione della mandibola,

Naso, narici del naso, e la partizione,

Guance, tempie, fronte, mento, gola, retro del collo, rotazione del collo,

Spalle forti, barba virile, scapole, retro delle spalle, e l’ampia circonferenza del petto

Braccio, ascella, incavo del gomito, avambraccio, muscoli del braccio, ossa del braccio,

Polsi e giunture del polso, mano, palmo, nocche, pollice, indice, articolazioni delle dita, unghie,

Petto ampio, peli ricci del petto, sterno, lato del torace,

Coste, pancia, colonna vertebrale, vertebre,

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Florinda Cambria, *Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico* in Antonin Artaud, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 130-134.

⁵¹ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli, 1991 (1 ed. Tausend; 1901), p. 45.

⁵² Ibidem.

Anche, curve e forza dell'anca, rotazione oraria e antioraria, palle d'uomo, radice d'uomo,
 Coppia di forti cosce, stabili sotto al tronco,
 Fibre delle gambe, ginocchio, rotula, parte sopra e sotto della gamba,
 Caviglie, collo del piede, malleolo, dita del piede, giunture, il calcagno;
 Tutte le funzioni, tutte le forme, tutte le proprietà del mio o vostro corpo o di chiunque sia, maschio o
 femmina,
 I polmoni spugnosi, la sacca dello stomaco, l'intestino dolce e pulito,
 Il cervello nei suoi meandri interni alla forma del cranio,
 Sintonie, valvole cardiache, membrane, sessualità, maternità,
 Femminilità, e tutto ciò che è una donna, e l'uomo che nasce da donna,
 Il grembo, le tette, capezzoli, latte materno, lacrime, riso, pianto, sguardi d'amore, turbamenti amorosi e
 ascensioni,
 La voce, articolazione, linguaggio, sussurro, forte grido,
 Cibo, bevanda, pulsazione, digestione, sudore, sonno, camminata, nuoto,
 Appoggio sulle anche, salto, inclinazione, abbraccio, incurvamento e stretta degli arti,
 I continui cambi di tensione della bocca, e intorno agli occhi,
 La pelle, l'abbronzatura, lentiggini, peli,
 La strana empatia che uno sente quando tocca con la mano la carne nuda del corpo,
 I fiumi concentrici del respiro, e l'inspirazione e l'espiazione,
 La bellezza della cinta, e quindi delle anche, e quindi giù fino alle ginocchia,
 Le sottili gelatine rosse dentro di voi o di me, le ossa e il midollo nelle ossa,
 La squisita realizzazione della salute;
 Oh io dico che queste non sono solo le parti e le poesie del corpo, ma dell'anima,
 Oh io dico che esse sono l'anima!

In guerra «niente è fisso, niente si può spiegare»

Nel 1959, il pittore Gastone Novelli partecipa all'*Exposition Internationale du Surréalisme*. In quell'occasione, lo scrittore Claude Simon si imbatte per la prima volta nelle sue opere. I due si incontrano personalmente a Parigi nel 1961 e, l'anno seguente, Simon scrive il saggio *Gastone Novelli et le problème du langage*, pubblicato poi nel catalogo della mostra tenutasi alla The Alan Gallery di New York nel 1962. Il testo si concentra su due opere chiave di Novelli: *Première Salle du Musée* (1959) e *Seconde Salle du Musée* (1960), che Simon descrive come un «abbagliante labirinto di segni»⁵³. Novelli rimane profondamente colpito dalle parole dello scrittore, tanto da far tradurre il saggio in italiano per la rivista *Il Verri*⁵⁴, e successivamente anche in inglese.

Tra i due nasce un legame intenso. Sarà Novelli a scrivere a Simon, riconoscendo quanto il suo scritto sia riuscito a penetrare con sorprendente precisione lo spirito della sua pittura, cogliendone – attraverso la parola – il «lato più segreto»⁵⁵. A cementare questa affinità sono soprattutto le esperienze comuni legate alla guerra. Novelli aveva preso parte alla Resistenza: arrestato, torturato e condannato a morte, riuscì a fuggire proprio durante la Liberazione di Roma, nel giugno del 1944. Tra il 1948 e il 1954 visse in Brasile, in Amazonia, dove ebbe modo di entrare in contatto con alcune tribù locali, studiandone da vicino la lingua. Rientrò definitivamente a Roma nel 1955. Anche Claude Simon fu segnato dal conflitto: allo scoppio della guerra

⁵³ Claude Simon, *Gastone Novelli et le problème du langage*, dattiloscritto, 1962, riprodotto in Mirelle Calle-Gruber, *Réinventer les alphabets*, Villiers St-Josse, HD, 2023, p. 46.

⁵⁴ Claude Simon, "Gastone Novelli e il problema del linguaggio", in *Il Verri*, VIII, n. 7, gennaio 1963.

⁵⁵ Lettera di Gastone Novelli a Claude Simon, senza data, riprodotta in Mirelle Calle-Gruber, *Réinventer les alphabets*, Villiers St-Josse, HD, 2023, p. 70.



venne fatto prigioniero al confine delle Fiandre e deportato nel campo di concentramento di Mühlberg/Elbe, dal quale riuscì a evadere. Fino alla fine degli anni Cinquanta si dedicò alla pittura e alla fotografia.

Ripercorriamo il testo di Simon del 1962. Osservando lungamente le sue opere lo scrittore racconta che queste gli mostrano da una parte il magma vago delle sensazioni, dall'altra ci sono le parole, i suoni e i colori. Dall'incontro di queste due dimensioni, dal loro conflitto, nascerebbe il linguaggio, un «irriducibile compromesso tra l'innominabile e il nominato, l'informe e il formulato»⁵⁶ (fig. 19). Ricorda la guerra come momento chiave di rimessa in discussione delle nozioni tradizionali e dello stesso ordine sociale, rievocando *Le degré zéro de l'écriture* (1953) di Roland Bathes, *L'Innommable* (1953) di Samuel Beckett e le pitture di Dubuffet. Novelli gli racconta la sua volontà di «ripartire da zero, affidandosi alle materie di base [...] le più povere, meno equivoche e discutibili: il gesso, la terra, la sabbia...»⁵⁷.

Simon parla delle sue pitture come vera e propria spiegazione di cui non esiste una chiave di lettura grazie alla quale orientarsi. Novelli affronterebbe infatti le ambiguità stesse del linguaggio: «Deludente, illusorio,

magnifico, imperfetto o più che perfetto, limitante e universale, che sfugge al suo inventore per vivere la propria esistenza»⁵⁸. Il pittore si sforza, secondo Simon, di catturare l'«essenza» della scrittura e del linguaggio e si chiede: «quale differenza separa originariamente il disegno (cioè il segno grafico) con cui viene rappresentato un oggetto e la scrittura, l'insieme dei segni che compongono la parola che evoca lo stesso oggetto? Il geroglifico, il carattere dell'alfabeto, la parola, la frase, i suoni»⁵⁹. Lo scrittore insiste sul potere della nominazione come attività di appropriazione, ricordando l'esperienza di Novelli come prigioniero⁶⁰, che appare come nodo centrale nell'esperienza dello stesso Simon: la possibilità di poter essere uccisi spinge i prigionieri a sperimentare un «continuo movimento, la posizione ambigua, impossibile da definire [perché] niente è fisso, niente si può spiegare, fermare una volta per tutte»⁶¹.

Novelli e Simon: ri-somatizzare le lettere

Un passaggio del testo di Simon del 1962 è interessante in quanto introduce l'esperienza di Novelli con gli indigeni che sperimentano attraverso il loro linguaggio, una sola e lunga modulazione della stessa vocale, come fa il pittore sulle proprie opere distribuendo sulla superficie più file di lettere. Queste diventano innesco di richiamo della potenza ancestrale e archetipica della stessa vitalità umana. Le A ripetute nei suoi dipinti in diverse configurazioni

con la loro grandezza, il loro ordine e il loro allineamento, anche il loro colore subisce, da una lettera all'altra, minuscoli cambiamenti, per infinite modulazioni, passando dall'arancio al giallo limone, poi al verde giovane, al verde, e dopo un attimo, attraverso le loro linee, scorgiamo forme indefinite che emergono, fantasmi di carne e di sogni che la memoria elabora, da e attraverso il linguaggio.⁶²

⁵⁶ Claude Simon, *Gastone Novelli et le problème du langage*, op. cit., p. 42.

⁵⁷ Ivi, p. 44.

⁵⁸ Ivi, p. 46.

⁵⁹ Ivi, pp. 46-47.

⁶⁰ Di questo lascia testimonianza nel suo scritto *Regina Coeli*, Roma, Il tribunale delle idee, 1945.

⁶¹ Claude Simon, *Gastone Novelli et le problème du langage*, op. cit., p. 48.

⁶² Ivi, p. 49.

Quello che Novelli cerca di affermare è chiaro: attraverso l'iconizzazione e la dispersione dell'alfabeto, egli riporta alla luce l'origine più autentica del linguaggio, quando le forme nascevano in un gesto sensoriale, da un'urgenza comunicativa. Non si tratta più di comunicare qualcosa, ma di evocare un mondo. Una scoperta dell'alfabeto come esperienza viva, fragile, instabile. La scrittura non è una semplice descrizione della realtà: è un atto creativo. In un passaggio scrive: «Disegnare l'indicibile, sapendo che questa è un'illusione. [...] Costantemente, irrimediabilmente, inesorabilmente, la vita sfugge al nostro desiderio di conoscenza, di possesso»⁶³. L'alfabeto è dopotutto una tecnologia che costituirà la mente logica e, attraverso dinamiche complesse, strutturerà tutta la storia delle discipline fino a oggi. Racconta Carlo Sini:

[...] la soglia dell'*humanitas* è determinata anzitutto dall'uso di strumenti esosomatici ereditati da tempi molto arcaici: gli attrezzi litici, le ossa lavorate, i bastoni, ecc. È questo fattore tecnico che caratterizza l'umano rispetto alla semplice animalità ed è questo fattore ad avviare gli esseri umani a un cammino di conoscenze che può solo sviluppare e incrementare se stesso: la moderna scienza occidentale à la continuazione e l'impiego rigoroso e "metodico" di questa originaria condizione strumentale della esperienza umana, trasferita su corpi esosomatici che per riflesso rendono "intelligente" e "universale" l'attore o esecutore. [...] L'altra parte è il discorso. Esso segna il passaggio dall'*Homo habilis* all'*Homo sapiens* (per usare in modo un po' superficiale queste categorie della paleontologia). Il discorso fu evidentemente un fattore potentissimo per la formazione comunitaria, cioè per la nascita, come diciamo in filosofia, dell'intersoggettività e quindi della relazione produttiva, esteriore e interiore, di soggetti autoconsapevoli. La sua valenza politico-sociale, etica e religiosa è evidente: il discorso non nasce, probabilmente, per dire o segnare le "cose", ma per il riconoscimento reciproco e l'organizzazione dell'azione e delle credenze comuni.⁶⁴

Il punto di partenza per Novelli è la decostruzione dell'alfabeto come sistema chiuso, rigido, convenzionale. Ma è solo l'inizio: da quei frammenti nasce una nuova visione del linguaggio, vissuto come folgorazione, come luce che abbaglia e subito si ritrae. È un eterno presente che brucia – come la Giovanna d'Arco di Dreyer – e si cancella, che chiede di essere inseguito, interrogato, toccato. È la sorpresa che non si placa, la lotta senza tregua dell'uomo con l'impossibilità di trattenerne il mondo – e tuttavia, proprio in quella lotta, l'uomo afferma la sua più grande nobiltà⁶⁵. Per Novelli e Simon, il linguaggio è un incantesimo. Una forza che plasma, modella, reinventa. È il gesto originario che dà forma all'informe, che tenta, ogni volta, di rendere visibile ciò che sfugge. Scrivere e dipingere diventano così la stessa cosa: un atto magico, che sfida il vuoto.

Poesia come conoscenza

Tra gli intellettuali con cui Gastone Novelli ebbe modo di collaborare, spicca la figura del poeta Emilio Villa, conosciuto durante il suo soggiorno in Brasile. I due lavorarono insieme già nel 1953, quando Novelli illustrò *Un eden précox*. Villa, personaggio singolare e poliedrico, aveva partecipato alla Resistenza: era stato traduttore, studente al Pontificio Istituto Biblico, esperto di lingue antiche. Nel dopoguerra, si dedicò alla critica d'arte e alla traduzione di testi antichi, come la Bibbia e l'*Enuma Eliš*, esplorando e sperimentando un uso del plurilinguismo radicale, spesso intrecciando lingue antiche, moderne e di fantasia. Durante la sua permanenza in Brasile contribuì al progetto per un Museo d'Arte Internazionale a San Paolo e si avvicinò con crescente intensità alla scena artistica contemporanea, intrecciando rapporti con artisti come Giuseppe Capogrossi – conosciuto grazie a Cagli tra il 1947 e il 1949 – Alberto Burri e Lucio Fontana. Tornato in Italia, continua a collaborare con artisti e riviste sperimentali, pubblicando poesie e saggi. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, Villa amplia la sua produzione con opere visive e "oggetti di poesia" realizzati con materiali poveri. La sua poetica si caratterizza per l'attenzione alle origini del linguaggio e all'arte primordiale, ispirata dalla visita alle grotte di Lascaux nel 1961: un punto di arrivo di questa riflessione sarà *Arte dell'uomo primordiale*⁶⁶. Il tema delle origini è centrale nella scrittura di Emilio Villa come nel suo lavoro assieme agli artisti. Non si tratta solo di cercare, ad esempio, l'ispirazione di alcuni in mondi "arcaici", ma fare di questi una vera e proprio risorsa per praticare un modo della conoscenza:

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Carlo Sini, *Idioma. La cura del discorso*, Milano, Jaca Book, 2021, pp. 13-14.

⁶⁵ Ivi, p. 50.

⁶⁶ Il testo pubblicato per Abscondita nel 2005 era apparso in diversi frammenti per *Il Verri* nel 1998 e poi per l'editore 100 Amici del Libro nel 2004.

L'evaporazione, la traccia, il segno polveroso, il colore assente, la tensione verso "l'inizio" che pone "sotto il controllo della creatività le forze più remote nel fondo dell'abisso umano" non suggeriscono dunque soltanto metafore. Articolano invece [...] un esercizio critico che è, prima ancora che storico e teorico, individuazione dell'inedito e pratica di conoscenza sperimentale, oltre i confini e le regole del già acquisito e rassicurante.⁶⁷

L'origine non ha a che fare con la nostalgia piuttosto è un motore: le lingue antiche non sono le maschere di cera degli antichi romani, ma strumenti, utensili per una riscrittura continua. Per Villa, l'uomo primitivo è «tutto nel tutto, uomo nell'uomo, nutrimento nel nutrimento, flusso nel flusso. [...] Non c'è metamorfosi perché non c'è forma»⁶⁸. Un pensiero fecondo proprio per la sua natura transitoria che è applicabile alle pratiche femministe come l'autocoscienza lì dove, ricorda Carla Subrizi, si incontra «la multiforme attività di un pensiero che cerca, desidera, trova, tende, soprattutto, verso il piacere di pensare, e tutto questo lo realizza attraverso una parola che frammenta l'unitarietà del discorso, [che] potrebbe tornare su sé stesso per riformularsi incessantemente»⁶⁹. Come ricorda Cecilia Bello Minciocchi, l'intenzione di Villa assomiglia a quella di Artaud nell'uso di glossolalie e balbettamenti, il cui intento non è quello di fondare una nuova lingua, ma stare all'interno di un'indagine, «– anche nel senso di una tensione e di un tentativo –, indagine ambiziosa e ben consapevole del rischio di disfatta, compiuta per verificare, risalire e attingere alla possibile comune origine dei linguaggi»⁷⁰.



Poesia continua sorgente

Ecco che quella tensione depressiva che è possibile cogliere nelle avanguardie si perde nella rigenerazione di un pensiero sempre fecondo, senza l'esigenza di un attacco e una difesa, ma con la consapevolezza di un perenne stato di ubertosità, un sano conflitto. Questa capacità di rendere florido lo scritto perché aperto nelle suggestioni e nelle interpretazioni, Villa lo sperimenta con le opere di Burri, suo amico, che faceva parte del sodalizio di artisti del Gruppo Origine (Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla) nato a Milano agli inizi degli anni Cinquanta.

C'è un dialogo tra la natura corporea del linguaggio di Villa e l'attività artistica di Burri che lavora dal 1950 con la combustione, i sacchi e poi con le plastiche dal 1953. Si manifesta la natura fisica dell'opera ridotta a un corpo: nella mostra *The Trauma of painting* (2015) al Guggenheim curata da Emily Brown si parla di Burri come materialista concreto, realista concreto (**fig. 20**). La stessa materialità che Villa applica nella scrittura dei testi e che vede restituirsi dalle crepe e i cretti di Burri. In *Arti Visive* del 1953, scrive:

[...] il grande sangue, i tracciati del mondo senza requie, la legge che detta lo scrimolo ai frantumi di una visione da mettere sù, insieme come materia e come sorpresa, la divagazione profetica delle righe che han modellato le forme degli arcipelaghi e il congegno delle penisole, lo scheletro delle trote nelle acque dell'Adda, nella memoria delle palafitte c'è molto che può diventare materiale di una breve e costernata superficie di pittura, ma pittura per modo di dire; e, invece, di quella qualunque altra azione compiuta per rivelare sensi specifici e non confutabili: Burri Alberto coltiva come in vitro, anzi come in lino, queste contrattili anatomie di organismi inespressi, incerti tra una parvenza di materiali biologici fuori uso e un ideale di fulminei universi tra il gigantesco e il minimissimo: una ambiguità spalancata, un desiderio di stringere ricordi di cose che devono

⁶⁷ Carla Subrizi, *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Roma Aracne, 2010 (I ed. 2008), p. 85.

⁶⁸ Aldo Tagliaferri (a cura di), Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano, Abscondita, 2005, p. 28.

⁶⁹ Carla Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, op. cit., p. 53.

⁷⁰ Cecilia Bello Minciocchi, *Emilio Villa. L'opera poetica*, Roma, L'orma editore, 2014, p. 19.

chiarirsi: io ricordo la grande invenzione di Burri: l'opaco, l'opacità, ardita dopo tutto, pescata nel fondo degli altri colori, e formata in concrezioni molto espressive: l'esistenza del mondo allo stato puro, fatta quasi eleganza, leggerezza pensata all'interno della materia, prima dell'unità e prima delle separazioni: dove le filiture sui crepacci del non manifesto sono frettolosamente, ma con dignitosa abilità, chiuse da suture, opera di un medico destituito dalle sue relazioni sociali: di un medico all'antica, che sa le virtù operanti della lana e del lino: non a caso Alberto Burri è stato un medico, ora trasformato in un chirurgo ben più virtuoso, di rara, precisa libertà: dopo aver girato miracolosamente lungo planimetrie impercettibili di città sepolte nel bitume, o nei labirinti infantili.⁷¹

L'opacità stessa può divenire un invito per un certo modo di “vedere”, un vedere fatto di trasparenze, stratificazioni, veli a volte sfrangiati da qualche abbaglio. Il linguaggio di Villa è poetico e poesia, come afferma, è sognare delle filiture, è «tracciare aperture, incisioni o buchi, spacchi, nella compattezza ostile o negativa, interruzioni più che vie di fuga, di certo passaggi al di là, blessures»⁷².

Villa propone nel catalogo della mostra personale alla Galleria L'Attico di Roma (10 – 30 marzo 1962) due testi, uno in latino (primi anni Cinquanta) e l'altro in francese (settembre 1953), che consisterebbero in una lettura fonetica dei segni e le strutture di Capogrossi. Esperienza che poi porterà alle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, pubblicate nel 1955 con le opere di Burri realizzate tra il 1953 e il 1954. Villa legge il segno di Capogrossi come un alfabeto, il segno verbale e quello grafico «non significano nient'altro che se stessi, [ossia] tutte le potenzialità della propria illimitata ed enigmatica variabilità»⁷³. Argan lo legge come il segno tribale di una società del futuro; Corrado Cagli, come farà Sebastian Matta, lo legge in chiave junghiana, come un archetipo collettivo che riemerge tramite una scoperta soggettiva: sia lui che Villa accostano il segno all'*aleph-taurus*, alla lettera A – pensiamo a Novelli e De Chirico – e «ne sottolineano l'aspetto e la funzione di prima lettera di un alfabeto: il forchettone capogrossiano infatti ricorda la costellazione del toro, cui deriva la forma della prima lettera dell'alfabeto fenicio e da qui l'aleph, l'alfa, fino alla nostra A»⁷⁴ (fig. 21). Il lavoro sulla memoria e l'esperienza singola dell'artista permette una nascita di un alfabeto singolare e non definitivo.



La lettera A: una storia possibile

Tra gli studiosi che si sono interessati alla genesi dell'alfabeto c'è Alfred Kallir. Il suo testo *Sign and Design. The psychogenetic Source of the Alphabet* (1961⁷⁵) viene pubblicato in italiano nel 1994 per la casa editrice Spira per la volontà di Carlo Sini che lo aveva scoperto grazie a Gillo Dorfles. Nelle note introduttive lo studioso racconta il suo particolare contatto con l'alfabeto: dopo vicissitudini personali, Kallir si trova, nell'autunno del 1942, preda di visioni oscure di disegni che poi riconobbe come le sagome di certe lettere dell'alfabeto latino. Prima della fine del 1943 termina la stesura di un saggio sull'alfabeto che non avrà particolare risonanza per la sua estraneità alle discipline scientifiche esistenti. La sua attività si concentra poi sulla lettera V che pubblicherà privatamente a Oxford con il titolo *La V è l'obiettivo della guerra* (1944) e poi in *La vittoria della V* (autunno 1958).

Le origini della scrittura alfabetica rimangono oscure: la A, che i greci avrebbero ereditato dal mondo semitico, è l'*aleph* che significa “bue” nella sua interezza. La rappresentazione del suo muso, una parte per il tutto, ruotata e sempre più stilizzata – idonea dunque all'uso dello stilo

⁷¹ Emilio Villa, “Burri”, in *Arti Visive*, 4-5, 1953, [pp. 8- 11].

⁷² Cecilia Bello Minciocchi, *Emilio Villa*, op. cit., p. 19.

⁷³ Davide Colombo, “Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi”, in *L'uomo Nero*, II (3), p. 108.

⁷⁴ Ivi, p. 112.

⁷⁵ Lo stesso anno Dorfles pubblica *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* (Feltrinelli) in cui si affronta il tema della pittura del segno e del gesto. Due anni dopo nel 1963, ad evidenziare il vivo interesse per il rapporto arte-alfabeto, si data la mostra sul legame tra scrittura e pittura allo Stedelijk Museum di Amsterdam (3 maggio – 10 giugno) e alla Staatliche e alla Kunsthalle di Baden-Baden (15 giugno – 4 agosto) a cura di Dietrich Mahlow.

che riassume in un tratto – avrebbe dato origine nel tempo alla grafia della A. Una testa provvista di corna a sua volta associata al potere e all'azione dell'arare: toro, corna, fallo, essere davanti, primeggiare, essere singolare, compiere miracoli, braccio, lingua fuori dalla bocca, vedere-toccare, scavare, pungere, raggi solari, produrre migliaia, essere capo, essere padre. In egiziano la A è il suono del falco che, come il toro, è aggressivo e potente.

Mentre l'usanza dei semiti era di annotare i suoni di aspirazione, i greci creano lettere per le vocali dando alla A il primo posto. Sullo sfondo della lettera si coagulerebbero le immagini ancestrali del «toro, bue, corno, zappa, aratro: è ovvia la sequenza di connotazioni simili. Le sagome della zappa e dall'aratro, simboli di fertilità della prima era della macchina, si fondono con quella dell'organo riproduttivo dell'uomo. [...] I geroglifici della zappa e dell'aratro, il pittogramma babilonese dell'aratro [...] presentano tutti la sagoma della A che punta lateralmente verso il basso»⁷⁶.

L'alfabeto che arriva a noi come mezzo universale ha quindi una sua storia remota che si traduce in lettere attorno al VIII secolo a. C. L'archeologa americana di origini lituane Marija Gimbutas, attraverso lo studio delle figurazioni della Grande Madre nel neolitico europeo, ha dato origine alla ipotesi delle steppe⁷⁷: il popolo patriarcale indeuropeo Kurgan avrebbe invaso, tra il 4300 e il 2800 avanti Cristo, l'Europa decretando la fine di una plurimillennaria cultura matriarcale che aveva una sua forma di scrittura che la studiosa chiama 'script'⁷⁸, legata al culto della grande dea e parallela all'espansione dell'agricoltura. Questa società, organizzata secondo principi matricentrici, era profondamente diversa da quella che poi andrà a coincidere con quella "occidentale" alfabetica fondata sull'uomo, l'allevamento e le armi: l'archeologia restituisce lo scenario di un mondo pacifico, egualitario e fondato sul sacro, identificato con la natura e il femminile.

Lo 'script' antico-europeo che attorno al 5500-5000 a. C. dà vita a intere combinazioni di segni (triangoli, linee parallele a spirale) è la «parola della Dea [che] non sappiamo immaginare come fosse, se non supponendo una sorta di linguaggio visuale, gestuale e sonoro fuso in uno. "Atti de corpi" diceva Vico, Friedrich Creuzer usava l'espressione "immagini di senso". Ma è certo che noi, che l'abbiamo "diviso", quel linguaggio unitario non possiamo rianimarlo, cioè riviverlo»⁷⁹. Di questa esperienza è possibile rievocarne l'eco in particolari pratiche artistiche femminili come in quelle di Patrizia Vicinelli che fa della decostruzione e smaterializzazione del testo un modo di riappropriazione della sonorità, del ritmo, della fisicità della parola⁸⁰.

Il teatro o vivere il diluvio

La filosofa Julia Kristeva si interroga su quello che lei stessa definisce l'imbarazzante quesito dell'extra-linguistica e distingue due modalità inseparabili nel processo di significazione che costituisce la lingua: il semiotico, che potremmo associare a lalingua, e il simbolico⁸¹. Riguardo al semiotico fa riferimento al termine greco *semeion* e al suo significato di traccia, segno inciso o scritto, impronta, figurazione. Secondo la psicanalisi freudiana delle quantità di energia percorrono il corpo di ciò che poi sarà un soggetto e, nella sua crescita, si dispongono secondo vincoli imposti al corpo stesso da parte della struttura familiare e sociale. Le pulsioni organizzano, scrive Kristeva, una *chora*, termine che mutua dal Timeo di Platone, per designare un'articolazione provvisoria e mobile, nata dalla relazione del bambino con il corpo della madre: è ciò che è anteriore e al di sotto della figurazione e quindi della specularizzazione, producendo analogie con il ritmo e il movimento. È un luogo di discontinuità che Kristeva aiuta a descrivere attraverso le parole di Mallarmé che definisce il ritmo semiotico interno al linguaggio come il "mistero delle lettere": è ciò che è al di sotto dello scritto, la musicalità, e che è irriducibile a una traduzione verbale intelligibile. Anche quando il soggetto sarà entrato all'interno di una grammatica, nell'ordine di una legge, il semiotico rimane una risorsa che mette in oscillazione le frontiere vero/falso, quindi il senso e la realtà della comunicazione che si fa nuovamente ricreativa.

Nel campo della vita sociale Kristeva vede il dispiegamento della veemenza semiotica che tende a dissolvere l'ordine logico nel teatro, nel canto, nella danza, nella poesia, pratiche che lei raccoglie sotto il termine di "arte". Termine non neutro in quanto, con "rito" e "ritmo", condivide la medesima radice *rt: ossia tutto ciò

⁷⁶ Alfred Kallir, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Milano, Spirali, 1994, pp. 107-108.

⁷⁷ Cfr. Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea. Mito e culto della Dea Madre nell'Europa neolitica*, Venezia, Neri Pozza, 1990 (I ed. Harper&Row: 1989).

⁷⁸ Cfr. Marija Gimbutas, *Le dee viventi*, Milano, Medusa Edizioni, 2005 (I ed. University of California Press: 1999).

⁷⁹ Carlo Sini, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Milano, Rusconi, 2021, p. 36.

⁸⁰ Carla Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, op. cit. pp. 123-139.

⁸¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 2018 (I ed. Paris, Éditions du Seuil, 1974), pp. 17-100.

che «costituisce la comunità, attraverso la musica, il suono, il movimento, la danza. [...] “Arte” infatti è a sua volta il contrario di “inerte”; quindi arte è ciò che si muove»⁸². Kristeva ricorda che le feste di Dioniso sono, in Grecia, l'esempio lampante di questo

diluvio del significante che perfora l'ordine simbolico e punta verso la sua dissoluzione in una animalità danzante, cantante e poetica. L'arte – questa semiotizzazione del simbolico – presenta così l'afflusso del godimento nel linguaggio. Mentre il sacrificio assegna il limite produttore del godimento nell'ordine simbolico e sociale, l'arte specifica il modo – il solo – che il godimento preserva per infiltrarsi in questo ordine⁸³

È in questa consonanza che Carlo Sini afferma: «la verità del mondo è una polifonia di “nicchie ecologiche”, una molteplicità di vite intese come *bios* entro l'unità e la continuità della *zoé* dionisiaca, dove Dioniso non ha a sua volta bisogno di verità: di essa si prende esclusiva cura Apollo, suo fratello, il dio della parola e della distanza del segno»⁸⁴.

(2 giugno 2025)

⁸² Carlo Sini, “L'artificio originario. L'arte tra evocazione e produzione”, in Irina Casali (a cura di), *Qual è l'origine dell'opera d'arte? Dramma in cinque atti filosofici*, Milano, Jaka Book, 2020 (1 ed. Editori della Peste: 2018), p. 125.

⁸³ Ivi, p. 77.

⁸⁴ Carlo Sini, “Dalla legge all'arte formativa”, in Florinda Cambria (a cura di), *Dal ritmo alla legge. Con tavole di Carlo Sini*, Milano, Jaka Book, 2019, p. 34.

Bibliografia

- Baer, Elizabeth R., *The Golem Redux. From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.
- Balázs, Béla, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1955 (I ed. Globus Verlag: 1949), p. 45.
- Baud, Marcel, *Les dessins ébauchés de la Nécropole Thébaine (au Temps du Nouvel Empire)*, Le Caire, MIFAO, 1935, p. 4.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *Emilio Villa. L'opera poetica*, Roma, L'orma editore, 2014, p. 19.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, Rizzoli, 2012 (I ed. Gallimard: 1970), p. 19.
- Bonito Oliva, Achille, *L'ideologia del traditore*, Milano, Electa, 1998 (I ed. Feltrinelli: 1976).
- Cambria, Florinda, "Comporre", in Giuseppe Pintus (a cura di), *Figure dell'alterità*, Roma, Inschibboleth, 2019, pp. 63-80.
- Cambria, Florinda, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 130-134.
- Colombo, Davide, "Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi", in *L'uomo Nero*, II (3), p. 108.
- Delvaux, Luc, "Écriture et dessin", in G. Andreu-Lanoë (a cura di), *L'art du contour. Le dessins dans l'Égypte ancienne*, cat. esp. (Parigi, Musée du Louvre, aprile – luglio 2013), Paris, Somogy, 2013, p. 68.
- Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri (I ed. Édition de Minuit: 2000), p. 64.
- Di Dio, Tommaso, "La linea, il punto, il vortice. Meditazioni", in *Ricanti*, 2024-2025, Mechri.
- Guercio, Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Londra, The MIT Press, 2006, pp. 292-293.
- Gimbutas, Marija, *Il linguaggio della Dea. Mito e culto della Dea Madre nell'Europa neolitica*, Venezia, Neri Pozza, 1990 (I ed. Harper&Row: 1989).
- Gimbutas, Marija, *Le dee viventi*, Milano, Medusa Edizioni, 2005 (I ed. University of California Press: 1999).
- Hornung, Erik, *Gli dei dell'Antico Egitto*, Roma, Salerno, 1992 (I ed. von Zabern: 1971), p. 110.
- Idel, Moshe, *Jewish Magical and Mystical Tradition on the Artificial Anthropoid*, New York, State University of New York Press, 1990.
- Kallir, Alfred, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Milano, Spirali, 1994, pp. 107-108.
- Kemp, Barry J., *Antico Egitto. Analisi di una civiltà*, Milano, Electa, 2000 (I ed. Routledge: 1989), pp. 85-86.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 2018 (I ed. 1974), pp. 17-100.
- Leadbeater, Charles E. e Besant, Annie, *Thought-Forms*, New York, John Lane, 1905, p. 28.

- Lolli, Franco, *Prima di essere io. Il vivente, il linguaggio, la soggettivazione*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, p. 90.
- Mallarmé, Stéphane, *Poème. Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, Parigi, La Nouvelle Revue Française-Librairie Gallimard, 1914, p. I.
- Marinetti, Filippo Tommaso, “L'Exposition internationale de Venise”, in *La Vogue*, vol. III, 1899, p. 38.
- Naquet Félix, *Fragonard*, Parigi, Librairie de l'art, 1890, p. 5.
- Pagliardini, Alex, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2011, p. 156.
- Ramazzotti, Marco, *Mesopotamia antica. Archeologia del pensiero creatore di miti nel Paese di Sumer e di Accad*, Roma, Artemide, 2013, p. 19.
- Rand, Herry, *Arshile Gorky: The Implications of Symbols*, Berkeley, Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991 (I ed. 1981), pp. 68-69.
- Romanini, Angiola Maria (a cura di), *L'Arte Medievale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 16.
- Romani, Gabriele, *Hugo Ciappi*, in Niccolò Giacomazzi, *Drive me acid*, cat. esp. (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza, 23 febbraio 2024 – 21 marzo 2024), Roma, Campisano, 2024.
- Romani, Gabriele, “L'iconoteca virtuale di Jacques d'Adelswärd-Fersen: la storia dell'arte come repertorio delle immagini del canone ‘debole’”, in Giampaolo Furgiuele (a cura di), *Jacques d'Adelswärd-Fersen. Un poète à Capri. 1923-2023* (atti della giornata di studio a Villa Lysis il 27 maggio 2023), Lille, Laborintus, 2024, pp. 65-87.
- Sartorio, Giulio Aristide, *Flores et humus*, Città di Castello, Il solco, 1922, p. 7.
- Simon, Claude, “Gastone Novelli e il problema del linguaggio”, in *Il Verri*, VIII, n. 7, gennaio 1963.
- Sini, Carlo, “Dalla legge all'arte formativa”, in Florinda Cambria (a cura di), *Dal ritmo alla legge. Con tavole di Carlo Sini*, Milano, Jaka Book, 2019, p. 34.
- Sini, Carlo, “L'artificio originario. L'arte tra evocazione e produzione”, in Irina Casali (a cura di), *Qual è l'origine dell'opera d'arte? Dramma in cinque atti filosofici*, Milano, Jaka Book, 2020 (I ed. Editori della Peste: 2018), p. 125.
- Sini, Carlo, *Idioma. La cura del discorso*, Milano, Jaka Book, 2021, pp. 13-14.
- Sini, Carlo, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Milano, Rusconi, 2021, p. 36.
- Stavitsky, Gail, “The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art”, in *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Winter - Spring, 1994, Vol. 89, n. 379/380, pp. 4-47.
- Subrizi, Carla, *Il corpo disperso dell'arte*, Roma, Lithos, 2000, p. 45.
- Subrizi, Carla, *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Roma, Aracne, 2010 (I ed. 2008), p. 85.

Didascalie

Fig. 1 – Hubert Robert, *Capriccio with the pantheon before the Porto di Ripetta*, 1761, olio su tela, 102 x 146 cm, Vienna, The Princely Collections, Vaduz–Vienna.

Fig. 2 – Giovanni Battista Tiepolo, *Figura maschile nuda*, 1724-1725, gesso e matita su carta, 45,8 x 32,5 cm, Castelvechio, Museo Civico di Castelvechio.

Fig. 3 – *Togato Barberini*, I sec a.C, marmo, 165 cm di altezza, Roma, Centrale Montemartini.

Fig. 4 – *Sandali appartenuti a Tutankhamon*, tecniche miste, circa 1336-1327 a.C., XVIII Dinastia, Cairo, Museo delle antichità egizie.

Fig. 5 – Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Chansons légères* (copertina di Louis Morin), Parigi, Léon Vanier, 1901.

Fig. 6 – James Williamson, *The big swallow* (fotogramma), 1901.

Fig. 7 – *Costantino distribuisce denaro al popolo Liberalitas* (dettaglio dell'Arco di Costantino), 312-3 d. C., Roma.

Fig. 8 – Hugo Ciappi, *Senza titolo*, chiedere misure, chiedere supporto, collezione privata.

Fig. 9 – Giulio Aristide Sartorio, *Sagra* (dittico), 1906-1923, Milano, Fondazione Cariplo.

Fig. 10 – Jackson Pollock. *One: Number 31*, 1950, olio e smalto su tela, 269,5 x 530,8 cm, New York, MoMa.

Fig. 11 – *Tavolozza dei due cani*, 3200 a. C., silite, 42,5 x 22 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 12 – Giorgio De Chirico, *Le Temple fatal*, 1914, olio su tela, 33,3 x 41 cm, Philadelphia, Museum of Art.

Fig. 13 – *Arshile Gorky con sua madre Shushaning*, 1912, Dr Bruce Berberian.

Fig. 14 – Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942, olio su tela, 101,6 x 142,2 cm, New York, MoMa.

Fig. 15 – Carl Boese e Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (fotogramma), 1920.

Figg. 16-17 – Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (frontespizio), in *Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen*, Tausend, Wien-Leipzig, 1905; Annie Besant e Charles E. Leadbeater, *Thought-Forms*, New York, John Lane, 1905, p. 28.

Fig. 18 – Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia*, 1870-1576, olio su tela, 212x207 cm, Kromeriz, Museo Arcivescovile.

Fig. 19 – Gastone Novelli, *Schema per un linguaggio*, 1963, tecnica mista su laminato plastico, 180x140 cm, collezione privata.

Fig. 20 – Alberto Burri, *Grande rosso P. N. 18*, 1964, tela e plastica combusta, 200 x 180 cm, Roma, GNAMC.

Fig. 21 – Giuseppe Capogrossi, *Superficie 207*, 1957, olio su tela, 180x120 cm, Roma, GNAMC.