

Storia dell'arte — $\frac{135}{2013}$
nuova serie
n. 35

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

135

2013

Maggio - Agosto

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Helen Langdon, Stefania Macioce, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

Referees: Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Curator of Southern Baroque in the Department of European Paintings, New York, The Metropolitan Museum of Art

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.,
Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89
www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Jacopo Curzietti, Camilla Fiore, Arianna Mercanti

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2013: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma
o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
BIC (Swift): BPPIITRRXXX

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei

Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma
[finito di stampare nel mese di Agosto 2013]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Italo Tomassoni</i>	Editoriale. L'accumulo compulsivo del Post-moderno. Riflessioni sulla Biennale di Venezia 2013	5
<i>Giulia Daniele</i>	Un dipinto di Luca Longhi a Castel Sant'Angelo. Ritratto di Giulia Farnese?	9
<i>Massimo Moretti</i>	Una copia dell' <i>Angelo Raffaele e Tobia</i> di Tiziano attribuita al Padovanino nella guardaroba di Francesco Maria II della Rovere	18
<i>Rita Randolfi</i>	Dai Lante a Mahon: il <i>San Giovanni Battista in un paesaggio</i> di Annibale Carracci	32
<i>Yuri Primarosa</i>	La «buona stima» di Giovanni Baglione. Un carteggio e altri documenti sulla Cappella Borghese in S. Maria Maggiore e sulla Tribuna di Poggio Mirteto	40
<i>Gianni Papi</i>	Gli anni oscuri di Bartolomeo Cavarozzi	77
<i>Loredana Lorizzo</i>	Un fregio «con quantità de putti» di Giacinto Gimignani per il Palazzo Pamphilj alla Fontana di Trevi	89
<i>Francesco Leone</i>	Un inedito di Antonio Canova: la <i>Maddalena giacente</i> . Il modelletto di un marmo disperso	100
<i>Maurizio Calvesi</i>	L'opera testamento di Marcel Duchamp	116
<i>Ada De Pirro</i>	<i>Il vocabolario</i> di Gastone Novelli. Una nuova lettura	124
<i>Recensioni a cura di</i>	M.C. Cola, M. Nicolaci	147

Il vocabolario di Gastone Novelli.

Una nuova lettura*

Ada De Pirro

Il recente catalogo generale di Gastone Novelli (1925-1968)¹ offre l'occasione per tornare a riflettere sulla sua pittura.² In questo saggio l'autrice analizza l'aspetto linguistico, concentrandosi sulla sua cifra verbo-visiva,³ nutrita di letture e citazioni da testi di varie discipline. Le fonti letterarie di Novelli, già note alla critica, sono molte e di varia natura. Ne restano tuttavia alcune ancora inesplorate, che vengono rintracciate dall'autrice nella lettura del dipinto *Il vocabolario* (1964, FIG. 1), una delle opere più significative degli anni Sessanta.

La critica è unanime nel ravvisare la fondamentale importanza del rapporto tra l'opera di Novelli e le neoavanguardie letterarie francese e italiana, che hanno consentito di interpretare il codice linguistico dell'artista. Gli aspetti che lo avvicinano alle sperimentazioni letterarie degli scrittori e poeti con cui entrò in contatto sono molteplici e iniziano ad essere analizzati dopo la sua scomparsa. N. Ponente, uno tra i primi a interessarsi alla nuova fase di Novelli, lo presenta nel 1961 alla Galerie Du Fleuve, prendendo in esame la sua contiguità con l'ambiente letterario francese e italiano. P. Vivarelli nei due importanti cataloghi sul percorso dell'artista, sottolinea quanto fu fecondo l'incontro mediato da Achille Perilli (e da altri intellettuali come Giancarlo Marmorì) con gli scrittori di area dadaista e

surrealista francese come Tzara, Man Ray, Arp e Masson, con i surrealisti "eretici" come Bataille, Klossowsky e de Solier e ancora con gli scrittori del Nouveau Roman come Robbe-Grillet e Simon. Negli stessi anni la fondazione della rivista "Esperienza Moderna" (1957-1959)⁴ costituì un centro di conoscenze e frequentazioni tra poeti, artisti e scrittori italiani e stranieri che si muovevano nell'ambito di una sperimentazione aperta a tendenze diverse. L'aspetto linguistico nell'opera di Novelli matura agli inizi degli anni Sessanta alimentato dalla frequentazione dei Novissimi,⁵ da cui nacque il Gruppo 63.⁶ L'incontro condusse alla fondazione dell'altra rivista, "Grammatica" (1964-1976),⁷ creata per dar voce alla convergenza di interessi tra artisti poeti, scrittori, drammaturghi e musicisti d'avanguardia nel tentativo di rivoluzionare i codici espressivi e sostituirli con altri del tutto nuovi. Con il Gruppo 63, Novelli condivise molti aspetti: negazione della storia, l'idea di catalogo, il plurilinguismo, l'asintattismo, il metodo combinatorio. La questione centrale delle fonti iconografiche e concettuali è stata affrontata dalla critica che ha potuto disporre delle numerose dichiarazioni lasciate da Novelli in interviste e vari scritti.⁸ Non tutte le fonti tuttavia sono state rivelate dall'artista che con febbrile curiosità si è avvicinato a testi di varie epo-

* L'articolo è parte di una ricerca per la tesi di dottorato in Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte (XXIV ciclo), Sapienza Università di Roma, "Le regole del gioco permettono infinite partite". *Giochi linguistici, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli*, di A. De Pirro, tutor A. Sbrilli.

Ringrazio per il loro contributo alla stesura dell'articolo: l'Archivio Novelli di Roma con Ivan Novelli, Giovanola Ripandelli, Maria Bonmassar, l'Archivio Achille Perilli di Orvieto, l'Archivio Francesco Michielin di Treviso, Antonella Sbrilli, Augusta Monferini, Caterina Marrone, Stefano Bartezzaghi, Paolo Albani.

che e discipline anche molto distanti tra loro, così come si legge nelle pagine dedicate ai suoi viaggi in Grecia⁹ e nelle citazioni presenti nei suoi lavori. R. Birolli, confrontando l'opera di Novelli con quella di Twombly, preferisce parlare di «ritrascrizione del testo»,¹⁰ piuttosto che di citazione.

Solo di recente l'opera di Novelli è stata oggetto di analisi filologica, che ha ricondotto i segni rintracciabili in forma frammentaria alle numerose fonti testuali utilizzate dall'artista. M. Rinaldi¹¹ mette a fuoco le relazioni più o meno esplicite tra Novelli e gli artisti e scrittori, da Klee a Duchamp¹² da Twombly, a Joyce, a Beckett. Tra le letture dell'artista troviamo testi di Calvino, Borges, Klossowski, Jung, Lévi-Strauss e altri testi esoterici, soggetti a cui Novelli si interessa fino al '66. Tra quelle preferite troviamo uno dei più importanti testi di linguistica ludica, *Les Bigarrures* di Etienne Tabourot, segnalato per la prima volta da René de Solier nel '62.¹³ Negli ultimi due anni rivolge un particolare interesse a saggi

politici, da Mao, a Trotzsky, a Che Guevara da cui prendono spunto molti titoli dei suoi lavori. La lettura e l'interpretazione de *Il vocabolario* (FIG. 1), oggetto di questo contributo, si nutrono dell'analisi del contesto letterario e artistico degli anni Sessanta. Questo dipinto offre un esempio significativo dell'aspetto più saliente dello sperimentalismo di Novelli, ovvero il montaggio di materiali di origine e natura diverse. In particolare *Il vocabolario* presenta una serie casuale di parole, di schemi e di figure che rimandano a citazioni da testi di varia provenienza.

È opportuno in primo luogo riconoscere la centralità della teoria strutturalista applicata da C. Lévi-Strauss all'antropologia, da cui l'artista estrae l'idea fondante di catalogazione di frammenti eterogenei, non ultimi quelli linguistici. Da qui la definizione, coniata dall'antropologo e riferibile all'artista, di *bricoleur* ovvero colui che raccoglie elementi di varia natura per riutilizzarli con finalità diverse da quelle di origine.



FIG. 2 G. Novelli, *L'asino Timone*, 1962/(1963). Tecnica mista su tela, cm100 x 100. Ovada, Coll. priv.

pag. 127

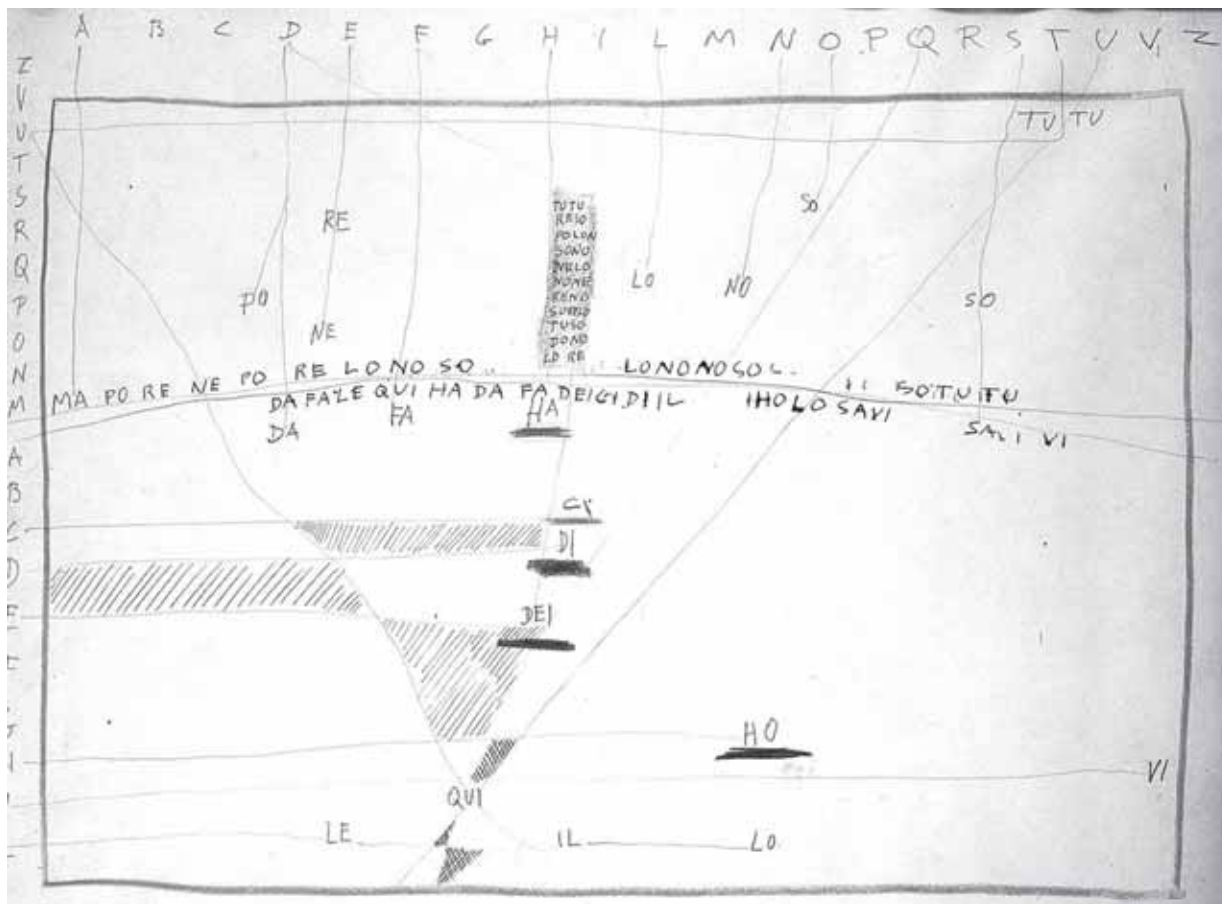
FIG. 3 G. Novelli, *Alfabetiere 1*, 1962. Tecnica mista su carta, cm 47 x 65. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma

Alla comprensione della fitta rete di riferimenti che offre questo dipinto, si propone un riscontro di fonti non ancora analizzate, anche se note, come *Les Bigarrures* di Tabourot,¹⁴ *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss¹⁵ e gli scritti teorici di Paul Klee (vicini per alcuni aspetti alle indagini strutturaliste), e il *Traicté des Chiffres* di Vigènere,¹⁶ qui proposto per la prima volta. Le citazioni presenti nel dipinto spiegano quale sia il rapporto tra le fonti, l'artista e il contesto in cui opera.

Il vocabolario

Nella sala personale di Novelli della XXXII Biennale di Venezia viene esposto *Il vocabolario* (FIG. 1), una tela di due metri per due dipinta nel 1964. È un grande spazio vibrante di velature bianche da cui affiorano molteplici scritte e figure a mano libera. Parole, griglie, simboli sono accostati secondo la sequenza tipica delle annotazioni,

come suggestioni e analogie che via via diventano forma. Il lessèma "vocabolario",¹⁷ scelto come titolo, riassume gli interessi che Novelli coltivava intorno alla metà degli anni Sessanta: un universo linguistico composto da un'infinità di frammenti di culture diverse, raccolti secondo regole instabili. Il dipinto si presenta come una grande pagina di appunti ricavati da un repertorio di testi, tracce utili per risalire alle fonti. La lettura del dipinto è ardua, l'occhio vaga in cerca di un centro, invitandoci al gioco della decifrazione, proponendo spunti, indizi che affiorano sotto una velatura, come in un palinsesto.¹⁸ Novelli attinge simultaneamente a molte fonti che compongono il suo personale "vocabolario", come dichiara l'artista: «i segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, organizzati, formano un universo. Tutti gli universi sono possibili e costituiti da materiali in gran parte noti, ma si differenziano per la struttura, per il sistema in cui questo materiale è contenuto».¹⁹ Il formato quadrato de *Il vocabolario* rievoca anti-



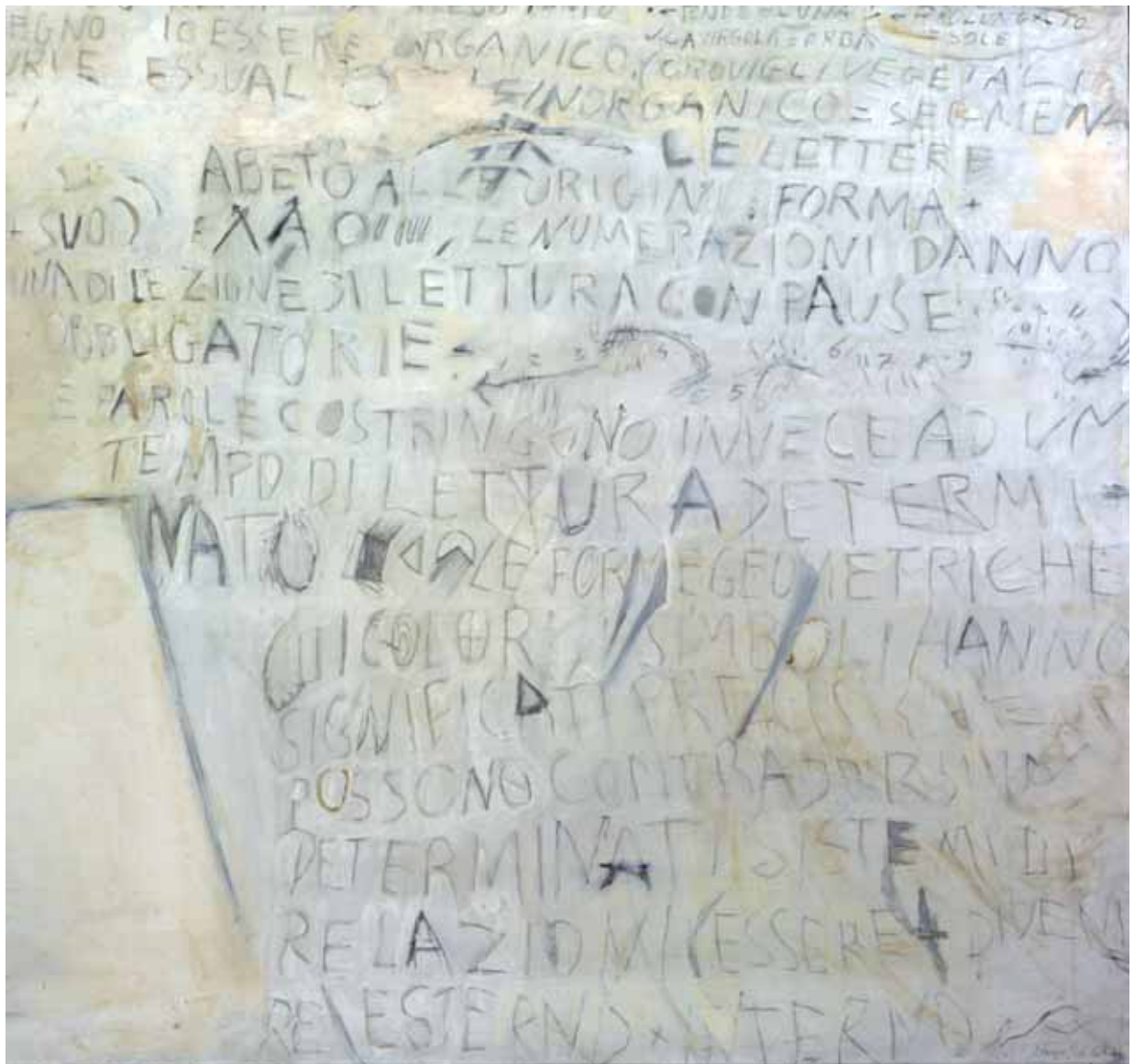


FIG. 4 G. Novelli, part. della figura 1 (quadrante in basso a destra)

chi schemi di cifratura,²⁰ che Novelli ha utilizzato in altre opere come *L'asino Timone* (FIG. 2) o *Alfabetiere I* (FIG. 3). In questa grande "crittografia", di cui manca una chiave di lettura, è difficile giungere alla decifrazione del suo significato, anche se in questo scritto si cercherà di ricostruire il contesto in cui inserire la complessità degli elementi utilizzati.

Il pensiero selvaggio

Se si suddivide idealmente il dipinto in quattro quadranti, ricorrendo al quattro, numero tra i più

importanti della numerologia sacra,²¹ nei due quadranti della metà superiore troviamo citazioni rielaborate da *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss, uno dei libri più amati e studiati da Novelli e letto nella prima edizione francese del '62. Riferimento che trova riscontro nel quadrante in basso a destra (FIG. 4) nella frase in cui cita, pur senza dichiararlo, il saggio dell'antropologo strutturalista.²² Lo stesso brano Novelli l'aveva pubblicato nell'aprile del '64 in *Pittura procedente da segni*, sul primo numero della rivista "Grammatica".²³ Il ricorso al pensiero di Lévi-Strauss sta ad indicare la distanza che Novelli intende porre tra la

sua opera e la Pop Art, corrente americana emersa in Europa proprio in occasione della Biennale di Venezia del 1964, e la *Gestalt*.

Lo scritto e il quadro sono dunque strettamente collegati e chiudono una fase, assumendo il ruolo di *summa* concettuale di quel momento. In seguito Novelli limiterà la trascrizione di testi, riducendo al minimo i riferimenti letterari e privilegiando ora figure astratte dai profili fluidi. Negli ultimi due anni, alle immagini ormai dissolte, applicherà brevi citazioni da testi politici e di

contestazione studentesca, dando voce agli autori più noti con cui condivide il desiderio di libertà.²⁴

Novelli le bricoleur

Oltre a Lévi-Strauss, nel dipinto si fanno riferimenti ad autori di epoche e discipline diverse da cui l'artista estraе in maniera frammentaria suggestioni utili alla costituzione di «un catalogo di cose perdute» per costruire «un mondo che forse

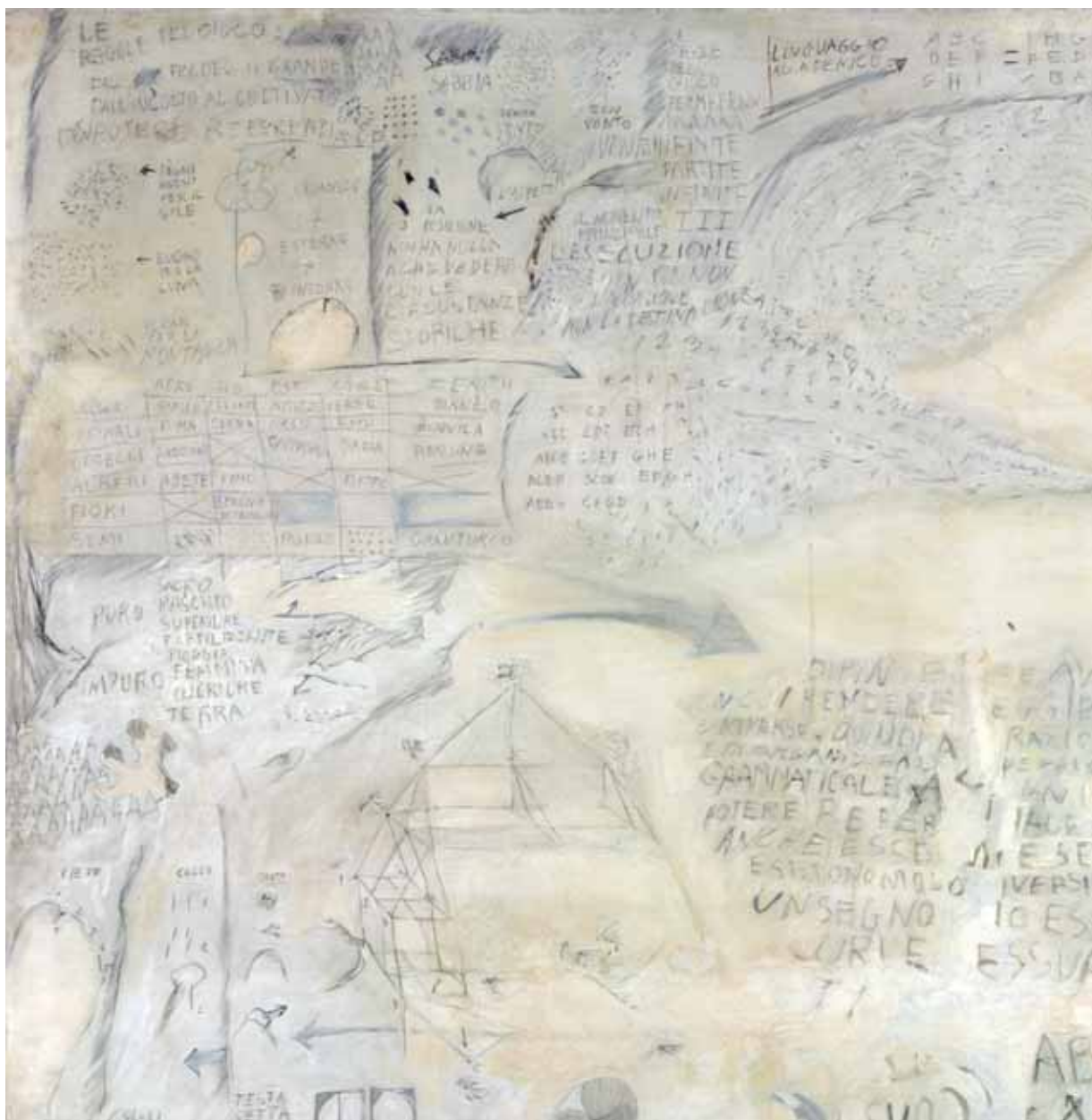
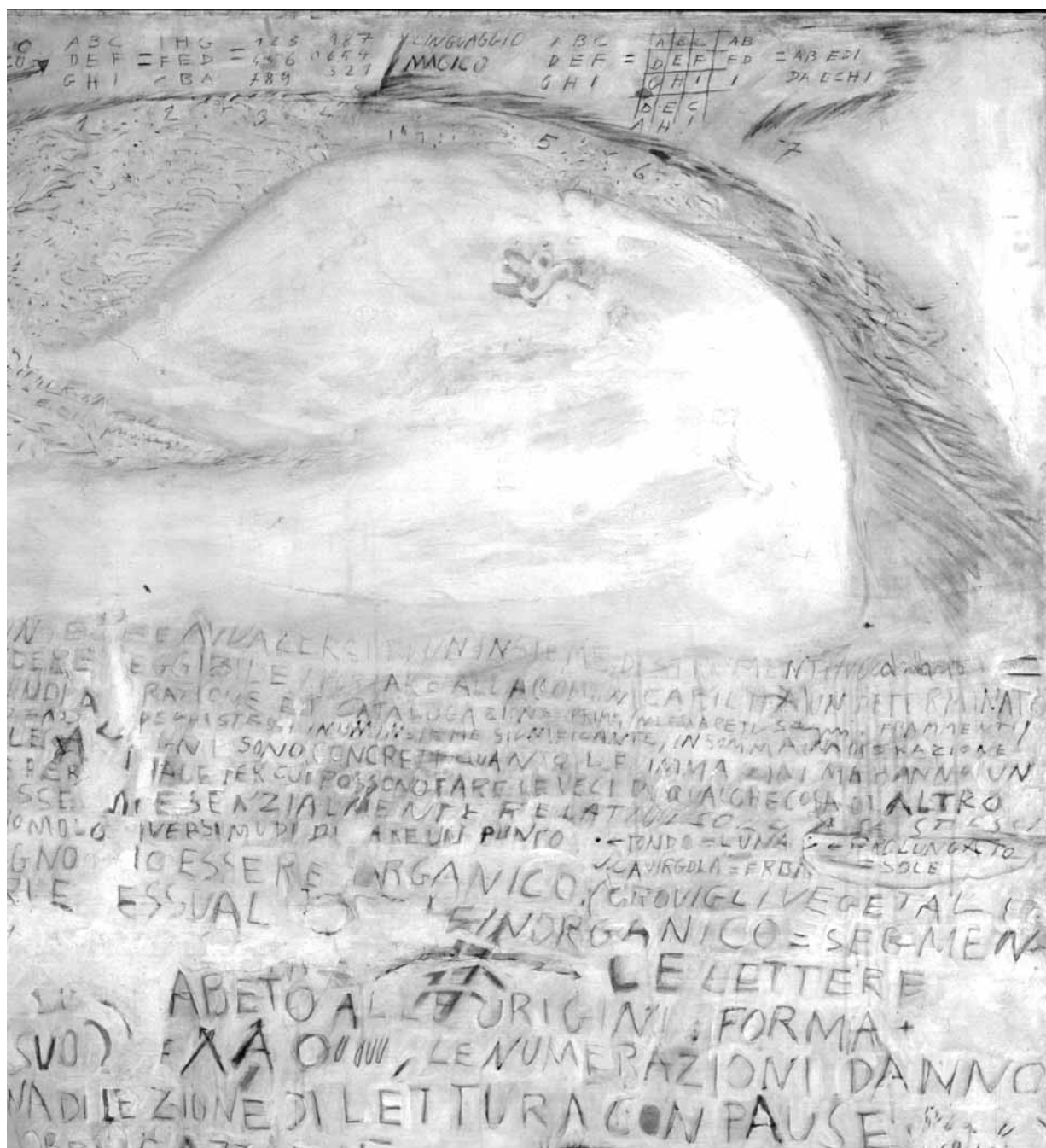


FIG. 5 G. Novelli, part. della figura 1 (quadrante in alto a sinistra)



è possibile». ²⁵ Si tratta, come vedremo, di giochi di parole, di simboli esoterici di varia provenienza, di un alfabeto inventato ripreso da un antico testo francese di crittografia e di una citazione tratta dal volume che raccoglie una serie di bizzarrie linguistiche.

Il lavoro di decrittazione, al quale ci invita ancora oggi il quadro di Novelli, è introdotto dalla scritta posta in alto a sinistra (FIG. 5) «le regole del gio-

co: dal piccolo al grande dall'incolto al coltivato x un potere referenziale», integrata poco oltre da una seconda proposizione «le regole del gioco permettono infinite partite». Questa frase è una prima citazione da Lévi-Strauss. ²⁶ In *Pittura procedente da segni* l'artista scrive che «il lavoro artistico si può paragonare a un "gioco" che ha le sue regole ma permette infinite partite, ed ogni singola partita è comprensibile solo attraverso la cono-

le gain, l'acquisition. Epouser et manger, c'est tout un. Si l'on représente le frère et la sœur du premier groupe par les lettres A et B, ceux du second groupe par les lettres C et D, et ainsi de suite, la situation incestueuse initiale pourra être résumée par le tableau :

1	2	3	4	5	6
AB	CD	EF	GH	IJ	KL

Mais les humains se fatiguèrent vite de cette « nourriture » monotone ; aussi le fils du couple AB s'empara du produit féminin du couple CD, et ainsi de suite pour EF et GH, etc. :

ABD CDB EFH GHF IJL KLJ

Ce n'était pas assez : le pêcheur fit la guerre au chasseur, le chasseur au cultivateur, le cultivateur au pêcheur, et chacun s'appropriâ le produit de l'autre. Il s'ensuivit que dorénavant, le pêcheur mangea de la viande, le chasseur des produits de la terre, et le cultivateur du poisson :

ABDF CDBH EFHJ GHFL IJLB KLJD

En guise de représailles, le pêcheur exigea des produits de la terre, le cultivateur de la viande, et le chasseur du poisson :

ABDFJ CDBHL EFHJB GHFLD IJLBF KLJDH

Comme les choses ne pouvaient pas continuer ainsi, on organisa une grande palabre et les familles se mirent d'accord

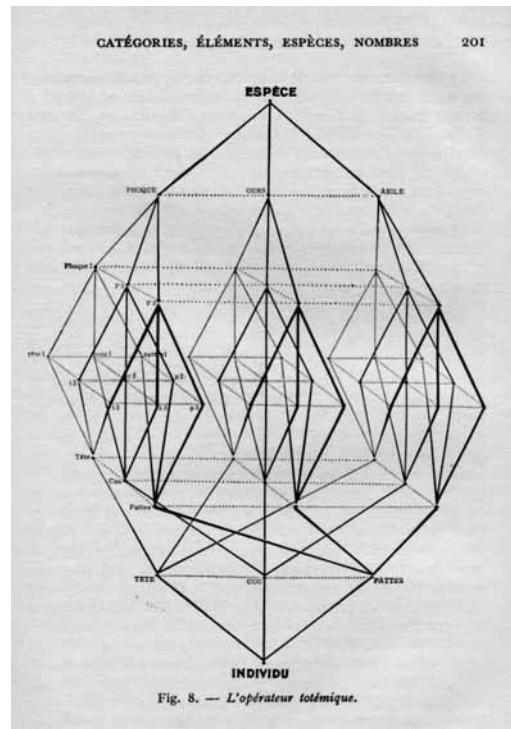


FIG. 7 C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, p. 175 (part.)

FIG. 8 C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, p. 201

a destra:

FIG. 9 C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, p. 56

	NORD-OUEST	SUD-OUEST	SUD-EST	NORD-EST	ZENITH	NADIR
COULEURS	jaune	bleu, vert	rouge	blanc	noir	multicolore
ANIMAUX	puma	ours	chat sauvage	loup	vautour	serpent
OISEAUX	oriel	« blue-bird » (<i>Sialia</i>)	perroquet	pie	hirondelle	fauvette
ARBRES	pin de Douglas	pin blanc	saule rouge	tremble		
BUISSONS	« green rabbit-brush » (<i>Chrysothamnus</i>)	« sage-brush » (<i>Artemisia</i>)	« cliff-rose » (<i>Cowania stansburiana</i>)	« gray rabbit-brush » (<i>Chrysothamnus</i>)		
FLEURS	« mariposa lily » (<i>Calochortus</i>)	« pied d'alouette » (<i>Delphinium</i>)	(<i>Castilleja</i>)	(<i>Anogra</i>)		
MAÏS	jaune	bleu	rouge	blanc	pourpre	sucré
HARICOTS	haricot vert (<i>Phaseolus vulg.</i>)	haricot beurre (<i>Phas. vulg.</i>)	petit haricot	lima (<i>Phaseolus lunatus</i>)	divers	

les haricots étant de plus subdivisés en :

clair	clair	blanc	blanc	bleu
noir	jaune	noir	gris	rouge
rouge	brun	tacheté	jaune	rose
			rouge	etc.
			noir	

pag. 130:

FIG. 6 G. Novelli, part. della figura 1 (quadrante in alto a destra)

scienza delle regole del gioco cui appartiene».27 Lo statuto di “gioco” è basato proprio sulle regole, come sostiene Roger Caillois: «ogni gioco è un sistema di regole, esse definiscono ciò che è o non è *gioco*, vale a dire il lecito e il vietato».28 In Novelli la possibilità di cambiare di volta in volta le regole, in un continuo “gioco” di sovvertimento, è affermazione di libertà.

Oltre al pensiero strutturalista, l'artista nelle sue

dichiarazioni svela interessi antropologici, linguistici e semiologici che aveva approfondito nei viaggi, nello studio e nella lettura. La varietà dei materiali cui fa riferimento è lo strumento di cui l'artista si serve per sovvertire il «linguaggio accademico» in favore di un linguaggio «magico», come afferma in più occasioni. Il tentativo è condiviso soprattutto dagli scrittori della neoavanguardia che Novelli frequenta dopo l'esperienza

brasileana.²⁹ Fu dunque grazie a queste frequentazioni che Novelli intensificò la presenza della scrittura nelle sue opere, declinando la sua pittura in un personale carattere verbo-visivo.

Fondamentali per la messa a punto del suo nuovo linguaggio sono il poeta milanese Emilio Villa conosciuto in Brasile nel 1951 e gli scrittori francesi d'area surrealista come Klossowski, Bataille e de Solier conosciuti nei suoi soggiorni parigini tra il '56 e il '61, con i quali stringerà una lunga amicizia.³⁰ La sua passione per la letteratura e per l'arte sperimentale, lo porta a curare nel '62 *Antologia del possibile*.³¹ È un'interessante raccolta di autori di avanguardia internazionale (tra cui Duchamp, Sanguineti, Anaïs Nin e molti altri), pubblicazione che offre il senso di un'apertura e che si rifletterà nelle opere di quegli anni.

Alla fine degli anni Cinquanta, l'amicizia con Perilli, con cui fonda la rivista "Esperienza moderna", lo introduce, come già detto ai Novissimi, gli scrittori del futuro Gruppo 63. Con Manganelli, Giuliani e altri, Novelli fonda la rivista "Grammatica". Sulla copertina del primo numero leggiamo una lunga dichiarazione di intenti scaturita da una discussione tra Balestrini, Giuliani, Manganelli, Novelli, Pagliarani e Perilli³² il cui *incipit* riassume i principi base del nuovo approccio linguistico.

Prima di tutto il titolo indica la volontà di compiere un lavoro arbitrario, cioè non vogliamo fare nessun accertamento di ordine scientifico, né, almeno a mio avviso, pretendiamo di scoprire delle verità; vorremmo invece, inventare delle verità. [...] Grammatica è la descrizione artificiale di un discorso. [...] Perché ci interessa tanto questa descrizione? Perché la nostra arbitrarietà vi si articola, ed è un'arbitrarietà legata a un [...] diciamo "universo" ché la parola non significa poi molto, ma è grossa. / Dunque: ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è [...] direi: abitabile.

Cataloghi, griglie, tabelle

Per la lettura del dipinto, è utile analizzare le frasi e le citazioni scelte da *La pensée sauvage* dallo stesso Novelli, tradotte in italiano e riportate senza rispettare la sequenza dell'antropologo.

L'interesse primario dell'artista è la catalogazione, interesse condiviso dagli altri redattori della rivista che si definiscono «catalogatori», ed è l'aspetto fondamentale nell'opera di Lévi-Strauss per la costituzione di una «memoria» degli elementi base dell'organizzazione strutturale delle società che studia. La «memoria» è leggibile tramite griglie e schemi che il pittore cita incompleti, ma di cui spesso fa uso come elemento essenziale. L'attrazione di Novelli per le griglie è confermata dalla loro presenza in numerosi dipinti e opere su carta dei primi anni Sessanta.

Gli schemi cui ricorre Novelli, spesso approssimativi e non geometrici, si discostano da quelli degli astrattisti del Novecento, analizzati dalla Krauss,³³ mantenendo però in definitiva l'aspetto modernista. La studiosa affronta il tema della griglia e del suo «potere mitico» rifacendosi proprio alla procedura strutturalista di Lévi-Strauss, che la usa per riproporre spazialmente (e sinotticamente) concezioni mitiche, annullando qualsiasi approccio storico. Novelli aderisce in più occasioni a questa visione storica, assorbe il pensiero del grande antropologo e adotta la griglia come schema di riferimento, usandola come elemento mobile dove il linguaggio, ormai sgretolato, cerca una sistemazione anche se arbitraria e temporanea.³⁴

In alto, nel quadrante superiore destro de *Il vocabolario* (FIG. 6), l'artista mostra un esempio di cosa intende per «linguaggio accademico» e «linguaggio magico» (distinzione già di Lévi-Strauss) riportando, per il primo, la sequenza delle lettere dell'alfabeto latino, per il secondo, inserendo le stesse lettere in una griglia. I singoli monemi vengono ricomposti formando così parole di significato incerto come «ab edi» e «da echi», ovvero secondo una logica combinatoria d'invenzione: i frammenti minimi in cui può essere scomposto un sistema linguistico vengono trattati come elementi che consentono «di giocare infinite partite».

Tornando al primo quadrante (FIG. 5), dopo aver riportato altre dichiarazioni e offerto esempi di segni che hanno la duplice funzione di significante e significato, «segni buoni per il sole» o «buono per la luna» e «sabbia con vento» o «senza vento», ne aggiunge altri: la matrice rettangolare formata da sequenze di puntini, tratta

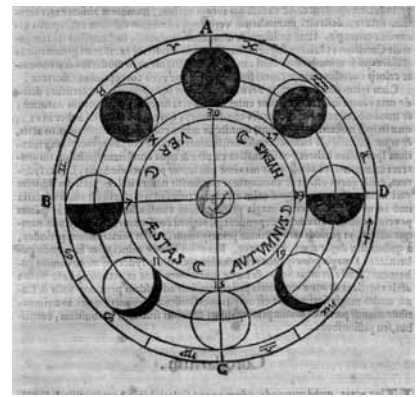
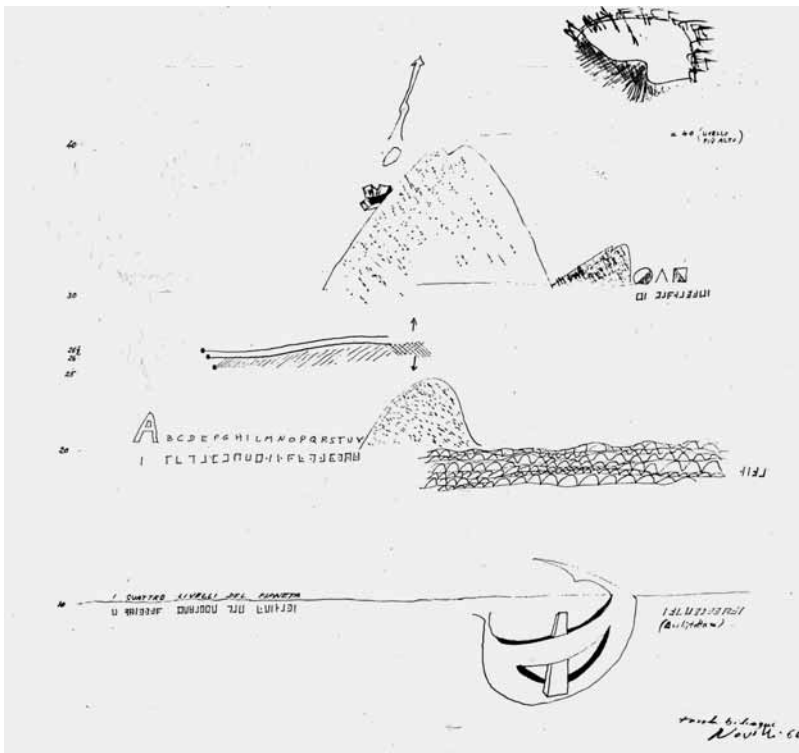


FIG. 12 A. Kircher, *Ars Magna lucis et umbræ*, in *decem libros digesta*, Ludovici Grignani, Romae 1646, f.46. Biblioteca del Dipartimento di Matematica dell'Università Sapienza "Guido Castelnuovo", Roma

a sinistra:

FIG. 11 G. Novelli, *Tavola bilingue*, 1965. Matita e pennarello su carta, cm 48 x 68. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma

sti testi appartengono molte delle citazioni a sfondo esoterico disseminate nei suoi dipinti.

Anche le lettere scritte (*La pensée sauvage*, p. 175 FIG. 7) a lato dello schema, sono interessanti per il rapporto che Novelli instaura con la parola e il gioco combinatorio a cui la sottopone, in particolar modo nelle opere su carta, o in appunti di memoria. Si tratta della combinazione di alcune lettere dell'alfabeto (AB, CD, EF, GH; ABC, CDE, FGH, ecc.) usate da Lévi-Strauss per indicare la possibilità di relazione tra coppie formate da fratelli e sorelle in conflitti che possono nascere su questioni di possesso di persone e di beni. L'artista modifica lo schema combinatorio dell'antropologo, adattandolo alle proprie "regole". Per Novelli le lettere dell'alfabeto sono particelle componibili all'infinito con intento normativo, tradotto in un gioco arbitrario dall'artista.

Klee / Lévi-Strauss

Novelli inserisce nel dipinto anche altri schemi da Lévi-Strauss, tra cui quello che riprende le categorie di "puro" e "impuro" (*La pensée sauvage*, p.

123) utile per «stabilire rapporti di omologia tra le condizioni naturali e le condizioni sociali», per definire cioè una «legge di equivalenza» valida per tutto il *pensiero selvaggio*. Viene poi riportato, incompleto, un diagramma che rappresenta «l'opérateur totémique» (FIG. 8). L'antropologo parte dal concetto di "specie" attraverso l'esempio di tre animali e tre parti centrali dei loro corpi per definire cosa si intende per "individuo". Scrive: «L'insieme dà luogo dunque a una sorta di apparato concettuale che filtra l'unità attraverso la molteplicità, la molteplicità attraverso l'unità, la diversità attraverso l'identità e l'identità attraverso la diversità».³⁷ Affermazioni non lontane dalle teorie espresse da Klee in *Teoria della forma e della figurazione*, testo che Novelli conosceva per averne tradotto una parte nel 1957 per "Esperienza Moderna".³⁸ Un omaggio questo, rivolto all'artista di cui conosceva l'opera sia artistica che teorica. Negli anni brasiliani, la teoria di Klee è stata basilare per i suoi studi di teoria della percezione. «L'organizzazione delle diversità in unità, la riunione degli organi in organismo è sempre stata, in molteplici variazioni, l'obiettivo delle nostre ricerche teoriche. Un esempio: giorno per giorno, ora per ora,

ci capita di avere sott'occhio corpi umani, e li vediamo o come un tutto (in breve: come uomini) oppure come combinazioni di testa, tronco, braccia, gambe. Il vederli come un tutto si chiama sintetico, come combinazione, invece, analitico».³⁹

È noto quanto il pensiero teorico di Klee sia vicino allo strutturalismo linguistico, data l'importanza del segno come portatore di significato. Anche se, nella sua ricerca di essenzialità, Klee sostiene che lo stesso segno «non descrive né organizza simboli ma la scrittura del simbolo; la grafia del simbolo, è essa stessa segno, anzi il solo segno possibile perché lo spazio del foglio, o del dipinto, è il solo pensabile, il solo possibile, ed è quello il luogo della creazione».⁴⁰

A metà degli anni Sessanta, Novelli sembra recuperare alcuni aspetti della teoria di Klee rileggendoli attraverso il pensiero strutturalista di Lévi-Strauss, aiutato in questo dal ricorso al grande numero di schemi grafici utilizzati per rappresentare classificazioni e sistemi che sono alla base del pensiero primitivo e, in generale, utili a distinguere per categorie tutti gli aspetti linguistici. Anche Klee, a scopo didattico, aveva utilizzato schemi grafici per esemplificare e rappresentare concetti astratti, convinto della forza chiarificatrice del segno libero che diventa diagramma.

Alchimie verbali

Il quadrante in basso a sinistra (FIG. 10) mostra nella parte alta un gioco con le parole «piede collo testa» (che riprende i termini usati nel testo francese «*pattes cou tête*»), che l'artista si diverte ad anagrammare: piede può diventare «edipe», collo «locol» e testa «setta». I giochi verbali usati da Novelli nelle sue opere sono molti e comprendono gli anagrammi di cui conosceva l'antica origine, avendo letto testi di linguistica ludica come *Les Bigarrures* di Tabourot.⁴¹ In un complesso gioco combinatorio, egli ha utilizzato anche palindromi, parole ribaltate e combinazioni foniche immaginarie, spesso inserite in griglie più o meno regolari come lo schema del cruciverba, o delle tavole pitagoriche e delle griglie crittografiche. Frequenti anche i riferimenti a giochi da tavolo

come il gioco dell'oca, spesso ibridato con figure di mandala, labirinti e disco di Festo.⁴²

Le alchimie verbali del resto erano praticate sia nell'ambito delle prime avanguardie, dal Futurismo, dal Dadaismo e dal Surrealismo, sia nell'ambito della Poesia Concreta e della Poesia Visiva con cui Novelli ha avuto diverse occasioni di incontro. D'altro canto, l'arte e la letteratura della neoavanguardia, lontanissime da qualsiasi intenzione descrittiva e, come affermò Barthes, in generale diffidenti di tutto ciò che circonda il linguaggio,⁴³ accolgono l'artificio dei giochi verbali, basati sulle possibilità combinatorie della lingua, carattere comune a molte sperimentazioni di quegli anni, così come alla retorica manierista e barocca, basti citare gli scritti di Giorgio Manganelli con cui Novelli ebbe una particolare intesa e per il quale illustrò con alcune opere su carta l'*Hilatrogoedia* appena pubblicata.⁴⁴

Esoterismi

Accanto alle parole anagrammate si notano due forme quadrate su sfondo scuro: in una è inscritta una semicirconferenza e nell'altra una circonferenza. Sono figure che compaiono spesso nelle sue opere, in contesti anche molto diversi tra loro. In questo caso, vista anche la presenza di un simbolo solare, si potrebbe forse ipotizzare che si tratti dell'illustrazione di un altro corpo celeste, la luna, ad esempio, nelle sue due fasi così come è illustrata in testi antichi, quale il trattato sulla natura della luce e dell'ombra, l'*Ars Magna Lucis et Umbrae* di Athanasius Kircher⁴⁵ (FIG. 12). Ma figure non troppo lontane da queste compaiono anche tra i sistemi crittografici descritti nel trattato di Blaise de Vigenère (FIG. 20),⁴⁶ testo che molto probabilmente Novelli conosceva.

In basso, verso il margine sinistro del dipinto, è tracciata una spirale quadrata, figura ricorrente nelle opere dell'artista, accostata a una sfera che contiene le parole «Sole Scuro». Le fasce orizzontali, con *textures* diverse l'una dall'altra, recano rispettivamente le scritte: «1. il più alto; 2. il più luminoso; 3. la caduta; 4. il pulviscolo». Questi termini sono relativi all'alchimia, argo-



FIG. 13 G. Novelli, *Analisi dei frammenti*, 1964. Tecnica mista su tela, cm 81 x 100. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma e part. (FIG. 14)

in basso a destra: FIG. 16 A. von Nettesheim, matrice generativa dell'alfabeto sacro, in *De Occulta Philosophia, libri tres*, Colonia 1533, ed. it., *La Filosofia Occulta o la Magia*, vol. II, Edizioni Mediterranee, Roma 2008 [2004], p. 250 FIG. 17 A. von Nettesheim, Nove figure derivate dalla matrice generativa dell'alfabeto sacro (p. 251) FIG. 18 A. von Nettesheim, Esempio di composizione dell'alfabeto sacro che forma il nome Michael (p. 251)

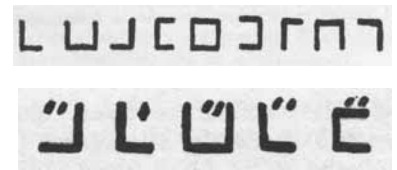
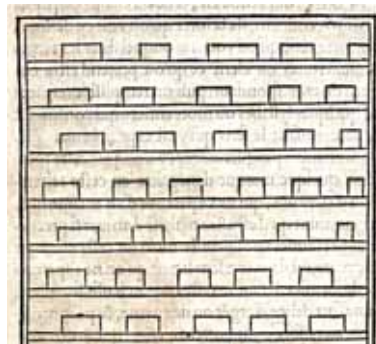


FIG. 15 Blaise de Vigenère, Crittografia (f. 205v), in *Traicté des Chiffres, ou secrettes maniere d'escrire*, Abel l'Angelier, Paris 1587. Roma, Biblioteca Casanatense

mento che Novelli conosceva perché trattato da Jung e a cui si accenna negli scritti di Duchamp⁴⁷ che il pittore cita in diverse occasioni.⁴⁸ Come nel caso di altri testi anche antichi e di altri temi, Novelli potrebbe essere stato introdotto all'alchimia dal suo amico René de Solier, esperto in materia. Lo stesso Breton, nel secondo manifesto del Surrealismo (1929) designa le figure geroglifiche di Flamel come precorritrici, a suo avviso, del Surrealismo stesso.⁴⁹

Il «Sole Scuro» è il *sol niger*, il sole in eclisse alchemica che allude alla fase della “melanosi”, il primo dei quattro livelli,⁵⁰ tutti associati a diversi colori, del percorso iniziatico dell'*Opus*, rappresentato dal sole chiaro che, come nelle dottrine ermetiche, è il sole dello spirito, o “oro filosofico”. Nel tentativo di interpretare la sequenza seguendo la numerazione data da Novelli e le parole associate, possiamo notare che essa è inversa: si parte dalla fase che in genere è al li-

vello più elevato e si arriva a quella inferiore. Questo potrebbe riportare alla ciclicità del processo alchemico, raffigurato con la ruota (la ruota è figura usata da Novelli in alcune sue opere e prende di volta in volta nomi diversi: *Ruota della fortuna*, *Gioco dell'oca*, *Disco di Phestòs* e altri). «1. il più alto»: il livello corrispondente al raggiungimento dell'*Opus*; «2. il più luminoso»: dovrebbe coincidere con il primo, la luce arriva dopo le tenebre del primo stadio; «3. la caduta»: probabilmente della materia; «4. il pulviscolo»: si potrebbe riferire al fenomeno della “calcinazione” che in alchimia riduce un corpo solido allo stato di polverizzazione, tramite il calore, o a quella della “putrefazione” che consiste nella «conversione di un metallo in una polvere inerte».⁵¹

Questo particolare dettaglio è vicino alla *Tavola bilingue* (FIG. 11), un disegno del 1965 in cui tra l'altro compare una scritta nell'alfabeto quadrato usato anche ne *Il vocabolario*, che tradotta corrisponde a

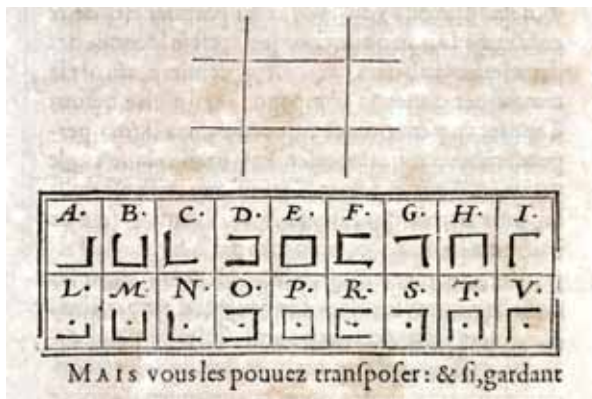


FIG. 19 B. de Vigenère, alfabeto quadrato secondo Vigenère, (f. 275v) in *Traicté des Chiffres, ou secretes maniere d'escrire*, Abel l'Angelier, Paris 1587. Roma, Biblioteca Casanatense



FIG. 20 B. de Vigenère, part. con crittografia del f. 97v.

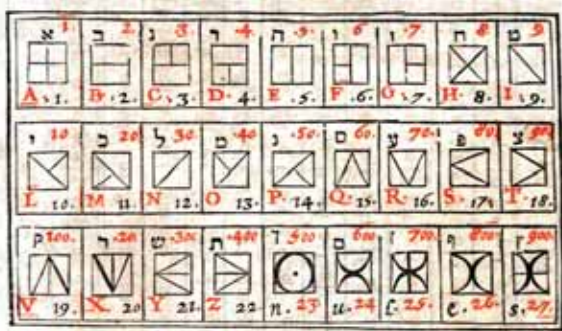


FIG. 21 G. Novelli, *Il piccolo mondo della geometria*, 1967. Olio, tempera, matita su tela, cm 160 x 100. Milano, Coll. P. Vicentini



FIG. 22 G. Novelli, *Tavola degli ornamenti*, 1965. Tecnica mista su carta, cm 49 x 71. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma

I quattro livelli del pianeta. Anche nel disegno la scritta è associata a una serie di segni e di parole che a prima vista sembrano incongrui, ma che potrebbero fare riferimento a simboli o termini della cultura esoterica, in particolare a quella alchemica.

Preistoria

Accanto al «Sole Scuro», Novelli ha tracciato alcuni simboli preistorici tra i quali la “rosa camunia”. Nelle opere di Novelli questi segni si ritrovano spesso associati a forme geometriche. Una chiave di lettura si può trovare in *Pittura procedente da segni* - in parte trascritto ne *Il vocabolario* - quando afferma che: «le forme geometriche, i simboli più diffusi, hanno dei significati precisi, come anche alcuni colori, e possono essere usati come contraddizione in determinati sistemi di relazione (essere-divenire, esterno-interno etc.)». Mentre Novelli aveva iniziato a conoscere i simboli preistorici e la loro forza evocativa fin dai suoi esordi spinto da interessi antropologici e

dalla ricerca dell’«origine delle cose», la preistoria era stata oggetto di studio approfondito di Emilio Villa che sul tema aveva in progetto un libro che non riuscì a pubblicare.⁵² Il poeta milanese vedeva nel simbolo - e nel suo antecedente, il segno - «una intensificata naturalezza, come intensificazione e moltiplicazione di concretezza, come iterazione dell’atto profondo reso ancor più penetrante dalla fede cieca che lo giustifica come omogeneità di reale e di ideale, come indistinto nucleo di testimonianza».⁵³

Alfabeti segreti

Nel dipinto, le parole «caduta» e «pulviscolo» sono tradotte dall’artista con i caratteri di un alfabeto d’invenzione. L’alfabeto è presentato integralmente poco più in basso con le corrispondenti lettere latine e, così come avviene per l’alfabeto ebraico, ad ogni carattere è assegnato un numero. Questa particolare forma di crittografia appare in un numero limitato di dipinti e opere su carta eseguiti

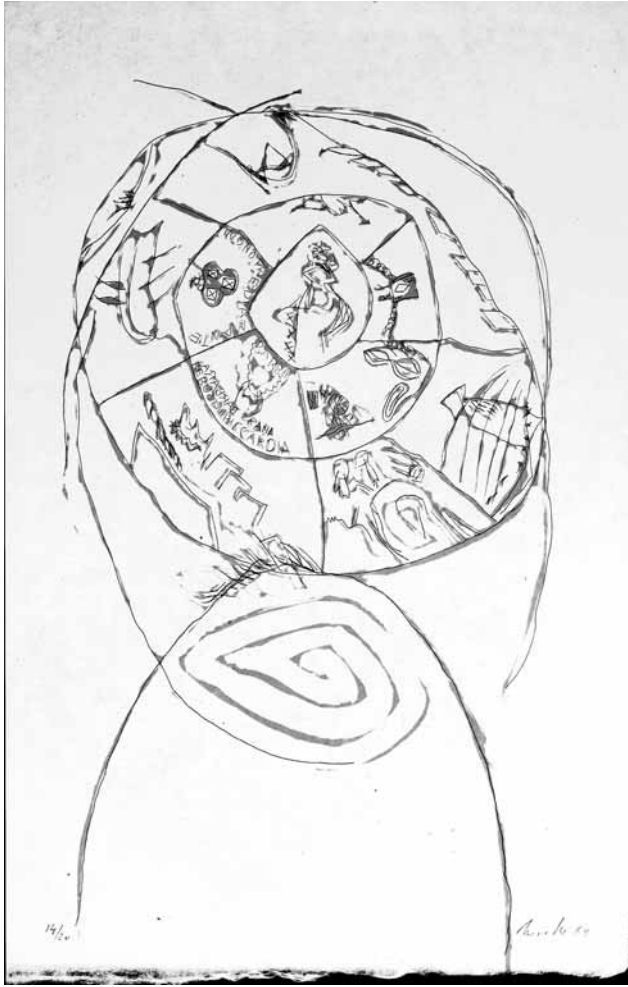
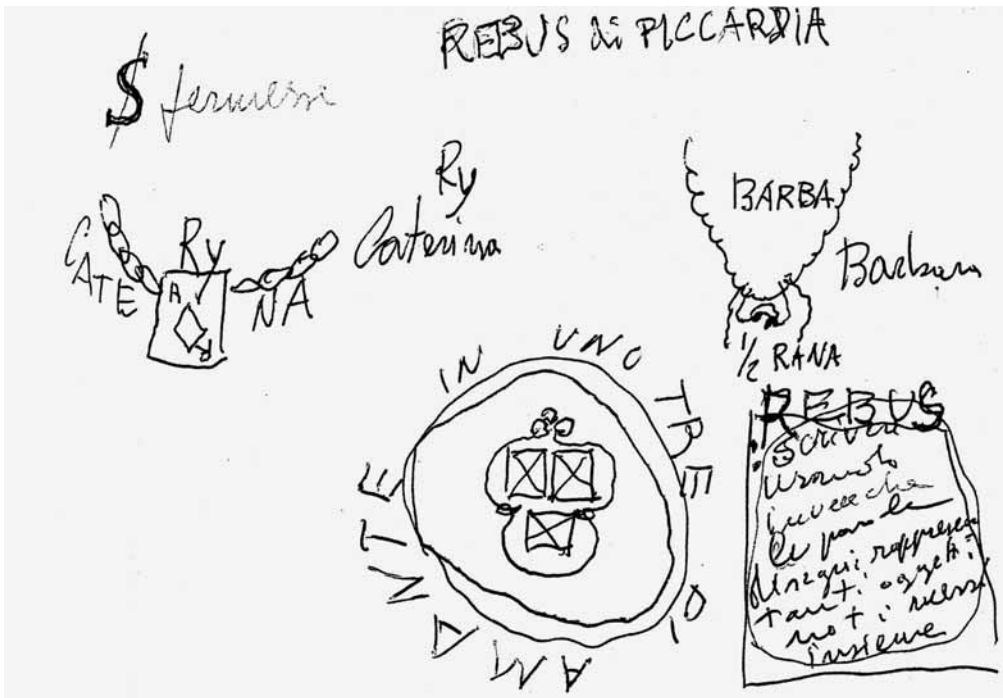


FIG. 24 E. Tabourot, *Les Bigarrures et Touches du Seigneur des Accords. De la dernière main de l'Authheur. Livre première*, Claude de Montr'oeil et Jean Richer, Paris 1608, f.6v. Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II Roma

a sinistra: FIG. 23 G. Novelli, *Rebus di Piccardia*, 1963. Litografia su carta giapponese, cm 54 x 34. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma

in basso: FIG. 25 G. Novelli, *Rebus di Piccardia*, 1963, penna su carta, cm 11 x 16. Non firmato né datato. Sul retro l'iscrizione: «disegno reperito nello studio di Milano 9.1.69» con firma di Carlo Cego e Giò Pomodoro. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma



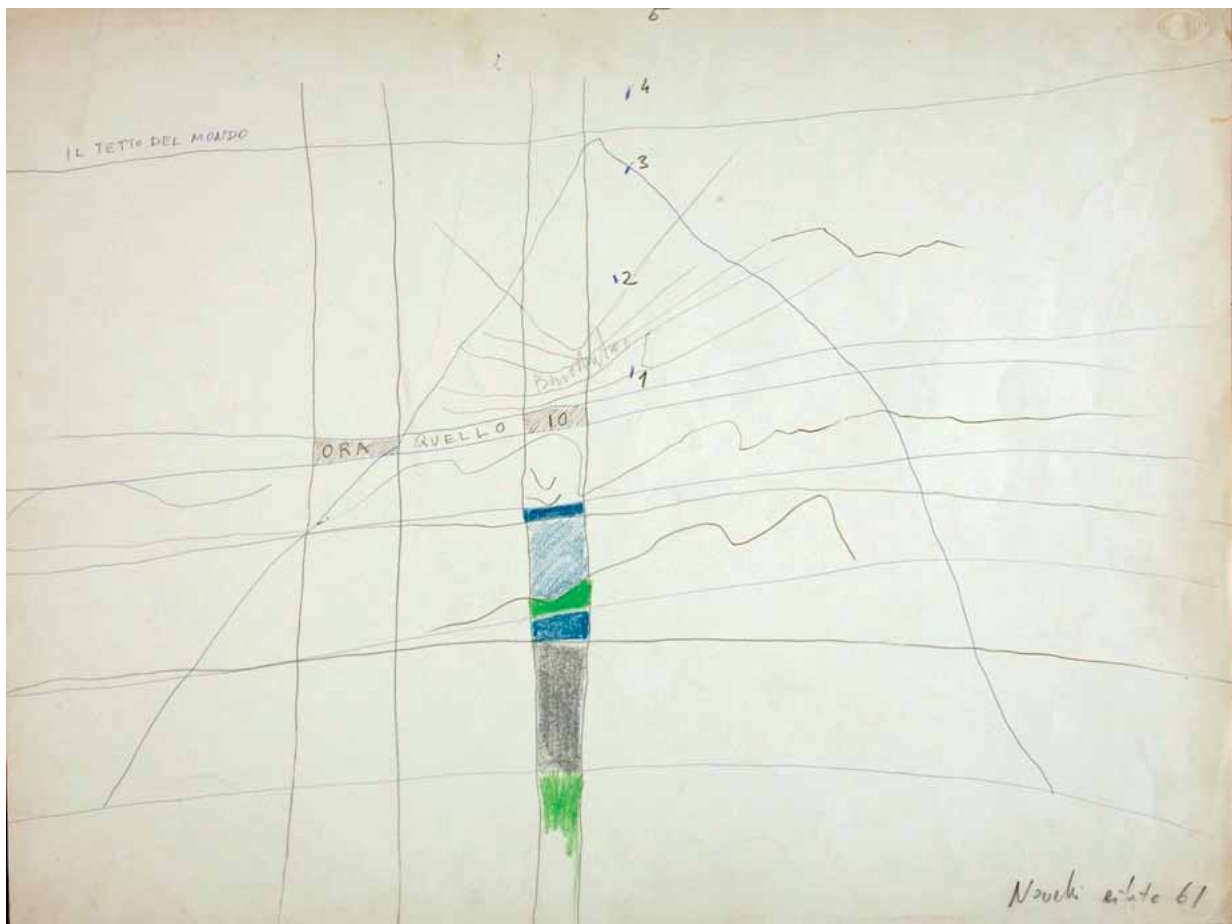


FIG. 26 G. Novelli, *Il tetto del mondo*, 1961. Matita e pastelli su carta, cm 50 x 66. Coll. priv. Courtesy Archivio Novelli Roma

tra il 1963 e il 1965, tra cui i più significativi sono *Soror mistica* (1963) dal titolo di carattere alchemico e cabalistico; *Analisi dei frammenti* del 1964 (FIG. 13); le carte *Tavola bilingue* e *Tavola degli ornamenti* (FIG. 22) entrambe del 1965.

L'alfabeto d'invenzione è stato in realtà re-inventato dall'artista. Ha origine dall'alfabeto segreto, detto "quadrato", ideato dal filosofo, medico e astrologo tedesco Agrippa von Nettesheim (1486-1535), successivamente rielaborato da diversi crittografi tra i secoli XVI e XVII. Il codice di Agrippa deriva dall'alfabeto ebraico conosciuto nella versione di cabalisti cristiani come Raimondo Lullo. Nel terzo libro del suo trattato sulla magia, il *De occulta Philosophia*,⁵⁴ nella parte dedicata alla magia cerimoniale, l'autore parla dell'alfabeto segreto come di una scrittura «assai reputata un tempo dai Cabalisti», ma «divenuta oggi di uso tanto comune da esser quasi caduta in potere dei

profani».⁵⁵ La scrittura deriva da una matrice generativa formata da due linee verticali e due orizzontali. La griglia che ne deriva è priva di cornice, ha nove spazi quadrangolari e serve a suddividere le ventisette lettere dell'alfabeto ebraico, disposte tre a tre. I singoli caratteri della crittografia ripetono la forma quadrata delle caselle. La traduzione è data dalla posizione delle singole lettere all'interno della stessa matrice (FIGG. 16, 17, 18).⁵⁶ Dopo i confronti con alcuni testi antichi di crittografia del XVI e XVII secolo, chi scrive ritiene di aver individuato nel già citato *Traicté* di Blaise de Vigenère (1523-1596),⁵⁷ la fonte dell'invenzione dell'alfabeto di Novelli. È in questo trattato del XVI secolo che l'alfabeto compare con singoli puntini all'interno dei caratteri (FIG. 19). Novelli adotta dunque questo modello modificando i segni in ogni versione.

L'antico trattato di cifratura era noto ai surreali-

sti francesi.⁵⁸ (La prova che Novelli conoscesse il trattato deriva dal fatto che nel dipinto *Analisi dei frammenti*, all'interno di un riquadro, ha inserito un'altra crittografia prelevata dallo stesso testo, associandola alla parola «casa» (FIGG. 13, 14, 15). Ancora ne *Il piccolo mondo della geometria* del 1967 Novelli sembra evocare un'altra crittografia (FIGG. 21 e 20).

L'alfabeto segreto che incontriamo ne *Il vocabolario* è una delle tante versioni create dall'artista: in altre opere i caratteri non corrispondono mai alle stesse lettere dell'alfabeto latino. Sembra che Novelli non fosse interessato a utilizzare un codice segreto, ma piuttosto a “giocare” con la reinvenzione dei segni. Un'ulteriore versione è presente nella *Tavola degli ornamenti* (FIG. 22), un lavoro su carta che raccoglie un vasto repertorio di alfabeti da lingue ed epoche diverse, che l'artista utilizza per l'aspetto visivo. Il codice segreto recuperato da Novelli è alfabetico: non propone né un sistema grammaticale né una pronuncia fonetica. Si potrebbe quindi definire una “pasigrafia” anche se questo termine si riferisce di solito a crittografie basate su sistemi numerici;⁵⁹ è invece con certezza una “crittografia a sostituzione”, in quanto ad ogni segno alfabetico si può sostituire uno dei caratteri del sistema inventato.

Rebus

Al di sotto della crittografia, incorniciata da una lunga teoria di lettere A, compare una scritta: *Amante in uno* seguita da *Seigneurs des Accords Rebus*. Parole queste che si riferiscono al già citato *Les Bigarrures*.⁶⁰ Riferita a questo stesso testo è la litografia *Rebus di Piccardia* del 1963 (FIG. 23), a cui fa seguito una seconda litografia più grande.⁶¹ *Rebus di Piccardia* è il soggetto e il titolo di un capitolo della cinquecentesca francese di bizzarrie linguistiche da cui Novelli preleva l'impresa (*devise*) in forma di rebus,⁶² che presenta il motto in lettere capitali «TRE DI AMANTE IN UNO» e la figura di un gioiello con tre diamanti (FIG. 24). A questa immagine l'artista aggiunge nomi di donna (a loro volta citazioni dal libro di Paolo Giovio⁶³ a cui Tabourot fa riferimento) trasformandoli in

rebus non più solo descritti, ma disegnati: per «Caterina» disegna una catena spezzata dalla parola «Ry» (re in bolognese), per «Barbara» una barba e mezza rana. A questi aggiunge un nome-rebus di sua invenzione: le lettere «M» e «a» associate a conchiglie per significare probabilmente Marina, che era il nome della sua compagna in quegli anni. Presso l'Archivio Novelli è conservato un foglietto di appunti ripresi dal testo francese (FIGG. 24, 25), tra cui spicca la citazione tradotta in italiano dall'artista «REBUS: scrivere usando invece che le parole disegni rappresentanti oggetti noti messi insieme». All'interesse dell'artista per la parola si aggiunge il gioco linguistico di antica tradizione le cui radici affondano, come sostiene S. Bartezzaghi, nell'origine del linguaggio.⁶⁴

Montagne

Nella parte inferiore dello stesso quadrante (FIG. 10) campeggia una forma triangolare divisa in sette livelli ciascuno con una propria *texture*, alla cui sommità si legge «cima». Sembra una montagna aguzza con stratificazione geologica. La forma si ritrova, anche ribaltata, in altre opere. In particolare si associa a quella simile tracciata nel disegno *Il tetto del mondo* del 1961 (FIG. 26), relativo al quadro con identico titolo dello stesso anno. La medesima forma è presente in un piccolo riquadro del dipinto del 1962, *La montagna degli adepti*.⁶⁵ Il tema della montagna ricorre anche nelle sue sculture.⁶⁶

Il significato più vicino al simbolo della montagna sembra essere quello esoterico, come dimostrato dal titolo del dipinto del 1962 *La montagna degli adepti* e dal contesto in cui è inserito all'interno de *Il vocabolario*. Nel dipinto, una figura simile a una montagna tondeggiante è tracciata nel quadrante in alto a destra. Novelli ne parla come di un segno: «Una montagna rappresentata come un segno curvo continuo, secondo la sua inclinazione, si avvicina al ventre, alla mammella; se segnata con linee predominanti nette, sarà aspra, di roccia».⁶⁷

La parola «cima» potrebbe alludere al compimento dell'*Opus*. La definizione del vocabolo “cima” ha origine dal latino *cyma(m)* che a sua volta deriva dal

greco *kyma* da *kyéo* (io concepisco, porto in seno).⁶⁸ Il vocabolo etimologicamente rimanda ad un simbolismo carico di significati ermetico-sapienziali.

Conclusioni (aperte)

Dobbiamo quindi concludere che *Il vocabolario* è un'opera enigmatica. Le fonti iconografiche e teoriche che abbiamo rintracciato fin qui non consentono di ricomporre tutti i frammenti in un unico significato. Il criterio con cui ci si deve accostare a quest'opera non è logico, ma segue un percorso di allusioni combinatorie, guidato dalla incalzante invenzione dell'artista che si muove di continuo, rendendo inafferrabile la lettura del dipinto.

La scrittura, anzi il «privilegio assoluto della scrittura»,⁶⁹ ne *Il vocabolario* non è elemento unificante, al contrario contribuisce a preservare un suo significato oscuro. La pratica della citazione (o trascrizione) avvicina in questo caso l'artista ai copisti di scritture esoteriche.⁷⁰

Le opere di Novelli, in particolare quelle della prima metà degli anni Sessanta, presentano complesse operazioni di “montaggio” e riflettono l'attitudine anti-storica condivisa da molti intellettuali suoi contemporanei. In accordo con quanto affermato da Didi-Huberman, Novelli sostituisce all'idea di tempo quella di memoria e in nome di questa «un *montaggio* - non scientifico - del sapere». ⁷¹ Se la memoria si sostituisce all'idea del tempo scandito secondo un ordine cronologico, si ha il «montaggio *anacronistico*». ⁷² Come sopra accennato, nell'ambito della neoavanguardia il montaggio è “tecnica” utilizzata dagli scrittori per destabilizzare il linguaggio accademico. Secondo Sanguineti per tutte le arti del Novecento l'ottica compositiva di tutti i frammenti linguistici (e non) è quella del “montaggio”. Le varie operazioni «diventano arti di montaggio, non necessariamente in base al modello cinematografico, ma perché appartengono a uno stesso orizzonte di comunicazione linguistica, di sintassi, tipicamente novecentesca». ⁷³ Se è vero che Novelli “monta” citazioni, figure, grafici e altro, significa che l'artista non cerca una struttura ben definita, chiarificatrice, ma gioca in-

vece a lasciare tracce, brani di discorso che prevedono più riferimenti culturali nascosti e difficili da rintracciare. Rimane in quella zona in cui, come spiegava Eco «un messaggio totalmente ambiguo appare estremamente informativo, perché mi dispone a numerose scelte interpretative, ma può confinare col rumore; può cioè ridursi a puro disordine». È il “rumore” di Novelli che sollecita a «uno sforzo interpretativo» per «trovare in quell'apparente disordine come non-ovvietà un ordine ben più calibrato di quello che presiede ai messaggi ridondanti». ⁷⁴ Il messaggio deve rispondere ai criteri di credibilità per essere recepito e Novelli conquista credibilità citando, anche se in frammenti, i testi a cui si riferisce. Riesce a coniugare tendenze e interessi molto distanti tra loro, manifestando un'apertura che già era propria del gruppo di intellettuali italiani che si muoveva attorno alla rivista “Il Verri”, ⁷⁵ apertura trasmessa poi al Gruppo 63 che ne accolse le diverse forme espressive.

L'adesione di Novelli allo strutturalismo di Lévi-Strauss risponde a una sua interpretazione personale, che differisce dalla posizione del Gruppo 63 che non condivideva questo suo pensiero. ⁷⁶ Gli studi di antropologia culturale, sollecitati dalla sua ricerca di una originarietà primigenia, lo conducono ad avvicinarsi al modello strutturalista. Si può dunque definire Novelli come *bricoleur* che *cum docta ignorantia* cerca «di sapere tutto per dimenticare subito dopo, [di] essere il “buon selvaggio” al corrente di ogni segreto della società». ⁷⁷ Con curiosità febbrile va alla ricerca di testi da cui estrarre verità con le quali potersi identificare o suggestioni che lo aiutino a dar forma al suo gioco con il linguaggio. Si rivolge a testi che lo introducono nella dimensione sacra e rituale di pratiche e di studi alchemici e cabalistici con l'intento di ricondurre il linguaggio esoterico tra quelli «possibili» e «abitabili», affascinato dalla potenzialità evocativa del linguaggio.

Oscillando sempre tra un registro strutturato da regole (*game*) e uno più libero (*play*), Novelli è artista che cerca la propria libertà ben consapevole della drammaticità del suo percorso, emblematico per questo dell'inquietudine di un decennio complesso come quello degli anni Sessanta.

Note:

¹ P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia (a cura di), *Gastone Novelli. Catalogo generale.1. Pittura e scultura*, Silvana Editoriale, Milano 2011.

² Tra le precedenti pubblicazioni e i molti interventi critici, si segnalano le seguenti pubblicazioni: C. Simon, *Novelli e il problema del linguaggio*, in "Il Verri" n. 7, febbraio 1963, pp. 61-65; M. Calvesi, M. Fagiolo (a cura di), *Novelli, Perilli, Scialoja, Twombly*, cat. della mostra alla Galleria De' Foscherari, Bologna 1966; Z. Birolli (a cura di), *Gastone Novelli*, cat. della mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1972; Z. Birolli (a cura di), *Novelli*, Feltrinelli, Milano 1976; F. Gualdoni (a cura di), *Le tue parole inciampano nella mia estasi. Novelli, opere su carta*, cat. della mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea a Milano, Mazzotta, Milano 1983; P. Vivarelli (a cura di), *Gastone Novelli 1925-1968*, cat. della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Mondadori De Luca, Milano-Roma 1988; P. Vivarelli, *Gastone Novelli 1925-1968*, cat. della mostra al Palazzo delle Albere di Trento, Skira, Ginevra-Milano, 1999; F. Gualdoni, W. Guadagnini, *Gastone Novelli*, cat. della mostra alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, Skira, Ginevra-Milano, 2006. Per la bibliografia critica completa dell'opera di Novelli si rimanda a Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), pp. 416-449.

³ La particolare qualità delle opere di Novelli rende difficile a questo proposito una definizione in quanto, pur potendo individuare alcuni punti di contatto, non si può inserire nell'ambito delle ricerche portate avanti dagli artisti verbovisivi dell'area genovese, fiorentina o napoletana degli anni Sessanta e Settanta.

⁴ "Esperienza Moderna" a cura di A. Perilli, G. Novelli, n. 1 aprile 1957; n. 2 agosto 1957; n. 3-4 dicembre 1957; n. 5 marzo 1959, Roma.

⁵ Oltre alla mediazione di Perilli, Novelli incontrava all'inizio degli anni sessanta esponenti Novissimi anche presso la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (A. Tiddia, *Gastone Novelli: un'arte nomadica*, in Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), p. 33).

⁶ I Novissimi erano poeti di avanguardia raccolti attorno alla rivista "Il Verri" fondata nel 1956 da L. Anceschi. Cfr.: A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961. Il Gruppo 63 nacque ufficialmente durante la riunione di Palermo del 3-8 ottobre 1963. Oltre ai Novissimi, ne facevano parte scrittori, poeti, critici e artisti. Cfr.: N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano 1963. L'immagine della copertina è di G. Novelli.

⁷ A. Perilli, G. Novelli, A. Giuliani, G. Manganelli (a cura di), "Grammatica", n. 1, Roma 1 novembre 1964.

⁸ Tutti gli scritti di Novelli sono pubblicati in "Gram-

matica 5. Gli scritti di Gastone Novelli", a cura di A. Perilli, La Nuova Foglio Editrice/Altrouno, Pollenza-Macerata, 5 maggio 1976.

⁹ Novelli tra il '62 e il '63 fece tre viaggi in Grecia da cui riportò degli appunti di viaggio ricchi di ricordi e citazioni da testi di varie materie e diverse epoche: linguistica, letteratura, filosofia, storia, mitologia, psicanalisi e altro. La prima stesura era per un libro che si sarebbe intitolato *Viaggio in Grecia*, formato inizialmente da 106 cartelle dattiloscritte (collezione Ivan Novelli) e risale all'estate del 1963, poi fu ridotta a 80 (collezione Marina Lund), ma non trovò editore. Nel 1966 fu finalmente pubblicata dalla Galleria Arco d'Alibert di Roma una terza versione ulteriormente ridotta, con tiratura limitata a 45 copie, corredata da sei incisioni originali stampate dalla Litografica Romero. Molte delle pagine dattiloscritte sono ora pubblicate in *Gastone Novelli, Histoire de l'oeil, Il viaggio in Grecia, Hilarotragoedia*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.

¹⁰ Birolli, *cit.*, 1976 (nota 2), p. 19.

¹¹ M. Rinaldi, *Il viaggio della farfalla. Temi e immagini nella pittura di Novelli*, in Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), pp. 47-62.

¹² Il primo riferimento a Klee e Duchamp in C. Cagli, *G. Novelli*, n. unico edito da "Dimensione", Roma ottobre 1956. Questa è stata la prima monografia dedicata all'artista.

¹³ R. de Solier, *Gastone Novelli: Le Songe Toile*, in "Metro", Milano, n. 6, 1962, pp. 71-85; poi in Birolli, *cit.*, 1976 (nota 2), pp. 110-112.

¹⁴ E. Tabourot, *Les Bigarrures et Touches du Seigneur des Accords. De la dernière main de l'Autheur. Livre première*, Claude de Montr'oeil et Jean Richer, Paris 1585 [1583].

¹⁵ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962.

¹⁶ B. de Vigenère, *Traicté des Chiffres, ou secretes maniere d'escrire*, Abel l'Angelier, Paris 1587.

¹⁷ «Raccolta ordinata dei vocaboli di una lingua, corredata da definizioni, spiegazioni, applicazioni, traslati, usi fraseologici o simili. Sinonimo: Dizionario», definizione tratta da *Lo Zingarelli 2010, Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Zanichelli, XII ed., Bologna 2009 [1993].

¹⁸ Diversamente dalle cancellazioni di Twombly, come osserva Birolli, *cit.* (nota 2) 1976, p. 26: in Novelli «alla cancellazione è sostituito il coprimonto, la velatura». Birolli traccia un confronto serrato tra l'opera dei due artisti (pp. 19-27), mettendone in luce differenze e analogie a partire dal diverso uso dei simboli che in Twombly è fondato su una «moderna classicità» mentre per Novelli è più legato a luoghi visti e vissuti. Mentre ai segni «essenziali e apocalittici» di Twombly, Novelli sostituisce «senso e struttura discorsiva a quanto è ri-

masto nella catalogazione». Birolli mette in evidenza il carattere essenzialmente poetico di Twombly e la negatività di cui è permeata la sua opera. I due artisti condividono invece un metodo di approccio modulando diverse qualità di segni, superfici e ritmi.

¹⁹ G. Novelli, *Pittura procedente da segni*, in “Grammatica”, *cit.* (nota 7), p. 10; poi in “Grammatica 5”, *cit.* (nota 8), p. 35.

²⁰ Il cifrario polialfabetico di Blaise de Vigenère ha una forma quadrata ed era conosciuto molto probabilmente da Novelli. Lo schema è la matrice di riferimento per il sistema di cifratura e presenta l’alfabeto latino ripetuto e spostato su più righe, spostato ogni volta di una lettera.

²¹ Scienza a cui Novelli non era estraneo. A. Reghini, *I numeri sacri nella tradizione pitagorica massonica*, Atanòr, III ed., Roma 1994 [1978], pp. 37-38: Il quattro «è l’ultimo numero che si ottiene passando dal punto alla linea, dalla linea al piano e dal piano allo spazio». Il quattro infatti rappresenta lo spazio ed è perfetto proprio perché rappresenta un limite, secondo la concezione aristotelica. È un numero che ricorre nella cultura alchemica: attraverso l’esperienza dell’Arte Alchemica si può entrare nel Quarto livello, quello sovracausale, dove si sperimenta il tempo presente. Sempre per la filosofia alchimistica esistono quattro livelli di coscienza, o corpi, grossolano, sottile, causale, sovracausale e quattro sono gli elementi (acqua fuoco aria terra). Novelli inoltre conosceva il testo fondamentale di C. G. Jung, *Psycologie und Alchemie*, Walter-Verlag, Olten 1944, ed. it. con il titolo *Psicologia e alchimia*, tr. it. di R. Bazlen, Astrolabio, Roma 1950. Novelli possedeva una copia, conservata presso l’Archivio Novelli di Roma, sottolineata e chiosata in più parti dall’artista.

²² Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), p. 59. Rinaldi sottolinea l’importanza che per Novelli ebbe il concetto di “pensiero mitico” per Lévi-Strauss da cui riprende il tema di “residuo” e di “frammento”.

²³ “Grammatica”, *cit.* (nota 7), pp. 10-11, poi in “Grammatica 5”, *cit.* (nota 8), pp. 34-35.

²⁴ Per Novelli “politico” vedi: A. Tiddia, *Gastone Novelli: un’arte nomadica*, in Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), pp. 40-41; Rinaldi, *cit.* (nota 11), pp. 61-62; A. De Pirro, *Gastone Novelli e la contestazione alla biennale del sessantotto*, in “Arte e Critica” n. 67, giugno-agosto 2011, pp. 80-83.

²⁵ G. Novelli, *Discorso ai critici, ai poeti, agli amatori, ai passanti*, due fogli manoscritti di proprietà di Ivan Novelli, poi in “Grammatica 5”, *cit.* (nota 8), p. 27.

²⁶ Lévi-Strauss, *cit.* (nota 15), 1962. A p. 44 della prima edizione francese si legge: «*tout jeux se définit par l’ensemble de ses règles, qui rendent possible un nombre pratiquement illimité de parties*».

²⁷ “Grammatica 5”, *cit.* (nota 8), p. 35.

²⁸ R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la*

vertigine, Bompiani, III ed., Milano 2004 [1981], p. 8.

²⁹ Gastone Novelli visse in Brasile nel 1949 e poi ininterrottamente dal 1950 al ‘54. A San Paolo lavorò la ceramica e dipinse seguendo uno stile astratto-concreto vicino alle teorie di Max Bill, che ebbe modo di conoscere. Insegnò *visual design* e fece il fecondo incontro con Emilio Villa che lavorava negli stessi anni in Brasile. Si occupò di antropologia studiando in particolare la lingua Guarani di cui iniziò a compilare un vocabolario.

³⁰ Il rapporto con de Solier fu il più intenso e continuò fino alla scomparsa del pittore. Cfr. R. de Solier, *I geroglifici, oggi*, presentazione del lavoro di Novelli per il catalogo della XXXIV Biennale di Venezia, giugno 1968. Il testo fu poi eliminato dall’edizione definitiva del catalogo dopo la protesta e il ritiro delle opere da parte di G. Novelli e C. Mattioli.

³¹ G. Novelli (a cura di), *Antologia del possibile*, Scheiwiller, Milano 1962. Per una lettura critica del testo, cfr. M. Rinaldi, *Antologia del Possibile di Gastone Novelli: narrazioni e linguaggi per gli anni sessanta*, in “Avanguardia”, n. 45, Roma 2010, pp. 93-107.

³² Il dattiloscritto originale, il cui titolo è *La carne è l’uomo che crede al rapido consumo*, fu scritto da N. Balestrini ed è conservato presso l’Archivio di Achille Perilli a Orvieto.

³³ R. Krauss, *Grids*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, MIT Press, Cambridge MA 1986, ed. it. con il titolo *Griglie*, in *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, tr. it. di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, pp. 13-27.

³⁴ Un riferimento a G. Novelli rispetto al tema della griglia si trova in S. Bartezzaghi, *L’orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino 2007, p. 299.

³⁵ Questo tipo di schema era già stato utilizzato in altre opere su carta, come ad esempio *Alfabetiere 4* del ‘62.

³⁶ E. Trismegisto, *Il Cratere della Sapienza*, a cura di C. Croce, Semeraro, Roma 1962. La copia appartenuta all’artista è conservata presso l’Archivio Novelli di Roma.

³⁷ Lévi-Strauss, *cit.* (nota 15), ed. it. con il titolo *Il pensiero selvaggio*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, II ed., Milano 2010 [2003], p. 168.

³⁸ P. Klee, *Le cose della natura analizzate dal loro interno. Essenza ed apparenza*, tr. it. di G. Novelli in “Esperienza Moderna” n. 1, *cit.*, 1957 (nota 4), pp. 24-26.

³⁹ P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Bruno Schwabe & Co., Basel 1956, ed. it. con il titolo *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli, IV ed., Milano 1979 [1959], p. 449.

⁴⁰ A.C. Quintavalle, *Klee teosofo, alchimista, pittore*, in *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, a cura di M. Pasquali, Mazzotta, Milano 2000.

⁴¹ Tabourot, *cit.* (nota 14). L’edizione consultata da G. Novelli è quella stampata a Parigi nel 1662, l’ultima e la più completa, che era presente nella sua biblioteca [A.

Tiddia, *Gastone Novelli: un'arte nomadica*, in Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), p. 37] e ora conservata presso l'Archivio Michielin di Treviso.

⁴² Per un'indagine dettagliata sui giochi linguistici in Gastone Novelli si rimanda alla tesi di dottorato in *Strumenti e metodi per la Storia dell'Arte* (XXIV ciclo), tutor A. Sbrilli, Sapienza Università di Roma, di A. De Pirro "Le regole del gioco permettono infinite partite". *Giochi linguistici, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli*.

⁴³ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris 1953, ed. it. con il titolo *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, II ed. Torino 2003 [1982], p. 60. Roland Barthes fu un interlocutore importante per il Gruppo 63, e intrattenne una duratura amicizia in particolare con A. Arbasino che ben conosceva e apprezzava i suoi saggi.

⁴⁴ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964. I ventitré disegni di Novelli sono in collezione privata a Milano.

⁴⁵ A. Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae, in decem libros digesta*, Ludovici Grignani, Romae 1646, p. 46. Questo importante testo è corredato da numerose immagini relative all'astronomia tolemaica e al suo studio attraverso strumenti tecnologici all'avanguardia per quei tempi. Comprende anche oroscopi basati su studi scientifici.

⁴⁶ De Vigenère, *cit.* (nota 16), f.97v.

⁴⁷ Duchamp pur dichiarando che «si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir», ha ammesso di fatto le sue conoscenze nel campo dell'alchimia come dimostrato a suo tempo da M. Calvesi in *Duchamp invisibile*, Officina Edizioni, Roma 1975.

⁴⁸ G. Novelli cita più volte nei suoi scritti alcuni passaggi degli scritti di Duchamp contenuti in *Boîte vert* (I ed. 1934) poi in M. Sanouillet (a cura di), *Marchand du sel*, Édition du Terrain Vague, Paris 1958. Una copia di questa edizione è conservata nella biblioteca di Novelli conservata presso l'Archivio Michielin di Treviso.

⁴⁹ Novelli aveva un rapporto di amicizia con A. Breton, documentato dai molti libri, alcuni con dedica, dello scrittore francese presenti nella biblioteca di Novelli conservata presso l'Archivio Michielin di Treviso.

⁵⁰ M. Calvesi, *Arte e alchimia*, Giunti, Firenze luglio-agosto 1986, p. 13.

⁵¹ E. J. Holmyard, *Storia dell'Alchimia*, Sansoni, II ed., Firenze 1972 [1959], p. 42.

⁵² "Il Verri. Su Emilio Villa", n. 7-8, novembre 1998, Monogramma, Milano 1998, pp. 27-42.

⁵³ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁴ H. C. Agrippa von Nettesheim, *De occulta Philosophia, libri tres*, Colonia 1533. In forma manoscritta (1510) fu dedicato all'abate Tritemio con il quale ebbe un colloquio sulla magia e che scrisse il *Polygraphia libri sex* nel 1518 (il primo libro a stampa sulla critto-

grafia ma che non presenta traccia dell'alfabeto in questione). Mentre veniva stampato la prima volta, fu bloccato dall'inquisizione. Fu poi stampato in libri separati. L'edizione del 1533 di Colonia, Parigi e Antwerp, ha la dedica al suo protettore Hermann von Wield.

⁵⁵ Agrippa, *cit.* (nota 54), ed. it. *La filosofia occulta o La magia*, vol. II, tr. it. di A. Fidi, Edizioni Mediterranee, Roma 1998 [1972], p. 250.

⁵⁶ L'alfabeto segreto fu ripreso in diversi trattati e a partire dal testo di G. de Collange, *Polygraphie et universelle écriture cabalistique de M.I. Trithème Abbé*, Paris 1561, all'ebraico viene sostituito il latino pur mantenendo la "matrice generativa" riportata da Agrippa.

⁵⁷ De Vigenère, *cit.* (nota 16).

⁵⁸ Cfr. A. Breton, *L'art magique*, a tiratura limitata per gli Amis du Club Français du Livre, 1957, ed. it. *L'arte magica*, Adelphi, Milano 1991, p. 192 e p. 336.

⁵⁹ Il termine pasigrafia denota in genere una lingua artificiale composta da un codice numerico scritto da cui si possono trarre corrispondenze con una data lingua.

⁶⁰ Tabourot, *cit.*, (nota 14) 1585. Il titolo della prima edizione (1583) è semplicemente *Les Bigarrures*.

⁶¹ Nella seconda versione viene inserita l'immagine di un'altra litografia del 1963, *In fondo vengono tutti colori*.

⁶² Tabourot, *cit.* (nota 14), VI ed., 1608, f.6v. Con "impresa" si intende uno stemma di tipo personale composto in genere da un «corpo» ovvero una figura o un oggetto reale e un'«anima» ovvero un motto che indica nella maggior parte dei casi un'intenzione morale o amorosa o militare. Nata in Francia con il nome *devise*, arriva in Italia alla fine del XV secolo dove presenta a volte la forma del rebus. Cfr. P. Bosio, *Il libro dei rebus*, Garzanti Vallardi, Milano 1993.

⁶³ P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Antonio Barrè, Roma 1555.

⁶⁴ Per un approfondimento sul tema del rebus vedi catalogo della mostra *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi tra arte e gioco in Italia*, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 17.12.2010-8.3.2011, Mazzotta, Milano, pp. 40-43.

⁶⁵ Rinaldi, *cit.* (nota 1), p. 56.

⁶⁶ Per il tema della montagna nella scultura di G. Novelli, vedi P. Bonani, *Mondi, montagne, segni di terra. La scultura di Gastone Novelli* in Bonani, Rinaldi, Tiddia, *cit.* (nota 1), pp. 69-81.

⁶⁷ G. Novelli, *Il linguaggio e la sua funzione*, febbraio 1968, pubblicato postumo in "Civiltà delle Macchine", n. 1, 1969, *cit.* (nota 8), p. 46. Il simbolo della montagna ricorre spesso nei trattati di alchimia. Anche Jung vi fa cenno e in molte culture sono presenti sette livelli di iniziazione come più alto grado di conoscenza spirituale. Sette sono anche le operazioni per ottenere la pietra filosofale, tra queste si distinguono quattro "fasi" (putrefazione, calcinazione, distillazione, sublimazione), e tre

“procedimenti” (soluzione, coagulazione, tintura). Sette è il numero magico presso i cabalisti. Tra i simboli alchemici, il triangolo con il vertice verso l’alto significa Fuoco.

⁶⁸ Lo Zingarelli 2010, cit. (nota 17).

⁶⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, VIII ed., Milano 2007 [1967], p. 52.

⁷⁰ Andreani, parlando di Flamel e della sua trascrizione del *Mutus Liber*, accenna a questo particolare aspetto sottolineando la «matrice religiosa del copiare e del trascrivere» come «evidente bisogno di eternare l’oggetto della conoscenza religiosa, d’evitare, come nel caso del predicatore, che l’oggetto della predica abbia fine, s’esaurisca nell’emozione dell’ascolto», aggiungendo che l’ipotesi è suggerita dall’abate Tritemio. Tritemio è anche il propugnatore di un metodo crittografico basato sulle tecniche cabalistiche, e dunque il libro di Flamel, per essere realizzato, deve passare per le mani del copista al quale «lo scritto si presenta talmente in chiaro da doverlo obbligare ad una codificazione che inventi la “possibilità” dell’errore interpretativo, se esso non è palese. La metafora del riprodurre, del ricreare, così cara agli alchimisti, raggiunge qui la sua massima perspicacia. Usare di volta in volta una nuova analogia, soppor-

tando il copista tutto il peso delle successive metafore, per trasformarle in codici incomprensibili e diversi è regola esemplare di ogni scrittura esoterica». In S. Andreani, *Il Libro e il Viaggio*, postfazione a N. Flamel, *Il libro delle figure geroglifiche*, Edizioni Mediterranee 1978, (tr. it. di B. Turco da *Le livre des figures hieroglyphiques*, Paris 1971), p. 185.

⁷¹ G. Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati-Boringhieri, Torino 2007, p. 37.

⁷² *Ibidem*, p. 40.

⁷³ G. Galletta (a cura di), *Sanguineti/ Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. Il Melangolo, Genova 2005, p. 71.

⁷⁴ U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, VII ed., Milano 2008 [1968], p. 63.

⁷⁵ Novelli collaborò alla rivista con quattro disegni a corredo del testo di C. Simon, *Novelli e il problema del linguaggio*, in “Il Verri”, n. 7, 1962, pp. 61-65.

⁷⁶ U. Eco, *Costruire il nemico*, Bompiani, Milano 2011, p. 147.

⁷⁷ M. Fagiolo, *Novelli Perilli Scialoja Twombly*, cat. mostra a cura di M. Calvesi e M. Fagiolo, Galleria Dé Foscherari, Bologna 2-22 aprile 1966.

COMPENDIO

Con la lettura de *Il vocabolario*, dipinto nel 1964 da Gastone Novelli, l’autrice analizza la particolare qualità verbosiva della sua opera caratterizzata dal montaggio di citazioni prelevate da testi di diverse epoche e discipline che trattano temi come l’antropologia, i giochi linguistici e la crittografia. La ricerca, condotta sulle parole le figure e i simboli presenti nel quadro, traccia un percorso tra i molteplici interessi culturali dell’artista legato alle neoavanguardie letterarie francesi e italiane e propone riscontri puntuali sulle fonti già note e su una ancora inedita.