

NICOLA NANNINI
GOLEM



NICOLA NANNINI
GOLEM

NICOLA NANNINI - GOLEM

Ideazione

Nicola Nannini

Organizzazione

Associazione Artistico Culturale "Il Ponte" - www.ilponte04.it

Patrocinio

Comune di Pieve di Cento (Bologna)

Promozione ufficio stampa

Associazione Artistico Culturale "Il Ponte" / Comune di Pieve di Cento (BO)

Sede di mostra

Associazione Artistico Culturale "Il Ponte", via Ponte Nuovo 23h, Pieve di Cento (BO)

Testi

Luciano Meir Caro / Alberto Sebastiani / Roberto Cresti / Franco Basile /
Gianni Cerioli / Marco Fazzini / Nicola Nannini

Musiche originali

Tommaso Pedriali

Foto

Barbara Bicego / Arnaldo Pettazzoni (pagg. 38, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87) /
Gianfranco Visentini (pagg. 74, 75)

Ritratti fotografici di Nicola Nannini

Pier Paolo Campanini (pag. 8) / Barbara Bicego (pagg. 88, 92-93, 94-95)

Progetto grafico

Roberto Bagnoli, Tipografia Bagnoli 1920, Pieve di Cento (BO) - www.bagnoli1920.it

Edizioni

Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) / ISBN 978-88-89111-09-3

Il catalogo è stato realizzato grazie al contributo di

C.L. di Luppi Valter e C. s.n.c.

Via Asia, 4577 (fraz. Asia), 40018 San Pietro in Casale (BO)

Sponsor tecnici

Cristian Maselli / Art&Co. / Maccaferri Arreda

Si ringraziano

Giuseppe Accorsi / Andrea Balboni / Barbara Bicego / Corrado Bonzagni / Eros Forni /
Renza e Valter Luppi / Andrea Maccaferri / Daniele Maccaferri / Fabrizio Maccaferri /
Mario Pederzini / Tommaso Pedriali / Arnaldo Pettazzoni / Roberto Ramponi

©Copyright 2014 Nicola Nannini per le immagini

©Copyright 2014 Nicola Nannini per i testi

©Copyright 2014 Tommaso Pedriali per le musiche

(CD in allegato al presente volume, non vendibile separatamente)

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

L'editore resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile identificare o rintracciare e si scusa per involontarie omissioni.

www.nicolanannini.info

main sponsor



DI LUPPI VALTER e C. s.n.c.

organizzazione



con il patrocinio



COMUNE DI
PIEVE DI CENTO

sponsor tecnici



maccaferri
ARREDAMENTI



SOMMARIO

INTRODUZIONI

Luciano Meir Caro / <i>Il Golem</i>	pag. 7
Nicola Nannini / introduzione	pag. 9
Alberto Sebastiani / <i>In attesa che esploda</i>	pag. 11
Roberto Cresti / <i>Le nuvole di Praga - o del corpo della pittura</i>	pag. 19
Franco Basile / <i>L'automa ritrovato</i>	pag. 25
Gianni Cerioli / <i>Il nome del Golem</i>	pag. 29
Marco Fazzini / <i>Argilla, androide o un "Altro" umano? - Il Golem di Nicola Nannini</i> . pag. 41	

PROGETTO GOLEM / INSTALLAZIONE	pag. 47
---	---------

OPERE INSTALLATE	pag. 64
-----------------------------------	---------

MATERIA	pag. 80
--------------------------	---------

<i>Biografia</i>	pag. 89
----------------------------	---------

<i>Mostre personali</i>	pag. 89
-----------------------------------	---------

<i>Mostre collettive</i>	pag. 90
------------------------------------	---------

<i>Bibliografia</i>	pag. 91
-------------------------------	---------

CD AUDIO / PROGETTO GOLEM / INSTALLAZIONE	pag. 96
--	---------

LE NUVOLE DI PRAGA o del corpo della pittura

Roberto Cresti

My Spectre around me night and day

Like a wild beast guards my way

William Blake

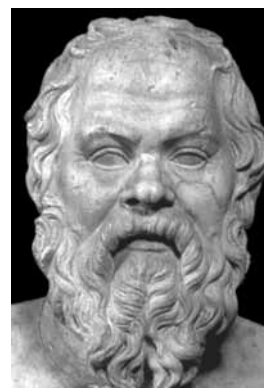
1. Si sono spente da poco le luci sulla recente mostra bolognese di Nicola Nannini alla Galleria Forni, ed ecco che altre luci si accendono qui, a Pieve di Cento, su un nuovo lavoro dell'artista – nuovo però solo per «pubblicazione» poiché la sua esecuzione risale a quattro anni fa –, che appare alquanto eccentrico o addirittura bizzarro. Nannini ha infatti lasciato le leggerezze filmiche della sua pittura per affrontare il peso di una materia difficile come il legno, dalla quale ha fatto uscire, lavorando di scalpello e di sgorbia, un colosso di oltre due metri di altezza, che ha intitolato *Golem*. Il Golem è un mito inscritto nell'immaginario ebraico, un mito estremamente ambiguo, potendo avere un carattere materiale o metaforico, mimetico o concettuale¹. Si può trattare della figura di un personaggio più o meno inquietante; o di un addensamento di materia attorno a un centro che non appare o che appare solo se, su quell'addensamento stesso, agisce una forza che ne traggia una forma.

Non siamo, quindi, davanti a una illustrazione – il soggetto non lo consente all'origine, a meno di non banalizzarlo nel genere dello *horror* cinematografico – bensì a «qualcosa» che, per Nannini, deve avere un rapporto con la pittura. Ma che tipo di rapporto? Attorno al colosso si ravvisano, in un caos solo minimamente ripreso, i disegni preparatori, i modelli plastici, gli strumenti tecnici e le tracce che la sua esecuzione ha lasciato dietro di sé: una sedia su cui l'artista ha ripreso fiato, un portacenere, un bicchiere di carta o una bottiglia di acqua minerale o di Coca-Cola, con cui si è dissetato. Perché? Il tempo quotidiano esibito con pochi infingimenti fu un caposaldo della cultura artistica fra il New-dada e la Pop art. Ma si trattava di un fine, dell'indicazione più o meno compiaciuta di un *cul-de-sac*. Qui l'impressione è, invece, che si tratti di un mezzo, che il *Golem* cioè, attraverso le scabre tracce della quotidianità da cui è circondato, indichi un fine. Torna in mente allora la pittura di Nannini; con la sensazione che, da qualche parte, nello studio, nelle mostre e in ogni occasione, pubblica o privata, quel colosso fosse sempre presente.

1 G. Scholem, *La Cabala*, Mediterranee, Roma 1992, pp. 352-356.

2. Chi «sa» dipingere che cosa «dipinge»? Chi «sa» scrivere che cosa «scrive»? Chi «sa» danzare che cosa «danza»? Quel «sapere» ha un'esistenza indipendente dalle occasioni in cui si esprime o esiste solo in esse? Porre tali domande fa sentire subito aria di «demone», anche nel senso più elevato del *daimon*: il principio luminoso e numinoso che governa una singola vita, ma che è operante in tutte le vite. Plutarco ha dedicato al demone più celebre della cultura occidentale, quello di Socrate, uno scritto famoso², nel quale sostiene che il *daimon* era la forma perfetta del filosofo, il suo «sapere» immortale prima della nascita dell'uomo-Socrate nel demo di Alopece, presso Atene, e dopo la sua morte in un carcere della stessa città. Ma quella forma perfetta, di matrice pitagorica, non si era realizzata senza tribolazione.

Infatti, se Socrate dichiarava, come riferisce Platone, di aver ricevuto dal dio il proprio demone come un imperativo imprescindibile, simile all'ordine impartitogli dagli strateghi circa la posizione che avrebbe dovuto tenere sul campo di battaglia a Potidea, Anfipoli e Delio, quel riconoscimento lo aveva indotto subito a interrogare, col metodo del «sapere di non sapere», i depositari di vari «saperi», compresi quelli pratici, fino a che un responso di Apollo delfico aveva indicato proprio in lui, Socrate, il più sapiente fra gli uomini. Lo stesso Platone ritorna sulla questione nella *VII Lettera*, affermando che il «sapere» nasce per attrito fra conoscenze diverse:



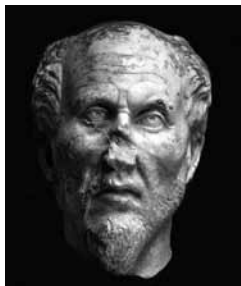
Socrate

“non è, questa mia, una scienza come le altre: essa non si può in alcun modo comunicare, ma come fiamma s'accende da fuoco che balza: nasce d'improvviso nell'anima dopo un lungo periodo di discussioni sull'argomento e una vita vissuta in comune, e poi si nutre di sé medesima”.³

2 Plutarco, *Il demone di Socrate. I ritardi nella punizione divina*, con un saggio di D. Del Corno, Adelphi, Milano 1993, pp. 61-124.

3 Platone, *Opere complete 8. Lettere, Definizioni, Dialoghi spuri*, Laterza, Bari 2004, p. 44.

Si trattava dunque di una faticosa ricerca, ma il risultato, una volta attinto, era irreversibile. E così Plotino, dopo



Plotino

sei secoli, riprende la stessa idea e, forse per omaggio a Socrate, che era figlio dello scultore Sofronisco, utilizza l'immagine dello sbizzare e rifinire senza posa la propria «statua» come l'equivalente del *daimon* filosofico:

“se non ti vedi interiormente bello fai come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli

toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appaia la bella immagine: come lui, leva tu il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante e non cessare di scolpire la tua propria statua finché non ti si manifesti lo splendore divino della virtù”.⁴

Porfirio, per dare una immagine dell'effetto finale del procedere «plastico» della filosofia sull'anima, racconta l'episodio del sacerdote egiziano che si era recato a Roma per sfidare Plotino a fare apparire il suo demone e che era stato umiliato dal Maestro, il quale aveva fatto «apparire» non un demone, bensì un dio⁵! E Proclo, col quale il cerchio socratico-platonico e neoplatonico storicamente si compie, influenzato dalle dottrine degli oracoli caldaici e da altre ad esse affini, parla della filosofia come di uno sbocciare, nell'anima, del «fiore» costituito dal *nous*: la suprema ipostasi di cui il sole è l'immagine naturale e di cui tutta la natura riflette, dall'eliotropo, al loto, fino ai minerali (in particolare l'oro), l'essenza luminosa. Il *nous* fissa l'elemento fluido, caduco, transitorio in una essenza immateriale, e, una volta «apparso», «accessosi» o «fiorito» nell'anima, e divenuto il *daimon* di quella, impone la sua attrazione ed emanazione luminosa a tutto ciò con cui è messo a contatto.

Il *daimon* non è, perciò, una realtà materiale, ma immaginale: è un «doppio» – che corrisponde appunto alla «fiamma», alla «statua», al «fiore», ecc. – grazie al quale il caos della vita ottiene, come dice Gurdijeff, un «centro di gravità permanente». Esso inoltre può apparire come un Angelo, ovvero – se non ci si limita all'iconografia popolare – come un «corpo sottile» agente sulla soglia fra il pensiero e l'immagine, il suono e il silenzio, un Angelo

simile quello che Ibn Arabî vide nei pressi della Mecca, e che gli indicava la meta della sua ricerca spirituale guidata da Khezr, il Maestro «invisibile»⁶. L'Angelo apparso a Ibn-Arabî aveva caratteri femminili o meglio androgini⁷, il che tuttavia non cambia i termini della questione, ma semplicemente rimanda, in parallelo, alla metamorfosi del *daimon* nella *Pistis-Sophia*⁸ degli gnostici, e, per quel tramite, alla «Sophia della Vergine» che, nel Medio Evo, veniva concepita come il «grembo» del *nous*: il «centro universale di gravità», cui l'iconografia cristiana associa quei «dèmoni», costituiti dai santi, i quali, come immagini, statue o interi complessi architettonici, sono oggetto o meta di culto⁹.

3. I temi della «fiamma», della «statua» e dell'«oro» – fino alla apparizione della «statua d'oro» nel Tempio del Sole – dominano anche il *Libro delle Sette Statue* di Apollonio di Tiana¹⁰. Un'opera con la quale certi caratteri della *physis* greca, come la complementarità dei contrari, insegnata da Empedocle, si trasmisero alla cultura islamica. Il testo d'Apollonio, inoltre, ha un'evidente relazione con l'alchimia (che trovò una decisiva elaborazione in Oriente¹¹ prima di diffondersi anche in Occidente¹²), in specie nell'atto «iniziatico» di accendere la «fiammella del cuore» e di procedere poi con essa alla «ignificazione della luce astrale», ovvero a compiere l'«opera al rosso o *rubedo*», con cui si stabilizza l'elemento «fluidico» nei suoi vari aspetti¹³.

L'alchimia, del resto, riprende nell'essenza la tradizione platonica e neoplatonica; e non è un caso che le cosiddette dottrine segrete dell'Accademia – quelle non-scritte, che dovevano produrre nel discepolo un «mutamento di stato» –, siano idealmente alla base degli sviluppi dell'arte alchemica o ermetica nel Rinascimento, arte la quale ha un preliminare punto di affermazione nella *Com-*

4 Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Bompiani, Milano 2000, p. 141.

5 *Ibid.*, p. 19-20.

6 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Aubier, Paris 1993, pp. 48-59.

7 *Ibid.*, pp. 125-138.

8 *Pistis Sophia*, a cura di L. Moraldi, Adelphi, Milano 1999.

9 J. Lindsay, *Le origini dell'Alchimia nell'Egitto greco-romano*, Mediterranee, Roma 1984, pp. 287-309; e T. Burckardt, *La nascita della cattedrale*. Chartres, Arkeios, Roma 1988.

10 H. Corbin, *L'Alchimia come arte ieratica*, introduzione di P. Lory, Aragno, Torino 2001, pp. 63-111.

11 E. J. Holmyard, *Storia dell'Alchimia*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 59-109.

12 *Ibid.*, pp. 111-168.

13 J. Evola. *La tradizione ermetica*, Mediterranee, Roma 1988, pp. 182-187.

media dantesca, ove il mobilissimo «corpo» della natura descritto da Brunetto Latini nel *Tesoretto*¹⁴ è riformulato e «fissato» alla luce dell'oro intellettuale della *Summa* di San Tommaso.



A. Pisano, Lo scultore, 1330-1343

Giovanni Pico della Mirandola, alla fine del secolo XV (assecondando un ideale già ben visibile negli esagoni realizzati da Andrea Pisano per il campanile di Giotto a Firenze), ne umanizza i fondamenti utilizzando ancora l'immagine del sapiente che, posto come Adamo al centro della Creazione, è chiamato a «scolpire» la propria «immagine» in base al proprio «libero arbitrio»¹⁵. E Gerhard Dorn, nel secolo successivo, da tali presupposti, assimilati tramite il Cristianesimo riformato dal suo maestro, Paracelso, ha poi elaborato una «operatività», esposta in *Filosofia meditativa*, capace di condurre l'«Anima» a riunirsi all'«Animo», ossia allo Spirito Santo:

“Questa è la mirabile trasmutazione filosofica del corpo in spirito e dello spirito in corpo [...]. E infatti l'oro è messo alla prova col fuoco, grazie al quale si respinge tutto ciò che non è oro”.¹⁶

4. Parrebbe trattarsi di un processo «esoterico» – ovvero riservato o pochi eletti o «iniziati» –, eppure è il mede-

simo che comincia, spontaneamente, quando, applicandoci alla lettura di un testo composto di una quantità di parole, cominciamo a comprenderne il significato o, se si tratta di un racconto, lentamente ne cogliamo la trama. Lo stesso accade, a rovescio, quando, da una pluralità di contenuti, di concetti e di esperienze, divenuti in noi memorie, riusciamo a scrivere un testo che li selezioni in un ordine dotato di un senso autonomo ed in se stesso compiuto. In quel momento appare, per nostro tramite, una realtà che era latente e separata in parti, ovvero si sviluppa una logica che, come accade nel raccogliersi dei metalli nel vaso dell'alchimista, l'*athanor*, può corrispondere, al più alto livello materiale, anche alla progressiva «riunione del disperso» in una biblioteca, in un museo o in una pinacoteca.

I miti ellenistici della biblioteca e della pinacoteca universali, secondo i celebri modelli di Alessandria, e l'ideale, da essi derivato, del collezionismo rinascimentale, si riferiscono a una materia «fluida» di parole e di immagini che viene centralizzata da un *daimon* il quale qualsiasi «visitatore» può poi ricentralizzare e sviluppare in se stesso. Questo è l'indirizzo che, in base al precedente socratico, l'opera di Plutarco sviluppa come insieme di biografie o di «dèmoni» paralleli; ed è lo stesso mito che è all'origine dell'intero Rinascimento, dell'Accademia fiorentina da cui fiorì il genio di Pico della Mirandola, e da cui derivò, col tempo, la Galleria degli Uffizi¹⁷. Il *Principe* di Niccolò Machiavelli ne costituisce la «proiezione» in ambito politico.

5. In tutti i casi citati, conta anzitutto che il metodo di ricerca non anteponga nulla all'esperienza della molteplicità e che l'io si diffonda per poi accentrarsi in se stesso, cosicché colui il quale, da ricettore del molteplice, si trasforma in artefice della molteplicità, subirà uno «sdoppiamento», una dislocazione dallo spazio e dal tempo quotidiani in un io superiore, che pur rimane parallelo al primo. È questo il caso nel quale il lettore diviene uno scrittore, il contemplatore oppure l'amante dell'arte un creatore di forme, il danzatore un interprete della danza e così via. E, più vasto è l'insieme dei materiali che egli ha raccolto, più è probabile che la «scintilla» scocchi, ossia che la materia sulla quale egli agisce, resa «fluida» dalla sua molteplicità, generi, dall'interno, un «oro» da potersi rendere poi sempre più «fino».

14 B. Latini, *Il Tesoretto*, a cura di M. Ciccuto, Rizzoli, Milano 1985, pp. 62-65 (vv. 191-282)

15 G. Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di E. Garin, Studio Tesi, Pordenone 1994, p. 7.

16 G. Dorn, *Filosofia meditativa. Alchimia e meditazione*, a cura di A. Melis Arkeios, Roma 2001, p. 83.

17 Per questo contesto tematico cfr. A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, a cura di G. De Majo, Aragno, Torino 2001.



L'Alchimia

Ne ha dato un'immagine efficace (e riassuntiva del nostro discorso) William Butler Yeats, il quale, nel racconto *Rosa Alchemica*, si presenta come un adepto dell'alchimia, collezionista di statue antiche, dipinti rinascimentali, arazzi e pregiate edizioni di classici della letteratura, secondo un fine che appare in tutto l'universo:

“scostai le tende e guardai fuori nel buio, e alla mia fantasia turbata tutti quei puntini di luce che riempivano il cielo parvero i fornelli di innumerevoli alchimisti divini, che lavorassero continuamente a trasformare il piombo in oro, la stanchezza in estasi, i corpi in anime, la tenebra in Dio”.¹⁸

6. «Io vi dico: bisogna avere ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante»¹⁹, scrive anche Friedrich Nietzsche, fedele interprete degli Antichi. Ma qualcosa nel corso del tempo sembra aver incontrato, su

quella via, un'imprevista resistenza (anche Yeats descrive il proprio Io come ostacolato nello sforzo di una completa trasformazione spirituale). Non che agli Antichi mancasse la coscienza di un eventuale fallimento, basti pensare a vicende come quelle di Fetonte o di Icaro (cui si sarebbe apparentata, per tragica fatalità postuma, quella di Nietzsche medesimo), ma il fallimento, col passare dei secoli, pare essersi verificato sempre più spesso. Nei Moderni, addirittura, la conquista del demone e della trasformazione alchemica interiore risultano quasi preclusi: il che spiega il passaggio dal neoplatonismo rinascimentale al naturalismo cinque-seicentesco, ovvero il bisogno di stimolare con la sensibilità ciò che la mente avvertiva ormai solo debolmente in se stessa.

Eugenio d'Ors ha colto in tale passaggio l'essenza «estetica» della modernità, ossia lo spirito «nomade» del barocco, che spinge l'immaginazione oltre i limiti naturali della Terra e del Cielo²⁰. E, infatti, dal XVII secolo in avanti, la natura è divenuta sempre più definita e corporea, e, in parallelo, è aumentato il peso della storia nella memoria collettiva. Le grandi collezioni e i musei hanno perduto via via la funzione di modello di una creatività «a venire», per farsi luoghi di mera conservazione del passato o di configurazioni estetiche di tipo ideologico; mentre la mente è venuta scoprendo la sua natura «lunare» (dall'etimo di mese, *men*, legato al corso della Luna) e «pesante» (l'etimo di pensiero e di peso, *pondus*, è il medesimo). In questo oscuramento progressivo, tipico dei secoli che conducono al nostro, si è molto riattivata allora l'influenza della religione fra tutte la meno consolatrice, i cui portatori hanno sempre dovuto affannarsi a cercare nell'incerto quello che ad altri pareva dato in forme d'elezione o grazia, l'Ebraismo: ossia la religione che costituisce il fondamento «operativo» della Modernità, il cui apporto si riscontra nell'elaborazione dell'alchimia fin dai secoli dell'Egitto greco-romano, allorché la «Scienza sacra» delle «Lettere» si unisce a quella delle immagini «Geroglifiche»²¹.

7. Passaggi fondamentali nella cosmologia ebraica (secondo la dottrina della creazione della Cabala luranica²²)

18 W. B. Yeats, *Rosa alchemica*, a cura di R. Oliva, SE, Milano 2005, pp. 14-15.

19 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 1982, 2 voll.; vol. I, p. 11.

20 E. D'Ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, SE, Milano 1999.

21 J. Lindsay, *op. cit.*, pp. 249-261; inoltre G. Scholem, *Alchimia e Cabala*, Einaudi, Torino 1995.

22 G. Scholem, *La Cabala*, cit., p. 133 sgg.

sono quelli del *Zimzum* («ContraZIONE»)²³ e della «Rottura dei vasi»²⁴, dopo i quali l'*Adam Kadmon*, l'«Uomo universale», risulta disperso in parti che dovranno essere ricondotte a unità. La dispersione, la diaspora e lo sforzo di riconquistare la originaria «unità perduta» rinviano al sentiero senza limiti che l'Ebreo deve seguire, un sentiero non tracciato da sacramenti salvifici, a meno che sul sacramento non si eserciti una volontà che lo completi interpretandone il senso. L'ebraica è una fede tragica, senza certezza e persino «ironica» verso se stessa, ma soprattutto ironica verso chi si sente al riparo da ogni male e, *in primis*, dalle proprie azioni. Di qui le reazioni sdegnate dei «salvati a priori», a cui tutto verrà di certo perdonato; le reazioni, «umane, troppo umane», di quelli che non tollerano la gravità del male, l'incertezza del vivere, la faccia impresentabile di Dio.

L'Ebraismo porta dunque in sé l'ombra che il sole della Grecia aveva voluto fuggire ed è quindi «l'ombra» della cultura occidentale, quell'ombra che il Cristianesimo ha inteso ridurre usando i raggi intellettuali della Grecia stessa. Esso è il solvente delle misure consuete, ma per eccesso, per comparazione, per conservazione di differenze, per spirito di ricerca e non di rinuncia. L'Ebreo è legato infatti all'idea di un «Dio-Parola» da «leggere» all'infinito (secondo i principi interpretativi non-scritti della Cabala applicati al testo della Bibbia) e non a un'immagine da adorare. Anche il Messia esiste, ma si rivela solo a chi sia capace di leggere «fra le Lettere»: comprese quelle della natura, il cui alfabeto «gravitazionale», scoperto da Isaac Newton, non impedì allo scienziato di continuare a praticare la alchimia. Dovevano pur esservi altre «Lettere», altri «Nomi di Dio», oltre il sistema solare!

8. Fra i molti centri della cultura ebraica in Europa, Praga fu uno dei principali. E si deve a un imperatore alchimista, collezionista d'arte, bibliofilo e protettore di scienziati, Rodolfo II d'Asburgo²⁵, aver attratto nella città boema, che egli aveva eletto, nel 1583, a sede della propria corte, molti uomini di cultura. Praga era già dal Medioevo una sede universitaria, la prima di lingua tedesca, ma la politica tollerante e mediatrice di Rodolfo II incrementò il

numero dei docenti, delle lingue che si parlavano, delle idee, dei testi, delle tradizioni e delle loro interne varianti, facendone, per quel tempo, una metropoli cosmopolita e un luogo d'ideazione dei progetti più vari. Molti sapienti vennero dall'Italia, dalla Polonia e anche dalla lontana Inghilterra. Giordano Bruno vi portò la concezione di un universo policentrico e infinito, Tycho Brahe e Keplero le ricerche di astronomia, Michael Sendivogius la perizia alchemica, John Dee la sintesi infraculturale della *Monas hieroglyphica*, Edward Kelly le sue presunte facoltà medianiche, Giuseppe Arcimboldo un naturalismo ambiguo, che raffigura l'uomo quasi indistinguibile dalle forme del regno vegetale. Rodolfo II stesso vi compare sotto le spoglie polimorfe del dio Vertumno.

Per tutti il paradigma era quello rinascimentale della sintesi fra tradizioni diverse, finalizzata a un sapere che non fosse più contemplativo, ma attivo, capace cioè di trasformare radicalmente il suo cultore. Un'autentica «gnosi», insomma, le cui vie di ricerca erano difficili, sottili, quasi irripetibili e anche pericolose nei loro esiti, non scontate né garantite da alcuna autorità tradizionale o talmente tradizionale da essere fuori del tempo. Ne fornisce un esempio il mito di Christian Rosencreutz – elaborato e diffuso dal citato Dee – e della confraternita dei Rosacroce, un modello di sottile sincretismo religioso e sapienziale, connesso alle scienze naturali. Anche la comunità ebraica praghese, formatasi già da secoli, risentì di quel clima, e vi contribuì per opera del suo rabbino capo, Yehudah Loew ben Betzal'el, con cui Rodolfo II intrattenne rapporti diretti, e che la leggenda vuole artefice di un Golem²⁶.

9. Il Golem, nell'intricata vicenda interna all'Ebraismo, può essere ricondotto alla dottrina del *Tikkun* – connessa allo *Zimzum* – ossia della «Restaurazione»²⁷ necessaria dopo la «Rottura dei vasi». A quel punto infatti intervengono, suscitate dall'abisso oscuro in cui risplendono i lumi eterni delle *Sefirot*, delle «scintille divine» capaci di agire sulla sostanza dispersa dell'*Adam Kadmon* onde ripristinarne l'integrità. La dottrina «rosacroceana» dipende da tale cosmologia, e, come avverte Frances Yates, essa non sarebbe da riportare a *rosa, rosae*, bensì a *ros, roris*²⁸: alla

23 *Ibid.*, pp. 133-140.

24 *Ibid.*, pp. 140-144.

25 E. J. Holmyard, *op. cit.*, pp. 268-270; e A. M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973, pp. 109-156.

26 G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo: e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, cura di R. Donatoni e E. Sani con una nota di S. Campanini, Adelphi, Milano 2008, pp. 327-332.

27 *Id.*, *La Cabala*, cit., pp. 144-148.

28 F. Yates, *L'illuminismo dei Rosa-Croce. Uno stile di pensiero nell'Europa del Seicento*, Einaudi, Torino 1976, pp. 57 e 82-83.

«rugiada celeste» necessaria al sapiente per realizzare l'«opera al rosso»: la trasformazione del «corpo fluidico» in «oro». Tali «scintille» sono «Lettere» o «Nomi di Dio», e chi li conosce e li sa pronunciare correttamente è in grado di compiere atti di magia miracolosa, che possono spingersi fino a «dare vita» alla materia inanimata.

«Golem» designa qualcosa d'informe, d'imperfetto, come la terra di cui era fatto Adamo prima di essere davvero creato (è interessante scoprire che il termine era usato per designare il livello di conoscenza raggiunto da un giovane alla fine dei suoi studi, quando cioè era «informato», ma non era ancora «formato» come sapiente). Rabi Yehudah Loew ben Betzal'el aveva utilizzato un mucchio di argilla per realizzare un corpo dall'aspetto umanoide, nella cui bocca aveva posto un cartiglio recante il «Nome di Dio» capace di animarlo. Il fine era di creare un difensore della comunità ebraica da tutte le aggressioni, in particolare da quelle organizzate dai Domenicani. Il Golem si era dapprima dimostrato utile allo scopo, ma per una serie di distrazioni da parte del suo artefice, e poi di incidenti, aveva finito per divenire addirittura pericoloso per la comunità stessa che avrebbe dovuto proteggere, fino a dovere essere reso nuovamente materia inerte togliendogli il cartiglio dalla bocca.

Dalla vicenda emerge un lato «ironico», tipico dello spirito ebraico, che pare riflettersi nella morfologia stessa del Golem, dal fisico enorme, fortissimo, ma muto (lo stesso «Nome di Dio» che reca in bocca gli impedisce di parlare), privo di intelligenza, e vestito, oltretutto, di uno strano costume che lo rende simile a un personaggio carnevalesco e comunque prodotto da una fantasia di poca ala. Ma proprio tale carattere «basso», contraddittorio e in definitiva grottesco mette in luce la sua corrispondenza con un processo che non ha più nulla a che vedere con la creazione di un'opera libera da vincoli materiali e tesa a restaurare l'unità dell'«Uomo Universale» prima della «Rottura dei vasi». Il suo fine, al contrario, è di esercitare un potere sulla materia tramite la forza, ovvero di agire esclusivamente nel mondo.

Tale epilogo non esaurisce però, come vedremo, il significato del racconto del Golem: basterebbe infatti un altro artefice per ottenere, forse, un altro risultato. Ma ciò che rende significativa la creazione del Golem di Praga, a partire dal suo tempo, è proprio la difficoltà dell'impresa, il rischio del fallimento, la probabilità del ridicolo e soprat-

tutto la vicinanza del male. Una condizione non garantita, in cui si trova chiunque agisca su materiali dispersi che voglia ricondurre a unità e da cui intenda trarre il *daimon* del proprio «sapere». Se quel *daimon*, all'epoca di Socrate e oltre, era apparso al cercatore, sì con arduo sforzo, ma infine nella sua purezza divina, l'epoca moderna si mostra incerta sull'esito del processo, al quale si lega il conseguimento di un potere tramite l'esercizio di una tecnica basata su una «scienza». Gershom Scholem allude a tale esito letteralmente «catastrofico» in un saggio che indica, nel mito del Golem, un monito preventivo rivolto ai progressi della tecnica e della industria moderne:

“il profeta Geremia si stava occupando in solitudine del *Sefer yetzirah* (il «Libro della creazione») quando una voce celeste risuonò e disse: «Prenditi un compagno». Geremia obbedì e scelse suo figlio Sira, ed essi studiarono insieme il libro per tre anni. Successivamente, si misero a combinare gli alfabeti secondo i principi cabbalistici della combinazione, del raggruppamento e della formazione delle parole, e venne a crearsi per loro un uomo, sulla cui fronte c'erano le lettere: *YHWH Elohim Emet*, che significano: il Signore Dio è Verità. Ma quest'uomo appena creato aveva un coltello in mano, con cui cancellò la lettera *alef* dalla parola *emet* («verità»); rimase così la parola *met* («morte»)”.²⁹



Frankenstein (Boris Karloff), 1931

11. In anni ormai distanti dall'inizio della rivoluzione industriale in Inghilterra, *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, malgrado il rimando a Prometeo, palesa un legame col Golem³⁰. Nel romanzo la scienza naturale si sostituisce alla conoscenza dei «Nomi di Dio», producendo un atto di violenza umano sull'ordine divino o un assecondamento delle forze oscure del divino stesso. Le due vicende, del resto, hanno evidenti motivi paralleli, con la differenza che il mostro della Shelley ha una maggiore autonomia psicologica dal suo creatore, il

29 G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo*, cit., pp. 329-330.

30 M. Shelley, *Frankenstein (o Il Prometeo moderno)*, Mondadori, Milano 1998.

filosofo naturalista Frankenstein, di cui è pur sempre il *daimon* ossia il «sapere»: il che rende la vicenda ancor più penosa. Quel «sapere» non designa più una trasformazione dell'uomo nella «statua», nell'«oro» o nel «fiore», ma un permanere misto del *daimon* in una via di mezzo ove tutti i valori sono variabili e l'lo non trova il proprio «doppio». Tantoché, alla fine del romanzo, non si produce un innalzamento al piano metafisico, ma una catastrofe che travolge, in una lotta per il potere, il mostro e il suo creatore.

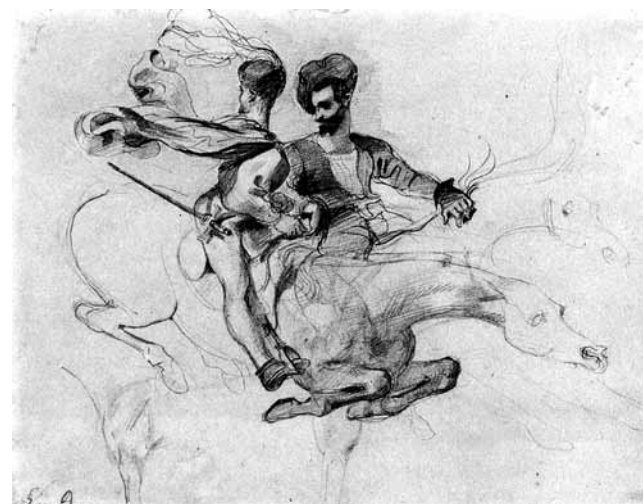
L'epoca ne porterà il segno. Passa poco più di un decennio e, mentre la affermazione della scienza e dell'industria si estende a tutta Europa, lo stesso travaglio di *Frankenstein* si riscontra nella redazione definitiva e nel compimento del *Faust* (1832) di Goethe.

12. Faust è l'erudito, l'uomo della biblioteca, a cui il sapere non basta più. Egli vuole agire con la magia (Goethe lo presenta intento a tradurre l'inizio del Vangelo di San Giovanni, e gli fa scegliere di rendere, in tedesco, «In principio era il *Logos*» con «In principio era l'*Azione* [*Tat*]»³¹), sicché, dopo aver ricevuto il rifiuto dallo Spirito della Terra ad «accoglierlo in sé», Faust vede apparirgli (la prima volta sotto forma di un barboncino!) Mefistofele, il quale, avendo ricevuto da Dio il compito di indurlo, con la promessa di fargli avere varie forme di potere, a perdere la propria anima, l'accompagnerà in un viaggio che, fra tentazioni diverse, approda anche a un laboratorio ove, all'interno d'una fiala, si trova Homunculus, l'uomo artificiale, che già Paracelso aveva descritto come esito di un processo alchemico.

Goethe sviluppa, nel *Faust*, un'ironia radicale verso tutto ciò di cui tratta; e la trama riflette tale inclinazione presentando ogni sentimento come affine al suo opposto, ogni vicenda e luogo in continua metamorfosi. L'adozione di tutti i registri stilistici e la mescolanza fra favole, superstizioni popolari e i temi culturali più elevati completa un quadro, a tratti, apocalittico, in cui appare anche un imperatore volto alla ricerca dell'oro, che rimanda forse a Rodolfo II d'Asburgo, il quale Goethe pare voler reincarnare, novello Vertumno, fra i regni della natura e della parola.

31 J. W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1982, 2 voll.; vol. I, p. 95 (vv. 1224-1237).

La vicenda si concluderà con la sconfitta di Mefistofele, ma l'epilogo sembra non essere stato chiaro neppure a Goethe, se non nei termini di una possibilità combinatoria fra le parti dell'opera, cioè senza un vero epilogo. La schiera degli angeli, che salva Faust *in extremis*, canta: «Chi si affatica sempre a tendere più oltre, / noi possiamo redimerlo»³², e l'impressione è proprio che l'ammonimento passi dall'Autore al lettore affinché questi si attivi nella interpretazione del testo, più che nella sua ricezione lineare. La «trama», del resto, «è Faust»; e Goethe dichiarava, infatti, che l'opera era stata la sua principale occupazione per tutta la vita, mettendone così in luce la valenza di processo in cui tutto si era unito nei termini di una continua possibilità e non di una coerente fenomenologia di significati e di valori.



E. Delacroix, Faust e Mefistofele, disegno

Ne avrebbero fatto tesoro, in seguito, i cercatori di corrispondenze fra i piani della realtà esteriore e interiore: da Eugène Delacroix a Charles Baudelaire, da Paul Cézanne ad Arthur Rimbaud, da Paul Varlaine a Odilon Redon, da Paul Valéry a Max Ernst.

13. Gustav Meyrink, nel pieno dell'epoca della tecnica ormai realizzata su scala planetaria, e nel contesto della già cominciata catastrofe epocale della Grande Guerra, ha fatto proprio questo metodo nella sua versione del *Golem* (1915)³³, sviluppando un piano narrativo che, sullo sfondo attualizzato del ghetto di Praga, presenta il Golem

32 *Ibid.*, vol. II, p. 1045 (vv. 11936-11937).

33 G. Meyrink, *Il Golem*, Bompiani, Milano 2010.

stesso ad embrice fra la creazione del mostro umanoide, il suo manifestarsi come esito di un ciclico addensamento di forze primitive latenti nella comunità ebraica, e come opera *in fieri*, coincidente con la trama del racconto, il cui senso è consegnato alla fine esclusivamente alla capacità interpretativa del lettore. Una prospettiva quest'ultima adombrata dalla misteriosa apparizione al protagonista – che sta vivendo, fortuitamente e come un incubo, la vita di un altro uomo –, del *Bagatto*, la carta dei Tarocchi sulla quale è rappresentato un giovane che sta per iniziare un'opera i cui strumenti egli ha steso ordinatamente davanti a sé.



Il Bagatto

14. Il *Bagatto* o Il *Mago* o Il *Giocoliere* è la prima carta degli Arcani Maggiori³⁴; e il suo aspetto sottolinea l'inizio del gioco creativo dell'uomo sulla terra, un gioco che mira a «fissare» la materia senza forma in un centro, come indicano la mano destra che il giovane appoggia ad un cerchio «segnato» da una croce, e un caduceo ermetico, che regge nella mano sinistra e alle cui estremità stanno due sfere, una blu e una rossa, i colori

del femminile e del maschile: ovvero le due fondamentali polarità che creano il «quadro» della natura. Fra i piedi del *Bagatto*, messi in posizione di squadra, si riconosce inoltre una rosa rossa su un prato, il che riprende il «fiore» neoplatonico e, insieme, la «rosa-croce» come «rugiada celeste» o «scintilla divina».

Ma il gioco, ossia l'opera, deve poi svilupparsi; e, col gioco, che Meyrink descrive come una convergenza fra il suo romanzo, i Tarocchi e la Cabala ebraica, sopraggiunge una incertezza che rende il Bene e il Male inseparabili, sicché ogni immagine avrà due aspetti, uno diritto e uno rovesciato, a sancire l'infinito movimento del tutto, ma

anche il carattere «ironico» del tutto, ove il corpo mortale presenta un'ombra immortale e viceversa. Nessuna «scintilla» scocca tuttavia, in modo definitivo, né l'«oro», il «fiore» o la «statua» appaiono «fissati», essi sembrano anzi eventi del passato, che non giungono al presente o, se vi giungono, è solo per un istante.

Il contrario è già sul posto, e, nella corrispondenza del *Bagatto* con la prima lettera dell'alfabeto ebraico, l'*alef*, si intuisce, nell'opera, la presenza finitima della morte o di un «sapere» che non si fissa mai e che investe della sua ambiguità il suo portatore. Il *Bagatto* può essere, infatti, un illusionista, un millantatore o, a rovescio, come ne *Il volto* (1958) di Ingmar Bergman, un mago che cela il suo potere col trucco.

Né inizio né fine, o meglio l'uno dato nella misura dell'altra. Questo è il significato che il Golem assume, secondo Meyrink, nell'epoca attuale; ed è rilevante che egli concluda il libro descrivendo un'altra carta dei Tarocchi, *L'Appeso*, che è la risultante, da un lato, della relazione fra *Il Bagatto* con l'Arcano maggiore che lo segue, *La Papesa*, ossia la realtà, la materia del mondo, dall'altro, con *Il Matto*: che è una specificazione della ruota «segnata», indicata, come detto, dalla la mano destra del giovane, e che sta per l'apparire di tutte le possibilità creative ma anche di nessuna:

“Come una mano m’attirasse, mi voltai all’improvviso e: *La mia immagine stava sulla soglia. Il mio doppio.* [...] Per un breve istante.

Quindi guizzarono le fiamme attraverso il legno della porta, e una calda nuvola di denso fumo soffocante invase la stanza.

Un incendio, un incendio nella casa! Al fuoco! Al fuoco!

Spalanco la finestra, m’inerpico sul tetto.

[...]

Corro verso il camino per non essere bruciato, ché le fiamme tentano di afferrarmi.

Vi è attorcigliata la corda di uno spazzacamino.

La srotolo, me l’avvinghio attorno al polso e alla gamba [...] e mi lascio andar giù con calma lungo la facciata della casa.

Arrivo all’altezza di una finestra. Guardo dentro:

Tutto è avvolto in una luce accecante.

34 O. Wirth, *I Tarocchi*, Mediterranee, Roma 1992.

E vedo... vedo... tutto il mio corpo diviene un unico sonante grido di gioia:

[...]

Voglio saltare sull'inferriata.

Cerco d'afferrarmi alle sbarre. Perdo la presa della corda.

Per un attimo resto sospeso, a testa in giù, le gambe incrociate, tra cielo e terra.

La corda suona per lo strappo, stridono tendendosi le sue fibre.

Precipito.

La mia coscienza si spegne".³⁵

Ci sarà un risveglio in un altro corpo, in un'altra vita: una fine e un nuovo inizio. Questa è la risultante «faustiana» delle esperienze del protagonista del *Golem*, rese da Meyrink con l'accumulo, nella trama, di materiali «praghesi» di natura eterogenea. Una sorta di *pastiche* a effetto in cui si ravvisa anche un orientamento comune a gran parte delle arti del Novecento, rafforzato dall'indirizzarsi del mito del Golem stesso a una massa di fruitori senza esigenze che non siano quelle del mero intrattenimento, ma capace di conservare, sotto mentite spoglie, i significati più antichi.



'Il Golem' (Paul Wegener), 1920

Non a caso il cinema ne avrebbe presto trattato nel film omonimo (*Il Golem, come venne al mondo*, 1920) di Paul Wegener (pellicola superstite di una trilogia per il resto perduta) e, implicitamente, nel *Gabinetto del dottor Ca-*

ligari (1920) di Robert Wiene, che ha affinità anche col tema del *Bagatto* trasformato in scienziato; le stesse suggestioni sono poi alla base de *Il dottor Mabuse* (1922) e, soprattutto, di *Metropolis* (1927), entrambi di Fritz Lang. Mentre Hollywood, nel 1931, avrebbe realizzato *Frankenstein* per la regia di James Whale; e, fra i tanti passaggi di affermazione, sparizione o metamorfosi del Golem, va forse aggiunto Harpo Marx, la cui «maschera nuda» sa fare apparire, con un'ulteriore carica di muta «ironia» ebraica, il *daimon* della comicità (cioè il «sapere» far ridere) come un processo «faustiano» oscillante fra il Bene e il Male, l'innocenza e la malignità, il genio e l'idiozia³⁶.

15. Analoga dinamica si ravvisa anche nell'incontro fra la pittura, la letteratura e l'universo industriale dei *comics*, avvenuto a New York, per iniziativa di André Breton, con una serie di mostre tenutasi durante la seconda guerra mondiale, e che ebbe ripercussioni in Europa alla fine degli anni Quaranta, quando, col decisivo contributo del cinema e, in seguito, della televisione, si estese anche al Vecchio Mondo un immaginario inframmezzato alla realtà e da essa sempre più indistinguibile.

Negli anni Cinquanta-Sessanta, il New-dada e soprattutto la Pop art avrebbero ulteriormente esteso tale immaginario, imponendo un'ideologia della «quotidianità» come unica cornice di attuazione dell'arte, in una sorta di cortocircuito che ha preso a trasformare qualsiasi tipo di materiale culturale nel linguaggio dei *mass-media*, ricoprendo con esso le perdite di valori e di memorie dovute alla seconda guerra mondiale. Al tempo stesso, però, una sorta di conservazione del passato è continuata, come se il gioco dei Tarocchi e la Cabala trovassero nuove attualizzate versioni.

Spiderman non è forse un *Appeso*? *Batman* e, prima di lui, *Mandrake* non sono dei *Bagatti*? *Hulk*, *La Cosa*, e, in precedenza, *L'uomo mascherato* e *Superman* non sono dei Golem scivolati nell'immaginario collettivo? Essi legano l'«alto» al «basso»: le anatomie di Michelangelo o di Rubens alla quotidianità sospesa di Gotham City e di New York. Ma non ne viene «scintilla», «statua», «fiore», molto «oro» sì, ma non quello di cui s'è detto. Questi e altri «supereroi» costituiscono degli Arcani che circolano da

³⁵ G. Meyrink, *op.cit.*, pp. 256-257.

³⁶ S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, Mimesis, Udine 2011, pp. 7-8.

tempo nel profondo della nostra civiltà e che ne modificano la percezione del passato. Immaginiamo oggi l'episodio, riportato da Porfirio, del sacerdote egiziano recatosi a Roma per sfidare Plotino a fare apparire il suo demone, che si era concluso con l'apparizione di un dio! Oggi, dopo altri rapidi ed estesi sviluppi della tecnica, che rendono i *comics* ormai dei fossili, quel dio avrebbe le sembianze di un «effetto speciale» e sarebbe da aggiungere alla serie «linguistica» di Giambattista Vico³⁷, secondo cui un tempo Giove fu il Cielo, poi era divenuto un fulmine, poi un nome, quindi, aggiungiamo noi, un «effetto speciale» o, forse, un «replicante», come il personaggio di Roy Batty in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, che incarna *Frankenstein* e il *Golem* a un superiore livello di coscienza e di moralità:

“Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi [...]. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo come lacrime nella pioggia. È tempo di morire³⁸.”

Roy Batty, che aveva sviluppato, a sua volta, una propria psicologia, «muore» e forse sarà l'ultimo caso di un *Golem* ricondotto alla materia. Noi infatti siamo oltre (o più dentro) *Blade Runner*. Siamo immersi in un flusso di informazioni sempre più vasto, che, negli ultimi decenni, è straripato dall'alveo delle biblioteche, delle pinacoteche, dei musei e persino del cinema e della televisione, pregiudicando la possibilità di creare una qualunque sintesi individuale fra tradizioni culturali diverse.

37 G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in *Id. Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990, 2 voll.; vol. 1, pp. 559-642 *passim*.

38 Queste parole sono pronunciate da Roy Batty (l'attore Rutger Hauer) in una delle ultime scene del film.



Hulk, Batman, Mandrake, Superman

16. Nella «rete» del *Global Village* tutto pare scorrere, ma essa procura, in realtà, la «sospensione» di ogni evento «a tempo indeterminato», tantoché la memoria vi resta «sospesa» in modo tanto preciso da non poter più essere modificata; e chiunque cerchi di riformularla in termini individuali vi resta attratto e imprigionato in una posizione che rinvia in particolare a quella de *L'Appeso*, senza cioè un centro personale. Infatti, l'«assoluto politico» nel quale i popoli europei sono vissuti dopo la fine della seconda guerra mondiale («assoluto» che la «guerra fredda» ha poi rafforzato, usando, come complemento per colmare il suddetta perdita di valori, il sistema dei *mass-media*) trova riscontro nel «fantasma» di cui parla Jacques Lacan: ovvero nel «grado zero» di un Io divenuto cassa di risonanza di ogni sorta di messaggio.

«Appeso» a Occidente al realismo capitalista e a Oriente a quello socialista (con i rispettivi principi dominanti, ovvero la pubblicità e la gerarchia statale), il «fantasma dell'Io» ha operato fra l'inconscio e il mondo dei linguaggi (simbolici) tradizionali, come una macchina senza macchinista o una tecnica senza tecnico, riducendo, come nel caso del New Dada e della Pop Art, i suoi impulsi espressivi entro mezzi e fini circoscritti ai linguaggi dei *media* e con atteggiamenti estetici oscillanti fra la affermazione e la critica del loro «universo». Lacan pone infatti in relazione il «simbolico, l'immaginario e il reale» coi «Nomi-del-Padre»³⁹ (perduto), e adotta uno schema analitico che si avvale della prima lettera dell'alfabeto ebraico, *l'alef*, per designare una variabile essenziale al ripristino di un processo

39 J. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre* (1953, 1963): seguito da *Il trionfo della religione*, Einaudi, Torino 2006.

di «ricreazione» immaginativa⁴⁰, in cui rientra l'Analista-Bagatto, non si sa se come mago o impostore.

17. Fino alla caduta del muro di Berlino (1989), l'immaginazione, di cui l'lo nelle arti è all'origine, è rimasta, nella cultura europea, bloccata nella condizione di un «fantasma» lacaniano sospeso fra le descrizioni del «corpo morto della donna amata» che si ritrovano in *Racconto d'autunno* (1946) di Tommaso Landolfi⁴¹ e nel *Grande ritratto* (1960) di Dino Buzzati⁴². Nel primo quel «corpo» è tenuto in vita in forma di immagine da una sorta di alchimista nelle cantine di una grande villa fra i monti dell'Appennino; nel secondo il tentativo di rianimarlo è compiuto da uno scienziato che si avvale di una enorme struttura tecnologica installata alle pendici delle Alpi.

Nessuno dei due riesce nell'impresa, e il «corpo desiderato» resta chiuso entro una cornice che non ha relazioni con l'esterno e risulta, per difetto o per eccesso, «appeso» a una sua non-vita precedente. Una tenue ripresa vitale di quel «corpo» ha cominciato del resto ad aversi solo quando, negli anni Settanta-Ottanta, le arti hanno ritrovato la via dell'esperienza anarchica e immaginativa della forma, ritornando a una libera associazione e sintesi di frammenti e di elementi culturali. Si è parlato, allora, di un «soggetto dolce», che era però soltanto un assottigliamento dei muri della cella del «fantasma», resi trasparenti grazie all'illusione dei *media*.

40 *Ibid.*, p. 41.

41 T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, Adelphi, Milano 1995.

42 D. Buzzati, *Il grande ritratto*, introduzione di M. Vitta, Mondadori, Milano 1984.



Spiderman, Roy Batty (Rutger Hauer) 'Blade Runner', Golem Pokémon, Golem 'Monster Rancher'

18. Proprio i *media*, infatti, alla fine del XX secolo, dopo il collasso definitivo dell'«assoluto politico», si sono riversati nel vuoto che quel collasso aveva prodotto e l'hanno ricolmato, istituendo un loro analogo «assoluto» – è il caso, per eccesso, della Russia di Putin, del regime politico-televisivo para-democratico di Berlusconi o, per difetto, della cultura di sinistra divenuta sostenitrice di ogni leggerezza «popolare», sul modello delle *Estatu romane* – fino al punto che la «rete» planetaria preclude o meglio «pre-vede» immaginativamente ogni via di uscita, creando un «doppio del doppio» collettivo: un «replicante immaginativo» malleabile e familiare. Il Golem è oggi un personaggio dei *Pokémon* e ce n'è uno persino fra i *Monster Rancher* (si pensi anche al rapporto di Harry Potter con la magia). Ogni memoria pare così essere sparita e poi riapparsa in aggregati minimali e infantili. Inoltre, ci muoviamo fra «replicanti» molto più irrecognoscibili di Roy Batty, che formano governi, fanno e disfano nazioni con guerre cruente e, al tempo stesso, virtuali.

In questo contesto si sono però creati degli spiragli di ricerca altrimenti fondati, e alcuni artisti giovani hanno cercato di costruirsi un «sapere» personale, venendo a somigliare ai reduci di una traversata di deserti, esperienza di cui portano ancora le cicatrici e i traumi. La ricerca del *daimon* è divenuta per essi un processo individuale e nascosto, come se il cielo stellato, ove brillavano i «fornelli di innumerevoli alchimisti divini», osservato da Yeats, fosse sceso nel tessuto urbano di una «Praga globale», con *athanor* che producono nuvole in cui la materia si dissolve verso il cielo, lasciando un «oro» del tutto privato. Questa è la nostra attuale situazione nelle arti, il cui sviluppo spesso mostra



N. Nannini, Golem (2010)

caratteri intermedi fra vari registri immaginativi e molti mezzi espressivi, e, non di rado, fra molti luoghi e tempi visti «contemporaneamente», come nel racconto *L'Aleph* (1952) di Jorge Luis Borges⁴³.

19. Non sempre quindi i suddetti «reduci» dal deserto danno vita a uno «spettacolo definito», e gli eccessi cui hanno fatto ricorso per aprirsi una via sono sempre in agguato. Bisogna pensare, inoltre, che, se le loro esigenze espressive hanno cercato di liquidare il «fantasma dell'io», l'approdo al presente ha comportato il contatto con strati immaginativi recenti, compresi quelli adagiati sull'immaginario dai *comics*, dagli «effetti speciali» e appunto dalla «rete». Sicché, nelle loro prove, il *Golem*, il *Bagatto* ecc., sono «carte» soggette, con la stessa probabilità, al trionfo come al fallimento. Che cosa accadrebbe dunque se qualcuno di costoro cercasse di rappresentare il proprio *daimon*? Se volesse fare «apparire» il proprio «sapere»? Egli dovrebbe risalire oltre la propria memoria, e superare l'immagine, ieri «politica», oggi «sospesa e globale», del presente, prendendo forma dal proprio semplice e irrevocabile «desiderio» (il moderno «sapere di non sapere»), con un processo nel quale la critica si muterebbe in immaginazione e, attraverso il vissuto e il contatto fra materiali culturali di diversa origine, farebbe trasparire «qualcosa» che un tempo fu «la statua», «il fiore», «l'oro». Ma forte sarebbe ancora l'influenza del «fantasma», il che suggerisce l'idea che l'apparizione del *daimon* non si potrebbe concludere in un solo modo, con un solo «sapere», ma che dovrebbe giovare di una pluralità di pratiche e «saperi» «contemporanei», i quali proteggessero il «desiderio» dall'eccesso di immedesimazione con un solo «doppio», attuando una «dislocazione», progressiva e continuamente vigilata, dai «fantasmi» imposti dalla «rete».

20. Impressiona allora che il *Golem* di Nannini sia collocato fra due grandi tele su cui sono dipinti, a grandezza naturale, due nudi, uno maschile e uno femminile, ma che non abbia sesso, o meglio che presenti una sorta di evirazione incruenta. Il suo corpo pare nascere, infatti, da un addensamento creativo primigenio, e avanzare verso lo spettatore nel tempo della memoria del suo autore,

43 J. L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1981.

che supera in una serie di soglie interne, simili agli anelli di un tronco. All'inizio è un puro «desiderio» di forma nell'oscurità, in attesa che scendano «scintille divine», e, alla fine, è materia pesante.

«Qualcosa», mentre immaginiamo Nannini scolpirne il volume con fatica, traendone la forma per gradi, «qualcosa» deve avere prodotto il suo venire verso il presente. Dal «desiderio» si è cominciato a leggere, nel legno, «qualcosa» («non è, questa mia, una scienza come le altre: essa non si può in alcun modo comunicare»⁴⁴) e, lentamente, si sono adunati, come lungo le sale di una biblioteca, di un museo o di una pinacoteca, materiali diversi: letture, immagini, sculture da cui il *daimon* si è annunciato come un «centro di gravità permanente» oppure un Angelo asessuato, che «criticava» qualsiasi materiale raccolto («leva tu il superfluo, [...] e non cessare di scolpire la tua propria statua»⁴⁵). La via verso il «doppio» pareva aperta. Dall'*athanor* sarebbe nato, forse, un «oro» lucente come una stella: «scostai le tende e guardai fuori nel buio [...] i fornelli di innumerevoli alchimisti divini»⁴⁶.

Invece il processo, all'improvviso, si è arrestato. L'artefice moderno (come Yeats e Meyrink già presentivano) ha avvertito il peso della materia su cui lavorava, la sua resistenza, e ha tentato di fare della materia stessa il suo «desiderio». Ma, distratto da tale reversione, è stato riassorbito nelle «pre-occupazioni» del suo tempo, che rendono l'io di nuovo un «fantasma». Certo tale crisi è stata favorita dalla lunghezza dell'esecuzione della scultura, cui Nannini ha accompagnato, per alcuni mesi, quella di dipinti e disegni, e proprio in questo contrappunto di mezzi e di fini sembra di vedere la rotazione dal diritto al rovescio di una carta dei Tarocchi su cui egli stesso sia stato, alternativamente, ora il *Bagatto* ora *L'Appeso* del proprio lavoro:

“La mia immagine stava sulla soglia. Il mio doppio. [...] Per un breve istante.

Quindi guizzarono le fiamme attraverso il legno della porta, e una calda nuvola di denso fumo soffocante invase la stanza.

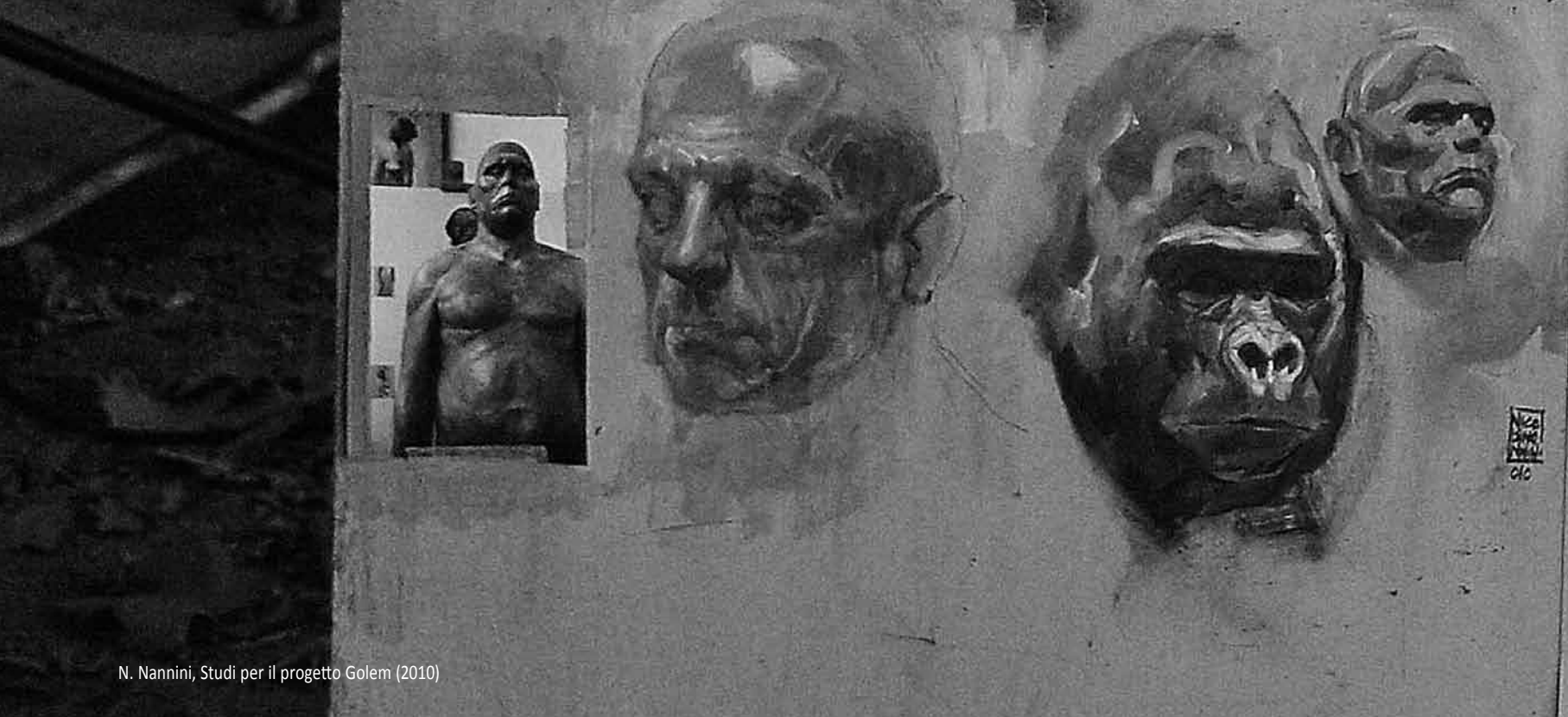
Un incendio, un incendio nella casa! Al fuoco! Al fuoco!

Spalanco la finestra, m'inerpico sul tetto.

44 Cfr. *supra* nota 3.

45 Cfr. *supra* nota 4.

46 Cfr. *supra* nota 18.



N. Nannini, Studi per il progetto Golem (2010)

E vedo... vedo... tutto il mio corpo diviene un unico sonante grido di gioia:

[...]

Voglio saltare sull'inferriata.

Cerco d'affermarmi alle sbarre. Perdo la presa della corda.

Per un attimo resto sospeso, a testa in giù, le gambe incrociate, tra cielo e terra.

La corda suona per lo strappo, stridono tendendosi le sue fibre.

Precipito".⁴⁷

Nel *Golem* di Nannini il «doppio» o il *daimon* si è mutato così in un'opera già «immaginata», che, pur senza movimento, si è rivolta al suo artefice, apparendo infine simile al colosso creato da Wegener nel 1920, erede di quello di Rabi Yehudah Loew. E, in modo analogo, sono intervenuti poi i *comics* a imporre a esso il loro «doppio del doppio», che si avverte nei tratti plastici evocanti *Superman*, *Batman*, *La Cosa* e *Hulk*, appena «ironizzati» e frenati dalla curva, alquanto accentuata, del ventre.

Con tali «pre-occupazioni», il corpo del colosso ha progressivamente «taciuto» il proprio «desiderio» fino a esibirlo cancellato dalla sua stessa presenza: «quest'uomo appena creato aveva un coltello in mano, con cui cancellò la lettera *alef* dalla parola *emet* ("verità"); rimase così la

parola *met* ("morte")»⁴⁸. Il coltello, se mai vi è stato, è sparito, ma il processo si è chiuso con lo stesso riflesso «ironico» nella materia, da cui non risuonano neppure le parole del «replicante» Roy Batty: «Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi [...]. È tempo di morire»⁴⁹. Questo *Golem* non può «morire», poiché corrisponde all'esaurirsi del suo «desiderio». Tutto inutile allora? No, perché la sua «catastrofe» ha creato un «doppio Altro».

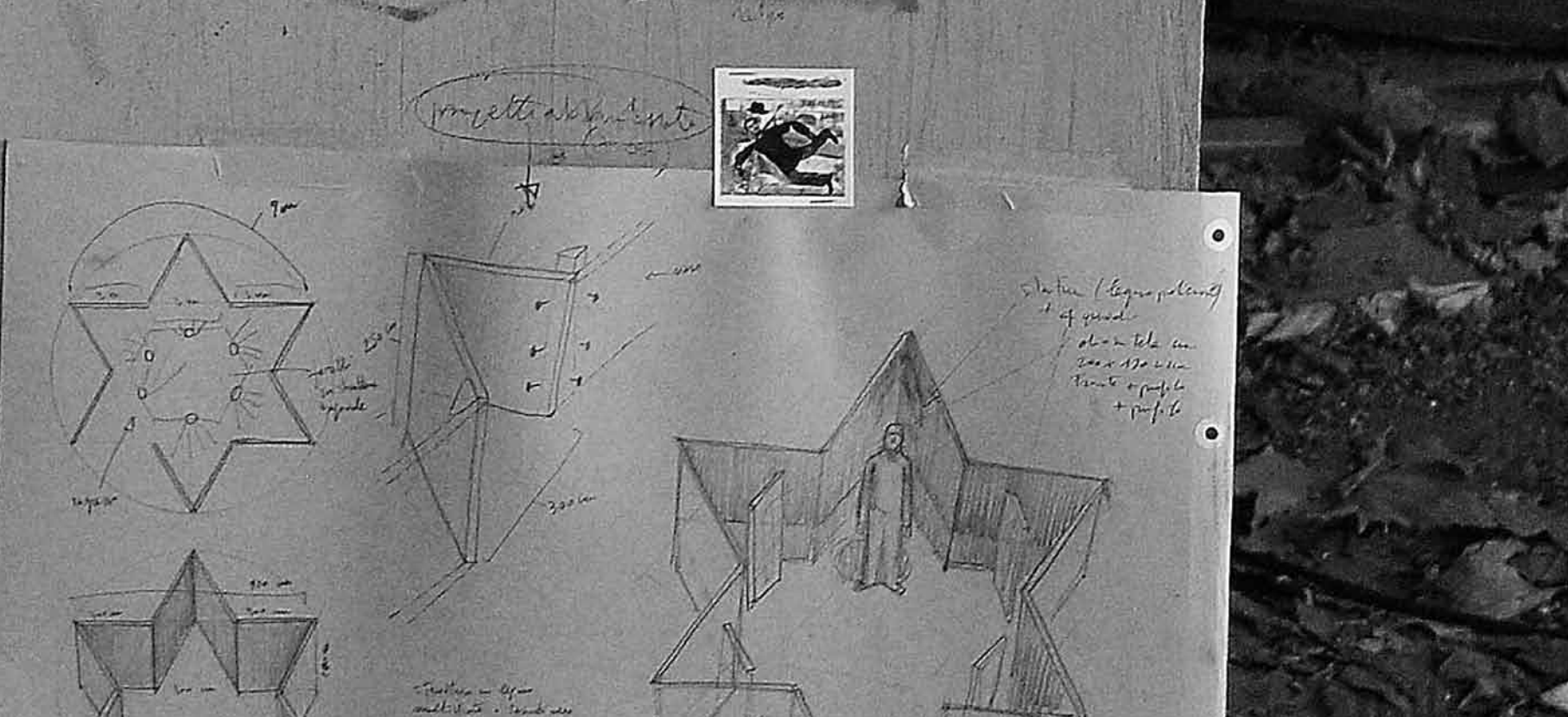
21. Giunge allora il momento di rivelare che, nella leggenda ebraica del Golem, c'è un'appendice che riguarda il perché l'uomo appena animato da Geremia e da suo figlio si cancelli la lettera dalla fronte. Interrogato dai due al riguardo, egli risponde con l'apologo di un architetto il quale aveva insegnato tutto a due discepoli che lo avevano poi abbandonato e si erano messi a costruire in proprio a un prezzo inferiore al suo. Tutti così non credevano più che vi fosse un architetto e si rivolgevano solo ai discepoli. Chi dunque fa qualcosa come Dio, ne prende il posto: ma l'uso d'una «Lettera divina» (*alef*) in modo improprio può condurre all'oblio e perfino alla «morte di Dio»⁵⁰.

⁴⁸ Cfr. *supra* nota 29.

⁴⁹ Cfr. *supra* nota 38.

⁵⁰ G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo*, cit., p. 330.

⁴⁷ Cfr. *supra* nota 35.



22. Se tale è il senso più compiuto del Golem, anche il senso di quello scolpito da Nannini non può, come il suo mito, essere tutto in se stesso. La sua presenza non è però «un altro da sé» bensì libera «Altro»: lascia che «Altro sia». In un certo senso, esso catalizza il «fantasma dell'io» dell'artista, che la critica del fare, divenuta immaginazione, ha rimosso, dando corpo alla sua pittura: ovvero al suo «effettivo doppio», che si è sviluppato sulla tela dal confronto con care memorie dell'arte, come di recente la *Krumau* di Egon Schiele, da cui Nannini ha tratto una pittura che ricerca, in contesti storici e culturali diversi, una credibile tensione fra la vita e la forma.

Pertanto il *Golem* c'è sempre stato. Esso è il frutto di una lunga combustione e rianimazione immaginativa dell'io, e la sterile imponenza del suo corpo racchiude ed esorcizza certi eccessi che i giovani artisti hanno opposto al «fantasma dell'io» in cui sono storicamente cresciuti, comprese una certa egolatria e una cieca fiducia nei mezzi tradizionali del mestiere, entrambi vietati al tempo della loro formazione, quando l'«assoluto politico» dominava anche all'interno delle Accademie di Belle Arti, un poco prima che vi prendesse stanza il nuovo «assoluto politico» del computer.

23. Il *Golem* di Nannini è il ritratto di un'epoca che ha imposto all'immaginazione riduzioni mai prima verificatesi; e perciò non fa «apparire» il «sapere» del suo artefice, ma ne indica il progresso come una spoglia, come un totem privato e inaccessibile, le cui palpebre sigillate vibrano ancora come ricettori di minimi segnali, che giungono anche sotto mentite spoglie dalla «rete» del *Bagatto* e dell'*Appeso* (quando capiremo «cosa parla» nella «rete» forse anch'essa «morirà»). Gli stanno intorno i ferri del mestiere e le varie rimanenze che l'hanno prodotto, esibiti come il suo vero epilogo, la sua forma «faustiana», che si trasmette a chi lo osserva.

Esso è dunque un tacito invito a passare dal *Global Village*, il «Villaggio globale», alla «globalità dei villaggi», a una nuova individualità che faccia centro in se stessa, riunendo il disperso. Le «nuvole di Praga» sono gli *athanor* dei nuovi alchimisti sparsi ovunque il «saper fare» appaia non come un tecnicismo, ma come una intelligente decrescita verso ciò che ciascuno di noi sente oggi umanamente necessario.

□ 15,00 i.a.

