

una sfuggente e inquietante componente speculativa, concresciuta in parallelo e spesso in controtendenza alla cultura ufficiale e finora considerata con diffidenza o relegata, soprattutto in Italia, nella sfera del folklore o del “fantastico”.

Il volume ha inoltre il pregio, da una parte, di sottolineare ancora una volta il rilievo che le correnti irrazionalistiche assumono nel panorama otto-novecentesco della pur cattolicissima Italia, dall'altra di ricordarci fino a che punto le suggestioni provenienti dal paranormale abbiano operato sulla produzione di tanti illustri protagonisti della letteratura europea: da Victor Hugo a Arthur Conan Doyle, da Thomas Mann a James Joyce, da William Blake a Samuel Butler Yates, da Arthur Rimbaud ad August Strindberg (solo per nominarne alcuni). Né gli autori italiani — da Luigi Capuana ad Antonio Fogazzaro, da Luigi Pirandello a F.T. Marinetti — si sottrassero a questa tendenza dei tempi, come tanti altri che Cigliana ben conosce e che ha studiato a fondo in altri suoi contributi sul tema. Contrariamente a quanto si possa pensare, anche da noi Spiritismo e letteratura sono in più punti strettamente correlati ed è, tra gli altri, uno dei meriti di questo libro averlo messo chiaramente in risalto.

MAURO RUGGIERO

Istituto Italiano di Cultura di Praga

Julius Evola. *Teoria e pratica dell'arte d'avanguardia*. A c. di Gianfranco De Turris. Roma: Edizioni Mediterranee, 2019. Pp. 480. ISBN 978-88-272-2886-9.

Giulio Cesare Evola (1898–1974), meglio conosciuto come Julius Evola, fu, ed è tuttora, una figura molto controversa. Attento lettore di Nietzsche, di Michelstädter e di Stirner, sviluppò la sua riflessione in senso anticonformista e antiborghese, in favore di una morale elitista radicata sul valore dell'*essere-in-sé*. Pensatore e ideologo contro corrente, fu implicato, per le sue idee, nei regimi che hanno funestato l'Italia e l'Europa nel secolo scorso, nei confronti dei quali, tuttavia, non lesinò le critiche e per i quali rimase sempre, a sua volta, un “sorvegliato speciale”. Le sue posizioni si inquadrano nell'ambito di una cultura di tipo aristocratico-tradizionalista e presentano alcuni aspetti (in particolare riguardanti il ruolo spirituale delle razze), infelicamente attigui a tematiche che le ideologie del fascismo e del nazionalsocialismo portarono a terribili conseguenze. Ma sebbene il suo pensiero, spesso travisato, gli abbia procurato, fino ai nostri

giorni, un largo seguito negli ambienti conservatori italiani ed europei, sia in quelli più estremisti che tra i rappresentanti della Destra moderata, Evola fu intimo di molti antifascisti, i quali ne apprezzarono quella levatura intellettuale che fece di lui una personalità di rilievo nel panorama dei suoi anni.

Attivo organizzatore culturale, saggista e traduttore, egli contribuì alla divulgazione, in Italia, di importanti autori europei — tra gli altri, di Bachofen, Guénon, Jünger, Ortega y Gasset, Spengler, Weininger, Meyrink — e la sua ricerca, in bilico tra avanguardia ed esoterismo, non fu senza influenza sugli scrittori della sua generazione. Precocissimo, Evola stesso fu, per un breve periodo, pittore e poeta. Fece il suo debutto nel mondo dell'arte nel 1916, appena diciottenne: dipinse allora i primi suoi quadri, entrò in contatto con il gruppo futurista romano e iniziò a frequentare la casa-studio di Balla a via Paisiello. Le sue opere, che egli, nella sua autobiografia, *Il cammino del cinabro*, definisce ispirate a un "idealismo sensoriale", sono fortemente influenzate dal dinamismo futurista. Ma futurista egli non si sentì mai: "mi infastidiva — scrisse — il sensualismo, la mancanza di interiorità, tutto il lato chiassoso e esibizionistico, la grezza esaltazione della vita e dell'istinto curiosamente mescolata con quella del macchinismo" (*Il cammino del cinabro*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1963, pp. 27 e 18).

Nel 1917, Evola compone il suo primo scritto teorico, *Ouverture alla pittura della forma nuova*. Nel 1919, dopo un anno di guerra trascorso sull'altopiano di Asiago, mentre raccoglie consensi alla "Grande Esposizione Nazionale Futurista" di Milano, inizia ad avvicinarsi al movimento dadaista. Sotto l'egida di Dada, pubblica, in un breve lasso di tempo, tra il 1920 e il 1923, le pagine più significative della sua partecipazione all'avanguardia; inaugura nel frattempo una personale alla Galleria Bragaglia di Roma e partecipa a diverse mostre a Losanna, a Milano, a Colonia, alla galleria *Der Sturm* di Herwart Walden a Berlino.

La fase artistica di questo promettente sperimentista si conclude, però, già nel 1921, data dopo la quale, a parte alcune tele prodotte in tarda età, egli non dipinse né scrisse più poesie. "La persona che aveva attraversato [...] quelle esperienze ai margini dell'arte era morta", dichiarò poi nell'autobiografia: l'artista era "andato oltre". Spinto da un "congenito impulso alla trascendenza" e da un'ansia interiore che considera "non suscettibile ad esaurirsi nelle comuni attività", egli volgerà da allora la sua attenzione ad altri campi: verso le religioni orientali, l'esoterismo e lo studio della Tradizione occulta, in costante polemica contro il mondo moderno e quelli che considera i suoi disvalori.

Del resto, secondo le sue stesse dichiarazioni, ciò che più lo aveva attirato nel dadaismo era il fatto che le sue posizioni “non erano prive di una certa analogia col metodo dell’assurdo usato da alcune scuole esoteriche estremo-orientali — il Ch’an e lo Zen — per far saltare tutte le sovrastrutture del mentale”. Secondo Evola, il gioco dadaista dell’assurdo, caratterizzato da “una profonda serietà nella leggerezza e una leggerezza nella più profonda serietà”, avrebbe dovuto sfociare nel “rigetto di ogni espressione artistica”. Di questo processo, l’astrattismo avrebbe dovuto rappresentare, semplicemente, uno stadio intermedio dell’autodissolversi dell’arte: una fase nel corso della quale “il distacco da ogni contenuto dei mezzi espressivi e il loro uso secondo le infinite possibilità astratte” avrebbe dovuto condurre l’“Individuo Assoluto” da lui vagheggiato a un “autotrascendimento ascendente” (Le citazioni degli ultimi due paragrafi sono tratte da: Julius Evola. *Il cammino del cinabro*, cit., pp. 13–25 e 112).

Ma il dadaismo che, attraverso il sovvertimento, l’incoerenza e l’astrazione aveva voluto liberare la vita, non aveva saputo pervenire, secondo il filosofo, ad una dimensione più profonda e “metafisica”. Proprio questo Evola rimprovera a Tzara e ai suoi seguaci: di non aver portato alle estreme conseguenze la radicalità delle proprie scelte per realizzare ciò che egli, nel suo slancio verso il sovrumano, aveva intravisto nella loro esaltazione della gratuità e dell’arbitrio. Tuttavia, con quella esperienza esauritasi e bruciata nell’arco di poco più di cinque soli anni, Evola si era imposto all’attenzione come uno dei più importanti rappresentanti del dadaismo italiano: anzi, secondo la maggior parte dei critici e degli storici dell’arte odierni, come il più importante. A ricordarcelo, viene oggi *Teoria e pratica dell’arte d’avanguardia*, pubblicato a cura di Gianfranco De Turreis, che della Fondazione Julius Evola è segretario nazionale e che ha curato numerose ristampe dei libri di questo pensatore tradizionalista.

Il corposo volume, frutto di molti anni di pazienti ricerche, documenta, in modo pressoché esaustivo, il percorso del primo Evola. Riunisce infatti tutta l’opera relativa alla sua esperienza artistica: scritti teorici e critici, poesie, lettere, conferenze rimaste inedite per lungo tempo e disperse in altri cataloghi, nonché la riproduzione di molti quadri sicuramente a lui attribuibili e diverse fotografie. Dopo una introduzione di Carlo Fabrizio Carli, che ricostruisce le fasi della rivalutazione critica del contributo di Evola all’avanguardia, il libro si sviluppa in quattro parti. La prima, curata da Francesco Tedeschi e con le note di Elisabetta Valento (che già nel 1994 aveva approntato una edizione di scritti evoliani sull’arte), raduna i manifesti e gli interventi, anche di occasione, prodotti nel periodo

1916–1921, alcuni dei quali scoperti e pubblicati solo alla fine del secolo scorso. A questi, si aggiunge una *Addenda*, che collaziona ulteriori considerazioni pubblicate dal 1939 al 1964, in una temperie culturale e da una posizione personale assai diverse.

Nucleo centrale è costituito da *Arte astratta* (1920), insolita *plaque* che, alla sua uscita, fu recensita da Bragaglia con pungente ironia (*Cronache di attualità* 5, aprile 1921, p. 68). Bragaglia non poteva certo intuire che l'interpretazione "trascendentale" che Evola diede di Dada e della sua arte a-umana, avrebbe costituito una premessa cruciale per il suo ulteriore pensiero, instradandolo a ipostatizzare l'autosufficienza dell'Io, da perseguire al di là di ogni contenuto e di ogni finalità, in una impassibilità superiore ad ogni sentimento, sia pure di natura estetica.

La seconda parte di *Teoria e pratica dell'arte d'avanguardia*, introdotta da Vitaldo Conte, è dedicata alla poesia e include i componimenti riuniti da Evola sotto il titolo di *Raâga Blanda* e pubblicati da Scheiwiller nel 1969, con le loro varianti (illustrate da Andrea Scarabelli) e con l'aggiunta di 5 poesie, due delle quali inedite (e ritrovate da Guido Andrea Pautasso), che Evola inviò a Tzara per *Dadaglobe*, la monumentale opera collettiva che il romeno aveva in progetto nel 1921. Segue l'anastatica di *La parole obscure du paysage intérieur* (1921): un poema tutto sperimentale, che trasfigura i dati autobiografici di un dramma esistenziale collegato ad un evento iniziatico di "risveglio". Il poeta lo declamò in italiano presso "Le Grotte dell'Augusteo", cabaret e cenacolo intellettuale romano, ma la versione che oggi leggiamo, dispersa ormai la stesura originale, è quella che Evola stesso tradusse in francese, con l'aiuto di Maria de Nagłowska, un'occultista russa, autrice di testi sulla magia sessuale, che avrà diretti contatti con Breton e con il movimento surrealista.

Come sempre, trattandosi di Evola, ma nel caso di questo poemetto più che mai, le possibili chiavi interpretative devono essere mutate dal repertorio dell'alchimia e dell'occultismo magico. Tutta la produzione artistica di Evola è in stretta connessione con un percorso di ricerca interiore e deve essere avvicinata da una angolazione che tenga presente il suo retroterra esoterico-spirituale, ma, ne *La parole obscure du paysage intérieur*, il fondo meta-artistico risalta in tutta la sua evidenza. Così, le quattro "persone" che dialogano nella composizione — M. Il Lilan, M.r Nagara, M.r Hhah e M.r Raâga —, non devono essere identificate con quattro personaggi, bensì con le "maschere" discorsive di istanze interiori, chiamate a confrontarsi per dirimere un conflitto dell'anima. Il linguaggio poetico attinge ampiamente alla cultura ermetica e utilizza le parole trasmutandole man

mano, impercettibilmente, di senso, in un continuo passaggio degli stessi termini da un significato cosmico-naturale a un significato interiore umano: secondo Evola, la “parola oscura” può illuminare — ma a patto che si attraversino i confini della ragione.

Nella terza sezione, si colloca la trascrizione delle lettere inviate a Tzara (1919–1923) e ritrovate nel 1989 dalla Valento. Esse testimoniano del ruolo di operatore culturale che Evola ebbe in Italia per la diffusione del “saccaromiceto” dadadista, della ricezione di questo lievito in ambito futurista, ma, soprattutto, come sottolinea Emanuele La Rosa nella sua introduzione, dell’importanza che esso ebbe per il posteriore sviluppo del pensiero evoliano, che guardò sempre a questo movimento non solo come all’estremo e ultimo prodotto dell’arte universale ma come al momento in cui si era espressa la coscienza stessa del limite dell’arte.

L’ultima e quarta sezione, riservata alla pittura, si apre con lo studio che Enrico Crispolti dedicò ad Evola in occasione della mostra che si tenne nel 1998 a Palazzo Bagatti-Valsecchi, a Milano, per il centenario della nascita dell’artista. Anche grazie a quella occasione, che permise di ampliare e riordinare le conoscenze fino ad allora ancora piuttosto frammentarie sulla ricerca artistica del filosofo, il volume ora pubblicato può presentare in chiusura una ragionata galleria di opere scrupolosamente schedate e un’ampia bibliografia critica.

SIMONA CIGLIANA

Università di Roma La Sapienza

Serenella Iovino, Enrico Cesaretti, and Elena Past, eds. *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018. Pp. 266. ISBN 978-0-8139-4107-3.

The volume *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies* is an invaluable contribution demonstrating how Italy and its cultural and natural complexity are a fertile field for multidisciplinary research. Such research is collected in this volume under the wide-ranging field of environmental humanities. Referring to Rosi Braidotti’s keynote lecture at the 2014 conference of the American Association for Italian Studies in Zurich, the Introduction explains how important it is to “[defamiliarize] consolidated patterns of thinking” and “embrace the more