Scarabocchi a Villa Medici

Stefano Salis
28 Marzo 2022

Si esce, da una mostra come questa, dubbiosi, esitanti, estasiati, e, più di tutto, frastornati. Non per la bellezza delle opere esposte (di alcune indubitabile, di altre magari più lasca, di altre ancora forse irrintracciabile): ma non è certo questo lo scopo primo di una tale esposizione, e poi la bellezza non è certo un criterio dirimente in questo caso, o sufficiente; e forse nemmeno congruente. Lasciamolo da parte: c'è ben altro si cui riflettere.

No: si esce frastornati, dalla mostra "Scarabocchio/Gribouillage", in corso a Villa Medici a Roma (fino al 22 maggio; e poi al Beaux Arts di Parigi, in una esposizione parallela ma non gemella, dal 19 ottobre al 15 gennaio 2023) perché la sfilata delle circa 300 opere presenti, disposte con sapienza e metodo in sette ambienti, compresa una suggestiva scalinata, dalle curatrici Francesca Alberti (Villa Medici) e Diane Bodart (Columbia University), con la collaborazione di Philippe-Alain Michaud, in qualità di curatore associato (Centre Pompidou), non lascia scampo a un interrogativo che sorge abbastanza spontaneo, tormenta e non ammette facili risposte; e cioè: che cosa abbiamo visto? Cosa siamo andati a guardare? Di "cosa parla" questa mostra? Che cosa espone? E perché?

Siamo dentro a quesiti cruciali che non riguardano solo questa esposizione, con tutta evidenza, ma la nostra intera concezione dell'arte, senza paura di esagerare nel porre in questi termini la portata della vicenda: ed è una foto di Inge Morath, del 1958, che la riepiloga in modo sublime. Nello scatto, nel suo atelier parigino, ecco Alberto Giacometti, su una scala e colto di profilo, con aria seria e compunta, che regge una cornice. La sta "applicando" a un graffito pre-esistente sulla parete, cioè lo sta "inquadrando" (letteralmente: ne sta facendo un quadro) in un gesto che conferisce, al graffito, tutta una serie di valenze: intanto ne "certifica" lo statuto di opera d'arte, e poi la firma dell'autore, e la inclusione dentro il sistema dell'arte consacrata di quel disegno "improvvisato", certamente non canonico, graffiato sui muri, per altro già abbastanza tormentati, di uno studio d'artista. È uno scarabocchio? È uno scarabocchio d'artista? È un'opera d'arte che, come tale, va incorniciata? Quando ha cessato di essere uno scarabocchio,

per diventare disegno; quando ha cessato di essere disegno per diventare opera; quando ha meritato la menzione di opera definitiva e definita tale da poter essere consegnata a una cornice?

La domanda, anche questa, non trova facili risposte e, per di più, a complicare ulteriormente la faccenda, ci sono altri problemi.

Che sono, e sembrerà strano, perché di immagini stiamo parlando, invece, di natura linguistica. E perciò ontologica.

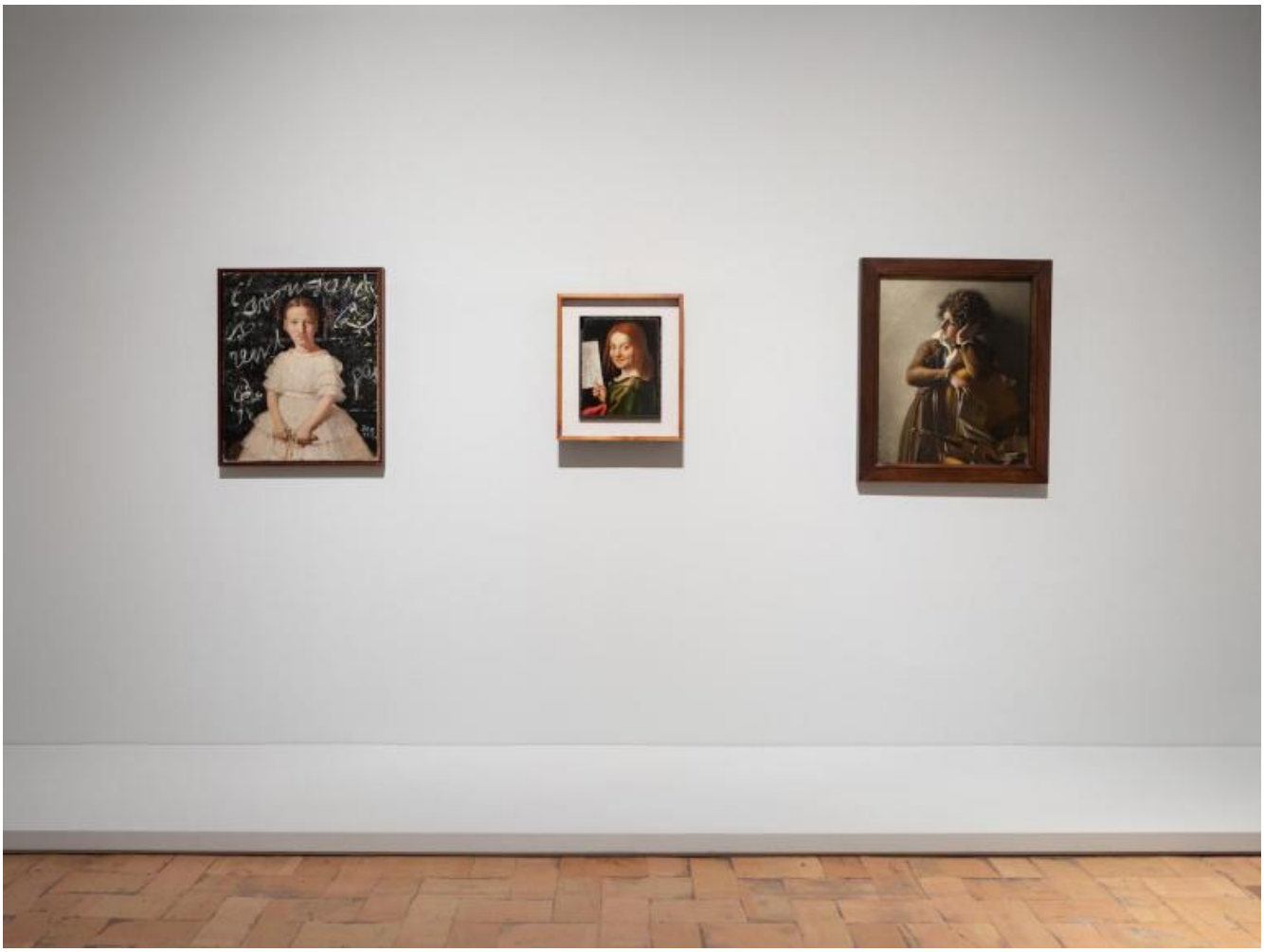
La mostra di Villa Medici (a scanso di equivoci: bellissima e memorabile, molto più importante di quanto essa stessa non sembri credere) oscilla paurosamente intorno a questa nuvola di concetti che si rapprende attorno al “concetto massimo” del disegno: infatti mostra grafismi puri, scarabocchi, linee e segni autogeneranti, schizzi, caricature, bambinate, parossismi, parodie, proteste, esoterismi, ripensamenti, migliorie, produzioni destinate a stare nascoste (magari nel retro di una tela sontuosa). Ancora: linee ingarbugliate (attenti anche a questa, di parola), ghirigori voluti e cercati, altri invece emersi “casualmente”,

pratiche gestuali semplicissime eppure quanto psichicamente complesse, segni di segni, disegni di segni, segni di disegni, in un vortice di *mise en abyme* che rischia di dare i brividi.

Parole, dunque, dicevo. E cediamola, la parola, alle curatrici. Ché il prossimo excursus linguistico è una premessa (e una conseguenza) della difficoltà di classificare la materia.

“Il XX secolo ci ha abituato a vedere lo scarabocchio come una questione rilevante nella pratica artistica e come una risorsa per l’analisi psicologica” scrivono. “A partire dagli anni Venti, la lingua inglese ha definito lo scarabocchio principalmente con due termini, uno più antico e originariamente più completo, *scribble*, riservato agli scarabocchi gestuali e non figurativi legati alla scrittura, l’altro, *doodle*, un neologismo reso popolare dal film di Frank Capra *The Extravagant Mr Deeds* (1936), che sta a indicare piccoli schizzi automatici, senza alcuna finalità, fatti quando si è mentalmente occupati in qualcos’altro, come per esempio i famosi disegni telefonici. Tale distinzione emerge in un momento in cui lo sviluppo degli studi psicologici e grafologici considera queste tracce grafiche come il risultato di un movimento meccanico e involontario della mano, sintomo di un’interiorità più profonda.

Il fenomeno preesiste ovviamente alla scoperta dell’inconscio e richiama un vocabolario multiforme e dalla semantica fluttuante. Diverse tendenze emergono dall’etimologia dei vari termini apparsi nelle lingue europee durante il Rinascimento. Si delinea il rapporto tra disegno e scrittura nelle prime formulazioni frettolose e illeggibili della penna, attraverso le possibili derivazioni del latino *conscribillare* nell’inglese *scribble*. Questo impatto grafico è evidente anche nelle parole che sono legate allo scarabocchio, come il tedesco *Krietzeln*, lo spagnolo *garabato* e il francese *griffonner*, che porta una dimensione immaginaria attraverso il riferimento al favoloso grifone”.



E ancora. “L’olandese *Kriebelen*, anch’esso legato al termine graffiare, introduce in più l’idea di un movimento organico inarrestabile, come il gorgoglio dell’intestino. Questa doppia accezione si trova nel francese *gribouiller*, che racchiude in sé l’onomatopea dei borborigmi, così come l’italiano *garbuglio*, che designa confusione e disordine. L’incontinenza digestiva e, soprattutto, le sue deiezioni caratterizzano anche l’italiano *schiccherare*, una delle possibili origini della forma verbale *scarabocchiare* che, per estensione, designa l’azione di imbrattare un foglio di carta quando si impara a scrivere o disegnare. *Schiccherare* è anche associato alla traccia accidentale lasciata dalla bava delle lumache, come già in una novella del *Decamerone* di Boccaccio, dove lo sciocco Calandrino, pittore di affreschi, credendo di poter divenire ricco grazie a una pietra magica che lo rende invisibile, grida ai suoi colleghi Bruno e Buffalmacco: «E così potremo arricchire subitamente, senza avere tuttodì a schiccherare le mura a modo che fa la lumaca».

Per la sua stoltezza e mancanza di giudizio, Calandrino autore di scarabocchi è in un certo senso il predecessore italiano dello sciocco Gribouille che appare nella letteratura francese del XV secolo. Il legame con il mondo animale è reso anche dai termini scarabocchio, dal greco *skarabos* [scarabeo], e *sgorbio*, dal latino *scorpio* [scorpione], evocativi della macchia d'inchiostro a forma di insetto o aracnide che spesso infradicia la pagina scritta. Parallelamente a questa terminologia, che lega le peregrinazioni grafiche agli eccessi organici e alle tracce animali, la nascente teoria dell'arte sviluppa tutto un vocabolario della goffaggine per descrivere in termini di lordura i disegni che sfuggono alle regole dell'arte – *sconciatura, macchia, imbrattatura e impiastro* –, di goffaggine – *gofferia, figura senza disegno* – o ancora di cose puerili – *fantoccio".*

La lunga citazione, doverosa proprio perché metodologica, mette in relazione forme e significati mutevoli di una pratica che si fa largo nel tempo: per dire, la parola "scarabocchio", in italiano, come in altre lingue (e al di là delle più o meno certe derivazioni etimologiche) pone già, nella pronuncia, nella grafia, una serie di interrogativi grafici. È, insomma, essa stessa "scarabocchio". Il susseguirsi di quelle lettere, e srotolate nella dizione, fa chiaramente capire che è una parola figurale, che serve a darci immediato riscontro della nostra impossibilità di sintetizzare, di essere precisi, ma anche di giudicare, del nostro trovarci in mezzo a un garbuglio teorico e pratico, e anche della non saggia scelta di buttare via, di scartare: persino uno sghiribizzo grafico, infatti, può costituire un (inaspettato) capolavoro.

Ma non solo. Perché, sopraffatti come siamo dal demone dell'analogia, e costretti così a fare dal nostro cervello (esistono intere biblioteche e trattati sulla visione), non possiamo che dirci schiavi dell'immagine, e del simigliante: siamo istintivamente, pateticamente, portati a valutare con azione innata e colma di pregiudizio che sia meglio "assomigliare" che differire, "rappresentare" che astrarre. E, così, il disegno, la pratica del disegno, ci pone di fronte alla sua "eventuale" compiutezza, all'interrogativo di quando esso sia finalmente terminato e non in uno stato primordiale, avanzato o intermedio.

Per questo motivo lo scarabocchio (usiamo questo termine raggruppativo, con le dovute cautele di cui sopra) compie un felice percorso a ritroso nella storia dell’arte. Espunto ed emarginato dall’opera, nei secoli sempre collocato ai margini o al di fuori dello statuto artistico, pian piano riconquista faticosamente, e alla lettera, il centro della cornice: e trionfa, nel Novecento, con Dubuffet, con Picasso, con la personalità di Twombly (o di Basquiat), creatore di scarabocchi d’autore immediatamente riconoscibili. Operazione, se ci si pensa, ancora più difficile che tracciare una propria identità attraverso stilemi pittorici o grafici più riconoscibili. Lo notava già Leonardo Sinisgalli, visitando una mostra di Twombly e cogliendo l’essenza di questo pittore. “Twombly rimane fedele agli strumenti della pittura, come i geometri sono rimasti fedeli alla squadra o al compasso. La tela è grezza o imbrattata di gesso. Il pennello è spesso superfluo. Schizza o preme i colori dai tubetti, e sono pillacchere, fosfeni bianchi rosei, rossi, raramente macchie o aureole come in Gorky. Il pittore è ostinatamente riluttante a qualunque sistema che implichi una premeditazione, un metodo. La verve inventiva tiene il posto della metrica, del rigore. È una pittura che pare molto vicina alla poesia, ma a una poesia affidata al caso o alla grazia, come vi pare. È una pittura che sembra trovare la gioia, la libertà, l’irresponsabilità del canto, e che non conosce disperazione: soltanto l’amore o la noia”.

E dunque, tutto ciò premesso, è il caso di avventurarsi con fiducia ed entusiasmo, certamente lasciandosi trasportare “dal caso e dalla grazia”, in questa mostra di piccole, continue, e inaspettate, meraviglie che, prese una per una, comunicano sempre un mondo, o situazioni singole, da guardare con estrema attenzione. In questi 300 originali, dal Rinascimento al contemporaneo, vengono fuori tutti gli aspetti più sconosciuti e meno controllati della pratica del disegno e del pre-disegno (ammesso che questo significhi qualcosa). Dagli schizzi imbrattati sul retro dei dipinti ai pastrocchi che diventano vera e propria opera, l’esposizione mostra come queste pratiche grafiche sperimentali, trasgressive, regressive e liberatorie, che sembrano non obbedire a nessuna regola, hanno da sempre scandito, accompagnato e preso via via il centro nella storia della creazione artistica.

Forme grafiche libere, istintive e gestuali, come le divagazioni calligrafiche ai margini dei manoscritti o i graffiti di mani anonime che ricoprono i muri delle città (tanto che i tag, le firme degli artisti, ricorrenza ossessiva dei writers

metropolitani sono, per statuto, scarabocchi…), opere che evocano i disegni rudimentali dei bambini (un leit motiv ricorrente): non va dimenticato che Picasso (ovviamente presente in mostra con una “caricatura”), parlando dei bambini, affermava: “Mi ci è voluta una vita intera per disegnare come loro”; ma già Michelangelo si divertiva a imitare i personaggi (ecco i “fantocci” di cui sopra) disegnati maldestramente sulle facciate fiorentine.

E perciò, in carrellata, da Leonardo a Pontormo, da Tiziano a Picasso, e poi Dubuffet, Henri Michaux, Helen Levitt, Asger Jorn fino a un outsider di grande rilievo come Luigi Pericle, destinato a fornirci altre sorprese man mano che la sua opera si conoscerà meglio, la mostra rimette in questione ordini cronologici, categorie tradizionali (margine e centro, ufficiale e non ufficiale, classico e contemporaneo, opera e documento) e le nostre presunte certezze.

Beninteso: questa non è la prima mostra che si occupa del fenomeno. E di teorici (e pratici) dello scarabocchio, come importante veicolo di conoscenza – se non di arte vera e propria – si sono occupati psicologi, critici e artisti medesimi: su tutti, mi pare di poter dire, Gombrich e Berger.

Di più. Di più. Parlando di questi “oggetti grafici” non si può mancare di notare quel qualcosa che da Michelangelo in giù (ma anche in su: visto che questa presenza grafica doveva essere ben nota agli antichi, risalendo fino a Lascaux) ha sempre occupato la mente di chi prende in mano uno strumento di disegno. Nota, nel testo in catalogo, Mauro Mussolin, massimo conoscitore di fogli michelangioleschi: “Un foglio del Louvre mostra una tipologia di scarabocchi differente, ovvero quella dei ghirigori disegnati come divagazioni per il puro piacere della linea. In questo caso si tratta di uno schizzo tracciato intorno al 1503 con straordinaria fluidità di tratto a penna e inchiostro, una tecnica che esalta la verve di questi schizzi così rapidi e scattanti. Non a caso il soggetto rappresenta un *gryllo*, figura caricaturale e grottesca simile a una chimera con testa umana su corpo di animale, spesso un uccello, certamente originario della mitologia classica ed etrusca”.

Secoli dopo la tipologia della linea libera, no meglio, delle “divagazioni per il puro piacere della linea” si sarebbe imposta come autonomo membro della famiglia dell’arte. Trasportata dal suo stesso gesto, la linea giunge a svincolarsi dalla figura per seguire un percorso autonomo fatto di meandri, intrecci, sinuosità, che

si allungano e si estendono a seconda degli spazi bianchi del foglio. Il disegno obbedisce allora al desiderio della linea, in «una passeggiata fatta soltanto per il proprio piacere. Senza scopo» (Paul Klee, Corso del Bauhaus). È un peccato, a pensarci, che manchi in questa mostra almeno un disegno di Saul Steinberg, forse il più grande tra i cantori della forza della linea (del “tutto nella linea”) e del (di)segno e uno dei pochi nei quali lo “scarabocchio” giunge a una consapevolezza sicura di sé stesso: esiste, e reclama vita e vitalità in quanto tale: e lo dichiara, nero su bianco, inchiostro su carta, traccia su piano.

Agostino Carracci (1557-1602). Serie di teste caricate c. 1594 inchiostro su carta Torino, Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino, inv. D.C. 16066

Come è da ritornare – sempre con attenzione – alla eterna questione dell'arte dei disegni dei bambini, o, meglio, quella che a un occhio adulto non sembra (e non può essere) arte, proprio perché frutto di mano "acerba", non allenata al perfezionismo del disegno "accademico". Eppure: ecco, in mostra, un dipinto eccezionale di Caroto. Ma non per i motivi, di nuovo, di intrinseca qualità pittorica dell'opera.

Così, in catalogo, le curatrici. "Il ritratto di Giovanni Francesco Caroto del ragazzo che mostra il suo disegno è un primo e rarissimo caso: il bambino dai capelli rossi ride del suo omino dalle lunghe gambe, il viso sbilenco e i capelli ispidi, che occupa tutto lo spazio del foglio. Sul margine destro, si scorge una ripresa incompiuta della testa, costituita da un semicerchio e dalla caratteristica linea a forma di «Z» che collega l'occhio, il sopracciglio e il naso, e che si ritrova nelle puerilità di artisti dell'epoca come Dürer. Più in basso, un occhio di profilo, questa volta disegnato con precisione da mano esperta, ci rivela che siamo in un contesto di apprendistato professionale, di cui uno dei primi rudimenti consiste proprio nell'imparare a disegnare l'occhio.

La risata maliziosa di questo buffo ragazzo dai capelli color carota, che presumibilmente nella forma di un gioco di parole visivo nasconde un riferimento allo stesso Caroto, famoso per la sua arguzia e la battuta pronta, opera su più livelli: il bambino con il suo scarabocchio si prende gioco delle regole dell'insegnamento, mentre l'artista, attraverso il soggetto insolito della sua opera, si prende gioco delle convenzioni di un'arte idealizzante. Il virtuosismo a ritroso del pittore che riproduce alla perfezione il pupazzetto infantile attiva in tal modo una forma di «critica d'arte scarabocchiata», per usare le parole di Barbara Wittmann". Tutto perfetto: ma, anche qui, c'è di più. E cioè che il disegno che porta in mano e ci mostra il ragazzo, non è uno scarabocchio. È il disegno, l'immagine, di uno scarabocchio: è, cioè, quello che si pensa debba essere la forma di una forma primitiva e bambinesca di arte. È la parodia di uno scarabocchio; in quanto tale è dipinto e disegno formalmente complesso da realizzare, un vero rovesciamento di fronte!

Il che ci porterebbe, tra l’altro, su tutto il discorso dell’*art brut*, della quale, a Villa Medici, e poi a Parigi, avremo un conclamato campione come Dubuffet: non ci si torna oltre, che sarebbe un libro a parte.

Del resto, Caroto, è uno dei quadri-tramite che lega le due mostre di Roma e di Parigi: un nucleo di opere comuni alle due sedi espositive, che include anche le porzioni di pareti staccate della bottega di Mino da Fiesole o dell’atelier di Giacometti; le fotografie di Brassaï e di Helen Levitt così come le varie opere emblematiche di Cy Twombly, di Asger Jorn, del gruppo Cobra, di Luigi Pericle e di altri maestri della modernità come Giacomo Balla.

Poiché questa è una mostra da visitare più volte, inconsueta e per molti versi “fondativa”, non resta che raccomandarne una frequentazione il più ampia e “casuale” possibile, e per fortuna che il catalogo sopravviverà all’effimera esistenza dell’esposizione.

621 c.

Giovanni Bellini (1430-1516) e bottega Pannelli laterali del Trittico della Madonna con Bambino e santi (recto): san Girolamo (sinistra) e san Ludovico di Tolosa (destra) 1454-1460 tempera su tavola e foglia d'oro, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. cat. 621c

Spiega mirabilmente Dario Gamboni in uno dei saggi, con parole decisive: "Si stabilisce quindi un'evidente similitudine tra il *componimento inculto* di Leonardo e la sua raccomandazione rivolta ai pittori di guardare «i muri sporchi, costellati di macchie o fatti di pietre multicolori, con l'idea di immaginare una scena qualsiasi», essendo entrambi i processi basati sull'osservazione che «nelle cose confuse la mente si risveglia a nuove invenzioni». Tale prerogativa può essere esercitata oltre la fase del *gribouillage* al fine di rimanere attiva. Ed è in questo senso che Odilon Redon consigliava di «stare sempre nell'equivoco», quello delle «forme che saranno, o che saranno secondo lo stato d'animo dell'osservatore», e che Masson si adoperava in un'alternanza tra una fase di «gesto puro», realizzando «*gribouillis* puri», e una fase in cui «l'immagine (che era latente) reclamava i suoi diritti» per ottenere «l'unione del non formato e del formato».

Questa alternanza può diventare una successione, che va dal non-formato al formato o dall'indeterminato al determinato, ma che può anche essere mantenuta in un dinamismo di apparizione e sparizione, nel cuore della fecondità propria delle «cose confuse»."

Forse la lezione più interessante che si trae da questa mostra è che parlando essa di scarabocchi, garbugli, o, gaddianamente, *gnommeri*, lo è, lo può diventare, in senso (molto) positivo, essa stessa: e ci tormenta con la sua imprendibile essenza. Stai a vedere che aveva ragione la banalissima frase di Saint-Exupery che "l'essenziale è invisibile agli occhi": questi scarabocchi, di qualsiasi forma materia essenza siano fatti ci dicono che è l'arte, dopo tutto, ad essere inafferrabile, irraccontabile, inesauribile. E che persino in un piccolo, insignificante, apparentemente innocuo scarabocchio, in realtà, si custodisce il nostro più profondo segreto, e la connessione con qualcosa che va al di là dell'umano: si tratta insomma di certificare che si lascia comunque una traccia: della nostra vita, della nostra esistenza. Che, non a caso, è sempre ingarbugliata. Non poco per uno scarabocchio, fatto ad arte o meno che sia.

La quinta edizione del nostro festival **Scarabocchi. Il mio primo festival** *si terrà sempre a Novara, il 16-18 settembre 2022 e avrà come titolo* ***In gioco: figure e parole****. Evento realizzato da Fondazione Circolo dei lettori e doppiozero, con il sostegno del Comune di Novara, è dedicato a famiglie, bambini e giovani genitori, agli educatori e agli insegnanti e agli addetti ai lavori dell'editoria per l'infanzia. Per l'edizione 2022 l'attenzione sarà rivolta al gioco, sperimentato dal punto di vista figurativo attraverso laboratori pratici con illustratori, educatori e artisti ma anche utilizzando le parole, attraverso le lezioni teoriche di filosofi, sociologi, scrittori, psicologi.*

asger_jorn_lavantgarde_se_rend_pas.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO