

VITALDO CONTE
PULSIONAL GENDER ART

AVANGUARDIA 21 EDIZIONI

JULIUS EVOLA DADA: ARTE POESIA PENSIERO

La cultura e l'arte italiana, dal Novecento a oggi, ha avuto e continua a presentare occultamenti e dimenticanze. Una di queste persistenti ombre riguarda Julius Evola (1898-1974) e la sua "leggenda", favorita dalla sua biografia e dal suo esistere controcorrente. Evola risulta essere uno degli ultimi tabù ancora esistenti in Italia.

La presunta pericolosità di questo innominabile "cavaliere nero" è amplificata dalle sue erranze culturali, che diventano momenti e letture destabilizzanti, ponendosi sempre fuori-schema. Molteplici le sue *maschere* di presenza: pittura e poesia; filosofia e politica; dottrine orientali e simbolismo occidentale; esoterismo e tecniche iniziatiche; ecc. La conoscenza, senza censure, di Evola è un viaggio intrigante ma sconveniente per le formule acquisite: le sue alchimie comprendono la spiritualità trascendente come il magnetismo della *Metafisica del Sesso*.

Evola, intellettuale e ideologo, che auspicava i percorsi dello spirito, è divenuto vessillo e punto di riferimento per una visione globale e controcorrente dell'esistenza, influenzando, in modo occulto e sotterraneo, come sottolinea Gianfranco de Turreis, la cultura europea del Novecento. I movimenti studenteschi di contestazione europea – dei maggio '68, '69 e delle successive opposizioni – trovarono in Evola un referente e un imprevedibile anticipatore di antagonismi a tutto campo (esempio noto: i suoi libri letti nella Facoltà di Lettere a Roma, occupata dai contestatori del '68). La sua influenza fu più vasta delle apparenze: il suo *Cavalcare la tigre* (1961), che ebbe varie edizioni, «fu una specie di "libretto rosso" tra gli studenti di sinistra e di destra dopo il '68 francese» (V. Scheiwiller). "Viva Evola" comparve sui muri di diverse università italiane.

Evola, da "maestro pericoloso", continua a parlare a generazioni che rifiutano suggestioni esteriori, anche attraverso i fascinosi richiami e le simbologie più radicali della Tradizione. Le sue idee rincuorano i malesseri (soprattutto giovanili) di chi è contro la perdita di valori antichi e spirituali,

di chi si oppone ai sistemi dominanti (come potrebbe essere l'odierna globalizzazione). Il pensiero di Evola, definito negli anni Sessanta il "Marcuse della destra", potrebbe presentare oggi, nei suoi aristocratici aspetti ribellistici, qualche affinità con l'antagonismo *no-global*, anche se nel suo caso si dovrebbe parlare di esistenza alternativa *contro-global*.

L'esperienza pittorica e poetica di Evola, pur breve nella temporalità, risulta intensa e complessa. Come in tutto quello che ha percorso (arte, cultura, ideologia) ha sempre mantenuto una propria autonomia, forse cercandola come destabilizzante *maschera* per i confini altrui. I suoi percorsi pittorici nell'*idealismo sensoriale* e nell'*astrattismo mistico* costituiscono un aspetto rilevante, non certo marginale, della sua complessa e versatile personalità: sintomatici pure negli aspetti intellettuali, che sono presenti e illuminanti nella stessa pratica artistica. Evola, in questi "transiti", inizia a formulare un procedimento-percorso di pensiero, attraverso le immagini (pittoriche e poetiche) di avanguardie radicali, come quelle futuriste e dadaiste, confrontandosi con le *maschere* del nichilismo e i limiti della ragione.

Evola ha vissuto la stagione artistica con totale partecipazione: "soglia" di trascendenza per ulteriori itinerari, usando le possibilità della mente e della spiritualità. La volontà di infrangere la realtà dei sensi, la normale esperienza di veglia, esigevano un rovesciamento esistenziale, fino a limiti mai esplorati, per muoversi *oltre*, nel verso che indicò con la "rottura di livello". Le sue pitture e poesie sono testimonianze di questi percorsi, parlando di mondi visionari che sembrano includere la presenza di un occhio invisibile. Questi spazi, interiori e superiori, sono "fissati" con distacco, oltre l'umano: anticipano la lettura lucida e disincantata con cui guarderà, attraverso gli occhi della riflessione, le realtà del proprio tempo.

Evola non rinnegò la parentesi artistica, successivamente, anche se considerò impersonalmente il loro autore "scomparso". Ci ritornò, a distanza di tempo, sporadicamente, con articoli e considerazioni, ma anche, negli ultimi decenni dell'esistenza, con copie di ciò che aveva già dipinto e con alcuni nudi di donna. La sua pittura fu riscoperta, quarant'anni dopo, in una mostra del 1963 a Roma (Galleria La Medusa), curata da Enrico Crispolti: i suoi quadri furono venduti, critici d'arte e giornalisti cominciarono

a scriverne. Evola, nel forzato isolamento del suo studio, “replicò” le opere acquistate.

L'*idealismo sensoriale*, sintetico, a metà degli anni Dieci, esprime il suo “passaggio” futurista, sviluppatosi a Roma, dove l'autore operava e in cui era pienamente inserito. Evola, pur elaborando, in maniera personale, la propria espressione verso una proposizione di non-figurazione spiritualistica, partecipava dialetticamente, al tempo stesso, alle acquisizioni sviluppatesi nel Futurismo. Interessi di natura esoterica, anche se con sviluppi differenti, erano diffusi negli ambienti culturali e artistici romani d'inizio secolo: presenti pure nel gruppo futurista, soprattutto in Balla e Ginna, con i quali Evola intratteneva rapporti di amicizia.

L'*idealismo sensoriale*, espresso nel Futurismo, prepara e anticipa l'ulteriore, successiva esperienza pittorica astratta, quella vissuta nel Dadaismo (la sua adesione fu comunicata a Tzara nei primi giorni del '20), di cui Evola è considerato il principale esponente italiano. È da ricordare, in tale direzione, la mostra dadaista a tre – con Gino Cantarelli e Aldo Fiozzi – a Roma (Casa d'Arte Bragaglia, aprile 1921), dove erano visibili i diversi indirizzi presenti nel gruppo (in Fiozzi, per esempio, era esplicito il riferimento “meccanicistico”). All'inaugurazione della mostra (15 aprile) Evola tenne una conferenza su *Dada*, affermando: «In Italia il movimento Dada ha la rivista mensile “Bleu” che si pubblica a Mantova; i principali aderenti italiani al movimento sono Jules Evola, Gino Cantarelli, Bacchi, Fiozzi, Vices-Vinci». La rivista «Bleu» (diretta da Fiozzi e Cantarelli) fu l'unica rivista dadaista italiana, che uscì in tre numeri. La presenza di Evola fu significativa, firmando, tra l'altro, insieme a Cantarelli, un duro attacco a Marinetti e al Futurismo: *Dada soulève tout*.

L'approdo dadaista di Evola fu attuato come antitesi al pragmatismo e all'attivismo futurista, sebbene la sua espressione presentasse come caratteristica un certo purismo formale: «Dadaismo e futurismo son due tendenze assolutamente agli antipodi: l'una è assoluta interiorità, l'altra assoluta esteriorità». Il suo scritto giovanile *Arte Astratta* (1920) è una raccolta di riflessioni, composizioni poetiche, riproduzioni di quadri. Il contributo teorico “abbozzato” è significativo, sintomatico dello spessore

intellettuale dell'autore: testimonianza anche del tempo, ondeggiante tra desiderio di ordine e rottura.

L'astrattismo mistico di Evola si configura, già nel 1919, come superamento della sensorialità e del dinamismo espressi nel movimento futurista, enunciandosi in maniera originale. La non-figurazione allude alle profondità di una trascendenza assoluta: «l'exasperazione dell'interiorità che porta più che alla negazione all'indifferenza, anche per i pur profondi valori umani ed intellettuali, ma in quanto si sono conosciuti e si è sentita l'esigenza di passare oltre, per una sfera più interiore, più individuale». Questo astrattismo è sentimento estetico «posseduto come ombra mistica»: arte, pensiero, morale, esperienza quotidiana, scienza e altro, si



Julius Evola, *Composizione n. 19* (olio su cartone, 1918/20)

fondono in una lingua-alchimia che esprime le proprietà indeterminate dell'atto artistico. Nelle relazioni della sua estetica-mistica l'apollineo e il dionisiaco diventano metodi di penetrazione della realtà, "percorsi" per il soprasensibile.

Nel Dadaismo, che ha compreso il «bluff dell'arte moderna, e l'illusione di questa ricerca del nuovo», l'arte può liberare, per la prima volta nella sua storia, una risposta e concezione spirituale, una esposizione di pensiero interiore, attraversando «ritmi illogici ed arbitrari di linee, colori, suoni e segni che sono unicamente segno della libertà interiore e del profondo egoismo raggiunto». Il movimento Dada risulta essere una estremità dell'avanguardia, protesa a recidere, con innocente crudeltà (come, per altri versi, il Futurismo), l'arte contemporanea, distruggendo miti del passato e presente, per confrontarsi con la sua crisi, i suoi sistemi e la società: «Esprimere è uccidere». Il Dadaismo è un limite dell'arte stessa e una spontanea espressione in forma universale, realizzante la propria negazione: «Possedere, non essere posseduto».

La sua definizione di "arte astratta" ha un valore di significazione, artistica e spirituale, anche in un contesto europeo. Evola, in nome di una superiore libertà, denuncia la "aspiritualità" di ciò che viene abitualmente considerato spirituale, auspicando il valore di una mistica estraneità, impassibile e dominatrice, più che estatica. Questa creazione astratta si enuclea sul principio di un "formalismo assoluto", ricercando l'espressione di una volontà cosciente, lucida, protesa a «portarsi di là dalla vita» e a non immergersi in essa: può diventare così «un metodo dello spirito», in arte come altrove, proprio nel suo essere «un metodo astratto, un metodo non pratico, della purezza e della libertà».

La sua breve, ma pregnante, esperienza artistica esprime una testimonianza singolare nell'ambito di un'astrazione che si costruisce con il distacco da urgenze espressive. Il "transito dada" suscita riflessioni, in quanto è difficile separarlo dal suo successivo percorso di pensiero. Evola, con gli scritti e la pittura, ha attraversato le contraddizioni dada fino alle estreme e imprevedibili conseguenze, condividendone la radicale essenza nichilista, oppositiva a ogni valore acquisito dell'arte e della morale: il paradosso, l'arbitrio, il non-senso diventano posizione filosofica tradotta in immagini.

La sua paradossalità è anche quella di aderire al Dadaismo (che rifiuta la formulazione di linguaggi stabiliti) per poi teorizzarne una possibile estetica (nel testo del '20) e realizzarne opere con un intrinseco valore artistico.

Le composizioni astratte dei suoi *paesaggi interiori* (con temporalità stabilite) si possono leggere anche come “pensiero”, attraversante la visione di spazi siderali: con il colore che assume pregnanza simbolica e con riferimenti al percorso ermetico-alchemico. L'esperienza simbolista, antefatto e origine di diverse esperienze dell'avanguardia europea, era un terreno ricettivo alle tematiche esoteriche (i libri di teosofia della Besant e della Blavatsky, poi, delle opere di antroposofia di Steiner). I *risvolti astratti* dell'avanguardia europea del primo Novecento erano ricettivi allo *spirituale nell'arte* in diversi suoi protagonisti: Kandinsky, Mondrian, Malevic, Kupka, Ciurlionis, il futurismo con Ginna e Balla, ecc.

Mia notte mia malattia stregata (J. Evola)

Il contributo poetico di Julius Evola costituisce, anch'esso, una significativa testimonianza per le sue diverse e sconfinanti letture, che non sono state abbastanza rilevate. Il suo *verso*, edificandosi con immagini che evocano una musica interiore, si espande, infatti, in coinvolgimenti plurisensoriali: come accade in talune espressioni della poesia concreto-visuale e fonetica internazionale.

La sua *erranza dada* nella poesia (1916-21) è espressa dai componimenti che avrebbero dovuto formare la raccolta *Ràaga Blanda* (rimasta inedita fino al 1969), anche se alcuni testi furono pubblicati in *Arte Astratta* nel '20 e in fogli dell'epoca, e dal *conflitto interiore*, presente nella raccolta *La parole obscure du paysage intérieur* (poemetto a quattro voci) del 1921. Questa scrittura riprende la dimensione simbolista per esprimere una materialità linguistica autonoma: da utilizzare, con il suo potere evocativo, attraverso l'orchestrazione dei sensi, emergendo da gruppi d'immagini apparentemente slegate (come nell'alchimia della parola di Rimbaud).

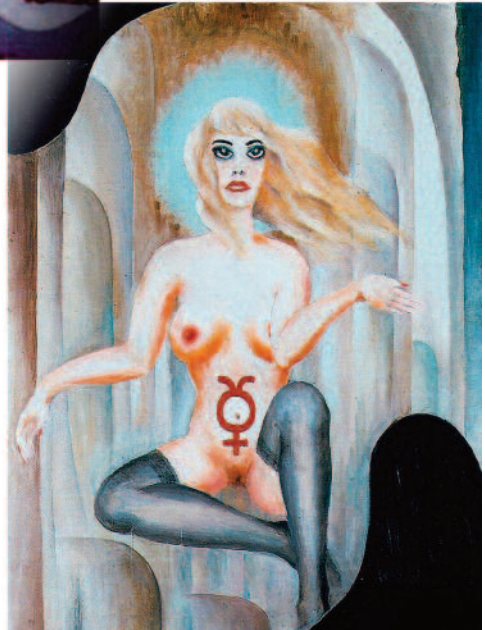
Evola sostituisce l'iniziale astrattismo sentimentale con uno a-passionale. La lirica non deve esprimere più nulla, in quanto è lingua pura, libertà incondizionata, dominio dei mezzi di espressione: entra in una dimensione

assolutamente rarefatta, dominata dall'analogicità e dal desiderio interiore. Le parole, disposte in apparente libertà, vivono in uno spazio determinato da linee convergenti e divergenti, come se fossero cristallizzate dal pensiero. Lo spettatore deve porsi verso la nuova arte con predisposizione d'animo per accoglierne la sinfonia: più che capire o vedere un oggetto o un'idea, dovrà lasciarsi attraversare dai ritmi e dagli accordi. È una tendenza che, da Verlaine in poi, vuole rapportare le possibilità dei vari linguaggi all'essenza della musica, descrivendo stati d'animo, intimi e indefiniti: in un contrappunto e in un'armonia. Si può costruire un'arte con ritmi cromatici e linee, con immagini e parole che esprimono, per mezzo di una propria sinfonia, uno stato d'animo.

L'immagine può contenere la rivelazione di un mondo *altro*. In questa lirica ogni cosa deve avere un valore simbolico, risolto in un vago senso analogico, strano nelle vicinanze e lontananze, per avvicinare «misteriosamente e potentemente la sensibilità del lettore». Il cosiddetto "soggetto" si dissolve in infiniti fili di simpatie che tendono a costituire un'atmosfera immaginifica, una trama sempre più fitta, in cui può sorgere «come in un magico miraggio» una nuova esistenza. Una speciale chiaroveggenza ricrea l'alchimia lirica nella dimensione oscura del simbolo: le possibili *illuminazioni* propongono un mondo che dilata le possibilità sensoriali e percettive della realtà, fino ai confini estremi del vivibile e *oltre*:

*tutti questi strani cristalli neri sperduti nella notte
frammenti caduti di lontani mondi di immensi mondi di lontani lontani mondi*

Il processo di trascendenza, espresso da *La parole obscure*, fuoriesce dal testo poetico per ricercare un percorso di espansione e continuità visiva. Non a caso si può ricollegare a questo poema, almeno nel titolo, un suo olio su cartone del 1921, *La parola oscura*, anche «per una possibile affinità con il processo di trascendenza che l'opera poetica vuole esprimere, visualizzato nel sovrapporsi di diversi elementi cromatici e compositivi» (C. F. Carli). Una ulteriore *maschera* di questo maestro dei percorsi difficoltosi.



Julius Evola: *Figura femminile* (1960); *La genitrice dell'universo* (1968-70); *Nudo di donna (afroditica)* (1960-70).

EXTREME FEMALE BODY

3. I nudi di Julius Evola come ‘Metafisica del Sesso’

I pochi nudi di donna di Evola, finora tre riconosciuti (anche se è possibile qualche altro rinvenimento o attribuzione), appartengono al decennio 1960-70. Questa produzione artistica è poco considerata nel panorama del suo lavoro. Contiene, però, elementi sintomatici di interesse, al di là del loro possibile valore artistico: intanto questi dipinti non sono copie di precedenti lavori e percorsi, quindi presentano un’attualità di pensiero. Inoltre questa volta la figura femminile emerge, dal precedente astrattismo, con evidenti allusioni cromatiche e simbologie erotico-sessuali. Possono essere letti come “manifesti” visivi delle peculiarità della donna nell’esperienza alchemica della *Metafisica del Sesso*, il suo significativo libro uscito nel 1958.

La lettura dell’eros da parte di Evola ha costituito, in un certo senso, un aspetto forse più segreto rispetto a quello dell’arte, per liberare questo autore dall’isolamento, in un periodo di rivoluzione sessuale. Era il 1970: attraverso un’intervista e un estratto di Julius Evola su «Playmen». Fu un evento di particolare rilievo, reso possibile da Enrico De Boccard, in quanto il suo nome era ancora tabù negli ambienti intellettuali, determinando reazioni da parte dei conformismi di destra e sinistra. Ci si meravigliava che un “teorico della tradizione”, un filosofo politico, si potesse occupare in modo così ampio del sesso, anche in funzione della “pandemia sessuale” del tempo con le sue conseguenze sociali.

La *Metafisica del Sesso*, opera coinvolgente e dotta, ha una visione totalizzante del mondo femminile e della sacralizzazione trascendente nell’esperienza sessuale, contemplata in varie dottrine orientali. La sua importanza consiste anche nel far conoscere testi e saperi antichi, in anticipo sulla cultura del tempo, e talvolta ancora oggi poco conosciuti, che Evola affronta, superando letture psicologiche e sessuologiche. Il rapporto tra i sessi – nota Evola – è diventato oggi una mistura d’inganni, fallimenti, ingestione di pillole e iniezioni per orgasmi che non valgono nulla, in quanto privi di archetipicità e sacro. La diffusione del sesso e della pornografia è una riprova di repressione, in quanto il sesso si è volgarizzato,

fisiologizzato, reso quasi ironico: senza spirito, avventura, creazione, donazione, scoperta, timore. L'ossessività sessuale, nell'espressione contemporanea, è leggibile nel fatto che in nessuna altra epoca donna e sesso sono stati messi così in primo piano, dominando la scena di letteratura, arte e pubblicità. L'oscurità di Kalì si è appropriata delle sfere dell'Eros per intossicare, attraverso la comunicazione tra i sessi, la vita stessa. Tra gli aspetti dominanti di questa dea, oltre alla forza primordiale, c'è anche la distruzione, il desiderio e il sesso.

L'autore della *Metafisica del Sesso* ha subito incomprensioni, favoriti dall'argomento che, a fine anni Cinquanta, era visto in maniera ancora più moralistica. Tra le critiche rivolte a Evola c'era quella di essere un "teorico dell'orgia", per aver affrontato questa possibilità in maniera inedita e anticonformista. Nell'orgia rituale può avvenire, infatti, il contatto con il primordiale, il pre-forme, i cui aspetti fondamentali sono una "regressione" liberatrice che si svolge sotto il segno del *feminile*. In questo circuito energetico si spezzano le barriere fra l'uomo e la società, la natura e gli dei, facendo circolare la forza, la vita, i germi di un livello più alto: da una zona della realtà in tutte le altre. Le Acque sono simbolo dell'archetipo femminile dai molteplici significati: la vita indifferenziata, anteriore alla forma, non ancora fissata. Il loro segno arcaico è il triangolo rivoltato in giù, quello stesso della Donna e della Dea, Grande Madre, ricavato dallo schema delle linee del pube femminile e della vulva: l'indicazione è presente nell'immagine de *La Genitrice dell'Universo* (1968/70).

Alle Acque fu associato il simbolo dell'orizzontale, che corrisponde al giacere, opposto a quello verticale del principio maschile. Le Acque esprimono ciò che scorre, rappresentano l'instabile e il mutevole: il principio sottoposto alla generazione e al divenire nel mondo contingente. Nei riti l'immersione nell'acqua simboleggia la dissoluzione nel pre-formale, nell'indifferenziato, per una possibile rinascita. Evola "immerge", nella parte bassa del dipinto, i piedi e le gambe della sua *Genitrice* fino alle ginocchia, dentro lo scorrere orizzontale e ondulato dell'acqua: il "principio umido" della generazione delle "acque di vita" ma, anche, delle "acque divine".

L'amore sessuale è la forma più universale in cui gli uomini cercano oscuramente di superare la dualità, la frontiera fra Io e non-Io, l'Io e il Tu, la carne e il sesso: strumenti per un'appropriazione estatica dell'*Unizione*.

La contemplazione della donna nella sua nudità assoluta, anatomica e spirituale, è uno dei passaggi più importanti delle cerimonie misteriche ed erotiche. Nei riti del "Mistero Afroditico" il centro del rito era costituito da una donna nuda, distesa sull'altare o facente essa stessa da altare. La posizione talvolta indicata era quella con le gambe divaricate, in modo da mostrare il sesso: l'*os sacrum*, la "bocca sacra". La donna dei misteri è sempre nuda: se davanti alla sua nudità non si sente sorgere, nella profondità dell'essere, la stessa sensazione terrificante che si prova dinanzi alla rivelazione del mistero cosmico, non può esserci rito. La fascinazione della nudità femminile sottintende, in modo oscuro, percepito dai sensi, l'*altra nudità*.

Nell'opera *Figura femminile* di Evola (1960) la donna bionda mostra, con le gambe divaricate, il suo sesso. Siede sospesa, come una grande Dea cosmica "aperta", tempio e dispensatrice del principio fluido: liquido nel segno del mercurio che porta intorno all'ombelico, il suo centro vitale. L'artista lo dipinge di rosso: il colore della *rubedo*. Questa donna è nuda nella sua attrazione alchemica: indossa soltanto calze scure, fino alla coscia. Un piede sfuma nella nera dimensione "inferiore" del quadro. L'esposizione di queste gambe velate (a differenza delle altre due donne dipinte che hanno immersi, in parte, gli arti inferiori) alludono, probabilmente, alla seduzione profana che entra nella *magia sexualis*.

Nella tradizione classica l'uomo è elemento unitario, spirito e cielo; la donna è elemento diadico, terra e materia. Il predominio *yang* è l'uomo, lo *yin* è la donna. Lo *yang* è luce, sole, fuoco, vette, spirito, il puro. Lo *yin* è ombra, luna, acque, bassure, anima, l'abissale. Quando i due principi puri s'incontrano si attribuisce allo *yin* la qualità fredda, umida, oscura, allo *yang* quella secca, chiara, luminosa. L'amplesso fluidico e l'amore magico entrano nell'eros, non solo come strumento di desiderio o brama sessuale, ma come qualcosa di più sottile e vasto. I fluidi energetici entrano nella *magia sexualis*: nel suo atto di "sprofondare" e nel "sentirsi portare in alto". L'atto magico avviene nel momento in cui tutte le forze e le ener-

gie, unite, riescono a toccare la radice dell'altro. Quando lo stato di magnetismo cessa, si allontana anche la sua attrazione.

La natura del femminile tende ad asservire e assorbire in funzione demetrica o in funzione afroditica: non tanto sul piano materiale e umano, con riferimento alla procreazione e al vincolo della carne e del desiderio, quanto sul piano occulto. Nelle tradizioni di numerosi popoli il principio femminile è stato associato all'elemento "demonico", non solo al principio della "seduzione", che si esplica nel captare e assorbire il principio della verità trascendente o magica. Per questa sua "demonia" essenziale l'autore parla di "morte suggestente" che all'uomo può venire dalla donna. Questa tendenza del femminile è presente nelle forme "inferi", ma anche nelle forme "celesti": la donna può dare la vita, ma può sbarrare l'accesso a ciò che sta al di là della vita.

Nella molteplice varietà delle immagini con cui può essere espresso il principio *feminile* due risultano i tipi fondamentali: l'*afroditico* e il *demetrico*, che si presentano come gli archetipi eterni dell'amante e della madre. Corrispondono alla potenza del divino: nei suoi aspetti di forza allo stato puro e di forza che dall'eterno maschile ha ricevuto una forma, diventando vita alimentante. Il tipo demetrico, anche nelle più antiche dee, appare talvolta in immagini nude in piedi o supine. Ha le gambe fortemente divaricate, per mostrare il sesso, ma anche per liberare, far fluire il *sacrum* sessuale sotto la specie di una energia magica e di una fecondità primordiale. In certi popoli primitivi lo stesso tema ha un'espressione vicina al disegno, già più volte menzionato: quello stilizzato dalla matrice dell'organo, il triangolo rovesciato, talvolta con un tratto nel vertice inferiore che allude all'inizio della fessura vulvare. È posto come simbolo di una forza magica intesa a fertilizzare e insieme a respingere chi non deve avvicinarsi.

L'abissalità del nudo della donna divina, nel suo aspetto *durga*, si oppone a quello della nudità dell'archetipo-materno, principio della fecondità. L'Inaccessibile ha relazione con la qualità fredda, che può coesistere con quella ardente e fascinosa della natura afroditica: come la figura delle Sirene, considerate sia vergini che incantatrici, con la parte inferiore del corpo umida e fredda. L'immagine della nudità abissale può anche agire in modo letale: la visione di alcune dee nude può uccidere o accecare. Il

Nudo di donna afroditico (1968-70) emerge, tra onde e vegetazione arancio, come un'attraente Dea dai capelli neri. Nasce come un fiore nudo, mostrando i seducenti tentacoli-petali di una nudità inaccessibile: i segreti si amplificano sullo sfondo per avvolgere verticalità del principio maschile.

Questi nudi dipinti esprimono archetipi e simbologie erotiche, costituenti il mondo segreto del femminile. Colpisce, in queste opere, anche il diverso colore dei capelli: la *Figura femminile* ha la chioma bionda; la *Genitrice dell'Universo* è rossa; il *Nudo di donna (afroditico)* ha i capelli neri. Ho avuto conferma, in un colloquio informale con Gianfranco de Turris, del collegamento di queste "tre donne". Probabilmente rappresentavano la stessa "modella", che aveva posato per Evola: una stessa donna per esprimere diversi significati attraverso il colore dei capelli, in quanto ogni donna racchiude in sé una specifica "alchimia". I capelli e il loro colore hanno sempre avuto una relazione profonda con i principi della natura e della *magia sexualis*.