

Gabriels

and the Italian Cute Nymphet

A cura di
Giancarlo Carpi

Mazzotta

Redazione
Domenico Pertocoli

Traduzioni
Maria Cristina Grande
Richard McKenna
Giulia Vespignani

Impaginazione
Ilaria Carrier Ragazzi

Copertina
Bianca Franchetti

Alle pagine 6-7
Elena, 2011

© 2012 Edizioni Gabriele Mazzotta
Foro Buonaparte 50 - 20121 Milano

ISBN 978-88-202-1993-2

Giovanni Alemanno
Sindaco

Dino Gasperini
*Assessore alle Politiche Culturali
e Centro Storico*

Ufficio Relazioni Esterne
Anna Mosca

Ufficio Sistema Espositivo Integrato
Mauro Conti

Ufficio Comunicazione
Valeria Arnaldi

Ufficio Stampa
Claudia Lovisetto

Sovrintendente ai Beni Culturali
Umberto Broccoli

*Servizio Comunicazioni
e Relazioni Esterne*
Renata Piccininni, *Responsabile*
Teresa Franco
Livia Ermini

*U.O. Intersettoriale
Programmazione Grandi Eventi*
- Mostre - *Gestione del Territorio*
- Restauri
Patrizia Cavalieri, *Dirigente*

*Servizio Mostre
e Attività Espositive e Culturali*
Federica Pirani, *Responsabile*
Monica Casini
Gloria Raimondi

Direzione Tecnico-Territoriale
Maurizio Anastasi, *Direttore*

U.O. Ville e Parchi Storici
Alberta Campitelli, *Dirigente*
Ester Piras

*Museo Pietro Canonica
a Villa Borghese*
Bianca Maria Santese,
Responsabile del Museo
Carla Scicchitano, *Responsabile
Eventi e Manifestazioni*

Cura della Mostra e del Catalogo
Giancarlo Carpi

Organizzazione
Marco Ancora

Assicurazione
Lloyd's Progress Insurance
Broker

La mostra è inserita nel sistema
/ROM/EXHIBIT/
Atti e Edizioni Roma

*Si ringraziano
per la collaborazione*

Steven Agin
Cristiano Armati
Silvia Bonvicini
Eleonora Calvelli
Paolo Caminiti
Glaucio Cambi
Francesco Casale
Jonny DeepAlma
Riccardo De Luca
Agnese Favale
Carolina Favale
Antonella Golia
Maria Cristina Grande
Gino Joukar
Sabina Masenza
Dario Morgante
Richard McKenna
Vittoria Odescalchi
Vincenzo Pirastu
Gian Mario Quinto
Giselda Ricci
Giovanna Rodoz Bonvicini
Paola Sabatti
Bianca Maria Santese
Manlio Santoro
Carla Scicchitano
Susan K. Scott
Renzo Valbusa
Giulia Vespignani
Jacqueline Warren

Con la collaborazione di



Con il contributo tecnico di

Servizi museali



la Repubblica

Zetema
progetto cultura

Sommario / Contents

- 11 Gabriels and the Italian Cute Nymphet
Giancarlo Carpi
- 32 Pretesto di transito
Ovvero: Premessa gnoseologica alle pagine 132 e seguenti
- 33 Transit pretext
Or: Epistemo-critical prologue to pages 133 and ff.
Gabriels
- 34 **Opere / Artworks**
- 91 Obeli obrizzi (Postille conclusive non scientifiche alle opere)
Golden obeli (Concluding unscientific postscripts to the works)
Gabriels
- 132 Exitus
Gabriels
- 156 Note biografiche
Biographical notes

JELL-O

AND

The Kewpies

10¢
a package



AMERICA'S MOST FAMOUS DESSERT

AMERICAN LITHOGRAPH CO. N.Y.

COPYRIGHT 1915 BY THE GENESEE PURE FOOD CO.

Rose Cecil O'Neill, *Jell-O Dessert*, 1915.
Courtesy of Bonniebrook Historical Society.

Gabriels and the Italian Cute Nymphet¹

Giancarlo Carpi

Mentre preparavamo questa mostra Roma era piena di cartelloni pubblicitari che presentavano Miró in una veste insolita, *cute*. Formalmente il quadro di cui sto parlando si poteva considerare un'enfatizzazione del *Kindchenschema*, il cui tipico effetto di ambiguità della tenerezza e della violenza evocate dipendeva nel caso anche da un tratto caratteristico del merchandising *cute* – penso a Hello Kitty –: l'assenza della bocca. Si trattava di un soggetto che nel suo essere poco definito richiama l'astrattismo di Miró. Ma poiché tale vaghezza del soggetto non è una caratteristica estetica propria dell'astrattismo storico e del surrealismo, ma della commodity art giapponese di Takashi Murakami, del pop surrealism americano e di una produzione multimediale il cui giro d'affari era nel 2007 di un bilione di dollari l'anno,¹ quel cartellone presentava l'arte come merce, una sinecdoche dell'arte basata sulla merce.

Qualcosa al di là di quanto potrebbero le pubblicità di una mostra di Murakami, il cui oggetto sarebbe un'arte inglobata ai prodotti culturali di massa. Intendo qui merce nel senso dato al termine da Marx e da Walter Benjamin. In effetti una delle prime opere concettuali di Murakami, *Sea Breeze* (1992), è stata interpretata come un'«immagine dialettica».² Consapevole del fatto che gli *otaku*, una parte della società giapponese condizionata nel vissuto quotidiano dalle narrazioni e dalle iconografie massmediali, le stava rielaborando, Murakami ha sottolineato l'ambiguità, i limiti immaginali e la potenza di quel disincanto, di quel tentativo di appropria-

While we were preparing this exhibition, Rome was dotted with billboards which featured Miró in an unusually cute guise. From a formal perspective, the image of which I am speaking might be considered an emphatic example of *Kindchenschema*, that ambiguous evocation of tenderness and of violence which in this case was engendered by a feature characteristic of *cute* merchandising (I am thinking here of Hello Kitty): the absence of a mouth. In its vagueness, the subject recalled Miró's abstractionism, but since such amorphousness is not in reality an aesthetic characteristic typical of historical abstractionism and surrealism but rather of the Japanese commodity art of Takashi Murakami, American Pop Surrealism and a multimedia industry which had a turnover of a billion dollars in 2007,² the poster presented art as a commodity, a synecdoche of art based upon the commodity (I am using commodity here in the sense of the term defined by Marx and Walter Benjamin).

Something other than that which the advertising for a Murakami exhibition, whose subject would be an art incorporated into the products of mass culture, could be. One of Murakami's first conceptual works, *Sea Breeze* (1992) has been described as a «dialectical image»:³ conscious of the fact that the *otaku*, a segment of Japanese society whose daily lives are conditioned by narratives and iconographies created by the mass-media, were engaged in reshaping them, Murakami has highlighted the ambiguities, imaginary limits and power of that disen-



Poster advertising for Miró, *poesia e luce* exhibition, Chiostro del Bramante, Rome, 2012. Photo: Jonny DeepAlma, March 2012.

zione, con una compartecipazione assente nella commodity art, ad esempio, di un Jeff Koons. Nello stesso periodo in cui il Miró “cute” campeggiava da alcuni cartelloni nella città di Roma, in altri cartelloni lo stemma dell’ENI aveva assunto un aspetto *cute*.

Nel 1909 Rose Cecil O’Neill, una illustratrice e scrittrice americana che lavorava per «New York Puck», «Truth», «Brooklyn Life», elaborò i cupidi e i bambini che disegnava per decorare le sue illustrazioni facendone i protagonisti di storie autonome. Dal punto di vista formale la O’Neill enfatizzò i tratti infantili delle figure e dette ai personaggi che aveva inventato il nome *Kewpies*, storpiando il termine *Cupid*. Negli stessi anni questa enfattizzazione dei caratteri infantili che deformava i soggetti rappresentati, l’intuizione di una relazione direttamente proporzionale tra la graziosità della forma e la deformità del soggetto – relazione che ha un fondamento biologico, nelle proprietà emozionali del *Kindchenschema* –, si ritrova nelle pubblicità per Campbell di Grace Drayton e nei

chantment and attempt at appropriation with a co-participation absent in the commodity art of, for example, a Jeff Koons.

At the same time that this cute Miró was peering out of one set of posters around the city of Rome, the symbol of the Italian oil and gas company ENI had also adopted a cute look in another.

In 1909, Rose Cecil O’Neill, an American writer and illustrator who worked for «New York Puck», «Truth» and «Brooklyn Life», began developing the cupids and children with which she embellished her illustrations into the protagonists of their own stories. Formally speaking, O’Neill emphasized their infantile features, and she gave the characters she had invented the name *Kewpies*, a mangling of the word *Cupid*. In the same period, this emphasizing of childlike lineaments which deformed the subject and the institution of a directly proportional relationship between the subject’s graciousness of form and its deformity – a relationship which has a biological basis in the emotional properties of *Kindchenschema* – was also to be found in Grace Drayton’s advertising for Campbell and Bertha Corbett’s Sunbonnet Babies, as well as in Mabel Lucie Attwell’s illustrations in England. In 1915, the Kewpie was used to advertise Jell-O desserts: the commodities themselves, phenomenologically diverse but finding in the unity of exchange value their own noumenal identity, appeared next to a *cute* figure: a subject/non-subject.

In the early Fifties, Japanese cartoonist Osamu Tezuka, an admirer of Walt Disney, adopted the neonatal forms which the American emphasized in his feature films, shifting manga in the direction of the stylistic features of American *cute*. This change in the entire morphology of the figure should be considered together with the spread of a neonatal motif – that of unnaturally large eyes – in prewar Japanese illustration in the work of Nakahara Jun’ichi.⁴

In the manga *Ribon no kishi*, Tezuka linked the prominence of the neonatal model with the appearance of the *chūsei* (between sexes/genders) girls⁵ of the all-woman theatre of his city, Takarazuka, while in the manga *Tetsuwan Atom*, he linked it to unrest and an inferiority complex towards the American technology which had defeated Japan:⁶ the predecessor of otaku manga was thus born out of cultural colonization and an

Sunbonnet Babies di Bertha Corbett; e in Inghilterra nelle illustrazioni di Mabel Lucie Attwell. Nel 1915 il Kewpie venne usato per pubblicizzare i dessert della Jell-O. Le merci, che sono fenomenicamente diverse tra loro, ma trovano nell'unità del valore di scambio una loro identità noumenica, apparivano accanto a una figura *cute*, a un soggetto/non-soggetto.

Nei primi anni Cinquanta il disegnatore giapponese Osamu Tezuka, che ammirava Walt Disney, adottò le forme neonatali enfatizzate dei suoi lungometraggi, modificando il manga nel senso degli stilemi del *cute* americano. Questo cambiamento dell'intera morfologia delle figure bisogna pensarlo insieme alla diffusione di uno stilema neonatale – gli occhi innaturalmente grandi – nell'illustrazione giapponese dell'anteguerra, nelle illustrazioni di Nakahara Jun'ichi.³ Nel manga *Ribon no kishi* Tezuka collegò l'enfaticizzazione dell'aspetto neonatale al modello della ragazza *chūsei* (between sexes/genders)⁴ del teatro di sole donne della sua città Takarazuka. Nel manga *Tetsuwan Atom* la collegò all'inquietudine e al complesso d'inferiorità nei confronti della tecnologia americana che aveva sconfitto il Giappone.⁵ Il predecessore del manga otaku era nato da una colonizzazione culturale e da un dreamworld asessuato e mercificato.⁶ Il personaggio Dob di Takashi Murakami, un Mickey Mouse mutilato, un soggetto/non-soggetto, nascerà, circa quarant'anni dopo.

Scrivendo Benjamin: «MacOrlan, sottolineando le analogie con il surrealismo rilevabili in Grandville, fa menzione dell'opera di Walt Disney, di cui dice: "Il ne contient aucun germe de mortification. En ceci il s'éloigne de l'humeur de Grandville qui porta toujours en soi la présence de la mort"» (Mac Orlan, *Grandville le précurseur*, «Arts et Métiers Graphiques», n. 44, 15 dicembre 1934, p. 24).⁷

L'antropologa Sharon Kinsella, riguardo alla ricezione di Disney nel Giappone postbellico, scrive: «But from 1950, Disney comics and animation, this time full-length productions such as *Snow White and the Seven Dwarfs*, flooded into the country again. Going to visit the Cinema to see Disney films on specially designated days became a part of primary school education.»⁸

Scrivendo Sianne Ngai: «Cuteness could also be thought of as a kind of pastoral or romance, in that it indexes the paradoxical complexity of our desire for a *simpler* relation to our commodities, one that tries in a utopian fashion to



Takashi Murakami, *Mapping the Studio* exhibition, 03/06/09.

Centro d'Arte Contemporanea Punta della Dogana - François Pinault Foundation, Venezia.

Photo Errebi - Monica Badolin © 2012.

AGF/Scala, Firenze.

asexual and commodified dreamworld.⁷ Takashi Murakami's character Dob, a distorted Mickey Mouse – a subject/non-subject – would be born about forty years later.

Walter Benjamin wrote: «MacOrlan, who emphasizes the analogies to Surrealism in Grandville's work, draws attention in this connection to the work of Walt Disney, on which he comments: "It is not in the least morbid. In this it diverges from the humor of Grandville, which always bore within itself the seeds of death"» (Mac Orlan, *Grandville le précurseur*, «Arts et Métiers Graphiques», 44, December 15, 1934, p. 24).⁸

On Disney's reception in postwar Japan, the anthropologist Sharon Kinsella writes: «From 1950, Disney comics and animation, this time full-length productions such as *Snow White and the Seven Dwarfs*, flooded into the country again. Going to visit the Cinema to see Disney films on specially designated days became a part of primary school education.»⁹

Sianne Ngai writes: «Cuteness could also be thought of as a kind of pastoral or romance, in that it indexes the paradoxical complexity of our desire for a *simpler* relation to our commodities, one that tries in a utopian fashion to recover their qualitative dimension as use.»¹⁰

Rose O'Neill synthesized cuteness from two influences: on the one hand, there was that of Art Nouveau, while on the other she took up and extended to the whole figure the incipient



Rose Cecil O'Neill, *The Wizard and the Child*,
in «Cosmopolitan», January 1909.
Courtesy of Bonniebrook Historical Society.

recover their qualitative dimension as use.»⁹
Rose O'Neill sintetizzò la “cuteness” grazie a due influenze, di cui una dall’art nouveau. D’altra parte riprese ed estese all’intera figura l’incipiente deformazione neonatale dei Brownies, personaggi di storie illustrate ideati dal canadese Palmer Cox nel 1879.¹⁰ Secondo lo storico Gary Cross, «Cox blended many contradictory appeals, but he especially conjoined the traditional world of nostalgia and moral rectitude with the progressive realm of the new, the playful, and ultimately the commercial».¹¹
I Brownies furono, tra l’altro, predecessori degli Shmoos di Al Capp, nei cui racconti questi possono trasformarsi in qualsiasi oggetto, anche darsi in pasto agli esseri umani per sfamarli. In effetti, sono soggetti/non-soggetti che a tratti tornano ad avere un valore d’uso.
Gombrich, definendo i personaggi *cute* Shmoos e Mickey Mouse, scrive: «Credo che due siano

neonatal deformation of the Brownies, characters from stories drawn by the Canadian illustrator Palmer Cox in 1879.¹¹ According to historian Gary Cross, «Cox blended many contradictory appeals, but he especially conjoined the traditional world of nostalgia and moral rectitude with the progressive realm of the new, the playful, and ultimately the commercial».¹²
Among other things, the Brownies were the predecessors of Al Capp’s Shmoos. In Capp’s stories, the Shmoos can transform into any object, even giving themselves to humans as food for them to eat. They are, in fact, subjects/non-subjects who on occasion have a use value.
Gombrich, defining the cute characters of the Shmoos and Mickey Mouse, writes: «I believe there are two conditions which account for this success in the illusion of life which can do without any illusion of reality: one is the experience of generations of artists with the effect of pictures, another the willingness of the public to accept the grotesque and simplified partly because its lack of elaboration guarantees the absence of contradictory clues.»¹³
The images of *Un autre monde* show us complete anthropomorphism, with objects (hats, coat stands, etc.) simultaneously made strange and humanized. Only twelve years after Grandville’s creation, we witness a new conception of natural history in Cox’s illustrations: through a grotesque simplification of commodities it would hold anthropomorphism in abeyance, concretely representing its equivalence with the eternal cycle of nature.
From the moment in 1950 when Walt Disney’s idyllic scenes were introduced into Japanese schools and popular art, history once again derived from nature.¹⁴ According to Australian writer Philip Brophy, immigrant Australians’ abundant production of traditional kitsch can be attributed to the desire for «a domestical reinvention of the home by European families building a new future in a new land».¹⁵ Likewise, in postwar Japan Disneyesque products reconstructed the space of the bourgeois interior.
Murakami’s response to that cultural colonization and to Western art would emphasize the otaku’s efforts to appropriate commodities, because in those efforts one aspect of Japanese tradition – the lack of distinction between high-brow and lowbrow art – would survive.
The cover of «Artforum» of May 2012 com-

le condizioni che ci permettono di capire come si sia giunti a suggerire l'illusione della vita che c'è anche senza l'illusione di realtà: una è l'esperienza di generazioni di artisti circa l'effetto delle immagini, l'altra è la disposizione del pubblico ad accettare queste forme grottesche e semplificate in parte perché la loro mancanza di elaborazione assicura che non ci sono suggerimenti contrastanti.»¹²

Le immagini di *Un autre monde* ci presentano un antropomorfismo compiuto, oggetti (cappelli, porta abiti ecc.) estraniati ma umanizzati.

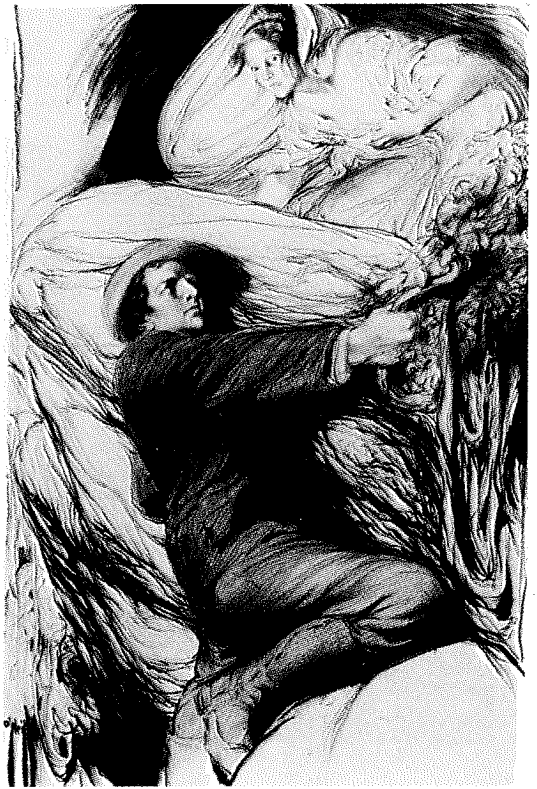
Soltanto dodici anni dopo l'invenzione di Grandville, nelle illustrazioni di Cox assistiamo a una nuova derivazione della storia dalla natura. Attraverso una semplificazione grottesca la merce avrebbe tenuto in sospeso l'antropomorfismo. Rappresentava concretamente la sua equivalenza al ciclo eterno della natura.

Dal 1950, quando gli scenari idilliaci dei film di Walt Disney furono introdotti nelle scuole e nelle arti popolari giapponesi, la storia derivò nuovamente dalla natura.¹³ Secondo il saggista australiano Philip Brophy l'abbondante produzione di kitsch tradizionale degli immigrati australiani può essere ricondotta al desiderio di «a domestical re-invention of the home by European families building a new future in a new land».¹⁴ Così nel Giappone postbellico i prodotti disneyani ricostruirono lo spazio dell'*intérieur* borghese.

Murakami risponderà a quella colonizzazione culturale e all'arte occidentale valorizzando il tentativo degli otaku di appropriarsi della merce perché in quel tentativo sopravviverà un aspetto della tradizione giapponese: l'indistinzione tra arte colta e arte popolare.

La copertina di «Artforum» di maggio 2012 commemorava Mike Kelley. Il suo quadro in copertina, *Liberal Paganism* (1995), comprendeva un cerbiatto *cute*. Una delle espressioni della protagonista *cute* del romanzo *Lulù Delacroix* di Isabella Santacroce (2010) – il quale ha in copertina *The Coin Locker Baby* dell'artista pop-surrealista Mijm Schatje – è una sinecdoche della lingua e della natura basata sulla merce: «Fossero l'animale bambi però alto molto!»¹⁵

Scriva Benjamin: «L'effetto finale della disposizione tecnica del mondo sta nella liquidazione della fecondità. L'ideale di bellezza dell'art nouveau crea la donna frigida. (L'art nouveau vede in ogni donna non Elena ma Olimpia).»¹⁶



Rose Cecil O'Neill, *He Paused a Moment to Reassure the White Faced Girl*.

Illustration for *A King in Kibaki* by Henry Webster, in «Sunday Magazine of the Pittsburgh Post», October 25, 1909.

Courtesy of Bonniebrook Historical Society.

memorated Mike Kelley, and the cover painting by Kelley, *Liberal Paganism* (1995), featured the image of a *cute* deer. One of the exclamations of the *cute* protagonist of the novel *Lulù Delacroix* by Isabella Santacroce (2010) – the cover of which features *The Coin Locker Baby* by the pop-surrealist artist Schatje Mijm – is a synecdoche of language and nature based upon commodities: «They look like the animal Bambi but very tall!»¹⁶

Benjamin writes: «The extreme point in the technological organization of the world is the liquidation of fertility. The frigid woman embodies the ideal of beauty in Jugendstil. (Jugendstil sees in every woman not Helena but Olympia).»¹⁷ Rose O'Neill reinterpreted Art Nouveau's «liquidation of fertility», having seen an interde-

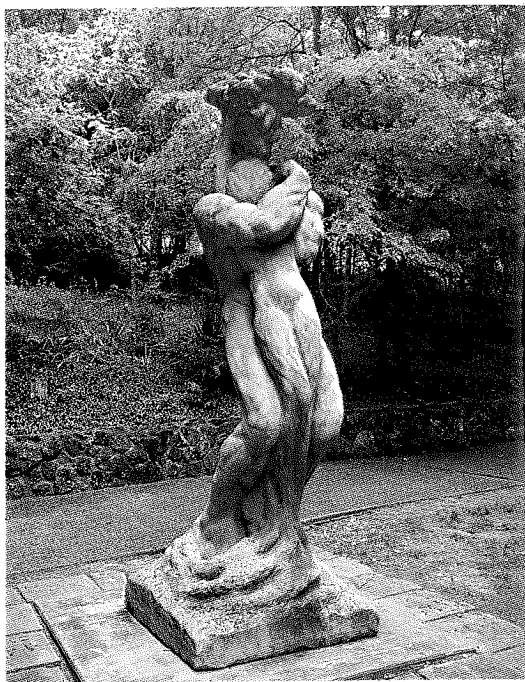
Rose O'Neill reinterpretò la «liquidazione della fecondità» dell'art nouveau avendo visto una interdipendenza tra l'enfaticizzazione della morfologia neonatale e la privazione del carattere sessuale.

Nel Museo Pietro Canonica di Roma è conservata *La raffica* dello scultore, gesso di un monumento funerario del 1924 che accentua il movimento della capigliatura fino alla stilizzazione dei capelli, per significare il pathos della morte. Alla *Raffica*, nella mostra, è accostato il soggetto/non-soggetto *cute Ninfa moderna* dello scultore Gabriels.

Gabriels, come gli otaku, ha modificato un prodotto seriale, una codificazione della forma neonatale enfaticizzata, il Kidrobot, che cinicamente è prestato dall'industria agli artisti affinché lo rendano un'opera d'arte. Gabriels lo ha fatto con una consapevolezza estetica che rinvia all'operazione di Murakami in *Sea Breeze*, un'immagine dialettica.

È noto che Aby Warburg considerò la riapparizione degli accessori patetici in movimento nell'art nouveau, nell'Arts and Crafts – tra gli esempi portati da Gombrich, *Little Bo Peep*, *The Baby's Opera* di Walter Crane – e anche in certo preraffaellismo come una manifestazione eccessiva, teatrale, delle formule antiche, e come tale una polarizzazione negativa della *Pathosformel* di Ninfa.¹⁷ Come in Benjamin, esse significano la separazione tra microcosmo (*mens*) e macrocosmo. Il pannello 77 di *Mnemosyne* accoglie l'immemorabile della pubblicità della carta igienica e delle locandine turistiche.

In un saggio di qualche anno fa Georges Didi-Huberman, ricostruendo nella storia dell'arte occidentale una caduta del pannello dal corpo al suolo, il declino di Ninfa, fino al Novecento, arrivava a far coincidere la Ninfa con il rifiuto, trattando del concetto di rifiuto in Benjamin. Scrive Didi-Huberman: «Perché la *dignità storica* del rifiuto, dello straccio delle strade? Perché essi manifestano, nel loro movimento di decomposizione, uno *stato intervallare* tra due stadi dell'oggetto: ancora umano – ovvero antropomorfo – e già informe. Ancora riconoscibile nella sua funzione e già del tutto inutile. Ancora cosa determinata e già materia indeterminata.»¹⁸ L'intuizione di Didi-Huberman è anche vedere gli accessori in movimento con un nuovo soggetto, staccandoli dal soggetto di cui avrebbero dovuto intensificare la caratterizzazione psico-



Rose Cecil O'Neill, *Embrace of the Tree*, 1914-1922. Courtesy of Bonniebrook Historical Society.

pendence between an emphasis upon neonatal morphology and a lack of sexuality.

The Pietro Canonica museum contains the sculptor's *La raffica*, the cast of a 1924 funerary monument which accentuates the movement of the hair to the point of stylizing hair itself in order to signify the pathos of death. In the exhibition, *La raffica* is to be found next to the subject/non-subject of the sculptor Gabriels' *cute Ninfa moderna*. Like the otaku, Gabriels has modified a serial product, a codification of the emphasized neonatal form: the Kidrobot (cynically provided by its manufacturers to the artists in order that they may turn it into a work of art). Like Murakami, Gabriels has done this with an aesthetic sensibility which recalls the latter's work in the dialectical image *Sea Breeze*.

It is well known that Aby Warburg considered the reappearance of pathetic accessories-in-motion in Art Nouveau, in Arts and Crafts (among the examples given by Gombrich is *Little Bo Peep*, *The Baby's Opera* by Walter Crane) and even in the work of some Pre-Raphaelites an excessively theatrical manifestation of the old for-

logica. Rivitalizza gli accessori in movimento che si erano mortificati attribuendo loro un carattere antropomorfo, ma nello stesso tempo questo antropomorfismo non possiamo che pensarlo incompiuto.

Gli dèi se ne sono andati, restano delle forme che possono significare incompiutamente qualsiasi cosa. Scrive Didi-Huberman: «L'orgia degli antichi dèi lascia sempre residui visibili alla posteriorità: quel mucchio di stoffa, quel resto centrale, quello straccio seducente, è uno dei residui rimasti. Inquietante per il destino che impone all'antropomorfismo; infatti, la forma umana s'è allontanata. Ma rimane in sospeso, o meglio in *ripiegamento*, tra gli *scarti*, come ultima forma possibile per il desiderio dell'uomo.»¹⁹

A questo livello la definizione del rifiuto appare una definizione concettuale del *cute*, se lo pensiamo come la personificazione incompiuta di un oggetto che personificandosi ha mortificato se stesso. Per Didi-Huberman «ciò che offre il rifiuto all'antropologia delle città non è altro che un contro-motivo necessario alla dialettica del feticcio delle merci, dialettica, di e dopo Marx, tanto importante per Benjamin. Il vecchio brandello giacente contro il marciapiede [...], o lo straccio finito vicino ai frutti in putrefazione [...], contrassegnano lo stato di svuotamento del feticismo delle merci, il suo stato critico di decomposizione avanzata».²⁰ Possiamo pensare la *cuteness* come momento di desessualizzazione della merce, stadio ultimo del sex-appeal dell'inorganico.

Nel momento in cui il pannello si stacca dal soggetto umano e diventa un rifiuto, il pannello è personificato. Esso significa incompiutamente qualcosa, per l'incompiutezza della sua personificazione. È un'immagine dialettica, nel mondo in cui il significato degli oggetti è illusorio e le formule di pathos all'antica sono allegorie.

Benjamin ha adoperato più di una volta lo strumento retorico della personificazione in relazione al concetto di merce, di svuotamento di senso degli oggetti, fondato sulla loro identità noumenica in virtù del valore di scambio. In un passo sul collezionista che vuole legato ai frammenti sulle "bambole"²¹ – ovvero al contro-motivo indicato da Didi-Huberman – il senso di straniamento caratteristico del conflitto nell'oggetto kitsch di forma e struttura²² (un manico d'ombrello con orologio e pistola) si accompagna a una personificazione provocata da un agente personificante infantile. Il risultato è una

mulas, and as such a negative polarisation of the Nymph.¹⁸ As in Benjamin, they signify the separation between microcosm (*mens*) and macrocosm: panel 77 of *Mnemosyne* ushered in a wave of unmemorable adverts for toilet paper and holiday locations.

In an essay of a few years ago, Georges Didi-Huberman, drawing parallels between the history of Western art a fall of drapery from the body to the ground – the decline of the Nymph up to the 20th century – associates the nymph with rejection, examining the concept of rejection in Benjamin. Didi-Huberman writes: «Why the *historical dignity* of rejection, of the rag on the road? Because they display, in their movements of decomposition, an *interval state* between two stagnations of the object: still human – or anthropomorphic – and already shapeless. Still recognizable in its function and already wholly useless. Still a determined thing and already indeterminate matter.»¹⁹

Didi-Huberman's insight is also that of perceiving accessories-in-motion as having a new subject and detaching them from the subject whose psychological characterization they were intended to intensify: revitalizing accessories-in-motion which had been mortified and giving them an anthropomorphic character, despite the impossibility of this anthropomorphism being considered fully realized.

The gods have gone, and only forms which can incompletely signify anything remain. Didi-Huberman writes: «The orgy of the ancient gods always leaves visible residues for posteriority: that mound of cloth, that central remnant, that seductive rag, is one of the remaining traces. Worrying for the destiny which it imposes upon anthropomorphism; the human form has, in fact, distanced itself. But it remains suspended, or rather *withdrawn*, among the detritus, as the last possible form for man's desire.»²⁰

At this level, the definition of rejection is seemingly a conceptual definition of *cute* if we consider it as the incomplete personification of an object which, in personifying itself, has mortified itself.

For Didi-Huberman, «what refusal offers the anthropology of the city is simply a counter-pattern necessary for the dialectics of the fetish of commodities, a dialectic, of and after Marx, so very important for Benjamin. The old scrap of fabric lying on the pavement, or the rag which

personificazione disforica dell'oggetto, una personificazione *cute*, visivamente, quel dare la vita anche senza l'illusione di realtà attraverso una semplificazione grottesca. Altri protagonisti di questo passo sono semplici bottoni, materia abortita, scarti che hanno perso o non hanno mai avuto un valore d'uso. Forse non per caso il passo in conclusione rimanda a Olimpia, emblema della bellezza sterile dell'art nouveau.

L'idea di Didi-Huberman possiamo vederla incarnata in una genealogia nella derivazione della *cuteness* dall'art nouveau.

Notavano gli storici della letteratura per l'infanzia Pino Boero e Carmine De Luca che l'adozione di stili liberty nell'illustrazione per l'infanzia comportò i «tratti talvolta deformati e grotteschi al limite della caricatura di moltissimi personaggi». ²³ Vale la pena di segnalare Antonio Rubino, che è stato accostato a Fortunato Depero. ²⁴

L'art nouveau possiamo pensarla come una rivitalizzazione degli accessori in movimento attraverso la loro vegetalizzazione. Si tratta, cioè, di pensare un'interpretazione diversa ma complementare rispetto a quella di Didi-Huberman di una loro mortificazione – la secolare caduta del pannello al suolo – che culminò nel distacco dal soggetto, cioè nella creazione di un soggetto/non-soggetto. Essi, a differenza del rifiuto, sono ancora dipendenti da un soggetto ²⁵ – anche se vegetalizzati, gli arredi urbani art nouveau lasciano intendere il soggetto della rappresentazione, lampada, ringhiera ecc. – ma, come il pannello di Little Bo Peep, e a differenza degli accessori in movimento dell'antichità, non intensificano la caratterizzazione psicologica del soggetto in una polarizzazione positiva.

Potremmo dire, sul piano concettuale, che il *cute* raccolse la possibilità storica del rifiuto di intendere gli accessori in movimento come soggetto, cioè come antropomorfismo incompiuto. Sul versante stilistico il *cute* raccolse la possibilità storica dell'art nouveau, raccolse la possibilità storica di pensare la rivitalizzazione degli accessori in movimento di un soggetto umano senza funzione di intensificazione patetica rispetto a quel soggetto. Scrive Benjamin: «Il motivo di fondo dell'art nouveau è la trasfigurazione della sterilità. Si disegna il corpo preferibilmente nelle forme che precedono la maturità sessuale.» ²⁶

Il termine *chūsei* definiva correttamente la tipologia delle ragazze del *Takarazuka*. Quella tipologia corrispondeva alle illustrazioni di Nakahara

has ended up near rotting fruits, mark the state of depletion of commodity fetishism, its critical state of advanced decomposition». ²¹ We can consider cuteness as a moment of the commodity's desexualization, the final stage of the sex-appeal of the inorganic.

At the moment when the drapery falls away from the human subject and becomes waste, the drapery is personified. This has an incomplete meaning, due to the incompleteness of its personification. It is a dialectical image, in the world where the meaning of objects is illusory and formulas of old-fashioned pathos are allegories.

Benjamin used the rhetorical device of personification in relation to the concept of commodities, of the emptying of objects of sense, based on their noumenal identity in virtue of exchange value, more than once. A passage on the collector which links the sense of alienation characteristic of the conflict of form and structure in the kitsch object ²² (an umbrella handle with built-in watch and revolver) to the fragments on "dolls" ²³ – i.e. to the counter-motive indicated by Didi-Huberman – is accompanied by a personification provoked by an infantile personifying agent. The result is a dysphoric personification of the object, a visually cute personification, that giving of life even without the illusion of reality through grotesque simplification. The other protagonists of this passage are modest buttons, discarded materials, detritus that have lost or have never had a use value. Perhaps not coincidentally, the passage concludes with Olympia, emblem of the sterile beauty of Art Nouveau.

We can see Didi-Huberman's idea embodied in the genealogy of the derivation of cuteness from Art Nouveau.

The historians of childhood literature Pino Boero and Carmine De Luca have noted that the adoption of Art Nouveau stylings in illustrations for children implied «features (which are) sometimes deformed and grotesque bordering upon the caricature of many characters». ²⁴ We might also mention here the work of Antonio Rubino, who has been compared to Fortunato Depero. ²⁵ We can think of Art Nouveau as a revitalization of accessories-in-motion through their vegetalization. This means, then, constructing an interpretation which is different from, yet complementary to, that of Didi-Huberman regarding their mortification (the secular fall of drap-



Rose Cecil O'Neill, *The Kewpies Arrive: We Told You They Were Coming, Here They Are*, 1914. Courtesy of Bonniebrook Historical Society.

Jun'ici, che avevano alle spalle la trasmutazione dell'art nouveau in Giappone.²⁷ Una capigliatura che tende alla morte attraverso la vita. Una forma con qualità di intensificazione patetica che uccide il soggetto.

Questa è la sintesi *cute* prodotta a partire dall'art nouveau in Rose O'Neill. Si vedano in sequenza *The Wizard and the Child* (1909), *He Paused a Moment to Reassure the White Faced Girl* (1909) e la scultura *Embrace of the Tree - Apollo and Daphne* (1914-1922), e il Kewpie.

Talbot Hamlin, uno dei critici dei Kewpies di Rose O'Neill, ha notato l'essenza tragica di queste figure. Diremmo la polarizzazione negativa dell'immagine: «The very poignancy of her elfin children, the charm of her kewpies, lies in their impish defiance of suffering. In the drawings, which are such noble expressions of human love, there is still this background of realized pain,

culminating in a detachment from the subject, i.e. the creation of a subject/non-subject. Unlike the case of refusal, they remain dependent upon a subject²⁶ (though vegetabilized, Art Nouveau street furniture allows the subject of representation, the lamp, railing, etc., to be understood) but, like the drapery of Little Bo Peep and unlike the accessories-in-motion of antiquity, they do not positively intensify the psychological characterization of the subject.

We might say that on the conceptual level cuteness took up the historical possibilities of refusal, of understanding accessories-in-motion as subject, i.e. as incomplete anthropomorphism. In terms of style, cuteness gathered together the historical possibilities of Art Nouveau, the historic possibility of imagining the revitalization of the accessories-in-motion of a human subject without the function of the subject's pathetic enhancement. Benjamin writes: «The fundamental motif of *Jugendstil* is the transfiguration of infertility. The body is portrayed, preferably, in the forms that precede sexual maturity.»²⁷

The term *chūsei* properly defined the type of girls of the *Takarazuka*, a type corresponding to Jun'ichi Nakahara's illustrations which had behind them the transmigration of Art Nouveau to Japan.²⁸ A hairstyle which tends towards death through life. A form with a quality of pathetic intensification which kills the subject.

This is the synthesis of *cute* which Rose Cecil O'Neill produced from Art Nouveau: see in sequence *The Wizard and the Child* (1909), *He Paused a Moment to Reassure the White Faced Girl* (1909), the sculpture *Embrace of the Tree - Apollo and Daphne* (1914-1922), and the Kewpie. Talbot Hamlin, one of those who wrote about Rose O'Neill's Kewpies, saw the essence of these tragic figures – we might almost say the negative polarization of the image: «The very poignancy of her elfin children, the charm of her kewpies, lies in their impish defiance of suffering. In the drawings, which are such noble expressions of human love, there is still this background of realized pain, and even in those which show us Arcady, or those which harbor such a glorious mirth, the same element is present. It is suffering, accepted with such a bold and questioning frankness, with such a clear-eyed and frank courage, with such a vivid sense of beauty, and above all with so much of that creative sense of proportion that it is



Kewpie in Katja Tukiainen's studio, Helsinki, June 2012.
 Courtesy of Katja Tukiainen.
 Photo: Giancarlo Carpi.

and even in those which show us Arcady, or those which harbor such a glorious mirth, the same element is present. It is suffering, accepted with such a bold and questioning frankness, with such a clear-eyed and frank courage, with such a vivid sense of beauty, and above all with so much of that creative sense of proportion that is called a sense of humor, that it is all made heroic, magnificent. Self pity, which turns suffering into pathos, becomes impossible; instead, there is the reverence which transforms it into tragedy.»²⁸

A questa considerazione si può aggiungere quella di Shelley Armitage, autrice di una monografia sulla O'Neill, che basandosi sugli studi di Rollo May riconobbe il contributo della illustratrice alla fondazione di una «new American mythology». Diremmo che vide nei Kewpies immagini in stato di «sopravvivenza»: «Thus May, in his *Cry for Myth*, argues a deep need, a collective and individual cry for meaning: "Myth is a way of making sense of a senseless world." Myth is not stagnant, however, but living, so this sense is ever-changing.

called a sense of humor, that is all made heroic, magnificent. Self pity, which turns suffering into pathos, becomes impossible; instead, there is the reverence which transforms it into tragedy.»²⁹

To these considerations we might add that of Shelley Armitage, author of a monograph on O'Neill, which, basing itself on the studies of Rollo May, recognized O'Neill's contribution to the founding of a «new American mythology». We might say that in the Kewpies she saw images in a state of "survival": «Thus May, in his *Cry for Myth*, argues a deep need, a collective and individual cry for meaning: "Myth is a way of making sense of a senseless world." Myth is not stagnant, however, but living, so this sense is ever-changing. May believes that myth is most interesting and meaningful in its moment of adjustment, in its patterns of change. Therefore, the treating of folk sources and cultural or mythological patterns through the changing vehicle of popular culture may mean that the altered narratives or images and the method of this change – the innovative technology of book, illustration, cartoons, and film, – are meaningful.»³⁰

Gabriels' sculptures thematize these interpretations of the popular art of Rose O'Neill. One could say that Rose O'Neill, more consciously than Palmer Cox, represented the derivation of history from nature, the rule of the bourgeoisie as an equivalence between history and nature and the state of the uncontrolled proliferation of images, and popular fairy-tale figures sprout commodities in some of her illustrations. Similarly, the icons of classical mythology, Cupid and the satyrs, have survived in the eternally-unchanging *darling*, that is in Warburg's ever-recurring – according to Didi-Huberman's reading. They are figures whose cuteness signifies at the same time both the inaccessibility of commodities and frustrated desire.

Some months ago I was in the studio of Finnish artist Katja Tukiainen where, attached to a sort of necklace dripping with knick-knacks depicting the sources of inspiration for her cute nymphets, desirous of luxury goods, I noticed there was a Kewpie and an old Finnish postcard showing a mermaid. She told me that her sources of inspiration also include the Mumin, a Finnish equivalent of the Shmoo, and Henry Darger.³¹ For Giorgio Agamben, there are basic similarities between Darger's work and Warburg's



Postcard - Katja Tukiainen's studio - Helsinki, June 2012.
 Courtesy of Katja Tukiainen.
 Photo: Giancarlo Carpi.

May believes that myth is most interesting and meaningful in its moment of adjustment, in its patterns of change. Therefore, the treating of folk sources and cultural or mythological patterns through the changing vehicle of popular culture may mean that the altered narratives or images *and* the method of this change – the innovative technology of book, illustration, cartoons, and film, – are meaningful.»²⁹

Le sculture di Gabriels tematizzano queste interpretazioni della popular art di Rose O'Neill. Potremmo dire che, più consapevolmente di Palmer Cox, Rose O'Neill rappresenta la derivazione della storia dalla natura, il dominio della borghesia come equivalenza tra storia e natura, lo stato di proliferazione incontrollata delle immagini. In certe sue illustrazioni icone fiabesche fruttano la merce. Parimenti le icone della mitologia classica, Cupido, i satiri, sono sopravvivenze nel sempre uguale benjaminiano, cioè nel sempre ricorrente di Warburg – secondo la lettura di Didi-Huberman. Sono figure la cui

Pathosformel: «Like any true artist, he did not want to simply create the image of a body, but a body for the image. His work, like his life, is a battlefield with the *Pathosformel* “Dargerian nymph” as its subject. She has been enslaved by evil adults (often shown dressed as teachers, with cap and gown). The images that make up our memories thus tend, over the course of their historical transmission (both collective and individual), to remorselessly stiffen into specters, and the issue is precisely that of restoring them to life.»³²

The art of the otaku can also be interpreted by taking into account what in 2001 the theorist of *Superflat*, Azuma Hiroki, termed a “database tendency”. These amateur artists compose their heroines by combining stereotypical cute details (big eyes, cat or rabbit ears, bows, school uniforms, etc.) and changing only their composition. Such creativity might seem an endless attempt to escape the homologation and fragmentary nature of late capitalist Japanese society – as well as social isolation and emotional emptiness – by building a body for the image, but the innovation consists in the deconstruction of the favourite character's body and its reconstruction with new elements.³³ In the cuteness of each recomposition, the generalities of the subject – in the «at once both passive and aggressive»³⁴ sensation generated in them – there is the utopia which allows them to invent what is simply the creation of an image of a character (an image of the thing, not a thing in itself), a utopia upon which their desire for that particular image of the character depends, the utopia of a reality that makes sense and the ability to escape from an imaginary world. The utopia of the allegorist and of the consumer is reflected in cuteness. We might say that the enslavement of the image takes place each time the image of the character is freed, and vice versa. Thus the desire for these female creatures is not fulfilled by them and survives within them. In this cycle which exalts their materially virtual character, the imaginal nature of the commodity manifests itself concretely, and it is here that the meaning of the Nymph's paradigmatic survival in cuteness lies. It is one of the explorations of post-modern society conducted by contemporary art and by Gabriels' *Ninfa moderna*, or *cute Nymph*.

Vladimir Nabokov used the term *cuteness* to define the charm of the prototypical Lolita, des-

cuteness, nello stesso tempo, significa l'irraggiungibilità della merce, il desiderio frustrato. Alcuni mesi fa mi trovavo nello studio dell'artista finlandese Katja Tukiainen e vidi che, in una sorta di collana grondante ammennicoli, le fonti di ispirazione per le sue ninfette *cute* desiderose di beni di lusso, c'erano un Kewpie e una vecchia cartolina finlandese che rappresentava una sirena. Mi disse che tra le sue fonti di ispirazione ci sono anche i Mumin, equivalenti finlandesi degli Shmoo, e Henry Darger.³⁰ Per Giorgio Agamben, nell'opera di Darger sussistono analogie fondamentali con la *Pathosformel* di Warburg: «Come ogni vero artista, egli non voleva però semplicemente costruire l'immagine di un corpo, ma un corpo per l'immagine. La sua opera, come la sua vita, è un campo di battaglia il cui oggetto è la *Pathosformel* "Ninfa dargeriana". Essa è stata ridotta in schiavitù dai malvagi adulti (spesso rappresentati in veste di professori, con toga e berretto). Le immagini di cui è fatta la nostra memoria tendono, cioè, nel corso della loro trasmissione storica (collettiva e individuale), incessantemente a irrigidirsi in spettri e si tratta appunto di restituirle alla vita.»³¹ L'arte degli otaku può essere interpretata anche tenendo conto di quella loro tendenza che il teorico del *Superflat*, Azuma Hiroki, ha chiamato nel 2001 una "database tendency". Questi artisti amatoriali compongono le loro eroine combinando dettagli stereotipati e *cute* (occhi grandi, orecchie da gatto, da coniglio, fiocchi, uniformi scolastiche ecc.), e modificano solo la composizione. Questa loro creatività può apparire un incessante tentativo di sottrarsi all'omologazione e alla frammentarietà della società tardocapitalistica giapponese – e a un isolamento sociale e un vuoto emotivo – costruendo un corpo per l'immagine. Ma l'invenzione consiste in una scomposizione del corpo del personaggio preferito e nella sua ricomposizione con nuovi elementi.³² Nella *cuteness* di ogni ricomposizione, nella generalità del soggetto – nello sguardo «al tempo stesso passivo e aggressivo»³³ che suscita in loro – c'è l'utopia che ha permesso loro di realizzare quell'invenzione che è solo invenzione di un'immagine del personaggio (immagine della cosa, non cosa in sé), utopia da cui dipende il loro desiderio per quell'immagine del personaggio, utopia di una realtà che abbia senso, di poter uscire da un mondo immaginario. L'utopia dell'allegorista e del consumatore si rispecchia nella *cuteness*.

timed to live on in twenty years of Lolicon manga: «What drives me insane is the twofold nature of this nymphet – of every nymphet, perhaps; this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country (smelling of crushed daisies and sweat); and from very young harlots disguised as children in provincial brothels.»³⁵ Like most of his disassemblable sculptures, Gabriels' *Modern Nymph* (2008) is, in fact, a toy. Believing that art today can only be decoration, Gabriels has no belief in its sacredness and seeks in it a ludic and unreal dimension. Murakami saw in the end of art a way to regain Japan's artistic independence after American cultural colonization.³⁶ Murakami produces multiple copies of his works, destined for the popular otaku market of as works of art, and thus commodifies art at the root, while yet affirming Japan's identity. Among Gabriels' precursors we might place the sculptures of Nara, American Pop Surrealism and especially the more organic sculptures of Spanish sculptor Miguel Berrocal³⁷ and European symbolism. Gabriels, who does not aim to revitalize the Italian cultural tradition by commodifying his sculptures, has retraced the philosophy of European art, naming one of his toys *Ninfa moderna*, or *Modern Nymph*,³⁸ and the baptism of this creature, in fact, melds and synthesizes as never before Murakami's aesthetic operation. Gabriels also creates jewellery – on display for the first time in this exhibition – in small amounts and in high-quality materials: they are melancholy jewels, analogous to the elements of his toys. On the other hand again, Gabriels has been confused with the Italian and foreign Pop Surrealists. Giving parts of his sculptures a realistic appearance – the cyberskin and silicone implants, and even the repellent back of the *Piccola necrofilaia* – he references traditional artistic techniques and that preference for the finished picture which, together with neonatal deformation, is a constant in their work. Deformations which risk being in bad taste or irremediably disgusting³⁹ (something absent in Murakami's acrylics, partly due to their use of matt colors) and so confuse their uncertain status (graceful and deformed subjects/non-sub-

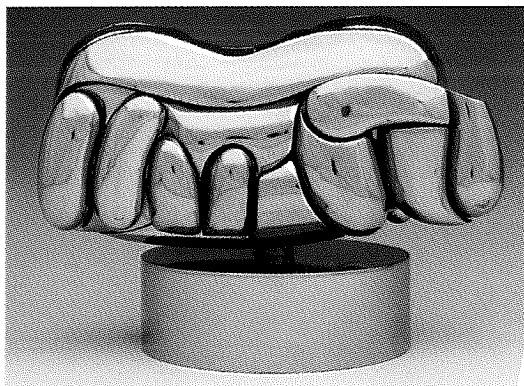
Potremmo dire che la riduzione in schiavitù dell'immagine avviene ogni volta che l'immagine del personaggio è liberata e viceversa. Così il desiderio per queste creature femminili non è appagato da esse e sopravvive in esse. In questo circolo che esalta il loro carattere materialmente virtuale si manifesta concretamente la natura immaginale della merce. In ciò è il senso della sopravvivenza paradigmatica di Ninfa nella *cuteness*. È una delle esplorazioni della società postmoderna compiute dall'arte contemporanea e dalla *Ninfa moderna*, o *Ninfa cute*, o *Lolita*, di Gabriels.

Vladimir Nabokov, per definire il fascino della *Lolita* prototipica, destinata a sopravvivere in vent'anni di manga *Lolicon*, ha usato il termine *cuteness*: «What drives me insane is the twofold nature of this nymphet – of every nymphet, perhaps; this mixture in my *Lolita* of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country (smelling of crushed daisies and sweat); and from very young harlots disguised as children in provincial brothels.»³⁴

La *Ninfa moderna* (2008) di Gabriels è un giocattolo, e la maggior parte delle sue sculture sono giocattoli scomponibili. Gabriels non crede alla sacralità dell'arte, pensando che oggi l'arte possa essere solo decorazione. Ricerca inoltre una dimensione ludica, cioè una dimensione non reale. Murakami ha visto nella fine dell'arte anche un modo per riconquistare l'indipendenza artistica del Giappone dopo la colonizzazione culturale americana.³⁵

Murakami produce multipli delle sue opere e li destina al mercato popolare degli otaku come opere d'arte, così mercifica l'arte alla radice ma afferma l'identità del Giappone.

Tra le fonti di Gabriels ci sono le sculture di Nara, il pop surrealism americano ma soprattutto le sculture più organiche dello spagnolo Miguel Berrocal³⁶ e il simbolismo europeo. Gabriels, che non rivalizzerebbe la tradizione culturale italiana mercificando le sue sculture, ha ripercorso la filosofia dell'arte europea intitolando uno dei suoi giocattoli *Ninfa moderna*.³⁷ Il battesimo di questa creatura, in effetti, fonda e sintetizza come mai era stato fatto prima d'ora l'operazione estetica di Murakami. Gabriels ha inventato anche dei gioielli – esposti per la prima volta in questa occasione – in piccolo numero e



Miguel Berrocal, *Romeo e Giulietta*, 1966-1967.
Disassemblable sculpture in 16 parts,
12 x 21 x 9 cm.

jects) with the uncertain status of “work of art” of the piece in which they are depicted. This is a possible aesthetic debate on the status of art in post-Pop Art which is however not consciously pursued by many Pop Surrealists.⁴⁰ These artists are generally careful marketers of their works, who produce prints to be sold in series to collectors who are attracted to them by the strangeness of their subject matter and their narrative immediacy.

In his *Ninfa moderna* and his disassemblable bronze sculptures (wonderful and ironic, few in number and designed and built over the years), however, Gabriels, aware of the seriousness of the issues he explores (as in all likelihood Murakami was aware of the suffering of a segment of his country's society) has shut himself away in the little fortress of the Pietro Canonica museum in Rome. From Canonica's funerary monuments and from his toys, from a philosophy of art and from a history of art in Europe, he affirms a philosophy which is not Jeff Koons's nihilism, and which gives us an Italian and European interpretation, one as original as it is justified, of commodity art.

¹ Translation from Italian, by Richard McKenna.

² Cf. Dick Hebdige, *The Protocols of Sado-Cute*, in Paul Schimmel et al., *Murakami*, Rizzoli International, New York, 2007, p. 40.

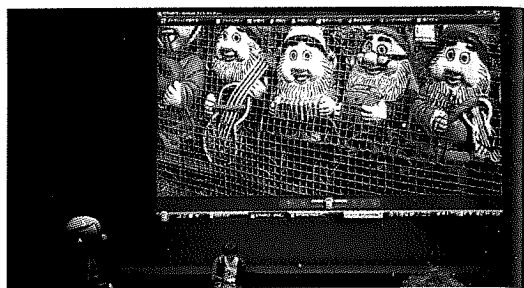
³ Midori Matsui notes the similarities between *Sea Breeze* and *In & Out of Love* by Hirst (1991) considering both allegories of social stereotypes. The con-

in materiali pregiati. Sono gioielli malinconici, analoghi agli elementi dei suoi giocattoli. D'altra parte, ancora, Gabriels si è confuso con gli artisti pop surrealisti italiani e stranieri. Dando a parti delle sue sculture un aspetto realistico – le protesi in cyberskin e silicone, e anche il dorso repellente della *Piccola necrofilaia* – ha richiamato quella tradizionalità della tecnica artistica, quella predilezione per il quadro finito che è una costante dei loro lavori insieme alle deformazioni neonatali. Cioè deformazioni che così rischiano il cattivo gusto, o una disgustosità che non può essere redenta³⁸ – che non c'è negli acrilici di Murakami anche per l'uso di colori piatti – e così confondono il loro incerto status – soggetti/non-soggetti, graziosi e deformi – con l'incerto status di “opera d'arte” dell'opera in cui sono rappresentate. Si tratta di un discorso estetico possibile sullo status dell'arte nell'arte posteriore alla pop art, che però non è portato avanti consapevolmente da molti pop surrealisti.³⁹ Perlopiù questi artisti sono attenti alla commercializzazione delle loro opere, ne traggono stampe da vendere in serie, le vendono a collezionisti che le apprezzano per la bizzarria dei soggetti e l'immediatezza narrativa.

Gabriels invece, consapevole della gravità dei temi che ha esplorato, come probabilmente lo è Murakami per lo stato di sofferenza di una parte della società del suo paese, con la *Ninfa moderna* e le sue poche sculture smontabili, fatte di bronzo, le ultime meravigliose e ironiche, poche sculture progettate e realizzate nel corso di anni, si è richiuso nella fortezza di Pietro Canonica a Roma. Dai monumenti funerari di Canonica e dai suoi giocattoli, da una filosofia dell'arte e da una storia dell'arte europee, afferma una filosofia che non è il nichilismo di Jeff Koons, e ci dà un'interpretazione italiana ed europea, un'interpretazione originale quanto fondata, della commodity art.

¹ Cfr. Dick Hebdige, *The Protocols of Sado-Cute*, in Paul Schimmel et al., *Murakami*, Rizzoli International, New York, 2007, p. 40.

² Midori Matsui nota l'affinità tra *Sea Breeze* e *In & Out of Love* di Hirst (1991), considerandole entrambe allegorie di stereotipi sociali. Il concetto di allegoria è usato secondo la definizione di Craig Owens: «Appropriation was the dominant method of postmodern art defined by Owens, who described it as an “allegorical” operation that “does not invent images but confiscates them”, laying “claim to the culturally significant, pos[ing] as its interpreter”, adding a



Yoshitomo Nara speaking. On the left, Katja Tukiainen's sculpture. Kiasma Museum, Helsinki, 4 September, 2012. Photo: Giancarlo Carpi.

cept of allegory is used in accordance with Craig Owens' definition, «Appropriation was the dominant method of postmodern art defined by Owens, who described it as an “allegorical” operation that “does not invent images but confiscates them”, laying “claim to the culturally significant, pos[ing] as its interpreter”, adding a new meaning to the original that “supplants the antecedent one”» (Midori Matsui, *Monuments to Emptiness, Vehicles of Transcendence: Neo Pop as a Mirror of Japanese Postmodern Unconscious*, in Paul Schimmel et al., *op. cit.*, p. 85). For Midori Matsui the work of Murakami creates something which is closer to Benjamin's concept of “dialectical image” than to the concept of allegory. In fact, Midori cites Benjamin: «Still, Murakami's use of a cultural fragment to evoke an emotion shared by a specific social group belonging to a specific historical period indicates a more complex use of allegory than Owens'. It recalls Walter Benjamin's analysis of cultural products as reservoirs of the collective vision of utopia. Benjamin emphasized the importance of discerning (“remembering”) the patterns of “dreaming”, the ways in which the 19th-century bourgeoisie perceived their organic relation with their society and time through their relations to popular images and products: “But the modern – *la modernité* – is always citing primary history. Here, this occurs through the ambiguity peculiar to social relations and products of this epoch. Ambiguity is manifest of dialectic, the law of dialectic at a standstill. This standstill is utopia and the dialectic image, therefore, dream image. Such an image is afforded by commodity per se: as fetish”» (*ibid.*, p. 91; the Benjamin quote in English is a quote from Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, 1999, p. 10). Without knowing *Sea Breeze* by Murakami, Gabriels cites Duchamp in his *Ninfa moderna*: the voyeuristic domè like the reactor-lights of *Sea Breeze* when they are turned off. «When the doors open, they expose

new meaning to the original that “supplants the antecedent one”» (Midori Matsui, *Monuments to Emptiness, Vehicles of Transcendence: Neo Pop as a Mirror of Japanese Postmodern Unconscious*, in Paul Schimmel et al., *op. cit.*, p. 85). Per Midori Matsui l'opera di Murakami dà vita a qualcosa che è più vicino al concetto benjaminiano di “immagine dialettica” che al concetto di allegoria. E cita appunto Benjamin: «Still, Murakami's use of a cultural fragment to evoke an emotion shared by a specific social group belongin to a specific historical period indicates a more complex use of allegory than Owens'. It recalls Walter Benjamin's analysis of cultural products as reservoirs of the collective vision of utopia. Benjamin emphasized the importance of discerning (“remembering”) the patterns of “dreaming”, the ways in which the nineteenth-century bourgeoisie perceived their organic relation with their society and time through their relations to popular images and products: “But the modern – *la modernité* – is always citing primary history. Here, this occurs through the ambiguity peculiar to social relations and products of this epoch. Ambiguity is manifest of dialectic, the law of dialectic at a standstill. This standstill is utopia and the dialectic image, therefore, dream image. Such an image is afforded by commodity per se: as fetish”» (*ibid.*, p. 91; il passo di Benjamin in lingua inglese è una citazione da Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, 1999, p. 10). Senza conoscere *Sea Breeze* di Murakami, Gabriels ha citato Duchamp nella sua *Ninfa moderna*: la cupoletta voyeuristica come le luci-reattore di *Sea Breeze* quando sono spente: «When the doors open, they expose the viewer to a blinding white light that suggests the flash before destruction; when closed, light seeps through and suggest a voyeuristic element reminiscent of Duchamp's *Etant donnés*, 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* (1946-1966)» (Paul Schimmel et al., *op. cit.*, p. 63).

³ Nella produzione di Nakahara Jun'ichi si svolse in Giappone un graduale passaggio dall'art nouveau all'estetica del *cute* pur nell'enfatizzazione di un solo particolare iconografico, gli occhi. La produzione di Nakahara Jun'ichi, che realizzò illustrazioni e bambole (illustrò anche alcune storie della scrittrice femminista lesbica Yoshiya Nobuko, legata alla rivista «Seito»), ottenendo negli anni Trenta grande popolarità, può essere considerata all'interno della diffusione in Giappone del graphic design europeo iniziata nel 1903 con la pubblicazione – promossa dall'artista Sugiura Hisui – delle prime tavole in stile art nouveau sulla rivista «Sanjurokunen». A preparare l'affermazione dello stile “nouveau” in Giappone era stata l'Esposizione universale di Parigi del 1900, durante la quale il pittore Kuroda Seiki aveva raccolto materiale da diffondere in patria al suo ritorno dalla Francia. Ricorda Daniela

il viewer to a blinding white light that suggests the flash before destruction; when closed, light seeps through and suggests a voyeuristic element reminiscent of Duchamp's *Etant donnés*, 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* (1946-66)» (Paul Schimmel et al., *op. cit.*, p. 63).

⁴ In the work of Nakahara Jun'ichi a gradual shift from Art Nouveau to the aesthetics of *cute* took place in Japan, though only in the emphasis of one single iconographic particular; the eyes. The work of Nakahara Jun'ichi, whose illustrations and dolls – Nakahara also illustrated several stories by the lesbian feminist writer Yoshiya Nobuko who was involved with the magazine «Seito» – gained widespread popularity in the Thirties, should be considered within the diffusion in Japan of European graphic design which began in 1903 with the publication – promoted by the artist Sugiura Hisui – of the first Art Nouveau prints in the journal «Sanjurokunen». The ground for the affirmation of the Nouveau style in Japan was prepared by the 1900 Paris Exposition universelle, during which the painter Kuroda Seiki had collected material to disseminate upon his return to his homeland. Daniela Sadun recalls that in 1914, as part of a collaboration with the Mitsukoshi department store which had begun in 1908, Hisui – a student of Kuroda Seiki – already «slides naturally from traditional Japanese painting into the style of Art Nouveau, obtaining in the *Poster for the Mitsukoshi department store spring sale* an abandonment of the search for volume in the female body and face in favour of flat surfaces and matt colours» (Daniela Sadun, *The Origins of Japanese Graphic Design, from Art Nouveau and Art Deco*: Sugiura Hisui, in «Controspazio», no. 6, 09, 1990, p. 53).

⁵ Robertson makes a distinction between the two Japanese terms used in reference to androgyny, *chūsei* and *ryōsei*: «*Ryōsei* was and is most generally used to label either someone with both female and male genitalia or someone with both feminine and masculine characteristics. Consequently, *ryōsei* has been used to refer intersexed bodies as well as to persons who behave as if they were at once masculine and feminine. [...] *Chūsei*, on the other hand, has been used to mean “neutral” or “in between”, and thus neither female nor male, neither woman nor man. Whereas *ryōsei* emphasizes the juxtaposition or combination of sex or gender differences, *chūsei* emphasizes the erasure or nullification of differences» (Jennifer Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1998, p. 50).

⁶ Cf. Alessandro Gomasca, *La bambola e il robot-tone. Culture pop nel Giappone contemporaneo*, Einaudi, Turin, 2001, p. 224.

⁷ According to Robertson, «Takarazuka itself was Conceived of as a dreamworld – “a place where dreams are made and sold”, according to the Revue's

Sadun che Hisui, allievo di Kuroda Seiki, già nel 1914 nell'ambito della collaborazione con i grandi magazzini Mitsukoshi iniziata nel 1908, «scivola con naturalezza dalla pittura giapponese tradizionale nello stile art nouveau ottenendo nel *Manifesto per i saldi primaverili del grande magazzino Mitsukoshi* l'abbandono della ricerca volumetrica nel corpo e nel volto della donna, a vantaggio di superfici piatte e di colori non sfumati» (Daniela Sadun, *Le origini del graphic design giapponese tra art nouveau e déco: Sugiura Hisui*, in «Controspazio», n. 6, 09, 1990, p. 53).

⁴ Robertson distingue i due termini giapponesi usati in riferimento all'androginia, *chūsei* e *ryōsei*: «*Ryōsei* was and is most generally used to label either someone with both female and male genitalia or someone with both feminine and masculine characteristics. Consequently, *ryōsei* has been used to refer intersexed bodies as well as to persons who behave as if they were at once masculine and feminine. [...] *Chūsei*, on the other hand, has been used to mean "neutral" or "in between", and thus neither female nor male, neither woman nor man. Whereas *ryōsei* emphasizes the juxtaposition or combination of sex or gender differences, *chūsei* emphasizes the erasure or nullification of differences» (Jennifer Roberson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1998, p. 50).

⁵ Cfr. Alessandro Gomasasca, *La bambola e il robotto. Culture pop nel Giappone contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 224.

⁶ Secondo Robertson «*Takarazuka* itself was conceived of as a dreamworld – "a place where dreams are made and sold", according to the Revue's advertisements – and the early theater complex was named, appropriately, Paradise» (Jennifer Robertson, *op. cit.*, p. 71). Il sistema valoriale fondato su infantilità e autismo dalle così dette culture *shōjo* e *otaku* (cfr. Alessandro Gomasasca, *op. cit.*, pp. 68-90) sarà definito dallo psicoanalista Keigo Okonogi nel 1978 con l'espressione *moratoriumu ningen* («"persona" "che fa indugiare"»); cfr. Marco Pellitteri, *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina, 2008, p. 193.

⁷ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2000, vol. I, p. 76.

⁸ Sharon Kinsella, «Cuties in Japan», in *Women*, a cura di L. Skov e B. Moeran, Curzon Press, Richmond (Surrey), 1995, p. 241.

⁹ Sianne Ngai, in Adam Jasper, Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories, an Interview with Sianne Ngai*, in «Cabinet», n. 43, 2011.

¹⁰ Gli elfi Brownies comparvero per la prima volta nelle illustrazioni di un poema nella rivista per bambini «St. Nicholas». Nel 1894 furono pubblicati in Italia come *Le gloriose gesta dei nani burloni narrate da uno di loro*, Treves, Milano, 1894.

advertisements – and the early theater complex was named, appropriately, Paradise» (Jennifer Robertson, *op. cit.*, p. 71). The value system based on infantility and the cloistered, obsessive nature of the so-called *shōjo* and *otaku* cultures (see Gomasasca, *op. cit.*, pp. 68-90) would be defined by the psychiatrist Keigo Okonogi in 1978 with the expression *moratoriumu ningen* («"person" "who lingers"»), procrastinator; see Marco Pellitteri, *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina, 2008, p. 193.

⁸ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin; prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann, The Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 72.

⁹ Sharon Kinsella, «Cuties in Japan», in *Women*, ed. by L. Skov and B. Moeran, Curzon Press, Richmond (Surrey), 1995, p. 241.

¹⁰ Sianne Ngai, in Adam Jasper, Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories, an Interview with Sianne Ngai*, in «Cabinet», no. 43, 2011.

¹¹ The Brownie elves appeared for the first time in the illustrations of a poem in the «St. Nicholas» magazine for children. In 1894 they were published in Italy by Treves: *Le gloriose gesta dei nani burloni narrate da uno di loro*, Treves, Milan, 1894.

¹² Gary Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 33.

¹³ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London, 2002, p. 284. In order to establish a conceptual correspondence between visual neonatal deformation and literary rhetoric we will need to begin from Sianne Ngai's reflections on personification as a principal trope of cuteness. In 2005, Ngai (*The Cuteness of the Avant-Garde*, in «Critical Inquiry», Summer 2005), taking as a starting point the exploration of the visual arts and works by Takashi Murakami and Yoshitomo Nara, argued that the rhetorical figure of the prosopopeia may be considered as a process of the humiliation and mutilation of the inanimate entity which is its subject. As will be evident, prosopopeia does not always generate these connotations, as for example when it is part of an allegorical discourse or narrative. In my opinion (a test of these theoretical considerations also in relation to the personifying function of the altered in territorial and linguistic identity in child language in *Identità linguistica territoriale e linguaggio infantile ne Le Confessioni d'un Italiano*, in *Identità. Testo, arti, metodologia, ricerca*, ed. by Francesca Brancolini, Claudia Fimiani and Anna Langiano, conference proceedings, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Universitalia, Rome, 2011), the relationship between prosopopeia and cuteness established by

¹¹ Gary Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 33.

¹² Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, Milano, 2002, p. 302. Volendo istituire una corrispondenza concettuale tra la deformazione neonatale visiva e la retorica letteraria occorrerà partire dalle riflessioni di Sianne Ngai sulla personificazione come tropo principale della cuteness. Ngai nel 2005 (in *The Cuteness of the Avant-Garde*, in «Critical Inquiry», estate 2005), muovendo dall'esplorazione della categoria nelle arti visive, in alcune opere appunto di Takashi Murakami e Yoshitomo Nara, argomentava che la figura retorica della prosopopea può essere pensata come un procedimento di umiliazione e mutilazione dell'entità inanimata che ne è l'oggetto. Come è evidente, la prosopopea non sempre genera quelle connotazioni, ad esempio quando è parte di una narrazione o di un discorso allegorico. A mio parere (per una verifica di queste considerazioni teoriche anche in rapporto alla funzione personificante degli alterati cfr. *Identità linguistica territoriale e linguaggio infantile ne Le Confessioni d'un Italiano*, in *Identità. Testo, arti, metodologia, ricerca*, a cura di Francesca Brancolini, Claudia Fimiani e Anna Langiano, atti del convegno presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università, Roma, 2011) la relazione tra prosopopea e cuteness istituita da Ngai può essere convalidata e approfondita collegandola alla realtà storica in cui si è manifestata la categoria stessa, facendo ricorso appunto alla citata interpretazione della storia della caricatura data da Gombrich. Questi, chiedendosi come una forma neonatale – il personaggio The Shmoo – potesse «suggerire l'illusione della vita che c'è anche senza l'illusione di realtà», ipotizzava che una spiegazione fosse «la disposizione del pubblico ad accettare queste forme grottesche e semplificate in parte perché la loro mancanza di elaborazione assicura che non ci sono suggerimenti contrastanti». La proprietà «essere grottesco» e la proprietà «essere stato vivificato» apparivano essenziali e interdipendenti. Esse ci permettono di collegare la riflessione di Gombrich a quella di A.J. Greimas sul «fare antropomorfo», sul fatto che questa operazione implica la possibilità di sanzionare il soggetto antropomorfo – «la matita scrive bene» (Algirdas J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano, 2001, p. 178); la sanzione può essere positiva, come nell'esempio, ma anche negativa. In sintesi, sembra esserci una relazione di equivalenza tra i procedimenti di animazioni di carattere verbale che connotano disforicamente il proprio oggetto e il procedimento di codificazione visivo basato sull'enfatizzazione dei tratti neonatali. È un'equivalenza che può darsi sul piano della visualità – tra l'impossibilità naturale in cui fossero legati personificante e personificato e l'impossibilità naturale in cui fossero legati raffigurante e raffigurato –

Ngai can be validated and further examined by linking it to the historical reality in which the category itself appeared, referencing the cited interpretation of the history of caricature given by Gombrich. Gombrich, who, when asking how a neonatal form – the character of The Shmoo – could «suggest that there is the illusion of life without the illusion of reality» speculated that the explanation was «the willingness of the public to accept the grotesque and simplified partly because its lack of elaboration guarantees the absence of contradictory clues». The properties of “being grotesque” and “being brought to life” appeared essential and interdependent. They allow us to link Gombrich's words with A.J. Greimas' «anthropomorphic doing/ behaviour» in the fact that this operation implies the possibility of sanctioning the anthropomorphised subject – «the pencil writes well» (Algirdas J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milan, 2001, p. 178); the sanction may be positive, as in the example, but also negative. In summary, there seems to be an equivalence relationship between verbal animation processes which dysphorically characterize the object itself and the process of visual codification based on the emphasis of neonatal features. It is an equivalence which may exist on the visual level – between the natural impossibility in which personifier and personified were bound and the natural impossibility in which depicting and depicted were bound – but which is compelling on the performative level: animating an object dysphorically may signify comingling with the inanimate, with otherness; giving life to what is depicted can mean comingling with the inanimate, with otherness.

¹⁴ Kinsella observes: «Whereas Disney *cute* was based more on a sentimental journey back into an idealized rural society populated with happy little animals and rural character taken from folk stories, Japanese *cute* fashion became more concerned with a sentimental journey back into an idealized childhood. As Disney romanticized nature in relation to industrial society, so Japanese cuteness romanticized childhood in relation to adulthood. Condemning adulthood was an individualized and limited way of condemning society generally» (Sharon Kinsella, *op. cit.*, p. 241).

¹⁵ Philip Brophy, *Ocular Excess. A Semiotic Morphology of Cartoon Eyes*, in *Kaboom! Explosive Animation from America and Japan*, Museum of Contemporary Art, Sidney, 1994.

¹⁶ Isabella Santacroce, *Lulù Delacroix*, Rizzoli, Milan, 2010, p. 182.

¹⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 559.

¹⁸ Cf. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milan, 2003.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milan, 2004, p. 81.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

ma che appare stringente sul piano performativo: animare un oggetto disforicamente può significarne la commistione con l'inanimato, l'alterità; vivificare un raffigurato semplificandolo può significarne la commistione con l'inanimato, l'alterità.

¹³ Osserva Kinsella: «Whereas Disney *cute* was based more on a sentimental journey back into an idealized rural society populated with happy little animals and rural character taken from folk stories, Japanese *cute* fashion became more concerned with a sentimental journey back into an idealized childhood. As Disney romanticized nature in relation to industrial society, so Japanese cuteness romanticized childhood in relation to adulthood. Condemning adulthood was an individualized and limited way of condemning society generally» (Sharon Kinsella, *op. cit.*, p. 241).

¹⁴ Philip Brophy, *Ocular Excess. A Semiotic Morphology of Cartoon Eyes*, in *Kaboom! Explosive Animation from America and Japan*, Museum of Contemporary Art, Sidney, 1994.

¹⁵ Isabella Santacroce, *Lulù Delacroix*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 182.

¹⁶ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., vol. II, p. 626.

¹⁷ Cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 2003.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ «Era questo l'ultimo asilo di quei bambini prodigio che videro la luce nelle esposizioni universali in forma di valigia brevettata con illuminazione interna, di coltello da tasca lungo un metro o di manico d'ombrello con orologio e pistola legalmente tutelato. E a fianco di queste creature giganti degenerate, il materiale rimasto invece allo stato di aborto. Abbiamo attraversato lo stretto, oscuro corridoio fin là dove, fra una *librairie en solde*, dove polverosi plichi arrotolati parlano di ogni sorta di fallimento, e un negozio pieno solo di bottoni (di madreperla, o di quelli che a Parigi si chiamano *de fantaisie*), stava una specie di soggiorno. Su di una smorta tappezzeria piena di immagini e busti brillava una lampada a gas. Alla sua luce leggeva una vecchia. È lì sola come da anni, e vuole dentiere "d'oro, di cera o anche rotte". Da quel giorno sappiamo anche noi da dove il dottor Mirakel estrasse la cera con cui fabbricò Olimpia» (Walter Benjamin, *op. cit.*, vol. I, p. 212).

²² Cfr. Gillo Dorfles, *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1990.

²³ Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 82.

²⁴ Sappiamo che Giacomo Balla si appropriò della linea *Jugend* per rendere il movimento dei corpi e che, assimilato il Boccioni del 1913, creò anche fiori futuristi smontabili, oggetti che, rispetto alle forme vegetali degli arredi urbani art nouveau, instauravano una vitale

²² «Here was the last refuge of those infant prodigies that saw the light of day at the time of the world exhibitions: the briefcase with interior lighting, the meter-long pocket knife, or the patented umbrella handle with built-in watch and revolver. And near the degenerate giant creatures, aborted and broken-down matter. We followed the narrow dark corridor to where – between a discount bookstore, in which dusty tied-up bundles tell of all sorts of failure, and a shop selling only buttons (mother-of-pearl and the kind that in Paris are called *de fantaisie*) – there stood a sort of salon. On the pale-colored wallpaper full of figures and busts shone a gas lamp. By its light, an old woman sat reading. They say she has been there alone for years, and collects sets of teeth "in gold, in wax, and broken". Since that day, moreover, we know where Doctor Miracle got the wax out of which he fashioned Olympia» (Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 203).

²³ Cf. Gillo Dorfles, *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1990.

²⁴ Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 82.

²⁵ We know that Giacomo Balla appropriated the *Jugend* line to realize the movement of bodies and that, having assimilated the 1913 Boccioni, he also created the dismantlable Futurist flowers, objects which, in comparison with the vegetable forms of Art Nouveau urban decoration, featured a vitally ludic dimension. Rose O'Neill exhibited in Italy in 1911, representing the United States of America on the occasion of the *Roman Art Exposition*. Cf. *Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture in the Pavilion of the United States of America at the Roman Art Exposition*, Forzani and C., Rome, 1911 (*Group at Dinner*, no. 403, p. 41). Shelly Armitage, writing on O'Neill's *Sweet Monster* series, supported, without making reference to any painter in particular, a parallel between O'Neill's work and Italian Futurism: «The other tendency is toward a significant form as emotional expression as in the experiments of the Cubists, the Dadaists, Futurists and the extremes» (Shelly Armitage, *Keuppies and Beyond. The World of Rose O'Neill*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 136). I feel that this is a fruitful parallel. O'Neill emphasized morphological characteristics which had an inherently pathetic quality and whose emphasis rendered the subject shown more vague. In the analogous Futurist abstraction, namely that of Depero and Balla in 1915-16, in those abstract syntheses of formal analogies, the abstract form conserves the subject – of which it is an abstract equivalent – as an analogy between itself and the sentiment of the spectator.

²⁶ From *Fairy with Peacock* (1901 ca.) by Philippe Wolfers to *Girl with Calla Lilly* (1900 ca.) by Albert Braut.

²⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 558.

²⁸ The unnaturally large form of the eyes as a transfiguration of the *chûset* girl. Perhaps the passage of Art

dimensione ludica. Rose O'Neill espose in Italia nel 1911, rappresentando gli Stati Uniti d'America in occasione della *Roman Art Exposition*. Cfr. *Catalogue of the Collection of Pictures and Sculptures in the Pavillon of the United States of America at the Roman Art Exposition*, Forzani and C., Roma, 1911 (*Group at Dinner*, n. 403, p. 41). Shelley Armitage, scrivendo della serie degli *Sweet Monsters* di Rose O'Neill, sosteneva, senza fare riferimento a un pittore in particolare, un parallelismo tra la ricerca della O'Neill e il futurismo italiano: «The other tendency is toward a significant form as emotional expression as in the experiments of the Cubists, the Dadaists, and the extreme Futurists» (Shelley Armitage, *Keupies and Beyond. The World of Rose O'Neill*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 136). A mio parere si tratta di un parallelismo fecondo. La O'Neill enfatizzò caratteri morfologici che avevano una intrinseca qualità patetica e la cui enfaticizzazione rendeva più vago il soggetto che rappresentavano. Nell'astrattismo analogico futurista, cioè quello di Balla e Depero del 1915-16, in quelle sintesi astratte in analogie formali, la forma astratta conserva il soggetto – del quale è appunto un equivalente astratto – come analogia tra se stessa e il sentimento dello spettatore.

²⁵ Dalla *Fata con pavone* (1901 c.) di Philippe Wolfers alla *Fanciulla con calla* (1900 c.) di Albert Braut.

²⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, vol. II, p. 624.

²⁷ Il tratto degli occhi innaturalmente grandi come trasfigurazione della ragazza *chūsei*. Forse il passaggio della sterilità art nouveau nella cultura visiva *shōjo* prima che i tratti neonatali arrivassero nel manga *shōjo* negli anni Cinquanta da Disney. Nota l'antropologo Matt Thorn: «The school-based romances Nishitani pioneered, such as *Remon to Sakuranbo* (Lemon and Cherry), were the precursors of the stories drawn by most young *shōjo* manga artist today. And, while those artists may not realize it, the characters they drawn are direct descendants of the slim young fashion plates of Nakahara Jun'ichi's fashion illustrations, which in turn were influenced by prewar Art Deco, and Art Nouveau illustrations» (Matt Thorn, *Shōjo Manga*, in http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/japan_quarterly/index.php, articolo pubblicato originariamente in «The Japan Quarterly», vol. 40, n. 3. 2001).

²⁸ Talbot Hamlin, cit. in Shelley Armitage, *Keupies and Beyond. The World of Rose O'Neill*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 135.

²⁹ Shelley Armitage, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ Katja Tukiainen ha visto per la prima volta l'elaborazione della cuteness nell'arte contemporanea in una mostra in Italia, *New Pop*, allestita a Palazzo Fortuny a Venezia nel 1994.

³¹ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 22.

³² «To understand the evaluation/consumption structure of otaku culture, it is necessary to distinguish two levels of otaku's desire. One is the level of simulacra

Nouveau sterility in the *shōjo* visual culture before the neonatal features arrived in the *shōjo* manga of the fifties from Disney. The anthropologist Matt Thorn notes: «The school-based romances Nishitani pioneered, such as *Remon to Sakuranbo* (Lemon and Cherry), were the precursors of the stories drawn by most young *shōjo* manga artist today. And, while those artists may not realize it, the characters they draw are direct descendants of the slim young fashion plates of Nakahara Jun'ichi's fashion illustrations, which in turn were influenced by prewar Art Deco, and Art Nouveau illustrations» (Matt Thorn, *Shōjo Manga*, http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/japan_quarterly/index.php, originally published in «The Japan Quarterly», vol. 40, no. 3. 2001).

²⁹ Talbot Hamlin, cit. in Shelley Armitage, *Keupies and Beyond. The World of Rose O'Neill*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 135.

³⁰ Shelley Armitage, *op. cit.*, p. 182.

³¹ Katja Tukiainen saw the development of cuteness in contemporary art for the first time in an exhibition in Italy, *New Pop*, at Palazzo Fortuny in Venice in 1994.

³² Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Turin, 2007, p. 22.

³³ «To understand the evaluation/consumption structure of otaku culture, it is necessary to distinguish two levels of otaku's desire. One is the level of simulacra where the odd images like the examples above fill the market. The other is the level of database that consists of the types and elements and regulates the scope of simulacra. Otakus evaluate, decompose and re-create their imagery through a kind of round-trip between these two levels. Their desire toward those two levels are quite different from each other. In one hand, otaku is addicted to and absorbed in the given simulacra imagery. They often say that they feel stronger realities in the imagery than in the real world. We can call it a "wet" and exclusive desire. They can satisfy it alone without any social communication with humans. However, in the other hand, otaku is perfectly "dry" towards the works in the level of database. They rather feel big zeal in decomposing the unity of the given work or character into types and elements, rearranging them and making another new work or character. The big amateur market called Comike is supported by this desire. On this level, the otaku behaves in a sociable and communicative manner because it is indispensable for them to exchange their information about the new fashion of database. They love the favorite character but also love to decompose and recombine it. Therefore we can say otaku is both wet and dry, both introversive and extroversive, both maniac and schizophrenic» (Azuma Hiroki, *Japanese Superflat Postmodernity*, in http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_en2.html, text for the exhibition *Superflat*, MOCA Gallery, Los Angeles, 2001).

where the odd images like the examples above fill the market. The other is the level of database that consists of the types and elements and regulates the scope of simulacra. Otakus evaluate, decompose and re-create their imagery through a kind of round-trip between these two levels. Their desire toward those two levels are quite different from each other. In one hand, otaku is addicted to and absorbed in the given simulacra imagery. They often say that they feel stronger realities in the imagery than in the real world. We can call it a “wet” and exclusive desire. They can satisfy it alone without any social communication with humans. However, in the other hand, otaku is perfectly “dry” towards the works in the level of database. They rather feel big zeal in decomposing the unity of the given work or character into types and elements, rearranging them and making another new work or character. The big amateur market called Comike is supported by this desire. On this level, the otaku behaves in a sociable and communicative manner because it is indispensable for them to exchange their information about the new fashion of database. They love the favorite character but also love to decompose and recompose it. Therefore we can say otaku is both wet and dry, both introversive and extroversive, both maniac and schizophrenic» (Azuma Hiroki, *Japanese Superflat Postmodernity*, in http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_en2.html, testo presentato nel corso della mostra *Superflat* presso la MOCA Gallery di Los Angeles nel 2001).

³³ Anne Allison, cit. in Alessandro Gomarasca, *op. cit.*, p. 206.

³⁴ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, introduction and notes by Alfred Appel Jr., Vintage Books, Atlanta, 2004, p. 44.

³⁵ Recentemente Yoshitomo Nara, invitato dal Museo Kiasma di Helsinki per un simposio (*Narrative Painting in Space*, 4 settembre 2012), ha presentato, tra i materiali del suo archivio fotografico, alcune fotografie scattate nelle campagne nei pressi di Hong Kong, indicando anche delle sculture – in effetti, nani da giardino – che rappresentavano i personaggi di Biancaneve e i sette nani di Disney. Affermava l'artista: «quite a way similar, but some how different» (traduzione dal giapponese durante il simposio).

³⁶ In particolare *Richelieu*, 1968-1973, ottone lucidato, 20 x 15,5 x 12,3 cm, scomponibile in 60 elementi; *Maria de la O*, 1962-1964, ferro saldato e lucidato, 9 x 10 x 7 cm, smontabile in 7 elementi; *Romeo e Giulietta*, 1966-1967, 12 x 21 x 9 cm, scultura scomponibile in 16 elementi.

³⁷ Il mio incontro con Gabriels è dovuto a questo suo titolo che coincideva con le mie prime idee di ineranza della *Pathosformel* di Ninfa alla storia della cuteness e alla diffusione del tipo Lolita nel manga otaku e nel neo-pop, risalenti alla mia tesi di laurea *Le trasformazioni del cute* presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza nel 2005 con la professoressa Antonella

³⁴ Anne Allison, in Alessandro Gomarasca, *op. cit.*, p. 206.

³⁵ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, introduction and notes by Alfred Appel Jr., Vintage Books, Atlanta, 2004, p. 44.

³⁶ Recently, Yoshitomo Nara, participating in a symposium at the Kiasma Museum in Helsinki (*Narrative Painting in Space*, September 4, 2012) showed as part of his photographic archive some photographs he had taken in the countryside around Hong Kong showing sculptures – actually garden gnomes – representing the characters of Disney's Snow White and the Seven Dwarfs. They were, in the words of the artist: «quite a way similar, but some how different» (translated from the Japanese during the symposium).

³⁷ In particular, *Richelieu*, 1968-1973, polished brass, 20 x 15.5 x 12.3 cm, disassemblable into 60 elements; *Maria de la O*, 1962-1964, wrought and polished iron, 9 x 10 x 7 cm, disassemblable into 7 elements; *Romeo and Juliet*, 1966-1967, 12 x 21 x 9 cm, sculpture disassemblable into 16 elements.

³⁸ My encounter with Gabriels was due to this title of his which coincided with my initial ideas of the inherent *Pathosformel* of the Nymph in the story of cuteness and the spread of the Lolita-type in otaku manga and neo-pop. These ideas were advanced in my dissertation, *The Transformation of the Cute* of 2005 at Rome Università La Sapienza, with Professor Antonella Sbrilli. On the subject of the comparison between the Nymph, and “nymphet”, i.e. the Lolita type, I can point to an essay by Sbrilli, *Coincidenze warburghiane in Nabokov (e viceversa)*, in «La Rivista di Engramma», 2005, and Roberto Calasso's book *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milan, 2005. In a 2006 essay in which the popular arts of contemporary Japan and the distribution of the Lolita type are examined with reference to the concept of Nymph (Stefano Terrosi, *Gyaru Power. Un confronto tra l'immagine dell'adolescente seducente in Giappone e Occidente*, in «Agalma», no. 12, September 2006). As regards the novel *Lolita*, Dolores is the character who most clearly embodies the concept of “survival”, being the only character whose narrative connects two issues which are also related individually to the other characters: the theme of aging – the survival of the nymphet, i.e. the Dolores of the first part of the novel, beyond the time limit of thirteen years of age – and the reason for the reappearance in the preadolescent Dolores of the beloved woman the protagonist has loved and lost; see *Eroine del Nachleben in Mnemosyne e Lolita*, in *Percorsi della memoria*, ed. by Alessandro Cifariello and Paolo Cadeddu, proceedings of the interdisciplinary conference, Università di Roma Tor Vergata, Azimut Libri, Rome, 2007.

³⁹ I am thinking particularly here of the questions posed by Arthur Danto (Arthur Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milan,

Sbrilli. Sul tema del confronto tra la Ninfa e la “ninfetta”, cioè il tipo Lolita, segnalo il saggio della stessa Sbrilli, *Coincidenze warburghiane in Nabokov (e viceversa)*, in «La Rivista di Engramma», 2005, nonché il libretto di Roberto Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano, 2005. Del 2006 è un saggio in cui le arti popolari del Giappone contemporaneo e la diffusione del tipo Lolita sono studiati anche con riferimento al concetto di Ninfa (Stefano Terrosi, *Gyaru Power. Un confronto tra l'immagine dell'adolescente seducente in Giappone e Occidente*, in «Agalma», n. 12, settembre 2006). Quanto al romanzo *Lolita*, la protagonista Dolores è il personaggio che verifica più certamente il concetto di sopravvivenza, essendo l'unico la cui vicenda collega due temi che concernono singolarmente anche altri personaggi: il tema dell'invecchiamento – la sopravvivenza della ninfetta, cioè della Dolores della prima parte del romanzo, oltre il limite temporale dei tredici anni – e il motivo della riapparizione in Dolores preadolescente della donna perduta e amata dal protagonista; cfr. *Eroine del Nachleben in Mnemosyne e Lolita*, in *Percorsi della memoria*, a cura di Alessandro Cifariello e Paolo Cadeddu, atti del convegno interdisciplinare, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Azimut Libri, Roma, 2007.

³⁸ Penso in particolare alla messa in discussione di Arthur Danto (Arthur Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano, 2003, pp. 68-80), con riferimento al disgusto in Kant, della validità del gusto e del concetto di bellezza come criteri di definizione dell'arte dopo le avanguardie storiche. Si noti che la serie degli *Sweet Monsters* di Rose O'Neill sembrò ad alcuni osservatori del tempo “weird” and “revolting”: «Some viewers found the creatures “weird” and “revolting”; indeed, there is an embryonic incompleteness about them» (Helen Goodman, *The Art of Rose O'Neill*, Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania, 1989, p. 37).

³⁹ Forse, da Yosuke Ueno, che fa risaltare questo aspetto inserendo nei suoi quadri richiami alla spontaneità e all'ottimismo.

2003, pp. 68-80), with reference to disgust in Kant, the validity of taste and the concept of beauty as criteria for the definition of art after the historical avant-gardes. Note that Rose O'Neill's *Sweet Monsters* series seemed to some observers at the time: «Some viewers found the creatures “weird” and “revolting”; indeed, there is an embryonic incompleteness about them» (Helen Goodman, *The Art of Rose O'Neill*, Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania, 1989, p. 37).

⁴⁰ Perhaps by Yosuke Ueno, who highlights this aspect by inserting references to spontaneity and optimism in his paintings.



Gabriels, *Ninfa moderna*, 2008
Pietro Canonica, *La raffica*, 1924

Gabriels, *Modern Nymph*, 2008
Pietro Canonica, *The Gust*, 1924