

Alberto Savinio

*pittura
e
letteratura*

a cura di

Giuliano Briganti e Leonardo Sciascia

Franco Maria Ricci editore in Parma

L'Editore ringrazia Angelica e Ruggero Savinio per la cortese assistenza prestata alla preparazione del volume, e i musei e collezionisti privati, proprietari delle opere riprodotte.

Crediti fotografici: Umberto Zucchi, Milano, Ferruccio Rampazzi, Torino.

*© 1979 by Franco Maria Ricci editore
20122 Milano, Via Cino del Duca 8
75006 Paris, 12 rue des Beaux-Arts.*

Indice

Alberto Savinio, di Giuliano Briganti	13
Alberto Savinio, di Leonardo Sciascia	35
Antologia di scritti di Alberto Savinio	43
Appendice: Vita, opere, ricordi, di Corinna Ferrari	137

Alberto Savinio
di
Giuliano Briganti

Pittura

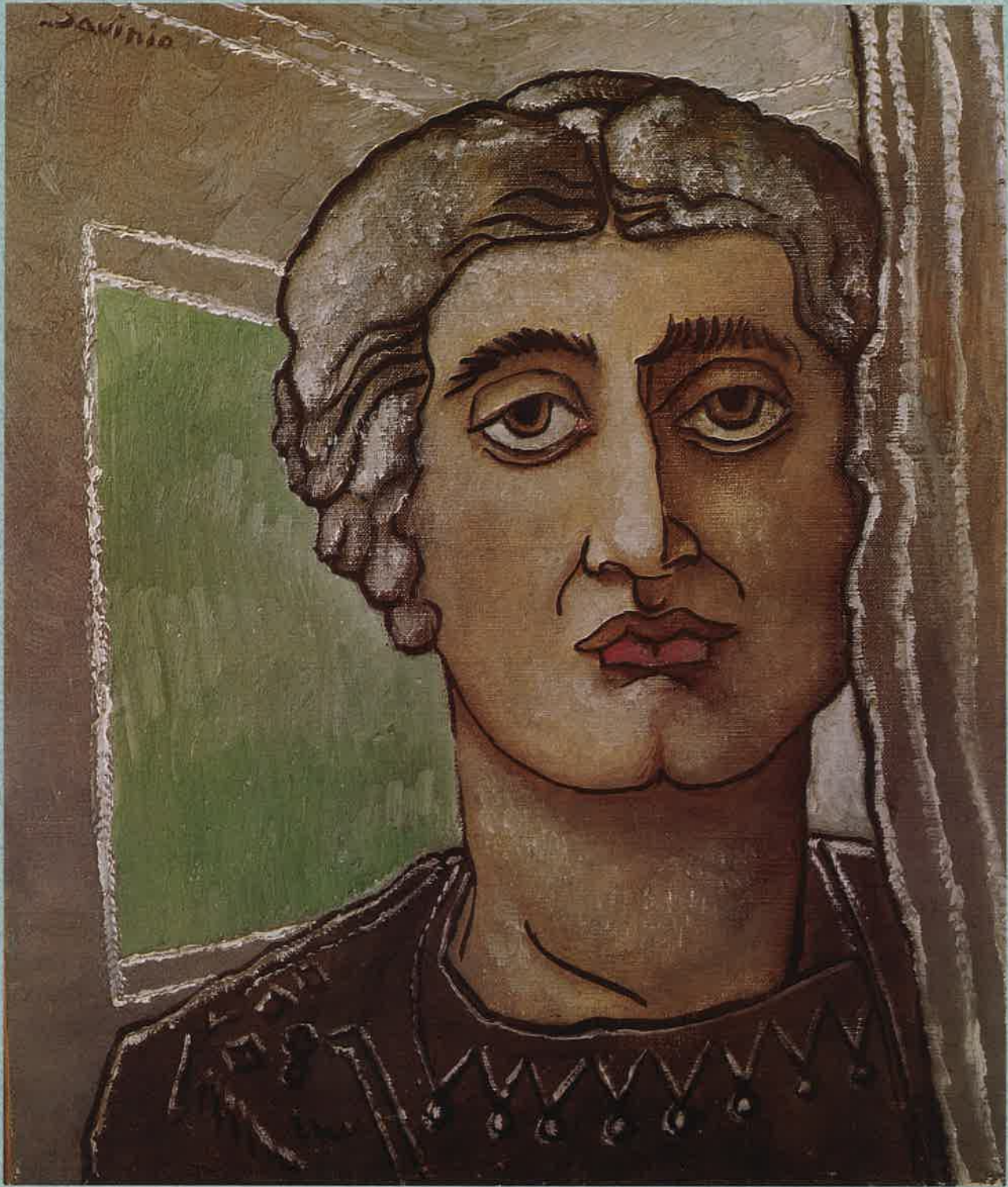
Il tempo in cui Nivasio Dolcemare approdò per la prima volta ai lidi della pittura è ancora a noi sconosciuto, come se a nascondarlo all'occhio profano della filologia – antagonista disperata e ripetutamente sconfitta della famiglia de Chirico – fosse intervenuto provvidenzialmente uno di quei nuvoloni mitologici che nascono dalle metamorfosi di qualche capriccioso abitatore dell'Olimpo. Un nuvolone magari di cartone dipinto ma così ben piazzato che a levarlo di torno non bastano certo i pochi dati insicuri di cui disponiamo. Non bastano cioè né le vaghe affermazioni autobiografiche, né le poche testimonianze scritte in proposito da chi lo conobbe negli anni della giovinezza e, affrontando più tardi l'argomento, ricordò genericamente date, modi e occasioni, e neppure i pochissimi ed esili documenti grafici (disegni, tempere, collages) riaffiorati in tempi molto recenti e riferibili, ma con qualche incertezza di data, ai suoi esperimenti iniziali. Non è un azzardo, del resto, supporre che dietro quel provvidenziale e mitico nuvolone fosse

lui stesso, Savinio, a nascondere i propri esordi, che non è difficile immaginare molto “privati” e anche dilettanteschi, soprattutto saltuari, vaganti, in un'atmosfera di famiglia, fra Simbolismo, desunzioni dal de Chirico metafisico, orecchiamenti dell'avanguardia parigina. Senza nessun segno di predestinazione, insomma. Così come è evidente che nel nasconderli seguisse le ben note e paradossali regole cui si attennero sempre, in materia di autobiografia, di date, di rapporti con gli artisti contemporanei, i due fratelli Dioscuri i quali, nati per sorte in Grecia, tenevano soprattutto ad aver le carte in regola con il Mito e con l'Eterno (la Metastoria) e, maestri quali erano nell'arte di evitare ogni confronto con gli altri, si guardavano bene di abbassare lo sguardo al cortile dove razzola quella creatura piccolo borghese, occhialuta e puntigliosa, che si chiama cronologia, e che va blaterando se sei arrivato prima o se sei arrivato dopo. E poi a chi riconosce al Mito l'autorità suprema, e quindi anche quella di rimandare al Nulla, è concesso di rendere misteriose le proprie origini così come lo erano, in tempi di favolose esplorazioni, le sorgenti del Nilo. Comunque, per fedeltà alla cronaca, va riferito che Savinio stesso dichiarò di aver dipinto, nel 1914, i bozzetti e le scene per i Chants de la Mi-Mort asserendo come i disegni per i personaggi fossero “all'origine dei manichini della cosiddetta arte

metafisica”; che Apollinaire, circa nello stesso tempo, scrisse di lui definendolo “peintre, poète et dramaturge”, antepoendo cioè la qualifica di pittore alle altre; che nel 1938 De Pisis, in un articolo su Emporium (“La cosiddetta arte metafisica”) ricordò come nel 1916 Savinio già dipingesse, e che altre testimonianze del suo precoce approdo alla pittura possono ritrovarsi in uno scritto di Papini e nelle “memorie” di Giorgio de Chirico.

De Pisis ci fornisce anche una descrizione di queste sue prime prove: “ricordo certi disegni a penna, quasi preraffaelliti e boeckliniani, con templi greci e figure in pepli neri in riva al mare e altri, molto curiosi, che si sarebbe detto ispirati dagli illustratori tipo Forain ma dove la metafisica o se volete il surrealismo già spuntavano”. È proprio uno di questi disegni che è riapparso recentissimamente uscendo dal fondo di qualche cassetto o di qualche cartella dimenticata. Riapparso e subito riscomparso, involato dal salone centrale del Palazzo delle Esposizioni di Roma ove figurava al numero uno della mostra dedicata all'artista. Corrisponde letteralmente alla descrizione di De Pisis ma non è davvero un gran che, né vedo spuntarvi l'alba della metafisica (del resto già alta nel cielo) o del surrealismo: con notevole imperizia desume i temi di un dipinto del fratello del 1910, L'Enigma dell'Oracolo, cioè le colonne del tempio, la tenda, la figura ammantata vista di schiena desunta a sua volta

Apollinaire
Olio su tela, cm 55x46.
Firmato in alto a sinistra.
Collezione privata, Torino.



dall'Odiseo di Boecklin e che de Chirico ripeté spesso, sia in appunti che in dipinti, sino al 1913. Anche quel tratteggiare minuto e fitto ci riporta ad una particolare maniera dechirichiana di disegnare e di dipingere che ritroviamo frequentemente prima del '15. Non si possono egualmente considerare rivelazioni neppure quei disegni, circa una dozzina, che furono esposti per la prima volta alla mostra di Milano del '76 e che non è possibile identificare con certezza con quei lavori che Savinio nel '26 mandò al fratello allora a Parigi e dei quali sia lui che de Chirico parlano in due lettere di quello stesso anno. Opere per le quali, in ogni caso, una data intorno al '26, o poco prima, sembra appropriata e nelle quali è facile notare desunzioni, ma in un contesto completamente "scollato", da motivi escogitati prima del '18 dal grande metafisico. Più che altro piccoli frammenti, appena significanti, di motivi, ma non per questo meno riconoscibili. Il legnoso cavalluccio che galoppa in una stanza ricorda quello di un disegno di de Chirico del 1913, alcuni scorci architettonici si richiamano a certe stazioni delle Piazze d'Italia, impiantiti di tavole in prospettiva improbabile, bandierine rettangolari, angoli di squadre da disegnatore, strisce di carta da parato sono prese di peso da interni metafisici del fratello di circa dieci anni prima. Ma è un indulgere fuori luogo ai vezzi (e ai vizi) della filologia storico artistica affaticarsi a recuperare, e a definire,



Senza titolo, 1926.
Tempera e carboncino, cm 56x49.
Collezione privata, Roma.

un "periodo giovanile" di Alberto Savinio pittore, per ritrovarvi una necessaria e illuminante premessa al suo successivo sviluppo stilistico. E non tanto perché Savinio, non essendo pittore di mestiere (o almeno esclusivamente e ininterrottamente pittore), sfugge a certe regole cui non si sottraggono coloro che hanno fatto sin dagli inizi tutta la carovana, ma piuttosto perché non si può dire che Savinio abbia avuto uno "sviluppo stilistico" nel senso tradizionale del termine. Non è inesatto definirlo, anzi, un pittore senza inizi e, in un certo senso, senza fine. Le varie esperienze che sono alle origini del suo modo di dipingere sono infatti assunte contemporaneamente, nella prassi creativa, dalla capace riserva della sua cultura che, nei confronti della pittura, intendo della sua pittura, è una cultura già preconstituita e definita, e sono amministrate alternativamente, non secondo una progressiva successione. È un artista, insomma, che nella sua piena maturità fantastica e mentale, visiva e intellettuale, quando era già un letterato e un musicista formato, quando già più volte aveva scritto di pittura, e in maniera partecipe, programmatica, da pittore e non da critico, è spinto improvvisamente da una sua interna necessità a dipingere, a formalizzare in immagini il suo mondo "fantasmico". E sul filo di una tensione creativa che, è necessario dirlo, non supera di molto il decennio. Insomma non c'è un prima preparatorio e



Senza titolo, 1926.
Carboncino e tempera, cm 65x48.
Collezione privata, Roma.

significante, non c'è un dopo (salvo poche eccezioni) che non sia ripetitivo. C'è da aggiungere che la particolare natura dell'immaginazione visiva di Savinio, così simbiotica con quella del fratello, faceva sì che il curriculum di esperienze di de Chirico, che era già di per sé un curriculum abbastanza anomalo o quanto meno singolare, che le sue scelte, soprattutto le sue esclusioni, i suoi atteggiamenti e i suoi precetti, si travasassero, o meglio comunicassero, per una sorta di osmosi fraterna, con la fervida mente di Alberto, si amalgamassero, come l'oro al mercurio, alla sua intelligenza confondendo così ulteriormente le vie già abbastanza misteriose del suo apprendistato. Si potrebbe dire: gli inizi di Savinio sono de Chirico. Senza, con questo, voler diminuire o limitare la portata del decennio più felice della sua pittura. Senza cioè riassumerla in un giudizio, che sarebbe inesatto, di determinante dipendenza.

Per tornare, ma con la dovuta discrezione, al registro dei tempi, mi par dunque chiaro che il vero inizio della pittura di Savinio debba riportarsi verso il 1925 e non prima. È in quell'anno infatti che Anton Giulio Bragaglia, un gentiluomo assai meno svagato di quanto volesse far credere, annota in un suo "Index": "Alberto Savinio si sta moltiplicando: balletti, commedie, romanzi, musica e ora (accerta Giorgio de Chirico) anche la pittura". Ma forse non era ancora un avvio definitivo o di sufficiente

Senza titolo, 1925-26.
Tecnica mista e collage, cm 22x28.
Collezione privata, Roma.



impegno se è solo nel 1927 che Savinio, in una lettera a Lionello Fiume, fa, in proposito, la sua più esplicita e definitiva dichiarazione: "Nel luglio del '26 sono tornato a Parigi. Prima di lasciare Roma feci alcuni disegni a colori, acquarelli ecc. Dal maggio scorso mi sono dato alla pittura". Ed è a questa dichiarazione che bisogna attenersi: da ora in poi si cammina sul sicuro poiché sovengono, e numerose, le opere.

Nelle prime pagine de Le mystère Laïc Jean Cocteau scrive: "Le frère de de Chirico, Savinio, était musicien et poète. Il se mit à peindre. Un amateur naïf se demande lequel des deux frères s'inspire de l'autre et pourquoi ils s'influencent. Or, ils s'authentifient. Savinio prouve qu'un esprit de famille et des souvenirs d'enfance dirigent de Chirico. Deux frères nourris en Grèce et d'origine italienne surveillés d'une Acropole par leur mère, en robe ouverte, assise sur une chaise de bal, avec un bouquet de roses à la main". Un'osservazione e un'immagine che trovano un'indubbia rispondenza nella realtà. Le mystère Laïc è del 1928. È scritto cioè nello stesso anno in cui si sprigiona più liberamente la vena pittorica di Savinio, con la forza di un'alta onda marina, nera e tumultuosa, torbida, sollevata dall'agitazione sconosciuta di un profondo maremoto, ma trafitta ed iridata, sulla cresta spumeggiante, dal raggio della luce solare dell'intelligenza.

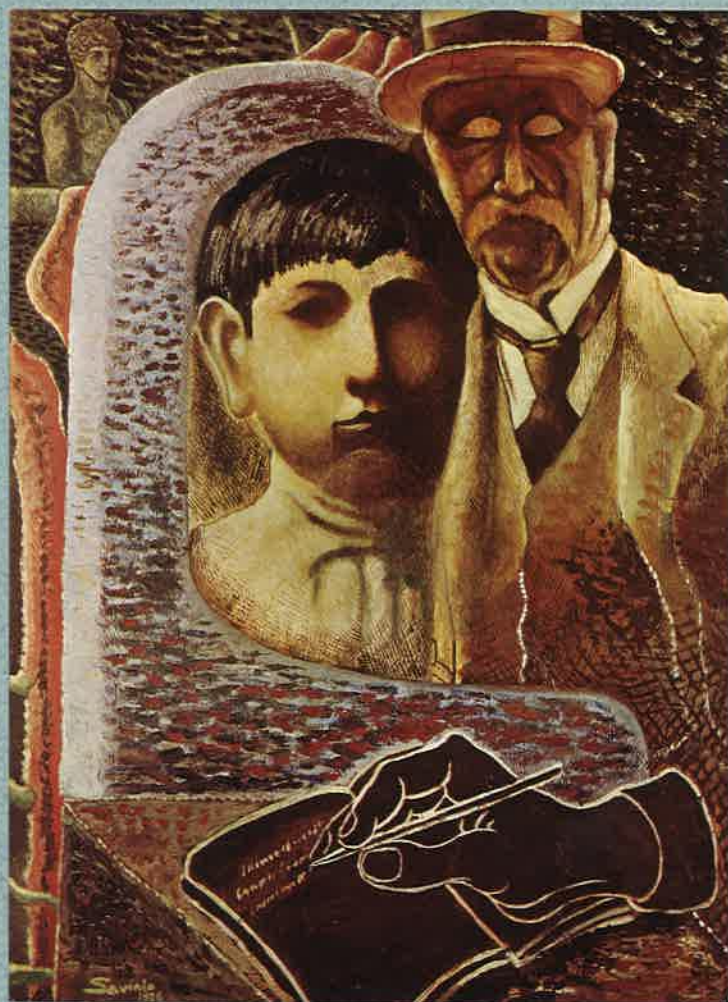
È il secondo anno di una felicissima stagione, intensa e breve, nella quale maturarono, figlie della memoria, le sue colorate creature mutanti. E non v'è dubbio che proprio allora si rivelarono le affinità profondissime (cioè non sempre evidenti alla superficie), le risposdenze segrete, le metafisiche analogie che legano i due fratelli come anche, naturalmente, le differenze, che non sono meno profonde.

È a Parigi dunque che avviene l'approdo di Savinio alla pittura. E non a caso. A Parigi, e nel 1926. Quando cioè già da qualche anno si andava diffondendo in Europa il cosiddetto "rappel à l'ordre", definizione alla quale, e non sempre a ragione, si vuole anche attribuire un valore politico, e che è già di per se stessa troppo generica per conglobare quella successione di fatti che si manifestarono con il deflusso dello spirito sperimentalista e rivoluzionario delle avanguardie; fatti di natura assai diversa e che quindi è impossibile ricondurre ad un comune denominatore. Nemmeno in Italia dove pure il "ritorno all'ordine" e alla tradizione, quale fu conclamato dal "Novecento", trova certamente innegabili consonanze con i fatti della nostra storia, ma dove il famoso articolo di Savinio, "Arte-idee moderne", sul primo numero dei Valori Plastici (1918), così come i suoi articoli successivi sulla stessa rivista, non si possono far coincidere, senza storcerli, con la poetica novecentesca. Perché anche in quegli anni di generale

ritorno a tradizionali valori formali e pittorici, i due fratelli ostentarono nei riguardi delle vicende della pittura italiana contemporanea un contegnoso riserbo e una pacata indifferenza, mantenendo quelle distanze che avevano mantenuto anche nei riguardi delle avanguardie. Anzi, direi, mantenendo una distanza anche maggiore. E questo perché così come erano certi di avere le carte in regola con il Mito (l'ho già detto) erano ancora più certi di averle in regola con la Classicità autentica (magari sempre per la suaccennata ragione di essere nati addirittura in Grecia) e de Chirico, da parte sua, non si sentiva certo seguito da nessuno, non dico raggiunto, sulla solitaria via del suo complicato e sentenzioso recupero delle tradizioni e delle tecniche degli antichi maestri, cose di cui, proprio negli anni venti, parlava spesso, e molto volentieri. Savinio, che al contrario del fratello si atterrà sempre, in pittura, ad una certa parsimonia di mezzi e ad un intellettuale disinteresse per la tecnica (sebbene pensasse che un pittore deve essere attento e minuzioso come un dentista), non condivideva con lui nemmeno l'olimpica certezza di *Pictor Optimus* né la sua assenza dalle cose del mondo. Anzi, prima ancora di diventare pittore, era stato posseduto dalla consapevolezza che una crisi profonda aveva investito alle scaturigini la creatività dell'artista moderno. Una crisi che avrebbe portato al suo annullamento senza la proposta positiva

di una cultura che fosse garanzia di certezze e di stabilità. "La memoria è la nostra cultura" scriveva nei Valori Plastici "è la nostra religione". "L'arte dunque è sorta dal fecondo grembo della Memoria. È per questo che nell'arte, più che in nessun altro mondo, spira come una nostalgia non di celesti rapimenti, ma della grazia che in principio fioriva quaggiù, dell'immortalità terrestre. È per questo che nell'arte, e solo nell'arte, il ricordo del primitivo bene ritorna vivissimo, preciso, e un'altra volta, miracolosamente, diventa certezza". Una posizione molto più vicina a quella del primo romanticismo che non a quella, cronologicamente contigua, del "Novecento", un punto di vista, anzi, allora decisamente spiazzato per quel rivolgersi, che è appunto romantico, alla dimensione del passato onde ritrovarvi la mitica origine e la segreta realtà delle cose. Parlava anche, come i romantici, di uno stato psicologico singolare proprio dell'uomo-creatore ("è lo stato del genio") ma aggiungeva che l'artista moderno non si è accorto che la nostra intuizione del mondo esterno non è solamente sensoria, ma è soprattutto intellettuale, "vale a dire, per esprimersi obiettivamente, cerebrale". Quando, con questo bagaglio di idee, improntate alla restaurazione, al recupero del Mito e alla fiducia nell'intelletto, arrivò a Parigi nell'estate del '26, dopo undici anni d'assenza, trovò il fratello Giorgio che vi si era stabilito già da qualche mese,

precisamente dall'autunno del '25. Era stato lui, anzi, a suggerirgli quel viaggio e a fargli intravedere le possibilità di un qualche successo (nemo propheta in patria); ma gli aveva scritto in una lettera: "non bisogna mescolarsi con i surrealisti: sono gente cretina e ostile". Il solito invito, come se ce ne fosse bisogno, a mantenere le distanze. Tuttavia non è certo solo a causa dei dispetti dei surrealisti che Giorgio de Chirico, agli inizi di quel suo secondo soggiorno parigino, stava passando un momento difficile. Era quello, per lui, un periodo di incertezza e di rinnovamento, un momento critico di passaggio, cui non erano certo estranee le circostanti vicende della pittura e l'ambiente parigino ma le cui ragioni erano più profonde. Ragioni che ci riportano alla sua solitudine, alla sua consueta distanza dal mondo, e in particolare alla nuova solitudine, forse più ingrata, che andava sperimentando nel bel mezzo del rumore e della confusione di quello che chiamava "il grande bacchanale della pittura moderna". Bisogna pensare che veniva da Roma, paesone sonnolento, dove, nel suo studio ai piedi del Gianicolo che dava su di uno spazio alberato con fontane, panni a stendere, vasi di basilico e una veduta assai pittoresca sulle pendici frondose del colle, solo guardandosi intorno aveva dipinto, fra il '21 e il '22, la sospensione meridiana delle sue incantevoli Ville Romane, o aveva animato antiche statue in figure di Lucrezie e di Niobi, in un sogno di



Souvenir calligraphique
Olio su tela, cm 81x60.
Firmato e datato in basso a sinistra: 1926.
Collezione privata, Prato.

classicità e di vuoto, di assenza e di annullamento, nella contemplazione di un ricordo trasferito nello spazio dilatato di un tempo immobile.

Nell'atmosfera di Parigi, agitata dai surrealisti, dominata dalla figura di Picasso, un'atmosfera molto diversa da quella della terza saletta di Aragno dominata da Cardarelli o dai verbosi protagonisti della Ronda e dei Valori Plastici, de Chirico inizia un periodo di esperimenti e di ricerche in cui sembra, qualche volta, rimettere tutto in gioco; un periodo di nuove invenzioni e di nuove tecniche cui sono strettamente connesse la pittura e le invenzioni di Savinio.

Non vi è dubbio infatti che la vicenda di Alberto Savinio proceda in parallelo, negli anni dal '26 al '30, con quella del fratello, sia legata cioè a quella sorta di rinascita dell'immaginazione, di riscoperta del fantastico, che caratterizza l'attività di de Chirico quando operava nell'ambito della galleria "L'effort moderne" di Léonce Rosenberg. Un periodo di attività molto intensa, straordinaria, che se pure può ricondursi, ideologicamente, a quella costante che supera le apparenti contraddizioni degli atteggiamenti, dei comportamenti, dei pensieri e dei modi stilistici di de Chirico, se pur vi si può riconoscere cioè lo stesso metafisico amore per la pittura come finzione, contrapposta alla mancanza di senso del mondo, resta pur sempre, al giudizio insopprimibile della qualità, uno dei momenti più creativi e generosi della



*Ritratto di bambino
Olio su tela, cm 47x39.
Firmato in basso a sinistra.
Collezione privata, Roma.*

sua arte. È il momento delle nuove invenzioni iconografiche degli archeologi, dei cavalli in riva al mare, dei gladiatori che combattono nella stanza, dei paesaggi sui pavimenti o sui mobili delle camere, dei mobili della valle. Ed è proprio a questo tipo di invenzioni che si apparenta la personale mitologia che Savinio si andava creando, come un eroe romantico, negli stessi anni anzi negli stessi mesi; quel mondo mitico, ma gioiosamente mostruoso, investito da un vento marino che ha spazzato via l'aria immobile che circondava l'enigma silente della musa metafisica e ne ha disperso l'indicibile fascino.

Sarebbe difficile negare che alcune delle invenzioni dei due fratelli, per esempio gli alberi o i templi nella stanza, oppure quei paesaggi convenzionali, con città, monti, fiumi, ponti, foreste, che sorgono dal lucido piano di un tavolo in un interno ed hanno per sfondo non il cielo ma una parete o un soffitto; sarebbe difficile, dico, negare che questi accostamenti spaesanti non debbano in qualche modo riferirsi alla poetica della sconnessione e dell'assurdo programmata dai surrealisti. Anche se portano, almeno in de Chirico, ad un fine diametralmente opposto, poiché non ipotizzano un significato profondo rinvenuto nel Profondo, e quindi una surrealtà o realtà superiore, e ignorano ogni crittografia decifrabile, ogni convenzionale rimando che conduca a significati nascosti. A meno che non

Scrittura marina
Olio su tela, cm 60x80.
Firmato in basso a destra.
Collezione privata, Mompiano, Brescia.



siano quelli della finzione o dell'inganno nei quali l'arte riconosce solo se stessa e la propria funzione. Comunque, una suggestione sia pure esteriore e non accreditata di certi procedimenti surrealistici in alcuni di quei temi iconografici dechirichiani è innegabile, mentre invece è irreperibile in altri, come ad esempio quello dei cavalli in riva al mare o anche quello degli archeologi, ove la "finzione" di un sogno di classicità, di classicità intesa come enigma, rimanda alla costante dechirichiana dell'annullamento generale del senso. Di qui la misteriosa estraneità di quelle immagini archetipiche, presenti accanto a noi nello specchio dell'arte che le riflette insieme alle apparenze quotidiane (la stanza), di qui il non valore storico e reale di quelle presenze inquietanti e non comunicanti in un linguaggio conosciuto, approdate nel silenzio alla luce del presente dagli oscuri recessi della nostra memoria, immagini di una storia percepita solo come ricordo della storia. Presenze metafisiche oltre le quali il nostro sentimento può cogliere solo la buia proiezione d'ombra, l'impronta di un'assenza o la muta testimonianza di una presenza ingannevole, di un significato non significante. È sotto questo segno che, per qualche anno, il cammino dei due fratelli procede in parallelo anche perché erano sostenuti dalla coscienza di aver capito tante cose, e di averle capite in tempo. Su questo punto, forse, non si

*Autoritratto da bambino
Olio su tela, cm 100x82.
Firmato e datato in basso a destra: 1927.
Collezione privata, Roma.*



confessarono mai un dubbio. Se non altro per discrezione. E nonostante un'innegabile diversità di colorazione intellettuale, appare evidente che anche la tecnica pittorica e i procedimenti immaginativi di Savinio sono in qualche modo legati, alle origini, a quelli di de Chirico.

*Quella tecnica a tratti brevi, come tante piccole tessere di colore della larghezza di una pennellata, che caratterizza, per esempio, il *Souvenir calligraphique* di Savinio del 1926 e il contemporaneo *Ritratto di bambino* (che è poi desunto da una fotografia infantile del fratello) la ritroviamo quasi identica in opere di de Chirico degli stessi anni, come nei *Cavalli orientali*, già *Rosenberg*. Nei quali appare, sullo sfondo, l'identico paesaggio con cupole e minareti che si delinea sull'orizzonte de *I Consiglieri* di Savinio: l'Oriente emblematico, banalizzato e kitsch di certi arazzi che si vendevano un tempo nei grandi magazzini o dei coperchi delle scatole di datteri. Anche quel modo di dipingere a virgolature o anelli di colori diversi, soprattutto nei fondi, con una tecnica quasi da divisionista (o meglio che "finge" il divisionismo) che de Chirico usa in molti suoi dipinti dal '27 al '29, lo ritroviamo quasi invariato in Savinio, per esempio nel *Ritratto di Mademoiselle Parisis* che è appunto del '29.*

Anche per Savinio infatti gli anni dal '26 al '29 sono anni di ricerche e di esperimenti. Anni in cui alle suggestioni

*I Consiglieri
Olio su tela, cm 81x65.
Collezione privata, Milano.*



fraterne o meglio al preponderante atteggiamento di nutrire la propria immaginazione attingendo alla riserva di comuni memorie infantili, o alle piú esclusive inclinazioni familiari e all'educazione comune, si affiancano, e si manifestano appena percettibilmente, orecchiamenti, deliberatamente distratti e destinati alle piú stravolgenti metamorfosi, di quanto intorno a sé andava vedendo o riteneva degno di vedere. Picasso, forse (come ignorarlo anche allora? se anche il fratello sembrava ricordarsene quel minimo indispensabile in certe sue gigantesse nude lumeggiate di un bianco gessoso) oppure i pittori italiani residenti a Parigi (Severini per esempio) o anche, vorrei aggiungere, Picabia perché a lui sembrano richiamarsi certe figure tracciate soltanto con un pesante tratto di pennello (gli statuari atleti dei Consiglieri o la mano della Scrittura marina) alla maniera delle " trasparenze", che vengono sí piú tardi (ma non tanto: '28-'29) ma che già si preannunciavano in alcune bruttissime tele di Picabia qualche anno prima. Così, l' Autoritratto da bambino, a mio vedere una delle opere piú belle di Savinio, non può non vedersi anche come un omaggio a Rousseau mentre il Ritratto di Jeanne Castel del '29 mostra notevoli analogie con gli esiti del nuovo realismo tedesco: con Hans Grundig per esempio la cui Ragazza nell'atelier dello Schlossmuseum di Weimar è del 1925. Ma questi richiami, queste analogie, hanno, in fondo, pochissimo peso.



Ritratto di Jeanne Castel
 Olio su tela, cm 78x65.
 Firmato e datato in basso a sinistra: 1929.
 Collezione Gori, Prato.

Restano occasioni offerte all'erudizione. Nel suo autoritratto infantile, il proposito di catturare un'immagine del passato e nello stesso tempo la coscienza della impossibilità di recuperare un tempo ormai perduto che è riflessa da quello scolorito e patetico color seppia, da vecchia fotografia, con cui l'immagine è dipinta nella sua dilatata e misteriosa fissità, sono due significati connessi a quell'immagine in modo molto più significativo che non il richiamo culturale, più o meno conscio a Rousseau. E anche il Ritratto di Jeanne Castel, come alcuni altri ritratti degli stessi anni o degli anni immediatamente successivi, nel suo porsi in sintonia con le ricerche della nuova oggettività non presenta che un episodio isolato.

Eguale si può affermare che, nonostante le apparenti e, sotto certi aspetti, anche le reali analogie, un vero e stretto rapporto fra Savinio e i surrealisti non è reperibile, o meglio si può affermare che la sua pittura non può inserirsi legittimamente nell'area della pittura surrealista. Il distacco dall'apparenza logica di quella convenzione che è il reale visivo è, nei surrealisti, più violento e inatteso. La disformità delle relazioni poste più sottile, più attenta ed esercitata la facoltà di provocare lo stimolo dell'inconscio attraverso la meccanica delle associazioni, e più impegnata nel presente perché instaurando le regole e i valori dell'incongruo i surrealisti intendevano lottare, nella società,

contro le regole e i valori convenzionali. In Savinio, del resto, non esiste l'incongruo ma solo il fantastico. Egli stesso scrisse: "Il surrealismo, per quanto io vedo e per quanto io so, è la rappresentazione dell'informe, ossia di quello che ancora non ha forma, è l'espressione dell'incosciente, ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario perché non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente".

L'influenza dei surrealisti, forse, servì solo da stimolo per rafforzare l'iconografia di Savinio, per riconfermare elementi di una poetica che aveva già elaborato a Roma, al tempo dei Valori Plastici, per aiutarlo a ritrovare "tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima". È certo che è proprio in quegli anni del soggiorno a Parigi, cioè dal '26 al '34, che Savinio dipinge con maggiore necessità e impegno, che crea i suoi miti figurati più significanti. È di quel tempo il suo tentativo più riuscito di entrare gradatamente in dimestichezza con il mondo "fantasmico" nel quale era consapevole che tutti noi viviamo. Un tentativo che lo spingeva, come un antico romantico, a trovare nella ritualità del ricorso al mito la mediazione per giungere alle radici della realtà, che sono identiche

alle radici della psiche. Nella certezza di vedere quello che gli altri non vedono, "la traccia che gli dei hanno lasciato nel cielo".

Era convinto che tutto nascesse dal pensiero, anzi dal sapere quello che uno pensa. Arrivava a chiedersi: "sapeva Dürer quello che egli stesso pensava?" Certo, fra il pensare e il saper di pensare la differenza è grande. Saper di pensare può essere anche una maledizione per un artista, se per artista si intende un essere su cui Dio soffia i suoi raggi d'oro e nel cui cuore dorme un prezioso metallo che brilla a sua insaputa. Ma Savinio sa che non è così e accetta il suo destino. Le sue immagini nascono come cose pensate che possono esprimersi indifferentemente in musica, in pittura, in poesia. Questa è la sua convinzione; ed è ancora un atto di fede romantico. Così, in Savinio, il mito si afferma come un enigma da indovinare; o meglio ancora come un gioco letterario sull'enigma, una sua abilissima parodia. E nonostante questa ineliminabile radice letteraria che spesso sovrasta e condiziona la sua opera di pittore, resta il fatto che alcune sue immagini sono cariche di una vita simbolica reale che oggi ci tocca profondamente. Un sottile veleno violetto circola nelle vene delle sue creature mutanti, l'acida essenza degli inchiostri colorati inquina le onde gonfie del mare dove navigano come cigni maestosi mostri senza occhi sotto un cielo da incubo; le prospettive distorte e i piani sfuggenti che

corrispondono ad un'allucinata degenerazione della percezione provocano un senso di vertigine, mentre finestre sghembe si aprono sull'incastro multicolore del cielo, incombente come una parete senza fine; la colorata allegria dei giocattoli stride sinistramente nel mezzo di una natura senza colore, caotica, tropicale, esuberante per una mostruosa ma sterile vitalità.

L'immagine simbolica si allontana così sempre di più dai primitivi schemi di rapporti analogici evocando entità che rimandano soltanto al Nulla. Ma ciò che elude l'intelligibile non elude l'intuibile e consegna alle immagini di Savinio un reale potere suggestivo, un sospetto sottile e doloroso di attualità.

Giuliano Briganti