SAVINIO

Electa

SAVINIO

gli anni di Parigi

dipinti 1927-1932

Electa

Sommario

13 Sulla fortuna di Alberto Savinio
Giuliano Briganti

19 La pittura di Savinio come teatro della memoria
Pia Vivarelli

37 La memoria della visione
Giorgio Cortenova

45 Tutte le tecniche dell'Argonauta
Daniela Fonti

59 La scrittura enigmatica di Alberto Savinio
Franco Rella

75 Savinio, l'"eterno femminino" e la donna come idea
Loretta Cammarella

89 Savinio e la musica: un amore difficile
Mila De Santis

106 I "mondi" di Alberto Savinio: un contributo interpretativo
Gaspare Falsitta

127 Catalogo delle opere
Pia Vivarelli

338 Parigi, la vita 1926-1933
Nicoletta Boschiero

352 Scritti di Savinio

362 Corrispondenza

370 Esposizioni

373 Bibliografia

Sulla fortuna di Alberto Savinio

Giuliano Briganti

Alberto Savinio non l'ho mai conosciuto di persona nel tempo in cui per me non sarebbe stato difficile incontrarlo. Ma ero della parte avversa. Roberto Longhi, mio maestro e non solo dei giovani anni, non l'amava né come letterato né come pittore, come del resto non amava de Chirico. E dire non l'amava è ancora dir poco. Con l'affascinante ingiustizia di certi suoi distruttivi giudizi lo includeva, se ben ricordo, nella categoria degli "avvelenatori di pozzi culturali". Non conoscevo allora e ancora non conosco (o forse le ho dimenticate) le ragioni personali di tanta ostilità. Non so nemmeno se di ragioni personali ce ne fossero. Ma nell'Italia ancora intorpidita dell'immediato dopoguerra, in quell'Italia di letterati e di intellettuali che in parte continuava a essere dominata dalla personalità dei protagonisti della prima metà del secolo, il mondo si divideva molto spesso, come era loro costume, in due parti inconciliabili, una bianca e una nera: una divisione inappellabile, da giudizio universale, che si moltiplicava in altrettanto inappellabili divisioni per quanti erano i mondi dei singoli protagonisti. "Eran rivali, eran di fe' diversi" quei "cavalieri antiqui" che erano i nostri maestri e i "gran colpi iniqui" continuavano a darseli fin che potevano. Di "gran bontà" neanche parlarne. Fu così che Savinio stava di là e io, semplice scudiero, stavo di qua.

A guardare spassionatamente la sua pittura ci arrivai quindi più tardi, quando per grazia di Dio, e del mio buon carattere, riuscii a liberarmi della faziosità nella quale, sotto gli Implacabili (non c'era solo Roberto Longhi ma anche Carlo Ludovico Ragghianti fra i miei maestri, e ringrazio sempre il cielo di avermeli destinati anche se così terribili), avevo compiuto il mio lento e lungo tirocinio. Ci sono arrivato tardi, ma non ero il solo, allora, a disconoscere o addirittura a non conoscere la vera qualità della pittura di Savinio. Fino a venti anni fa, o poco più, la nozione che si aveva di Savinio pittore era molto nebulosa e l'esperienza delle sue opere del tutto frammentaria, se si fa eccezione per quei pochi che l'avevano seguito da vicino. È vero che di mostre personali, lui vivo, ce ne erano state più di una sia in Francia che in Italia, a cominciare da quella del 1927 presentata cabalisticamente dagli acrostici di Jean Cocteau alla galleria parigina di Jacques Bernheim. E ci furono anche saltuarie e limitate apparizioni a qualche Biennale e a qualche Quadriennale e persino una mostra omaggio, l'anno della sua morte, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Per non dire delle antologiche, in personali e in collettive, che spuntavano qua e là in piccole gallerie private di Torino, di Milano, di Roma. Se di queste manifestazioni qualcuna vagamente ne ricordo, è certo che non ne ricavai alcuna positiva impressione visto il mio orientamento, decisamente antifantastico, di quei miei anni che erano poi anche gli anni della mia milizia nella parte che gli era avversa. Non voglio dire che quelle sue non frequenti apparizioni in pubblico passassero inosservate, ma non ebbero certamente la risonanza che oggi pensiamo meritassero. A lasciarle in ombra, o peggio a farle considerare alla stregua di divertimenti di un letterato, contribuiva non solo l'attenzione, e diciamolo pure anche la malevolenza che riusciva ad attirare su di sé suo fratello Giorgio (di pittori ne basta uno in famiglia, e ne avanza, si diceva al Caffè Aragno che non era certo una fucina di ben temperati giudizi), ma anche la natura riservata e schiva di Savinio, uomo restio alla confidenza e che un temperamento introverso e la consapevolezza della propria misura intellettuale, così poco "italiana", spingevano verso un aristocratico isolamento e al disprezzo dei mondani successi. Che pure più di una volta ottenne nella musica, nella scenografia, nel teatro.

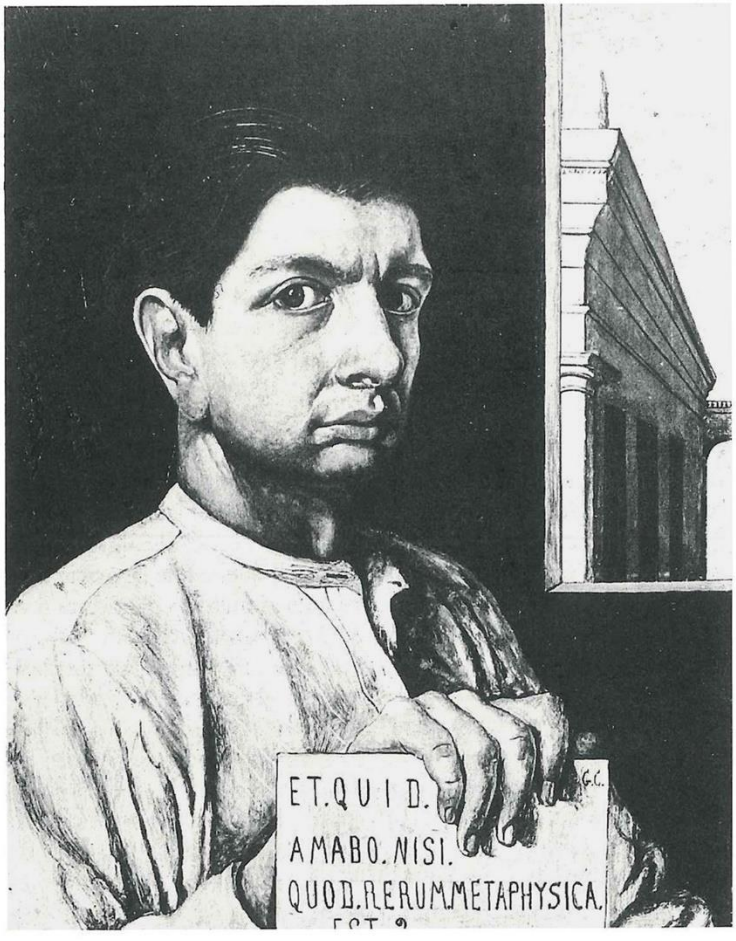
Si può dire insomma che nel corso della sua vita e per vari anni dopo la sua morte la pittura di Savinio rimase quasi nella clandestinità. Come del resto gran parte della sua produzione letteraria. Una clandestinità che non era del tutto involontaria se si pensa che, anziché alle riviste letterarie, Savinio preferì sempre concedere i suoi scritti a giornali e a settimanali o a riviste squisitamente improprie; persino di diritto forense. Savinio in Italia era un ospite segreto, una presenza lievemente imbarazzante: non apparteneva a nessuna *côterie*, a nessuna corrente letteraria, a nessuna istituzione; non apparteneva a nulla. Negli ultimi dieci anni della sua vita scriveva le sue straordinarie "operine" in libertà, in indipendenza, con pungente lucidità, con ironia, come se parlasse a se stesso, come se pensasse di non avere, al suo livello, reali interlocutori. E difatti scriveva per il futuro. Quella diversità era la sua forza e lo sapeva, ma la conseguenza fu anche la dispersione di gran parte delle sue opere letterarie, e in fondo proprio delle più interessanti, negli spazi più effimeri. E questo, almeno fin che visse, vale anche per la sua pittura. A proposito della quale, e dell'atmosfera "privata" in cui la esercitò, e che forse anche le attribuiva, mi è sempre sembrato molto significativo un passo del bellissimo *Ricordo di Alberto Savinio* scritto da Italo Cremona negli anni Settanta, dove rievoca il loro primo incontro che avvenne, nel 1932, a Villastellone, un paesotto poco distante da Torino, dove Savinio soggiornò qualche tempo in casa di un parente medico. Non so nemmeno perché, ma quell'episodio mi si affaccia sempre alla mente ogni volta che penso alla pittura di Savinio. Mi sembra di vederlo, in quel giardino pieno di sole di una bella casa borghese fine secolo, mentre dipinge seduto su di uno sgabello davanti a due seggiole che gli servono da cavalletto e da sostegno del modello, che era una vecchia stampa a colori di mostri marini, come sarebbero orche, balene, torpedini e piovre giganti, mentre un piatto sottratto alla vicina cucina gli serve da tavolozza e c'è intorno qualche pennellino da poco prezzo e qualche tubetto di colore a tempera Lefranc. Un'immagine emblematica che per il senso di provvisorietà, quasi di precarietà che l'accompagna, mi sembra corrispondere alla sensazione che ci dà Savinio pittore di essere "di passaggio" nei campi elisi della pittura.

Un passaggio che ha lasciato il segno. Ma ad accorgersene ci volle tempo. Il cammino della rivalutazione di Savinio fu lento e fu avviato per merito soprattutto di Enrico Crispolti e di Luigi Carluccio. Il primo presentò nel 1963 trentadue suoi dipinti alla Galleria Narciso di Torino e, con maggior impegno, ne espose trentasei, molto ben scelti, bellissimi, nel 1968 alla mostra "Alternative attuali 3", l'ultima, se non sbaglio, delle interessanti rassegne che organizzò al Castello Spagnolo dell'Aquila. Il secondo, nel 1965, mise in

Una fotografia del 1920 che ritrae, da destra, Alberto Savinio con Massimo Bontempelli e Vincenzo Cardarelli.

Savinio a Milano nel 1910 in una fotografia dedicata agli zii. (Foto Archivio Savinio, Roma).

G. de Chirico, Autoritratto "ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?", *1920. Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst.*



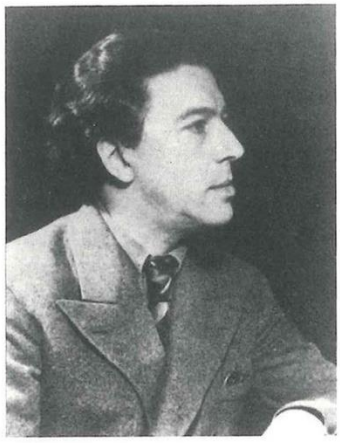
evidenza alcune sue opere molto significative in una mostra ad Arezzo intitolata "Mitologie del nostro tempo", gli dedicò nel 1967 una personale alla Galleria Gissi di Torino e gli riconobbe infine il giusto posto nell'ambito della pittura europea dal romanticismo al surrealismo nella grande rassegna che diresse tra il 1967 e il 1968 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino e che intitolò "Le muse inquietanti": una mostra che, per la sua affascinante prospettiva storica, ebbe certo maggior risonanza delle altre prima citate. Alla consapevolezza di quanto fosse necessario riprendere in esame la pittura di Savinio e considerarla del tutto indipendentemente da quella del fratello, i due critici arrivarono indubbiamente per vie diverse, tanto erano diversi di temperamento, ma a loro va il merito di aver aperto la strada a una più moderna e giusta valutazione di Savinio pittore così come a Giacomo Debenedetti e a Leonardo Sciascia va il merito di aver capito, primi in Italia, dove fosse e in cosa consistesse la vera grandezza di Savinio letterato.

Ma fu solo nella seconda metà degli anni Settanta, vale a dire venticinque anni dopo la sua morte, che esplose, e rapidamente si diffuse, suscitando vasti echi, la fortuna di Savinio. Fu allora che gli editori, da Adelphi a Einaudi, da Sellerio a Bulzoni e a Mursia, si affannarono a ricercare e a pubblicare i suoi scritti più dimenticati, ma che erano anche i più illuminanti e i più attuali, nella certezza (così bene individuata da Roberto Calasso) di portare alla luce un "nuovo Savinio", differente dal Savinio di parte francese, dal Savinio sperimentale. Fu allora, ed era a un tempo conseguenza e causa di quell'emergente fortuna, che si realizzò la prima grande mostra retrospettiva della sua pittura, nel 1976 al Palazzo Reale di Milano, seguita nel 1978 da un'altra grande retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

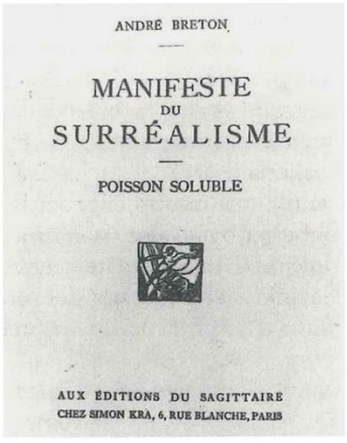
Collaborai anch'io, con Franco Russoli, Pia Vivarelli, Angelica e Ruggero Savinio e pochi altri, alla mostra milanese del 1976. Ero quindi già fra coloro, non molti ma nemmeno pochissimi, che da tempo avvertivano la necessità di approfondire la conoscenza dell'opera pittorica di Savinio al fine di superare le indeterminatezze di un giudizio modellato ancora su un mito. L'occasione più favorevole non poteva essere che una grande mostra preparata con serietà e soprattutto con l'apporto di opere nuove o sconosciute dato che proprio negli ultimi quindici anni erano venuti alla luce non pochi suoi dipinti, particolarmente da Parigi dove erano rimasti nascosti o dimenticati chissà per quanto tempo. Dipinti che appartenevano appunto al tempo del suo secondo e lungo soggiorno parigino iniziato nel 1926 ed eseguiti per lo più fra il '28 e il '30, gli anni in cui lavorò per "l'Effort Moderne" di Léonce Rosenberg. Anni che, per la pittura, sono indubbiamente i suoi più felici.

Un buon numero di questi dipinti li ho visti riapparire per la prima volta alla luce dal buio di non so quale nascondiglio dove erano rimasti non so per quanto, forse per una trentina d'anni. Penso che valga la pena di ricordare come accadde, se non altro per offrire un piccolo contributo al registro dei tempi della rinnovata fortuna di Alberto Savinio. Fu a Parigi negli anni Sessanta. L'anno preciso non lo ricordo, ma era certamente molto prima del '68. Ricordo però

André Breton in una fotografia di Man Ray del 1930.



Parigi, 15 ottobre 1924: viene pubblicato il manifesto del surrealismo.



Nell'ottobre 1924 il numero speciale de "L'Esprit Nouveau" dedicato ad Apollinaire pubblica lo scritto di Savinio In poetae memoriam. *A destra, il frontespizio della rivista riproduce un profilo del poeta eseguito da Picasso nel 1916.*

che era la fine dell'inverno, che cadeva una pioggerellina sottile e Parigi stemperava i suoi colori nel pallido grigio pastello di un cielo già percorso dal sentore della primavera. Come facevo di solito, andai anche quella volta a trovare il mio amico Edoardo Moratilla, un *marchand amateur* che abitava in fondo a rue de Courcelles, all'altezza di place Perrère. Era un tipico "italiano di Parigi", affabile, ospitale, affetto da una leggendaria pantagruelica golosità. Viveva in attesa del pranzo della sera e lottò a lungo, eroicamente, dalla trincea della buona tavola, contro il fegato, la cistifelia, il colesterolo e gli accorati richiami alla moderazione della moglie russa, finché non cadde sul campo dell'*ancienne cuisine* da buon combattente. Caro e simpatico Moratilla; quanti bei quadri sono passati per il suo studio sino al giorno in cui non prevalsero i suoi implacabili nemici. Se si farà un giorno una storia dei mercanti d'arte di questo secolo che volge ormai al termine, anche lui vi avrà un suo posto, e dalla parte dei migliori. Ma per restare a quel giorno di fine inverno, lo trovai sprofondato in una poltrona nella luce diafana della sua bella mansarda surriscaldata e prima ancora di salutarmi e di dirmi dove mi avrebbe portato a pranzo e cosa avrebbe scelto, mi indicò un gruppo di tele schiodate dai telai che erano ammucchiate ai suoi piedi, una sull'altra come tovaglie in un armadio. Davvero un bel mucchio: erano almeno una ventina di quadri di Savinio del 1928-29. Bellissimi; come non ne avevo mai visti. E mi rimasero a lungo negli occhi perché dovetti lasciarli, con dolore, dove erano: poche ore prima li aveva venduti in blocco per telefono a un mercante, credo milanese, a un prezzo che ora sembrerebbe quanto meno ridicolo. Negli anni seguenti quasi tutti quei dipinti li ho ritrovati qua e là in alcune delle varie mostre che hanno contribuito a rifondare la fortuna di Savinio: quelle di cui ho prima parlato e altre. Fu comunque così che, non troppo tardi, mi feci un'idea, e una buona idea, delle virtù pittoriche del suo miglior periodo. Quelle colorate sequenze d'immagini che, in maniera inattesa, fiorirono davanti ai miei occhi in una grigia giornata, colpirono a fondo il lato più immaginativo e romanzesco della mia fantasia, quel lato radicato nell'infanzia e che si era nutrito delle letture di Verne, di Salgari, di Stevenson e dell'*Orlando furioso*. Ricordo, di quelle tele, le grigie foreste tropicali dove fra nebbie leggere si accumula in una radura il variopinto cimitero dei giocattoli; le stanze ovattate dal ricco decoro ottocentesco borghese, stravolte da un'improbabile prospettiva e con la finestra spalancata sulla tempesta che gonfia le onde di un oscuro mare boreale popolato di mostri; gli uomini-uccello dalle enormi ali nere che precipitano verso i colorati strapiombi di isole geometriche; le vele strappate portate dal vento verso i palmizi di isole misteriose come quella di Giulio Verne; e poi giganti dal corpo muscoloso, ipertrofico, con mani enormi e la testa piccola come un pollice, minotauri, mostruosi ibridi mitologici, eroi precipitati sulla terra da un cielo colorato come una folle carta da parati, antichi dei che nascondono il volto nell'ombra. Invenzioni fra le più belle, insomma, di quel favoloso diorama di immagini che la lanterna magica del suo repertorio mitico proietta sulla nostra memoria suscitando suggestioni profonde.

Léonce Rosenberg in una fotografia di Michel Seuphor del 1929.

Il mercante e collezionista Paul Guillaume in un ritratto eseguito da Savinio tra il 1929 e il 1930.

A. Modigliani, Ritratto di Léopold Zborowski, *1919. San Paolo del Brasile, Museu de Arte.*

Waldemar George in una fotografia degli anni Trenta.

Come ho detto, la "riscoperta" di Savinio scrittore ha puntato soprattutto sulle opere dei suoi ultimi dieci anni ritenendole, e a ragione, le più felici, le più vive per noi. Ha puntato su un Savinio diverso da quello amato da Breton e dai surrealisti ma ancora di più da quello che frequentava Apollinaire e "Les Soirées de Paris": non il Savinio di *Hermaphrodito*, lontano incunabolo sperimentale, o il Savinio di romanzi, ma il Savinio di *Maupassant*, di *Sorte dell'Europa*, di *La nostra anima* e di molti altri scritti di quegli anni. Insomma il Savinio "dalla prosa sorniona e puntatissima", come ha detto Roberto Calasso, e che con la scusa del dilettantismo poteva permettersi di parlare di tutto con un'acutezza di percezione che superava i suoi tempi mentre, rifiutando ogni ruolo, si costruiva coscientemente uno stile e un pensiero. Un pensiero che poteva anche consistere in una somma di simpatie e di antipatie, un pensiero-sentimento come lo ha definito Montale, ma che rappresentava sempre un momento obiettivamente certo e fondato del gusto.

Diverso, invece, anzi opposto è il caso della sua pittura. In quel suo ultimo decennio letterariamente così libero e felice Savinio non dico che non dipingesse più, ma dipingeva molto più raramente. E, se mai, soprattutto disegnava. E accusava stanchezza. Ripeteva, in combinazioni appena variate, il repertorio delle vecchie immagini del suo trascorso mondo fantomatico: ripeteva cioè quelle invenzioni che, negli anni parigini, avevano fecondato il fertile terreno della sua immaginazione come un'onda anomala, un'onda gonfia, alta e torbida che portava con sé i relitti scomposti di un mitico mondo perduto, di un continente sommerso.

Le immagini pittoriche più suggestive di Savinio si susseguono, dunque, nell'arco di una parabola relativamente breve: dal '27 al '35, direi, con un accentuarsi della qualità fra gli anni '28 e '30. La consapevolezza di questo limite temporale fu tra i primi risultati delle due grandi mostre milanese e romana. Meno di dieci anni di pienezza espressiva, quindi: ma non bastano forse? Sono gli anni che passò a Parigi, relativamente vicino al fratello Giorgio, in rapporto con mercanti geniali come Paul Guillaume, Léonce Rosenberg, Zborowski, Bernheim, frequentando un surrealista dissidente come Roger Vitrac e poi Waldemar George, il corifeo del "retour à l'ordre". Sono gli anni dell'affermarsi del surrealismo, l'episodio che lo toccò più da vicino.

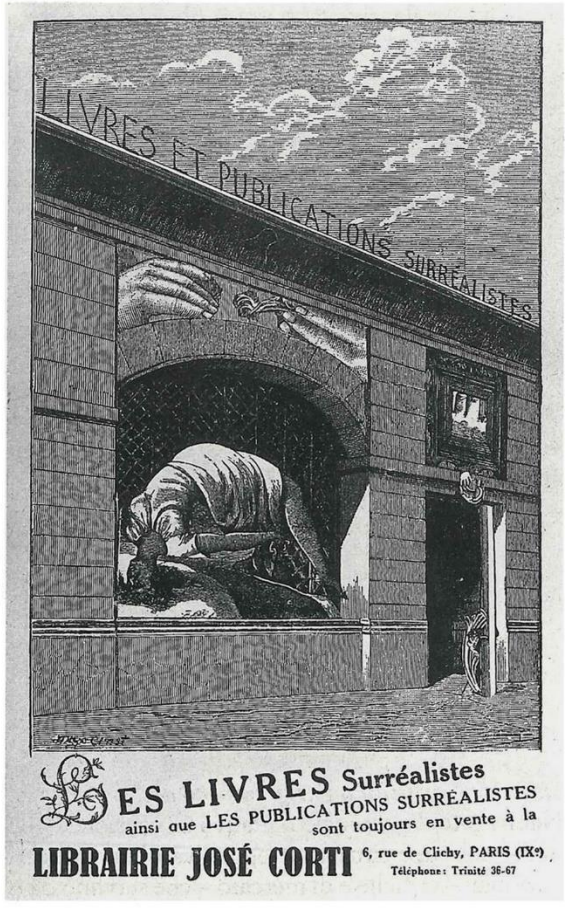
Quando Breton nel 1937 lo incluse insieme a de Chirico (che considerava però ora come morto all'arte) fra coloro che avevano aperto la strada al surrealismo, Savinio prese subito le distanze e disse molto chiaramente che il suo surrealismo, se mai, non tendeva all'informe e all'inconscio ma tendeva al formativo e magari al didattico: "nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo, una specie di apostolico fine". Non so quanto quell'apostolico fine possa servire a darci la chiave delle sue immagini; ci suggerisce però come la sua intelligenza corteggiasse allora, come elemento creativo, il paradosso e nello stesso tempo si modellasse, per sua intima natura e simpatia, sul modello illuminista, razionale. Come se mimasse il rigore di un filo logico che, nei suoi ragionamenti di allora, non sempre è facile a ritrovare. Così come

A. Savinio, Ritratto coniugale, *1951.*
Collezione privata.

non è facile ritrovare il fine didattico e apostolico nella sua pittura. Per me almeno.

Certo è, comunque, che una delle prime conseguenze della nuova popolarità acquisita da Savinio negli anni Settanta fu proprio quella di far nascere un interrogativo: fu o non fu surrealista? Il problema appare oggi inutile o quanto meno mal posto, ma fa parte anch'esso della vicenda della fortuna di Savinio che è il tema di queste pagine. Sebbene Breton facesse di tutto per imprimere al suo movimento il rigore di una regola monastica e per mantenerlo in quella disciplina, è difficile adottare ora lo stesso criterio per definire cosa è e cosa non è surrealista. Quello che è certo è che Savinio non abbracciò le regole dell'ordine. De Chirico, del resto, l'aveva avvertito nell'invitarlo a venire a Parigi: "Non bisogna mescolarsi ai surrealisti: sono gente cretina e ostile". Ho già scritto altrove come, nonostante le forti analogie, un vero rapporto con il surrealismo in Savinio non sia reperibile. Nei surrealisti il distacco dall'apparenza logica di quella convenzione che chiamiamo realtà è più inatteso e quindi più violento, perché trova le sue radici nell'inconscio o quanto meno si realizza nella meccanica dell'associazione, instaurando le regole e i valori dell'incongruo contro le regole e i valori razionali. Savinio invece, non lontano in questo dal fratello, voleva trovare nel rituale ricorso al Mito la mediazione per giungere alle radici della realtà, come un antico romantico, nella certezza di vedere quello che gli altri non vedono, "la traccia che gli Dei hanno lasciato nel cielo". E il Mito si afferma così come un enigma da indovinare; o meglio ancora come un gioco letterario sull'enigma, una sua abilissima parodia. Poiché era convinto che tutto nascesse dal pensiero, anzi dal sapere quello che uno pensa, le sue immagini (al contrario di quelle del surrealismo) nascevano come cose pensate che possono esprimersi indifferentemente in pittura, in musica o in poesia. Ma in realtà le sue immagini dipinte nei momenti più liberi e creativi sono cariche di una vita espressiva che 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, cimitero liquido del primo mondo, dove navigano come cigni maestosi mostri preistorici sotto un cielo nero; le prospettive distorte e i piani sfuggenti nati da un'allucinata degenerazione provocano un senso di vertigine: la colorata allegria di oggetti geometrici 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 dagli schemi dei rapporti analogici evocando entità che rimandano soltanto al nulla. Ma ciò che elude l'intelligibile non elude l'intuibile e le immagini più felici di Savinio sono cariche di un reale potere suggestivo. Ci incantano, ci attirano in un affascinante labirinto di sensazioni, suscitano, attivando i nostri sentimenti come il nostro intelletto, una catena di contesti. Come se l'onda alta, torbida e impetuosa che feconda l'immaginazione di Savinio, trascinando con sé frammenti di immagini strappate alla memoria insieme ai frammenti della più emblematica iconografia del mito, fosse trafitta dai raggi della sua intelligenza che la illumina di allegri iridescenti colori.

Savinio è indicato tra le letture consigliate sulla quarta di copertina di Les livres surréalistes, *edito dalla Librairie José Corti, Parigi, 1931.*



LISEZ :	NE LISEZ PAS :	LISEZ :	NE LISEZ PAS :
Heraclite.	Platon.	Lautréamont.	Kraft-Ebbing.
	Virgile.		Taine.
Lulle.	St Thom. d'Aquin.	Rimbaud.	Verlaine.
Flamel.		Nouveau.	Laforgue.
Agrippa.	Rabelais.	Huysmans.	Daudet.
Scève.	Ronsard	Caze.	
	Montaigne.	Jarry.	Gourmont.
Swift.	Molière.	Becque.	Verne.
Berkeley.		Allais.	Courteline.
	La Fontaine.	Th. Flournoy.	Mme de Noailles.
La Mettrie.		Hamsun.	Philippe.
Young.		Freud.	Bergson.
Rousseau.	Voltaire.	Lafargue.	Jaurès.
Diderot.			Durckheim.
Holbach.			Lévy-Brühl.
Kant.	Schiller.	Lénine.	Sorel.
Sade.	Mirabeau.	Synge.	Claudel.
Laclos.		Apollinaire.	Mistral.
Marat.	Bern. de St Pierre.	Roussel.	Péguy.
Babeuf.	Chénier.	Léautaud.	Proust
Fichte.	Mme de Staël.	Cravan.	d'Annunzio.
Hegel.		Picabia.	Rostand.
Lewis.		Reverdy.	Jacob.
Arnim.	Hoffmann.	Vaché.	Valéry.
Maturin.		Maïakovsky.	Barbusse.
Rabbe.	Schopenhauer.	Chirico.	Mauriac.
A. Bertrand.	Vigny.	Savinio.	Toulet.
Nerval.	Lamartine.	Neuberg.	Malraux.
Borel.	Balzac.		Kipling.
Feuerbach.	Renan.		Gandhi.
Marx.			Maurras.
Engels.	Comte.		Duhamel.
	Mérimée.		Benda.
	Fromentin.		Valois.
Baudelaire.	Leconte de Lisle.		Vautel.
Cros.	Banville.		Etc., etc., etc...

IMP. UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS

La pittura di Savinio come teatro della memoria

Pia Vivarelli

Ragioni della partenza dall'Italia

"Il solo fatto che io abbia lasciato l'Italia per vivere in Francia dimostra a sufficienza ciò che penso dell'Italia intellettuale. Essa non mi interessa affatto. Parigi è, io credo, la sola città possibile del mondo, la sola dove si possa produrre, la sola dove ci si senta incoraggiati, la sola dove regnino nello stesso tempo l'intelligenza e il senso dell'arte. [...] Per quanto riguarda la pittura [...] bisogna riconoscere che in Italia è inesistente. Senza dubbio si possono, in alcuni pittori, trovare delle qualità. Ma non è questo che mi interessa. Letterati e pittori mancano di quello spirito moderno che mi attrae. In Italia le opere migliori sono opere assolutamente regionali: è il caso di Grazia Deledda, che ha appena avuto il premio Nobel e, prima di lei, di un toscano, Renato Fucini. Io dipingo solo dal mese di marzo, anche se vi ho sempre pensato. Già in Italia avevo realizzato alcuni disegni ed acquerelli. Ma è a Parigi che mi sono messo a dipingere, a Parigi ho trovato compratori delle mie tele, gallerie dove esporle, mercanti per venderle". Sono queste le dichiarazioni che Savinio, dopo oltre un anno di permanenza a Parigi, rilascia in un'intervista pubblicata sul giornale "Comoedia" il 29 novembre 1927[1].

Già nel 1918, nel titolo stesso del suo primo scritto teorico[2], Savinio ha insistito sulla connotazione "moderna" del rinnovamento culturale che egli propone attraverso la rivista "Valori Plastici" e che si basa sul rifiuto di qualunque, recente tradizione figurativa anche d'avanguardia. Superare i fini estetizzanti propri sia degli sviluppi ottocenteschi del postimpressionismo sia dei linguaggi dei vari "ismi" del primo Novecento e a questa funzione di passatempo e di diletto dell'operazione artistica sostituire la reale capacità conoscitiva di una pittura "intellettiva" fondata sull'ironia: in questo è la modernità del programma espresso da Savinio negli articoli della rivista e sostenuto anche nelle presentazioni a vari artisti, nel catalogo di quella mostra "Fiorentina primaverile" in cui per un momento, nel 1922, si forma un "gruppo Valori Plastici"[3].

Ma la critica italiana è sorda od ostile verso l'esposizione fiorentina[4] e sulle stesse pagine della rivista diretta da Broglio compaiono interventi che non possono interpretarsi se non in opposizione a un nucleo centrale della poetica saviniana. Savinio, nei suoi articoli, ha inteso l'"ironia" come atteggiamento disincantato e cosciente dell'intellettuale moderno di fronte a una realtà esterna avvertita come contraddittoria; confluisce quindi in questa impostazione la consapevolezza di un pericolo di inautenticità della creazione artistica costretta a operare in un momento storico inautentico come quello contemporaneo[5]. Carrà comprende il potenziale critico della posizione saviniana e dichiara che l'ironia è "un sottile morbo che consuma le migliori forze creative", incompatibile con le "superiori finalità" dell'arte[6].

Né le pur diffuse riprese di vaghi elementi metafisici da parte dei pittori cosiddetti "neoclassici" operanti a metà degli anni Venti possono essere apparse a Savinio come uno sviluppo reale dei programmi di "Valori Plastici". I neoclassici coniugano l'eredità ricevuta dalla metafisica – arte come riflessione filosofica e intellettuale – con una più diretta aderenza o partecipazione emotiva al reale naturale, per ottenere risultati di più ampia capacità comunicativa rispetto al pubblico; in questa mescolanza, riaffiorano peculiarità di tradizioni locali di linguaggio, ad esempio di sapore seicentesco-napoletano in alcuni neoclassici operanti a Roma o di intonazione nordica in un pittore di formazione anche mitteleuropea come Ubaldo Oppi. Il panorama artistico italiano a metà degli anni Venti appare, in sostanza, ancora molto legato a schemi mentali orientati in chiave locale, che le strutture e le istituzioni nascenti del regime ribadiranno a livello ufficiale: l'ordinamento delle sale delle Biennali veneziane, ad esempio, abbandona solo nel 1932 il criterio della divisione degli artisti per scuole regionali.

Né la situazione del mercato artistico favorisce nell'Italia del tempo uno sviluppo reale dell'arte contemporanea, come esplicitamente segnala anche Carrà in una serie di articoli: "Parlare di primato, quando da noi non esiste un *mercato d'arte moderna e il mercato straniero ci è completamente chiuso*, è come ubriacarsi bevendo acqua di pura fonte. Il problema economico, non meno del problema estetico, presenta per gli artisti italiani un groviglio di elementi insuperabili"[7].

A denuncia di questa complessiva situazione nazionale, Savinio, nel 1922, registra l'insuccesso dei progetti legati all'esperienza di "Valori Plastici": "Tempo fa, le dolci illusioni confortandoci, abbiamo creduto anche noi che questa vasta moltitudine senza volto ch'è il pubblico italiano, fosse così sgraziata e tarda solo per difetto di buoni guidatori; ma che costoro soccorrendola, presto si sarebbe mutata e, da grigia e amorfa qual è, sarebbe riuscita a comporre una fra le più luminose e illuminate raccolte di europei. Ma un unico e per quanto debole tentativo bastò a metterci in guardia sulla vanità dei nostri propositi.[...] Abbiamo veduto così i nostri propositi sfumare assieme con gli altri evangelici umori, lasciandoci il rammarico e il dispetto delle illusioni tramontate"[8].

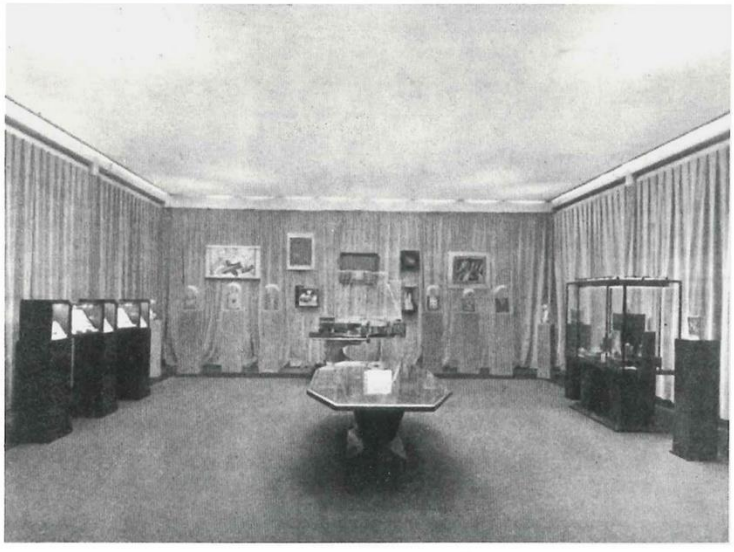
Situazione artistica a Parigi intorno al 1930

Naufragato il personale tentativo di coesione delle forze artistiche italiane, in una situazione oggettiva di arretratezza delle strutture nazionali – critiche e di mercato – che servono da sostegno a nuove proposte di linguaggio, Savinio, recandosi in Francia nel 1926, cerca quel tessuto connettivo generale che Parigi offre intorno ai prodotti artistici; probabilmente, invece, non si aspetta precisi inserimenti in ambienti culturali predeterminati, considerato ormai il carattere definitivo, a questa data, della frattura che oppone de Chirico ai surrealisti.

Certo Savinio non ha mai interrotto i suoi legami con la cultura francese, come testimoniano il suo viaggio a Parigi nel 1924[9], il suo scritto in memoria di Apollinaire su "L'Esprit Nouveau" dell'ottobre dello stesso anno e gli articoli di soggetto francese pubblicati su "La Ronda" tra 1921 e 1922[10]. E, stabilitosi a Parigi, frequenta gli ambienti oggettivamente di punta del tempo, nonostante le caustiche considerazioni che conduce attraverso gli articoli de "L'Ambrosiano" sia sul surrealismo sia su un generale atteggiamento di avanguardia impegnata, sia essa figurativa, teatrale o cinematografi-

Savinio in un autoritratto pubblicato in "Comoedia", Parigi, 29 novembre 1927.

Una sala della Galerie de la Renaissance di madame Pomaret a Parigi. (Da "La Renaissance", Parigi, aprile 1929).



ca[11]. Dalla produzione e dagli scritti di questi anni si ricavano i precisi e stretti legami con surrealisti non osservanti come Vitrac e Cocteau[12], ma si ricava anche la frequentazione di Picasso e la curiosità per il cinema europeo e, ancora, dalle memorie di Maria Savinio[13] si ricostruiscono con precisione le molte occasioni di incontro con Derain, Ernst, Eluard, Aragon e lo stesso Breton.

Ma, al di là degli inevitabili incroci di poetiche – quali quella saviniana e surrealista – che riconoscono un proprio preciso termine di riferimento nell'esperienza della metafisica italiana e al di là anche dei parallelismi di alcune soluzioni figurative che da quegli incroci scaturiscono tra Magritte, Ernst e Savinio, i veri momenti di aggregazione cui Savinio partecipa nel soggiorno parigino non sono quelli ideologici, quanto quelli creati da oggettive situazioni di committenza, di mercanti, di pubblicazioni legate a precisi galleristi, di occasioni pubbliche in cui è possibile proporre il proprio lavoro.

Non mancano le impalcature teoriche costruite sulla base di questi momenti di aggregazione – e spesso con atteggiamento ideologico molto marcato – da Waldemar George, Mario Tozzi ed Eugenio D'Ors; ma Savinio resta personalmente al di fuori di questo lavoro teorico e organizzativo e dalle stesse sistemazioni totalizzanti di Tozzi o di George si vede in trasparenza la realtà di mercato cui esse fanno riferimento. Seguendo infatti le numerose e rapide metamorfosi di alcune riviste dell'epoca si scopre che almeno tre delle testate su cui appaiono più di frequente notizie dell'attività artistica di Savinio e degli altri pittori italiani residenti a Parigi – "Cahiers de Belgique", "Formes", "L'Amour de l'Art" – confluiscono l'una nell'altra nel breve volgere degli anni tra 1932 e 1934[14] e che complessivamente queste riviste propongono un'espansione in Belgio come negli Stati Uniti – attraverso la Demotte Gallery di New York – e anche in Italia – attraverso precisi contatti con la Galleria Milano di Barbaroux – di quella parte del mercato artistico parigino che gira intorno a galleristi come Paul Guillaume, ma soprattutto Léonce Rosenberg, Jeanne Castel, Pomaret, Cuttoli[15].

Si tratta di un mercato artistico generalmente considerato come opposto a quello che si fa portavoce della poetica bretoniana, ma in realtà poi si constata sia il mescolamento nella committenza Rosenberg tra 1928 e 1929 di pittori surrealisti e non, sia il coinvolgimento in iniziative comuni, come il "Salon 1940" presso la Galerie de la Renaissance nel 1931, di artisti figurativi e di artisti astratti, di secondo futurismo e di pittori a orientamento classicista.

Questa mescolanza estremamente fluida di proposte figurative, che hanno tra di loro indubbie differenze linguistiche, ma anche comuni occasioni di incontro e di contatti, poggia su una situazione di mercato indubbiamente forte almeno sino al 1931-32, ben oltre la crisi economica del 1929, e che si intuisce forte per il preciso intreccio degli ambienti culturali-mondani con quelli finanziari e politici della Parigi del tempo: non a caso tra i primi collezionisti di Savinio c'è un ministro degli Interni, Albert Sarraut; tra i sostenitori della gallerista Jeanne Castel ci sono, come riportano le riviste dell'epoca, Cocteau e Colette, André Malraux e la principessa di Bassiano[16]; alle spalle della Pomaret ci sono il sostegno di un patrimonio econo-

mico notevole e il prestigio di un marito deputato, Charles Pomaret, che è il tramite della committenza a Savinio di un pannello decorativo per la sede del Governatorato francese a Philippeville, in Algeria[17].
Entro questo quadro deve spiegarsi la capacità di assorbimento del mercato artistico parigino di una produzione così vasta come quella di Savinio soprattutto nel periodo 1929-1931. Infatti, nonostante la ricomparsa negli ultimi anni di numerosi dipinti francesi e pur tenendo conto della tarda attribuzione di titoli a opere oggi note, molte tele, documentate da fotografie conservate nell'Archivio Savinio oppure citate nei cataloghi dell'epoca o nelle contemporanee lettere dell'artista alla moglie Maria, risultano disperse e vengono ad aggiungersi al già ampio corpo della produzione conosciuta. Si tratta quindi di una produzione intensa, che trova acquirenti non solo in Francia, ma anche fra alcuni collezionisti americani, che ruotano intorno all'attività della galleria di Léonce Rosenberg, come documentano le lettere di Savinio pubblicate in questo stesso volume.
La fluidità dell'orizzonte culturale in cui si inserisce la produzione saviniana determina anche sensibili variazioni nei giudizi espressi dai critici contemporanei sulla pittura di Savinio. Gli effetti sconcertanti delle immagini saviniane sono immediatamente ricondotti a una matrice surrealista in alcuni articoli italiani del 1930, ma anche in recensioni francesi alla mostra personale del 1932 presso la Galerie Vignon[18]. Viceversa, Mario Tozzi e parte della stessa critica italiana[19] parlano del recupero del classicismo come del dato caratterizzante, e tutto italico, di Savinio e di un gruppo di pittori italiani attivi a Parigi in questi anni e ugualmente partecipi di una rilettura dell'esperienza della pittura metafisica. Ma anche questo concetto di "gruppo italiano" operante a Parigi si rivela estremamente fluttuante nelle formulazioni critiche: basta confrontare i nomi degli artisti chiamati a rappresentare questa realtà italiana attiva in Francia intorno al 1930 per comprendere le differenze dei punti di osservazione tra gli ordinatori della sala 40 della Biennale di Venezia del 1928 – "La scuola di Parigi", organizzata da René Paresce –, della sala 23 dell'esposizione veneziana del 1930 – "Appels d'Italie", organizzata da Mario Tozzi e presentata in catalogo da Waldemar George – e, infine, della sala 28 della Biennale del 1932 – "Mostra degli italiani di Parigi", ordinata da Gino Severini[20].
Non combaciano del tutto, neanche, le riflessioni teoriche dei vari protagonisti di queste esperienze. Paresce insiste sul carattere cosmopolita della Parigi degli anni Venti, capace di far convivere e assorbire produzioni contrastanti come quella visionaria di Chagall e quella classicheggiante dello scultore spagnolo Manolo[21]. Eugenio D'Ors riconduce tutta la pittura italiana, che si sviluppa dalla metafisica fino al gruppo di Parigi, a un più largo ambito europeo di "alto sentimento di classicità", partito da Cézanne, Picasso e Seurat[22]. Il classico è per D'Ors categoria metastorica opposta al barocco: è rigore formale, è un ideale di bellezza normativa e canonica, è l'esattezza e la misura delle forme e della composizione, basate – con un recupero di pitagorismo – sul valore insieme razionale e magico dei numeri, quali principio ed essenza delle cose.

Il progetto di decorazione della casa di Léonce Rosenberg e gli artisti incaricati: 1) ingresso, Fernand Léger; 2) fumoir, Auguste Herbin; 3) salone, Giorgio de Chirico; 4) salone, Jean Metzinger; 5) sala da pranzo, Georges Valmier; 6) boudoir, Jean Viollier; 7) camera della signora Rosenberg, Francis Picabia; 8) camera di Léonce Rosenberg, Manuel Rendon; 9) camera, Alberto Savinio; 10) camera, Gino Severini; 11) camera, Max Ernst.

M. Tozzi, Miraggio, *1929. Collezione privata. Esposto alla XVII Biennale di Venezia.*

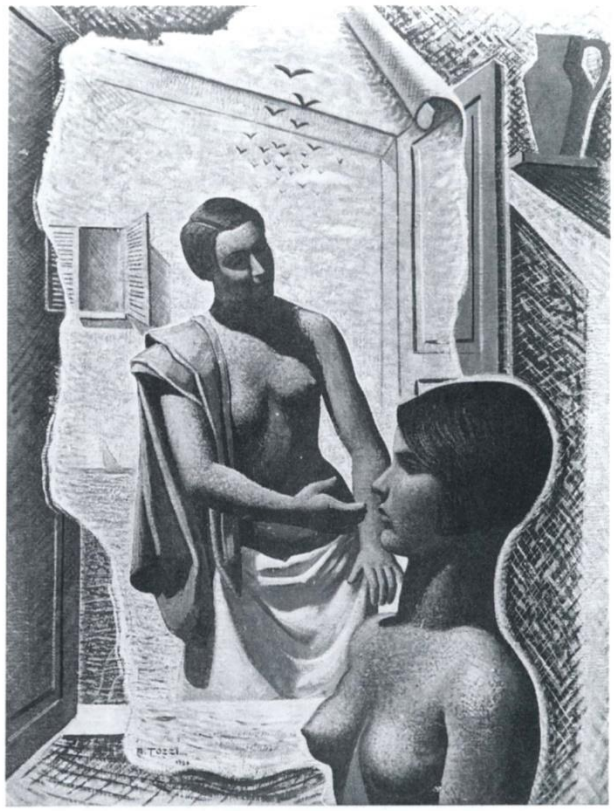
A. Ozenfant, Nature morte, *1930 c. Collezione privata.*

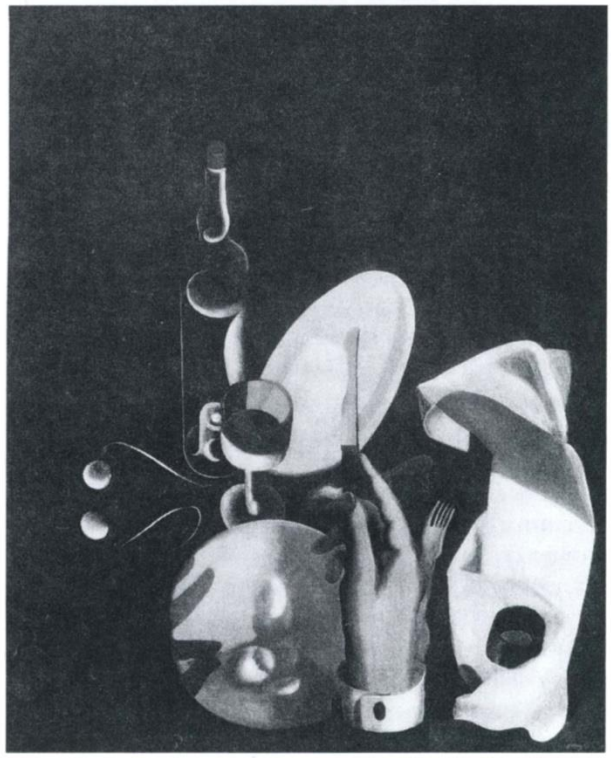
Tozzi persegue con insistenza un suo progetto di coesione degli artisti italiani in forme parasindacali, secondo il modello dei sindacati fascisti degli artisti sviluppatosi in Italia, e mescola "Novecento" sarfattiano e produzione metafisicheggiante dei pittori parigini sin dalla mostra "Art italien moderne" del 1929 presso la Galerie Bonaparte. È estremamente rigida, anche sul piano dell'espressione linguistica, l'equivalenza che Tozzi istituisce tra carattere etnico della "pattuglia avanzata" italiana che agisce a Parigi e latinità dei valori di chiarezza costruttiva e di trascendenza perseguiti dalla loro pittura, in contrasto con le "visioni catastrofiche ed espressioniste predilette dal mondo slavo-teutonico-giudaico"[23]. Ma è questo stretto collegamento dichiarato da Tozzi nel 1929, tra nuovo classicismo degli italiani di Parigi e compiti di difesa della cultura e della razza occidentale assegnati all'Italia, che permette probabilmente la presenza nella Biennale veneziana del 1930 della specifica sala dedicata agli "Appels d'Italie".

Anche Waldemar George parte da una interpretazione dell'arte antica come "coscienza della umanità" dell'intera cultura occidentale, come "misura dell'Europa"[24] e, negli articoli destinati al pubblico italiano, accentua il valore di "primato" assegnato agli artisti italiani quali eredi diretti della tradizione greco-romana. Ma, nelle trattazioni più generali o in articoli dedicati ad altri artisti non italiani, amplia il concetto di "neoumanesimo" di cui si fa sostenitore a categoria così astrattamente universale – "un atteggiamento mentale, uno stato della sensibilità e dell'intelligenza", come egli afferma[25] – che vi possono coincidere produzioni di diversa origine nazionale e soprattutto di orientamento linguistico diverso; ne deriva un incredibile eclettismo, che vede insieme Picasso e Derain, Maillol e Despiau, la mitologia di Savinio e il classicismo novecentesco di Tozzi, il realismo magico di Pierre Roy e di una fase di Amedée Ozenfant e il realismo "dolente" e banale di Pavel Tchelitchev o di Christian Bérard.

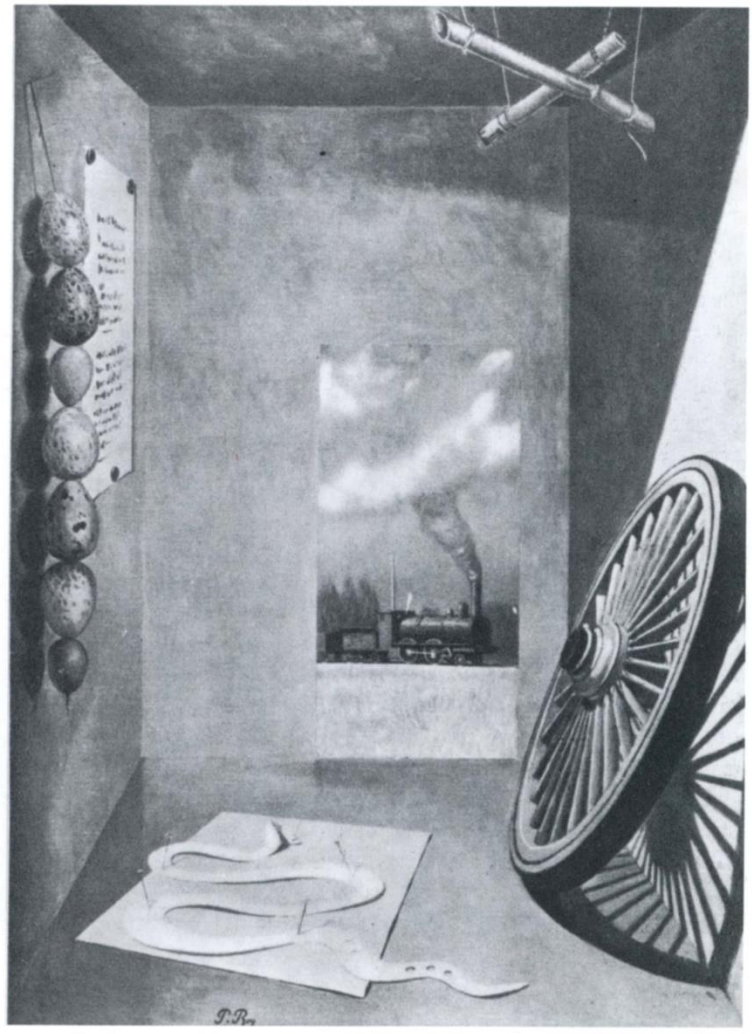
Al di là delle teorizzazioni complessive, la concreta produzione pittorica degli artisti italiani attivi a Parigi intorno al 1930 si caratterizza per una ripresa di elementi del linguaggio metafisico, mescolati a specifici riferimenti al mondo antico. I modelli classici offrono talvolta spunti iconografici diretti – come per i mascheroni dei dipinti di Severini – talvolta suggerimenti di più indeterminate figure archetipiche, di larga origine mediterranea – egiziana come etrusca – che valgono per i loro significati simbolici e mitici, come per Campigli. Più spesso, la cultura classica è utilizzata come serbatoio complessivo di rigorose soluzioni tecniche e formali: di qui derivano la proporzionalità canonica delle forme di Tozzi e la consistenza gessosa e le tonalità calcinate da affresco dei colori di Campigli. Il classicismo di questi artisti rimane in fondo un deposito di valori, che servono a comporre le frizioni del presente in astoriche armonie. Nella produzione di Savinio e, in parte, dello stesso de Chirico di questi anni sembra invece svilupparsi un uso dell'antico esplicitamente critico rispetto alla contemporaneità o, comunque, mai elusivo rispetto a essa.

L'esperienza pittorica di Savinio non sembra quindi riconducibile





P. Roy, Phisique amusante, *1929. Collezione privata. Già proprietà Galerie de la Renaissance, Parigi.*



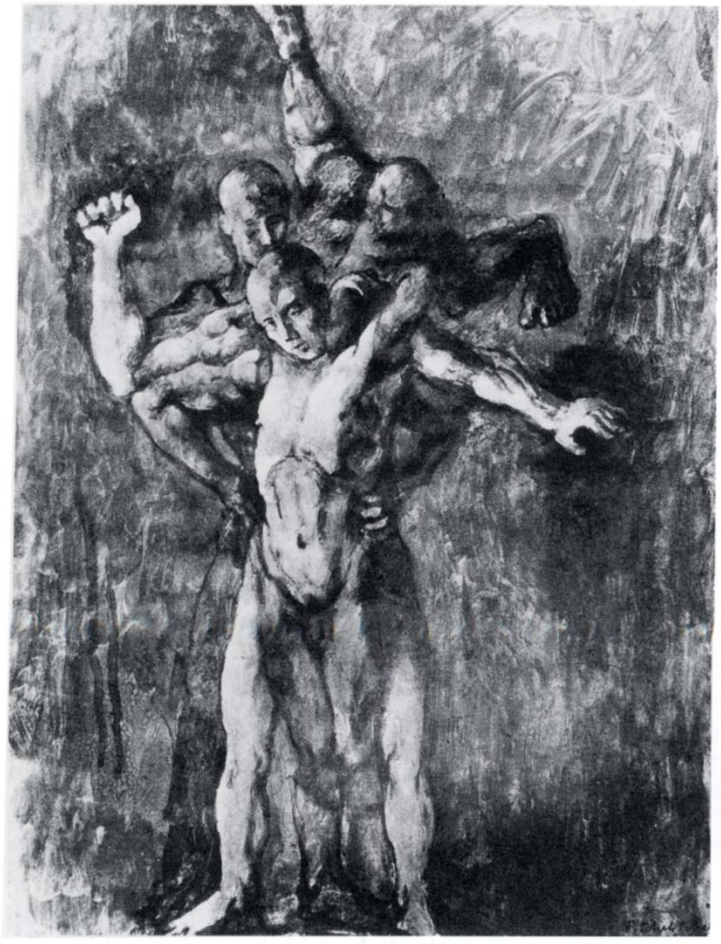
alla sola tematica centrale dei pittori italiani di Parigi e, per comprenderne la ricchezza di riferimenti, deve essere inquadrata piuttosto nell'articolata situazione culturale della Parigi degli anni Venti. In essa, oltre all'imporsi della teoria surrealista nella seconda metà del decennio, si possono sottolineare altri due fenomeni in riferimento a Savinio: il diffondersi – partendo dal fondamentale esempio del Picasso neoclassico – di temi e di immagini antiche in un gruppo di pittori già cubisti come Metzinger e Valmier, ma anche Survage e Souverbie[26]; contemporaneamente, l'espandersi di alcuni elementi linguistici che – sulla base di alcune soluzioni postcubiste – diventano veri e propri stilemi utilizzati da pittori figurativi e astratti, senza alcuna specifica distinzione di tendenza.

Proprio in Savinio, ad esempio, il tema costante delle finestre aperte sui "paesaggi dell'aria" accosta talvolta alla sua fonte ispirativa primaria, tedesca e romantica, motivi decorativi – quali le ringhiere a ricciolo e le piccole nuvole compatte e ripetute – che si rintracciano qua e là negli sviluppi degli anni Venti, da Juan Gris allo stesso Picasso, del motivo matissiano della finestra. E se si è sempre sottolineata la compresenza al 1928-29 delle soluzioni "in trasparenza" nei pannelli di Picabia e di Savinio per l'appartamento di Léonce Rosenberg, il motivo delle forme delineate dalla sola linea di contorno nasce molto prima, in ambito cubista – come documentano alcune opere di Gris – e diventa poi patrimonio comune di un ventaglio ampio di correnti figurative, dall'Ernst presurrealista al de Chirico della metà degli anni Venti, dal Picasso di alcune opere del 1928 all'astratto Valmier della cerchia di Rosenberg, da Léger ai futuristi dell'aeropittura intorno al 1930. E a una stessa area postcubista di rielaborazione in chiave astratta dei motivi più decorativi di Gleizes e di Metzinger fanno riferimento le zone dei dipinti saviniani del 1929, in cui cieli e stanze si ricoprono di motivi geometrici. Allo stesso modo rimbalzano da un autore all'altro temi più generali della cultura europea del momento, che ciascuna corrente e ciascun artista articolano con una specifica valenza: per citare alcuni esempi tutti saviniani, il continuo tornare dell'artista nella produzione del 1929 sui soggetti dei momenti "primi" dell'umanità trova precise corrispondenze tematiche nei pannelli realizzati con un linguaggio astratto da Valmier, per la decorazione di casa Rosenberg – dedicati a *Eva*, *Adamo* e al *Paradiso terrestre* – o più generali assonanze con la primordialità espressa dalle *Orde* di Max Ernst o dalle figure insieme monumentali e informi che Amedée Ozenfant propone nel 1929-30.

E, ancora, se generalmente si fa solo il nome di Cocteau per trovare tra i francesi, alla stessa data, un'esperienza parallela a Savinio di altrettanto dichiarata adesione a una interpretazione mitica della realtà, Christopher Green ricorda l'importanza della mitologia greca sia per Masson e i surrealisti dissidenti della rivista "Documents" sia per un surrealista ortodosso come Aragon, che nel 1930 individua nella capacità del mondo antico di vedere il reale in continua metamorfosi uno dei momenti fondamentali, nella cultura occidentale, di identificazione tra vita e immaginazione[27].

Entro questa cornice ampia e non schematizzabile di componenti

P. Tchelitchev, Les acrobates, *1929.*
Collezione privata.



A. Savinio, Gardiens d'objets, *1929.*
Collezione privata.

culturali va inserita l'esperienza figurativa di Savinio a Parigi, la cui autonomia e originalità di visione deriva dalla priorità stessa del Savinio letterato e critico degli anni Dieci – del Savinio cioè protagonista di primo piano nell'elaborazione complessiva della poetica della metafisica italiana – rispetto alle varie riprese classiciste e al riaffiorare di temi e di immagini metafisiche nella pittura internazionale del decennio successivo.

Pittura di Savinio a Parigi

Tutta la produzione saviniana, e non solo di questi anni parigini, ruota intorno a un principio generale di poetica già delineato negli articoli di "Valori Plastici" tra il 1918 e il 1922 e continuamente ribadito negli scritti successivi: "L'accoramento, il disinganno, l'irritazione che lo stato presente delle cose, qualunque sia, suscita, fa nascere per contrasto naturale la speranza di uno stato migliore e intonato all'immagine stessa della perfezione. [...] Sarebbe giusto che l'immagine della vita quale la sospiriamo e vediamo per virtù di fantasia, noi la collocassimo nel futuro, tra le cose non avvenute. Ma [...] fatto esperto e più cauto, l'uomo diffida del futuro. Le immagini della nostra fantasia ci pare più legittimo e umano trasportarle nel passato, e con esse adornare cose già avvenute e reali, uomini, società, epoche intere"[28].

L'artista contemporaneo, quindi, che non voglia porsi come semplice specchio delle contraddizioni del presente, ma che intenda individuare e indicare valori più stabili e certi, non può che operare sulla memoria, fare arte come recupero del passato individuale e storico. E dal momento che eventi personali, legati alla natia Tessaglia, e biografia culturale di Savinio, intrisa del classicismo del pensiero tedesco ottocentesco, convergono nell'individuare nella Grecia il proprio punto di riferimento, i due livelli dei ricordi privati e della memoria storica spesso coincidono, dando luogo a una sorta di automitologia, in cui l'artista e il fratello Giorgio vengono a identificarsi ora con i Dioscuri o con gli Argonauti ora con Mercurio o con Orfeo, ora, passando alla storia evangelica, con il figliol prodigo.

Se il passato personale è indagato da Savinio attraverso i protagonisti essenziali della propria infanzia – la madre, il padre ingegnere ferroviario, se stesso, i propri fratelli – l'indagine sulla storia si concentra intorno ai momenti iniziali dello sviluppo del mondo, siano quelli dell'umanità primigenia della Bibbia o delle gigantesche semidivinità della mitologia pagana, siano quelli di una vera e propria preistoria antecedente l'uomo e popolata dei soli animali mostruosi delle tele del 1927.

Secondo un orientamento che percorre tutto Nietzsche, la Grecia che Savinio rievoca è quella arcaica, che precede l'organizzazione razionale della realtà propria invece del pensiero greco da Socrate in poi. E, accostando a Nietzsche la filosofia di Vico, come ha suggerito Calvesi[29], ulteriormente l'artista conferma la sua attenzione per le età primordiali, quelle in cui, dai terrori del troglodita di fronte agli inspiegabili eventi della natura, nasce la sapienza poetica, la capacità di interpretazione magica e divinatoria del mondo.

P. Picasso, Nature morte devant une fenêtre à Saint-Raphaël, *1919. Ginevra, collezione Berggruen*

J. Gris, La baie, *1921. Collezione privata.*

A. Gleizes, Composition, Serrières, *1923. Collezione privata.*

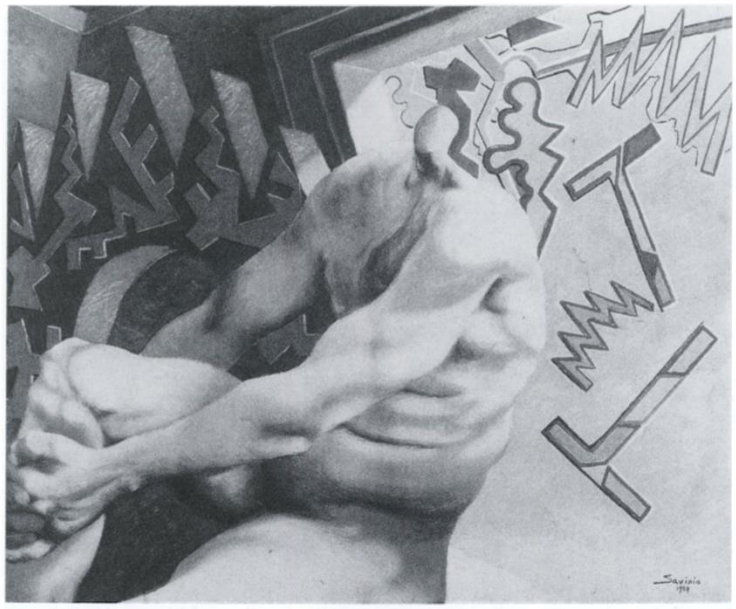
Già in alcune riflessioni critiche[30] risalenti al primo soggiorno francese dal 1910 al 1915 Savinio ha rifiutato come deviante per il raggiungimento delle verità profonde del reale l'antropomorfismo della scultura classica e la sua ricerca di verosimiglianza, mentre ha considerato la tipizzazione della scultura arcaica, lo "strumento metafisico" per eccellenza in grado di cogliere il fondo di verità sostanziale del mondo, che è nascosto dalle false apparenze fenomeniche e che consiste nel continuo fluire e modificarsi del reale.
Anche negli scritti dechirichiani contemporanei a queste riflessioni di Savinio sulla scultura compare un preciso appello a un recupero del "sentimento della preistoria"[31]; ma mentre de Chirico, nella sua produzione pittorica, accentua piuttosto i valori di stabilità di una fase arcaica in cui le cose valgono per la loro pura esistenza e sono certe e sicure per il solo fatto di esistere, nella pittura di Savinio l'arcaico e il mitico sembrano presentarsi secondo angolature interpretative più sfaccettate. Anzi l'emergere e il prevalere ora dell'una ora dell'altra delle possibili valenze del mito – e parallelamente per Savinio della propria infanzia – caratterizza fasi ben individuabili della produzione dell'artista, anche nel breve sviluppo cronologico del suo soggiorno francese. E a queste diverse connotazioni del recupero del passato si legano metodi elaborativi dell'immagine di diversa natura e significato.
Le tele del 1927 e, in parte, del 1928 sembrano più saldamente ancorate ad alcune articolazioni della poetica di Savinio emergenti dagli scritti in "Valori Plastici": se l'arte è memoria perché il mondo contemporaneo è intriso di incertezze e di precarietà, le immagini restituite dai ricordi, per essere certe, dovranno avere la saldezza e la fissità della statuaria[32]. E in statue e in gessi o in pose altrettanto bloccate di derivazione fotografica si concretizzano infatti le immagini del mondo greco e della propria infanzia riaffioranti nelle opere iniziali. Il modo di comporre questi frammenti di storia è quello dell'accostamento che, di per sé, contribuisce ad accentuare la natura di "ritaglio" propria di tutti gli elementi che costituiscono l'insieme. Sembra un'operazione molto vicina a quella della pittura metafisica dechirichiana, e per molti versi lo è effettivamente, al di là dei prestiti iconografici, nella stessa disincantata conclusione cui queste tele sembrano giungere: la falsità e l'incapacità di comunicare dei singoli, bloccati frammenti si amplia fino ai limiti dell'incongruenza di tutta la composizione e di tutta la storia, laddove momenti storici diversi vengono messi programmaticamente a confronto.
In de Chirico la privazione di senso delle singole parti e la riduzione a pura "cosa" degli oggetti rappresentati e tra loro non relazionabili sono condotte agli esiti più radicali e, se un significato in positivo è rintracciabile nei suoi dipinti metafisici, è quello oscuro e ambiguo rappresentato dai valori traslati se non apertamente simbolici che si possono intravedere nelle immagini. In Savinio le figure delle opere del 1927 si presentano in sé con altrettanta ambiguità, ma una solida struttura compositiva e mentale tende a rinsaldare gli sparsi frammenti, offrendo, insieme ai titoli dei dipinti, spunti di lettura e possibilità interpretative, almeno in via di ipotesi: le composizioni si rivelano essere momenti narrativi, quasi fulminei attimi di un raccon-

A. Savinio, L'astrologue méridien, *1929. Collezione privata. Già proprietà Galerie André-François Petit, Parigi.*

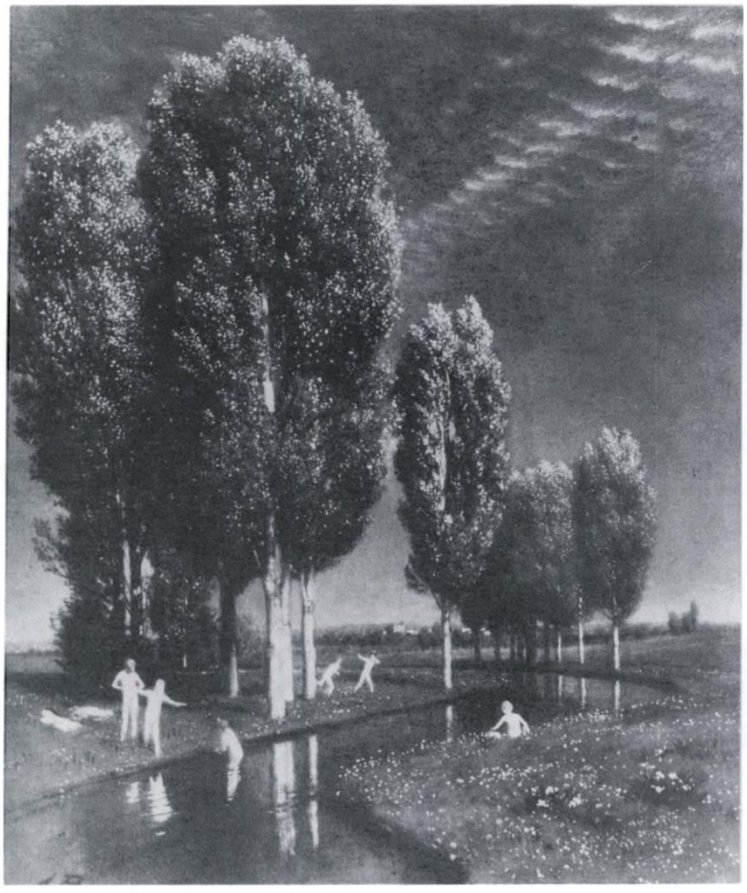
A. Savinio, Découverte d'un monde nouveau, *1929. Collezione privata. Già proprietà Galerie de la Renaissance, Parigi.*

A. Savinio, Passaggio di un angelo, *1930. Collezione privata.*

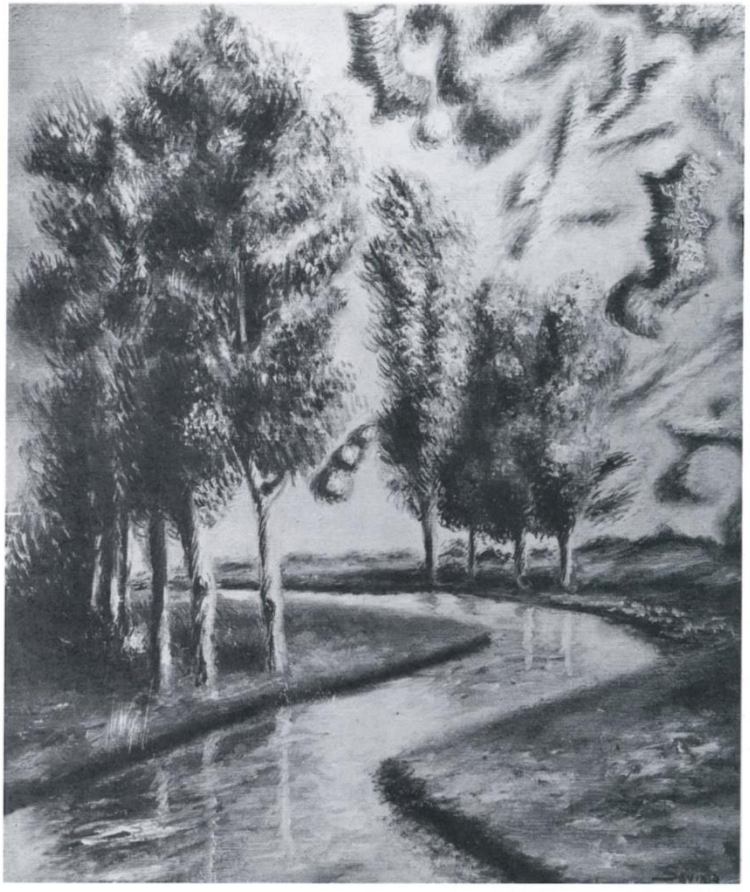
A. Savinio, Il matrimonio del gallo, *1931. Collezione privata.*



A. Böcklin, Giorno d'estate, *1881.*
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.



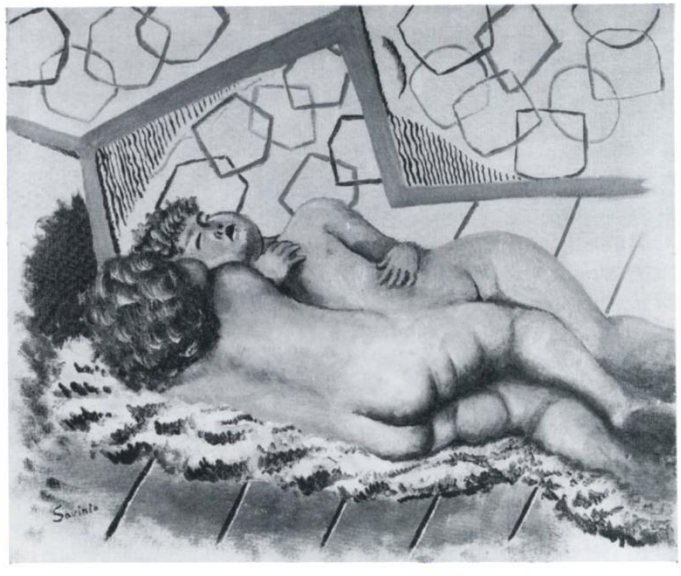
A. Savinio, Les oiseaux, *1930.*
Ubicazione ignota. Già proprietà
Galerie de la Renaissance, Parigi.



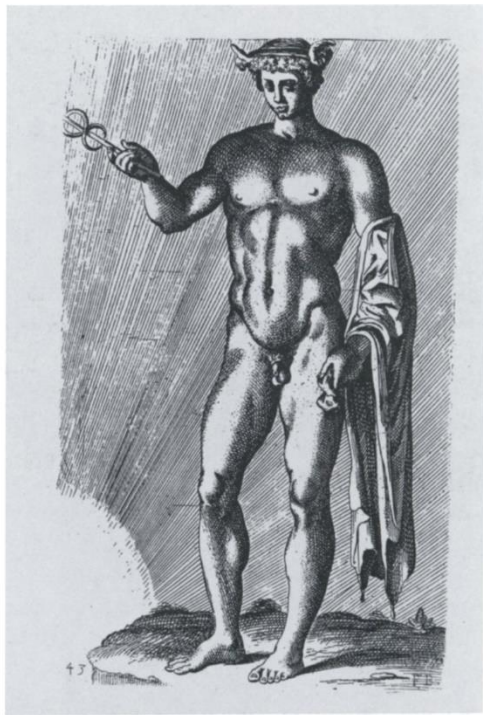
A. Böcklin, Flora, *1876. Wuppertal, Von der Heydt Museum.*

A. Savinio, Senza titolo, *1927. Collezione privata.*

to, sia pure di idee e di visioni globali del mondo e della storia. Nonostante l'impotenza della memoria a restituire vera realtà ai ricordi, emerge in Savinio una tenace volontà di rintracciare e afferrare comunque possibili significati comunicabili all'osservatore.
La tensione narrativa saviniana si afferma come prevalente dal 1928 in poi e si rende esplicita nella organizzazione ora apertamente teatrale di tutta la scena rappresentata. Il teatro, come luogo della finzione, si rivela essere il più adatto non ad amplificare l'ambiguità di presenze in bilico tra l'umano e l'artificiale, come nei dipinti dechirichiani, quanto a proporre come credibili – proprio in quanto rappresentazioni – inconsuete visioni di una natura libera di espandersi in infinite oggettivazioni.
In Savinio il principio eracliteo del continuo fluire della realtà permea a fondo la sua visione del mondo e rimane elemento costante della sua poetica, associato al parallelo principio nietzschiano di un "eterno ritorno all'uguale", di una ciclicità senza sosta del divenire. Variano invece, negli sviluppi cronologici del pensiero e della produzione saviniana, i modi di intendere tale dinamismo e i modi di rapportarsi dell'arte con questo principio universale, nella cui lettura ora prevalgono elementi di pessimismo di radice romantica, ora emergono le connotazioni positive con cui pur ambiguamente Nietzsche stesso presenta nei suoi scritti il concetto dell'eterno ritorno.
Per il perenne farsi e mutarsi degli elementi, il tutto è precario e può essere quindi fonte di angoscia e di dolore, cui contrapporre la certezza delle statue nelle opere del 1927; ma, contemporaneamente, il movimento universale è espressione della vitalità del tutto, della sua capacità di ricomporre quanto appare distante e contraddittorio nelle manifestazioni fenomeniche[33]. Il momento in cui la pienezza della vitalità della natura è più percepibile come tale è, ancora una volta, quello arcaico e mitico del mondo – quello che precede le false classificazioni e distinzioni della realtà in categorie separate – o quello finale dell'universo – che per Savinio coincide con il suo inizio – in cui le distinzioni tornano ad annullarsi. Ecco quindi sorgere nei titoli e nelle immagini delle tele del 1928-31 l'interesse per gli aspetti germinali dell'esistenza e per le epoche conclusive del mondo o per momenti che annunciano vitali e radicali cambiamenti. Di qui l'apparire di nuove e straordinarie iconografie, la cui complessità di sviluppi e di incroci nel corso degli anni centrali del soggiorno francese dell'artista non è sintetizzabile in brevi indicazioni, ma che si potrà seguire attraverso le analisi delle singole opere esposte.
In linea generale le realtà dipinte, in quanto concretizzazioni di una vitalità indistinta, non potranno scaturire da immagini reali più o meno camuffate attraverso il gioco compositivo; dovranno essere veramente tutte nuove rispetto all'esperienza sensibile e come tali – dalle ruote dentate all'animazione geometrica dei cieli, ai "dinosauri" – sorgono infatti dai processi ideativi che stanno alla base delle opere dal 1928 in poi, che abbandonano ogni tecnica associativa di frammenti. Si potrà parlare per queste immagini di processi di metamorfosi del reale, ma cogliendovi due aspetti tipicamente saviniani e distintivi rispetto ai risultati surrealisti.



Tra il materiale di studio di Savinio si trova Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant, *una raccolta di incisioni realizzata nel 1638 da François Perrier. Una tavola offre lo spunto per* Apollo, *un'opera del 1932 esposta nella mostra personale a Torino dello stesso anno.*



Per quanto è possibile schematizzare soluzioni complesse e articolate come quelle surrealiste, si può affermare che la metamorfosi del surrealismo tende a basarsi sul principio bretoniano della "dissimilitudine", soprattutto in Ernst e Magritte, o si pone come l'esito di un ribaltamento concettuale delle nozioni razionali dell'esistenza come, ancora, in Magritte. In Savinio le metamorfosi passano sempre attraverso precisi o sottintesi richiami a un recupero delle capacità mitiche d'interpretazione del mondo, dove mito equivale non ad astratta eroicità, ma, al contrario, a naturalezza di visione, a dimestichezza degli uomini con gli dei e con le forze naturali. In questo contesto le metamorfosi nascono non per opposizione, quanto piuttosto per analogia tra livelli diversi di realtà. Inoltre, e fondamentalmente, le metamorfosi saviniane e le sue apparizioni si presentano, come si è detto, organizzate su palcoscenici teatrali, talvolta non dichiarati, ma impliciti nei modi stessi in cui si dispongono le composizioni, e molto più spesso esplicitamente definiti come tali dallo squadernarsi delle pareti delle stanze, che creano vere e proprie quinte, ulteriormente aperte attraverso le finestre sugli scenari esterni.

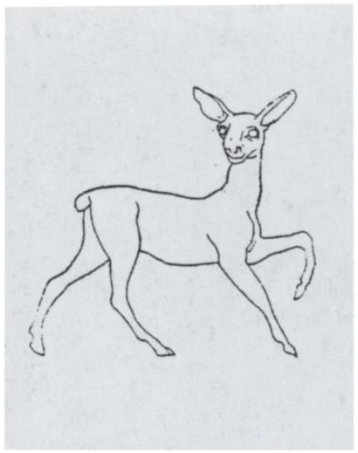
Questo ricondursi delle visioni di Savinio a un piano uniforme di rappresentazione teatrale – dove addirittura ambienti e personaggi si richiamano l'un l'altro in tele diverse – permette di leggerle tutte assieme come un'ininterrotta narrazione, in cui ogni dipinto è solo scena isolata di un'unica rappresentazione, così come ha un carattere cosmico e unitario la visione del mondo da cui queste stesse immagini derivano. Quello che può apparire assurdo o sconcertante non è proposto per la sua incongruenza rispetto al reale; trova sempre una sua possibilità di comprensione nell'insieme compositivo del dipinto, nel titolo – che allude quasi sempre a eventi di dimensione universale – e infine nel ciclo pittorico cui appartiene la singola opera, secondo una catena di significati che si trasmettono da una variante all'altra.

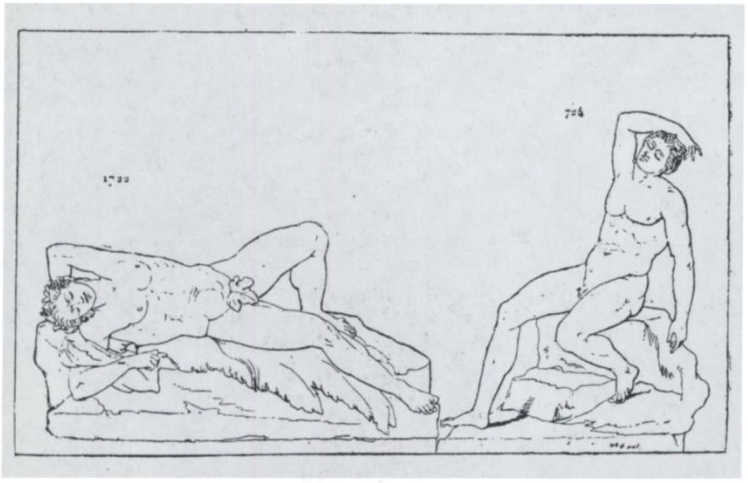
La ricchezza tematica delle tele è lo specchio della pienezza e della complessità del mondo: l'arte sembra essere oggettiva comprensione del reale, così come esso è nella sua essenza più profonda. Ma, contemporaneamente, le composizioni, in quanto scene, si dichiarano guardate dall'esterno, osservate dallo stesso artista, in sostanza da lui ri-create. C'è una distanza tra scena e suo ideatore, ed è quella che permette gli atteggiamenti ora caustici, ora giocosi, ora pessimisti, ora irriverenti, ora moralisti con cui Savinio guarda alle ricostruzioni della sua infanzia e dell'infanzia dell'uomo.

Nella pittura realizzata tra il 1931 e il 1932, a una diminuzione degli apparati scenografici corrisponde un parallelo accorciamento del distacco che gli spazi teatrali consentono: l'artista è costretto a un coinvolgimento maggiore nel soggetto rappresentato e le scene si mescolano in qualche modo con il quotidiano, il particolare e con i suoi turbamenti. Lampi, aquiloni e personaggi con teste di animali continuano a presentarsi come emblemi di una vitalità cosmica, ma le strutture compositive delle tele si fanno essenziali e solo in maniera più mediata si può leggere in esse un'idea di globalità. In questo isolamento del tema principale del dipinto in uno spazio neutro –

*L'artista si è richiamato a una sua fotografia per l'*Autoritratto da bambino, *dipinto nel 1927 e appartenuto al fratello Giorgio, e per* Ricordo della mia infanzia, *un disegno del 1947.*

Alcune immagini tratte dal Répertoire de la statuaire grecque et romaine *di Salomon Reinach, Parigi, 1897-1930, sono utilizzate da Savinio per* Nature morte à la gazelle, *un dipinto del 1927 di ubicazione ignota, esposto a Parigi nella mostra personale di quell'anno alla Galerie Jacques Bernheim.*





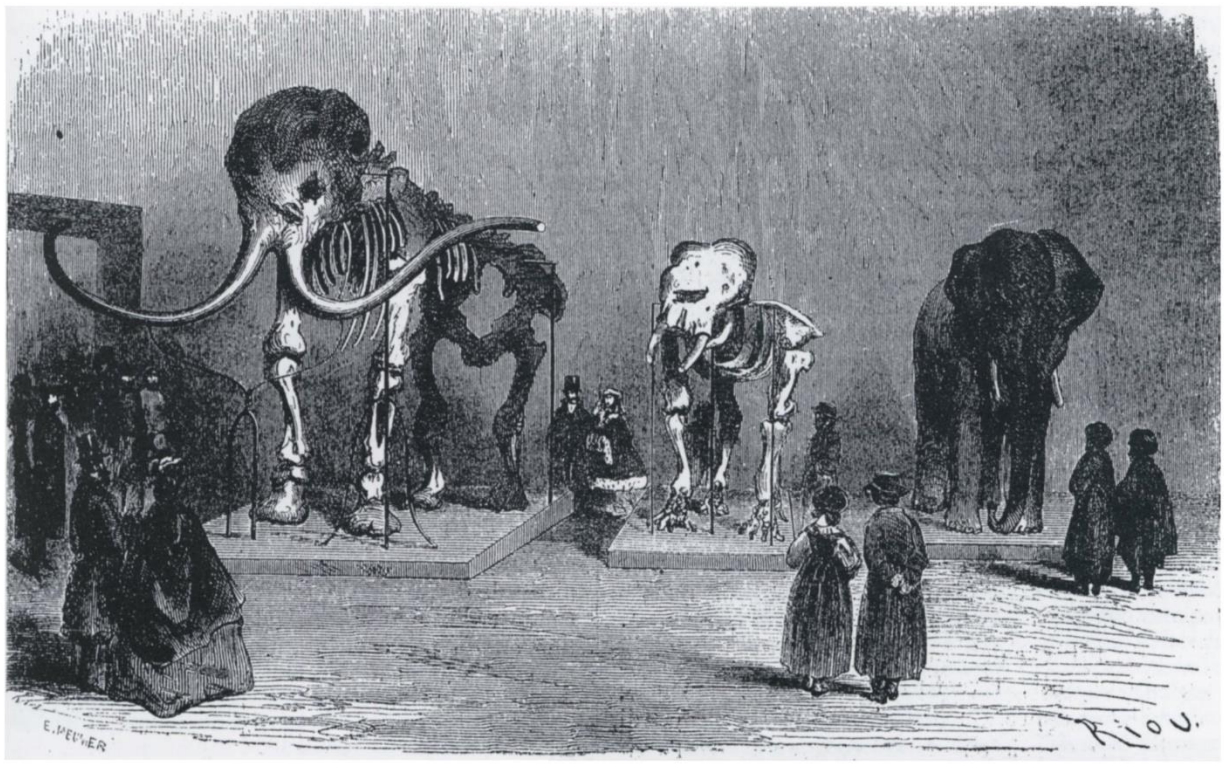
isolamento che è sottolineato da scelte cromatiche ridotte a pochi e stridenti contrasti – riemerge la possibile violenza della continua metamorfosi della realtà e si accentuano le note pessimistiche dell'artista. Nello stesso tempo, però, la rottura del diaframma teatrale permette anche adesioni affettuose e liriche, inedite per Savinio, alle immagini raffigurate, siano esse ancora evocazioni dell'infanzia o ritratti di giovani parenti piemontesi, modellati tenendo presente la forza del segno propria di Gemito.

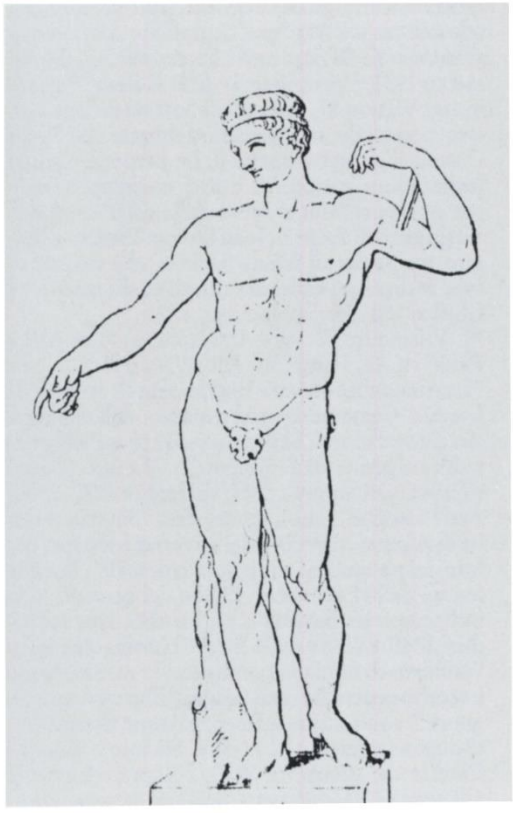
Sono questi i modi con cui Savinio si propone al pubblico italiano nelle mostre personali che si succedono tra 1932 e 1933 a Torino, Firenze e Milano. L'accoglienza riservatagli è critica ma non ostile; in alcuni recensori come Vittorini c'è, anzi, la comprensione di punti centrali della poetica saviniana[34] e durante l'esposizione torinese un suo dipinto è acquistato dalla Galleria Civica[35]. Negli anni di permanenza a Parigi, attraverso le collaborazioni alle riviste "L'Italiano" e "Fronte"[36], guidate rispettivamente da personalità come Leo Longanesi e gli artisti di via Cavour, Savinio deve anche aver maturato il convincimento che si vanno sviluppando in Italia eventi culturali più articolati rispetto al panorama artistico del 1925. La fiducia che si stiano quindi aprendo nuove e più moderne situazioni di linguaggio artistico, di critica e di committenza soprattutto pubblica deve essere stata alla base della decisione dell'artista di rientrare in Italia, verso la fine del 1933, per trovare una soluzione alla crisi di mercato che in questo momento investe la Francia.

La coerenza del percorso saviniano di tutti questi anni francesi si può riassumere attraverso le definizioni di Savinio della natura del teatro. L'artista non crede a una sperimentazione teatrale solo linguistica e alcuni suoi articoli inviati da Parigi a "L'Ambrosiano" sono espliciti in questo senso[37]. Egli vuole un teatro che sia "il riflesso sulla scena della condizione dell'universo [...] un teatro nel quale assieme con gli uomini parleranno anche le cose, gli elementi, e fino i pensieri, le ipotesi, i ricordi rimasti senza padrone [...] un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera"[38].

Ma Savinio non intende con questo parlare soltanto della realtà teatrale in sé; è la stessa creazione artistica ad aver bisogno in ogni caso di pedane teatrali: nei momenti più alti di poesia "l'arte dava i suoi spettacoli sopra un palcoscenico eccelso e irraggiungibile, di là da una ribalta che irradiava una intraversabile luce e rigorosamente separava l'arte dalla vita, e li colorava di colori dei quali quaggiù si ignora la chimia"[39]. L'intellettuale Savinio sa anche, però, che questo isolamento teatrale dell'arte, da cui discende la sua sacralità, si è frantumato nell'età contemporanea. Se la caratterizzazione scenografica della sua pittura tende al recupero di quella sacralità e presenta come reali i personaggi dello spettacolo dell'universo, l'artista è consapevole di doverli costruire con un atto volontario, come paradisi terrestri portatili, per sfuggire le contraddizioni del presente. Una stessa consapevolezza permea il piano linguistico dell'operazione pittorica saviniana: dopo l'avventura delle avanguardie novecentesche l'artista non può esprimersi, secondo Savinio[40], attraverso la creazione in senso romantico di immagini nuove e originali.

Gladiateur et squelette d'éléphant,
un'opera del 1928, è costruita
accostando la statua di Meleagro
dal Répertoire *di Reinach a una tavola*
di La terre avant le déluge *di Louis*
Figuier, pubblicata a Parigi nel 1879.





L'artista contemporaneo non può che far ricorso a un universo visivo già tutto sperimentato, che costituisce la memoria iconografica della tradizione europea. E Savinio, noi sappiamo, fa uso di un insieme ricchissimo di materiali eterogenei, cui attinge per rielaborare altre immagini o per testuali citazioni dei modelli. Si serve dei famosi repertori di immagini classiche curati da Salomon Reinach – che a metà degli anni Venti insegna archeologia all'Ecole du Louvre – ma anche di fotografie di famiglia, di riproduzioni di dipinti di Böcklin e di raccolte di incisioni seicentesche di monumenti classici romani, di libri di zoologia e di trattati di divulgazione scientifica, di libri di favole per bambini, di tavole tardottocentesche di uso accademico con riproduzioni di nudi in pose classicheggianti.
Tutto il passato è per Savinio un deposito di immagini ancor prima che di contenuti ideali e questo insieme di memorie visive sedimentate è ineliminabile, perché la parafrasi e l'imitazione non sono tanto "mali" dell'epoca moderna, quanto "necessità" storiche del presente. La novità e la modernità tutta novecentesca del metodo e delle soluzioni pittoriche di Savinio sono nel considerare questi strumenti visivi come "mezzi indiretti", mezzi da usare "con spirito"[41], dove lo spirito, l'intelligenza e l'ironia intervengono nel manipolare concettualmente le immagini date, spesso senza modificarle in sé, per ribaltarne coscientemente i significati. L'ironia, il gioco mentale, il distacco divertito dagli spunti visivi di cui ci si serve, sono questi gli strumenti di cui dispone l'intellettuale contemporaneo per fare operazioni critiche – e in questo senso originali – rispetto alla storia e ai suoi modelli.

[1]P. Lagarde, *M. Alberto Savinio est épris de littérature franco-italienne*, in "Comoedia", Parigi, 29 novembre 1927. A questa intervista di Savinio segue quella di de Chirico, altrettanto polemica, sulle pagine dello stesso giornale del 12 dicembre 1927; a queste denunce dei due fratelli de Chirico delle carenze della situazione nazionale rispondono in maniera altrettanto dura alcuni giornali e riviste italiane, come la "Gazzetta di Venezia" dell'11 dicembre 1927 e "Il Selvaggio" del 30 dicembre dello stesso anno. Solo nel 1930, e con la mediazione di Prampolini, accompagnata da più pacate dichiarazioni di Savinio, il mondo artistico italiano metterà da parte queste polemiche e accetterà la presenza di Savinio in una manifestazione ufficiale quale la Biennale di Venezia: cfr. E. Prampolini, *La sala de "L'appel de l'Italie" alla XVII Biennale d'arte di Venezia*, in "La Nuova Italia", Parigi, 22 aprile 1930.
[2]A. Savinio, *Arte = Idee moderne*, in "Valori Plastici", Roma, 15 novembre 1918, pp. 3-8.
[3]Tra gli artisti presenti a Firenze come "gruppo Valori Plastici", o come fiancheggiatori del gruppo, Savinio presenta in catalogo Arturo Martini, Oppo, Ruggeri, Socrate, Spadini, Edita Walterowna zur-Muehlen Broglio: cfr. *La Fiorentina primaverile*, Società delle Belle Arti di Firenze, Firenze, 8 aprile - 31 luglio 1922, cat. mostra, pp. 142-143, 164-165, 194, 207, 209, 242-243.
[4]Si veda ad esempio la recensione di E. Somarè, *Note sulla Primaverile fiorentina e sulla XIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia MCMXXII*, in "L'Esame", Milano, luglio-agosto 1922, pp. 291-294.
[5]A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti*, II parte, in "Valori Plastici" a. III, n. 3, Roma, 1921, p. 53; e *Prime chiose sull'ironia*, in "La Ronda", a. II, n. 7, Roma, 1920, p. 25.
[6]C. Carrà, *Misticità e ironia nella pittura moderna*, in "Valori Plastici", a. II, n. 7-8, Roma, 1920, pp. 72-73.
[7]C. Carrà, *Della nuova conoscenza artistica*, in "Il Convegno", Milano-Roma, 30 ottobre 1925.
[8]A. Savinio, *L'arte italiana e la critica*, in "Valori Plastici", a. III, n. 5, Roma, 1922, p. 106.
[9]A questo viaggio a Parigi nel giugno 1924, di cui non è noto lo scopo preciso, accenna Savinio stesso in *Souvenirs*, Nuove Edizioni Italiane, Roma, 1945, p. 16.
[10]Un elenco completo di questi scritti è quello pubblicato, a cura di A.P. Mossetto Campra, in *Con Savinio - Mostra bio-biblio-grafica*, cat. mostra, Fondazione Primo Conti, Palazzina Mangani, Fiesole, 1981, p. 192.
[11]Si vedano gli articoli de "L'Ambrosiano" ristampati in questo stesso catalogo.
[12]Per tutte le notizie di carattere biografico, come per le mostre che saranno citate più avanti nel testo, non si danno in queste note i precisi riferimenti bibliografici, essendo questi eventi riportati nell'elenco delle *Esposizioni* e ampiamente commentati nella biografia (*Parigi, la vita 1926-1933*) in questo stesso volume.
[13]M. Savinio, *Con Savinio* Sellerio, Palermo, 1988.
[14]La rivista "Cahiers de Belgique", diretta da M. Cuvelier e G. Marlier e pubblicata a Bruxelles, diventa dall'aprile 1932 una pagina, con propria testata, della rivista "Formes". Quest'ultima, fondata nel dicembre 1929 da un collezionista giapponese residente a Parigi, Fukushima, e con la direzione artistica di Waldemar George, è prima edita da Quatre Chemins di Parigi, poi da Demotte di New York; alla direzione di Fukushima succede nel febbraio 1931 quella degli americani W. Walter e L. Demotte. Nel 1934 "Formes" diventa, mantenendo il proprio nome, un foglio della rivista edita a Parigi "L'Amour de l'Art" e, in questa nuova veste, pubblica ancora dieci numeri.
[15]Guillaume e Rosenberg sono i famosi mercanti anche di de Chirico. Jeanne Castel è inizialmente collaboratrice di Paul Guillaume e apre poi una sua galleria in avenue de Messine 1; è il primo mercante con cui Savinio ha un contratto di vendita della propria produzione. Madame Ch. Pomaret è direttrice della Galerie de la Renaissance, in rue Royale 11, e della rivista "La Renaissance", cui collabora anche W. George; dalla sua galleria, chiusa nel 1934, provengono più di venti dipinti di quelli oggi noti, come documentano alcune etichette poste sul retro delle opere. In una lettera dell'8 ottobre 1954 (Archivio Savinio, Roma), indirizzata a Maria Savinio, la Pomaret dichiara di avere ancora a questa data oltre quindici tele dell'artista. Madame Cuttoli, il cui incontro è ricordato da Savinio nelle lettere alla moglie del marzo 1931, è proprietaria della Galerie Vignon, in rue Vignon 17, presso cui Savinio ha una mostra personale nel gennaio-febbraio 1932. La Cuttoli si interessa anche di tappezzerie e arazzi realizzati su cartoni di artisti contemporanei e per questa attività si serve della collaborazione, tra gli altri, di Savinio, Jean Lurçat, Picasso e Braque, ma anche di Maria Savinio, che ricorda di aver realizzato per lei dei ricami su disegno di de Chirico (cfr. M. Savinio, *op. cit.*).
[16]J. Villeneuve, *Echos - Actualités*, in "Les Arts à Paris", n. 17, Parigi, maggio 1930, p. 5.
[17]La grande tela è stata rintracciata di recente da Loretta Cammarella nel palazzo dell'Amministrazione civica di Skikda, attuale nome della cittadina algerina di Philippeville. Il critico Cappi riferisce, nel numero del 1° dicembre 1932 di "Le Arti Plastiche", che a questa data "Savinio si trova in Algeria, d'ordine del governo francese, per fare dei pannelli ai padiglioni coloniali". Ma due lettere dell'11 dicembre 1932 e del gennaio 1933 indirizzate da Savinio a personalità non individuabili (le minute delle lettere conservate presso l'archivio di famiglia non hanno le relative buste e recano generiche intestazioni "Illustre e caro Signore") sono scritte a Firenze, come riporta l'indicazione iniziale con le date. Savinio è quindi a Firenze nel dicembre 1932, comprensibilmente per seguire l'andamento della sua mostra perso-

nale inaugurata il 3 dicembre; poco prima, il 18 ottobre, si è inaugurata la mostra collettiva torinese, in cui l'artista si presenta con una sala personale. Questi impegni così importanti – sono le prime personali in Italia, seguite da quella alla Galleria Milano del 19 marzo 1933 – non gli permettono probabilmente di recarsi in questo periodo in Algeria. La realizzazione della grande tela decorativa può quindi spostarsi a un momento avanzato del 1933, anteriore al 1° luglio – data di un articolo di Savinio di ricordo algerino su "La Nazione" – ma presumibilmente successivo alla V Triennale di Milano, aperta nel maggio di quell'anno.
Alcune soluzioni compositive adottate nel dipinto algerino – come risulta da una documentazione fotografica messami gentilmente a disposizione da Loretta Cammarella – sembrano richiamare in maniera precisa le tipologie sperimentate da de Chirico e Severini nelle decorazioni del Palazzo della Triennale, in occasione della quinta edizione della mostra, cui anche Savinio partecipa con una pittura murale nella sezione "La strada - Mostra d'ambienti moderni".

[18]Si vedano, ad esempio, *Reale e surreale*, in "Le Arti Plastiche", Milano, 1 febbraio 1930; e G.B., *Les expositions - Le Salon des Indépendants - Les Galeries - Savinio (Vignon)*, in "L'Amour de l'Art", Parigi, marzo 1932, p. 101.

[19]M. Tozzi, *Riabilitiamo gli schemi*, in "Belvedere", Milano, 15 maggio 1929; A. Maraini, *Sala 3 (Salone Centrale)*, in *XVII Esposizione internazionale d'arte*, cat. mostra, Venezia, 1930, pp. 29-30.

[20]Nel 1928 Paresce inserisce solo gli italiani de Pisis, se stesso e Tozzi in un panorama internazionale di 44 pittori e scultori, tra cui Chagall, Ernst, Foujita, Lhote, Lurçat, Marcoussis, Survage, Manolo, Zadkine. Nel 1930 sono scelti Campigli, de Pisis, Martinelli, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi, insieme a Bérard, Eugène Berman, Leonid Berman, Hosiasson, Ozenfant, de la Fresnaye, Roy, Survage, Tchelitchev. Nel 1932 Severini seleziona numerosi dipinti di de Chirico, de Pisis e se stesso, insieme a poche opere di Campigli, Léonor Fini, Garbari e Marino Marini.

[21]R. Paresce, *La scuola di Parigi*, in "La Biennale", Venezia, 30 giugno 1928, pp. 3-11.

[22]E. D'Ors, *Mario Tozzi*, Editions de Chroniques du Jour, Parigi, 1932.

[23]M. Tozzi, *op. cit.*

[24]W. George, *Profitti e perdite dell'arte contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1933, p. 142.

[25]W. George, *Appels d'Italie*, in *XVII Esposizione internazionale d'arte*, cat. mostra, Venezia, 1930, p. 93.

[26]Si veda, ad esempio, il quadro complessivo delle riprese classiciste – e le riproduzioni che lo illustrano – di C. Kunstler, *Le motif antique dans la peinture moderne*, in "Art et Décoration", Parigi, maggio 1931, pp. 129-142.

[27]C. Green, *Classicism of Transcendence and of Transcience - Maillol, Picasso and de Chirico*, in E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground - Picasso, Léger, de Chirico and New Classicism*, Tate Gallery, Londra, 1990, pp. 274-275.

[28]A. Savinio, *Platone in Italia*, in "L'Esame", Milano, marzo 1924, p. 193.

[29]M. Calvesi, *La metafisica schiarita - Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982, soprattutto pp. 133-135.

[30]S. Zoppi, *Quando le statue non sorridevano*, in *Alberto Savinio*, cat. mostra, Palazzo Reale, Milano, giugno-luglio 1976, pp. 15-16.

[31]È questo il titolo di un brano dei manoscritti parigini di de Chirico, precisamente datato 15 giugno 1913, in cui si esamina il significato attribuito alla preistoria come età creatrice di dei: cfr. *Giorgio de Chirico, il meccanismo del pensiero - Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, pp. 20-24.

[32]In proposito rimando al mio scritto *Savinio e la teoria dell'arte negli articoli di "Valori Plastici"*, in "BSA / Ricerche di Storia dell'Arte", n. 5, Roma, 1977, pp. 109-127.

[33]"Stabilita questa linea unica [quella del divenire universale] si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico" (A. Savinio, *"Anadioménon" - Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori Plastici", a. I, n. 4-5, Roma, maggio 1919, p. 7).

[34]E. Vittorini, *Mostre fiorentine: Savinio, Annigoni*, in "L'Italia Letteraria", Roma, 15 gennaio 1933.

[35]Si tratta del dipinto *L'isola portatile*, entrato nelle collezioni pubbliche torinesi.

[36]Per l'elenco degli articoli di Savinio su queste riviste si veda la sezione di questo stesso catalogo in cui sono riproposti alcuni scritti dell'artista. A Leo Longanesi, direttore de "L'Italiano", si deve anche una positiva e curiosa annotazione sulla pittura di Savinio di questi anni: "Intelligente e bizzarro Savinio si regge sul filo del buongusto, con una eleganza da giapponese. La sua fantasia ci seduce come quella d'un Doré impazzito"; cfr. *Notes (La Biennale veneziana)*, in "L'Italiano", Bologna, giugno 1930, p. 10.

[37]A. Savinio, *Teatri d'avanguardia*, in "L'Ambrosiano", Milano, 11 luglio 1927, pubblicato in questo stesso catalogo.

[38]A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, voce *Teatro*, Adelphi, Milano, 1977, pp. 361-362.

[39]*Ibid.*, p. 67.

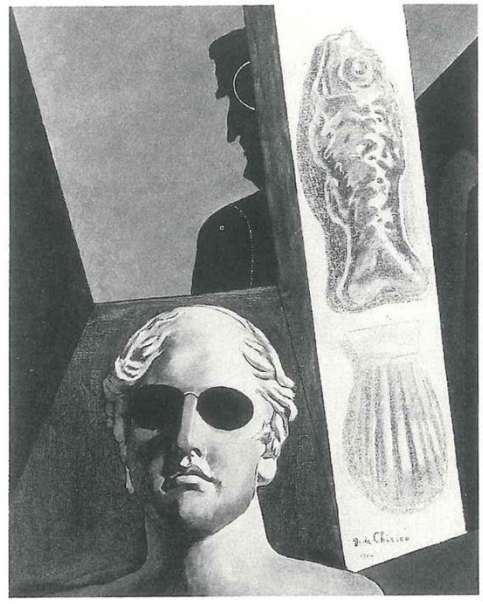
[40]A. Savinio, *Apollo musagete*, in "Oggi", Milano, 19 aprile 1941, p. 13. Il brano è riportato da P. Vivarelli, *Produzione grafica di Alberto Savinio*, in *Alberto Savinio - Opere su carta 1925-1952*, cat. mostra, Galleria d'Arte Moderna, Milano, 22 maggio - 7 luglio 1986, pp. 17-18.

[41]Savinio esamina il problema dell'uso di immagini già fornite dalla tradizione – con riferimento a Sartorio, Picasso, de Chirico e al metodo ideativo di Böcklin – in *La pittura negli ultimi 50 anni*, in "Il Borghese", Roma, 1 aprile 1950.

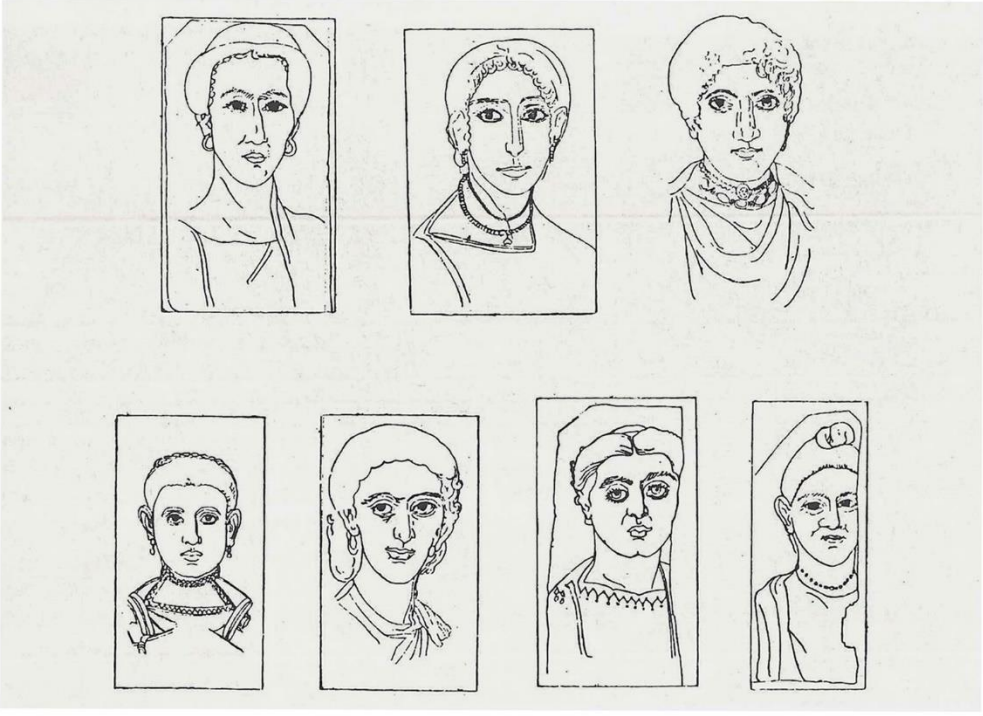
1. **Apollinaire**, (1927)

Olio su tela, cm 55,5 x 46,5.
Firmato a sinistra in alto: *Savinio*.
Milano, collezione privata.
Provenienza: Galleria La Bussola, Torino; collezione Erica Olivetti, Torino.
Esposizioni: Torino[1], 1963, n. 2, ripr.; Milano, 1976, n. 3, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 3); Roma, 1978, n. 9, ripr.; Ferrara, 1980, n. 13, ripr.
Bibliografia: Fonti, in catalogo Roma, 1978, pp. 50-51, fig. 3; Briganti-Sciascia, 1979, p. 17, ripr.; Vivarelli, in Cavallo-Vivarelli, 1984, p. 66; Cammarella Falsitta, in catalogo Milano, 1988, p. 70, ripr.

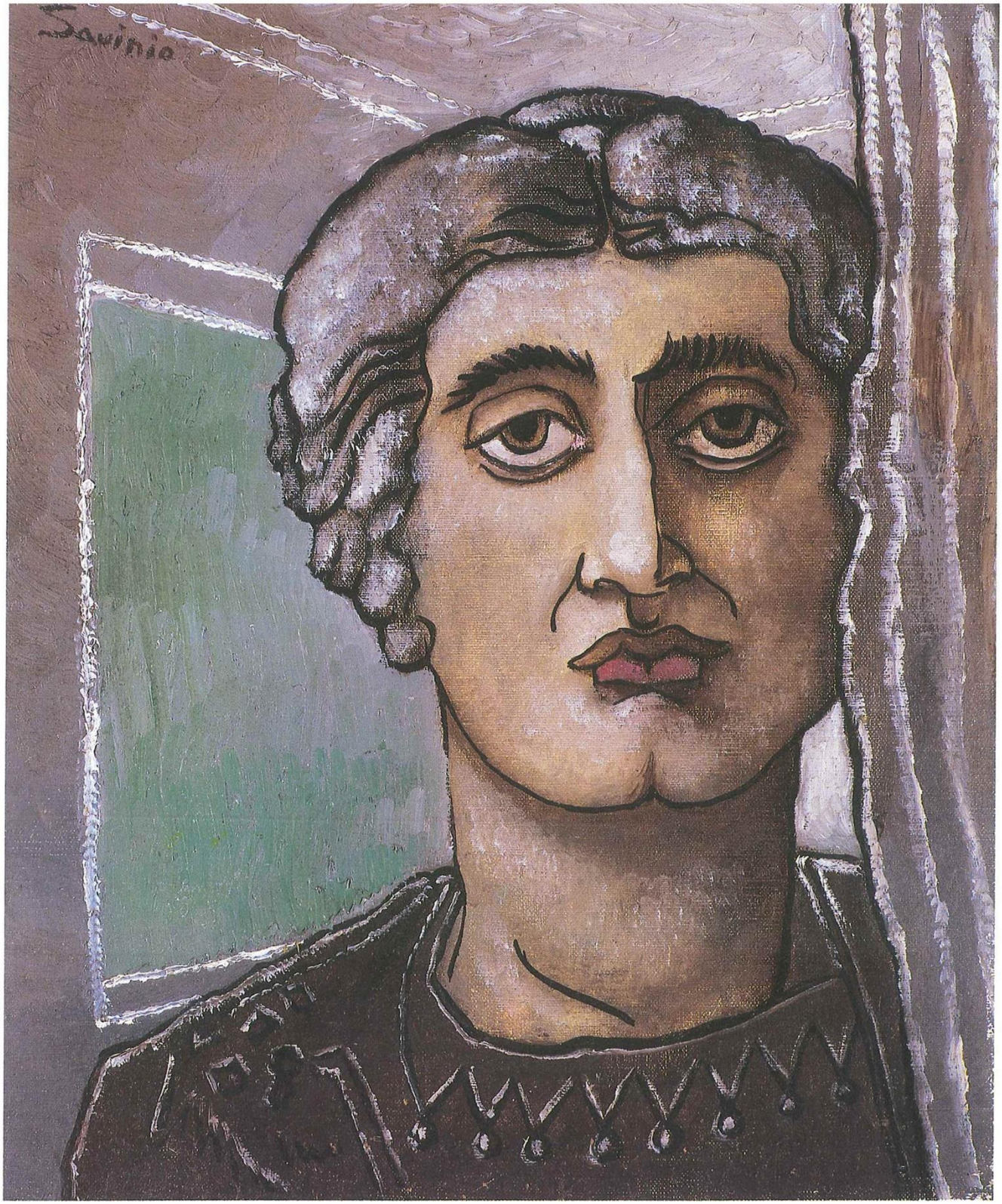
Seguendo un processo di elaborazione dell'immagine che è comune in questi anni anche al fratello de Chirico, Savinio si serve, come modello del dipinto, di un ritratto del Fayyu'm riprodotto nel *Répertoire de peintures grecques et romaines* di Salomon Reinach (Parigi, 1922). Utilizza anche la lacuna dell'immagine antica, per inserire nella composizione una tenda rigida, che fa da vera e propria quinta scenica, allusiva di una connotazione teatrale dello spazio pittorico, cui si accorda la sottolineata tragicità della "maschera" rappresentata.
Non è possibile accertare se il titolo con cui l'opera è comparsa sul mercato artistico italiano nel 1963 abbia ripreso un'eventuale scritta del telaio originale, poi sostituito. In mancanza di fonti antiche e di iscrizioni d'epoca sul retro della tela, la stessa iconografia del dipinto può suggerire una sua identificazione con la *Tête antique* esposta nella prima mostra personale di Savinio presso la Galerie Jacques Bernheim nel 1927 (n. 5 del catalogo).
L'opera, comunque, è stata sempre interpretata come riferita a Guillaume Apollinaire, la cui figura – centrale nello sviluppo artistico dei due de Chirico durante il loro primo soggiorno in Francia negli anni Dieci – si intreccia a lungo con l'attività letteraria e figurativa di entrambi i fratelli, che al poeta e critico francese dedicano dipinti, disegni e ripetuti scritti commemorativi.
Una conferma del riferimento ad Apollinaire, morto nel 1918, potrebbe scaturire anche da alcuni elementi che caratterizzano questo dipinto: i ritratti del Fayyu'm hanno un'origine funeraria e la trascrizione saviniana del modello antico insiste sulla qualità gessosa del volto, contornato da un pesante segno di valore evocativo. Con analogie suggestive rispetto a questa immagine pittorica, negli scritti di Savinio il ricordo del poeta ritorna quale esempio di "una mente profondamente e coscientemente classica" e la sua rievocazione fa riaffiorare un "fantôme grand et léger comme l'ombre d'une statue" (*In poetae memoriam*, in "L'Esprit Nouveau", ottobre 1924, e *Apollinaire*, in "La Stampa", 3 maggio 1934).



G. de Chirico, Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.*



Dal Répertoire de peintures grecques et romaines*, Ernest Leroux, Parigi, 1922: i ritratti funerari del Fayyu'm.*


Savinio

3. **La famiglia di Ercole fanciullo**, 1927

Olio su tela, cm 44 x 54.
Firmato e datato a destra in basso: *Savinio/1927*.
Torino, collezione privata.
Provenienza: collezione Filippo de Pisis, Parigi; Galleria Philippe Daverio, Milano; Galleria dello Scudo, Verona.
Esposizioni: Milano, 1982, n. 9, ripr.; New York, 1987, n. 17, ripr. (*Famiglia*).
Bibliografia: de Pisis, 1969, pp. 123-124; Fagiolo, in Baldacci-Fagiolo, 1982, p. 128, ripr. (*Scena di famiglia*), pp. 248-249, ripr.; *De Pisis...*, 1987-1988, p. 60, ripr. (*Gruppo di famiglia*); Fagiolo, 1989, pp. 20-21, fig. e, pp. 78 e 239, n. 3, ripr. (*Famiglia*).

Il dipinto è entrato a far parte, subito dopo la sua realizzazione, della collezione di Filippo de Pisis, che nelle sue memorie fa un'interessante lettura dell'opera quale evocazione della pittura pompeiana: "La tela di Savinio – 24 gennaio 1928. In quei giorni il marchesino aveva messo in onore la tela da dieci franchi comprata da Savinio poco prima di partire per l'Italia il giugno passato. Vi aveva messo una buona cornice dorata e l'aveva appesa al centro della parete. Nella tela che al marchesino pittore faceva pensare alle pitture pompeiane eran tre figure bianche su uno sfondo verdiccio che non arrivava però ai limiti della tela" (de Pisis, 1969, pp. 123-124).
L'indagine sul bagaglio di memorie della propria infanzia, che Savinio conduce in maniera specifica nella produzione pittorica del 1927, si avvale anche delle oggettive testimonianze fotografiche familiari. In questo dipinto i modelli sono infatti costituiti dai ritratti, conservati ancora oggi nell'Archivio Savinio, della madre Gemma e del padre Evaristo, che compongono con il putto – tratto da una raffigurazione di Ercole bambino pubblicata nei repertori del Reinach – un'insolita versione di gruppo di famiglia ottocentesca. I personaggi conservano esattamente la rigidità della posa della fonte fotografica e della riproduzione stampata, ma soprattutto – con operazione concettuale più complessa della semplice citazione iconografica – ricalcano l'artificialità di quei modelli. Alla falsità delle immagini riprodotte meccanicamente, cui Savinio si ispira, corrisponde la non realtà dei personaggi pittorici, presentati come frammenti di scultura o bassorilievo. "La fotografia – dichiara Savinio – non riproduce la realtà umana, ma una realtà meccanica che non è se non l'immagine diminuita, falsata, lo spettro della *vera realtà*. Manca alla fotografia il 'mistero dello sguardo'. Quello scambio di sguardo tra pupilla e pupilla, quel guardare altero e mosso che coglie di *sorpresa* la realtà delle cose, nella fotografia non avviene, non può avvenire, perché la fotografia ha un occhio solo, e questo pure privo di movimento" (*Fasti e nefasti della fotografia*, in "La Stampa", 6 luglio 1935).

Una fotografia della madre in giovane età. (Foto Archivio Savinio, Roma).

A. Savinio, Figure, *1927. Collezione privata.*

Savinio
1927

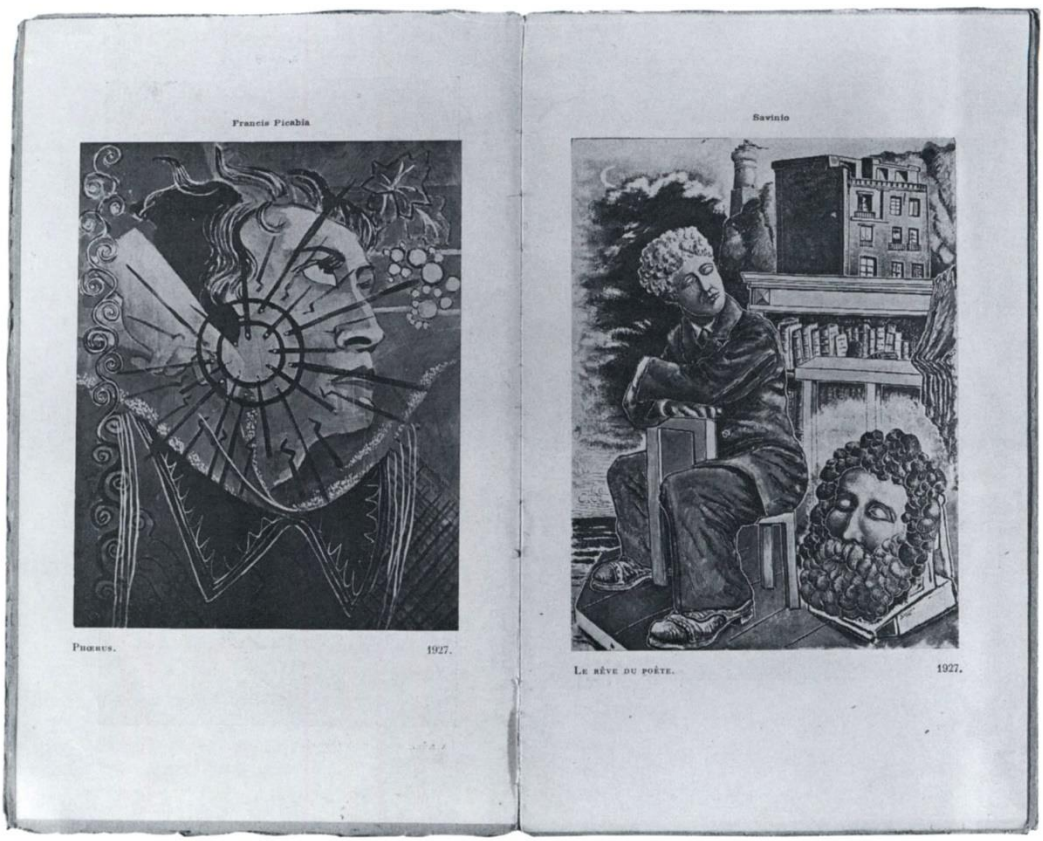
6. **Le rêve du poète**, 1927

Olio su tela, cm 116 x 89.
Firmato e datato a destra in basso: *Savinio/1927*.
Collezione privata.
Provenienza: Galerie Jeanne Castel, Parigi; collezione Dino Tega, Milano; Galleria Narciso, Torino.
Esposizioni: Milano[2], 1963, n. 13, ripr. (*Il poeta*); Torino[1], 1963, n. 5, ripr. (*Il poeta*); L'Aquila, 1968, p. 1.40, n. A3 (*Il poeta*); Milano, 1976, n. 10, ripr. e tav. II, a colori (poi Bruxelles, 1976, n. 10); Roma, 1978, n. 14, ripr.; Bologna, 1980, p. 80, s.n. e p. 92, ripr.; Venezia, 1989, p. 507, s.n., ripr.
Bibliografia: "Bulletin de l'Effort Moderne", ottobre 1927, ripr.; Dragone, 1963, ripr. (*Il poeta*); Mezio, 1963, ripr. (*Il poeta*); Fonti, in catalogo Roma, 1978, p. 71, fig. 6; Briganti-Sciascia, 1979, p. 49, ripr.; Zanoli, 1979, p. 93, ripr.; Fagiolo, 1980, p. 218, ripr.; Fagiolo, 1981[2], p. 71, fig. g.39; Savinio, 1984, copertina; Roche-Pézard, 1986, pp. 54-55, ripr.; Coppola, in catalogo Milano, 1988, p. 16, ripr.; Fagiolo, 1988, p. 86, fig. 33; Fagiolo, 1989, pp. 46-47, fig. a, pp. 97 e 240, n. 19, ripr.; Vivarelli, in catalogo Londra, 1990, p. 380, fig. 12.

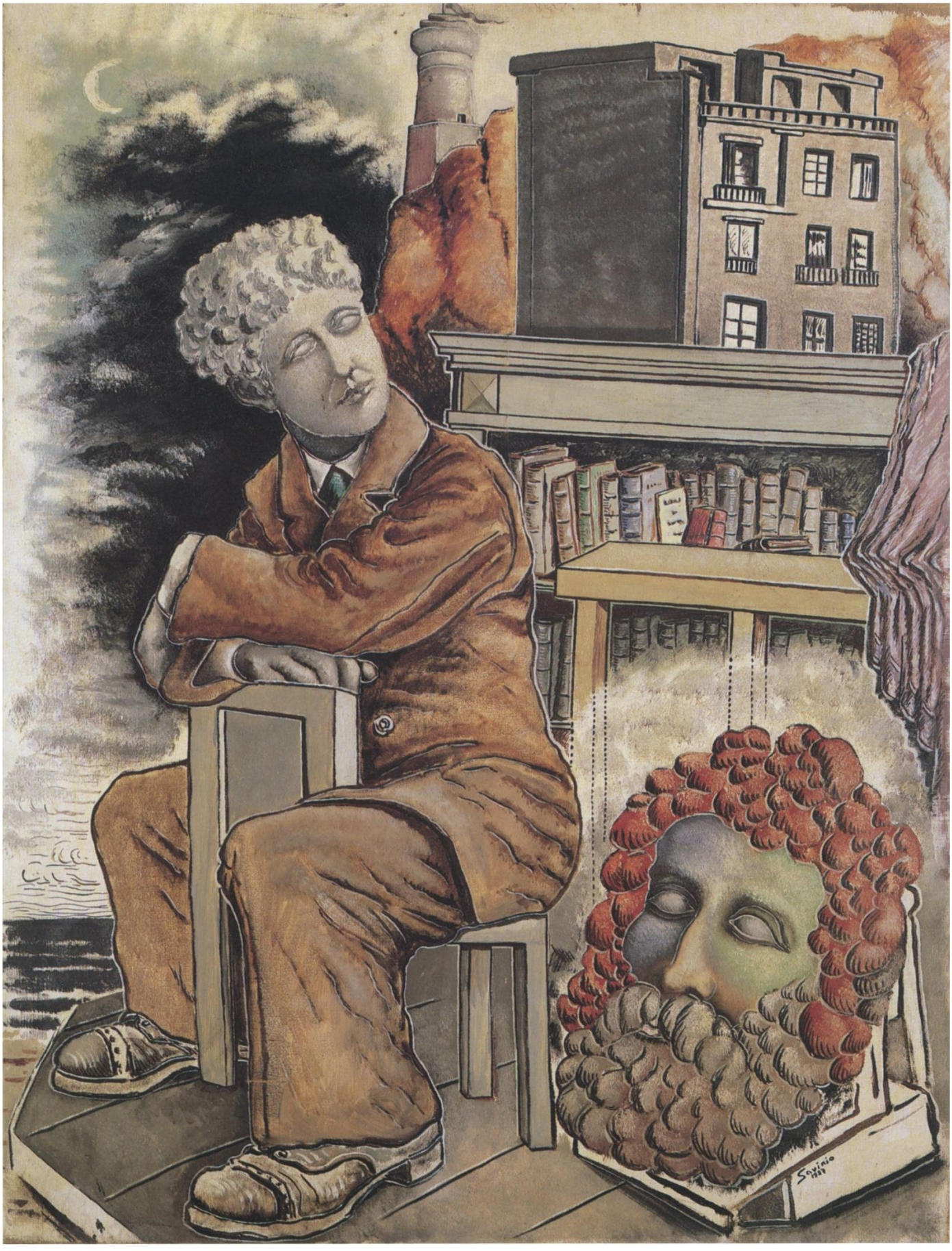
Riprodotta sul "Bulletin de l'Effort Moderne" dell'ottobre 1927, è la prima opera saviniana documentata da fonti dell'epoca. Interpretato come ritratto idealizzato di Apollinaire (Fagiolo dell'Arco, 1989), il personaggio borghese può forse anche leggersi come trasposizione autobiografica del poeta Savinio – che solo a questa data del 1927 comincia a proporsi nella sua nuova veste di pittore – in connessione con gli altri elementi del dipinto, ricchi di significati del tutto privati. Il modello iconografico del poeta è tratto da una foto di famiglia; il faro con la bandierina immobilizzata è chiara allusione al "viaggio", motivo emblematico della costante identificazione dei due fratelli de Chirico con gli Argonauti del mito.
Pur apparentemente isolato sulla piattaforma teatrale, il dialogo tra il mondo borghese e la statua classica prosegue nell'ambiente in secondo piano, seguendo uno schema compositivo di riferimenti cronologici incrociati: all'intellettuale moderno corrisponde l'edificio novecentesco, si direbbe di una generica periferia parigina; alla testa di Zeus fa eco la torretta-faro, che si può leggere anche come ricordo delle proprie origini da Volos, città marinara di quella Grecia cui appartengono insieme Savinio e il busto classico. Nonostante l'apparente estraneità delle immagini che compongono il dipinto, l'opera è retta quindi da una solida struttura compositiva e mentale: non visione onirica, secondo la poetica surrealista cui pure allude il titolo, ma una investigazione sul possibile rapporto tra mondo moderno e tradizione greca, rapporto mediato da un intellettuale contemporaneo i cui ricordi poggiano su una base di dichiarata grecità.
Questo rapporto si spinge fino ai limiti dell'identificazione, nell'uguale consistenza gessosa dei due volti. Ma il dialogo rivela anche momenti di frizione e di inattuabilità: il mondo moderno mette in mostra tutta la "volgarità popolare" delle sue calzature, come nota Roche-Pézard (1986, p. 54); l'antico non risulta credibile nei suoi colori, né naturalistici né aulici, ma di stridenti e ironiche tonalità verdi-bluastre e rossicce. Non sogno, dunque, come rivelazione freudiana di stati turbati dell'inconscio, ma forse sogno come aspirazione e vagheggiamento di un complesso di valori culturali che si sentono non del tutto attuali nella contemporaneità.

A. Savinio, Senza titolo, *1926. Collezione privata. (Per cortesia di Dino Tega).*

G. de Chirico, Le rêve transformé, *1913. Saint Louis, The Museum of Art.*



Nell'ottobre 1927 il n. 38 del "Bulletin de l'Effort Moderne", rivista della Galleria di Léonce Rosenberg, riproduce Le rêve du poète *accanto a* Phoebus *di Picabia, dipinti entrambi in quell'anno.*

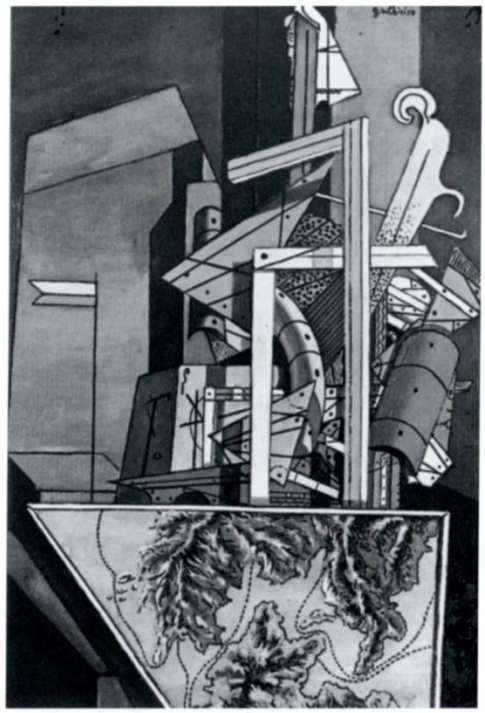


10. **Atlante**, 1927

G. de Chirico, La mélancolie du départ, *1916. Londra, The Tate Gallery.*

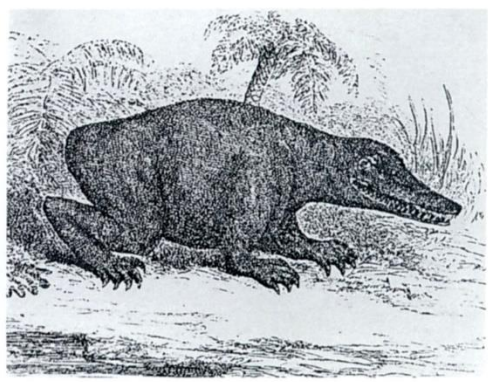
Un'immagine tratta La terre avant le déluge *di Louis Figuier, pubblicato a Parigi nel 1879.*

Olio su tela, cm 71 x 91.
Firmato e datato a sinistra verso il basso: *Savinio/1927.*
Roma, collezione privata.
Provenienza: Galleria dell'Oca, Roma.
Esposizioni: Roma, 1974, n. 9, ripr.; Milano, 1976, n. 8, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 8); Roma, 1978, n. 13, ripr. e copertina; Ferrara, 1980, n. 12, ripr.; Torino, 1983, n. 239, e p. 251, ripr.; Londra, 1989, n. 77, ripr.; Venezia, 1989, p. 506, s.n., ripr.
Bibliografia: Debenedetti, 1977, ripr.; Briganti, 1977, ripr.; Savinio, 1977, copertina; Briganti-Sciascia, 1979, p. 47, ripr.; Fagiolo, 1986, p. 417; Fagiolo, in catalogo New York, 1987, p. 29, fig. j; *De Pisis...*, 1987-1988, p. 61, ripr.; Fagiolo, in catalogo Venezia, 1989, p. 148, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 20, 81 e 240, n. 6, ripr.; Poli, 1989, p. 170, fig. 108.

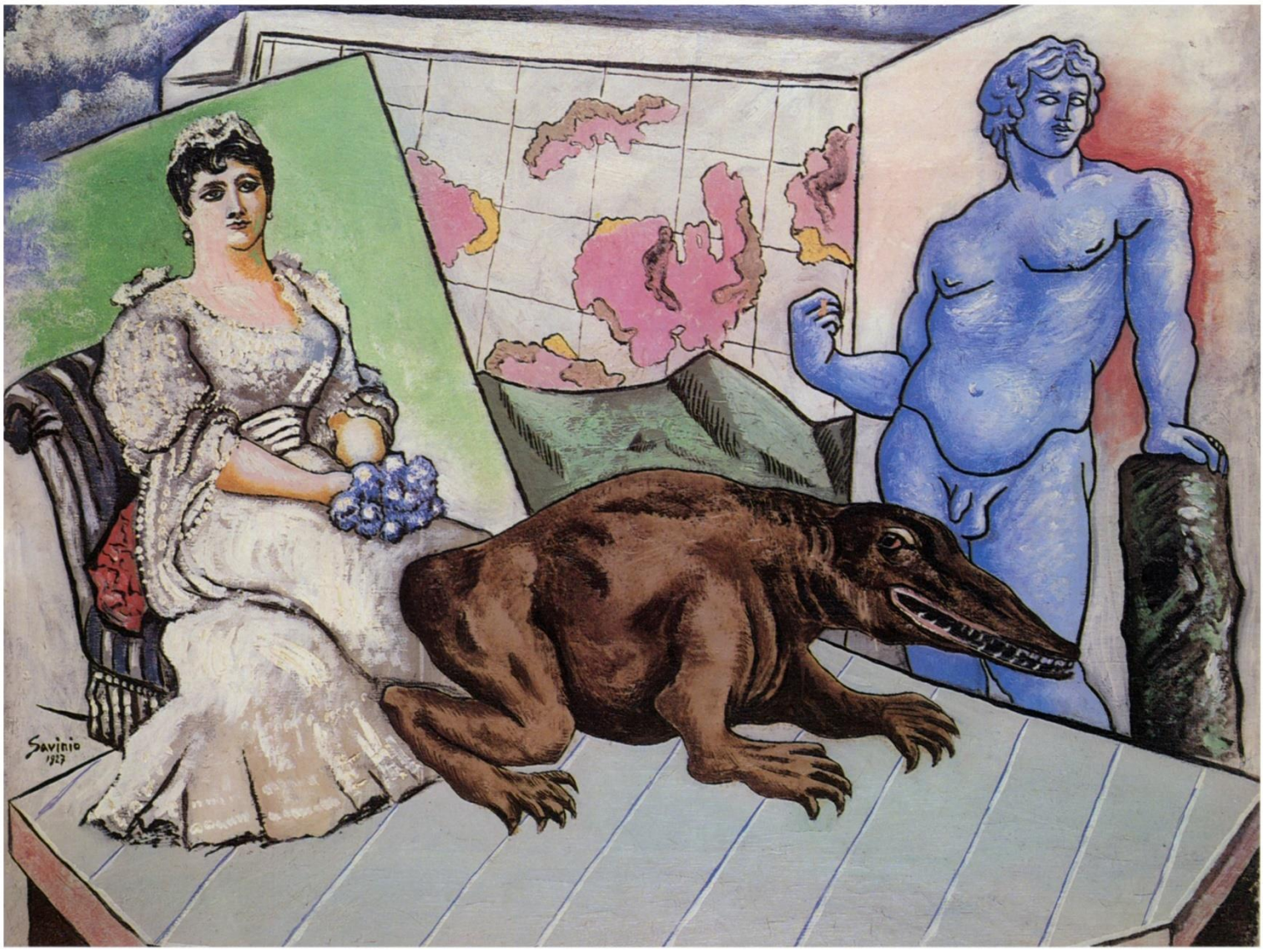


A. Savinio, Il vecchio e il nuovo mondo, *1927. Collezione privata.*

Nello stretto spazio scenico di una piattaforma si presentano contemporaneamente personaggi isolati e di forte contenuto emblematico: il ritratto ottocentesco della madre Gemma Cervetto – tratto da una foto di famiglia ampiamente utilizzata per altri dipinti –, il nudo classico derivato da un modello del Reinach, l'animale preistorico dei libri di divulgazione scientifica. Li accomuna l'irrealtà del loro presentarsi come sculture o come dipinti su tela, nonostante il loro tentativo di uscire dalla bidimensionalità sporgendosi parzialmente sulla scena.
Non sappiamo realmente se il pur suggestivo titolo *Atlante* sia quello dato dall'artista al dipinto, troppo importante e programmatico per non essere stato esposto – ma tale titolo non compare in catalogo – nella mostra personale tenuta nell'ottobre 1927.
Un riferimento ad Atlante ritorna anche nella letteratura saviniana, associato al ricordo della *Nova Atlantis*, l'isola vagheggiata da Bacone, in cui una speciale commissione presiede allo studio della creazione del mondo e alla spiegazione dei fenomeni naturali e da cui partono navi per raccogliere "notizie intorno allo stato degli altri paesi, e particolarmente della loro scienza, delle loro arti, delle loro invenzioni" (*Nuova Enciclopedia - 10. Atlantis*, in "Domus", novembre 1941, p. 45).



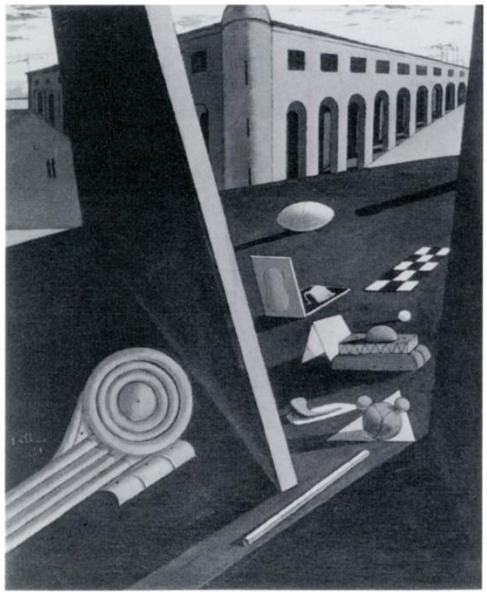
Sia che la lettura dell'opera debba farsi attraverso uno specifico richiamo al mitico Atlante, il quale regge le colonne che separano la terra dal cielo, sia che il dipinto rimandi all'isola ideale baconiana, il tema ruota, comunque, intorno a una visione cosmica della realtà, sinteticamente visualizzata dalla fantastica carta geografica e da presenze tipizzate di età storiche diverse. Al posto di un'idea positivista di progresso della storia e di un suo razionale sviluppo secondo momenti cronologicamente successivi, Savinio presenta una simultaneità bloccata di mondo preistorico, di classicità e di età contemporanea.


Savinio
1927

14. **Objets dans la forêt**, (1927-1928)

Olio su tela, cm 73 x 92.
Firmato a sinistra in basso: *Savinio*.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Albert Sarraut, Parigi; Galerie André-François Petit, Parigi; Galleria Galatea, Torino; collezione Loredana Balboni, Roma.
Esposizioni: Torino, 1965, n. 14, ripr. (*Giocattoli nella foresta*); Arezzo, 1965, tav. 19 (datato 1928); Torino, 1967, n. 14, ripr. (*Giocattoli nella foresta*); Torino, 1967-1968, n. 157, ripr. (datato 1927); Roma, 1974, n. 8, ripr. (*Giocattoli nella foresta*); Milano, 1976, n. 9, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 9); Roma, 1978, n. 15, ripr.
Bibliografia: Frank, 1929, p. 137, ripr.; Costantini, 1934 (ed. 1935, p. 484, fig. 621); *Alberto Savinio*, 1949, s.p., ripr. (datato 1927); *1966 - Catalogo Bolaffi*, 1965, p. 318, fig. 2 (*Giocattoli nella foresta*); Carluccio, 1967, p. 56, ripr. (*Giocattoli nella foresta*); *Catalogo nazionale Bolaffi...*, 1974, p. 291, ripr.; Briganti-Sciascia, 1979, p. 53, ripr.; catalogo Ferrara, 1980, s.p., ripr. (in appendice *Opere richieste e non pervenute*); Roche-Pézard, 1986, pp. 58-59, ripr.; Fagiolo, in *De Chirico...*, 1986-1987, p. 141, ripr.; Fagiolo, in catalogo New York, 1987, pp. 26-27, fig. i (datato 1929); Felix, in catalogo Monaco, 1988, p. 58, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 104 e 241, n. 24, ripr. (datato 1928 c.); Poli, 1989, p. 168, fig. 104.

L'opera, pubblicata nel 1929 nei "Cahiers de Belgique", è appartenuta ad Albert Sarraut, ministro degli Interni francese, citato in documenti dell'epoca come uno dei primi collezionisti di opere saviniane.
Savinio, nella monografia del 1949 da lui stesso curata, data l'opera al 1927, ponendola all'inizio della serie degli accumuli di giocattoli ambientati in scene naturali, che proseguirà con numerose varianti almeno fino al 1930. Ma, nonostante l'alta qualità del dipinto e, soprattutto, la sua originalità iconografica rispetto alla produzione saviniana esplicitamente datata 1927, la tela non compare nell'elenco delle opere esposte nella personale parigina di quell'anno, a meno di non identificarla con la *Forêt* indicata al n. 14 del catalogo. Questa ipotesi non è comunque convincente, dal momento che fonti immediatamente successive, dal 1929 in poi, indicano con uniformità il titolo di *Objets dans la forêt*, ribadito nel 1949 dall'artista. L'indicazione saviniana può essere quindi leggermente corretta, collocando l'opera in una fase intermedia tra la produzione del 1927 e gli ulteriori sviluppi del tema dei giocattoli realizzati nell'anno successivo.
Se gli oggetti geometrici delle tele metafisiche di de Chirico hanno certamente offerto uno spunto iconografico, è del tutto nuovo il significato generale dell'intera serie dei giocattoli, in cui compaiono elementi di poetica squisitamente saviniana, quali l'ironia e il gioco divertito, fino al concretizzarsi degli oggetti infantili in macchine che fecondano la natura.



G. de Chirico, La caserma del marinaio, *1914. West Palm Beach (Florida), The Norton Gallery of Art.*

A. Savinio, Machine pour féconder les arbres, *1929. Collezione privata. Già proprietà Galerie Jeanne Castel, Parigi.*

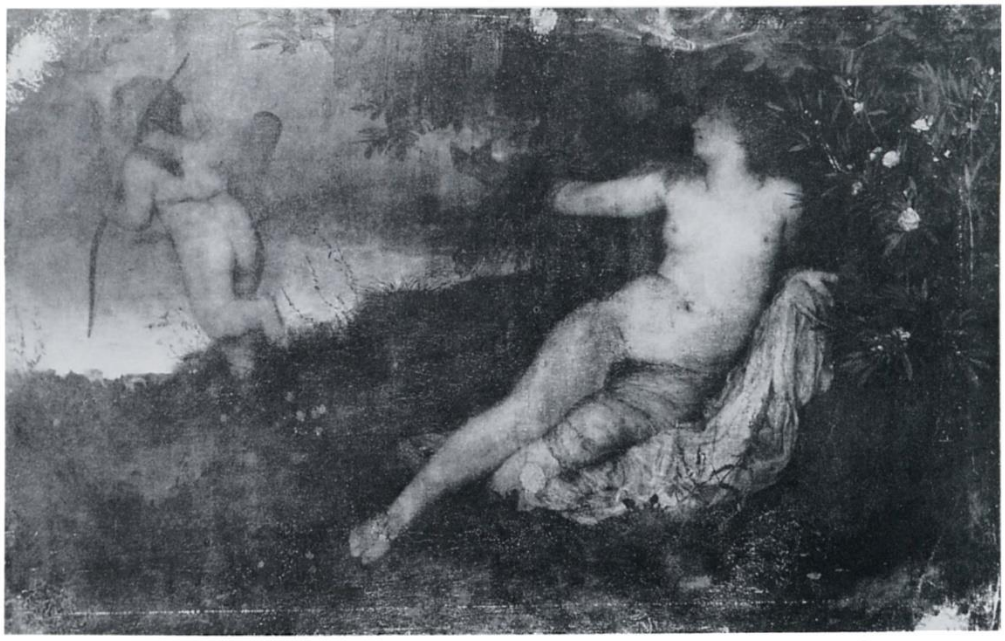
Savinio

22. **Voilà mon rêve**, (1928)

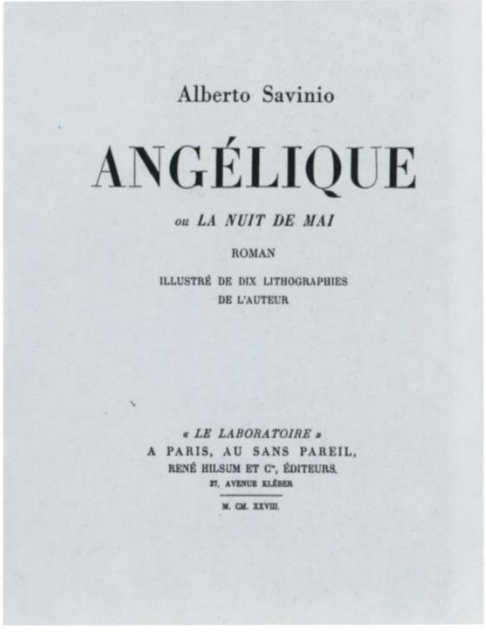
Olio su tela, cm 81 x 65,5.
Firmato a sinistra in basso: *Savinio*.
Collezione privata.
Provenienza: Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria del Naviglio, Milano; Galleria Marescalchi, Bologna; Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Prato.
Esposizioni: Roma, 1943, f.c. (etichetta sul retro); Roma, 1964, s.n., ripr. (*Nulla*, 1929); Venezia, 1967, s.n.; Bologna, 1983-1984, p. 56, s.n., ripr.
Bibliografia: "Daily News", 11 ottobre 1964, ripr. (*Nulla*); *Bolaffi - Catalogo...*, 1983, p. 404.

Il titolo è trascritto su un'etichetta posta sul retro del dipinto, risalente alla Quadriennale nazionale di Roma del 1943. È certamente strano che un dipinto così inquietante e risalente agli anni di Parigi sia esposto nel 1943 – ma non risulta inserito in catalogo – in una mostra a cui Savinio partecipa in maniera documentata con tre opere di recente realizzazione e di soggetto molto più realistico; il cartellino è comunque dell'epoca e riporta precisamente l'indicazione a stampa della IV Quadriennale romana.
Il titolo dell'opera, nel suo preciso riferimento al sogno, come altri titoli di dipinti e disegni del 1927-28 (*Rêve du poète*, *Rêve neptunien*, *Le sommeil de l'Hermaphrodite*), richiama immediatamente l'area di indagine del surrealismo bretoniano; ma l'analisi dell'opera rivela una poetica del tutto saviniana, tesa essenzialmente a una riflessione sui rapporti tra "moderno" e "antico". Il corpo femminile è tratto da un aulico modello di origine seicentesca – la *Venere e Amore* di Guido Reni – nella lettura fattane da Böcklin nel 1861. L'appello della dea all'amorino – verso cui essa rivolgeva il braccio nel dipinto böckliniano – è vanificato dalla sparizione del suo interlocutore e attorno al nudo si raggruppa un'umanità e una natura artificiale. I manichini meccanizzati, pur inquietanti nella loro configurazione, sono però di estrema piacevolezza cromatica e la minaccia che dalla loro presenza potrebbe scaturire è bilanciata dall'aperto risultato ironico dell'assise di automi raccolti attorno al nudo che si offre alla loro osservazione, quasi in un ribaltamento dei significati connessi con la tradizionale iconografia di "Susanna e i vecchioni". Il dipinto non è precisamente, quindi, una trascrizione surrealista di stati turbati dell'io, quanto piuttosto una cosciente e lucida analisi dei possibili legami tra mito e contemporaneità: il mondo moderno – sembra dichiarare *Voilà mon rêve* – non riesce a evocare veri miti, ma solo una figura di ricordo mitico, contaminata dall'anonimato del presente.

A. Böcklin, Venere e Amore, *1861. Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.*



Dépliant del 1928 che annuncia l'edizione francese del romanzo Angelica o la notte di maggio, *uscito in Italia l'anno prima. In realtà il volume non viene poi pubblicato e solo una delle dieci litografie previste sarà realizzata.*



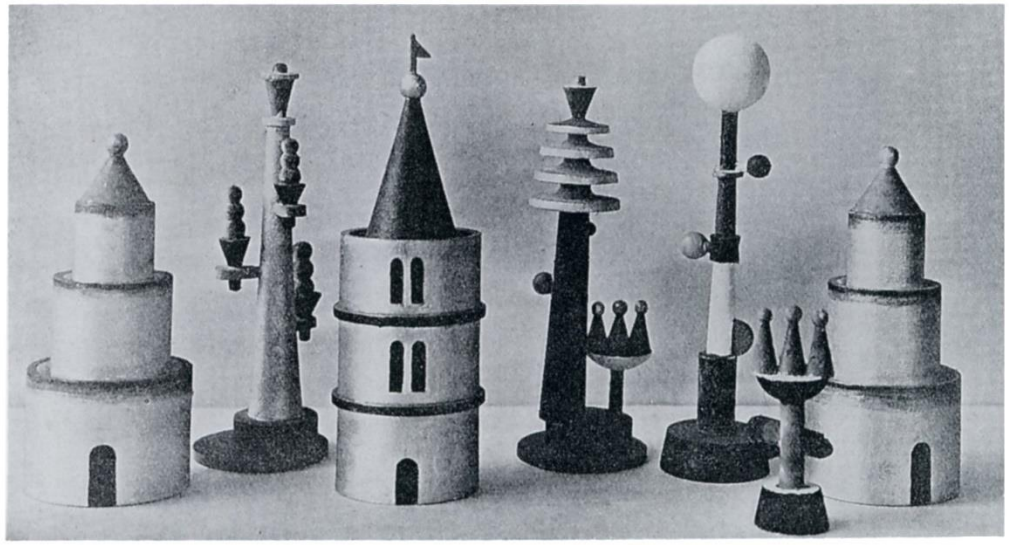
26. **Le navire perdu**, (1928)

Olio su tela, cm 82 x 66.
Firmato a sinistra verso il centro: *Savinio*.
Torino, collezione privata.
Provenienza: collezione Paul Guillaume, Parigi; Galleria La Bussola, Torino.
Esposizioni: Torino², 1963, s.n. (datato 1916); Torino², 1964, s.n., ripr.; Torino, 1967-1968, n. 162, ripr. (datato 1926); Firenze, 1975, n. 1 (datato 1926); Milano, 1976, n. 20, ripr. e tav. IV a colori (poi Bruxelles, 1976, n. 20); Ginevra, 1977-1978, n. 79, ripr. (datato 1926); Roma, 1978, n. 22, ripr.; Ferrara, 1980, n. 21, ripr.; Londra, 1989, n. 79, ripr. (datato 1926); Venezia, 1989, p. 517, s.n., ripr. (datato 1926-1928); Madrid, 1990, p. 338, ripr. (datato 1926-1928).
Bibliografia: Heilmaier, 1930, p. 85, ripr; Villeneuve, 1930, p. 5, ripr.; J.B., 1957, p. 543; *L'arte moderna nelle case...*, 1976, p. 52, ripr.; Guarini, 1977, ripr.; Briganti-Sciascia, 1979, p. 87, ripr.; Fagiolo, in Baldacci-Fagiolo, 1982, p. 325 e p. 290, ripr.; Roche-Pézard, 1986, pp. 62-63, ripr. (datato 1929); Cammarella Falsitta, in catalogo Milano, 1988, p. 24, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 103 e 241, n. 23, ripr. e copertina.

Le datazioni attribuite al dipinto – che appartenne alla famosa collezione del gallerista parigino Paul Guillaume – variano sensibilmente tra 1926 e 1929. Per la collocazione cronologica dell'intero gruppo di "monumenti ai giocattoli" abbiamo solo due elementi certi: la data autografa 1928 presente sul telaio di *Monument d'objets* e la data 1930 segnalata dallo stesso artista, nella monografia del 1949, per il *Monumento ai giocattoli* appartenuto a Raffaele Carrieri.
Il dipinto già di Guillaume è troppo felicemente compiuto nella realizzazione del tema per poterlo anticipare agli anni iniziali dell'attività saviniana; viceversa, nei giocattoli del 1929-30, si accentuano progressivamente gli aspetti decorativi degli elementi geometrici. In *Le navire perdu* gli oggetti fantastici hanno una configurazione geometrica essenziale e superfici semplificate nel disegno. Inoltre, come negli esempi dei giocattoli nella foresta, persiste una compresenza – che visualizza il tema della perdita, cui accenna il titolo, di un vagheggiato mondo di valori – di acceso cromatismo nei poliedri e di monocromo nei particolari allusivi al trasformarsi di tutto l'accumulo colorato in "barca dei desideri". Una collocazione del dipinto al 1928 appare quindi la più adatta a evidenziare il carattere quasi di prototipo dell'opera per l'intera serie dedicata al tema.

A. Savinio, Monument d'objets, *1928. Collezione privata. Già proprietà Galerie de la Renaissance, Parigi.*

A. Savinio, Monumento ai giocattoli, *1930. Collezione privata. Già proprietà Carlo Cardazzo, Venezia e Raffaele Carrieri, Milano. (Riprodotto sulla sovracoperta della monografia EPI, II ed., Milano, 1953).*



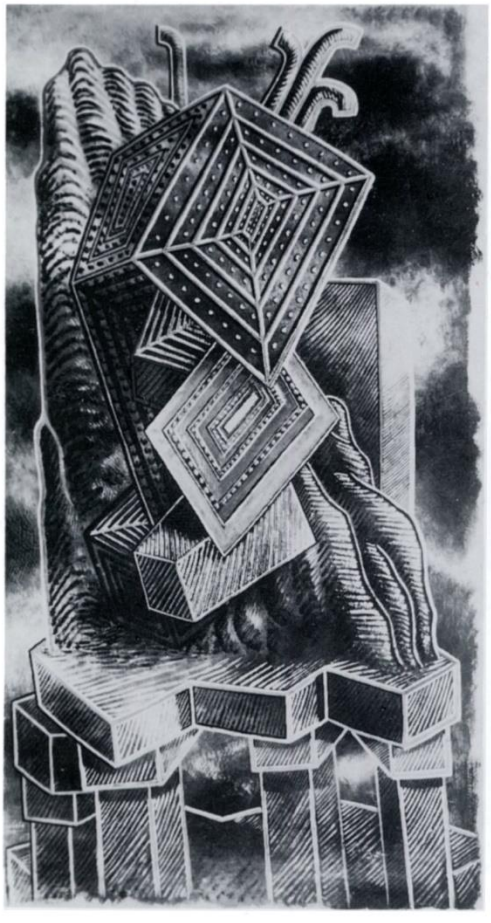
Giocattoli di Max Koerner. (Da "The Studio", Londra, dicembre 1927).

30. **Monument**, 1929

Olio su tela, cm 133 x 101.
Firmato e datato a sinistra verso il basso: *Savinio/1929*.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Léonce Rosenberg, Parigi; collezione Augusto Augustinci, Galerie Rive Gauche, Parigi; Galleria Philippe Daverio, Milano; Studio A.Z., Milano.
Esposizioni: Milano, 1976, n. 27, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 27); Ferrara, 1980, n. 23, ripr.; Milano^2, 1986, n. 6, ripr. (*Monumento ai giocattoli*); New York, 1987, n. 20, ripr.
Bibliografia: Vivarelli, in catalogo Roma, 1978, p. 90, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 24-25, fig. b, e p. 247.

Della decorazione dell'appartamento Rosenberg facevano parte sicuramente i due dipinti del 1928, di formato orizzontale, sul tema delle "città", e i due dipinti verticali, dello stesso anno (*Le cadran de l'espérance* e *La tour du bonheur*) che foto dell'Archivio Savinio e più tarde pubblicazioni (Alberto Savinio, 1949; Carrieri, 1950) riportano alla collezione del gallerista francese. L'appartenenza di *Monument* allo stesso ciclo non è testimoniata da fonti altrettanto oggettive, quanto da una serie di indizi abbastanza certi: l'omogeneità del tema, le dimensioni del dipinto – assolutamente insolite per le opere destinate al normale mercato artistico e che coincidono per l'altezza con gli altri pannelli –, il passaggio, infine, di *Monument* da quella stessa Galerie Rive Gauche di Parigi da cui provengono altre opere appartenute a Rosenberg e, in maniera specifica, *Le cadran de l'espérance*.
La variazione di data di *Monument* rispetto al nucleo dei quattro pannelli certi della decorazione Rosenberg non deve d'altra parte stupire: l'appartamento del gallerista è inaugurato nel giugno 1929 e, se l'incarico era stato affidato agli artisti nel corso dell'anno precedente, il loro lavoro proseguì fino a un periodo immediatamente precedente l'inaugurazione, come è documentato nei casi di Severini e de Chirico.

A. Savinio, Floraison volcanique, *1928-1929. Collezione privata. (Per cortesia di Dino Tega).*



Altri due dipinti per l'appartamento Rosenberg: Le cadran de l'espérance *e, a destra,* La tour du bonheur, *entrambi eseguiti nel 1928. (Foto Archivio Savinio, Roma).*

Savinio
1929

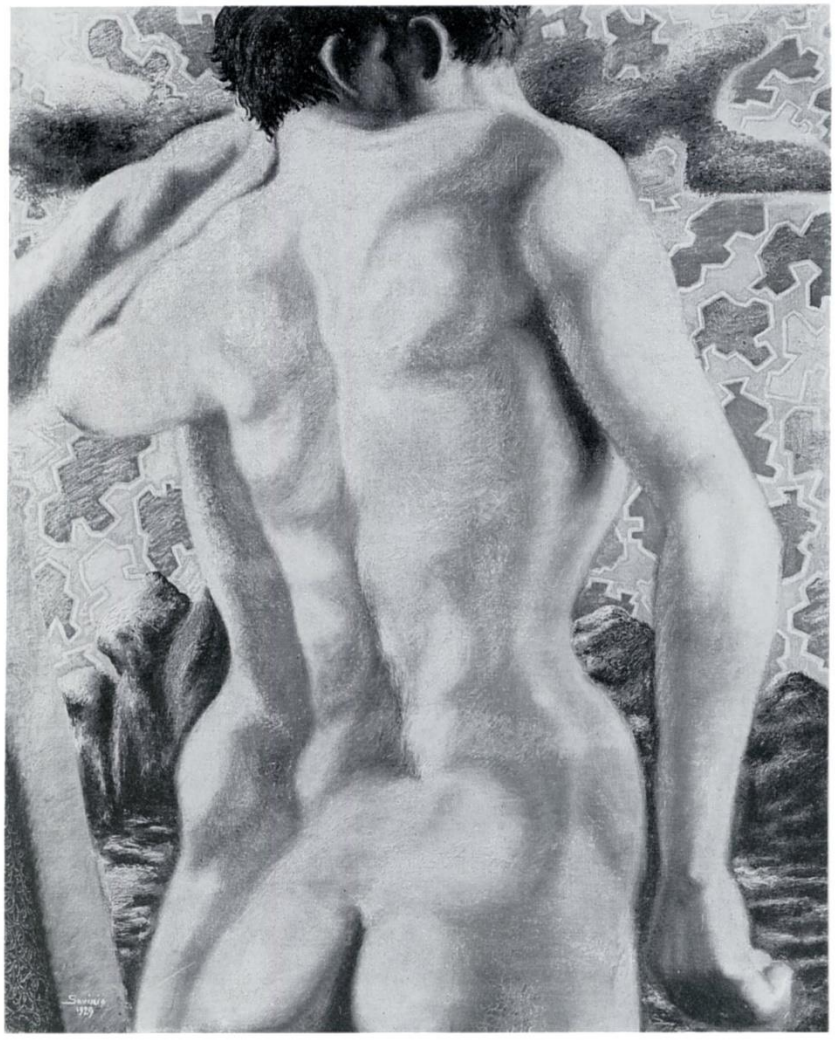
33. **Les Dioscures**, 1929

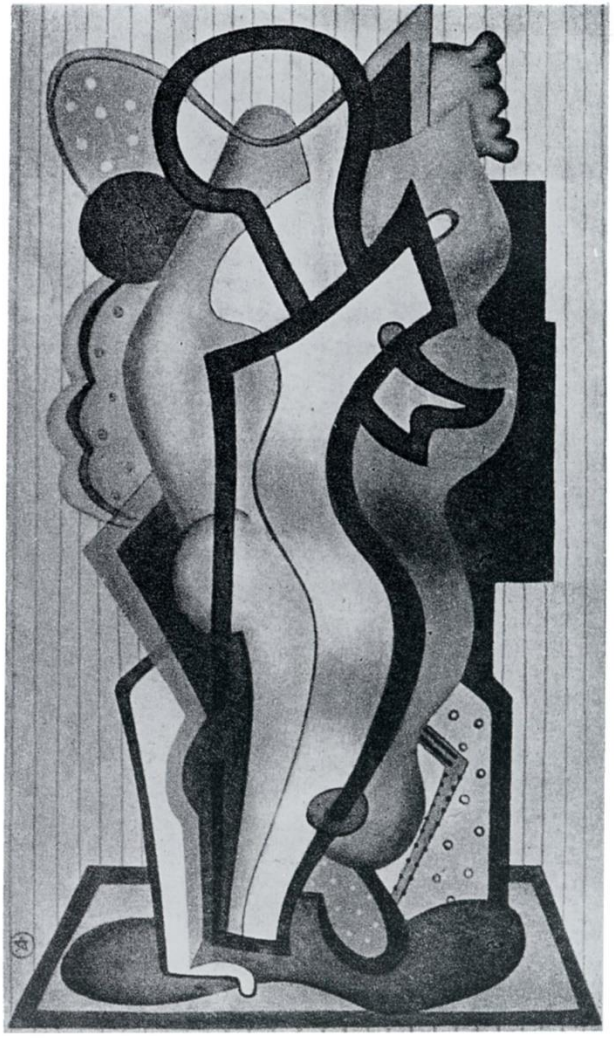
Olio su tela, cm 64,7 x 54,1.
Firmato e datato a sinistra lungo il bordo: *Savinio 1929*.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Ch. Pomaret, Galerie de la Renaissance, Parigi, n. 557; Galerie André-François Petit, Parigi; Galleria La Bussola, Torino, n. 70722; collezione Giuliano Gori, Prato, n. 312; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 3630.
Esposizioni: Torino, 1967, n. 10, ripr.; Asta Brerarte, 26-27 marzo 1969, n. 422, p. 13, ripr.; Cortina d'Ampezzo, 1972, tav. VIII; Bologna, 1972, tav. 7; Roma, 1978, n. 31, ripr.; Milano[2], 1979, p. 33, s.n., ripr.
Bibliografia: catalogo Ferrara, 1980, s.p., ripr. (in appendice *Opere richieste e non pervenute*); Fagiolo, 1980, p. 222, ripr.; Roche-Pézard, 1986, p. 5, ripr.

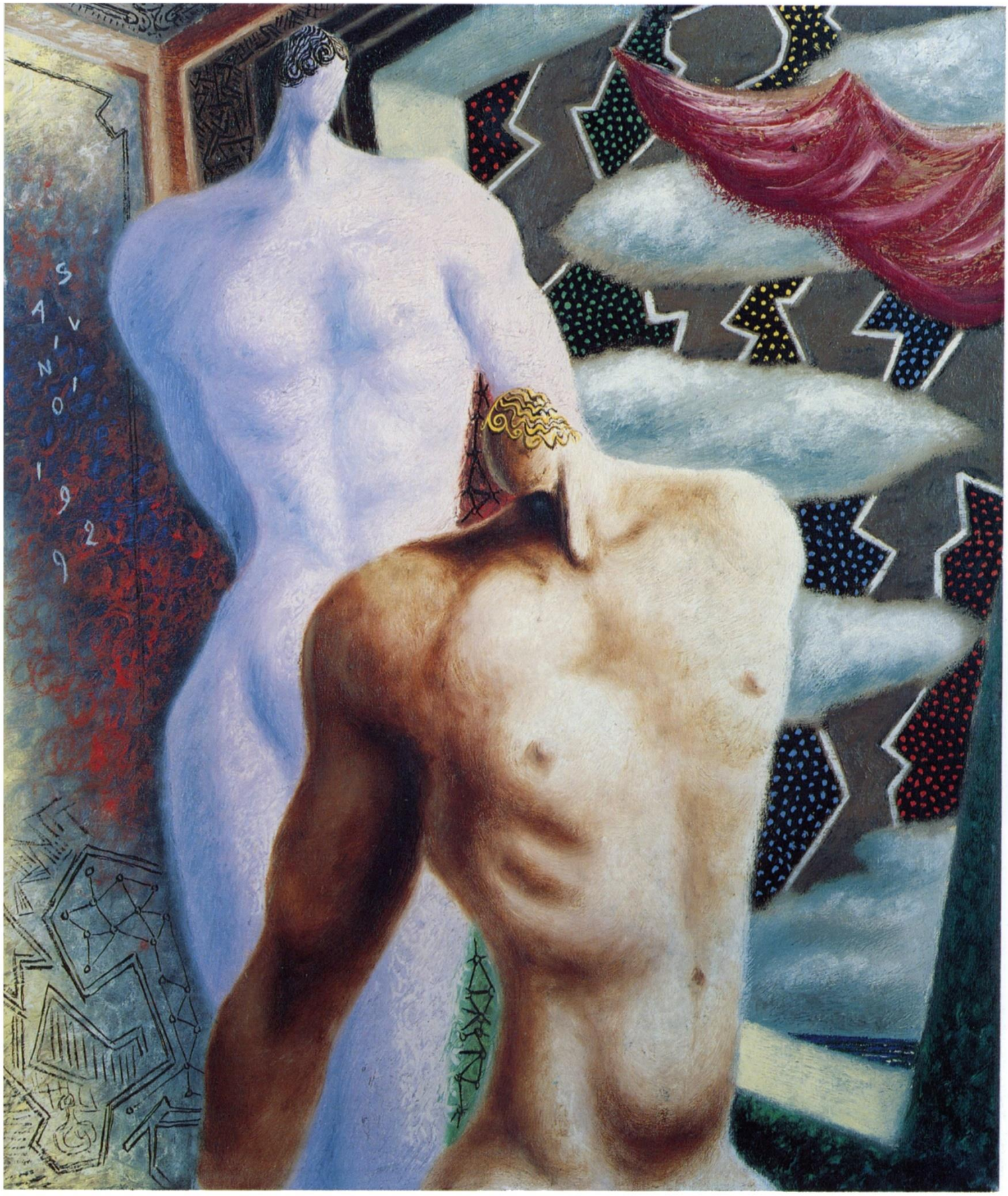
I Dioscuri sono un tema ricorrente della mitologia figurativa e letteraria – rimodellata anche su temi autobiografici – di entrambi i de Chirico: è la dualità dei due fratelli, nati in quella stessa Tessaglia da cui partirono, per la spedizione degli Argonauti, i Dioscuri del mito, Castore e Polluce, protettori dei naviganti e della poesia.
Anche le geometrie del mondo esterno si duplicano, riflettendosi in negativo come ombre sulla parete, e i due personaggi rivolgono il loro sguardo in due diverse direzioni, laddove i segni astratti si accumulano.
Negli scritti saviniani degli anni Quaranta si approfondiranno le note angosciose connesse con la scoperta della convivenza, nell'individuo, della propria ombra, di un altro da sé. Intorno al 1930, invece, i Dioscuri pittorici sembrano presentarsi come un'immagine solo apparente di due distinte realtà, che tendono a ricomporsi in unità nella fusione dei corpi di *Les ennemis de l'Olympe*. E, nell'impianto compositivo generale di *Les Dioscures*, la temporanea scissione dei due nudi può anche leggersi come manifestazione di quello stesso dinamismo universale che moltiplica in forme distinte – ma uguali e ripetute – le geometrie naturali che ora inondano la stanza, coinvolgendo nel loro movimento anche la firma, certamente non casuale nel suo organizzarsi a zig-zag.

A. Savinio, Les ennemis de l'Olympe, *1929. Collezione privata. Già proprietà Emile Roche, Parigi.*

Un'opera di John Wardell Power, pittore di origine australiana attivo a Parigi intorno al 1930 nella cerchia di Léonce Rosenberg.

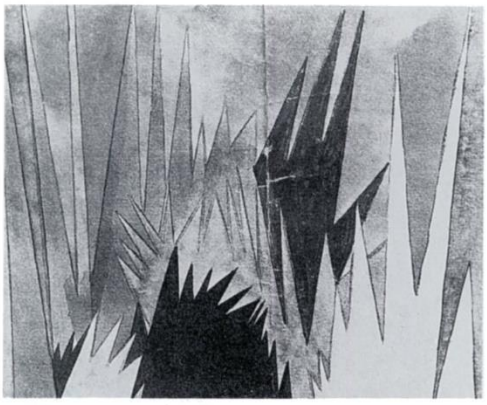





SVIATNOI
1929

37. **La sieste**, 1929

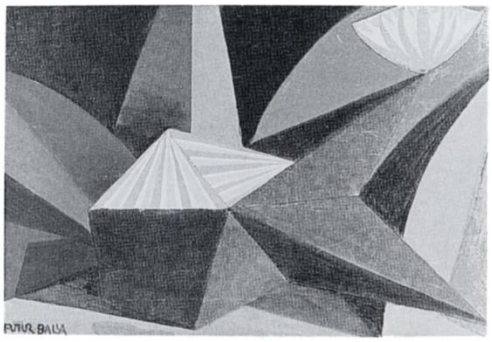
Olio su tela, cm 73 x 92.
Firmato e datato a sinistra in alto: *Savinio/1929*.
Collezione privata.
Provenienza: Galleria Medea, Milano; collezione Giovanni Schiavina, Torino.
Esposizioni: Milano[1], 1970, n. 18, ripr. (*Senza titolo*); Roma, 1974, n. 11, ripr. (*Forme nella stanza*); Ferrara, 1980, n. 25, ripr.; Fiesole, 1981, p. 83, s.n., ripr.; Milano, 1987, f.c.
Bibliografia: Fagiolo, 1980, p. 219, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 115 e 241, n. 32, ripr.



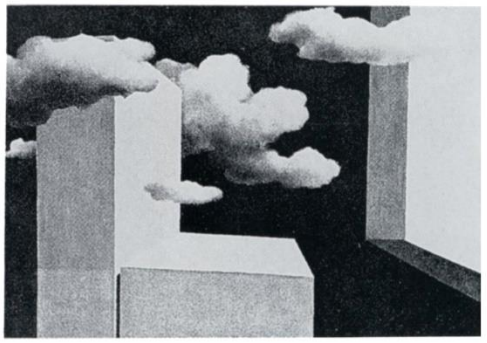
Apparizioni di foreste che diventano fondali e di barche posate su piccoli mari spumeggianti sono presenti già nella produzione iniziale di Savinio. Nelle tele del 1929 si elimina qualunque residuo di incongruenza collegata con quegli eventi. La natura, nel suo libero espandersi, tende ad annullare la nozione stessa di livelli precostituiti della realtà. Non c'è più neppure la contrapposizione di giocattoli e foresta, di giocattoli e montagna, di giocattoli e mare; le trasparenti architetture dei pannelli di casa Rosenberg si concretizzano – secondo un processo di solidificazione della geometria che sarà ripreso anche da Magritte – in ruote dentate tridimensionali.
Si tratta di un'invenzione iconografica certo sorprendente, il cui stesso impatto visivo fortemente scenografico può suggerire qualche ascendenza, rintracciabile proprio nell'ambito della produzione teatrale futurista.

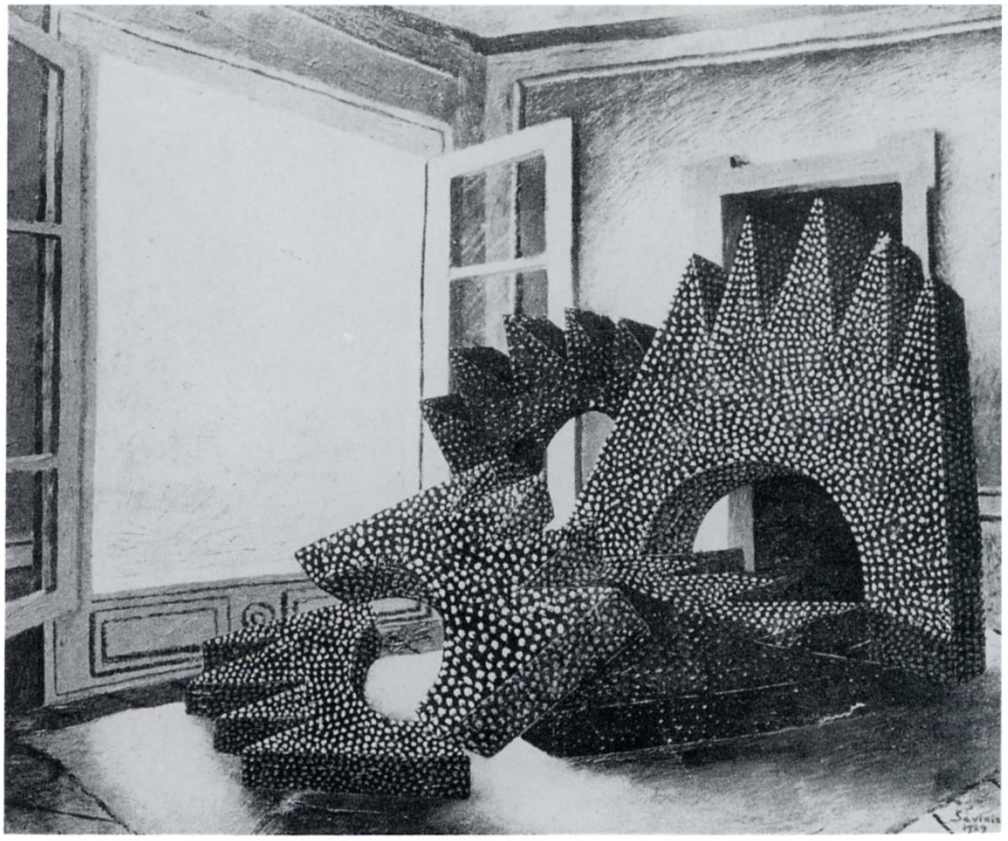
E. Prampolini, Après-midi d'un faune, *bozzetto di scena, 1920. Collezione privata. (Per cortesia della Galleria Fonte d'Abisso).*

Un bozzetto di scena eseguito da Giacomo Balla tra il 1916 e il 1917 per il balletto Feu d'artifice. *Collezione privata.*



R. Magritte, La tempête, *1931. Collezione privata.*





Il tema de La sieste *sviluppato in un dipinto noto come* Le prigioniere, *1929. (Per cortesia della Galleria Narciso).*

39. **Il sogno di Achille**, 1929

Olio su tela, cm 73 x 92.
Firmato e datato a destra in alto: *Savinio/1929*; sul telaio: titolo.
Collezione privata.
Provenienza: Galerie Rive Gauche, Parigi; collezione Dino Tega, Milano; Galleria Medea, Milano.
Esposizioni: Milano[2], 1963, n. 6, ripr.; Torino[1], 1963, n. 28, ripr.; Roma, 1963, n. 11, ripr; Milano[1], 1970, n. 20 ripr. (*Senza titolo*); Milano[2], 1971, n. 161, ripr. (*Marina*); Milano, 1987, f.c.; Oslo 1988, p. 87, s.n., tav. XVII (poi Helsinki... Bielefeld, 1988, p. 87, s.n., tav. XVII).
Bibliografia: Marino, 1963, ripr.; catalogo L'Aquila, 1968, p. 1.77, ripr.; Vivarelli, in catalogo Roma, 1978, p. 89, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 135 e 242, n. 50, ripr.

Il titolo – pur non risalente all'artista, ma attribuito all'opera al suo primo comparire nel 1963 – rileva il carattere di evidente meditazione con cui il protagonista è rappresentato. Come in famosi esempi di paesaggi romantici, il personaggio è raffigurato di spalle ed è colto in quell'atteggiamento di abbandono dello stato di veglia e di sospensione delle facoltà razionali che è proprio anche dell'Arianna-Didone nel dipinto del 1927 *Poema marino*.
Il protagonista guarda la scena come ponendosi al di fuori del quadro, identificandosi quasi con l'osservatore e con l'artista. È solo il tramite di una visione della natura, che per Savinio, come per i romantici, non avviene con gli occhi, ma per un farsi più sensibile delle complessive facoltà intellettuali e immaginative dell'artista.

F. Depero, Aratura - Paesaggio al tornio, *1926. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.*

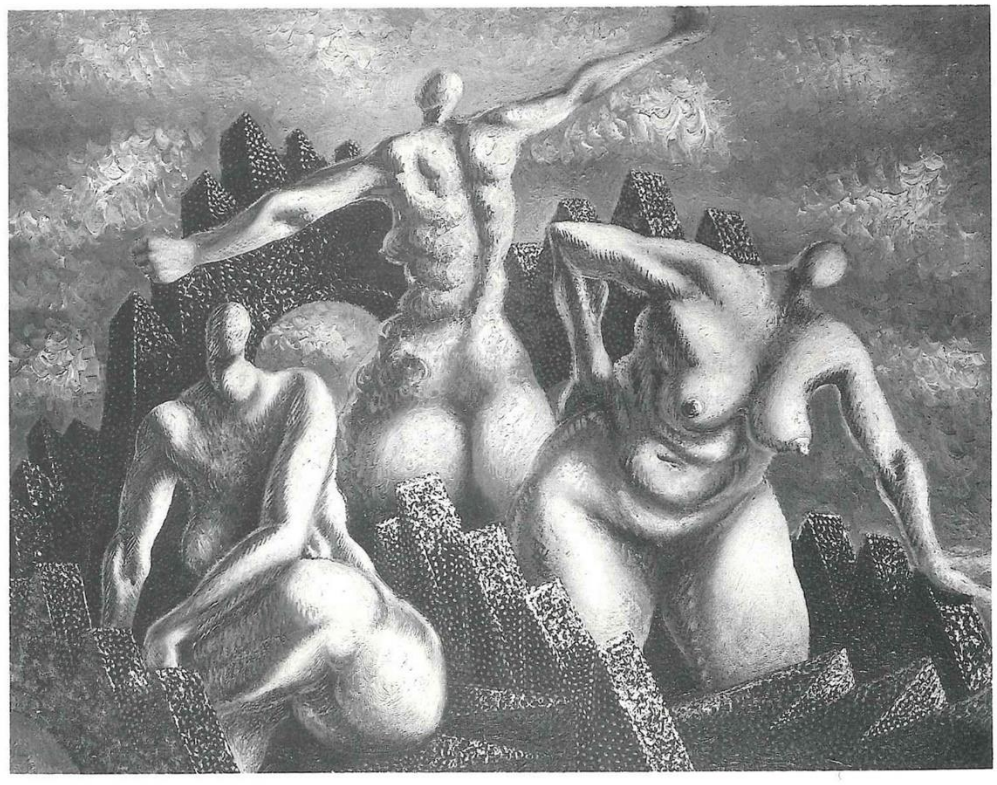
C.D. Friedrich, Paesaggio montano con arcobaleno, *1810. Essen, Museum Folkwang.*

C.D. Friedrich, Donna davanti al sorgere del sole, *1820. Essen, Museum Folkwang.*

40. **Bâtisseurs du Paradis**, 1929

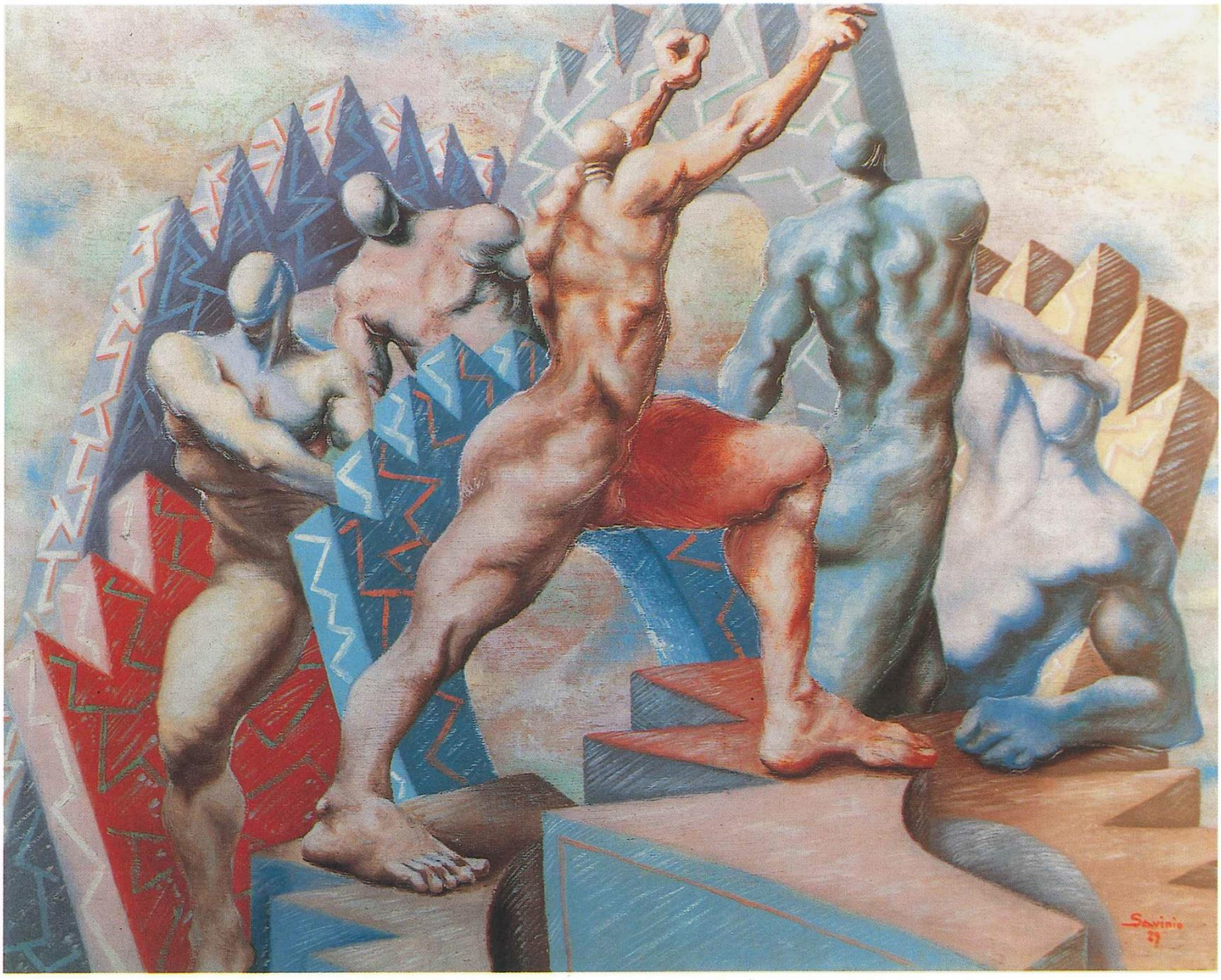
Olio su tela, cm 73 x 91.
Firmato e datato a destra in basso: *Savinio/29*; sul telaio: titolo.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Dino Tega, Milano; Galleria Cafiso, Milano; Galleria dello Scudo, Verona.
Esposizioni: New York, 1987, n. 18, ripr.; Milano, 1988, pp. 42-43, s.n., ripr.; Venezia, 1989, p. 510, s.n., ripr.; Londra, 1990, n. 150, ripr.
Bibliografia: catalogo Milano, 1930, tav. 13 (ma non elencato tra le opere esposte); Boschiero, in *De Pisis...*, 1987-1988, p. 234, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 148 e 243, n. 61, ripr.

Il titolo stesso dell'opera, *Costruttori del Paradiso*, riconduce a un nucleo di poetica centrale della produzione saviniana e non solo di quella del 1929. Nelle pittura di Savinio circola costantemente un'idea di catarsi cosmica, più precisamente un tendere continuo a una sorta di creazione o di ricreazione del mondo, in cui vengono a coincidere racconti biblici e ricordi dei titani o dei giganti della mitologia classica.
Le varie soluzioni compositive ruotanti intorno a tale soggetto, se lette simultaneamente, chiariscono i gradi diversi di "credibilità" che Savinio affida a queste ricostruzioni di sforzi titanici. I nudi presentano talvolta una consistenza piena della forma e si differenziano in questo dalla cromia fantastica delle ruote; in altri casi i corpi assumono le tonalità azzurre e violacee delle costruzioni dentate e queste appaiono chiaramente apparati scenografici di legno decorato. Il dinamismo dei corpi monumentali può anche suggerire vitalità dionisiache come in Picasso, ma le energie arcaiche del mondo si dichiarano contemporaneamente "dipinte" e "reinventate".



P. Picasso, Deux femmes courant sur la plage, *1922. Parigi, Musée Picasso.*

A. Savinio, L'air de la tempête, *1929. Collezione privata.*


Savinio
37

45. **Tombeau d'un roi maure**, 1929

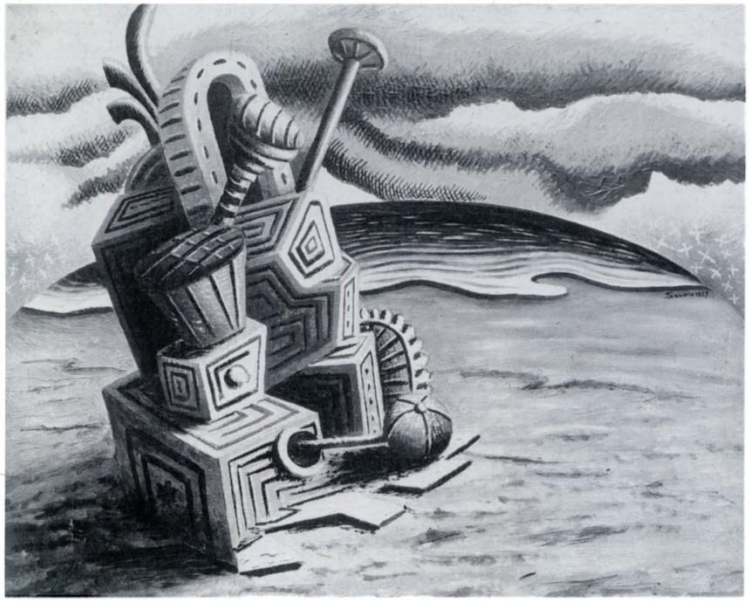
Olio su tela, cm 65 x 81.
Firmato e datato a sinistra in alto: *Savinio/1929*.
Torino, Società Assicuratrice Industriale.
Provenienza: Galleria Galatea, Torino, n. 1405.
Esposizioni: Torino[1], 1964, n. 19 (*Monumento a un re morto*).
Bibliografia: George[1], 1929, p. 215.

Il dipinto è un curioso esempio di come il recupero – almeno ipotetico – di un titolo originale possa contribuire ad arricchire la lettura di un'opera saviniana.
Il quadro è stato esposto a Torino nel 1964 con il titolo *Monumento a un re morto*, come è indicato nel catalogo della Galleria Galatea e come si legge su un cartellino posto sul retro del dipinto, oggi rifoderato e privo del telaio originale. Si tratta di un titolo troppo specifico per essere frutto di una libera interpretazione del soggetto, come è accaduto per altre opere saviniane, rintracciate negli anni Sessanta presso galleristi parigini, prive del telaio su cui l'artista riportava generalmente firma, titolo, data.
In un articolo di Waldemar George del 1929 sugli sviluppi contemporanei della pittura a Parigi è annotato: "Ecco le statue animate di Berman. [...] Ecco i personaggi contrapposti di Bérard. [...] Ecco le *Tombe dei re mori* [*Tombeaux des rois maures* nel testo originale] e gli oracoli malvagi di Savinio. Ecco le sue larghe baie, dalle quali sfuggono, come uccelli prigionieri rimessi in libertà, strane scatole alate" (traduzione da George[1], 1929).
L'assonanza del titolo citato dall'articolo di George – reso al plurale nel contesto del brano – con quello attribuito al dipinto oggi in collezione SAI non è certo casuale e fa supporre che si tratti della stessa opera, anche per una coincidenza del soggetto con alcuni elementi della descrizione di George. Il titolo originale, posto sulla tela o sul telaio, magari poco leggibile – e poi scomparso per gli interventi di restauro – è stato probabilmente frainteso al momento di una sua traduzione italiana non letterale.
Recuperato il titolo "tomba" o "monumento funebre di un re moro", si potrà ulteriormente proseguire in un gioco linguistico che sarebbe piaciuto allo stesso Savinio e alla sua natura di "freddurista etimologico", come egli si definiva. "Moro" potrà essere inteso nel suo significato più immediato di arabo invasore – i mori che invasero la Spagna – e in tal senso il dipinto potrebbe alludere a quell'Oriente tra favola e leggenda evocato nello stesso 1929 dal dipinto *Le butin des Pirates*. Oppure si potrà raccogliere un'indicazione fornita da Savinio, che proprio alla voce *Moro* della sua *Nuova Enciclopedia* scrive: "Pazzia in greco si dice *morìa* e il pazzo *moròs*. Curiose alterazioni di significato hanno subito alcune parole passando dal greco antico al greco moderno. [...] Così *moròs* che in greco antico significa 'pazzo', in neogreco ha significato di 'poppante', come a dire che gli uomini appena nati sono pazzi" (*Nuova Enciclopedia*, Milano, 1977, p. 259).

G. de Chirico, Costruttori di trofei, *1929. Collezione privata. (Per cortesia di Franco e Frediano Farsetti).*

A. Savinio, Machine universelle, *1929. Collezione privata.*

A. Savinio, Objets sur la plage, *1928 c. Collezione privata. (Per cortesia della Galerie Art Curial, Parigi).*

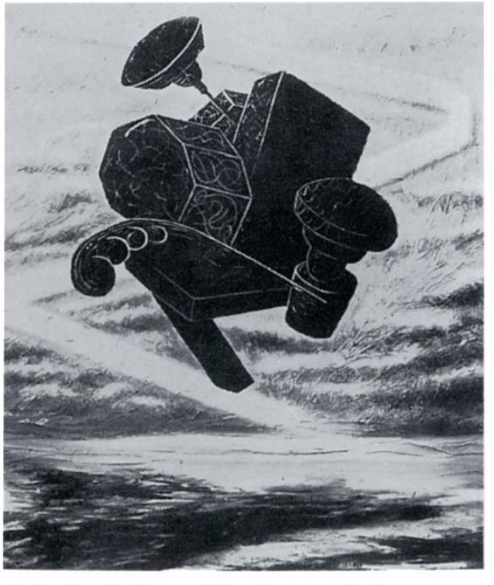


47. **Sodome**, 1929

Il dipinto è riprodotto nell'agosto 1932 sulla copertina e all'interno del n. 5 della rivista "Die Neue Stadt" di Francoforte, accanto a opere di de Chirico, Picabia, Ernst e Klee.

Olio su tela, cm 100,5 x 80,5.
Firmato e datato a sinistra verso il basso: *Savinio/1929*.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Léonce Rosenberg, Galerie l'Effort Moderne, Parigi, n. 9006; collezione Augusto Augustinci, Galerie Rive Gauche, Parigi; Galleria del Naviglio, Milano; Galleria Annunciata, Milano, n. 6825; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 4786; collezione Ettore Larese, Cortina d'Ampezzo; Galleria Medea, Milano.
Esposizioni: Parigi[1], 1929, n. 29; Venezia, 1954, p. 137, n. 4 e tav. 35; Torino[2], 1964, s.n. (con misure cm 92 x 73); Milano[2], 1971, n. 162, ripr.; Cortina d'Ampezzo, 1972, tav. IX; Milano, 1976, n. 35, ripr. e tav. V a colori (poi Bruxelles, 1976, n. 35); Venezia, 1978, p. 54, n. 2 e p. 25, n. 41, ripr.
Bibliografia: Grohmann, 1932, p. 104, fig. 13; Savinio, 1933, ripr.; Maillard-Formaggio, 1959, p. 280; *Catalogo nazionale Bolaffi...*, 1971, p. 308, ripr. (datato 1928); Briganti-Sciascia, 1979, p. 81, ripr.; Fagiolo, in catalogo Roma[2], 1987, p. 26, ripr.; Cammarella Falsitta, in catalogo Milano, 1988, p. 26, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 117 e 241, n. 34, ripr. (*Sodome II*).

Molti titoli saviniani e alcune iconografie delle tele tra 1928 e 1932 fanno riferimento a momenti della storia biblica o ad aspetti e problemi della religione cristiana o anche della cultura ebraica; Savinio stesso dichiara nei suoi scritti di essere attento lettore della Bibbia.
In *Sodome* – come nel correlato dipinto *Gomorrhe* dello stesso anno – la pur fantastica visione della piattaforma librata su una città in fiamme ha un'effettiva capacità di evocazione del tema suggerito dal titolo: l'agglomerato sospeso dei giocattoli, con le due chiome svolazzanti, *diventa* il volo dei due angeli del racconto biblico che, con una pioggia di fuoco e di bitume, distruggono Sodoma, la città della Palestina colpevole di aver sovvertito le leggi ebraiche.
La straordinaria facoltà inventiva di Savinio è capace non solo di costruire isolate apparizioni di realtà sconcertanti, ma anche di narrare episodi e storie.



A. Savinio, Epître aux Ethiopiens, *1929. Collezione privata. Esposto nel 1931 a Praga nella mostra "L'école de Paris".*

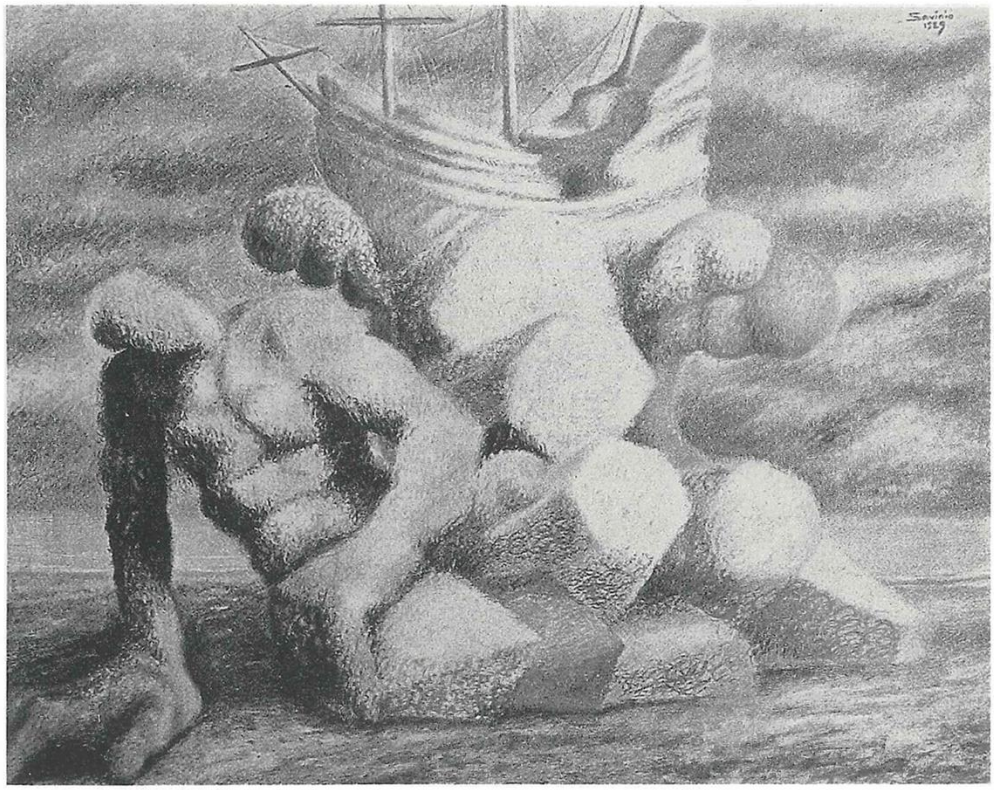
A. Savinio, L'Ascension de N.S.J.C., *1929. Collezione privata. Già proprietà Budin, Parigi.*

Savinio
1929

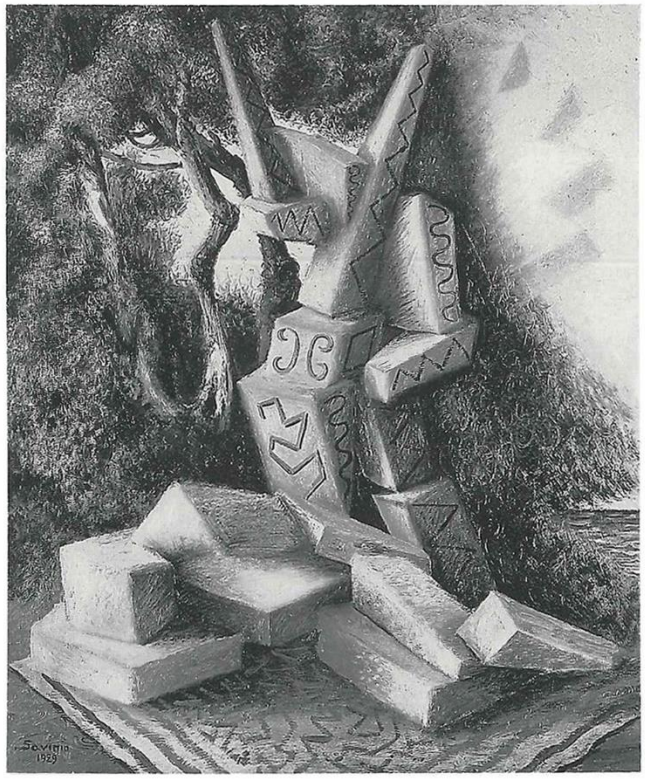
53. **Ulysse et Poliphème**, 1929

Olio su tela, cm 65 x 81.
Firmato e datato in basso a sinistra: *Savinio/1929*; sul telaio: titolo.
Colonia, Museum Ludwig.
Provenienza: Galleria Lorenzelli, Bergamo; Galleria Philippe Daverio, Milano.
Esposizioni: New York, 1987, n. 21, ripr.; Venezia, 1989, p. 518, s.n., ripr.
Bibliografia: Fagiolo, 1989, pp. 109 e 241, n. 28, ripr.

La figura di Ulisse – e l'idea a essa correlata della vita come continuo viaggio e ricerca – è componente costante della poetica di Savinio, che dedica al personaggio omerico uno specifico dramma, *Capitano Ulisse*, pubblicato nel 1934 e messo in scena nel 1938 da Bragaglia al Teatro delle Arti di Roma. Savinio riprende il tema anche in un dipinto del 1932 e in alcuni disegni compresi in un arco di tempo che va dal 1926 ai primi anni Trenta. In forme più o meno compiute, dipinto del '32 e disegni presentano iconografie direttamente collegabili all'episodio omerico e anzi rivelano di aver rivissuto questo mito attraverso le rielaborazioni figurative di Böcklin, rievocate nella tipologia della nave.
Nella tela del 1929 interlocutore della barca di Ulisse è un accumulo di oggetti geometrici colorati – le pietre scagliate da Polifemo accecato e trasformate in giocattoli? – che non hanno la consueta nettezza di contorno di altri poliedri saviniani di questo anno. Tutta la materia è come indefinita nei contorni e un velo di mancanza di vitalità eroica si stende su tutto l'episodio mitico.
Per quanto arbitrario sia istituire parallelismi tra prodotti artistici di ordine diverso e di diversa cronologia, è forse possibile individuare già in questa inconsueta rappresentazione pittorica di Ulisse quel processo di corrosione del personaggio che sarà al centro del dramma del 1934: "Ciò che ha enormemente nociuto al buon nome di Ulisse è la qualifica di *Eroe* che l'anagrafe della Storia ha stupidamente collocato davanti al suo nome. Eroe e Ulisse, queste due antinomie non combaciano se non nei documenti *ufficiali*, nei testi interpolati da quaranta secoli d'incomprensione" (*Capitano Ulisse*, Roma, 1934, pp. 11-12).



A. Savinio, Croix-marine, *1929. Collezione privata. (Dal catalogo della mostra alla Galleria Medea, Milano, 1970).*



A. Savinio, Senza titolo, *1929. Collezione privata.*

57. **Jeu des anges**, 1930

Olio su tela, cm 100 x 81.
Firmato e datato a destra in basso: *Savinio/1930*.
Torino, collezione privata.
Provenienza: collezione Ch. Pomaret, Galerie de la Renaissance, Parigi; Galerie André-François Petit, Parigi; Galleria Galatea, Torino.
Esposizioni: Venezia, 1930, p. 95, n. 29; Torino, 1973-1974, n. 50, ripr.; Firenze, 1975, n. 4, ripr.; Milano, 1976, n. 39, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 39); Ferrara, 1980, n. 41, ripr.
Bibliografia: Savinio, 1953, a fronte p. 160, ripr. (*Giochi d'angeli*); Sinisgalli, 1975, p. 63, ripr.; *L'arte moderna nelle case...*, 1976, p. 52, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 159 e 244, n. 72, ripr. (*Jeux des anges*).

L'opera, proveniente dalla collezione della Pomaret, proprietaria della Galerie de la Renaissance, è esposta alla Biennale di Venezia del 1930 (nel catalogo compare come *Giochi di angeli*, ma Savinio indica il titolo francese al singolare: cfr. *Scheda di notificazione*, ASAC, Venezia).
Savinio riprende il motivo dei putti e degli ang presente in tutta la tradizione figurativa europ dall'arte antica alla pittura rinascimentale, fino simbolismo tedesco, e lo isola dai contesti con positivi abituali; accentua così il carattere dec rativo che questa immagine contiene già in sé coniuga significati laicamente sacri e visione un naturalismo arcaico in una scena sintetica gioioso panteismo della realtà. Elemento unif cante di questo dinamico offrirsi della natura so to aspetti multiformi, ma di uguale vitalità, è volo a spirale dei putti, che si possono leggere c me metafora ripetuta di quel Mercurio viaggiat re con cui Savinio vorrebbe identificarsi nelle pa gine di *Hermaphrodito* del 1918 e che già de Chi rico aveva raffigurato nell'*Ottobrata* del 1924 co me un piccolo angelo in volo. La spirale è la vi sualizzazione di un movimento degli angeli ch ha come perpetuo punto di partenza e di appro do la scena naturale: all'inizio del percorso i putt conservano integralmente i colori della natura in definita e monocroma, poi assumono via via, pas sando attraverso le piacevoli forme del cielo, i co lori del gioco e della poesia e li restituiscono infi ne alla terra.
Il personaggio di un racconto saviniano, il signor Münster, perviene a uno stadio in cui la sua anima diventa sempre più lucida via via che la sua materia si addormenta e in tale stadio "vede gli arcangeli che passano nel cielo, le ali azzurre spante e il petto scintillante di scaglie d'oro. Vede gli angeli bambini che si raggruppano graficamente e compongono corone, spirali e triangoli" (*Casa "la Vita"*, nell'ed. Milano, 1971, p. 270).

Michelangelo, Galatea, *affresco eseguito nel 1512 c. Roma, Farnesina.*

A. Böcklin, Inno di primavera, *1888. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.*

G. de Chirico, Ottobrata, 1924. Collezione privata.

65. **Figure in una stanza**, (1930)

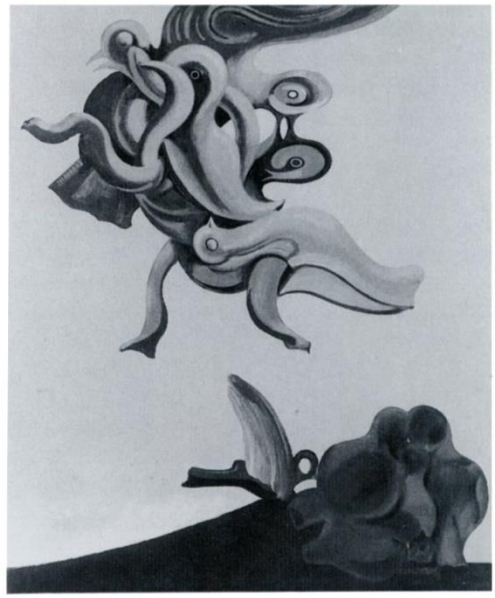
A. Savinio, La première lumière du monde, *1930. Collezione privata.*

A. Savinio, Les forestiers, *1930. Collezione privata.*

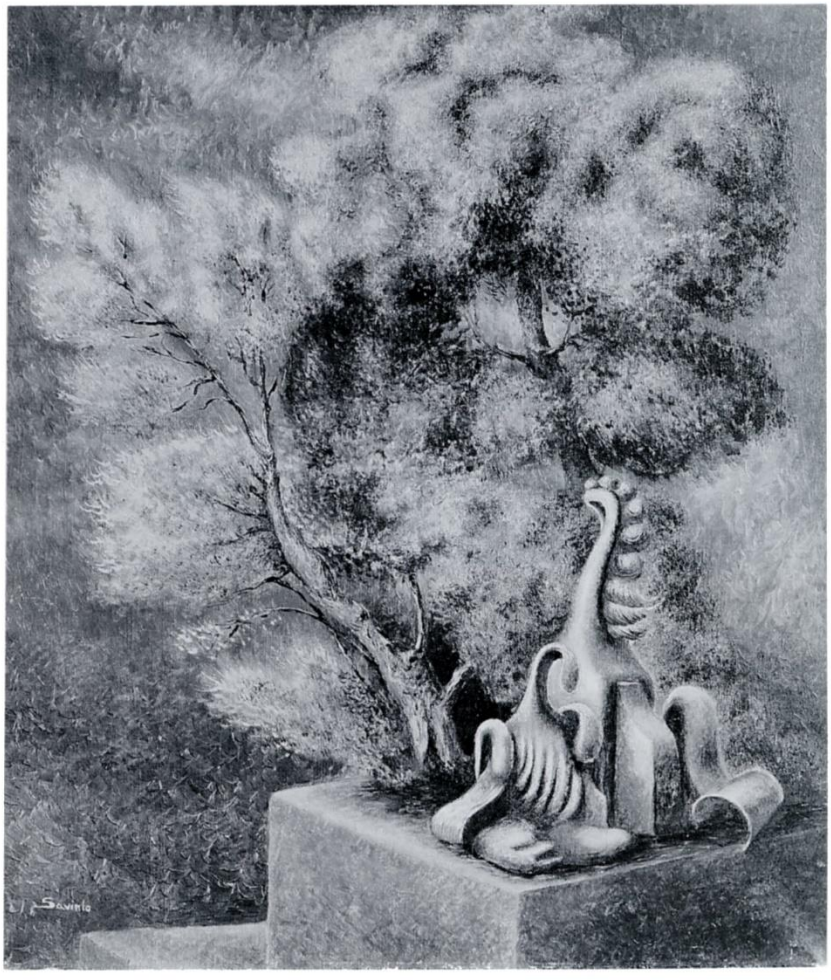
M. Ernst, Monument aux oiseaux, *1927. Parigi, Fondation pour la Recherche Médicale.*

Olio su tela, cm 59 x 72.
Firmato a destra in basso: *Savinio*;
sul telaio: iscrizione *La finestra 1928*.
Milano, collezione privata.
Provenienza: collezione Pospisil Duckett, Venezia; Galleria Condotti 75, Roma, n. 0772; collezione Giuliano Gori, Prato, n. 325; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 3717; Galleria dell'Oca, Roma.
Esposizioni: Città del Messico, 1966, tav. XVII (*Viento misterioso*); Cortina d'Ampezzo, 1972, tav. XI (datato 1929); Bologna, 1972, tav. 8 (datato 1929); Milano, 1973-1974, s.n., ripr. (datato 1920); Milano, 1976, n. 31, ripr. [*Senza titolo* (poi Bruxelles, 1976, n. 31)].
Bibliografia: Briganti-Sciascia, 1979, p. 99, ripr. (*Senza titolo*); Vivarelli, in Cavallo-Vivarelli, 1984, p. 146, fig. 50 (*Senza titolo*, datato 1929-1930); Fagiolo, 1989, pp. 121 e 242, n. 38, ripr. (*Centauri in una stanza*).

Questa apparente contrapposizione tra naturale e artificiale lascia trasparire una più profonda coincidenza, nella visione dell'artista, tra l'infanzia dell'uomo ed epoche arcaiche della realtà. La pittura per Savinio – al di là di qualunque analogia con immagini di metamorfosi degli artisti surrealisti – è essenzialmente rievocazione delle fasi felici di libera germinazione dell'esistenza, sia essa individuale o storica, secondo quanto già delineato intorno al 1920 nelle riflessioni teoriche saviniane: "La memoria è la nostra cultura. È l'ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri *propri* pensieri: è anche l'ordinata raccolta dei pensieri degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduto. [...] Nacque la memoria nell'istante medesimo che l'esiliato Adamo varcava la soglia del Paradiso Terrestre. [...] Nacque insomma la Memoria affinché si tramandi per lei, di uomo in uomo, il desiderio del perduto bene" (*Primi saggi di filosofia delle arti*, in "Valori Plastici", a. III, n. 5, 1922, p. 103).



Il dipinto documenta un ulteriore sviluppo tematico della pittura del 1930, elaborato da Savinio in situazioni compositive sempre diverse, con un'ambientazione della scena ora nel chiuso di una stanza, ora sulla riva del mare, ora in collegamento con foreste domestiche e portatili.
I titoli originali dati ad alcune opere di questa serie, *Les forestiers*, *La première lumière du monde* – quello del dipinto ora esposto è invece andato perduto –, fanno immediato riferimento a una estraneità dal mondo contemporaneo di questi personaggi, che sono, viceversa, gli abitanti abituali di una natura primordiale connotata dall'ambiguità. Essi si sviluppano secondo una vitalità biologica, accennando ad arcaici animali che umanamente si rivestono anche di panneggi e di chiome a ricciolo; nello stesso tempo la natura organica delle forme sembra contraddetta dal loro espandersi in un contesto di forme colorate come giocattoli infantili.

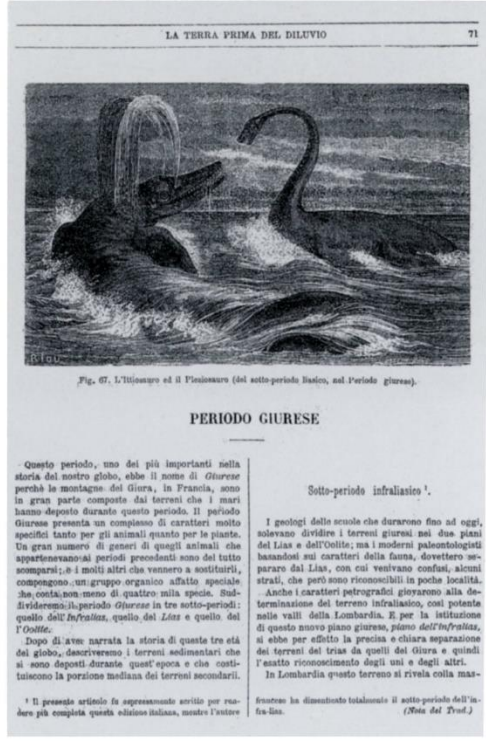


66. **Bataille de Centaures**, (1930)

Olio su tela, cm 65 x 81.
Firmato a destra in basso: *Savinio*;
sul telaio: titolo.
Carpi, Fondazione Umberto Severi.
Provenienza: Galerie André-François Petit, Parigi; Galleria Medea, Milano.
Esposizioni: Torino, 1969, n. 16, ripr. (con misure cm 81 x 100); Milano[1], 1970, n. 22, ripr. (con misure cm 81 x 100); Cortina d'Ampezzo, 1970, p. 93, s.n., ripr. (con misure cm 81 x 100); Roma, 1978, n. 39, ripr.; Ferrara, 1980, n. 34, ripr.; Sasso Marconi, 1980, p. 37, s.n., ripr.
Bibliografia: Crispolti, 1970, p. 64, ripr. (con misure cm 81 x 100); *Catalogo nazionale Bolaffi...*, 1972, p. 214, ripr. (con misure cm 81 x 100); Briganti-Sciascia, 1979, p. 95, ripr. e copertina; Fagiolo, 1989, pp. 120 e 242, n. 37, ripr.

La connotazione ambigua dei personaggi della serie saviniana dei "dinosauri marini" si alimenta in questo dipinto di ulteriori allusioni sovrapposte: le forme zoomorfe si raggruppano - come in alcune immagini di Ernst – in modi estremamente dinamici, sottolineati dalle insistite indicazioni lineari delle chiome e, contemporaneamente, tutto l'insieme sembra solidificarsi in un gruppo scultoreo che ha bisogno del sostegno di poderosi contrafforti per la sua stessa dimensione e per la pienezza della materia.
Anche de Chirico rievoca nei suoi scritti immagini di epoche arcaiche, citando per di più un testo ottocentesco di divulgazione scientifica, *La terre avant le déluge* di Louis Figuier, da cui Savinio ricava precisi modelli per i suoi animali di *Atlante*, 1927, e di *Souvenir d'un monde disparu*, 1928, o per le sue foreste lussureggianti come in alcuni dipinti del 1930-31. "Ricordo la strana e profonda impressione – scrive de Chirico – che mi fece da bambino un figura vista in un vecchio libro che portava il titolo *La terra prima del diluvio*. La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'*assenza umana* nell'aspetto metafisico. [...] Vi sono quadri di Böcklin, di Claude Lorrain, di Poussin abitati da umane figure i quali malgrado ciò sono in stretta correlazione con il paesaggio dell'epoca terziaria" (*Sull'arte metafisica*, in "Valori Plastici", aprile-maggio 1919, p. 16).
De Chirico pone l'accento sull'assenza dell'uomo da questi paesaggi arcaici, sull'immobilità e sul silenzio inquietante che li caratterizzano; Savinio, in scritti della fine degli anni Venti, sembra sottolineare invece la funzione consolatoria delle visioni in una natura preumana ancora incorrotta, che non ha conosciuto le nozioni del bene e del peccato. In un curioso parallelismo tra cinema e immagini preistoriche, ricorda "certe illustrazioni di *La terre avant le déluge* di Elysée Reclus, che hanno riempito di sogni e fantasie le mia infanzia, in cui si vedevano i primi uomini, nudi e lungochiomati, aggirarsi sulle rive dei mari bollenti e sconfinati sui quali navigavano i plessiosauri come cigni colossali" (*Cinematografo intellettuale*, in "L'Ambrosiano", 7 dicembre 1926).

M. Ernst, La colère de l'homme rouge, *1927. Collezione privata.*



LA TERRA PRIMA DEL DILUVIO 71

Fig. 67. L'Ittiosauro ed il Plesiosauro (del sotto-periodo liasico, nel Periodo giurese).

PERIODO GIURESE

Questo periodo, uno dei più importanti nella storia del nostro globo, ebbe il nome di *Giurese* perchè le montagne del Giura, in Francia, sono in gran parte composte dai terreni che i mari hanno deposto durante questo periodo. Il periodo Giurese presenta un complesso di caratteri molto specifici tanto per gli animali quanto per le piante. Un gran numero di generi di quegli animali che appartenevano ai periodi precedenti sono del tutto scomparsi; e i molti altri che vennero a sostituirli, compongono un gruppo organico affatto speciale. Ha conta non meno di quattro mila specie. Suddivideremo il periodo *Giurese* in tre sotto-periodi: quello dell'*Infralias*, quello del *Lias* e quello del l'*Oolite*.

Dopo di aver narrata la storia di queste tre età del globo, descriveremo i terreni sedimentari che si sono depositi durante quest'epoca e che costituiscono la porzione mediana dei terreni secondarii.

Sotto-periodo infraliasico [1].

I geologi dello scuole che durarono fino ad oggi, solevano dividere i terreni giuresi nei due piani del Lias e dell'Oolite; ma i moderni paleontologisti basandosi sui caratteri della fauna, dovettero separare dal *Lias*, con cui venivano confusi, alcuni strati, che però sono riconoscibili in poche località.

Anche i caratteri petrografici giovarono alla determinazione del terreno infraliasico, così potente nelle valli della Lombardia. E per la istituzione di questo nuovo piano giurese, *piano dell'infralias*, si ebbe per effetto la precisa e chiara separazione dei terreni del trias da quelli del Giura e quindi l'esatto riconoscimento degli uni e degli altri.

In Lombardia questo terreno si rivela colla massima

[1] Il presente articolo fu espressamente scritto per rendere più completa questa edizione italiana, mentre l'autore francese ha dimenticato totalmente il sotto-periodo dell'infra-lias. *(Nota del Trad.)*

Una pagina di La terre avant le déluge *di Figuier. (Dall'edizione italiana del volume).*

Savinio

75. **La fidèle Epouse**, (1930-1931)

A. Savinio, Dames en visite, *1930. Collezione privata. (Da "Formes", n. 7, Parigi, luglio 1930).*

Olio su tela, cm 81 x 65.
Firmato a destra in basso: *Savinio*;
sul telaio: titolo autografo.
Collezione privata.
Provenienza: Galleria Medea, Milano; Galleria dello Scudo, Verona.
Esposizioni: Torino, 1932, n. 193; Firenze, 1932; Milano[1], 1970, n. 28, ripr.; Milano, 1976, n. 36, ripr. (poi Bruxelles, 1976, n. 36); Ginevra, 1977-1978, n. 81, ripr.; Milano, 1987, p. 149, s.n., ripr. (datato 1929); Londra, 1989, n. 80, ripr. (datato 1929); Venezia, 1989, p. 514, s.n., ripr. (datato 1929).
Bibliografia: Basevi, 1932; Del Massa, 1932; "Il Popolo d'Italia", 14 dicembre 1932; Vittorini, 1933; Briganti-Sciascia, 1979, p. 111, ripr.; *Bolaffi - Catalogo...*, 1982, a fronte p. 353, ripr.; Fagiolo, 1983[1], p. 51, ripr. (datato 1929); Vivarelli, in catalogo Milano, 1986, p. 13, ripr.; Roche-Pézard, 1986, p. 19, ripr.; Fagiolo, 1989, pp. 163 e 244, n. 74, ripr. (datato 1930 c.).

A. Savinio, Pénélope, *1930-1931. Collezione privata.*

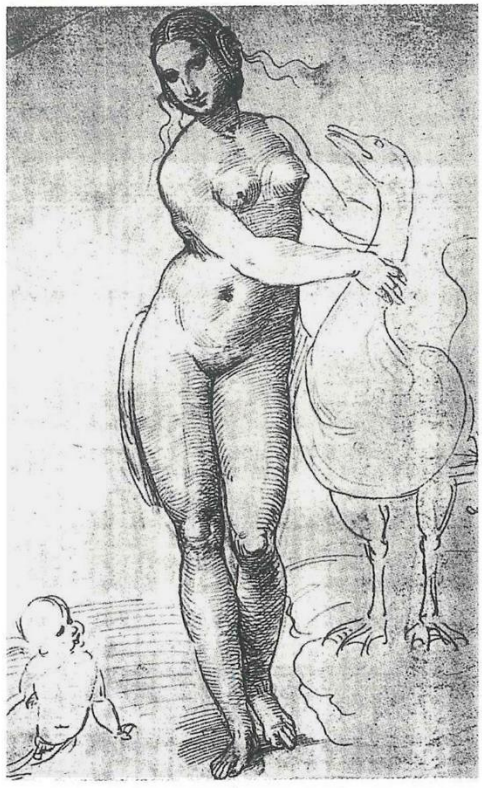
La comparsa dell'immagine della donna con testa di struzzo, atteggiata come in una foto della madre dell'artista, è documentata a metà del 1930 dalla tela *Dames en visite*, esposta a Parigi al Salon des Tuileries di questo anno – anche se non elencata in catalogo – come testimonia la precisa descrizione dell'opera contenuta in una recensione di Marcel Zahar (1930).
La figura della madre-struzzo, ripresa in altri disegni e dipinti del periodo, è inserita in una scena che, con forte tensione scenografica, aggrega elementi figurativi presenti con una certa frequenza nel biennio 1930-31: un putto angelico come in *Jeu des anges*, la natura morta di frutta, la stele decorata come in *L'annonce faite à la Vierge* del 1930 e in *I genitori* del 1931.
Il significato della figura centrale del dipinto – cui il titolo attribuisce una precisa connotazione ironica – emerge dal commento che Waldemar George faceva nel 1933 sulla presenza degli animali nella pittura di Savinio: "Se lo spettacolo di essa fauna non risulta spaventoso, se esso non ha nulla in comune con i bestiari [...] è che Savinio si sforza di salvaguardare il primato morale dell'elemento umano. Le creature che egli descrive non arieggiano l'aspetto delle bestie se non in ragione di quella analogia dei generi e delle speci, di cui il pittore ha carpito il principio interiore. [...] Le maschere che portano i suoi personaggi hanno lo scopo di identificarli" (George, 1933).

Savinio

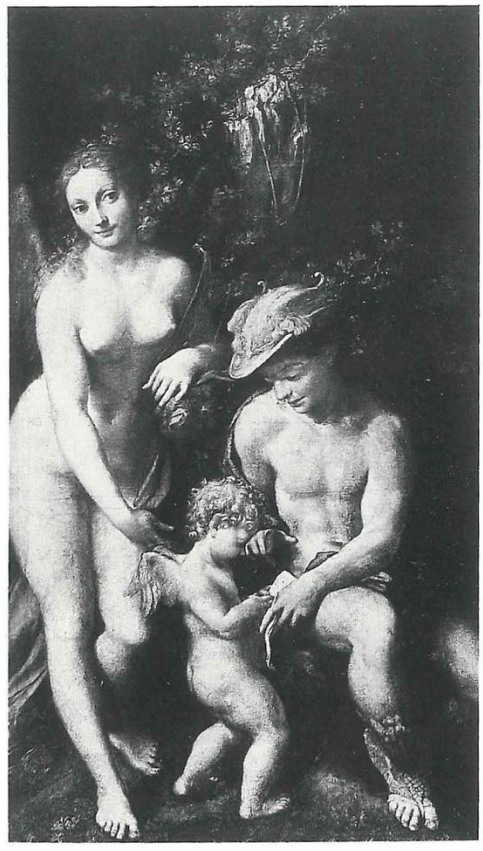
79. **Roger et Angélique**, (1931)

Olio su tela, cm 90 x 73.
Firmato a destra in alto: *Savinio*.
Milano, collezione privata.
Provenienza: Galerie Jeanne Castel, Parigi; collezione Dino Tega, Milano; collezione Prospero Guarini, Milano; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato; Galleria Spazio Immagine, Milano.
Esposizioni: Milano², 1963, n. 21, ripr. (datato 1929); Ferrara, 1980, n. 40, ripr. (datato 1930); Fiesole, 1981, s.n., p. 98, ripr.; Milano, 1988, pp. 48-49, s.n., ripr.; Londra, 1990, n. 151, ripr. (datato 1931-1932).
Bibliografia: Lepore, 1963, ripr.; "Il Giorno", 7 marzo 1963; Vivarelli, in catalogo Roma, 1978, p. 93, ripr.; Fagiolo, 1980, p. 219, ripr. (datato 1930); Fagiolo, in catalogo New York, 1987, pp. 26-27, fig. 1 (datato 1930 c.); Fagiolo, 1989, p. 23, fig. 1, pp. 165 e 244, n. 76, ripr. (datato 1930 c.); Schifano, 1990, copertina.

Raffaello, Leda, *1500-1507. Castello di Windsor, Royal Library.*



Correggio, Educazione d'Amore, *1528. Londra, National Gallery.*



A. Böcklin, Ruggero libera Angelica dagli artigli del drago, *1880. Ubicazione ignota.*

Il ricordo della poesia ariostesca ritorna spesso nelle riflessioni critiche di Savinio e negli scritti già degli anni Dieci di de Chirico, che al tema della liberazione di Angelica dal drago dedica anche numerosi dipinti dal 1942 in poi. Dell'episodio narrato dall'Ariosto rimangono in questa tela elementi isolati: il mostro, la spada di Ruggero. Il gruppo centrale ha invece una sua autonoma logica compositiva, sganciata da allusioni specifiche al tema, e con precisi riferimenti culturali: riprende, nella figura di Angelica, come già segnalato da Fagiolo dell'Arco (1989), un dipinto del Correggio e assai probabilmente rivive questo modello attraverso varie rielaborazioni fatte nel Cinquecento della *Leda e il cigno* di Leonardo. In tali rielaborazioni – da Raffaello ad alcune repliche anonime della Galleria Borghese – accanto a una figura femminile di tipologia simile all'Angelica saviniana, il cigno si ingrandisce a misura di protagonista, come accade in questo dipinto per il gallo-eroe.

Savinio

92. **Annunciazione**, (1932)

P. Picasso, Tête de femme, *1920. Parigi, Musée Picasso.*

A. Savinio, Apparizione, *1932. Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.*

Tempera su tela, cm 55 x 46.
Firmato a destra in basso: *Savinio*.
Collezione privata.
Provenienza: Galleria Gian Ferrari, Milano.
Esposizioni: Ginevra, 1977-1978, n. 84, ripr.; Roma, 1978, n. 55, ripr.; Milano[1], 1986, n. 22, ripr. [datato 1930 c. (poi Capo d'Orlando, 1986, n. 22, ripr.)].
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi...*, 1976, p. 212, ripr. (datato 1928 c.); Vivarelli, 1977, p. 104, fig. 6; catalogo Monaco, 1988, n. 82, ripr. (ma non pervenuto alla mostra); Fagiolo, 1989, pp. 127 e 242, n. 44, ripr. (datato 1931-1932).

A. Savinio, Il Sole, *1932. Collezione privata. Esposto nella mostra personale a Torino nel 1932.*

Del dipinto esiste una versione di formato irregolare, oggi nelle collezioni del Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano, che riporta sul retro la scritta autografa "Apparition"; ma Savinio stesso si riferisce all'opera indicandola come *Annunciazione* sia in vecchie documentazioni fotografiche conservate nell'archivio di famiglia sia nella monografia da lui curata del 1949. Già negli anni Trenta, del resto, il dipinto era noto come *Annunciazione* anche fuori dell'ambiente artistico italiano (con tale titolo è riprodotto in una rivista polacca nel 1935: cfr. Husarski, 1935).
A Torino, nella personale del 1932, è esposta un'*Annunciazione*; data l'impostazione generale della mostra, che presenta la produzione saviniana più recente, non può certamente trattarsi di una delle tele del 1930 che sono dedicate a questo tema, pur con titoli francesi leggermente diversi. Il dipinto proposto a Torino deve quindi identificarsi con una delle due versioni di questa nuova elaborazione della Vergine con la testa di pellicano, anche se, in mancanza di ulteriori dati documentari, non si può ulteriormente specificare quale delle due redazioni sia esposta in quell'occasione.
La testa dell'angelo – vera e propria apparizione, che traduce in dimensione inquietante la monumentalità di alcuni esempi picassiani – è tratta, come molte altre immagini di questi primi anni Trenta, da un modello desunto dalla raccolta di incisioni seicentesche di François Perrier, di cui Savinio possedeva una copia.

Savinio

102. **Paesaggio**, (1932)

Tempera su tela, cm 56 x 46,2
Firmato in basso verso destra: *Savinio*;
sul telaio: titolo autografo.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Giorgio de Chirico, Roma.
Esposizioni: Venezia, 1979, n. 104; Ferrara, 1980, n. 49, ripr.; Fiesole, 1981, p. 78, s.n., ripr. (datato 1928 c.).

Dopo una prima apparizione nella mostra personale del 1927 il motivo del paesaggio – che sarà largamente sviluppato nella seconda metà degli anni Trenta e negli anni Quaranta – ricompare, in maniera sporadica, in una fase avanzata del soggiorno francese dell'artista. Un *Paysage* compare solo nell'elenco delle opere proposte nella collettiva di artisti italiani presso la Galerie Georges Bernheim nel marzo 1932. La presenza di un titolo autografo italiano sul telaio di quest'opera – dipinta a Parigi come testimonia il marchio francese della tela – fa pensare comunque che questo *Paesaggio* sia stato esposto per la prima volta in Italia. Ma, per la genericità del titolo, il dipinto non può essere identificabile con uno dei vari paesaggi presentati nelle prime personali italiane ed elencati nel catalogo di Torino del 1932 o citati nelle recensioni della mostra fiorentina dello stesso anno. Una collocazione al 1932 di questo paesaggio – per cui è stata avanzata l'ipotesi anche di una datazione al 1928, in realtà troppo precoce – è confermata dalla coincidenza tra le scelte cromatiche e il deciso impianto disegnativo di questo dipinto e le soluzioni linguistiche presenti in altre opere ruotanti intorno al 1932. Come in *La vedova*, infatti, tutto il dipinto è giocato sulle tonalità dell'azzurro e dei bruni, assumendo il fascino evocativo dell'illustrazione di un testo ottocentesco e una grafia sottile di tratti ravvicinati di tempera – come nei ritratti coevi – definisce le espansioni di una vitale natura primordiale, capace di svilupparsi in ricca e ossessiva proliferazione.

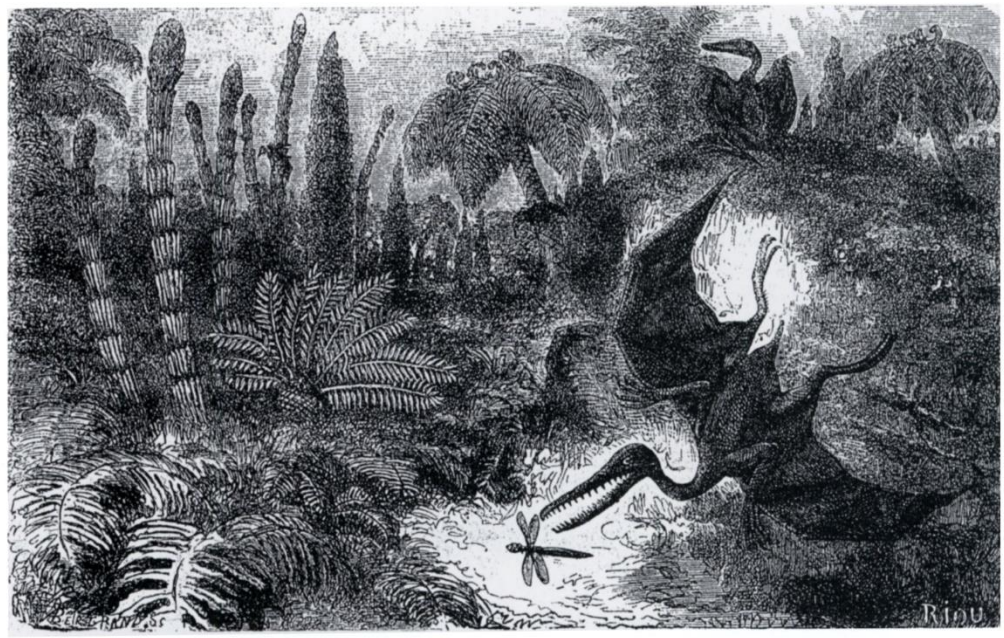


Tavola da L. Figuier, La terre avant le déluge, *Parigi, 1879.*

A. Savinio, Nella foresta, *1930. Collezione privata.*