



STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande
movimento artistico italiano
www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno IX-X, nn. 18-19
1 luglio 2022 - 30 giugno 2023



ISSN 2385-0779

Proprietario

Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione

Paolo Baldacci

Consiglio scientifico

Paolo Baldacci

Flavio Fergonzi

Paola Italia

Fernando Mazzocca

Maria Grazia Messina

Mattia Patti

Jürgen Pech

Federica Rovati

Dieter Schwarz

Atti del convegno a cura di

Eugenia Maria Rossi

Coordinamento editoriale

Emiliana Biondi

Redazione

Eugenia Maria Rossi

Emiliana Biondi

Progetto grafico

Marco Strina

Impaginazione e copertina

Maria Rita Mastropaolo

Serena Votano

Segreteria

**Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 1, 20121 Milano**

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

www.archivioartemetafisica.org

in copertina

Alberto Savinio, *La gîte des promesses*, 1928 (part.), Milano, Pinacoteca di Brera

Savinio oggi. Il percorso di un artista e intellettuale europeo nel “secolo breve”

Atti del convegno internazionale di studi per i settant'anni dalla morte di
Alberto Savinio

Milano, Pinacoteca di Brera
6-7 giugno 2022

a cura di Eugenia Maria Rossi

promosso e organizzato da:
Università degli Studi di Bologna, Université Sorbonne Nouvelle, Archivio dell'Arte
Metafisica

in collaborazione con:
Pinacoteca di Brera, Associazione Amici di Brera, Biblioteca Braidense e Gabinetto
“G.P. Vieusseux”



DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA



Sommario

- 7 **Paolo Baldacci**
Savinio oggi
- 9 **Eugenia Maria Rossi**
Introduzione
- 11 **Paolo Baldacci**
Alberto e Giorgio de Chirico: una teoria, due diverse metafisiche
- 17 **Nicol Maria Mocchi, Gregorio Nardi**
Les Souvenirs ritrovati, scena lirica del 1913. Un inatteso sguardo sulla musica del giovane Savinio
- 37 **Nicol Maria Mocchi**
«Vive la liberté! Nous partirons pour l'Amérique». Alberto Savinio e la Galleria 291
- 47 **Gerd Roos**
Il viaggio immaginario di Alberto Savinio e Giorgio de Chirico nel mondo esotico attraverso *La terre à vol d'oiseau* di Onésime Reclus
- 57 **Francesca Golia**
Divini strabismi. Metafisica dello sguardo nella *Casa ispirata* di Alberto Savinio
- 67 **Eugenia Maria Rossi**
Savinio e l'autotraduzione: il caso di *Angelica o la notte di maggio*
- 75 **Chiara Catani**
Esordio di Savinio biografo: Guillaume Apollinaire e *Narrate, uomini, la vostra storia*

- 83 **Giulia Munaretto**
Ascolto il tuo cuore, città: collage fisico e metafisico
- 93 **Pier Giovanni Adamo**
Savinio ispirato ovvero *Le voci delle cose*
- 103 **Beatrice Laghezza**
L'Europa dopo la pioggia di Alberto Savinio
- 113 **Lucilla Lijoi**
Oltre gli aculei dell'istrice. Il carteggio Savinio-Bima
- 123 **Martin Weidlich**
Gigiotti Zanini. Un ritratto letterario di Savinio come "rivelazione" di un artista contemporaneo
- 135 **Valeria D'Urso**
Ripensare Parigi. Savinio nella primavera 1947
- 153 **Emanuele Franceschetti**
Savinio, 1950: *Orfeo vedovo*, le mille morti del melodramma e il problema del "contemporaneo"
- 163 **Laura Vattano**
«È lo strumento che crea la musica»: *Agenzia Fix* come *summa* della poetica saviniana
- 173 **Antonella D'Ovidio**
Drammaturgia dell'altrove e suono metafisico nel *Cristoforo Colombo* di Alberto Savinio
- 183 **Abstract e note biografiche**

Sono lieto di ospitare nella nostra rivista on line gli Atti del primo dei due convegni di studi su Alberto Savinio che si sono svolti nel 2022 a Milano, in giugno, e a Parigi in dicembre. Essi sono stati il frutto di una stretta e fattiva collaborazione tra l'Università degli Studi di Bologna, l'Université Sorbonne Nouvelle di Parigi e l'Archivio dell'Arte Metafisica di Milano, e hanno coinvolto a vario titolo la Pinacoteca di Brera, l'Associazione Amici di Brera, la Fondazione Maison de l'Italie di Parigi e il Gabinetto "G.P. Vieuzeux" di Firenze.

Aver visto una così larga e sentita partecipazione di giovani studiose e studiosi ci fa pensare che questi Atti, e i successivi che saranno editi a Parigi, saranno un punto di riferimento importante per chiunque vorrà ora e in futuro guardare con spirito libero a un importante settore di ricerca – quello dell'arte musicale letteraria e pittorica che si definì *metafisica* – che è troppo spesso soffocato dai pregiudizi.

Ciò che ha caratterizzato queste giornate di studi è stata infatti l'estrema libertà di giudizio, nel pieno rispetto delle fonti e dei

documenti, verso un artista che fu non solo poliedrico, versatile ed estremamente inventivo, ma anche contraddittorio, meandrino, e talvolta persino bifronte, in un periodo drammatico e cruciale della nostra Storia. Ma questo atteggiamento critico non ha impedito una partecipazione emotiva e direi quasi affettiva della maggior parte dei giovani e dei giovanissimi che hanno riempito le nostre sale in quei giorni di appassionati dibattiti. Continuiamo dunque a credere e a sostenere con forza queste iniziative perché solo la conoscenza del nostro passato anche recente ci può guidare nel difficile percorso che sembra attendere tutti noi.

Concludo augurandomi che la pubblicazione di questi studi, che occupa due numeri della rivista e si chiude con il primo semestre del decimo anno di vita di "Studi OnLine", coincidente con il quindicesimo anno di vita dell'Archivio dell'Arte Metafisica, sia il migliore auspicio per il nostro futuro, e ringrazio tutti coloro che ci hanno sostenuto e aiutato.

Questo numero doppio di “Studi OnLine” raccoglie gli Atti del convegno *Savinio oggi. Il percorso di un artista e intellettuale europeo nel “secolo breve”*, svoltosi alla Pinacoteca di Brera il 6 e il 7 giugno 2022. Ideato in occasione del settantesimo anniversario della morte dell'autore, il convegno intendeva rispondere a un duplice intento: non solo tracciare lo stato dell'arte delle ricerche in corso, ma anche fornire a diverse generazioni di studiosi e studiosi saviniani l'occasione di un dialogo trasversale, nel quale fossero rappresentate le molte anime che hanno convissuto lungo tutta la parabola artistica di Savinio.

Questo approccio polifonico si è tradotto, nel corso delle due giornate milanesi, in una ripartizione dei lavori secondo i tre grandi assi della produzione saviniana: la pittura, la letteratura e la musica. Benché senz'altro schematica, questa suddivisione ha avuto il merito di mettere in rilievo, nell'ambito di una riflessione corale sul complesso della sua opera, le peculiarità dei singoli linguaggi esplorati da Savinio. Al momento di raccogliere questi Atti, tuttavia, è parso più opportuno rettificare il criterio tematico, organizzando i contributi secondo la successione cronologica del loro argomento, così da scongiurare il rischio di restituire l'immagine di una poetica per compartimenti stagni, quanto mai distante dall'armonia del sistema saviniano. Ne risulta un percorso che attraversa interamente il perimetro d'azione dell'attività di Savinio, dimostrandone non solo la ricchezza ma anche la straordinaria coerenza di fondo. Basterà scorrere l'indice di questo numero per apprezzare questa organicità, particolarmente evidente – a titolo di esempio – nel caso della musica, che costituisce il fulcro della riflessione

del Savinio esordiente, ma è ancora al centro di alcuni tra i suoi ultimissimi progetti. A questo proposito, un prezioso contributo si aggiunge a quelli presentati in occasione del convegno, ovvero lo studio dedicato da Nicol Maria Mocchi e Gregorio Nardi a *Les Souvenirs*, scena lirica risalente agli esordi saviniani, di cui Mocchi ha recentemente rintracciato lo spartito disperso.

L'iniziativa da cui prendono origine questi saggi è il frutto della collaborazione tra diverse istituzioni – italiane e internazionali, pubbliche e private –, che desideriamo ringraziare per l'essenziale contributo all'organizzazione: l'Archivio della Metafisica e in particolare Paolo Baldacci, il centro di ricerca LECEMO (*Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale*) dell'Université Sorbonne Nouvelle, l'Università degli Studi di Bologna. Un sentito ringraziamento per l'ospitalità generosamente concessa va alla Pinacoteca di Brera e all'Associazione Amici di Brera, a Ruggero Savinio e a Enrica e Francesca Antonini per aver sostenuto l'iniziativa, autorizzando la consultazione dei materiali conservati nel Fondo Savinio dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” presso il Gabinetto “G. P. Vieusseux” di Firenze. Teniamo a ringraziare la direttrice Gloria Manghetti e il personale dell'Archivio, per l'imprescindibile assistenza alle ricerche degli studiosi saviniani. Si ringraziano, infine, Maria Pia De Paulis, Mila De Santis, Flavio Fergonzi e Maria Grazia Messina, per aver accettato di moderare le diverse sessioni del convegno, e Matteo Marchesini, Giorgio Pinotti e Alessandro Tinterri, per aver preso parte alla tavola rotonda finale insieme a Paola Italia, alla quale si devono la concezione dell'iniziativa e un apporto fondamentale all'animazione degli studi saviniani.

Paolo Baldacci

Alberto e Giorgio de Chirico: una teoria, due diverse metafisiche¹

Le ricerche degli ultimi trentacinque anni, per lo più svolte da studiosi presenti in questa sala, hanno permesso di vedere più chiaro nell'iniziale collaborazione dei fratelli de Chirico, distinguendo gli apporti di ciascuno.

Riassumendo in breve i dati certi, possiamo dire che nell'ottobre del 1907, mentre Alberto – come si apprende dalla sua intervista al “Corriere della Sera”² – già lavorava al *Poema fantastico*, la pittura di Giorgio stava passando da uno stile decisamente secessionista alla Max Slevogt (1868-1932), documentato nella prima metà dell'anno dal ritratto di Fritz Pfeiffer (figg. 1a, b, c), ad una fase eclettico-accademica influenzata dal suo maestro Carl von Marr (1858-1936) (figg. 2a, b). Furono i temi del *Poema fantastico* di Alberto, col quale Giorgio trascorse in Italia i mesi di agosto e settembre del 1908, a spingere il fratello verso l'adozione del mito come espressione del mistero terrestre, di quel soprannaturale quotidiano che ambedue avevano sperimentato nell'infanzia³, e quindi verso i temi di Böcklin e Klinger, che fanno la loro apparizione al ritorno di Giorgio a Monaco nell'ottobre 1908.

La seconda tappa di questo primo percorso metafisico si svolge a Milano nell'estate del 1909 per via dei contatti di Alberto con la rivista “Coenobium”⁴. È infatti ad Alberto e alla sua voracità

culturale che si deve, sia pure per una casuale coincidenza, il primo contatto diretto con l'opera di Nietzsche (*Ecce homo* e subito dopo *Zarathustra*). Ma già nel modo di assorbire il pensiero di Nietzsche si notano le prime differenze tra i due fratelli. Per Alberto, il cui sguardo è sempre ironico e distaccato, non di rado sarcastico, è fondamentale la visione psicologica del mondo, la scoperta del sentimento delle cose e di una natura psichicamente animata. Per Giorgio, oltre al sentimento delle cose (che nella sua concezione prende una straordinaria ampiezza, abbracciando concetti astratti, stili espressivi o artistici, culture ed epoche storiche) ha una enorme importanza l'idea del tempo come eterno presente, immobile ma dinamicamente teso nel suo fluire tra passato e futuro (concetto che fu invece molto meno importante nella riflessione di Alberto). Pittoricamente Giorgio tenta già di rappresentare questa idea nietzschiana del tempo in un quadro databile verso fine estate del 1909 (*De Chirico. Catalogo Ragionato* 2019, vol. 1, 1, 08, *Serenata*).

Nell'ottobre del 1909, durante il famoso viaggio a Roma e a Firenze, Giorgio ha le prime “rivelazioni”. Avendo letto *Ecce homo* nella traduzione francese di Henri Albert, ed essendo pittore

1. Questa comunicazione riassume, con pochissime note ridotte all'essenziale, i risultati concreti di ricerche svolte negli ultimi decenni, ma anche recentemente, sia da me sia da altri studiosi. Dare conto di ogni affermazione avrebbe appesantito inutilmente un testo che vuole essere sintetico e offrire dei risultati in un certo senso conclusivi per quanto riguarda la validità dei dati, ma ancora suscettibili di discussione sotto il profilo della sistemazione storica e dell'interpretazione. Tutto ciò che ho scritto è documentato e argomentato in contributi miei e di altri collaboratori dell'Archivio dell'Arte Metafisica apparsi sulla rivista “Studi OnLine”

o nelle pubblicazioni monografiche dell'Archivio stesso.

2. S[ilvio] S[paventa] F[ilippi] 19 ottobre 1907, p. 3.

3. Questi aspetti misteriosi e spirituali della natura furono definiti da Savinio nel 1921 come «eternità terrestre» e, negli anni Quaranta come «immortalità terrestre».

4. Mocchi 2014.

1a



1a. Giorgio de Chirico, *Ritratto di Fritz Pfeiffer*, inizio 1907, olio su cartone, Fulda, Vonderau Museum

1b. Max Slevogt, *Autoritratto*, 1903, olio su tela, ubicazione sconosciuta

1c. Max Slevogt, *Autoritratto*, 1907, olio su tela, Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern

più che scrittore, Giorgio interpreta l'immagine che gli si presenta durante la rivelazione, come una metafora della visione reale che l'ha provocata. Ciò implica un trasferimento di significato tra quello che ha visto in realtà e l'immagine che gli è apparsa nella rivelazione: il significato intimo e spirituale, cioè vero, di ciò che egli ha visto è quello rivelato dall'immagine che gli è apparsa e che ha poi tradotto in pittura: la sua realtà metafisica)⁵.

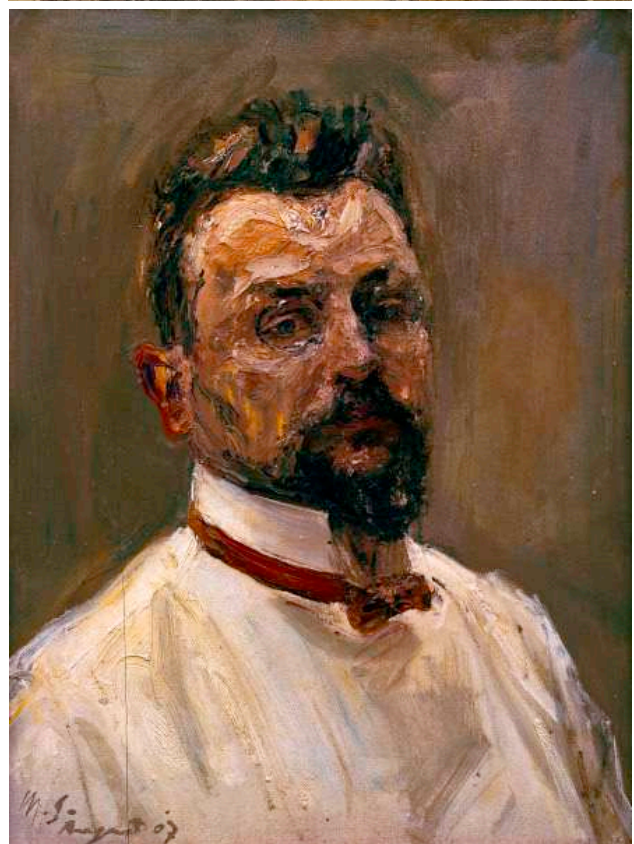
Non è tuttavia esattamente questo il significato del testo tedesco. Nietzsche parla infatti di *Bild* – «image» nella traduzione di Henri Albert – non nel senso di immagine visiva, ma di idea o concetto complessivo di Zarathustra come «tipo», e di *Gleichnis* – termine tradotto da Albert con «métaphore» ma che significa letteralmente «similitudine» – per indicare, al singolare e al plurale, l'insieme degli strumenti linguistici e retorici che gli erano serviti per creare e caratterizzare il suo personaggio,

5. Baldacci 2021.

1b



1c



2a



2a. Fotografia di de Chirico nell'atelier di Monaco alla fine del 1907, con un suo nudo femminile nello stile di Carl von Marr alle spalle

cioè parabole, similitudini e metafore. L'idea (*Bild*) e gli strumenti linguistici (*Gleichnisse*) gli si rivelano insieme e quasi si fondono, senza alcuno stimolo esterno, mentre in de Chirico la rivelazione è un'immagine per lo più stimolata da una causa esterna (un brano poetico, un edificio o un insieme di edifici, un'opera d'arte ecc.), cioè la metafora visibile di un'esperienza percettiva o cognitiva. Questa nuova immagine, tradotta in pittura, rivela il profondo significato di ciò che l'aveva stimolata, significato che in genere non appare a tutti. Alberto non parla mai di "rivelazioni" per quanto riguarda la sua ispirazione, e questo ci dice molto sul diverso temperamento dei due.

Dall'imprecisione linguistica della versione francese deriva la necessità di spiegare la differenza tra immagine reale e immagine rivelata e di integrare il fenomeno in una poetica, ossia in una teoria artistica. Si trattava di definire il nucleo della nuova arte, spiegando in che cosa consisteva la realtà metafisica di una persona, di una cosa o di un insieme di cose. Precise testimonianze di Savinio del 1948-1951 ci permettono di attribuire al periodo fiorentino l'elaborazione congiunta di una teoria dell'espressione metafisica da parte dei due fratelli. Si può legittimamente sostenere che Alberto abbia dato il maggiore apporto nell'integrare alla poetica metafisica la teoria delle im-



2b

2b. Carl von Marr, *Lux in tenebris*, 1902 circa, particolare, ubicazione sconosciuta

magini sognate di Schopenhauer, creando il concetto di «spettro» e di «anatomia interna» delle cose o della materia. Dico questo perché tutto ciò che si sapeva di questa sistemazione teorica prima che fossero integralmente pubblicati, nel 1984, i manoscritti parigini di de Chirico del 1911-1912, lo dobbiamo ai ricordi e alle note di Savinio del 1948-1951. L'analogia tra l'immagine sognata, di per sé priva di connotazioni naturalistiche, e l'immagine o realtà metafisica, è un tema ricorrente delle note parigine di Giorgio, che però non si ritrova negli scritti sull'arte metafisica del 1918-1919 né suoi né di Alberto. I saggi del 1918-19 riflettono infatti per ambedue una seconda fase di pensiero nella quale dominano altre necessità di tipo propagandistico tipicamente postbellico: meno filosofia e soprattutto meno influenze tedesche. Il tema è invece spiegato succintamente ma con grande precisione negli scritti di Alberto risalenti a un periodo nel quale egli voleva rivendicare il suo ruolo nella creazione della poetica metafisica, quando dei manoscritti di Giorgio nessuno si ricordava e si era forse anche dimenticata l'esistenza. Sembra quindi lecito concludere che Savinio esponesse in quegli anni soprattutto quello che era stato il suo contributo alla formazione di quella poetica. Fin qui si può delineare un percorso comune senza molte divaricazioni, nel quale l'apporto di Alberto fu prima propulsore e

poi di rilievo soprattutto concettuale. La cosiddetta gemellarietà di pensiero tra Giorgio e Alberto finisce infatti a Firenze nella prima metà del 1910.

In seguito al fallimento del concerto di Alberto a Monaco, esperienza in cui era stato coinvolto senza troppa convinzione anche Giorgio, le due strade si separarono. I successivi accrescimenti della poetica metafisica traducibili in iconografia pittorica – come la «solitudine dei segni», che rivela e sfrutta i limiti di ogni sistema di comunicazione linguistica, o il concetto greco e indoeuropeo della poesia come annuncio profetico e congiunzione del passato al futuro – si devono al solo de Chirico, anche se si possono documentare con sicurezza scambi di ispirazioni e di spunti iconografici nel corso del 1914 e 1915. Anche nei saggi teorici del 1918 e 1919 i due fratelli modulano in modo diverso la poetica metafisica: Giorgio pone l'accento sul rapporto tra arte e follia, sulla definizione di solitudine plastica e solitudine dei segni, sull'assenza umana nell'uomo e sul senso di «profondità abitata», mentre Alberto tratta di drammaticità, originalità e ironia, manifestando una forte tendenza a delineare un "sistema" capace di definire una nuova forma di classicismo come arte della memoria.

Non va infine trascurato il fatto che, anche prima della progressiva presa di distanza il cui inizio va situato nella seconda metà del 1910, i due fratelli, pur collaborando, svilupparono inconsciamente una forte competitività. Il maggiore, di carattere più fragile, soffriva profondamente a causa dell'evidente preferenza della madre per il minore. I motivi sono tanti e non si possono esaminare ora, ma basterà far notare che tutta la "politica" famigliare di Gemma era subordinata alle esigenze di Alberto e della sua carriera. I disturbi psicosomatici di Giorgio sono l'evidente risultato della convivenza col fratello sotto gli occhi della madre, che si trasformava in un continuo confronto soggetto a giudizio. La "malattia" di Giorgio, infatti, svanita come neve al sole dopo il trasferimento di Alberto a Parigi⁶, si manifestava nelle forme più estreme (Vallombrosa, ottobre 1910) man mano che la sua sottomissione alle esigenze di Alberto diventava più impegnativa: una sottomissione per altro volontaria, anche se inconsciamente e intimamente rifiutata, dettata da affetto ma soprattutto dal bisogno di suscitare approvazione da parte della madre.

Alberto era rimasto impressionato dai risultati raggiunti dal fratello in pittura e ne aveva intuito le potenzialità, oltre che il "meccanismo" interno. La pittura di Giorgio consisteva nell'as-

semblaggio di immagini che creavano sensazioni contrapposte riconducibili al generale dualismo dialettico dell'universo: finito e infinito, visibile e nascosto, luce e ombra ecc. Inoltre venivano usate iconografie semplici o archetipe molto evocative: timpani, arcate, antefisse arcaiche, vele, la sagoma del pensatore misterioso desunta dall'Odiseo di Böcklin, la tenda che nasconde, la tenda scossa dal vento che rivela, le fontane con zampilli che rinviano allo scorrere del tempo verso il passato e il futuro. Fondando la sua comunicazione sui segni visivi, Giorgio non realizzava una vera e propria pittura dotata di un'intima logica formale e materiale e in base a questa leggibile e valutabile, ma tirava in gioco l'inconscio dello spettatore. Paradossalmente potremmo dire che «faceva del cinema», come è stato poi giustamente notato da Alessandro Tinterri⁷ anche a proposito della musica di Savinio.

Se era possibile creare sensazioni così straordinarie giustapprendendo immagini semplici ma fortemente evocative, era forse possibile ottenere il medesimo risultato con composizioni musicali basate sullo stesso principio combinatorio di materiali diversi. Alberto, sostenitore per tutta la vita dell'intercambiabilità delle arti, convinse quindi Giorgio a trasferire le sue intuizioni pittoriche in composizioni musicali: le *Rivelazioni sull'enigma dell'eterno ritorno*. Gregorio Nardi ha ritrovato anni fa la *Rivelazione n. 14* di Alberto e ne ha svolto un'approfondita analisi, anche in relazione a quanto si può desumere dalle recensioni dei giornali tedeschi di allora, per capire che tipo di musica fu eseguita a Monaco. Il suo studio ha portato alla conclusione che la musica di *Isola Aniroe* e delle *Rivelazioni* doveva trovare un effettivo riscontro nella tecnica espressiva dei successivi *Chants de la mi-mort*: frasi ripetute staticamente, fissità iconica, gestualità criptica, abbandono dello svolgimento dialettico, citazioni di materiali estranei e facilmente riconoscibili⁸. Alle stesse conclusioni conduce l'analisi magistralmente svolta, sempre da Gregorio Nardi negli Atti di questo convegno, dei 35 fogli della partitura di *Souvenirs*, «scena lirica» del 1913 recentemente ritrovata da Nicol Mocchi⁹. Sembra incredibile ma Alberto, e lo stesso Giorgio da lui suggestionato, tentarono di creare una musica strutturalmente simile alla pittura.

Le ricerche ancora inedite di Federica Rovati hanno dimostrato che il reale motivo per cui il concerto di Alberto fu trasferito da Firenze a Monaco non fu, come scrive Giorgio a Gartz, la sensazione che l'orchestra fiorentina non fosse all'altezza, ma il semplice fatto che il Teatro della Pergola venne chiuso fin

6. Non è un caso che la malattia si manifesti per l'ultima volta nel luglio del 1911, quando Giorgio e la madre stavano per ricongiungersi con Alberto a Parigi. Una volta in Francia, il successo di Giorgio riequilibrò la situazione.

7. Tinterri 2009, pp. 158-159.

8. Nardi 2011.

9. Mocchi-Nardi 2022-2023.

dal 9/10 dicembre perché i gestori considerarono più redditizio farne una pista di pattinaggio. Il programma era già stampato, probabilmente gli accordi con gli orchestrali già presi e gli spartiti già ricopiati per le prove. Abbiamo fatto un calcolo dei tempi richiesti per selezionare dal *Poema fantastico* e da *Isola Aniroe* il gruppo dei 31 brani da eseguire con una coerenza di sviluppo logico, per ideare e comporre le 17 *Rivelazioni* di Alberto e quelle che dovette comporre Giorgio prima di selezionare 6, e abbiamo concluso che, almeno dalla fine di agosto del 1910, de Chirico lavorò col fratello quasi esclusivamente al concerto e alle *Rivelazioni* musicali. Dicembre, poi, lo spese quasi per intero nella ricerca di uno sbocco a Monaco, finché non si risolve a scrivere a Gartz chiedendo il suo aiuto. Lo stato di esaltazione misto ad ansia e a vera e propria paura che traspira dalle lettere inviate al compagno di studi a Monaco rivela quale doveva essere il suo stato d'animo. Nel frattempo, Alberto e la madre, come dimostrano altri documenti epistolari, stavano già organizzando il trasferimento a Parigi per evitare il sicuro intoppo che il servizio militare avrebbe costituito per la luminosa carriera del giovane musicista.

Il concerto di Monaco e il suo fallimento posero fine a una vicenda di collaborazione col fratello che Giorgio aveva sopportato con grande disponibilità e dedizione affettiva, ma che, neppure tanto inconsciamente, aveva vissuto come un incubo e con la paura di venirse lui stesso travolto. Le lettere a Gartz di quei giorni, scritte in un crescendo di esaltazione mista ad ansia e a un vero e proprio terrore sono un documento insostituibile di questa sindrome psicosomatica ed è un mio radicato convincimento che anche l'errore di datazione della lettera di dicembre, spostata involontariamente a gennaio, sia un chiaro segnale dell'inconscio ed estremo tentativo di esorcizzare un esame di realtà al quale Giorgio era intimamente convinto di presentarsi nel modo sbagliato.

Per concludere, dobbiamo domandarci se sia lecito parlare di due diverse metafisiche, dal momento che anche Giorgio, in epoca non sospetta (1918), volle sottolineare con forza che quella «metafisica» di cui tanto si parlava in quel momento era una creazione comune di Savinio e sua¹⁰.

Penso di sì, perché in ogni creazione artistica l'indole personale gioca un ruolo determinante che va ben oltre la condivisio-

ne di una teoria "poetica" e di particolari accorgimenti tecnici, compositivi o iconografici. Sia nella pittura sia negli scritti quella di Giorgio è infatti un'espressione emozionale e romantica che si percepisce come realizzata in uno stato di urgente necessità, mentre quella di Alberto è lucida, ironica, e intellettualmente molto più costruita.

Giorgio è un tipico rappresentante di quell'*animus* di radice germanica in bilico tra l'anelito goethiano alla "salute" e all'equilibrio classici e le profonde radici romantiche caratterizzate da un'interiorità quasi morbosa che si nutre di solitudine sognante e di profondità di pensiero. La sotterranea lotta intrapresa da Giorgio per liberarsi dall'influenza del fratello e per rinnegare la musica come mezzo espressivo adatto alla poetica metafisica fa parte della sua conquista goethiana di un equilibrio classico che resta tuttavia animato da romantiche inquietudini.

Per delineare meglio questa profonda differenza tra i due basta fare un unico esempio: la preistoria, che all'inizio è per Alberto e per Giorgio lo sfondo mitico dei melodrammi e dei primi dipinti böckliniani, diventa per de Chirico uno stato d'animo primordiale e divinatorio che può fare a meno di una particolare iconografia primitiveggiante, mentre per Savinio si tradurrà in un preciso immaginario illustrativo tratto da pubblicazioni scientifiche ed etnografiche che viene contrapposto in forma quasi didascalica, per quanto emotivamente incisiva, ad altre immagini della memoria personale o collettiva.

Delineare le varie fasi del distacco esula dalle possibilità e dallo spazio di queste brevi osservazioni. Posso solo dire che già nei primi anni Venti si delineano fasi alterne del rapporto, probabilmente determinate dall'eccessivo coinvolgimento di Alberto nel nuovo corso politico imposto dal fascismo, e che forse si possono identificare anche attraverso una scelta di temi pittorici. Nell'ultimo numero di "Studi OnLine" ho tentato, insieme a una collega docente di Storia Romana, di interpretare in questo senso il tema iconografico del quadro *Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta*, dipinto all'inizio del 1923. Il poeta (Giorgio sotto le spoglie del suo *alter ego* Tibullo) dà un metaforico addio all'amico e compagno di avventure intellettuali, Messalla, troppo coinvolto nel nuovo regime augusteo¹¹.

10. De Chirico. *Catalogo Ragionato* 2019, p. 22.

11. Baldacci-Petraccia 2022.

Bibliografia

Baldacci 2021

P. Baldacci, *La traduzione francese di Ecce homo e la ricezione del fenomeno della rivelazione da parte di de Chirico. Note su L'Enigma dell'oracolo, autunno 1909*, "Studi OnLine", VIII, 15-16, 2021, pp. 26-30

Baldacci-Petraccia 2022

P. Baldacci, M. F. Petraccia, *Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri nel 1923?*, "Studi OnLine", IX, 17, 2022, pp. 26-34

De Chirico 2018

G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore (1918) e la corrispondenza con Giuseppe Raimondi*, a cura di V. Malerba, Rimini 2018

De Chirico. Catalogo Ragionato 2019

Giorgio de Chirico. Catalogo Ragionato. L'opera tardo romantica e la prima metafisica, ottobre 1908-febbraio 1912, vol. 1, fasc. 1, a cura di P. Baldacci e G. Roos, Torino 2019

Mocchi 2014

N. M. Mocchi, *Alberto de Chirico e la rivista "Coenobium" (1909-1910): il primo testo edito di Savinio*, "Studi OnLine", I, 2, 2014, pp. 1-12

Mocchi-Nardi 2022-2023

N. M. Mocchi, G. Nardi, *Les Souvenirs ritrovati, scena lirica del 1913. Un inatteso sguardo sulla musica del giovane Savinio*, "Studi OnLine", IX-X, 18-19, 2022-2023, pp. 17-36

Nardi 2011

G. Nardi, «*La musica più profonda*»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 57-79

S[ilvio] S[paventa] F[ilippi] 1907

S[ilvio] S[paventa] F[ilippi], *Il compositore quindicenne*, "Corriere della Sera", XXXII, 285, 19 ottobre 1907, p. 3

Tinterri 2009

A. Tinterri, *La scena dei Dioscuri: tra metafisica e surrealismo*, in *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, a cura di G. Angeli, con la collaborazione di M. Landi, F. Vasarri, Firenze 2009, pp. 157-168

Nicol Maria Mocchi, Gregorio Nardi

Les Souvenirs ritrovati, scena lirica del 1913. Un inatteso sguardo sulla musica del giovane Savinio

Les Souvenirs costituisce un prezioso documento per approfondire la conoscenza del Savinio compositore durante il suo primo soggiorno parigino (1911-1915), ma anche per ricostruire le origini e lo sviluppo dell'arte metafisica, come visione del mondo e "meccanismo del pensiero", in un momento di straordinario fervore creativo per entrambi i fratelli de Chirico¹. Si tratta della «scena lirica» che «verrà eseguita in America»², citata da Savinio nella lettera all'amico tedesco Fritz Gartz della metà di novembre 1913 e finora ritenuta dispersa, abbandonata o addirittura mai realizzata.

Lo spartito originale dell'opera si è invece integralmente conservato oltreoceano: fu depositato il 3 febbraio 1914 al U.S. Copyright Office di Washington D.C. e da lì trasferito nell'archivio nazionale della Library of Congress, dove l'ho rintracciato di recente³ (fig. 1).

Sul frontespizio dello spartito si legge: «*Les Souvenirs*, / *Scène lyrique* / *La jeune fille*; Soprano. *La voix du Souvenir*; Mezzo. / *Poésie* de M. D. Calvocoressi. / *Musique* de A. de Chirico». Nel margine inferiore destro compare la scritta a matita: «Copyright 1913 by A. de Chirico». In alto a sinistra, due timbri a in-

chiostro: il primo si riferisce alla categoria *Musical Compositions*: «© Cl. E 332329» e il secondo alla data di ricezione del manoscritto da parte del Copyright Office: «Feb -3 1914»⁴.

Il compositore ed esclusivo detentore del diritto d'autore è dunque Savinio, che allora si firmava Alberto de Chirico, mentre il contributo di Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) si limita al testo, la «poésie».

Altri dettagli interessanti sono riportati nel modulo di richiesta di registrazione del copyright, l'*Application for Copyright* (fig. 2), conservato nell'archivio del Copyright Office: nella parte superiore, compilata a mano quasi certamente da Savinio, si trova scritto: «Chirico (A. de) *Souvenirs (Les)*; scène lyrique pour sop. et mezzo avec piano»; mentre nella parte inferiore e retrostante del modulo, redatta lunedì 2 febbraio 1914 da una mano diversa, sono indicati il nome e il recapito del richiedente: «A. de Chirico / Paris - France»; il nome e la nazionalità del compositore: «A. de Chirico / Italy»⁵; l'autore del testo: «M. D. Calvocoressi» e il titolo della composizione musicale: «"Les Souvenirs". Scène lyrique - pour Piano et Chant».

L'ultima informazione rilevante riguarda il nome del mittente

1. Per una introduzione critica al periodo novembre 1913/maggio 1914, cfr. *De Chirico. Catalogo Ragionato* 2022, pp. 16-49.

2. Si deve a Gerd Roos il ritrovamento dell'importante corpus di lettere inviate dai fratelli de Chirico a Fritz Gartz, dal 1909 al 1914 (cfr. Roos 1999), tra cui questa, conservatasi nella stessa busta che conteneva la lettera di de Chirico, col timbro postale parzialmente leggibile: 12 XI 1913: «On va jouer une scène lyrique en Amérique».

3. Cfr. Copyright Act of 1909, sezz. 47 e 59: <https://www.copyright.gov/history/1909act.pdf>. Desidero ringraziare Dr. T. Clark del U.S. Copyright Office, Records Research and Certification Section, e Dr. S. Jocoy della Library of

Congress, Music Division, Washington D.C., per avermi assistito nella ricerca e per avermi fornito la riproduzione dei documenti.

4. La scena lirica è menzionata anche nei seguenti repertori: *Catalogue of Copyright Entries. Part 3: Musical Compositions*, New Series, 9, 1, 1914, p. 148: «*Souvenirs (Les)*; scène lyrique, poésie de M. D. Calvocoressi, musique de A. de Chirico; soprano et mezzo, avec piano [2491] © 1 c. Feb. 3, 1914; E 332329; A. de Chirico, Paris»; *Bibliographie de la France. Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 103, 25, 19 giugno 1914, n. 225: «Chirico (A. De). A Paris. *Les Souvenirs*, scène lyrique (piano et chant). poésie de M. D. Calvocoressi, musique de A. de Chirico (3 février 1914)».

5. Sulle origini e la storia della famiglia de Chirico si veda Baldacci 2011.

e del destinatario del certificato di registrazione: «Victor Genez, 253 Broadway, New York City»⁶.

Resta difficile stabilire chi possa aver commissionato a Savinio un tale impegnativo lavoro: uno spartito di oltre trenta facciate, realizzato in bella copia e pronto per essere eseguito, quasi certamente da altri musicisti (al concerto di Monaco del gennaio 1911 aveva suonato personalmente il pianoforte e diretto l'orchestra).

Non è dato al momento sapere se l'opera di Savinio sia stata effettivamente messa in scena sui palchi statunitensi.

È da escludere che possa trattarsi di un'iniziativa legata al circolo di Apollinaire e delle "Soirées de Paris", con cui Savinio stringerà rapporti solo a partire dal febbraio 1914. Sembra più probabile ipotizzare un diretto coinvolgimento di Calvocoressi, critico e musicologo poliglotta, che godeva di una certa notorietà anche oltreoceano⁷.

Rispetto ad altre composizioni realizzate con l'aiuto di Calvocoressi, esperto di autori russi che lavorava per Diaghilev, *Les Souvenirs* presenta caratteristiche tutte particolari, come analizzato da Gregorio Nardi, cui si deve uno studio minuzioso e ricco di ipotesi sull'esordio musicale di Savinio⁸.

Tra i molti aspetti approfonditi da Nardi ce n'è uno in particolare che come un filo rosso lega l'opera sia musicale sia letteraria sia pittorica di Savinio: il *collage*, ovvero il reimpiego di materiali eterogenei, frammenti e citazioni, che vengono assemblati e ricombinati in una sintesi provocatoria e straniante, nell'intento di scatenare «lo choc dell'inatteso, della cosa curiosa» e «captere tutta la poesia che scaturisce dalle cose presenti»⁹.

In una nota al concerto tenuto il 24 maggio 1914 nei locali delle "Soirées", Savinio descrive chiaramente i caratteri dei suoi

collages musicali, costruiti da blocchi isolati e staccati («disegni musicali»), che si succedono e si ripetono più volte, e che appartengono ai generi più disparati: «tutto ciò che l'orecchio immagina o ricorda»: brani musicali già noti (ritmi familiari e folcloristici, temi paesani, musica burlesca, l'inno di Garibaldi) e rumori inconsueti (grida, singhiozzi, voci, appelli, rulli di tamburo)¹⁰.

Il risultato è una rielaborazione «nuova» ma non «originale»¹¹ perché si serve di forme e stili preesistenti, sedimentati nella memoria collettiva e ancor prima nell'esperienza e memoria personale¹².

Savinio - ribadirà sulla rivista avanguardista "291" - «non inventa, [ma] scopre il significato di tutti i tipi di suoni e li usa per creare una fonte emotiva». «Invece di cercare di tradurre la vita in musica, [Savinio] traduce la musica in musica»¹³.

È lo stesso principio dell'assemblaggio o *collage* adottato dal fratello de Chirico dalla fine del 1913, quando scopre il linguaggio dei «segni», elementi iconografici banali e quotidiani (carciofi, locomotive, uova, orologi, busti, ciminiera, banane) illogicamente accostati l'uno all'altro per sprigionare significati nuovi e imprevisi, «segni ermetici d'una nuova malinconia»¹⁴. Savinio identificava come l'inizio di questo «rinnovamento»¹⁵ estetico-musicale la tragedia mimica *Niobé*, composta alla fine del 1913.

A questa fase determinante, ricca di suggestioni e di prospettive, appartiene anche *Les Souvenirs*, che è tra i pochi lavori compiuti da Savinio e non lasciati allo stato di abbozzo o abbandonati, nel «tentativo di inseguire la rapidissima evoluzione del proprio pensiero creativo, in un processo di continuo autosuperamento»¹⁶.

6. Sulle copertine di due manoscritti relativi ai compositori Edmond Charenton (1827-1901) ed Eugène Arcade (1867-1919), conservati alla Library of Congress, Washington D.C. (ML 134/.D29/A2; ML 134/.D30/A2), il nome di Victor Genez è abbinato alla scritta: «Musical & Dramatic Copyright Office / 229, Broadway / New York». L'indirizzo indicato sul modulo, «253 Broadway, New York City», sembra invece coincidere con l'allora sede degli Uffici Generali della Postal Telegraph-Cable Company, cfr. *Annual Report of the Public Utilities Commission of the District of Columbia 1913*, Washington 1914, p. 176.

7. Calvocoressi lavorava come critico musicale e corrispondente per varie testate inglesi, americane, tedesche e russe e i suoi libri erano tradotti in diverse lingue, cfr. Abraham 1944, pp. 83-85; Calvocoressi 2013.

8. Nardi 2011, pp. 57-85. La *Rivelazione n. 14* è ascoltabile su YouTube digitando: <https://youtu.be/lyAo1zaBdA>.

9. Apollinaire 24 maggio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 723-726, alle pp. 724-725: «le choc de l'inattendu, de la chose curieuse»; «capter toute la poésie qui jaillit des choses présentes».

10. A. S. 15 maggio 1914, p. 246.

11. Sulla questione dell'originalità, centrale nella poetica metafisica, cfr. Cérusse 1914: «M. Savinio ne prétendit jamais à l'originalité. [...] On reconnaît la nouveauté dans sa volonté de provoquer des impressions poétiques nouvelles et une dramaturgie personnelle, par l'agrément, l'émotion, la curiosité, l'horreur, le choc»; e Savinio 15 novembre 1918 [ma risalente al 1916], p. 6: «La questione dell'originalità non può avere relazione che con la parte esteriore e superficiale di un'opera d'arte: la parte meno nobile». In un appunto sull'originalità, databile al 1914-15, Savinio definisce come tratto essenziale del moderno «une sorte de circoncision du style qui a le pouvoir de faire éclater l'impression occulte», cat.

Fondo Savinio, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese*, AS.II. 49.14.

12. Nel saggio-manifesto *Le drame et la musique* (Savinio 15 aprile 1914, pp. 240-244) Savinio teorizza l'idea dell'opera «costruita» e autoreferenziale, ispirata non da un «fenomeno esterno ed estraneo a sé» (*phénomène extérieur et étranger à lui-même*), secondo la visione romantica, ma da un «influsso metafisico personale» (*influence métaphysique personnelle*), nutrito di riflessioni e pensieri filosofici, che sa cogliere coscientemente l'essenza delle cose. Si possono individuare diverse suggestioni e influenze, dal pensiero di Nietzsche e di Schopenhauer (Sabbatini 1997, pp. 169-199) alle nuove ricerche tese allo «spirituale nell'arte» di Kandinsky, note e diffuse anche nel circolo di Apollinaire (cfr. Apollinaire 2009, pp. 599-601).

13. *New Music*, "291", 2, aprile 1915: «He [Savinio] does not invent, he discovers the significance of all sorts of sounds and uses them to create an emotive source»; *Sincerism*, "291", 1, marzo 1915: «his source of inspiration is music, music that has been written, and music that he hears. Instead of trying to translate life into music, he translates music into music». Il compositore statunitense John Cage (1912-1992) definirà Savinio «a collage composer», cfr. Porzio 1988, p. 31 e successive pp. 39-43 (dal paragrafo *La forma a collage*). Su Savinio come «collage painter», cfr. Roos 2002, pp. 35-53.

14. De Chirico 15 novembre 1918, in De Chirico 1985, p. 81. Su questo, cfr. *De Chirico. Catalogo Ragionato 2022*, p. 17.

15. A. S. 15 maggio 1914: «Dans *Niobé*, par contre, ces rénovations sont presque entièrement mises en valeur. Dans maints endroits de cette œuvre récente, la musique n'intervient plus dans le drame que comme un élément parfaitement indépendant». Cfr., a questo proposito, Curinga 2013.

16. De Santis 2018, p. 49.

Les Souvenirs — come del resto suggerisce il titolo stesso — è allora il frutto di un cosciente “*collage*” di ricordi, di cose vedute e di suoni uditi, che come pezzi di una frase possono essere isolati, smontati e ricombinati in un discorso poetico completamente nuovo¹⁷.

Nicol Maria Mocchi

Sospeso e maestoso, andatura di trotto flessuoso, il secolo romantico entrò nel Novecento in tenuta da *dressage*, con la convinzione innocente di proseguire il passo mantenendosi saldo sui movimenti geometrici e armoniosi di un'antica tradizione. Era risoluto a estendere il proprio vocabolario: la bellezza, quale finora era stata ammirata, rivelava adesso nuove virtù. Per raffigurarle, per adorarle, inediti incensi vennero bruciati sull'ara incontaminata (pressappoco) dell'Arte. Simbolismi, decadentismi, impressionismi, atonalità, folclorismi traversavano le acque vergini di recondite fascinazioni.

Poi più nulla fu uguale.

Una sera le dimestichezze – *hobbie skirts*, stivaletti stringati, *plastron*, ciglia rasate, imperiali rigogliosi – salirono sulla corriera notturna, il solito paesaggio infiammato dal tramonto, le solite stelle che invadono il cielo: alla fermata successiva osservammo scendere una turba sgargiante di tangheri incivili, bruti danzanti a rudimentali pestoni, bambole impomatate di cerone e pomelli rubizzi, e botte selvagge e incaponite di un'orchestra irrecognoscibile.

Su quell'asse ruotò la storia della musica, mezza *pirouette* al galoppo, senza ritorno.

Ci sarà stato un solo compositore rimasto insensibile all'evento? Qualche sordo psicologico? Non lo voglio credere: la serata del 29 maggio 1913 s'imprese nella genetica dell'imminente secolo breve.

Nulla fu più uguale dopo quella primavera, dopo il *Sacre*.

Sinfonisti e miniaturisti, operisti di successo e oscuri sperimentatori, colossi venerati a tutt'oggi e gigantini alla moda presto dimenticati, spiriti nordici e temperamenti mediterranei dovettero fare i conti col genio del trentenne Stravinskij.

Il guaio era che nessuno ancora poteva comprendere pienamente l'ineffabile sagacia del suo linguaggio ritmico e timbrico, laddove ritmo e timbro mutavano in solidissima struttura. Una musica fatta di gesti, fatta di danza. Un *collage* di microstrutture tanto nascoste quanto più vengono gridate. Chi pote-

va decifrare questo idioma straniero a ogni cultura?

Alberto de Chirico non era digiuno di esperimenti: lo spettacolo che aveva diretto a Monaco di Baviera il 23 gennaio 1911, per quanto poco o niente ce ne sia pervenuto, di certo non dovette essere un'esperienza consueta¹⁸. Tre anni dopo, il 24 maggio 1914, nella sede de “*Les Soirées de Paris*” la prima esecuzione del suo capolavoro musicale, *Les Chants de la mi-mort*, avrebbe attestato come il ventiduenne italiano fosse dotato di orecchio specialmente sensibile verso Stravinskij; della cui lezione aveva recepito non poche peculiarità: magari non proprio del *Sacre*, piuttosto *Petruška*, che debuttò a Parigi nel giugno del 1911. Evidentemente anche per lui esisté un *avant* e un *après*-Stravinskij.

Ci è dato conoscere bene, sia pure in maniera parzialmente frammentaria, l'ammirevole riuscita dell'*après*: sul finire del 1913 lo scopriamo autore di un'opera buffa, *Le trésor de Rampsenit*, e dei due balletti, *Deux amours dans la nuit* e *Niobé*, coi quali Savinio – al pianoforte – esordirà nei locali delle “*Soirées*”. La precisa definizione cronologica è possibile grazie a una lettera del 12 novembre 1913 indirizzata all'amico di Giorgio, Fritz Gartz¹⁹. Alberto vi dà per indubitati gli allestimenti dei balletti composti per Michel Fokine e per i *Ballets Russes* di Diaghilev: purtroppo la realizzazione fu vanificata dal conflitto mondiale. Di sfuggita leggiamo di una scena lirica; e di annunciate chimeriche audizioni parigine.

È chiaro che quest'anno è propizio a tutti noi, perché oltre ai vostri bei successi e a quelli di mio fratello posso dare anch'io per quel che mi riguarda alcune buone notizie. Eccole: i teatri Imperiali di Russia mi hanno ordinato l'estate scorsa due balletti che ho appena terminato e che saranno rappresentati quest'inverno nelle seguenti città: San Pietroburgo, Berlino, Vienna, Milano, Parigi, Londra e New York. Inoltre ho ricevuto per quest'ordine una grossa somma. A parte questo, verrà eseguita una scena lirica in America e i Concerts Nationaux de la Société ‘*Lamoureux*’ preparano qui a Parigi delle audizioni della mia musica.

Il trionfalismo è imprudente (la lista di città somiglia all'etichetta di un profumo), ma la produzione è reale e si è conservata in parte: reliquie che ci parlano dell'autore maturo, di lì a poco chiamatosi Savinio. Ad ogni modo non ci dicono affatto cosa accadde nel frattempo, dopo che aveva lasciato la Ger-

17. In *Nuova Enciclopedia*, alla voce *Memoria*, Savinio descriverà l'atto del ricordare con queste parole: «la cosa che noi conosciamo a memoria, ossia senza bisogno di strumenti o documenti intermedi, la conosciamo 'per mezzo del cuore', ossia l'amiamo; quasi il ricordare sia amare - come infatti è» (Savinio 2011, p. 257).

18. La ricostruzione del concerto si trova in Nardi 2011, pp. 57-79.

19. Lettera di Alberto de Chirico a Fritz Gartz, 12 novembre 1913, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

mania; il periodo, cioè, in cui l'allievo di Max Reger (se mai si trattò di autentiche lezioni) poté avvicinare gli stilemi in voga a Parigi.

Potenziati ascolti, scoperte musicali, incontri: facile fare una lista di ipotesi; troppo facile per risultare utile. Che stesse andando in cerca di modelli non è necessariamente l'impressione che si ricava dalla sua e di suo fratello flemmatica apparente sicurezza, quasi che i Dioscuri nutrissero la loro arte di una sorta di auto-speculazione, uno scambio metempirico di verifiche, di esplorazioni. O almeno: era il messaggio che cercavano di trasmettere.

È quando Giorgio prende coscienza di quella che anni dopo denominerà «solitudine dei segni»²⁰. Un'identica sostanza alimenta l'enigmatica frammentarietà degli *Chants*, e probabilmente animava «un'infinità di cosine tematiche senza né inizio, né coda, né legame, addobbate da titoli curiosi»²¹ che aveva presentato ai monacensi, «qualcosa di incredibile, difficile da descrivere e ancor più difficile da sperimentare»²². Tutti brani che non ci sono giunti; cosicché, tranne per la breve *Rivelazione n. 14* riapparsa nel 2010²³, siamo relegati nel campo delle ipotesi, delle interpretazioni basate su ciò che sarà.

Una nuova traccia ci viene finalmente offerta dal recente, fortunato rinvenimento da parte di Nicol Mocchi della scena lirica menzionata nella lettera a Gartz, depositata presso il Copyright Office di Washington il 3 febbraio 1914 (ma datata 1913); alla quale Alberto de Chirico – non ancora Savinio – sembra aver attribuito molta importanza. E non è escluso che per breve tempo vi abbia fatto affidamento per stabilire la fama del nome e la reputazione del suo stile; per lo meno, in questo caso, oltreoceano. È un notevole lavoro, intitolato *Les Souvenirs*, per soprano, mezzosoprano e pianoforte. Trentaquattro facciate manoscritte: dunque una durata significativa rispetto ai successivi formati ridotti a cui ci hanno abituato le composizioni vocali di Savinio. E, quel che ancor più stupisce, nello spartito non risalta alcuna evidenza di frammentarietà, il tipico *collage*. A scorrere le pagine si direbbe che la scrittura sia solida, limpida, persino strutturata. Vedremo fra poco come l'apparenza inganni.

Un indizio importantissimo: l'approccio pianistico è scomodo, gran parte degli effetti è pensata per altri strumenti: tremoli d'archi, liquidità di legni, ottoni bassi, arpe. Quella de *Les Souvenirs* è palesemente la riduzione di una partitura orchestrale. Le parole sulle quali si muove il canto sono di Michel-Dimi-

tri Calvocoressi (Marsiglia, 1877-Londra, 1944), il multiforme ingegno che tra l'altro fungeva da tramite francese per Serge Diaghilev. Figlio di genitori greci, è naturale che nascesse una speciale simpatia con i de Chirico; e difatti suoi saranno i libretti sia per l'opera, sia per i balletti di Alberto.

Ma il testo di questa collaborazione, che coinvolge una "*jeune fille*" (il soprano) e una "*voix du Souvenir*" (il mezzo), è uno scoglio; e vi s'infrange la nostra ricezione. Contenuto incredibilmente insulso, – e con ciò spero di non rispolverare la solita pessima figuraccia del critico posto dinanzi al genio – si tratta di un'accozzaglia a tal punto leziosa che la dovremmo credere caricaturale; ma lo è veramente?

Je rêve, auprès du cher foyer familial. L'automne est froid, la bise souffle et chante parmi les branches desséchées.

[Io sogno, presso il caro focolare familiare. L'autunno è freddo, il vento soffia e canta tra i rami secchi.]

È la giovinetta che si confessa, "con semplicità", come richiesto dalla didascalia.

Je suis seule et mon âme s'afflige et se perd en des rêves. Seule. Oui ... pourquoi? Je ne sais.

[Sono sola e la mia anima si addolora e si perde nei sogni. Sola. Sì, perché? Non so.]

Siamo un po' disorientati. Può darsi che Calvocoressi abbia cercato di ricalcare l'impostazione dei Dioscuri, lo straordinario candore *au deuxième degré* che dice e non dice e infiamma il mistero; e altrove crea un violento contrasto con la musica che sembra incedere autonomamente? Il contributo è comunque ben goffo.

Mais je souffre de voir flotter ainsi les souvenirs très doux. Je souffre, mais douce est pourtant mon amertume. Je suis seule ... et point seule, je revois les belles journées d'autrefois, des rêves flottent in [sic] certains rêves, rêves de joie, rêves de peine, rêves de joie. Ô ma jeunesse, viens tu vers moi, ô ma jeunesse enfuie?

[Ma soffro nel vedere i dolcissimi ricordi fluttuare così. Soffro, ma dolce è la mia amarezza. Sono sola... e non sola, vedo i bei giorni di un tempo, i sogni fluttuano in certi sogni, sogni di gioia, sogni di dolore, sogni di gioia. O mia giovinezza, vieni tu a me, o mia giovinezza fuggita?]

20. De Chirico 1919, in De Chirico 1985, p. 86.

21. Ferdinand Keyfel, "Signale für die Musikalische Welt", 8 febbraio 1911, in Nardi 2011, p. 73.

22. R.l.s, "Münchener Neuesten Nachrichten", 25 gennaio 1911, *ibidem*, p. 77.

23. Pubblicata in Nardi 2011, pp. 80-85.

A simile apogeo di deprimenti convenzionalità risponde con degni propositi “la voce del ricordo”, che invita la fanciulla a non dimenticare «*les printemps de jadis, le beaux printemps, les clairs printemps bénis, les printemps bienheureux*». E naturalmente «*la douceur du premier baiser*».

Inspiegabile; a meno che non si ammetta l'intento parodico: Alberto avrebbe sollecitato Calvocoressi a redigere un soliloquio che racchiuda tutti i sentimentalismi capaci di piegare l'auditorio più bieco; un'enfasi da porre in contrapposizione alla propria musica, che sappiamo invece spoglia di voluttuose gesticolazioni. Se l'operazione avesse funzionato, congetturiamo allora che avrebbe contribuito a realizzare con mezzi sempre più arditi l'ideale proclamato fin dal concerto fiorentino annunciato (e poi cancellato) per il 9 gennaio 1911, e leggibile nel programma di sala: “la musica più profonda”.

Si tratterebbe di una sorta di effetto di straniamento provocato da gozzoviglia di dolciumi retorici. A conferma di ciò, siamo preparati a un ironico spartito, aggressivo e graffiante, o imperturbabile. Preavviso il lettore che l'esito prenderà tutt'altra piega.

Un'occhiata distratta all'incipit induce a domandarsi dove s'abbia già visto quel componimento, quel disegno trasparente; che invece non abbiamo mai ascoltato. È il tratteggio caratteristico di molti autori francesi del tempo. Linee melodiche limpide, generate da un semplice alternarsi di duine e terzine; la polifonia degli accordi avanza per voci parallele; poche note scivolano da un accordo all'altro, fissate al loro posto da legature; gli accompagnamenti si muovono su di un *conductus* di terze o una sequenza inesauribile di tremoli che rimanda all'eventuale versione orchestrale, dove saranno affidati agli archi in sordina. Sono tratti distintivi della generazione degli anni Settanta: senza scomodare Ravel, basti pensare a Henri Rabaud, ad André Caplet, a Roger-Ducasse.

Così prendono avvio le prime, timorose frasi, slegate, in un'atmosfera dal chiaro retaggio simbolista.

Ma appena voltata pagina, ed entrati nel vivo del brano, il clima si trasforma, la sorpresa è grande, e non proprio delle più piacevoli. Di botto ci troviamo infatti immersi in un maroso wagneriano che irrompe *ex abrupto* nel pezzo per buona metà della sua durata, smanioso e importuno non meno delle argomentazioni della giovane attante. E quanto quelle sono anguste, altrettanto la musica è di un Wagner scontato, in miniatura, ridotto a due, tre cellule tematiche: Alberto, una volta

individuati i sensuali conati, gli eroici richiami, i languorosi cromatismi, le sinuose polifonie, con questi pochi mattoncini si arrischia a ricostruire un'intera *Isoldes Liebestod*. L'impegno ovviamente è sproporzionato. I bei passaggi non mancano, mostrano talento: nei momenti migliori lo si direbbe un tollerabile epigono di Richard Strauss. Negli spunti echeggianti si indovina una familiarità col gusto del miglior Reger. Ma sono idee reiterate in modo eccessivo. Si affaccia minacciosa la lezione di Nietzsche che di Wagner ebbe a scrivere (*Der Fall Wagner*, 1888): «ripete così spesso una cosa, che si finisce per disperare e per crederci»²⁴.

Bisogna arrivare alla sedicesima pagina perché il clima muti e le armonie riprendano una veste genericamente francese. L'ascoltatore tira un sospiro di sollievo. E non siamo neppure a metà.

Ho la sensazione, fin qui, che nel brano siano riunite selezioni di materiale eterogeneo. Da un lato l'ermetismo che riveste le originali, disadome armonie dell'inizio; dall'altro, la verbosità dell'episodio wagneriano: il contrasto non pare dipendere né dal naufragio di un coerente procedimento compositivo (per quanto se ne potrebbe trovar traccia), né dal dichiarato obiettivo di far collidere realtà stilistiche antitetiche. L'impressione è, semplicemente, che Savinio abbia fatto uso del materiale che aveva sottomano per tessere una qualche trama musicale, ma con scarsa supervisione critica. L'approssimativa somiglianza dei temi nelle consecutive partizioni non è sufficiente prova di un'elaborazione sistematica.

Anche nel periodo seguente, una classica “scena del ballo”, laddove la fanciulla ricorda l'incontro con l'oggetto del suo amore («*J'étais belle le soir de mon premier bal. Il me serre en ses bras et ses yeux vers les miens se penchent cependant que la danse nous entraîne*»), l'intreccio tematico è assai simile al precedente, e ben distinguibile; ma solo per quel che riguarda un settore rozzamente impressionista. Ed ecco che il canto si arresta, e la parte strumentale sfoga in un lungo intermezzo, una melodia e relativo andamento armonico che alloggierebbero agevolmente nel repertorio del Mascagni maturo, *Iris* e *Isabeau*; a tal punto slegato dal resto che adesso io mi domando se non si tratti di una reliquia sbucata dal passato: una citazione da *Carmela*, la prima (1907) perduta opera lirica di Alberto, che tanto piacque (pare) a Mascagni. Il tema è bellissimo, devo ammetterlo, e sviluppato bene, senza arzigogoli, proprio come ci si aspetterebbe da un'opera italiana. Se davvero si trovava in *Carmela*, capisco

24. Nietzsche 1975, p. 8.

il desiderio di Alberto di farne ancora qualcosa: un peccato lasciarlo nel dimenticatoio.

Sorge allora il sospetto che altro materiale, di diversa provenienza, sia confluito in questo composito ordito. Non mi stupirebbe scoprire che la sezione wagneriana (o Straussiana) rechi la memoria di taluna partitura – in seguito rimossa e forse qui rielaborata o appena citata – del programma monacense.

Il candidato plausibile sarebbe in tal caso un brano indicato a Firenze come *Poema Fantastico*: titolo del quale rimase reminiscenza fin nelle tarde memorie del fratello Giorgio. Poi a Monaco il colorito eroico fu inserito nella dicitura *Phantastisches Heldengedicht*. Per gratuita che possa apparire, la mia proposta è indotta da una serie di considerazioni.

In più luoghi *Les Souvenirs* sembra corrispondere, appunto, a una situazione guerresca: squilli altisonanti e clamori, temi spavaldi, patetica drammaticità.

Ci consiglia inoltre il pur moderato gradimento da parte di un critico, Arturo Hahn, che fu tra i massimi esperti di Richard Strauss, autore di due fondamentali guide per la comprensione dei Poemi Sinfonici *Don Quixote* e *Also sprach Zarathustra*. Hahn in un articolo pubblicato il 26 gennaio 1911 sulla “Münchener Zeitung” ascrive la migliore qualità di alcuni pezzi a «modelli moderni conosciuti», e concede che «qua e là emerge anche, per quanto se n'è potuto scorgere, una certa abilità nella narrazione orchestrale». Aggiunge che l'interesse del programma era andato col prosieguo a scemare, e pone così maggiore attenzione proprio sul *Poema Fantastico* che apriva la serata.

Altro importante dettaglio: un'ulteriore recensione, siglata R.l.s sulle “Münchener Neuesten Nachrichten” il giorno precedente quella di Hahn, ci informa che due dei movimenti del *Phantastisches Heldengedicht* erano gli unici brani del concerto ad essere cantati.

Impossibile dire a quale specifico settore del Poema apparterebbe la citazione, se di citazione si tratta. A Firenze la struttura si prospettava frazionata in più parti, i cui titoli erano: *Il risveglio*, *La danza dei faunetti*, *Il dolore*, *Il preludio della guerra*. E un brano conclusivo, probabilmente più complesso, *Il passaggio dei Pelargi*. Mi sembrerebbe, ma è opinabile, che solo questo venisse eseguito a Monaco. Eppure la critica parla di due movimenti (e forse più). Troppo inconciliabili i dati se mai volessimo azzardare un'ipotesi. Tanto più che, lo ripeto, la congettura è ambigua, sognata: nient'altro che un tentativo d'intendere la saturazione wagneriana; che si ripresenta ancor più scopertamente al ritorno del canto («Ah, pourquoi m'as tu quitté, bien

aimé, pourquoi m'as tu laissée seule et désespérée»), laddove l'estasi di Isolde s'impone oramai senza pudore.

Un riscontro curioso: come minuscoli intarsi, nel marasma decadente fanno insistito capolino delle brevissime figurazioni singolarmente affini al Pizzetti simbolista. La *Pisanella*, spettacolo di D'Annunzio, danzato e recitato da Ida Rubinstein, e di un Pizzetti trentatreenne promessa della musica italiana, fu rappresentata al Théâtre Châtelet di Parigi l'11 giugno 1913. Con tali protagonisti la pièce non poté passare inosservata. Gli omaggi appena accennati credo non siano una coincidenza – soprattutto valutando il fatto che *La danse de l'amour et de la mort parfumée* ha l'ambizione di porsi a contraltare mediterraneo della più celebre *Salomes Tanz* di Strauss. Ci troviamo in pieno confronto col trascinate successo di colui che veniva visto in molti ambienti come il legittimo erede di Wagner²⁵.

La fabula giunge al termine e si spegne impreveduta con la ripresa variata del materiale iniziale, un'evoluzione brusca e un po' sconcertante, rimarcando l'eterogeneità dei segmenti adoperati. Infine: abbiamo assistito a un'esibizione di beffarda esegesi? Difficile valutarlo. L'ironia è un'emozione che ognuno percepisce a suo modo: chi legge libri in lingue straniere, per esperto che sia, apprende da ultimo a gustare gli elementi di un'arte canzonatoria. La s'intravede a stento fra le righe dell'artefice. Il Kafka che, c'informa Ladislao Mittner, «leggendo agli amici il primo capitolo del *Processo* rideva fino alle lacrime» è indispensabile ammonimento. Riandando agli anni giovanili del fratello, Giorgio rievoca il *Poema Fantastico*, che «si riferiva ad una mitologia e ad una preistoria elleniche, fortemente condite di spirito burlesco, nello stile del Pulci e di Rabelais». Sorvolando sull'attendibilità dell'affermazione (se non si trattasse che di caldeggiare l'immagine di un Savinio incantato incantatore fin dalle sue primigenie espressioni), non dubito che le magniloquenze del nostro nuovo componimento possano offrirsi a una lettura in chiave derisoria. Arduo però è identificarla: tentandolo ci si espone a sbagliare; a scambiare, per esempio, il contegno grave e accorato per ridicola affettazione: e, nell'attimo inopportuno, a sogghignare senza criterio.

Volendo dare una giustificazione all'assortimento di linguaggi differenti, mi limito a proporre che Alberto, desideroso di ottenere il massimo consenso da un brano che in fin dei conti avrebbe dovuto interessare cantanti del tutto tradizionali e non specialisti di qualche sperimentalismo contemporaneo,

25. A dire il vero, si potrebbe ravvisare una folla di connotati di altri autori italiani: persino il primo Castelnuovo-Tedesco di *Questo fu il Carro della Morte*

(1913); persino il Malipiero dei poi ripudiati *Poemetti Lunari* (1910).

abbia selezionato alcune delle sue pagine migliori, sicuro che avrebbero conseguito il favore di interpreti e pubblico; epperò, col tempo, proprio questa scelta gli abbia fatto apparire obsoleta la scena, condannandola all'oblio. Se in previsione dello sviluppo futuro della creatività di Savinio *Les Souvenirs* risulta alquanto insignificante, rispetto alla conoscenza del suo – per noi ignoto – passato assume un valore inestimabile; conve-

nuta anche l'innegabile vicinanza stilistica coi due balletti. E sarebbe forse il caso di vagliare quelle ben più compiute partiture: non è affatto escluso che vi emergano ulteriori indizi delle origini di Savinio. Del Savinio delle origini.

Gregorio Nardi

1. Alberto de Chirico, spartito *Les Souvenirs*, 1913, Washington D.C., Library of Congress

COE 332329
FEB -3 1914

Les Souvenirs.

Scène lyrique

La jeune fille: Soprano. La voix du Souvenir: Mezzo.

Poésie de M. D. Calvocoressi. Musique de A. de Chirico.

Copyright 1913 by A. de Chirico

m/621
.c

Handwritten musical score for "Les Souvenirs" by Ottavio Nuzzi. The score is written on aged paper and includes piano accompaniment and vocal lines. The title "Les Souvenirs" is written in a decorative cursive font at the top right. The piano part begins with a tempo marking of "f. doloroso" and a dynamic of "pp". The vocal line is marked "Cantabile" and "pp". The score consists of several systems of staves, with the piano part on the bottom staff and the vocal part on the top staff of each system.

Handwritten musical score for "Les Souvenirs" by Ottavio Nuzzi, continuing from the previous page. The score includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The lyrics are written in French. The piano part includes markings such as "poco rallentando" and "p. avec simplicité". The vocal part includes markings such as "più lentamente" and "Allegretto". The lyrics are: "mes familles...", "L'automne est froid la brise souffle et chante", "parmi les branches des sa... chées", and "la brise chan... te par...".

mi les branches des sé... chées
at mon âme s'af...
la bise sous... fle d'Alouette
-fuge et se perd en des rê... ves
froid je suis seule
seu... le Qui... pourquoi! Je ne
je suis seu... le
sais Mais... mais je

Andante
rit. avec tristesse
expression
crescendo
rit.
crescendo
rit.
crescendo
rit.

sous... fice Mais je
sous... fice de soufflet
C'est calme et doux rit
- les ainsi les sou... vents si doux
Je souffre mais
Je suis
seule... et point seule je re-vois les
bel les jour... nés d'autre fois... des
rit très doux
rêves flottants rêves de foi... rêves de

avec animation
rit

Handwritten musical score for 'Les Souvenirs retrouvés' by Ottorino Respighi. The score is written on aged paper and includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in French. The first system shows the vocal line with lyrics: 'poi - ne rives de joi - e' and 'Vient tu veis'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. The second system shows the vocal line with lyrics: 'moi - se, Vient tu veis moi' and 'ma jeu -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with lyrics: 'ne - se, Vient tu veis moi' and 'ma jeu -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The fourth system shows the vocal line with lyrics: 'ne - se, Vient tu veis moi' and 'ma jeu -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Handwritten musical score for 'Les Souvenirs retrouvés' by Ottorino Respighi. The score is written on aged paper and includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in French. The first system shows the vocal line with lyrics: 'cœur au dé - va - na heu -' and 'Oui, je suis la jeu -'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. The second system shows the vocal line with lyrics: 'ne - se et je vis en ton cœur' and 'je vis en ton'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with lyrics: 'cœur je vis en ton cœur' and 'cœur'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The fourth system shows the vocal line with lyrics: 'cœur tu n'as plus point' and 'cœur'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Handwritten musical score for a song, pages 43 and 44. The score includes vocal lines and piano accompaniment with lyrics in French. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are:

les Printemps bienheureux
Il se penchait vers moi.
Ne perdaites moi.
O la douceur du premier baiser
O la douceur du premier bai-ser

Handwritten musical score for a song, pages 45 and 46. The score includes vocal lines and piano accompaniment with lyrics in French. The lyrics are:

O la douceur du premier et baiser
de l'amour qui est l'absence
de l'absence qui est l'absence
de l'absence qui est l'absence
de l'absence qui est l'absence

Handwritten musical score for 'Les Souvenirs retrouvés', pages 16 and 17. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are: "j'é-tais bel-le le soir de mon premier bal". The score includes dynamic markings such as *gal* and *ab*, and includes triplets and slurs. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many triplets.

Handwritten musical score for 'Les Souvenirs retrouvés', pages 18 and 19. The score continues from the previous pages. The lyrics are: "Je me souvenais et des yeux les miens se penchent". The score includes dynamic markings such as *gal* and *ab*, and includes triplets and slurs. The piano part continues with its complex, rhythmic accompaniment. The vocal line has some melisma-like passages.

Handwritten musical score for two pages, pages 18 and 19. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "l'ai-me", "O bonheur", "Il m'aime, je l'ai-me", and "O bonheur infini". The piano part includes triplets and a dense texture in the right hand.

Handwritten musical score for two pages, pages 20 and 21. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a vocal line that is mostly silent. The piano part includes a dense texture in the right hand with many sixteenth notes.

Handwritten musical score for piano, pages 44 and 45. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex piano accompaniment with dense textures and frequent sixteenth-note patterns. The right hand often plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic and harmonic foundation with similar textures. The notation is dense and characteristic of early 20th-century modernism.

Handwritten musical score with lyrics, pages 46 and 47. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex piano accompaniment with dense textures and frequent sixteenth-note patterns. The right hand often plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic and harmonic foundation with similar textures. The notation is dense and characteristic of early 20th-century modernism.

46

47

Oh, pourquoi m'as tu quit-
té. Bien aimé, pourquoi m'as tu lais-sé e-
soulé seule et désespé-rée
Seule est l'hi-ver la flam-me

du foyer n'est plus douce à mon cœur
Le foyer en l'oublié dans ce jardin d'ice
Ces flammes mi-li-tes

penche-toi vers
moi Mon bien ai-mé
penche-toi vers moi maintenant, n'as-tu rien de si précieux
là Vient plus qu'au dans l'espace de se le bon
heure et l'espoir Oui... les yeux présidés
pendant une paisible nuit de sommeil au foyer c'est le bon
heure! Sois la plus, es-tu
l'air! Je ne sais car tu es toujours pro-che

Déjà si... n'importe et le pieu...
- temps revient alloucella les flans par la main en fête
Vient mon bien ai-mé
bien... ai-mé
Je suis seule...

Handwritten musical score for a scene from the opera *Les Souvenirs retrouvés* by Ottorino Respighi. The score is written on two pages, numbered 11 and 12. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French and include: "Et je", "l'ai me tou jours la bise ge", "Oh", "sans es pour de ce", "lour et je l'ai me tou", "jours et je l'ai me en". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a complex, rhythmic pattern and a left-hand part with a more melodic line. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for a scene from the opera *Les Souvenirs retrouvés* by Ottorino Respighi. The score is written on a single page, numbered 13. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French and include: "vain Ou est il Non tien ai", "me Ou est il", "Ou est il?". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a complex, rhythmic pattern and a left-hand part with a more melodic line. The score is written in a clear, legible hand.

2

Write nothing here

Chirico (A. de) E 2 FEB 3 1914

Souvenirs (Les); scène lyrique pour sop. et mezzo, avec piano Name of claimant

© Cl. E 832329 1 c. rec'd

\$ 1.00 XXc.

3790 Title and composer FEB -3 1914

Leave all above these words blank Cash No.

APPLICATION FOR COPYRIGHT—MUSICAL COMPOSITION NOT REPRODUCED FOR SALE

REGISTER OF COPYRIGHTS, WASHINGTON, D. C. New York Date, 2/2/14

of the MUSICAL COMPOSITION named herein, ONE complete copy is hereby deposited to secure copyright registration according to the provisions of the Act of March 4, 1909. \$1 (statutory fee for registration) is also inclosed. The copyright is claimed by the undersigned:

FEB 3 1914 A. de Chirico

Name and address of copyright claimant { Paris France Card made by G.R.F.

Composer A. de Chirico Italy

[Please turn this over] [Nationality must also be stated]

[Country of which the composer is a citizen must be stated]

Arranger _____ [Nationality must also be stated]

Author of words M. D. Calvocoressi

Title of musical composition "Les Souvenirs"

Scène lyrique — pour Piano et Chant

Send certificate of registration to { VICTOR GENEZ,

Name and address of remitter { 253 BROADWAY,

NEW YORK CITY,

[Please turn this over]

2. Application for Copyright, 1914, Washington D.C., U.S. Copyright Office

Bibliografia

- Abraham 1944
G. Abraham, *M. D. Calvocoressi (1877-1944)*, "The Musical Times", 85, 1213, marzo 1944, pp. 83-85
- Apollinaire 24 maggio 1914
G. Apollinaire, *Musique nouvelle*, "Paris-Journal", 24 maggio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 723-726
- Apollinaire 1991
Id., *Ceuvres en prose complètes*, vol. 2, a cura di P. Caizergues, M. Décaudin, Paris 1991
- Apollinaire 2009
Id., *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, a cura di L. Campa, P. Read, Paris 2009
- A. S. 15 maggio 1914
A. S. [Alberto Savinio], *Note*, "Les Soirées de Paris", III, 24, 15 maggio 1914, p. 246
- Baldacci 2011
P. Baldacci, *Origini e storia della famiglia Chirico o Kiriko da Ragusa a Costantinopoli (circa 1720-1870)*, <https://www.archivioartemetafisica.org/origini-e-storia-della-famiglia-de-chirico/>
- Calvocoressi 2013
M. D. Calvocoressi, *Music and Ballet. Recollections of M. D. Calvocoressi [1933]*, Binsted 2013
- Cérusse 1914
J. Cérusse, *Albert Savinio et la nouveauté en musique*, "Les Soirées de Paris", III, 26-27, luglio-agosto 1914, pp. 369-370
- Curinga 2013
Luisa Curinga, *La mort de Niobé di Alberto Savinio: un mito disarmonizzato*, in *Musica nel Novecento Italiano. Musiche e immagini dagli anni Dieci*, DVD-Rom, SIdM, a cura di G. Salvetti, 2013
- De Chirico 15 novembre 1918
G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, "Valori Plastici", 1, 1, 15 novembre 1918, p. 10, in De Chirico 1985, pp. 81-82
- De Chirico 1919
Id., *Sull'arte metafisica*, "Valori Plastici", 1, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18, in De Chirico 1985, pp. 83-87
- De Chirico 1985
Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985
- De Chirico. Catalogo Ragionato 2022
Giorgio de Chirico. Catalogo Ragionato. La solitudine dei segni e l'arte veggente, novembre 1913-maggio 1914, vol. 1, fasc. 3, a cura di P. Baldacci e N. M. Mocchi, Torino 2022
- De Santis 2018
M. De Santis, *Sulle tracce di Savinio compositore per le scene a Parigi*, "Musica/Realtà", XXXIX, 115, 2018, pp. 45-74
- Nardi 2011
G. Nardi, «La musica più profonda». *Ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 57-85
- Nietzsche 1975
F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, trad. di F. Masini, vol. 6, t. 3, Milano 1975

Porzio 1988

M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia 1988

Roos 1999

G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna 1999

Roos 2002

Id., *Una nuova fonte per l'iconografia di Savinio*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 29 novembre 2002-2 marzo 2003), a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Milano 2002, pp. 35-53

Sabbatini 1997

M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio Dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma 1997

Savinio 15 aprile 1914

A. Savinio, *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", III, 23, 15 aprile 1914, pp. 240-244

Savinio 15 novembre 1918

Id., *Arte = Idee moderne*, "Valori Plastici", I, 1, 15 novembre 1918, pp. 3-8

Savinio 2011

Id., *Nuova Enciclopedia* [1977], Milano 1977

Nicol Maria Mocchi

«Vive la liberté! Nous partirons pour l'Amérique». Alberto Savinio e la Galleria 291

Durante il suo primo soggiorno a Parigi, dal 1911 al 1915, Alberto Savinio frequentò e collaborò assiduamente non solo con “Les Soirées de Paris”, ma ebbe l’opportunità di prendere contatto anche con la Galleria newyorkese 291 tramite lo scrittore, caricaturista e impresario¹ messicano Marius de Zayas (1880-1961), che nel maggio 1914 era arrivato nella capitale francese per «fare propaganda»² e selezionare opere e artisti per la Galleria diretta dal fotografo Alfred Stieglitz (1864-1946). Alberto, che allora aveva già assunto lo pseudonimo di Savinio³, fu subito apprezzato da de Zayas, che avviò con lui una serie di iniziative e di progetti: articoli, conferenze, concerti, *pièces* teatrali, che si sarebbero dovuti tenere negli States – molti dei quali destinati a rimanere incompiuti o a interrompersi con lo scoppio della guerra.

Frequentando dal febbraio 1914 l’ambiente avanguardista delle “Soirées” e intensificando poi le relazioni e gli scambi con la Galleria 291, Savinio poté affermarsi come compositore e letterato nello stesso circuito artistico in cui il fratello pittore Giorgio era già molto conosciuto⁴.

Grazie alla documentazione esistente – carteggi, manoscritti, recensioni, partiture musicali, fotografie – è possibile oggi co-

noscerne e valutare almeno quattro progetti artistico-musicali, che Savinio elaborò tra l’estate del 1914 e la primavera del 1915 e che avrebbero dovuto essere presentati al pubblico statunitense con la mediazione di de Zayas e della Galleria 291.

1. La pantomima teatrale di Guillaume Apollinaire (1880-1918), *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* con musica di Savinio, scene e costumi di Francis Picabia (1879-1953) e messa in scena di de Zayas⁵;
2. Il progetto di una *tournée* musicale di Savinio, in America del Nord e in Canada, con André Tridon (1877-1922) e lo stesso de Zayas come impresari;
3. La conferenza di Savinio sull’“art nègre”, registrata a Parigi per essere trasmessa durante la mostra di scultura africana alla Galleria 291;
4. Infine, la pubblicazione o la preparazione di articoli teorici e musicali per i periodici d’avanguardia “291” e “Camera Work”.

Oltre a darci un’idea della “geografia” dei diversi ambiti artistici in cui Savinio si stava muovendo – come compositore, critico musicale, saggista, poco prima dell’abbandono anche se mo-

1. Savinio 1984, p. 54, lo definisce «impresario teatrale». Sulla sua figura poliedrica e cosmopolita, importante intermediario tra Parigi e New York, cfr. De Zayas 2020, in part. vol. 1: *Marius de Zayas ou les fins d'un commencement*.

2. Lettera di Marius de Zayas ad Alfred Stieglitz, Parigi 26 maggio 1914, in De Zayas 1998, pp. 170-171, a p. 170: «Picabia has been a great help to me, and in all our excursions we make propaganda for “291” and “Camera Work”».

3. Cfr., a questo proposito, Mocchi 2014³, pp. 9-16.

4. Per una cronologia ragionata (novembre 1913-maggio 1914), cfr. *De Chirico. Catalogo Ragionato* 2022, pp. 16-49.

5. «À QUELLE HEURE UN TRAIN PARTIRA-T-IL POUR PARIS? / PANTOMIME de GUILLAUME APOLLINAIRE [sic] / MUSIQUE d’Albert Savinio / DÉCORS ET MISE EN SCÈNE de Francis Picabia et Marius de Zayas». Copia dattiloscritta conservata presso l’Archivio Marius de Zayas, Siviglia. Ringrazio Rodrigo de Zayas per avermi generosamente messo a disposizione la documentazione in suo possesso.

mentaneo della musica – questi documenti confermano che la considerazione e la notorietà da lui raggiunta in quegli anni a Parigi iniziavano a espandersi anche oltreoceano.

Savinio, arrivato a Parigi nel gennaio 1911, quasi sei mesi prima del fratello, si era subito inserito nella società letteraria e musicale della capitale, grazie anche all'intercessione e alle «molte prove di amicizia»⁶ di un importante esponente della comunità greca, Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944), storico e critico musicale, che introdusse il giovane compositore a Michel Fokine (1880-1942), coreografo dei Balletti Russi, e a Camille Chevillard (1859-1923), direttore della Società Orchestrale Lamoureux. Savinio concepì o collaborò con l'amico Calvocoressi alla stesura di alcuni libretti, in particolare l'opera buffa *Le trésor de Rampsénit* (mai completata) e i due balletti *Deux amours dans la nuit* e *Niobé*, con cui debuttò nei locali delle "Soirées" il 24 maggio 1914, davanti a un pubblico di amici e artisti riuniti da Apollinaire, «poeta dallo sguardo lungo e dall'udito fine»⁷.

Sempre con Calvocoressi, come è emerso da una mia recente ricerca, Savinio firma un altro importante lavoro: quella «scène lyrique» annunciata in una lettera di metà novembre 1913 all'amico tedesco Fritz Gartz (1883-1960) e destinata ad essere eseguita «en Amérique»⁸. S'intitola *Les Souvenirs* e consta di 34 facciate manoscritte di musica per soprano, mezzosoprano e pianoforte, analizzate da Gregorio Nardi negli Atti di questo convegno⁹.

Savinio ricorda quel periodo come «un momento bello e verde di promesse», epoca di sperimentazione e di libertà espressiva e «sonora»¹⁰, e in effetti, le iniziative che lo vedono coinvolto sono quanto mai varie e numerose, come risulta dalla citata lettera a Gartz della fine del 1913:

Il va sans dire que l'année présente nous est propice à nous tous, car à côtés de vos beaux succès et à ceux de mon frère je peux placer pour ma part aussi quelques nouvelles agréables. Les voici: les théâtres Impériaux de Russie m'ont commandé deux ballets, pendant l'été dernier que je viens de terminer, et qui seront représentés

cet hiver dans les villes suivantes: St. Pétersbourg, Berlin, Vienne, Milan, Paris, Londres et Ney-York [sic]. – En outre j'ai reçu une forte somme pour la commande. – A part cela on va jouer une scène lyrique en Amérique, et les Concerts Nationaux [sic] de la Société 'Lamoureux' préparent ici à Paris des auditions de ma musique.

La maggior parte di queste iniziative non vide la luce per svariati motivi, ma soprattutto per lo scoppio della guerra, come indica un ironico commento del 1916 dello stesso Savinio: «J'ai vu en rêve M. Chevillard. Il m'a dit: vos ballets ne seront pas représentés. Il secouait la tête, M. Chevillard»¹¹. Nemmeno le proposte avanzate dalla compagnia dei Balletti russi di Diaghilev ebbero seguito, nonostante Apollinaire, nel luglio 1914, ne auspicasse l'imminente realizzazione dalle colonne del "Paris-Journal":

Albert Savinio [...] se rend à Londres, où M. Serge de Diaghilev l'invite pour y traiter de l'acquisition de la musique d'importants ouvrages chorégraphiques, dont l'un, *Persée*, fut spécialement composé et commandé à Savinio par M. Michel Fokine, le remarquable metteur en scène des Ballets russes. On espère lire le nom de Savinio sur les prochaines grandes affiches des Russes. On applaudira à l'initiative de M. Diaghilev qui affirmera ainsi sa volonté de s'attacher des artistes capables de donner un nouvel essor à son entreprise¹².

Se già alla fine del 1913 si profilano per Savinio importanti prospettive internazionali, sarà solo nel maggio 1914, con l'arrivo a Parigi di de Zayas, incaricato da Stieglitz di stringere nuove collaborazioni con l'avanguardia parigina, che queste possibilità si concretizzarono e si consolidarono.

Le collaborazioni artistico-culturali tra New York e Parigi prendono corpo in una serie di progetti di cui oggi è possibile tracciare l'evoluzione anche attraverso le lettere che da maggio ad agosto 1914 de Zayas scrisse a Stieglitz per informarlo dei vari

6. Savinio 1989, nel capitolo dedicato a M. D. Calvocoressi, pp. 165-169, a p. 168. La raccomandazione di Calvocoressi fu decisiva per far accettare Giorgio de Chirico al Salon d'Automne del 1912: «era amico di Debussy e contava molte relazioni negli ambienti artistici ed intellettuali della capitale; egli mi raccomandò al pittore francese [Pierre] Laprade, che io non avevo mai sentito nominare, ma che faceva parte della giuria al *Salon d'Automne*», De Chirico 1962, p. 71.

7. Savinio 1989, nel capitolo dedicato ad Apollinaire, pp. 73-77, a p. 74. Si veda il programma, pubblicato su "Les Soirées de Paris", III, 24, 15 maggio 1914, p. 245: «1. *Les danses du "Trésor de Rampsénit"*. Opéra-bouffe en 3 act. de M. M. D. Calvocoressi (1er Acte: *Le Sommeil de la Nègresse*) 2. *Deux amours dans la nuit*. Ballet en 2 act. et 6 tableaux de M. M. D. Calvocoressi et A. Savinio (2me Tableau: *Le vieux qui pleure*; 3me Tableau: *Le violon cassé*) 3. *Persée*. Ballet en 3 act. et 5 tabl. de M. Michel Fokine (2me Acte, 1 Tableau: *Cortège, Le dragon* 3me Acte: *Cortège, Danse des archers, Danse d'Andromède, La Pétrification*) 4. *Niobé*. Musique pour un drame-ballet en 1 acte de M. M. D. Calvocoressi». Per un'analisi dettagliata, cfr. De Santis 2000, pp. 61-76; De Santis 2018, pp. 45-74.

8. Lettera di Alberto de Chirico a Fritz Gartz, metà novembre 1913, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek. Non essendosi conservata la busta della lettera, non è possibile datarla con certezza. Tuttavia è verosimile che essa sia stata inviata nella stessa busta che conteneva la lettera di Giorgio, con timbro postale parzialmente leggibile 12 XI 1913]. Le lettere a Fritz Gartz, fonti essenziali per la conoscenza dei fratelli de Chirico, sono state rintracciate e analizzate da Gerd Roos nel 1999 (cfr. Roos 1999).

9. Lo spartito di *Les Souvenirs*, datato sul frontespizio 1913, fu spedito e depositato presso il Copyright Office di Washington il 3 febbraio 1914, cfr. *Catalogue of Copyright Entries, Part 3: Musical Compositions, New Series*, Vol. 9, n. 1, Washington 1914, p. 148: «*Souvenirs (Les)*; scène lyrique, poésie de M. D. Calvocoressi, musique de A. de Chirico; soprano et mezzo, avec piano [2491] © 1 c. Feb. 3, 1914; E 332329; A. de Chirico, Paris».

10. Savinio gennaio 1919, p. 11.

11. Savinio 31 marzo 1916, p. 159.

12. Apollinaire 7 luglio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 811-812.

incontri, proposte e iniziative con la «*Soirées de Paris crowd*»¹³, di cui ormai anche Savinio era parte integrante e attiva.

Si possono far risalire a questi mesi di scambi e di conversazioni tra Savinio, de Zayas, Picabia, Apollinaire e il mercante Paul Guillaume (1891-1934), i seguenti progetti nati sull'onda dell'entusiasmo e destinati ad approdare negli States, se soltanto la guerra non avesse modificato i piani e disperso i protagonisti. «Since the war started it seemed that all intellectuality had been wiped out» – scrive de Zayas a Stieglitz il 13 settembre 1914, appena rientrato a New York – «I believe that this war will kill many modern artists and unquestionably modern art»¹⁴.

«A Parigi, in quei momenti, amici e conoscenti sparivano l'uno dopo l'altro, inghiottiti dalla guerra»¹⁵, ricorderà anche de Chirico.

1 - Il primo progetto è del luglio 1914 e riguarda l'accompagnamento musicale di Savinio alla pantomima di Apollinaire *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* Opera «che avrebbe intonato cinque fra le più cospicue città degli U.S.A.»¹⁶, come ricorda lo stesso Savinio nel 1916, mentre Picabia ne avrebbe curato scene e costumi e de Zayas la messa in scena.

«Les frais devaient être faits par Stieglitz qui serait facilement rentré dans ses fonds à cause de la curiosité que nos noms auraient excitée à Manhattan sur les bords de l'Hudson»¹⁷, conferma anche Apollinaire, legando l'iniziativa alla Galleria 291. La *pièce*, nella versione definitiva o ritenuta tale, esaminata da Willard Bohn nel 1977¹⁸, è strutturata in sei brevi scene ed è interpretata da vari personaggi: un soldato, un re con i suoi servitori e varie tipologie di figure femminili, che, come manichini-automi, seguono / inseguono un poeta nel suo viaggio immaginifico e surreale attraverso i vicoli di Parigi e i suoi monumenti, accompagnato da un suonatore di flauto, un pifferaio magico, «sans yeux, sans nez et sans oreilles» e pure senza bocca¹⁹, ma con un'apertura alla gola da cui emette suoni (fig. 1).

Il soggetto di questa *pièce*, come il titolo, è desunto dal poema di Apollinaire *Le Musicien de Saint-Merry*, da cui proviene anche la significativa figura dell'uomo senza volto, «sans yeux sans nez et sans oreilles»²⁰: personificazione del “poeta cieco” e del suo potere creativo sovra-umano e divinatorio.

L'uomo-manichino, motivo centrale della poetica metafisica, sarà elaborato e sviluppato da Savinio nel personaggio «sans voix sans yeux et sans visage» dei suoi *Chants de la mi-mort* (conclusi nel maggio 1914), e da de Chirico, che ne diede una traduzione plastica nei suoi dipinti con manichini, forse ispirati e in parte influenzati da alcuni bozzetti del fratello oggi perduti²¹: snodabili, con cuciture sulla schiena e teste di pezza, il petto “bucato” con all'interno un cuore rosso, come *J'irai ... le chien de verre* (aprile 1914)²².

Grazie all'uomo-manichino si creò una magnetica intesa tra Apollinaire e Savinio.

Savinio ricorda le accese – e forse un po' surreali – discussioni tra un Apollinaire asmatico e afono, Picabia con difetti glottologici, e de Zayas che «biascia francese, come io la lingua dei Mayas – per di più gli mancano 32 denti». «Non ci s'accumava nemmeno sulla figura del protagonista», continua Savinio: «farlo apparire con il viso imbottito di stoppa, con la cucitura che gli scendesse giù dall'occipite sino alla ganascia come una grossa vena? ... oppure sintetizzarlo in un grappolo di lampadine volitanti?»²³.

Il progetto di *À quelle heure*, almeno nella sua forma originaria²⁴, non fu mai realizzato e le musiche di Savinio probabilmente mai composte. Restano tuttavia alcune bozze conservate negli archivi dei singoli artisti, che restituiscono l'intricata gestazione dell'opera e l'intenso e fruttuoso scambio di temi e di iconografie, soprattutto tra Apollinaire e Savinio.

Come ricorderà Savinio nel secondo Dopoguerra, ripensando a quegli anni per lui cruciali: «Gioia di sentire questa reciproci-

13. Lettera di Alfred Stieglitz a Marius de Zayas, New York 3 giugno 1914, in De Zayas-Naumann 1998, pp. 172-173, a p. 172: «That the “Soirées de Paris” crowd must be interesting goes without saying».

14. Lettera di Marius de Zayas ad Alfred Stieglitz, New York 13 settembre 1914, in De Zayas-Naumann 1998, pp. 185-186, a p. 185; a p. 186: «I left the Picabias in a very bad fix, he, serving in the army as automotivist, and she in the red cross».

15. De Chirico 1962, p. 79 e a p. 80: «Spinti dallo stesso impulso che indusse Apollinaire ad arruolarsi nell'esercito francese, io e mio fratello partimmo per Firenze onde presentarci a quel distretto militare ove eravamo iscritti». Apollinaire partì per Nizza il 3 settembre 1914, in attesa di essere assoldato, mentre Savinio si arruolò all'entrata in guerra dell'Italia nel maggio 1915.

16. Savinio 31 dicembre 1916^b, p. 439.

17. Apollinaire 1980, p. 17. Su questo cfr. anzitutto Bohn 1984, in particolare il capitolo 3 *Un train part pour Paris*, pp. 47-80. Che la pantomima fosse destinata al pubblico statunitense lo dimostra anche l'annotazione posta a margine della prima scena della pantomima: «peut-être traduire ces vers en anglais? ou bien les laisser en français?», cfr. Apollinaire 1982, p. 36.

18. Bohn 1977, pp. 73-87; integralmente pubblicata in Apollinaire 1982.

19. «Il n'a pas de bouche mais joue de la flûte par une ouverture qu'il porte à la gorge et où est appliquée une rondelle de caoutchouc ou bien de métal, semblable à celle que l'on met aux chevaux opérés dans leurs voies respiratoires»,

ibidem, p. 17.

20. Apollinaire 15 febbraio 1913, p. 107.

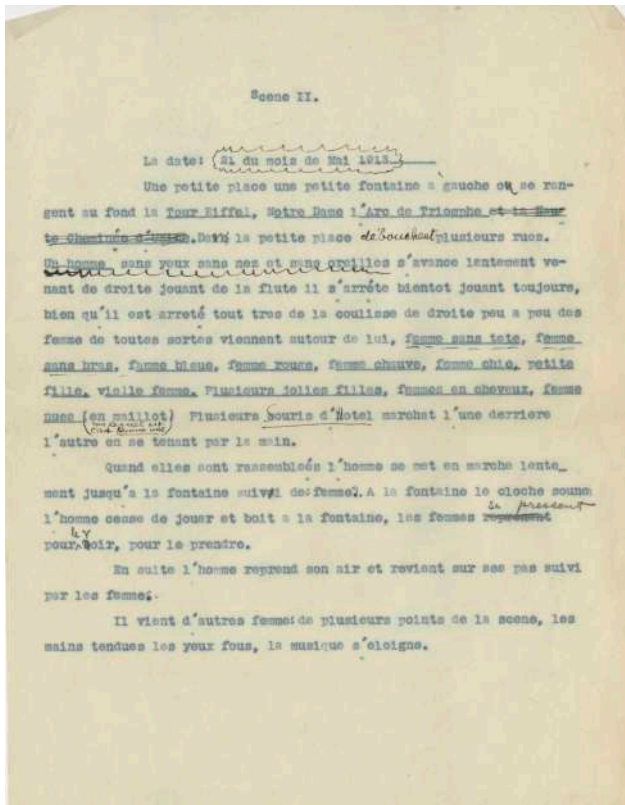
21. Nella versione finale dei *Chants* (Savinio luglio-agosto 1914, p. 413) appare la dicitura: «Décors et costumes dessinés par l'auteur». Cfr. anche De Chirico. *Catalogo Ragionato* 2022, pp. 152-155.

22. Il dipinto fu preso in commissione da Stieglitz nel novembre 1914, insieme ad altre quattro tele metafisiche di de Chirico, che tuttavia non vennero mai esposte nelle sue gallerie, né alla 291 né alla *Modern Gallery*, diretta dall'ottobre 1915 da de Zayas; cfr. la lettera di Paul Guillaume a Guillaume Apollinaire, Parigi ottobre 1915, in Apollinaire 2016, pp. 65-66, a p. 65, lettera n. 40 (e nota 1): «Si vous écrivez à “291” il faut que vous sachiez que je suis en délicatesse durable avec Picabia, lequel Picabia est le mentor spirituel de la barque littéraire Zayas et Co. [...] J'ai essayé de faire des affaires de tableaux avec Zayas et je lui ai envoyé une quantité de choses de Chirico etc ... Il y a de cela plus d'une année. Depuis ils ont fondé une Galerie, vendent des choses, mais pour moi aucun résultat – mes peintures, sculptures et dessins de Modigliani, aquarelles de Mad. Berly etc. j'en ai la conviction n'ont même jamais été montrés au Public». Per una ricostruzione delle vicende inerenti all'attività della Galleria 291 durante la guerra, cfr. Mintz Messenger 2011, pp. 219-220.

23. Savinio 31 dicembre 1916^b, p. 439.

24. Cfr. le ricostruzioni di Top 2004, pp. 3-35; Soler Campo 2021, pp. 158-188.

I



1. Pagina dattiloscritta della pantomima di Guillaume Apollinaire, *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, Siviglia, Archivio Marius de Zayas

tà, questo legame; e che anche lui [Apollinaire] deve qualcosa a me, che a lui devo tanto»²⁵.

2 - Il secondo progetto, frutto di accordi presi sicuramente nel corso di quell'ultima estate trascorsa da de Zayas a Parigi, riguarda, secondo quanto afferma Savinio, l'organizzazione di «un giro di conferenze e di concerti, nell'autunno seguente, in alcune città degli Stati Uniti; durante il quale si sarebbero anche rappresentate le *Mamelles de Tirésias* di Apollinaire, accompagnate da musiche scritte appositamente da me. Un mese dopo scoppiò la prima guerra mondiale»²⁶.

Attinente a questo progetto è un documento conservato nell'archivio sivigliano di de Zayas. Si tratta di una lettera spedita il

primo ottobre 1914 da André Tridon, scrittore franco-americano residente a New York, a de Zayas, accompagnata dalla bozza del contratto che Savinio avrebbe dovuto firmare, «to appear in concert in the United States and Canada»²⁷ (fig. 2).

La bozza contiene clausole piuttosto comuni anche se non propriamente favorevoli al compositore ventitreenne, il quale avrebbe dovuto impegnarsi a riconoscere de Zayas e Tridon come «his sole managers during his American tour and will pay them a commission of twenty per cent on all engagements secured by them or through them»; inoltre Savinio avrebbe dovuto fornire ai suoi managers, quindi a sue spese, «circulars, posters and photographs».

«If you approve of the style and tone lets get together, sign it and ship it to Chirikinki»²⁸, scrive Tridon nella lettera, raccomandando al futuro socio di non avviare alcuna campagna promozionale senza prima essersi assicurato l'esclusività del contratto, aggiungendo: «Someone else might steal a march on us».

Il contratto non risulta essere stato firmato da Savinio, forse anche per ragioni connesse alla contingenza della guerra.

3 - Il terzo progetto, sempre con la Galleria 291, riguarda una conferenza sull'arte africana, intitolata *Negroes Art*, il cui testo fu registrato «da congegni complicatissimi»²⁹, come Savinio stesso ci racconta, negli studi Pathé di Parigi.

La registrazione, purtroppo introvabile, avrebbe dovuto essere trasmessa, nel novembre 1914, durante la mostra di scultura africana alla Galleria 291: *Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art*; «the first show of its kind held anywhere from the point of view of art»³⁰ come rivendica Stieglitz in una lettera al banchiere americano Eugene Meyer (1875-1959).

Non esiste alcun riscontro nelle fonti dell'epoca – recensioni, carteggi, fotografie, memorie – che la voce di Savinio, «chiusa in scatola, traversò l'oceano e risonò nelle sale della Galleria Stieglitz di New York»³¹; abbiamo tuttavia una ricca documentazione, che consiste nelle varie bozze, manoscritte e dattiloscritte, passate tra le mani di Savinio, de Zayas e Stieglitz, e conservate nei loro archivi personali.

25. Savinio maggio 1946, rist. Savinio 2004, p. 272. Cfr. Read 2000, p. 40: «La pantomime [*À quelle heures un train partira-t-il pour Paris?*] rappelle certains écrits d'Alberto Savinio (qui devait composer la musique de scène), et les peintures de son frère, Giorgio de Chirico».

26. Savinio 1984, p. 54.

27. Lettera di André Tridon a Marius de Zayas, New York, s.d. (ma timbro postale 1 ottobre 1914). Il contratto è menzionato, senza ulteriori specifiche, in Bohn 1984, p. 134, nota 4; e in Biro 2018, p. 232, nota 151. Su André Tridon, giornalista e critico, sostenitore del futurismo e dell'avanguardia parigina riunita attorno ad Apollinaire, nonché traduttore e divulgatore dell'opera di Sigmund Freud, cfr. Hand 1981, pp. 337-342. Nel 1914 era uscito *The Case of Mexico and the Policy of President Wilson* di Rafael de Zayas Enriquez (1848-1932), padre di Marius, con la traduzione inglese di Tridon. Alcuni stralci delle sue lezioni in francese, secondo l'innovativo *Rosenthal Language Phone Method*, sono ascoltabili sul sito: <https://>

archive.org/details/78_advanced-french-unit-no-4_andre-tridon_gbiao065242.

28. Il cognome de Chirico si prestava a facili storpiature, cfr. De Chirico 1962, p. 135: «alla fine del balletto il pubblico plaudente cominciò a gridare: "Sciricò! Sciricò!"».

29. Savinio 9 agosto 1926, p. 3. Un ricordo più stringato si trova in A. Savinio, *Di mensa in mensa* [Parigi, dicembre 1926, postilla aggiunta], ripr. in Savinio 1989, pp. 145-155, a p. 152, nota 3. Sulla conferenza, cfr. Mocchi 2019, pp. 37-62 (con ulteriore bibliografia).

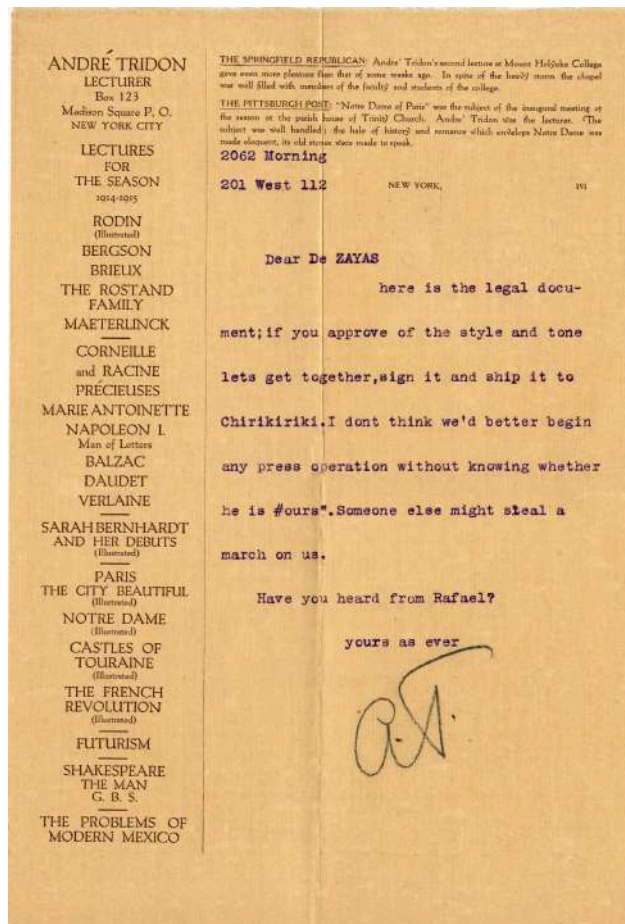
30. Lettera di Alfred Stieglitz a Eugene Meyer, New York 29 ottobre 1914, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Stieglitz/O'Keeffe Archive. Eugene Meyer Jr., dal 1933 proprietario del "Washington Post", era allora sposato con Agnes Ernst Meyer (1887-1970), protagonista femminile del gruppo riunito attorno a Stieglitz e alla rivista "291".

31. Savinio 9 agosto 1926, p. 3.

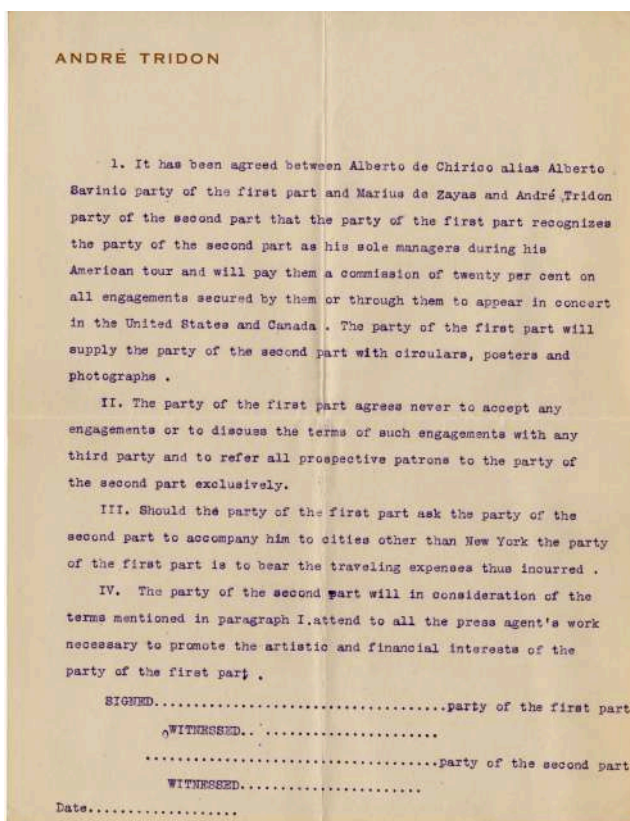
2a



2b



2c



2a, 2b, 2c. Lettera di André Tridon a Marius de Zayas, New York, s.d., timbro postale: 1 ottobre 1914, Siviglia, Archivio Marius de Zayas

Nell'archivio del direttore Stieglitz, alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ho rintracciato quella che deduco essere la versione definitiva e attribuibile a Savinio, o quanto meno la più completa rispetto a quelle presenti nell'Archivio de Zayas³². Si tratta di un "collage" articolato e ben strutturato delle prece-

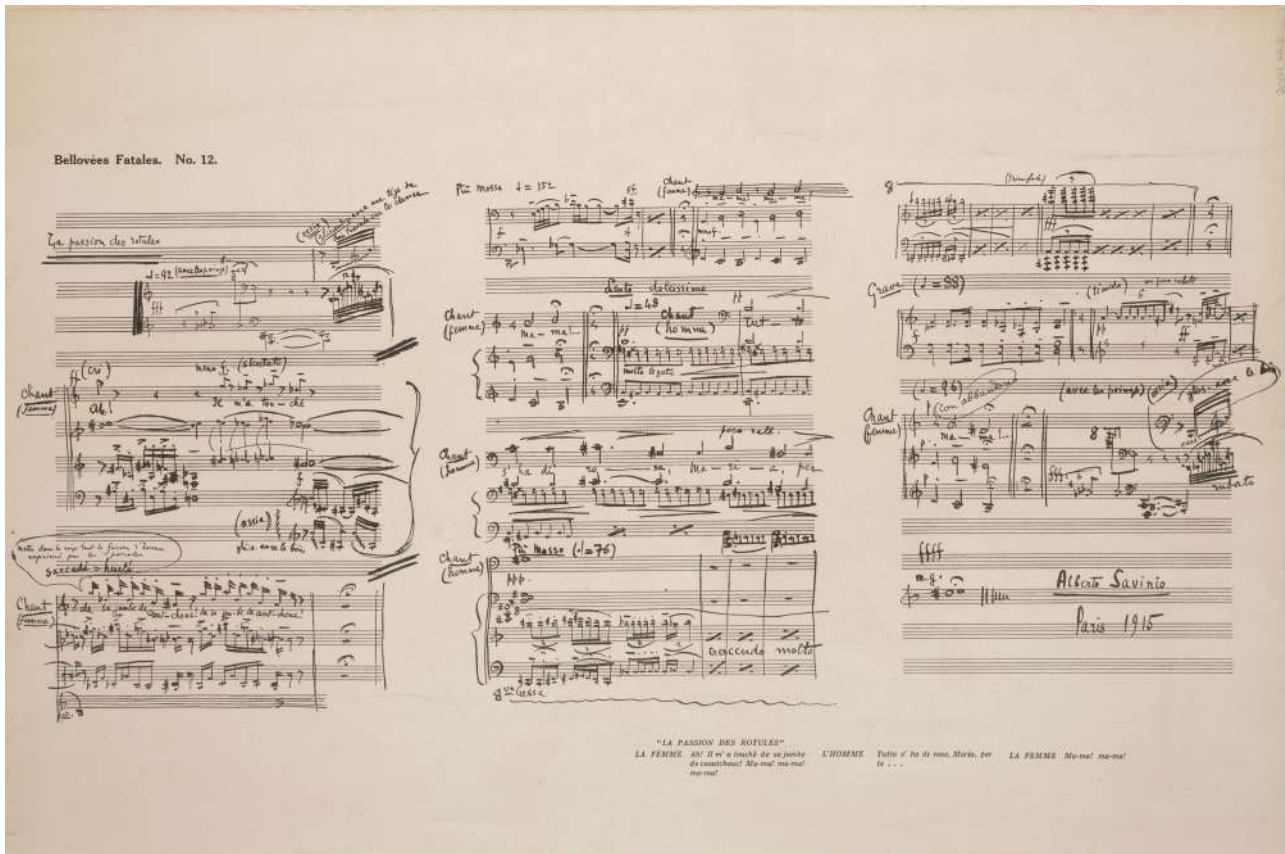
denti versioni, in cui Savinio riprende e sviluppa alcuni concetti-chiave della metafisica, come la «rivelazione» e la «sorpresa intellettuale» suscitate dal feticcio-manichino animato, la cui bocca aperta emette suoni sconosciuti e terrificanti; considerato da Savinio non una curiosità esotica ed effimera, ma un simbolo senza tempo capace di stimolare nella sensibilità moderna una facoltà perduta: l'«animismo», espressione di una «psicologia primitiva», raddomantica e intuitiva. Idee, queste, successivamente rivedute dallo stesso autore, quando, scemate come lui stesso afferma, «le sbornie d'arte negra che pigliavano – ante bellum – i moderni di Parigi»³³, tornerà a rivalutare l'ideale classico. Questo testo è il prodotto non solo delle accese discussioni con Apollinaire, de Zayas e il «grande melanofilo parigino»³⁴ Guillaume, ma anche, e in particolare, delle letture affrontate col fratello a Milano e a Firenze tra 1909 e 1911, quando il loro

32. Analizzate da Biro 2018, pp. 231-235.

33. Savinio 31 dicembre 1916³, p. 423.

34. Savinio 9 agosto 1926, p. 3. Sui contatti oltreoceano, avviati da Guillaume tramite de Zayas, cfr. la lettera ad Alfred Stieglitz, Paris 25 maggio 1914:

«Monsieur de Zayas pense que des relations utiles pourraient s'établir entre nous en vue de faire connaître par des expositions des artistes français en Amérique et réciproquement des artistes américains à Paris» (New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Stieglitz/O'Keeffe Archive).



3. Katharine Nash Rhoades, litografia dallo spartito di Savinio *Bellovées Fatales* No. 12, "291", aprile 1915, 18 3/4 x 12 1/2 in., Texas, Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art

interesse era concentrato sulle scritture e i linguaggi primitivi e sulle sapienze pre-logiche (Giambattista Vico, Salomon Reinach, Gaston Maspero, Eugène Goblet d'Alviella)³⁵.

Dal corpus di appunti di Savinio conservati all'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" di Firenze emergono anche le tante letture fatte in quei mesi a Parigi, che comprendono, ad esempio, il testo dello scrittore e critico francese Charles Magnin (1793-1862) sulle origini del teatro antico e moderno³⁶, da cui Savinio trascrisse interi passi sulle statue semoventi e ingegnose di Dedalo; sulle marionette adoperate nei rituali magico-religiosi per stupire ed educare il pubblico; e sui crocifissi con articolazioni snodabili portati in processione; fino alla citazione dei cosiddetti «artisans dionysiaques», di cui

si appropriò per firmarsi «Albert Savinio, artisan dionysiaque» sullo spartito dei *Chants de la mi-mort*.

4 - L'ultimo progetto, frutto della collaborazione di Savinio con la Galleria 291, e l'unico concretamente realizzato negli States, riguarda uno spartito musicale pubblicato nell'aprile 1915 sulla omonima rivista "291"³⁷: *La passion des rotules* n. 12 dei *Bellovées Fatales*³⁸ (fig. 3); e un articolo teorico, sempre di contenuto musicale, uscito nel giugno dello stesso anno, col titolo in italiano: *Dammi l'anatema, cosa lasciva*, in cui Savinio definisce – con linguaggio ironico e metaforico – le valenze evocative, irrazionali e rigeneratrici della "musica nuova", «émanation d'une métaphysique réelle», capace di rivelare lo spirito delle

35. Mocchi 2017.

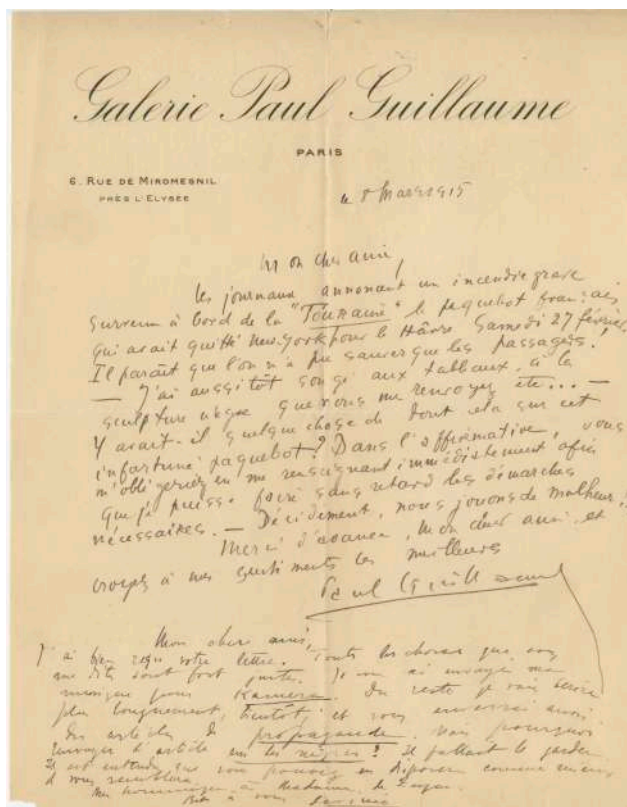
36. *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou Histoire du génie dramatique. Depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle* par M. Charles Magnin, Paris 1868; cfr. ACGV, Fondo Savinio, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese*, AS.II. 49.14.

37. Ispirata al modello della rivista di Apollinaire e animata dallo stesso sperimentalismo, si veda la lettera di Alfred Stieglitz a Marsden Hartley, New York 4 maggio 1915, in Hartley 2002, pp. 186-188, a p. 188: «The whole thing is nothing more than an experiment, and a means to give De Zayas, Mrs. Meyer, Katharine Rhoades and some of the others a chance to experiment». In una lettera del 20 aprile 1915 (De Zayas Papers, Whitney Museum of American Art Archives, gift of Francis Naumann), Paul Guillaume scrive congratulandosi con de Zayas: «J'ai vu un "291" chez Chirico. Bravo!». De Chirico, pur apprezzando la

politica culturale della rivista, si lamenterà con Guillaume di un presunto plagio di Picabia, cfr. le lettere del 16 settembre 1915: «J'ai reçu le "291" quelle bêtise, n'est-ce pas? Avez-vous remarqué l'influence de mes tableaux sur les nouveaux dessins de Picabia?»; e del 18 settembre 1915: «J'ai reçu le "291". Pourquoi n'ont-ils pas publié mon dessin? Avez-vous remarqué l'influence chiriérienne dans un dessin de Picabia?», in De Chirico 2018, lettera n. 33, p. 66, e lettera n. 34, p. 70.

38. La fotolitografia dello spartito è stata realizzata dalla pittrice e poetessa americana Katharine Nash Rhoades (1885-1965): <https://www.cartermuseum.org/collection/291-no-2-2004221>. Carl Van Vechten (1880-1964), scrittore e fotografo statunitense, dedicò ai *Bellovées Fatales* un sintetico ma interessante commento, cfr. Van Vechten 1916, pp. 25-26. Devo queste informazioni (e molti altri preziosi suggerimenti) a Gerd Roos, che ringrazio.

4



4. Lettera di Paul Guillaume e Alberto Savinio a Marius De Zayas, Parigi 8 marzo 1915, Siviglia, Archivio Marius De Zayas

cose e la consistenza metafisica del mondo, o come lui stesso afferma, di penetrare nella «réalité terrible et frémissante»³⁹.

Altri articoli e altre musiche ancora, che Savinio avrebbe voluto pubblicare su “291” e “Camera Work”, come documentano le lettere inviate a de Zayas nel marzo del 1915 (fig. 4) e ad Ardengo Soffici nel settembre dello stesso anno⁴⁰, quando ormai era in Italia, non videro invece la luce.

Negli unici due lavori pubblicati su “291” ritroviamo soprattutto il Savinio critico e compositore che ci parla delle sue opere e delle sue sovversive teorie estetico-musicali, poco prima di prendere le distanze dalla musica. Come dichiarerà nel famoso passo di *Musica estranea cosa*: «Musicista, io mi sono allontanato nel 1915 all’età di ventiquattro anni dalla musica, per ‘paura’. Per non soggiacere al fascino della musica. Per non cedere total-

mente alla volontà della musica»⁴¹, da lui considerata un’arte pazzia, impenetrabile, tenebrosa, inconscia, con molti aspetti comuni alla oscura forza della “volontà” di Schopenhauer.

I progetti qui considerati costituiscono solo una minima parte delle molteplici attività culturali in cui fu coinvolto in quei mesi Savinio «poète, peintre et dramaturge»⁴², ma visti nel loro insieme si rivelano essenziali per precisare alcuni particolari:

- conoscere aspetti inediti della sua produzione non solo musicale, ma anche critico-letteraria, fino a quel momento nota solo dal breve pensiero sulla morte, inviato per un concorso di scrittura tra i lettori di “Coenobium” e uscito sull’*“Almanacco”* della rivista nel 1910⁴³, e soprattutto dal denso articolo intitolato *Le drame et la musique* uscito in aprile sulle “Soirées”, che costituisce il primo importante enunciato teorico sull’arte metafisica⁴⁴;
- cogliere le innovative riflessioni artistico-musicali e l’ampiezza delle sue vedute, prima di convertirsi a posizioni più conservatrici e nazionaliste, in seguito al suo rientro in Italia⁴⁵; posizioni che poi abbandonerà di nuovo, e gradualmente, dal 1938 in avanti;
- definire alcuni concetti-chiave ricorrenti nella poetica saviniana, come il manichino-automa, la “mezza-morte”, lo sdoppiamento, la teoria dell’eterno ritorno, e quella del fanciullo-selvaggio assimilato al dio creatore;
- e infine evidenziare le tangenze, ma anche le distanze rispetto al pensiero giovanile del fratello.

39. Savinio giugno 1915, s.p. Sulla rivista “291” erano apparsi anche due trafiletti di presentazione della sua musica: *Sincerism* (“291”, 1, marzo 1915) e *New Music* (“291”, 2, aprile 1915), dove si teorizza il “sincerismo”, una musica «not harmonious or even harmonized, but DISHARMONIOUS», che comprende ogni genere di suono e di rumore: «ALL THAT WHICH ONE HEARS – all that which the ear imagines or remembers». I testi ricalcano in gran parte la nota al concerto tenuto da Savinio il 24 maggio 1914 apparsa su “Les Soirées de Paris” (A. S. 15 maggio 1914, p. 246).

40. Lettera di Paul Guillaume e Alberto Savinio a Marius de Zayas, Parigi 8 marzo 1915, Siviglia, Archivio Marius de Zayas: «Je vous ai envoyé ma musique pour Kamera. Du reste je vais écrire plus longuement, bientôt, et vous enverrai aussi des articles de propagande. Mais pourquoi renvoyer l’article sur les nègres? Il fallait le garder. Il est entendu que vous pouvez en disposer comme mieux il vous semblera»; lettera di Alberto Savinio ad Ardengo Soffici, Ferrara 18 settembre

41. A. Savinio, *Musica estranea cosa*, rist. in Savinio 1988, pp. 3-10, a p. 8.

42. Apollinaire 24 maggio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 723-726, a p. 725. Oltre a comporre musica, Savinio collabora (dal marzo 1913 al marzo 1914) come critico musicale per la rivista franco-belga “Le Guide Musical”, sempre grazie all’interessamento di Calvocoressi.

43. Mocchi 2014^b, pp. 1-12.

44. Savinio 15 aprile 1914. Per un’analisi approfondita, cfr. Sabbatini 1997, in particolare il capitolo 3 *Splendore e miseria della musica metafisica*, pp. 169-199.

45. Cfr. Baldacci 2010, pp. 49-67.

Bibliografia

Apollinaire 15 febbraio 1913

G. Apollinaire, *Poèmes. Le Musicien de Saint-Merry*, “Les Soirées de Paris”, II, 21, 15 febbraio 1913, pp. 107-112

Apollinaire 24 maggio 1914

Id., *Musique nouvelle*, “Paris-Journal”, 24 maggio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 723-726

Apollinaire 7 luglio 1914

Id., *Les Arts. Dessin et musique*, “Paris-Journal”, 7 luglio 1914, rist. in Apollinaire 1991, pp. 811-812

Apollinaire 1980

Guillaume Apollinaire. Souvenirs de la Grande Guerre, a cura di G. Boudar e P. Caizergues, Montpellier 1980

Apollinaire 1982

À quelle heure un train partira-t-il pour Paris? Pantomime par Guillaume Apollinaire, a cura di W. Bohn, Montpellier 1982

Apollinaire 1991

Id., *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, a cura di P. Caizergues, M. Décaudin, Paris 1991

Apollinaire 2016

Guillaume Apollinaire/ Paul Guillaume. Correspondance 1913-1918, a cura di P. Read, introduzione di L. Campa e P. Read, Paris 2016

A. S. 15 maggio 1914

A. S. [Alberto Savinio], *Note*, “Les Soirées de Paris”, III, 24, 15 maggio 1914, p. 246

Baldacci 2010

P. Baldacci, *La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle “Piazze d'Italia”. Note sulla ricezione critica di De Chirico tra il 1912 e il 1919*, in *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-18 luglio 2010), a cura di P. Baldacci, Firenze 2010, pp. 49-67

Biro 2018

Y. Biro, *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Paris 2018

Bohn 1977

W. Bohn, *A New Play By Apollinaire*, “Comparative Drama”, 11, 1, 1977, pp. 73-87

Bohn 1984

Id., *Apollinaire et l'homme sans visage: création et évolution d'un motif moderne: Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*, Roma 1984

De Chirico 1962

G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 1962

De Chirico 2018

Id., *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Cinisello Balsamo 2018

De Chirico. Catalogo Ragionato 2022

Giorgio de Chirico. Catalogo Ragionato. La solitudine dei segni e l'arte veggente, novembre 1913-maggio 1914, vol. 1, fasc. 3, a cura di P. Baldacci e N. M. Mocchi, Torino 2022

De Santis 2000

M. De Santis, *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, “Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze”, I, 2000, pp. 61-76

- De Santis 2018
Ead., *Sulle tracce di Savinio compositore per le scene a Parigi*, "Musica/Realtà", XXXIX, 115, 2018, pp. 45-74
- De Zayas 1998
M. de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, a cura di F. M. Naumann, Cambridge (MA) 1998
- De Zayas 2020
Id., *Marius de Zayas ou les fins d'un commencement / Quand, comment et pourquoi l'art moderne est allé de Paris à New York*, voll. 2, a cura di R. de Zayas, Nîmes 2020
- Hand 1981
J. O. Hand, *Futurism in America, 1909-14*, "Art Journal", 41, 4, 1981, pp. 337-342
- Hartley 2002
My Dear Stieglitz. Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915, a cura di J. T. Voorhies, Columbia 2002
- Mintz Messenger 2011
Stieglitz and His Artists. Matisse to O'Keeffe. The Alfred Stieglitz Collection in The Metropolitan Museum of Art, a cura di L. Mintz Messenger, New York 2011
- Mocchi 2014^a
N. M. Mocchi, *Alberto Savinio, enigmatica origine di uno pseudonimo: una nuova ipotesi*, "Studi Online", I, 1, 2014, pp. 9-16
- Mocchi 2014^b
Ead., *Alberto de Chirico e la rivista "Coenobium" (1909-1910): il primo testo edito di Savinio*, "Studi Online", I, 2, 2014, pp. 1-12
- Mocchi 2017
Ead., *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, con uno scritto di P. Baldacci, Milano 2017
- Mocchi 2019
Ead., "Negroe Art the Power of Revelation". *La conferenza di Savinio per la Galleria "291" di New York, autunno 1914*, "Studi Online", VI, 11-12, 2019, pp. 37-62
- Read 2000
P. Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes 2000
- Roos 1999
G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna 1999
- Sabbatini 1997
M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio Dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma 1997
- Savinio 15 aprile 1914
A. Savinio, *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", III, 23, 15 aprile 1914, pp. 240-244
- Savinio luglio-agosto 1914
Id., *Les Chants de la mi-mort*, "Les Soirées de Paris", III, 26-27, luglio-agosto 1914, pp. 413-426
- Savinio giugno 1915
Id., *Dammi l'anatema, cosa lasciva (Donnez-moi l'anathème, chose lascive)*, "291", 4, giugno 1915, s.p.
- Savinio 31 marzo 1916
Id., *Hermaphrodito Microscopio-Telescopio: Drame de la ville meridiane*, "La Voce", VIII, 3, 31 marzo 1916, pp. 155-159
- Savinio 31 dicembre 1916^a
Id., *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio: La Guerra*, "La Voce", VIII, 11-12, 31 dicembre 1916, pp. 421-424
- Savinio 31 dicembre 1916^b
Id., *Il Poeta assassinato*, "La Voce", VIII, 11-12, 31 dicembre 1916, pp. 439-444
- Savinio gennaio 1919
Id., *Eu terpein (felicamente addormentare). Tema e variazioni* [Seconda parte], "Ars Nova", III, 3, gennaio 1919, pp. 10-13

Savinio 9 agosto 1926

Id., *L'ora nera*, "L'Ambrosiano", 188, 9 agosto 1926, p. 3

Savinio maggio 1946

Id., *Scambi*, "La Rassegna d'Italia", I, 5, maggio 1946, pp. 51-53, in Savinio 2004, pp. 268-272

Savinio 1982

Id., *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M. C. Papini, "Paradigma", 4, Firenze 1982, pp. 323-373

Savinio 1984

Id., *Orfeo dentista*, in Id., *Il signor Dido* [1978], Milano 1984, pp. 53-56

Savinio 1988

Id., *Scatola sonora* [1955], introduzione di L. Rognoni, Torino 1988

Savinio 1989

Id., *Souvenirs* [1945], introduzione di H. Bianciotti, Palermo 1989

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Soler Campo 2021

S. Soler Campo, *José Soler Casabón's L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles and Erik Satie's Parade: Two Ballets from Paris of 1917*, "Fontes Artis Musicae", 68, 2, 2021, pp. 158-168

Top 2004

D. Top, *À la recherche du ballet perdu Le Musicien de Saint-Merry de Guillaume Apollinaire et José Soler Casabón*, "Que Vlo-Ve?", 25-26, 2004, pp. 3-35

Van Vechten 1916

C. Van Vechten, *Music and Bad Manners*, New York 1916

Gerd Roos

Il viaggio immaginario di Alberto Savinio e Giorgio de Chirico nel mondo esotico attraverso *La terre à vol d'oiseau* di Onésime Reclus

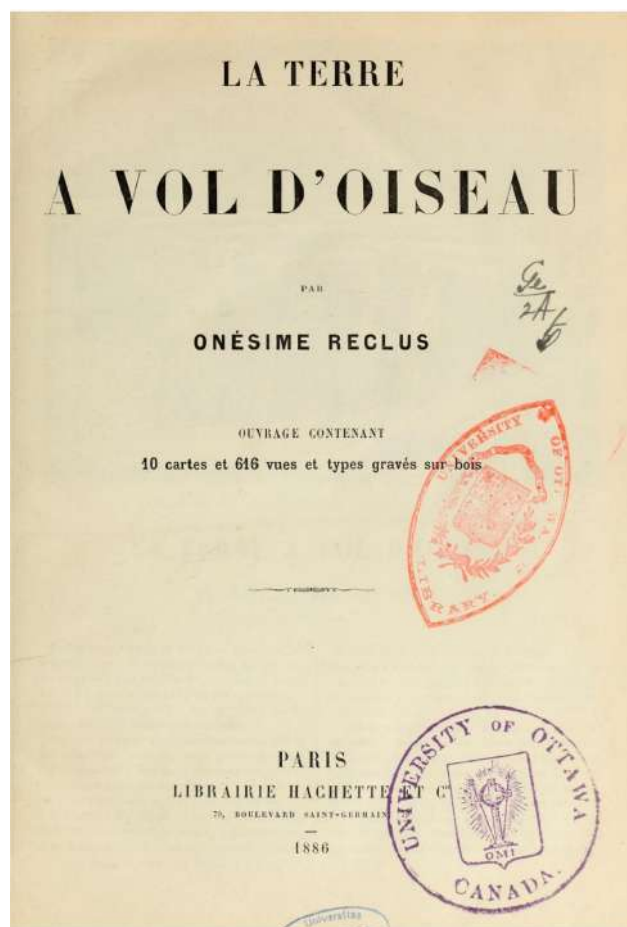
Con questo mio scritto vorrei invitare il lettore a un viaggio intorno al mondo, le cui tappe saranno segnate da alcuni quadri di Savinio e di de Chirico eseguiti nella seconda metà degli anni Venti. La guida del nostro viaggio sarà il libro *La terre à vol d'oiseau*, Hachette & C.ie, Paris 1886, di Onésime Reclus, uno dei più famosi geografi francesi dell'Ottocento. Si tratta di un'enciclopedia di oltre 900 pagine, suddivisa per continenti e paesi e illustrata da più di 600 xilografie (fig. 1). Molte di queste illustrazioni servirono da fonti visive ai Dioscuri per i loro quadri.

Una delle maggiori rivoluzioni introdotte dall'arte metafisica nella pittura degli inizi del Novecento consiste infatti nell'aver sostituito al valore della forma il valore del contenuto, o meglio nell'aver dato più importanza al significato delle immagini rappresentate e accostate sulla tela che al modo in cui erano dipinte e composte nel quadro.

Questo ha fatto sì che molti quadri dei due fratelli de Chirico sembrino dei "collages dipinti", cioè siano fatti di immagini e figure prelevate dai più disparati contesti e combinate insieme nelle nuove composizioni. Il sistema è già applicato da Giorgio de Chirico negli anni Dieci, ma in modo meno diretto ed esplicito: invece di rappresentare – come gli artisti espressionisti, fauves o cubisti – la natura e gli oggetti modificandoli e ricomponendoli in un linguaggio pittorico con le proprie leggi, egli scelse di accostare immagini riconoscibili ma private dei loro dettagli naturalistici e ridotte ad archetipi essenziali. Anche questo sistema si basava su un "collage pittorico" mentale che univa immagini identificabili, come torri, muri, arcate o edifici, ma inventate a memoria, talvolta anche copiate da fotografie, da calchi in gesso o da riproduzioni, private di un legame logico l'una con l'altra e accostate

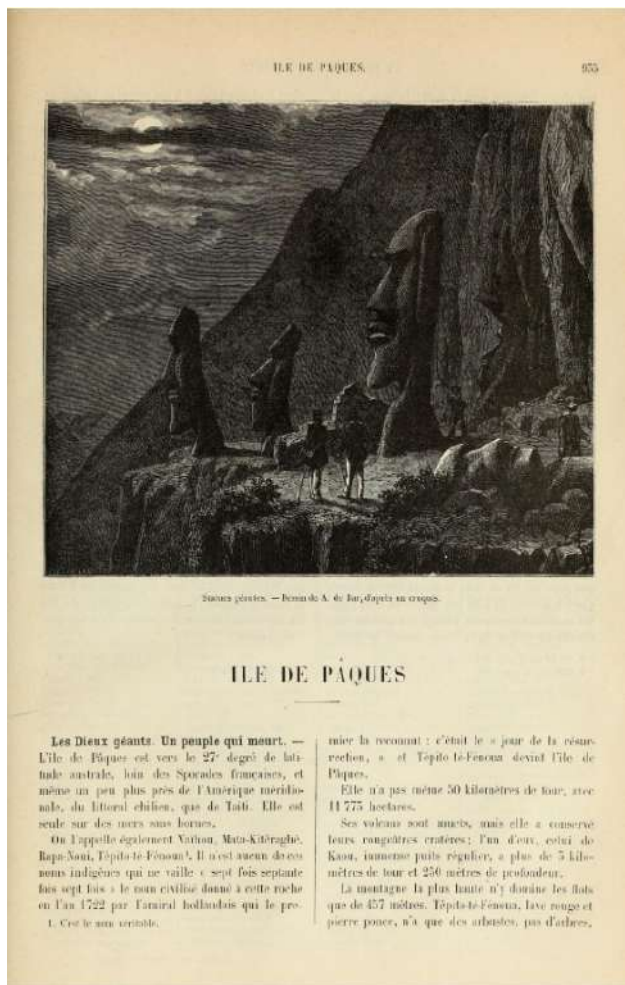
soprattutto per l'effetto stimolante, sorprendente o inquietante, che suscitavano nello spettatore.

Negli anni Venti ambedue i fratelli, ma soprattutto Savinio, si



1. Onésime Reclus, *La terre à vol d'oiseau*, frontespizio, Hachette & C.ie, Paris 1886

2



2. Onésime Reclus, *Statues géantes. Ile de Pâques*

3. Giorgio de Chirico, *Natura morta evangelica (II)*, 1917, olio su tela, collezione privata

4. Sofocle, marmo del periodo ellenistico

servirono di libri illustrati. Torniamo quindi al nostro Onésime Reclus, e al libro *La terre à vol d'oiseau*, che Alberto ebbe modo di sfogliare e di memorizzare già da bambino nella biblioteca di suo padre. Circa cinquant'anni più tardi, ricordando con commozione la scena delle arcaiche statue di pietra dell'Isola di Pasqua, i Moai, avrebbe scritto di non conoscere nessun'altra «immagine che meglio rappresentasse il mistero»¹. Pochi sanno però che questa illustrazione (fig. 2) aveva fortemente impressionato anche de Chirico. L'enigmatico profilo nero che nella *Natura morta evangelica* del 1917 (fig. 3) si affaccia da destra verso sinistra ripete infatti la sagoma di una di quelle sculture.

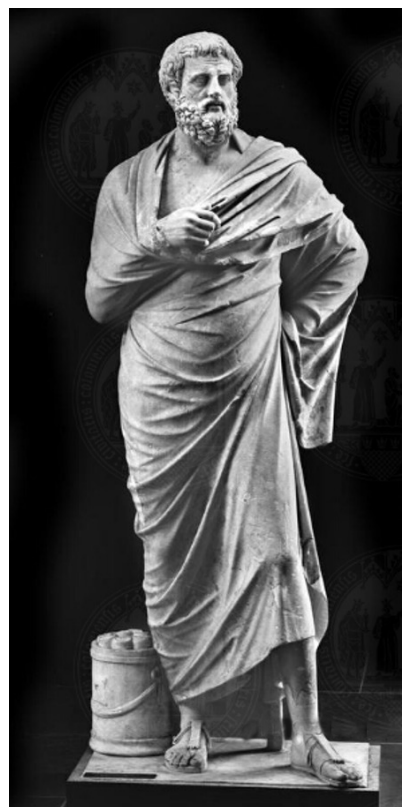
Il profilo nero entra a far parte di una rete di relazioni all'interno del quadro. Infatti, de Chirico contrappone idealmente questo richiamo a un mondo preistorico e sconosciuto alla piccola figura classica che si affaccia sul proscenio e che deri-

1. A. Savinio, *Un'isola emerge da una scodella di brodo*, "Corriere d'informazione", 31 dicembre 1949-1° gennaio 1950, ora in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004, pp. 1255-1259: 1255.

3



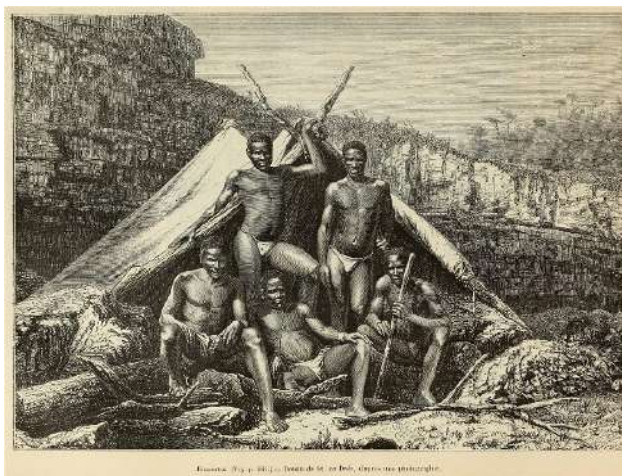
4



5



6



7



8



5. Giorgio de Chirico, *Gli Argonauti*, 1926-1927, olio su tela, collezione privata
6. Onésime Reclus, *Bassoutos*

7. Alberto Savinio, *Le tendre quatuor (Hommage à Raphaël)*, 1928, olio su tela, collezione privata
8. Onésime Reclus, *Race rouge*

va dall'antica statua di Sofocle (fig. 4), tuttavia trasformata in un manichino di marmo con la testa a uovo e priva di tratti somatici.

Ma il senso di spaesamento non si limita alla contrapposizione di due culture attraverso l'accostamento di un profilo misterioso e di un manichino travestito in abiti classici. Il principio del "collage dipinto" comporta una continua aggiunta di elementi: l'inquadratura dei grattacieli sul fondo, per esempio, allude al sogno di un mondo nuovo e a riferimenti culturali assai diversi da quelli a cui rinviano le immagini iperrealistiche, intime e casalinghe, dei biscotti di Ferrara

che vediamo in primo piano. Nella *Natura morta evangelica*, de Chirico concepisce una struttura formale che Savinio svilupperà poi – in modo ludico e ironico – in alcuni dei suoi "collages dipinti" degli anni Venti.

Quando si tratta dei fratelli de Chirico, ogni viaggio intorno al mondo si presume sempre che debba iniziare da Volo, dato che il loro destino è inseparabilmente legato al mito degli Argonauti. Non sorprende quindi che il quadro in alto a sinistra sia stato per decenni intitolato *Gli Argonauti* (fig. 5). Tuttavia la sua iconografia è unica e non la si ritrova più in de Chirico. Si tratta di un gruppo di cinque giovani scarsamente vestiti

9



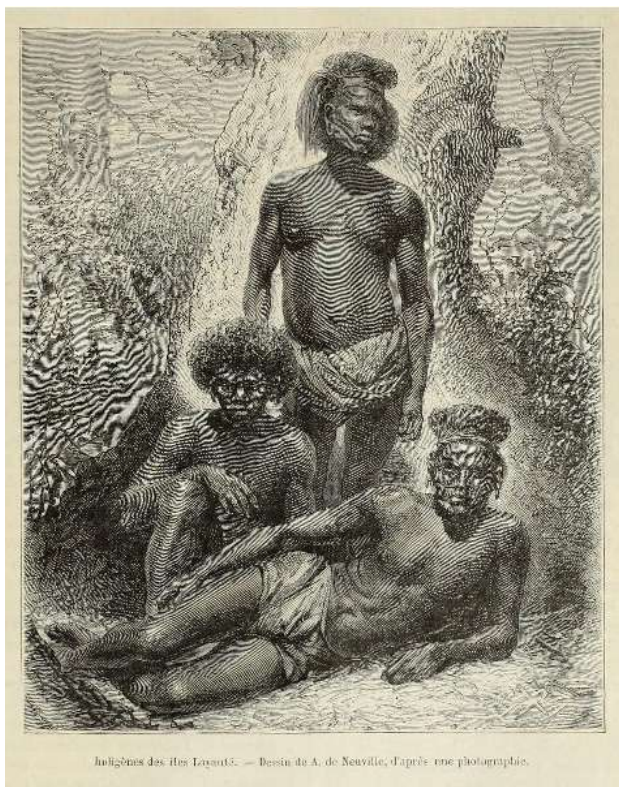
che posano per lo spettatore sulla riva di un fiume. Il modello del dipinto è una vera sorpresa: un'illustrazione grafica di Reclus basata su una fotografia scattata per scopi etnografici, che ritrae un gruppo di Basuto, tribù indigena del Sudafrica (fig. 6). Ma de Chirico trasforma gli uomini di colore in giovani bianchi molto abbronzati e li sposta in un altro paesaggio. Il titolo *Argonauti* sembra riflettere questa trasformazione, ma in realtà è solo un'invenzione del mercato dell'arte risalente agli anni Ottanta. Appena realizzato il quadro, infatti, de Chirico lo aveva semplicemente intitolato *Gruppo di atleti dopo il bagno*, e qualunque interpretazione non può non tener conto di questo titolo.

Le stesse domande dobbiamo porcele riguardo al lavoro di Savinio (fig. 7). Nel quadro *Le tendre quatuor* (1928), egli dispone quattro figure in gruppo su un prato: anche loro sembrano in posa per un fotografo. Letteralmente, sono "citati" il Basuto seduto a gambe aperte al centro e il suo vicino di sinistra, parzialmente coperto da un'altra figura. Diversamente da de Chirico, Savinio trasforma questi giovanotti in manichini, ma di una nuova generazione: sono infatti modellati con una certa precisione sull'anatomia umana, ma sembrano fatti di metallo, come tubi di lamiera, vagamente simili ai cosiddetti personaggi "tubisti" di Léger.

10



11



9. Giorgio de Chirico, *La fonte*, 1925, olio su tela, collezione privata

10. Alberto Savinio, *Les Châtelains*, 1928, olio su tela, collezione privata

11. Onésime Reclus, *Indigènes des îles Loyauté*

12



12. Arnold Böcklin, *Der Gang nach Emmaus*, 1868, olio su tela, collezione privata

13. Alberto Savinio, *Ulysse*, 1928, olio su tela, collezione privata

14. Louis Figuier, *La terre avant le déluge* (Hachette & C.ie, Paris, 1872)

15. Alberto Savinio, *Objets sur la plage*, 1930, olio su tela, collezione privata

14



Col modello di un altro manichino arriviamo in America. L'illustrazione intitolata *Razza rossa* (fig. 8) fa infatti parte di quelle dedicate a *Razza e religione* con cui Reclus introduce la sua descrizione del mondo. Il risultato del procedimento di Savinio è di sommare figure provenienti da diversi contesti geografico-culturali, e di farle posare tutte insieme per un fotografo che le riunisce nel tempo e nel luogo. De Chirico, a sua volta, si era appropriato dello stesso modello già tre anni prima per il quadro *La fonte* (fig. 9), trasformando la "pellerossa" in un "viso pallido", per usare la terminologia di allora. Al posto del muro c'è una roccia da cui sgorga la fonte che dà il titolo al quadro. Come trasformare un documento etnografico in un'allegoria barocca!

I castellani di Savinio (fig. 10) ci portano invece nella vastità del Pacifico, in un arcipelago della Nuova Caledonia. L'illustrazione con i tre indigeni delle isole Loyalty (fig. 11) è di nuovo un disegno litografico o un'incisione tratta da una foto scattata per scopi etnografici. Savinio, in questo caso, ricopia l'intero gruppo dei tre maschi, trasformandoli nei suoi nuovi manichini "tubisti". Il titolo *I castellani* viene dalla costruzione a dadi in vivaci su uno sfondo fatto di sfumature di grigio.

13



15



Per creare il paesaggio, Savinio ha riprodotto, in bianco e nero, quello del quadro *Il cammino verso Emmaus* (1868), di Arnold Böcklin (fig. 12), unendo nel suo "collage dipinto" elementi che non potrebbero essere più eterogenei: cultura alta (il quadro) e cultura bassa (l'illustrazione) si incontrano, e la storia biblica va a braccetto con la documentazione etnografica, senza scordare i blocchetti colorati tipo "Lego" dei giochi per bambini. Un risultato, a prima vista, molto surreale e fantastico, ma che è frutto di una strategia pittorica freddamente calcolata. Il prossimo esempio – il cosiddetto *Ulisse* (fig. 13) – si basa su una concezione pittorica formalmente analoga. Il manichino sdraiato è uguale agli altri, ma è solo e in una scenografia diversa.

Il modello si riconosce facilmente, viene dal libro di Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, Hachette & C.ie, Paris, 1872 (fig. 14). L'illustrazione mostra una veduta ideale del periodo triassico, cioè il medioevo geologico. Non è facile trovare una relazione tra i due elementi, tanto più che Savinio usa la stessa veduta anche in altri contesti iconografici. Per esempio, i coloratissimi *Oggetti sulla spiaggia* sono basati sulla stessa concezione compositiva e pittorica con identico sfondo (fig. 15).

16



16. Alberto Savinio, *Objets dans la forêt*, 1927-1928, olio su tela, collezione privata
17. Onésime Reclus, *Pointe-à-Pitre*

Tuttavia, dobbiamo supporre una certa variabilità nel significato di questa veduta ideale. In termini di contenuto, Ulisse e i giocattoli per bambini appartengono a due sfere culturali molto diverse. Dobbiamo perciò intendere l'elemento scenico come una formula pittorica aperta a significati vari e dipendenti dal contesto. Ma i modelli, anche se differiscono nella forma, possono indicare la stessa intenzione in termini di contenuto. In sostanza, gli *Oggetti sulla spiaggia* si distinguono dagli *Oggetti nella foresta* (fig. 16) solo per l'ambiente in cui sono collocati.

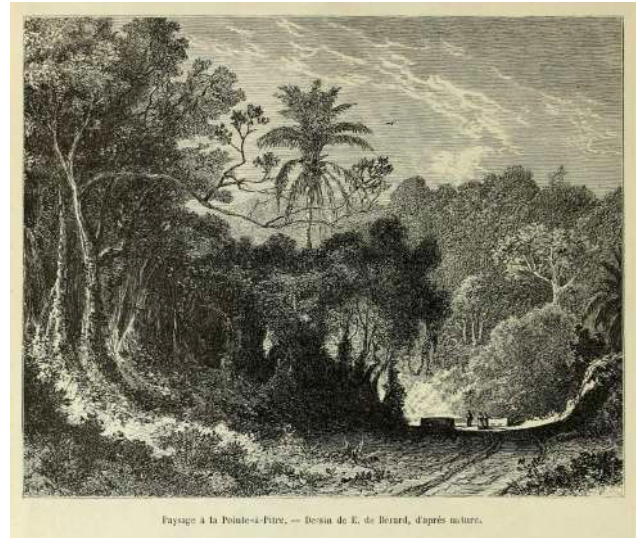
Nel caso ora illustrato, lo sfondo riprende un paesaggio con

18



18. Alberto Savinio, *Monument d'objets*, 1928, olio su tela, collezione privata
19. Onésime Reclus, *Borabora*

17



tre persone su un ponte che si trova sull'isola di Guadalupa nei Caraibi (fig. 17). È però notevole che Savinio cancelli ogni traccia di presenza umana.

Che cosa hanno in comune i due sfondi grigi dei due quadri con i giocattoli? Penso che per Savinio si tratti in ambedue i casi di un voluto distacco dall'*hic et nunc*. Il ricorso a Figuiier segnala la distanza nella storia della terra, cioè la distanza nel tempo, mentre quello a Reclus sottolinea la distanza geografica, cioè la distanza nello spazio. Il paradiso dell'infanzia, rappresentato dai giocattoli, è svanito e ormai inafferrabile in termini sia spaziali che temporali.

19



20



20. Alberto Savinio, *Paesaggio*, 1932, olio su tela, Roma, collezione privata

21. Onésime Reclus, *Sur le Madeira*

Il *Monumento di oggetti* (fig. 18) ci porta di nuovo nella vastità del Pacifico, questa volta nella Polinesia francese. La sua base – in entrambi i sensi della parola – è l'isola corallina di Bora Bora (fig. 19). Savinio sposta la linea dell'orizzonte molto più in basso e intensifica così la vertiginosa spinta verso l'alto.

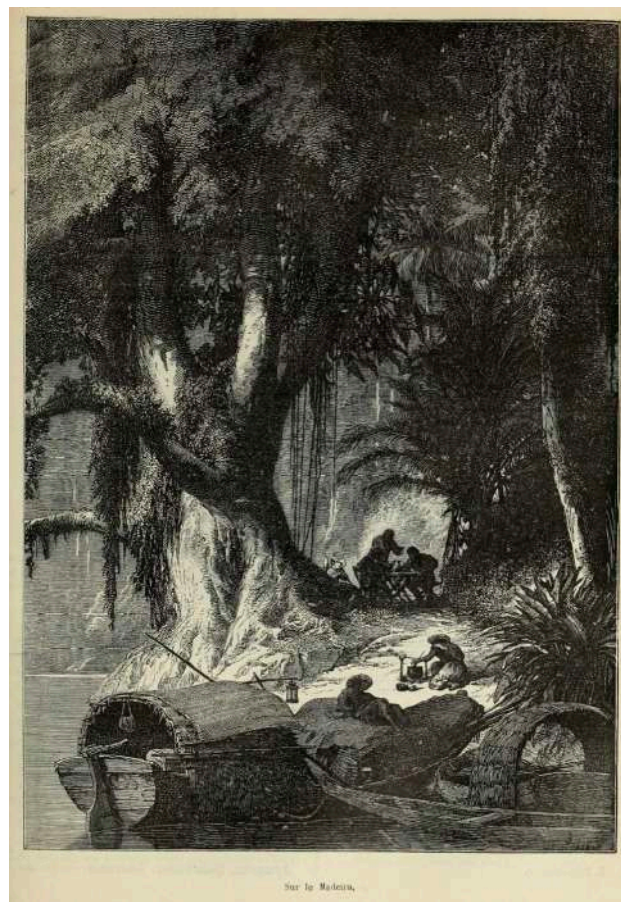
La parte monocromatica, rappresentata in modo naturalistico, è la base per una costruzione policroma di forme astratte e tridimensionali. È interessante però che il monumento, malgrado la sua artificialità, rimanga piuttosto fedele ai contorni naturali della formazione rocciosa del Reclus.

Con il dipinto intitolato *Paesaggio* (fig. 20), del 1932, ci troviamo invece in Sud America, in Bolivia. Il modello è un angolo della costa del Rio Madeira, uno dei fiumi più lunghi del continente (fig. 21). Come sempre – si potrebbe quasi dire che sia una regola – Savinio cancella ogni traccia della presenza dell'uomo.

La proporzione dell'albero rispetto alla dimensione della tela ci dà un'idea della sua enorme grandezza, cosicché l'albero stesso diventa il protagonista della rappresentazione. Viene da chiedersi se Savinio non abbia voluto 'ritrarre' l'anima del Rio Madeira. Ad ogni modo, Reclus ci dice che la parola portoghese "madeira" non significa altro che "legno".

Un altro albero ci porta nel centro dell'Africa, nello sterminato spazio solcato dal fiume Congo. Com'è noto, *Le consul-romancier*, del 1927-28 (fig. 22) è ispirato alla fotografia di un amico della famiglia de Chirico (fig. 23). A destra si vede

21



un paesaggio spoglio, due colline e un albero piegato dall'incessante sferza di un vento tempestoso. Il modello da cui viene l'albero si trova sulla spiaggia del lago Banguelo, nel nord dello Zambia (fig. 24). Per Savinio quest'albero piegato diventa un elemento scenico utilizzabile anche in altri contesti.

In un quadro senza titolo del 1928 (fig. 25), è dipinto in modo più naturalistico e con un effetto più plastico. Come cambia il significato di questo elemento scenico quando viene inserito in contesti diversi? Detto per inciso, un motivo semplice come questo dovrebbe essere liberamente adattabile per qualunque pittore ragionevolmente capace.

Segue un altro "collage dipinto" che ci porta dapprima nell'antica Grecia (fig. 26). Savinio infatti riprende l'Ermafrodito dal *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach (fig. 27).

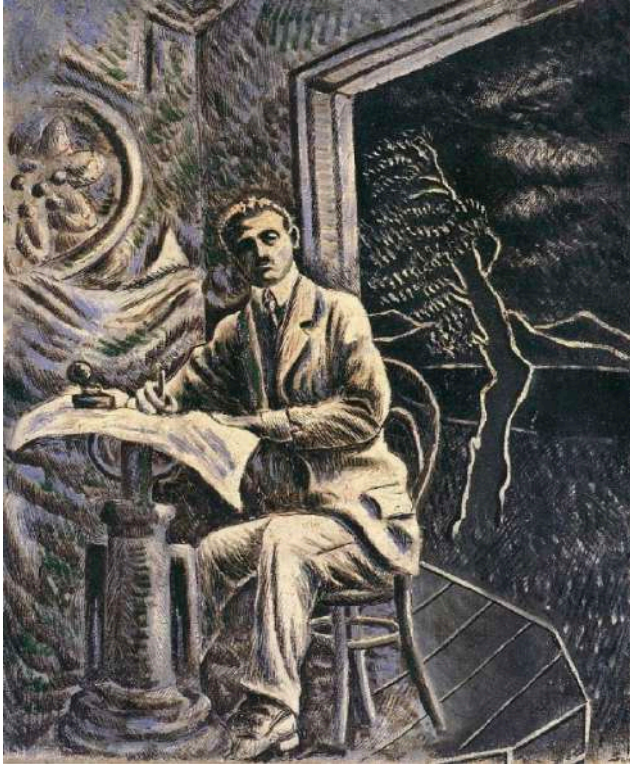
Il modello della figura femminile, invece, viene dalla Terra del Fuoco, la regione nell'estremo sud del continente americano.

L'illustrazione di Reclus, intitolata *Danzatori patagonici* (fig. 28), mostra una coppia di musicisti indigeni.

Anche i due elefanti cercano a loro modo di mostrarsi "musicali", infatti alzano le loro proboscidi verso il cielo come per suonare squilli di tromba. Reclus si limita a indicare il loro habitat, la regione intorno al lago Tanganica in Africa (fig. 29).

A questo punto ci manca solo il modello delle montagne

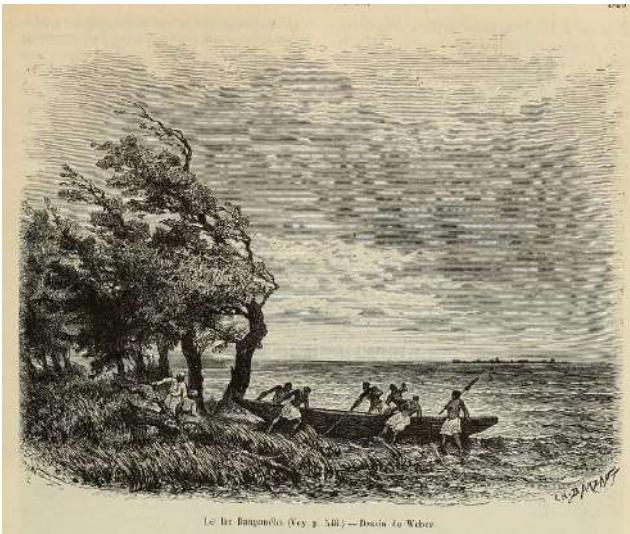
22



23



24



25



22. Alberto Savinio, *Le consul-romancier*, 1927, olio su tela, Milano, collezione privata

23. Fotografia di un amico della famiglia de Chirico

24. Onésime Reclus, *Le lac Bangouélo*

25. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1928, olio su tela, ubicazione sconosciuta

innevate per poter iniziare un'interpretazione fondata. Peccato, però, che non si conosca il titolo di questa composizione così complessa.

Savinio non si limita ad adattare le rappresentazioni di persone, di flora e fauna di paesi esotici. Riproduce fedelmente anche qualche città, come il panorama di Saint-Louis (fig. 31) – con la sua strada principale – che sembra finire nell'Atlantico. La città si trova in Africa, all'estremo ovest del Senegal. Non conosciamo il titolo di quest'opera (fig. 30). Tuttavia, un

secondo quadro ci aiuta ad interpretare il precedente (fig. 32). Fagiolo lo intitola *Sodoma*, Vivarelli, invece, *Gomorrhe*.

Ancora una volta, Savinio combina la finestra angolata con una tenda mossa dal vento. Da un lato, si tratta della dialettica del dentro e del fuori, dall'altro della dialettica del nascondimento e della rivelazione. La composizione è identica: varia solo il motivo centrale.

Il modello è in questo caso un'oasi nell'Algeria orientale chiamata Biskara (fig. 33). Anche immerso nella luce scintillante di un sole alto, il castello in mezzo al deserto viene drammatizzato dalla veduta prospettica molto più dal basso.

Che sia corretto *Sodoma* o *Gomorra*, entrambi evocano il racconto biblico della distruzione apocalittica di quelle due città

26

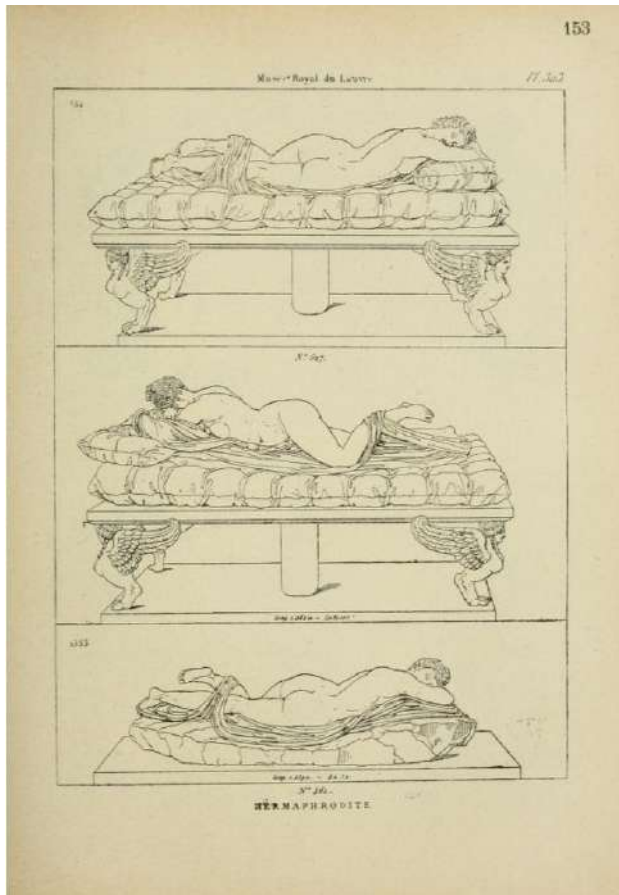


28

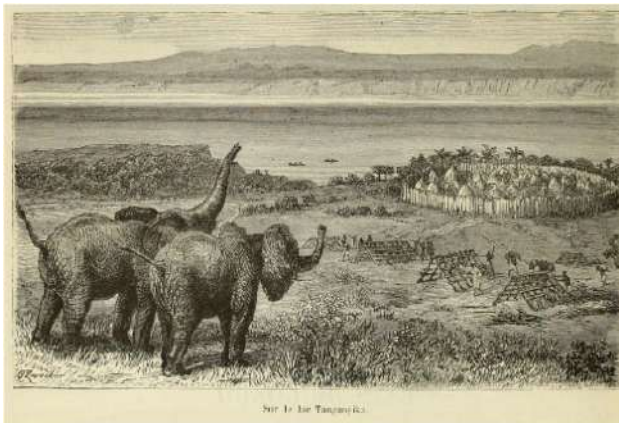


peccaminose. Reclus ritrae due reali città contemporanee – con il loro colore locale arabo, mentre Savinio le reinterpreta come quei due luoghi leggendari della Bibbia. Per finire il nostro viaggio, torniamo all’inizio. Probabilmente molti conoscono il quadro intitolato *La partenza degli Argonauti* (fig. 34). Raffigura un’estesa città portuale, stretta tra il mare e le montagne. Fino ad oggi, questo luogo è stato da tutti identificato come la città di Volos. Reclus, invece, ci rivela il modello reale: si tratta del panorama di Cap-Haïtien, l’antica capitale della colonia francese di Santo Domingo (fig. 35). To-

27



29



- 26. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1927, olio su tela, collezione privata
- 27. Salomon Reinach, *Hermaphrodite*, in *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*
- 28. Onésime Reclus, *Danseurs patagons*
- 29. Onésime Reclus, *Sur le lac Tanganyika*

pograficamente, che il modello sia quello è fuori discussione: una località nel mezzo dei Caraibi e non sulle rive dell’Egeo. Ma non è possibile che Savinio abbia dipinto Cap-Haïtien volendo intendere Volos? Certamente è possibile, Volos era ormai per lui un luogo lontano e quasi mitico “della memoria”. Questa ipotesi solleva la solita domanda: chi ha effettivamente battezzato il quadro *La partenza degli Argonauti*? Non lo sappiamo, quindi la risposta rimane aperta. Abbiamo raggiunto la fine, senza poter esaurire tutte le altre

fonti visive dei Dioscuri che si possono individuare ne *La terre à vol d'oiseau*. Il “Reclus” è ovviamente uno dei tanti filtri estetici che i due fratelli hanno inserito tra la realtà e l'arte.

Le riproduzioni di questo manuale – fotografie tradotte in disegni e poi stampate col metodo xilografico – sono il loro accesso indiretto e mediato al mondo.

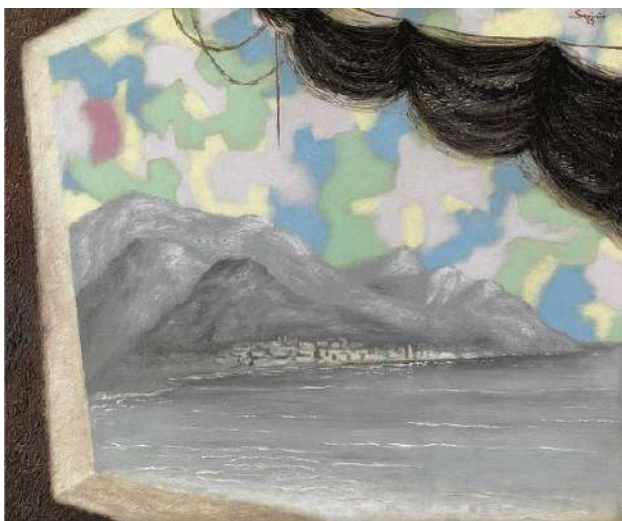
30



32



34



30. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1929, olio su tela, collezione privata
 31. Onésime Reclus, *Saint-Louis: vue générale*
 32. Alberto Savinio, *Gomorrhe/ Sodoma*, 1929, olio su tela, collezione privata

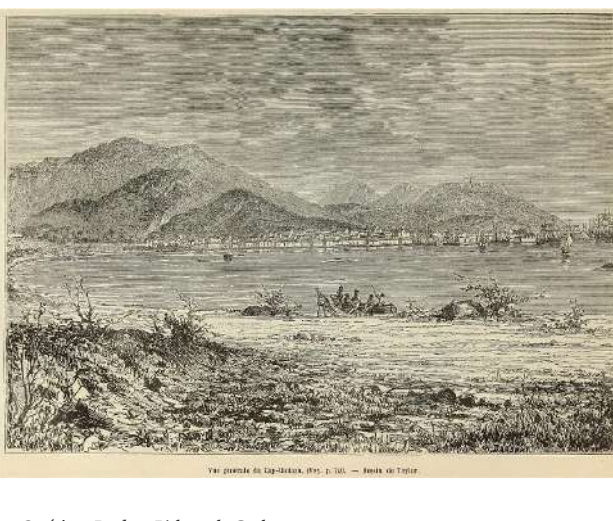
31



33



35



33. Onésime Reclus, *Biskara: la Casba*
 34. Alberto Savinio, *Le départ des Argonautes*, 1929, olio su tela, collezione privata
 35. Onésime Reclus, *Cap-Haïtien*

Divini strabismi. Metafisica dello sguardo nella *Casa ispirata* di Alberto Savinio

Un romanzo fantasmico

Tra il 1918 e il 1921, Alberto Savinio scrive alcuni saggi dedicati all'arte nei quali si propone degli obiettivi ambiziosi: spiegare l'accezione che la metafisica moderna assume per i fratelli de Chirico, ripercorrere l'origine dell'arte ad essa ispirata e infine delinearne i «valori plastici». La rivista eponima diretta da Mario Broglio – contenitore eterogeneo di scritti metafisici – darà spazio a quattro testi in cui Savinio espone delle «considerazioni multiple»¹ sull'arte, ovvero al primo approccio alle arti figurative di uno scrittore esordiente, non ancora pittore, teorico di un'arte paradossale che trarrebbe la sua modernità dal classicismo.

In questi testi, la storia – o la filosofia – dell'arte si delinea quale ciclica e perenne transizione dal barbarismo al classico: una dialettica in cui il passaggio obbligato attraverso il momento barbarico deve necessariamente risolversi in un approdo sempre rinnovato al classicismo. Savinio chiarisce tale passaggio ricorrendo a un confronto fisiognomico e indicandone, perciò, il corrispettivo nel graduale mutamento della statuaria greca: dall'immobilità e dalla drammaticità delle prime statue (momento barbarico) al movimento leggero, allo sguardo e all'espressione della «prima statua *che sorride*, precludendo al classicismo – che penetra cioè nel pieno adempimento del suo moto

organico e spirituale»². La teoria generale si riflette nei percorsi dei singoli artisti, in particolare quello di Carrà e de Chirico, ai quali Savinio riconosce una maturità spirituale ed artistica. A proposito del fratello, osserva che per la sua maturazione, avvenuta «per lo più fuori dai centri pittorici», gli anni parigini sono stati cruciali:

Io che ebbi modo di assisterlo durante la sua fase di Parigi, posso dire che pure lui, a un certo punto, si sentì in obbligo di rifare, per proprio conto, l'intero cammino della trasformazione formale pittorica, e questa attraversare tutta quanta per ritornare alla finalità spirituale, affermata questa volta in una piena plasticità organica³.

Broglio non ritenne, invece, idoneo alla pubblicazione l'editoriale *Nascere a tempo opportuno* (1918), firmato «Valori Plastici», probabilmente scritto a quattro mani dai fratelli de Chirico⁴. Nella dichiarazione d'intenti, i firmatari affermano di voler studiare il «fenomeno fuori ancora dell'opera grande informata nel volume e pertanto, incoraggiando l'opera degli artefici, propongono in un certo modo i *fantasmi* delle opere a venire»⁵. Negli stessi anni, Savinio scrive il romanzo *La casa ispirata* – pubblicato nel 1920 in cinque puntate sulla rivista «il Convegno» di Enzo Ferrieri⁶, poi in volume nel 1925. La vic-

1. Savinio 2007, p. 31.

2. *Ibidem*, p. 59.

3. *Ibidem*, p. 61.

4. Italia 2004, p. 151.

5. Manoscritto conservato presso la Fondazione Primo Conti – Centro di documentazione e ricerche sulle Avanguardie storiche di Fiesole, riprodotto in De Chirico 1985, pp. 109-111: 110.

6. Dal numero di giugno a quello di dicembre 1920. Italia 2004, p. 247.

nanza cronologica e il titolo, che alluderebbe a una casa popolata di spiriti, suggeriscono che i «fantasmi delle opere a venire» evocati dall'editoriale possano essere ricercati nelle pagine del romanzo con il quale gli scritti coevi sull'arte intrattengono un rapporto circolare.

Nell'editoriale del 1918, alla dichiarazione d'intenti segue l'individuazione degli interlocutori privilegiati: gli «intellettuali lungiveggenti»⁷ – attribuito da interpretare alla lettera, nel significato di “dalla vista più lunga”, segno inequivocabile di una vocazione metafisica. Molti tratti accomunano l'autore dei saggi al narratore della *Casa ispirata* che rivendica il medesimo dono, nel romanzo definito l'«infelice dono della perspicacia»⁸, da intendere anche in tal caso nel suo significato più antico e letterale di “acutezza della vista”. Fin dalle prime pagine del romanzo, il dono di una vista fuori dall'ordinario, che permette di scorgere «a occhio nudo la complicata trama del cosmo»⁹, si contrappone al modo di guardare dei più, rivelandosi uno strumento necessario per verificare la «metafisica salubrità del luogo»¹⁰. Alla luce degli scritti pubblicati su “Valori Plastici” si comprende che tale salubrità coincide con una metafisica continuità, con un'assenza di separazione tra reale e irreale, tra fisico e metafisico¹¹. Si comprende, inoltre, che il dono di uno sguardo capace di scorgere l'«anatomia metafisica»¹² del mistero costituisce soltanto il punto di partenza di un processo artistico il cui fine è quello di apprendere a metterla a nudo.

Se *La casa ispirata* può essere considerato «il primo e forse unico romanzo metafisico»¹³ di Savinio, la scrittura tortuosa e il difficile processo redazionale testimoniano della difficoltà di conferire una forma narrativa organica ai programmi espressi negli scritti sull'arte e, così, di «informare» l'opera dei fantasmi in essi contenuti¹⁴. In questa luce, *La casa ispirata* si configura piuttosto quale romanzo *fantasmico*, nell'accezione che l'autore «imponesse» al termine nei suoi scritti teorici, dove esso perde ogni legame con i fantasmi e con l'innaturale. Savinio intende, invece, «*Fantasmico*, per: *incipiente* fenomeno di rappresentazione; *genesì* di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: *stato iniziale* del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima»¹⁵. La ripetizione («incipiente», «genesì», «stato iniziale») sottolinea la

coincidenza tra la dimensione fantasmica e la fase iniziale del processo metafisico, ovvero della rappresentazione dei «valori dimenticati, negletti che l'artista a mano a mano scopre – cioè rivela»¹⁶. L'ulteriore precisazione presente nel passaggio citato – «rispetto all'uomo» – si rivela, inoltre, uno strumento utile per interpretare il percorso del giovane protagonista del romanzo e del suo autore i quali, sebbene siano tra i «pochissimi»¹⁷ in grado di cogliere la dimensione metafisica della casa, non raggiungono con essa una piena domestichezza, rimanendo perciò allo «stato iniziale» della scoperta-rivelazione. L'opera è dunque il frutto dell'apprendistato metafisico di Savinio, messo a tema nel romanzo attraverso le vicende del suo *alter ego*, il giovane Marcello.

Il gioco di sguardi conflittuale che si stabilisce tra il narratore e il suo doppio meglio si comprende alla luce dell'avvertenza scritta da Savinio nel 1944, per una ristampa del romanzo progettata con Bompiani e poi non realizzata. Nel testo l'autore mette in scena il confronto con la sua scrittura di vent'anni prima, mediante un raffronto fisiognomico tra la faccia «aspra», «ambigua», «sospettosa» del giovane autore della *Casa ispirata* e quella dello scrittore di “oggi”: «più levigata e scaltra»¹⁸. Si tratta di un ulteriore gioco di sguardi che riprende, duplicandolo, quello che ha luogo nel romanzo:

il mio primo impulso è di scomporre il testo primitivo e di ricomporlo di sana pianta. Ma ormai siamo troppo civili per obbedire agli impulsi. Questa scrittura intricata, angolosa, cigolante – non è forse l'immagine della mia adolescenza? Dico adolescenza 'letteraria': perché l'altra' adolescenza io l'ho consumata in musica [...]. Abbiamo capito che questo struggente desiderio di dare al nostro passato il volto del nostro presente, è esso pure una finzione temporale [...]. E sarebbe stato un inganno agli altri, perché avremmo mascherato con la nostra faccia più levigata e scaltra, di oggi, la faccia aspra, ambigua, sospettosa di allora. Ci siamo ricreduti dunque. E gli emendamenti che abbiamo portato qua e là a questo libro adolescente, li abbiamo portati con mano leggera e in modo da non alterare menomamente l'impronta della sua età¹⁹.

7. De Chirico 1985, p. 110.

8. Savinio 1986, p. 10.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*, p. 9.

11. Savinio 2007, p. 47.

12. *Ibidem*, p. 35.

13. Italia 2004, p. 269.

14. Sebbene il lavoro di Paola Italia, Alessandro Tinterri e Giuditta Isotti-Rosowsky abbia contribuito a esplicitarne alcuni snodi, portando alla luce

passaggi e digressioni eliminati nel corso della sua genesi complessa.

15. Savinio 2007, p. 46 (il corsivo è nostro).

16. *Ibidem*, p. 62.

17. Savinio 2007, p. 45.

18. *Avvertenza* scritta da Savinio nel maggio del 1944 e riprodotta sulla base del dattiloscritto (3 fogli, con correzioni autografe) conservato presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario “G.P. Vieusseux”, ora in Tinterri 1995, p. 933.

19. *Ibidem*.

Nel testo si possono rintracciare i segni della concezione evolutiva dell'arte che Savinio esprimeva vent'anni prima nei testi pubblicati su "Valori Plastici". L'autore presenta sé stesso quale artista spiritualmente maturo poiché ha ripercorso, come a suo tempo aveva fatto il fratello pittore, la dialettica tra il momento «primitivo» – *La casa ispirata* – e quello civile, il momento presente. Se nella faccia «aspra» del giovane scrittore si riflette il momento barbarico, quella «più levigata» di oggi è l'immagine del momento «classico», nel quale si allontana dall'inquietudine barbara con un sorriso leggero e pudico, dunque ironico, perché nell'ironia Savinio intravede l'altra faccia del pudore²⁰. Diversamente, la *vis comica* apprezzata dalle poche recensioni favorevoli alla *Casa ispirata*²¹ assomiglia meno al punto d'arrivo dell'evoluzione artistica – l'ironia classica della prima statua che sorride – che a una comicità grottesca, a una risata che non supera il dramma e l'inquietudine. L'avvertenza suggerisce inoltre che l'apprendistato artistico dell'autore sia stato duplice, diviso tra un'adolescenza letteraria e un'altra adolescenza, consacrata alla musica, di poco successiva. Alla luce delle parole citate, si comprende che la scrittura acerba ed esitante del «libro adolescente» sia «l'immagine» dell'adolescenza «letteraria», mentre le vicende narrate, ambientate a Parigi nel 1914, si svolgono nel luogo e nel tempo in cui si consuma l'adolescenza musicale, incarnata dal giovane Marcello, che si accanisce contro il pianoforte con il medesimo «*furore dionisio*»²² che nelle performances musicali delle "Soirées de Paris" s'impadroniva di Alberto Savinio. Come quest'ultimo aveva fatto nel maggio del 1914, di fronte allo sguardo ammirato e stupito di Soffici e di Apollinaire, anche Marcello «si accanisce con ardore di zingano contro la dentiera ingiallita del pianoforte» che, in seguito a tali aggressioni, «più non soccorre»²³. Tuttavia, Savinio, che soltanto qualche anno prima si faceva chiamare «artisan d'yonisiaque»²⁴, guarda ora al suo *alter ego* con ironia paragonando il suo entusiasmo a un «*raptus demenziale*»²⁵. La ripresa del medesimo gioco di sguardi presente nel romanzo ci induce a considerare lo scritto del 1944 quale chiave di lettura per interpretare l'attitudine dell'autore verso il giovane Marcello come lo sguardo che lo scrittore "adolescente" rivolge al musicista adolescente, in un primo confronto con la propria memoria, con un passato prossimo che nel 1919 è già stato cancellato dalla guerra.

Alla luce di tali riflessioni, la «vista più lunga»²⁶ dell'autore si precisa nelle sue molteplici linee prospettiche, non soltanto quale sguardo capace di scorgere i lati più profondi della realtà presente, ma anche di indagare la propria storia lontana o recente quale «realtà genealogica degli individui e delle cose (gli 'ospiti metafisici' che sono dentro ognuno di noi)»²⁷, alla ricerca di una vocazione che definisca la propria identità, la quale rappresenta – come ha scritto Maurizio Calvesi – uno degli aspetti più originali della metafisica saviniana²⁸. Nel *Ritratto del fratello* (fig. 1), Giorgio de Chirico fissa in uno sguardo rivolto altrove questo tratto caratteristico del giovane Savinio che dipinge come un pensatore che interpreta l'enigma della realtà attraverso un confronto con le proprie origini²⁹.



1. Giorgio de Chirico, *Ritratto del fratello dell'artista*, 1909-1910, olio su tela, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

20. Savinio 2007, p. 62.

21. Recensione di L. Montano, in Tinterri 1995, p. 932.

22. Savinio 1995, p. 237. Il corsivo è dell'Autore.

23. *Ibidem*.

24. Montesano 2007, p. 11.

25. Savinio 1995, p. 235. Il corsivo è dell'Autore.

26. Savinio 1977, p. 361.

27. Savinio 2013, p. 11.

28. Calvesi 1982, p. 106.

29. Cfr. Baldacci 1997, pp. 66-68.

Lo sguardo che nel quadro è messo in relazione con la mitica infanzia greca, nel romanzo scritto a Roma si rivolge ai ricordi parigini, non per mitizzarli, ma per ricercarvi un'ispirazione. In questa luce, ben al di là dei suoi esiti, *La casa ispirata* si lascia leggere come un luogo chiave della poetica saviniana, nel quale il tentativo di precisare la propria vocazione metafisica riflette la ricerca di uno sguardo che si adatti alla realtà che, collettivamente, gli artisti scoprono in quegli anni più «vasta»³⁰. Tale percorso comporta anche il necessario attraversamento di alcuni fallimenti, come quello della presunta vocazione profetica esibita all'inizio del romanzo, debitrice della poetica dechirichiana e del lascito artistico di Apollinaire che, nel suo ultimo manifesto, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, imponeva agli spiriti moderni dei compiti profetici³¹.

Nelle prime pagine del romanzo, che descrivono l'ingresso del personaggio di Savinio nella casa di rue Saint-Jacques, si avverte, infatti, l'influenza della poetica di de Chirico e, al contempo, il tentativo di rielaborarne le suggestioni in maniera autonoma. Come nelle tele metafisiche del fratello, la calma apparente del luogo nasconde una profondità abitata la cui superficie è pronta a incresparsi per rivelare indecifrabili indizi che non conducono ad alcuna verità. Presagendo forse tale vuoto di senso, all'ingresso della casa Savinio dichiara di sentirsi negato alla felicità e considera il dono della perspicacia «infelice»³², come spesso accade al profeta con il dono della profezia. Se la contemplazione di una casa o di una strada rappresenta per de Chirico una possibile fonte di rivelazione, l'osservazione dei medesimi oggetti lascia il posto per Savinio al tentativo di stabilire quale San Giacomo dia il nome alla strada o quale significato rivesta il civico della casa. Laddove la chiaroveggenza del fratello si esercita in luoghi disabitati, quella dell'autore si lascia ottenere dai dettagli che si sovrappongono nell'enumerazione, e dal sopraggiungere di personaggi le cui azioni banali sembrano, soltanto ai suoi occhi, cariche di significati. A ben vedere, l'irrisorietà degli «indizi, i segni, i presagi»³³ che la sua lungiveggenza sarebbe chiamata a interpretare sembra già smentire la sua dichiarata attitudine alla profezia, più che rivelare il vuoto di senso della realtà. L'irruzione di un dettaglio comico spesso sgonfia l'attesa carica di *pathos*, come accade per la mostruosa presenza che si aggira nella casa e che Savinio sospetta essere la Morte in persona, finché uno dei personaggi lo

rassicura: «non ci badi, è mia moglie»³⁴. La figurazione ironica, che riveste un ruolo importante nel profetismo dechirichiano, sembra forzare la mano di Savinio nella sola direzione dell'«umorista» in cui Papini aveva riconosciuto il «profeta di ogni scoperchiatura»³⁵.

Il dono della perspicacia reclamato dall'autore è anche il segno della «vocazione di ricercare il vero e la sostanza delle cose» che gli permette di accorgersi della concretezza delle presenze spettrali che popolano la casa e, al tempo stesso, di riconoscere nei borghesi che la abitano i suoi fantasmi veri e propri. Tuttavia, a partire dalle prime pagine, il lettore attenderà invano il compimento anche di uno soltanto dei presagi annunciati ma, come l'apocalisse temuta lungo l'intero romanzo si rivelerà parodica, le intuizioni dell'autore sul rapimento del giovane protagonista si riveleranno degne di un poliziesco a larga diffusione. L'unica apparizione all'altezza della sua perspicacia si rivela, infatti, quella del criminale Fantomas, protagonista di epopee popolari il cui stile il poeta Max Jacob aveva definito «déplorable»³⁶. Il dono di un «doppio sguardo»³⁷ consentirà, invece, al giovane Marcello di scorgere il «Dio umanizzato»³⁸ che discende dai cieli, per poi ascendervi di nuovo, dopo aver passeggiato con lui per le strade di Parigi. Sullo sguardo del giovane che divaga «altrove, lontano», Savinio dice poco al lettore, se non nel momento in cui non comprende più «né dove né su chi» esso divaghi, a causa dell'«insanabile rottura»³⁹ avvenuta tra i due personaggi.

Lo strabismo “divino”

Una digressione sul dono dello sguardo strabico, segno della capacità di vedere oltre, tipica dell'artista metafisico, era in realtà prevista nella seconda stesura del romanzo, ultimata nel 1922⁴⁰. Pubblicata autonomamente nel 1934, con il titolo *Mistero dello sguardo*⁴¹ sulla rivista “Colonna”, la digressione prendeva avvio da una caratteristica comune a tutti gli uomini: la non contemporaneità degli occhi e il gioco che tra questi «costantemente corre»⁴² quando si guarda. Che gli occhi si scambino lo sguardo, che si alternino nel guardare, lo si coglie con particolare evidenza osservando le fotografie, tuttavia, l'indipendenza degli occhi s'intensifica, divenendo più evidente, in coloro per i quali guardare è un'operazione «illuminata», un

30. Savinio 1977, p. 361.

31. Apollinaire 1991, p. 950.

32. Savinio 1995, p. 198.

33. *Ibidem*, p. 199.

34. *Ibidem*, p. 222.

35. Recensione di G. Papini, in Tinterri 1995, p. 916.

36. Jacob 1914, p. 404.

37. Savinio 1995, p. 338.

38. *Ibidem*, p. 306.

39. *Ibidem*, p. 338.

40. Italia 2004, p. 256.

41. Savinio 1992, pp. 143-145.

42. *Ibidem*, p. 143.

esercizio di contemplazione volto all'indagine e alla scoperta. Non lasciano dubbi a tal proposito i ritratti dei pittori che più profondamente hanno saputo penetrare l'enigmatico volto dell'uomo: Raffaello, Dürer, Holbein e Böcklin che, nel suo *Autoritratto con la Morte* (fig. 2), avrebbe rappresentato

anche lo sguardo diverso di ciascun occhio: quello sguardo particolare a quanti più sviluppata posseggono la facoltà dell'osservare e del riflettere: quello sguardo che dà luogo a certo quale vagare degli occhi, a certo loro incantarsi, e che talvolta si fissa, devia irrimediabilmente la pupilla, è strabismo⁴³.

Lo sguardo doppio accomuna "poeti" quali Euripide e Platone, la figura mitica di Orlando, quella mitizzata di Garibaldi e le divinità olimpiche – come ben si vede nelle statue di Giove. Infine, Savinio conclude: «E penso che non in altro modo ci si può figurare un dio umanizzato, se non con le pupille enormi e deviate, onde, sogguardando egli il mondo non si sa precisamente in quale punto miri: se in nessun luogo o dappertut-

to»⁴⁴. Tale conclusione si riallaccia soltanto apparentemente al discorso sulle divinità olimpiche, perché «Dio umanizzato»⁴⁵ è la perifrasi con cui, nel capitolo XLIII della *Casa ispirata*, l'autore si riferisce a Gesù Cristo, raccontando la sua apparizione al giovane Marcello.

Se il lettore ha vacillato nel sentir evocare il presunto strabismo di Euripide e di Platone, si è visto costretto a verificare l'esistenza di una tradizione secondo cui Orlando sarebbe stato strabico⁴⁶, potrebbe chiedersi ora dove Savinio vada a prendere l'idea dello strabismo di Cristo e come possa affermare che tale modalità rappresentativa costituisca l'unica possibile. La risposta potrà essere ricercata in alcune icone bizantine, tra le quali le più celebri appartengono alla famiglia del *Mandylion* di Edessa (fig. 3), considerata un'immagine *acherotipa*, non fatta da mano d'uomo. In tale famiglia di icone, così come nelle numerose copie della "vera icona", Cristo è rappresentato con uno sguardo asimmetrico che può essere ricambiato, ma non dominato dallo spettatore. I pittori di icone si avvalevano di questa tecnica per simulare il divino sguardo "onniveggente", in modo che il volto raffigurato potesse guardare – secondo le

2



2. Arnold Böcklin, *Autoritratto della Morte che suona il violino*, 1872, olio su tela, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

3



3. *Mandylion* di S. Silvestro in Capite, VI secolo, Roma, Vaticano, Cappella Matilde

43. *Ibidem*, pp. 143-144.

44. *Ibidem*, p. 145.

45. Savinio 1995, p. 306.

46. Cfr. Venturini 2010, pp. 353-354.

parole di Cusano – al contempo «attorno a sé tutte le cose», «tutti e ciascuno»⁴⁷.

Laddove tale argomento teologico era impiegato allo scopo di sottolineare i limiti dello sguardo dell'uomo, in opposizione allo sguardo assoluto di Dio, Savinio se ne serve allusivamente per stabilire un parallelo tra lo sguardo dell'artista metafisico – nella persona di Böcklin – e quello divino, nella figura di Cristo. L'obiettivo della digressione è, infatti, quello di delineare il «poetico, il metafisico sguardo»⁴⁸, nel quale gli occhi intenti alla scoperta-rivelazione si avvicinano: «fermo uno sull'oggetto, l'altro riguardando di là da questo, mirandone lo spettro, l'ineffabile alone che lo circonda»⁴⁹. Si tratta di uno sguardo capace di cogliere al tempo stesso la dimensione visibile della realtà e la sua «spettraltà»⁵⁰ che ne costituisce la vera essenza, l'oggetto e la sua aura, l'«alone» che lo circonda.

Già nel suo primo manifesto programmatico, *Le drame et la musique* (1914), Savinio aveva annunciato: «notre époque serait portée à faire jaillir des matières mêmes (des choses) leurs éléments métaphysiques inhérents»⁵¹. Nelle parole di Savinio, il metafisico moderno si configura come colui che esercita la sua forza spirituale «pour faire jaillir de partout et rien que par son simple pouvoir, un sens métaphysique»⁵². L'artista dovrà perciò allenare il suo sguardo a riconoscere «ovunque» la dimensione metafisica che, soltanto apparentemente nascosta e inafferrabile, rappresenta l'altro volto dell'immanente e del transitorio e non è separabile dal dato sensibile, anzi, può offrirsi al suo sguardo soltanto attraverso di essa. In questa luce, lo sguardo del «poeta» metafisico assomiglia allo sguardo divino, perché è capace di vedere l'anima dovunque e in ogni cosa, «dalla montagna alla tabacchiera», come l'autore scrive in un testo metafisico coevo alla *Casa ispirata*⁵³.

Tornando con la memoria a questi anni, Savinio definirà la «poesia metafisica» quale «scoperta ed espressione della psiche delle cose (di una statua, di un monumento, di una piazza, di una città, di un paesaggio, di un oggetto, di un cielo) ossia della poesia 'interna' dell'universo [...] in campi di là dall'umano e più vasti»⁵⁴. La rivelazione di un'«umanità animata spiritualmente da un proprio e intimo motore psichico» e la scoperta che il concetto di umanità si possa allargare fino a

«quello finora tenuto per inanimato, ma che tale, come ora sappiamo, non è»⁵⁵, fa sì che per il poeta metafisico la soggettività cessi di essere una prerogativa dell'uomo. Il mondo cosale sembra dunque possedere la capacità di ricambiare lo sguardo che lo contempla, esprimendo la sua psiche interna di cui è espressione l'«alone» che lo circonda. Dotate di una psiche, di una vita interna, di un volto, di uno sguardo, tutte le cose ricordano all'artista la presenza di un'alterità ridimensionando le sue potenzialità apparentemente illimitate e chiamandolo ad assumere un atteggiamento etico verso un mondo nel quale non esistono più meri oggetti.

Similmente, in uno scritto più tardo, Savinio osserverà che anche le parole sono dotate di una psiche, di un'anima, e che la maniera di penetrarla si chiama etimologia⁵⁶. Tuttavia, la scoperta etimologica è un'illuminazione che non tocca mai da vicino la Verità⁵⁷. Infatti, in un mondo che è «anadioménon», in perenne trasformazione, dove continuamente nasce un «novello dio»⁵⁸, fare una scoperta non vuol dire possedere la verità di una parola, ma esplorarne le possibilità, mediante il recupero di etimologie scartate e persino dei suoi significati inventati. In tale luce, l'attribuzione di un nuovo significato al termine *fantasmico*, da parte del giovane autore dall'italiano incerto, non apparirà soltanto un gioco di parole fine a sé stesso. La dimensione del gioco, che più tardi evolverà nella pratica della freddura etimologica, è invece parte integrante del processo di ri-semantizzazione al quale Savinio sottopone le parole, a partire dalla stessa *metafisica* il cui suffisso intende leggere non più nel significato di «al di là», bensì di «dentro la fisica»⁵⁹.

Nella *Casa ispirata*, Savinio sperimenta in una direzione originale il *modus operandi* teorizzato dai fratelli de Chirico e, con un procedimento che diventerà la sua cifra stilistica ben al di là del periodo metafisico, scopre che l'eccedenza del possibile si mostra soltanto se un dato è estraniato dal suo contesto ordinario che lo rende familiare. Ha luogo allora un'apparizione non prevedibile allo sguardo comune, un'irruzione che eccede le categorie di casualità e fa del dato un *dono*: la fonte di uno stupore sempre rinnovato. L'altro lato delle cose, che si rivela all'occhio del metafisico, deve però indurre quest'ultimo, nella

47. Belting 2010, p. 216.

48. Savinio 1992, p. 144.

49. *Ibidem*.

50. Savinio 2007, p. 62.

51. Savinio 1914, p. 241. «La nostra epoca sarebbe propensa a far emergere dalla materia stessa (delle cose) i suoi elementi metafisici intrinseci» (Traduzione nostra).

52. *Ibidem*, p. 242. Il corsivo è nostro. «Per far scaturire ovunque, e soltanto grazie al suo potere, un senso metafisico» (Traduzione nostra).

53. Savinio 2007, p. 32.

54. Savinio 2004^b, p. 737.

55. *Ibidem*.

56. Savinio 1977, p. 20.

57. *Ibidem*, p. 139.

58. Savinio 2007, p. 46.

59. Savinio 2004^b, p. 737.

sua piena maturità, a non meravigliarsi di quanto vede, neppure di fronte all'accadere dei cosiddetti miracoli, i quali non sono che il semplice e momentaneo risplendere, ai nostri occhi, dell'essenza vera delle cose presente nella realtà, ma che non siamo capaci di vedere.

Su tali riflessioni era incentrato il capitolo XLVIII della *Casa ispirata* nel quale Savinio spiegava all'abate Chardonnel il suo punto di vista sui miracoli, nel contesto di una digressione che doveva seguire il racconto dell'apparizione di Cristo al giovane Marcello, ma che sarà anch'essa eliminata dalla versione definitiva⁶⁰. Convocato alla mensa dei Leumazy-Constant in qualità di rappresentante del punto di vista ortodosso della Chiesa, l'abate talvolta mostra delle impercettibili breccie nella sua maschera sociale che lo rendono amabile agli occhi di Savinio il quale, d'altra parte, non gli risparmia qualche provocazione. Nel dare sfogo alla sua concezione metafisica, quest'ultimo ammette, infatti, di considerare veramente miracoloso non tanto l'accadere dei miracoli, «quanto il riuscire noi a scorgarli tuttavia»⁶¹. Dal canto suo, Chardonnel lo sospetta «un poco di eresia»⁶², ma cede più volentieri al «sonno del giusto»⁶³ che alla foga inquisitoria. Il discorso di Savinio pone nuovamente al centro la questione dello sguardo nel tentativo di dare una forma narrativa alle riflessioni di Schopenhauer contenute nel *Saggio sulla visione degli spiriti*⁶⁴. Il filosofo, con cui la metafisica di Savinio contrae non pochi debiti, riteneva che la cosa in sé, la vera essenza delle cose di cui i miracoli rappresentano il risplendere momentaneo, potesse essere conosciuta dal chiaroveggente, mediante l'esercizio della contemplazione. A tal proposito, come ha osservato Paola Italia, lo scarto compiuto da Savinio e, più in generale, dai fratelli de Chirico, consiste nell'identificazione della figura del chiaroveggente con l'artista metafisico e in una trasposizione del concetto schopenhaueriano di seconda vista nel metafisico sguardo duplice⁶⁵.

Tuttavia, Savinio non si limita a identificare l'artista con la figura del chiaroveggente: se nella precedente digressione lasciava intendere che lo sguardo del metafisico era simile a quello del dio umanizzato, ora spiega la chiaroveggenza ricorrendo all'esempio di Cristo. Come quest'ultimo, i «massimi» metafisici godono di una libertà che li rende «iddii, per altro mortali» e sono perciò capaci di «astrarsi dalle condizioni meccaniche della vita», tanto da esercitare questa facoltà an-

che sui loro prossimi⁶⁶. Nel compiere i miracoli, Cristo avrebbe agito «al modo, mi passi il paragone, di un magnetizzatore» – spiega Savinio all'abate, utilizzando un termine tecnico che trova ampio spazio nel testo schopenhaueriano, nel quale il magnetizzatore coincide con il chiaroveggente. Così Savinio motiva l'insolita scelta terminologica:

Ha ella mai notato che il Re d'Israele soleva far precedere il miracolo da imposizione delle mani, come per una espressa volontà di stupefare il paziente? Diceva il figlio dell'uomo: 'Voglio?'; o 'Levati e cammina!'; oppure 'Apri gli occhi e guarda!'. Ora, che altro significano codesti imperativi, se non il proposito da parte di Cristo di fermare la volontà del paziente, di astrarlo dal meccanismo del tempo e dalle leggi dello spazio, di toglierlo insomma dalle comuni condizioni della vita⁶⁷?

Il termine «paziente» allude al valore “medico” della pratica del magnetismo che si fondava sul presupposto che le onde magnetiche che si sprigionano dagli animali, e in particolare dall'uomo, potessero essere concentrate e indirizzate verso altri uomini a scopo terapeutico, mediante l'utilizzo del movimento delle mani. Nel momento in cui il «paziente» si viene a trovare in questa condizione non comune, nulla è più facile che compiere il miracolo – conclude Savinio – e per precisare in cosa essa consista si sofferma sul miracolo della resurrezione di Lazzaro operato dal «Redentore»:

Lazzaro veniva a trovarsi contemporaneamente e nella vita, e nella morte, e nello stato ancora che precede la nascita; giacché la sua entità era libera ormai di spostarsi per qualunque rispetto dello spazio e del tempo; giacché Lazzaro veniva ad esistere e nel passato e nel futuro, e nell'ieri e nel domani, e nell'innanzi e nell'indietro e nell'alto e nel basso; giacché Lazzaro ormai era comunque e dappertutto, presente ognora e inalterabile⁶⁸.

Si potrebbe ipotizzare che il riferimento all'esempio di Cristo sia un tentativo di adeguarsi al linguaggio dell'abate ma, d'altro canto, Savinio attinge a piene mani al linguaggio dell'ipnosi e del magnetismo che – come Schopenhauer mostra chiaramente

60. La digressione sui miracoli è aggiunta nella stesura del 1922, conservata nel Fondo Savinio alla collocazione AS.II. 9.9 (nella cartella che la contiene si trovano le due digressioni sullo sguardo e sui miracoli, scritte a macchina), mentre è assente nella versione del 1920 ed è eliminata dalla successiva stesura (collocazione: AS.II. 9.8). Il capitolo XLVIII è pubblicato in *Appendice* a Italia 2004, pp. 464-467.

61. Savinio 2004^a, p. 464.

62. *Ibidem*, p. 465.

63. *Ibidem*, p. 467.

64. Il testo schopenhaueriano più letto e studiato da Savinio fin dagli anni del suo soggiorno parigino. Cfr. *Ibidem*, p. 246.

65. *Ibidem*, p. 263.

66. *Ibidem*, p. 466.

67. *Ibidem*.

68. *Ibidem*, p. 466.

te – sembrava dispiacere particolarmente alla Chiesa, almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento. Il tentativo di coinvolgere l'abate, che non sembra opporre particolari resistenze, rende l'atteggiamento di Savinio diverso da quello del "maestro" Schopenhauer che, nelle pagine del *Saggio*, non perdeva occasione di polemizzare con la «pretaglia inglese», la quale avrebbe ritardato la diffusione del magnetismo in Inghilterra, riportando anche l'obiezione di un «pretino inglese»: «Chi crede nel magnetismo animale non può credere in Dio»⁶⁹.

La scelta del miracolo di Lazzaro per illustrare il *modus operandi* di Cristo, inoltre, non è innocente se si considera che negli anni della sua formazione Savinio aveva letto, con gli scritti di Nietzsche e Schopenhauer, anche la prima versione della *Vie de Jésus* (1863) di Ernest Renan⁷⁰, il quale considerava tale miracolo una messinscena e una pia frode attuata con il consenso di Gesù. Le polemiche che tale affermazione aveva suscitato, anche da parte di coloro che appartenevano alla stessa cerchia dell'autore, avevano spinto Renan a rivedere il capitolo in questione, mantenendo l'idea di un falso miracolo, ma attribuendone la suggestione a Marta e Maria, sorelle di Lazzaro e amiche di Gesù⁷¹. Nel dibattito sui miracoli, invece,

pur dichiarando di avversare la tirannia della scienza e della logica, Savinio sembra intenzionato a dare del funzionamento del miracolo una spiegazione che possa conciliare la fede con le tecniche del magnetismo e dell'ipnosi.

Se nella *Casa ispirata* l'apparizione di Cristo coincide con il miracolo vero e proprio, che lo sguardo duplice di Marcello sarà in grado di scorgere, nelle due digressioni eliminate la figura del dio umanizzato rappresenta dunque un modello di metafisico moderno, in virtù del suo sguardo "circolare" che potrebbe guardare in nessun luogo o dappertutto, grazie al quale Cristo riusciva ad astrarsi dai meccanismi della logica comune e a operare in una condizione di piena libertà. Nel corso della sua miracolosa apparizione, il dio umanizzato ricambia, da lontano, lo sguardo dell'*alter ego* dell'autore e, in virtù di tale scambio di sguardi, l'apprendista metafisico si avvicina, fino a "profanare", ciò che il sacro separa. In questa luce, il miracolo si presenta come una *chance*, quale apertura al "gioco" metafisico che spiazza l'immobilità dell'icona, restituendola al movimento leggero, all'espressione di un volto che sorride all'artista capace di cogliere il mistero del suo sguardo.

69. Schopenhauer 2012, p. 189.

70. Mocchi 2017, p. 95.

71. Cfr. Pholien 1983, p. 58; Simon-Nahum 2007, pp. 61-74.

Bibliografia

Apollinaire 1991

G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, Paris 1991, pp. 941-954

Baldacci 1997

P. Baldacci, *Giorgio de Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, Milano 1997

Belting 2010

H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010

Calvesi 1982

M. Calvesi, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano 1982

De Chirico 1985

G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985

Italia 2004

P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo 2004

Jacob 1914

M. Jacob, *Écrit pour la S.A.F.*, "Les Soirées de Paris", 111, 26-27, 15 luglio-agosto 1914, pp. 402-408

Mocchi 2017

N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, con uno scritto di P. Baldacci, Milano 2017

Montesano 2007

G. Montesano, *Sotto il segno di Anadioménon*, in Savinio 2007, pp. 11-28

Pholien 1983

G. Pholien, *Les deux «Vie de Jésus»*, Paris 1983

Savinio 1914

A. Savinio, *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", 111, 23, 15 aprile 1914, pp. 240-244

Savinio 1977

Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977

Savinio 1992

Id., *Mistero dello sguardo*, "Colonna", 3, 1934, ora in Tordi 1992, pp. 143-145

Savinio 1995

Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995

Savinio 2004^a

Id., *Capitoli inediti della "Casa ispirata"*. Capitolo XLVIII, in Italia 2004, pp. 464-467

Savinio 2004^b

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2007

Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano 2007, pp. 31-43

Savinio 2007

Id., «Anadioménon». *Principi di valutazione dell'arte contemporanea* [maggio 1919], in Savinio 2007, pp. 45-63

Savinio 2013

Id., *Maupassant e «l'altro»* [1944], Milano 2013

Schopenhauer 2012

A. Schopenhauer, *Saggio sulla visione degli spiriti*, ebook, Roma 2012.

Simon-Nahum 2007

P. Simon-Nahum, *Le scandale de la Vie de Jésus de Renan. Du succès littéraire comme mode d'échec de la science*, "Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle", XXV, 1, 2007, pp. 61-74

Tinterri 1995

A. Tinterri, *Note ai testi. La casa ispirata*, in Savinio 1995, pp. 930-935

Tordi 1992

R. Tordi (a cura di), *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma 1992

Venturini 2010

V. Venturini, *Sull'origine palermitana del teatro dei pupi*, "Teatro e storia", XXIV, 31, 2010, pp. 343-365

Savinio e l'autotraduzione: il caso di *Angelica o la notte di maggio*¹

La presenza del francese nel sistema linguistico di Savinio è un autentico stilema della sua scrittura giovanile. Sebbene questo tratto tenda ad affievolirsi con il tempo, lasciando spazio all'adozione sempre più esclusiva dell'italiano, il francese continua a conservare un'indubbia centralità nell'orizzonte creativo saviniano tramite il procedimento dell'autotraduzione. Praticata con una certa intensità negli anni Quaranta, al momento del sodalizio con l'editore parigino Henri Parisot, l'autotraduzione era già entrata a far parte del laboratorio saviniano alla metà degli anni Venti, in un periodo di delicata ridefinizione degli equilibri tra Italia e Francia da parte di uno scrittore ancora alla ricerca del contesto più propizio alla propria affermazione. In questo senso, l'autotraduzione di *Angelica o la notte di maggio*, sulla quale verterà questo contributo, costituisce un caso di studio ricco di implicazioni tanto sul piano letterario quanto su quello della strategia autoriale.

Dato alle stampe nella primavera del 1927 dall'editore milanese Giuseppe Morreale, ma composto nel corso del 1925, *Angelica o la notte di maggio* è il terzo romanzo di Savinio, che al momento della pubblicazione ha intrapreso da quasi un anno

il suo secondo soggiorno parigino. Non è un caso, quindi, se l'uscita del libro è annunciata, oltre che sulla rubrica di cronache francesi curata da Savinio sull'"Ambrosiano"², anche sulla stampa francese:

Alberto Savinio, le frère de Giorgio de Chirico, après avoir été musicien et écrivain, paraît vouloir se consacrer entièrement à la peinture. Aux éditions Morreale, de Milan, vient de paraître son 'dernier' roman, *Angélique ou la nuit de mai*, qui est le récit narquois et lyrique de quelques métamorphoses et de différents rêves. Savinio y réalise le prodige de donner un rythme et un sens nouveau à la langue italienne³.

Oltre all'influenza del cinematografo – confessata dallo stesso Savinio nell'Avvertenza del 1944 a una progettata e mai realizzata riedizione dell'opera⁴ –, il romanzo presenta un'affinità evidente con la pratica teatrale, che si giustifica con il contemporaneo coinvolgimento dell'autore nell'esperienza effimera ma ricca di implicazioni del Teatro d'Arte di Pirandello⁵. A Lamberto Picasso, attore di punta della compagnia

1. Questo contributo è il frutto di una riflessione sulla scrittura francese di Savinio avviata nella mia tesi di dottorato, discussa nel 2022 all'Université Sorbonne Nouvelle, con il titolo *Il viaggio infinito. Alberto Savinio e la Francia (1911-1952)*, sotto la direzione dei proff. Christian Del Vento e Paola Italia. Tengo a ringraziare gli Eredi Savinio, in particolare Ruggero Savinio e Francesca Antonini, per avermi gentilmente autorizzato a consultare le carte conservate nel Fondo Savinio, presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux" di Firenze. Esprimo un sentito ringraziamento alla Direttrice dell'Archivio, Gloria Manghetti, e a tutto il personale, per la consueta disponibilità ad assistere le mie ricerche.

2. L'articolo *Primavera parigina* si apre con un riferimento al romanzo di

prossima pubblicazione, in verità non molto esplicito per chi non poteva ancora averlo letto: «Ripeto testualmente le parole del barone Felix von Rothspeer (un personaggio che tra pochi giorni leverà la propria voce davanti a tutta la gente colta d'Italia e d'altrove) al segretario suo, Arno Brephus», *Primavera parigina*, "L'Ambrosiano", VI, 107, 6 maggio 1927, p. 3.

3. *La vie littéraire en Province et à l'étranger*, "Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques", VI, 247, 9 juillet 1927, p. 6.

4. Il testo dell'Avvertenza è trascritto nella *Nota al testo* di Alessandro Tinterri alla *Casa ispirata*, in Savinio 1995, pp. 930-935: 933-935.

5. Sul coinvolgimento di Savinio nell'esperienza del Teatro d'Arte, cfr. D'Amico 1987.

pirandelliana, Savinio dà notizia in due occasioni dello stato di avanzamento del romanzo. Il 7 novembre 1925, scrive genericamente: «Sto per finire un romanzo di cui sono soddisfatto»⁶; solo un mese più tardi, il 9 dicembre, Savinio fornisce al suo corrispondente il titolo della nuova creazione, ormai completata: «Lavoro moltissimo. [...] Ho terminato un romanzo 'Angelica o la notte di maggio'»⁷. Oltre a costituire una preziosa testimonianza della gestazione dell'opera, le lettere a Picasso dimostrano dunque l'esattezza della data conclusiva – il 26 novembre 1925 – riportata sull'ultima pagina della stesura manoscritta del romanzo conservata nel Fondo Savinio⁸.

Gli scambi di Savinio con Lorenzo Montano, altro interlocutore di riferimento di questo periodo, rivelano che al momento della conclusione il romanzo era in cantiere da più di un anno, se Savinio già il 21 settembre 1924 scriveva: «[...] presentemente lavoro all'*Angelica o la Notte di Maggio*. Come stesura, il libro è già tutto composto. Lo vado rilavorando con minuzia»⁹.

Le lettere a Montano attestano che, in parallelo rispetto alla gestazione del romanzo e al suo perfezionamento stilistico, Savinio maturò un altro ambizioso progetto, confessato nella lettera del 3 novembre 1925: «lavoro molto: l'Angelica è per finire. Poi me la traduco in francese»¹⁰. Il proposito torna, stavolta nei termini di un lavoro ultimato, in una lettera spedita da Parigi il 26 ottobre dell'anno successivo: «Ho già finito di tradurre in francese l'Angelica o la notte di Maggio' che, spero, uscirà presso una [sic] grande editore di qui»¹¹.

Nell'intervallo di meno di un anno che intercorre tra le due lettere, Savinio ha dunque portato a termine il progetto di traduzione del nuovo romanzo, che ancora non è stato pubblicato in Italia, ma per il quale già immagina una pubblicazione presso un editore francese. Il progetto sembra essere accantonato per un paio d'anni, che vedono da un lato la stampa di *Angelica* in Italia, dall'altro l'impegno totalizzante di Savinio nell'attività pittorica e la sua repentina integrazione all'universo artistico parigino. Un nuovo riferimento alla pubblicazione in francese del romanzo si legge nella nota autobiografica preparata nel 1927 su richiesta di Lionello Fiumi, ma pubblicata postuma nel 1954. Stilando uno stato dell'arte della sua attività fino a

quel momento, Savinio non tralascia il proprio progetto più recente e dichiara: «La traduzione francese di Angelica, fatta da me stesso, uscirà presso Kra, a Parigi»¹².

Savinio torna a menzionare la traduzione del romanzo nella seconda metà del 1928, parlandone a distanza di pochi mesi a due interlocutori diversi. Il primo è ancora Montano, al quale il 19 luglio scrive:

Ho tradotto io stesso l'Angelica', in francese. Questa traduzione uscirà, in ottobre, per cura del 'Sans Pareil', in edizione di lusso, accompagnata da 10 litografie di mia mano. Tu sai quali grossi guadagni gli editori di qui facciano con le edizioni di lusso, intorno alle quali c'è tutto un commercio eguale a quello dei quadri. Dai conti del mio editore, risulterebbe che da questa tiratura io dovrei guadagnare 1000 franchi. Se son rose fioriranno¹³.

Il secondo riferimento all'edizione francese del romanzo è contenuto in una lettera indirizzata a Giuseppe Raimondi, al quale l'anno precedente Savinio aveva spedito il romanzo fresco di pubblicazione¹⁴. L'8 settembre 1928, scrivendo per annunciare la nascita della figlia – alla quale dice di essersi «affrettato di imporre il nome Angelica»¹⁵ –, Savinio mette al corrente l'amico riguardo ai suoi progetti imminenti, tra cui la pubblicazione in francese del romanzo autotradotto: «'Angelica o la notte di Maggio', da me stesso tradotta in francese e illustrata con dieci litografie mie, uscirà prossimamente in edizione di lusso per i tipi del 'Sans-Pareil'»¹⁶. Se scrivendo a Montano Savinio si era soffermato sui notevoli guadagni che gli avrebbe garantito l'edizione francese, rivolgendosi a Raimondi egli sembra aver ridimensionato le proprie attese e anzi indirizza all'amico un'esplicita richiesta di sostegno:

Ti spedisco in plico raccomandato un esemplare della edizione. Se vorrai sottoscrivere mi farai un piacere personale. Non occorre tu scriva alla casa editrice: basta tu mandi a me la tua adesione, che trasmetterò all'editore. Mi dispiace non poterti offrire una copia del libro, ma l'editore è uomo durissimo in affari e molto attaccato al guadagno. Nemmeno a me concede copie¹⁷.

6. Savinio 1995, p. 936.

7. *Ibidem*.

8. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Savinio, AS.II. 10.1.

9. Batassa 2018, p. 2. Le lettere di Savinio a Montano sono state oggetto della tesi di dottorato di Ilaria Batassa (*Pseudonimi allo specchio: le lettere inedite di Alberto Savinio a Lorenzo Montano*), discussa nel 2015 presso le università Tor Vergata di Roma e Autonoma di Madrid.

10. *Ibidem*, p. 3.

11. *Ibidem*.

12. *Un'autobiografia inedita di Savinio*, "Realtà", IV, 24, novembre-dicembre 1954, pp. 3-4, ora in Vivarelli 1990, p. 363.

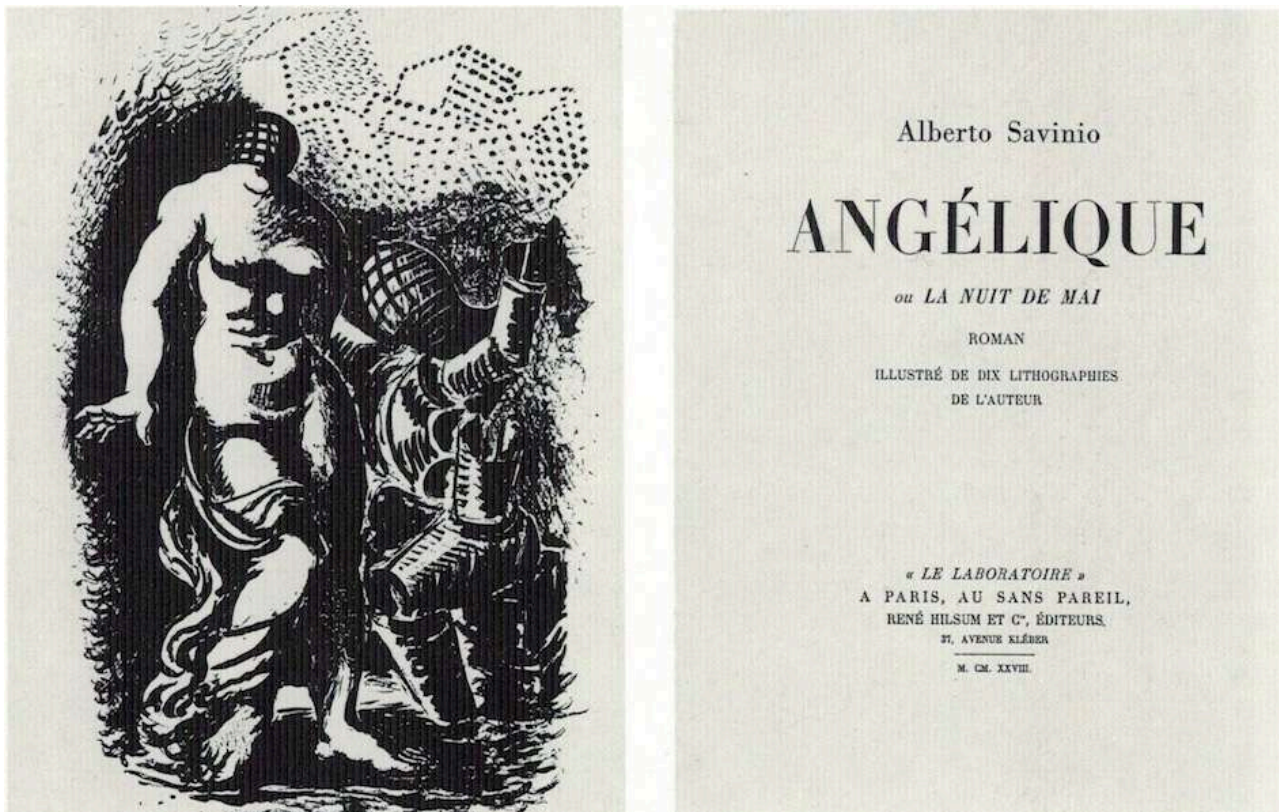
13. Batassa 2018, pp. 3-4.

14. Nella lettera spedita da Parigi il 20 maggio 1927, Savinio scrive a Raimondi: «Con lo stesso corriere ti mando una copia del mio nuovo romanzo, 'Angelica o la notte di maggio', uscito in questi giorni presso l'editore Morreale di Milano. Spero che questo mio libretto non ti dispiacerà. Se ne vorrai parlare su 'L'Italiano', mi farai un vero e grande favore». Le lettere di Savinio a Raimondi si conservano nel Fondo Raimondi della Biblioteca "Ezio Raimondi", presso il dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna.

15. Lettera dell'8 settembre 1928.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.



1. Dépliant che annuncia l'edizione francese di *Angelica o la notte di maggio*, 1928, in Vivarelli 1990, p. 170

Parlando di «esemplare» dell'edizione, Savinio fa verosimilmente riferimento al dépliant (fig. 1) diffuso dalle edizioni Au Sans Pareil per annunciare l'edizione francese del romanzo, previsto per la pubblicazione nella collana "Le laboratoire". Se il documento fa menzione esplicita delle dieci litografie che dovevano accompagnare l'edizione – una sola delle quali verrà effettivamente realizzata da Savinio¹⁸ –, stupisce la mancanza di un accenno alla traduzione d'autore.

Ad esclusione di questa testimonianza isolata, nonostante Savinio ne parli in circostanze diverse a vari corrispondenti, non si conservano tracce di un effettivo compimento del progetto, né tra le carte del Fondo Savinio, né negli archivi delle due case editrici Kra e Au Sans Pareil, entrambi conservati presso l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)¹⁹. Non deve stupire, d'altra parte, la potenziale vicinanza di Savinio alle due case editrici, le cui linee editoriali rispecchiano pienamente la natura profonda del progetto saviniano. In effetti, se Kra costituì a tutti gli effetti la casa editrice di riferimento del surrealismo, di cui aveva pubblicato il *Manifeste* nel 1924, in un territorio del tutto analogo si situavano le edizioni Au Sans Pareil, che avevano

ospitato sin dal 1919 le primissime opere dei surrealisti. Oltre a costituire un trampolino di lancio per l'attività di Breton e dei suoi sodali, per tutta la prima metà degli anni Venti le edizioni Au Sans Pareil si adoperano per pubblicare o ristampare le opere di alcune tra le colonne portanti dell'avanguardia francese di inizio secolo, da Max Jacob ad Apollinaire, passando per Cocteau e Lautréamont. La selezione di questo canone è il frutto di una precisa operazione culturale, volta a diversificare l'offerta editoriale, proponendo accanto ai titoli dei surrealisti le opere di autori contemporanei che, alla stregua di Savinio, pur restando esterni al movimento erano generalmente apprezzati dagli scrittori che ne facevano parte e dal loro pubblico di riferimento.

È dunque plausibile ritenere che l'edizione saviniana sia stata effettivamente messa in lavorazione e prevista per la pubblicazione per l'autunno di quell'anno, ma che poi il progetto sia sfumato a causa dell'elevato costo che un volume di lusso corredato di litografie avrebbe comportato, a fronte di una prospettiva di guadagno limitata, in un momento di grave crisi del mercato librario²⁰. La centralità di questo aspetto, d'altra parte, è confermata dalla corrispondenza saviniana: oltre ai due riferimenti

18. Vivarelli 1990, p. 170.

19. Si ricava l'informazione da Fouché 1989.

20. Nella sua ricerca sulla casa editrice, Pascal Fouché ha osservato che la politica editoriale di Au Sans Pareil registrò un drastico cambiamento intorno alla fine

degli anni Venti. Dopo il successo del 1927, anno di massima produttività della casa editrice, con l'uscita di ventuno titoli, già dal 1928 la strategia editoriale fu ripensata a causa degli effetti di una significativa crisi delle vendite, che si ripercossero soprattutto sulle costose edizioni illustrate, abbandonate in favore del ritorno a un'editoria di stampo più tradizionale (*ibidem*, p. 61).

ravvicinati nelle lettere del 1928, non si sono rintracciate altre allusioni al progetto di edizione per Au Sans Pareil. Savinio torna a parlare della propria traduzione di *Angelica* più di dieci anni dopo, in una lettera del 16 febbraio 1939 a Henri Parisot, con il quale sta mettendo in cantiere nuovi progetti di diffusione dei propri scritti in Francia. Annunciando l'invio di un esemplare della traduzione, Savinio avverte il corrispondente: «La traduction d'*Angélique* je l'ai faite moi-même, elle a donc besoin d'être revue et corrigée»²¹, aggiungendo una considerazione rispetto alla possibile edizione francese legata a quel preciso contesto storico: «Ce petit livre je l'ai écrit en 1925 et certaines situations, comme les scènes qui ont lieu en Allemagne, sont devenues anachroniques. Par conséquent, si jamais ont [sic] devait faire une édition française de ce petit livre, j'apporterais au texte certains changements»²².

Nonostante l'assenza di materiali relativi allo specifico progetto di edizione con la casa editrice parigina, il Fondo Savinio custodisce la testimonianza dell'avvenuta traduzione d'autore, costituita da un fascicolo di centodieci carte contenenti la stesura dattiloscritta del romanzo in italiano e nell'interlinea la redazione manoscritta della traduzione in francese²³. Il dattiloscritto, che analogamente alla stesura manoscritta riporta la data di conclusione del 26 novembre 1925, non presenta varianti d'autore significative: se si escludono l'eliminazione di qualche periodo nella sezione centrale del romanzo e alcune sostituzioni sinonimiche, gli unici interventi riguardano la punteggiatura e l'ortografia. Il documento costituisce, dunque, un supporto di lavoro strumentale alla redazione del testo francese. Quest'ultima riflette, in effetti, le circostanze materiali della sua composizione, al punto che, a una prima osservazione, la stesura del testo nell'interlinea sembrerebbe fare eco alla volontà di operare un mero trasferimento testuale da una lingua all'altra. Il testo di arrivo è infatti generalmente fedele a quello di partenza, complice la natura del romanzo, la cui sintassi breve e controllata ben si adatta a un esperimento di trasposizione fedele da una lingua all'altra. Ne risulta, dunque, una stesura sicura, costruita linearmente sull'originale italiano e quindi priva di correzioni o ripensamenti frequenti.

A un esame più approfondito, tuttavia, il dattiloscritto rivela l'esistenza di numerosi luoghi in cui la traduzione presenta dei margini di autonomia rispetto al testo originale, espressione di

quella tensione creativa propria di ogni processo autotraduttivo qui solo apparentemente latente. Pur nell'assenza di stravolgimenti strutturali, infatti, la traduzione che prende forma nell'interlinea del testo d'origine presenta rispetto a questo una serie di differenze sistematiche, che proponiamo di classificare in tre categorie.

La tipologia che si riscontra con la maggiore frequenza consiste negli interventi di arricchimento stilistico, ottenuto tramite il ricorso a espedienti retorici – prevalentemente similitudini o metafore – o l'innesto di nuovi avverbi o aggettivi, volti a stemperare la concisione dello stile italiano. Riportiamo di seguito le occorrenze più significative di questo procedimento:

c.1	L'aria impetuosa grandinava sui vetri.	L'air impétueux frappait comme la grêle sur les carreaux.
c.1	Tre ore che l'occhio di Dio navigava il cielo.	Voilà trois heures qu'un œil triangulaire échappé au front de Dieu planait dans le ciel.
c.35	Paziente, aspettava dietro le ciglia che lui scoprisse la "novità".	Paziente [sic], attentive, cachée dans l'ombre de ses paupières, elle attendait qu'il découvrit la "nouveauité".
c.40	Un'atmosfera insolita bagna la tovaglia, i personaggi devotamente raccolti per la cena.	Toutes ces personnages réunis pieusement autour de la nappe blanche , plongent dans une atmosphère inaccoutumée
c.45	<u>Tout mais pas ça. In queste cose non transigo.</u>	Merci. Tout mais pas ça. En matière d'étiquette je suis dur comme fer.
c.45	L'intero rione, uomini donne e ragazzi, pendeva dalle finestre di casa Mitzopulos.	Toute la population du quartier, hommes femmes et enfants, pendait accrochée aux fenêtres basses de la maison Mitzopulos.
c.50	L'imprecazione butta un freddo generale.	Le veux uxoricide formulé par l'abatteur ne manque pas de jeter [sic] un froid sur l'assemblée.

21. Parisot-Savinio 1999, p. 144.

22. *Ibidem*.

23. AS.II. 10.2. Nel Fondo Savinio (AS.II. 10.4) si conservano anche un dattiloscritto della traduzione francese esemplato sulla traduzione interlineare, e due copie successive. La prima pagina reca la seguente indicazione: «Ce roman, écrit en langue italienne en 1925 et publié en Italie en 1927 par un éditeur

disparu est introuvable. Les droits sont disponibles : pour une réédition en langue italienne et aussi pour la première édition française dans la ci-jointe traduction faite par l'auteur et complètement inédite». La prima pagina contiene anche un avvertimento sulle numerose sviste di trascrizione (in alcuni casi degli errori nella decifrazione della grafia saviniana) che effettivamente caratterizzano la copia dattiloscritta: «La copie ci-jointe comporte quelques fautes de copie».

c.58	Il cristallo dei grandi calamai a dado ripensa la silenziosa vita nel cuore della montagna, i refrigeranti fili dell'acqua amica, il sonno invernale delle talpe, l'antico calore del fuoco originario.	Le cristal des grands encriers à dès pense à la vie silencieuse qu'il menait jadis au sein de la montagne, aux filets réfrigérants de l'eau amie, au sommeil inernal [sic] des taupes, à l'antique chaleur du feu originel.
c.64	Un lupo di mare ruotava sul capo la gomena di attraccamento.	Un vieux loup de mer tournait sur sa tête le câble d'atterrissage.

Un'altra tipologia di interventi autotraduttivi riguarda i casi in cui Savinio non si limita a potenziare il tessuto lessicale, ma modifica o aggiunge nuovi dettagli nella descrizione di scene o personaggi, allargando l'arricchimento del testo francese dal piano formale a quello del contenuto. Trascriviamo alcuni esempi di questa categoria:

c.67	Il terrore gl'irrigidì gli occhi sull'oceano oscurato.	Ses yeux pleins d'épouvante se figèrent sur l'océan assombé [sic].
c.101	Un vento fragoroso gli s'abatté [sic] sugli occhi, nelle orecchie, sullo stomaco. E quando il fumo si fu diradato, il sogno bellissimo e spaventoso era vanito.	Un bruyant coup de vent, s'abattait sur ses yeux, dans ses oreilles, sur son estomac. Et avant que la fumée ne se dissipât, le rêve épouvantable et merveilleux s'était évanoui.
c.101	Angelica dormiva. Quell'animaletto d'acciaio, egli se lo sentiva in seno più leggero e riposato.	Angélique dormait. Il sentait dans sa main la petite bête d'acier qui était devenue plus légère et comme soulagée.
c.104	Padre Attanasio uscì dal convento. Chiuse il portone dietro a sé. Traversò la città, imboccò un viale. Ville spente, giardini addormentati.	Le père Attanase sortit du couvent dont il referma la porte derrière soi, ayant traversé la ville, il commença de suivre une longue avenue. On ne voyait partout que villas éteintes au milieu des jardins endormis.
c.105	Croci di ferro imprigionavano la luce di quella unica finestra insonne.	Une seule fenêtre éclairée , dont des croix de fer emprisonnaient la lumière.

Nell'ultima categoria individuata rientrano le aggiunte di nuovi tasselli narrativi. Si tratta dei casi più significativi nella prospettiva dell'autorialità francese, perché confermano come Savinio, innestando nel testo di arrivo degli elementi assenti nella stesura italiana, intenda il processo dell'autotraduzione come tutt'uno con l'atto, potenzialmente infinito, della creazione. Questa tipologia di intervento può tradursi nell'aggiunta di nuovi componenti nella scenografia teatrale del romanzo, come nel caso della descrizione della cabina di von Rothspeer:

La cabina di von Rothspeer. Fregio sottile di tritoni e delfini. Metalli e cristallerie. Tappeto di felpa. I ritratti di Aron Scialòm e di Allegra Binenbaum ²⁴ .	La cabine de von Rothspeer. Frise étroite sur laquelle deux sirènes luttant contre un triton sont indéfiniment répétées . Des carafes de baccarat et des flacons à facettes miroitantes, plongent jusqu'à mi-corps en de brillants paniers de nickel . Tapis moelleux. Sur la paroi luisante et blanchée au ripolin , les portraits d'Aron et d'Allegra sont accrochés ²⁵ .
--	--

Non sono solo i tasselli di contorno della scenografia a essere sottoposti a questo procedimento, che, in alcuni casi, coinvolge anche alcuni elementi essenziali della cornice narrativa. Se ne ha un esempio nel quinto paragrafo del secondo capitolo, nel quale viene tratteggiata una scena a metà tra il sogno e il ricordo, che nella stesura francese Savinio completa con un'indicazione spazio-temporale assente nella versione italiana:

Aron Scialòm rincasa. I suoi globi oculari pendono dai margini palpebrali mediante sottilissimi fili di ferro ²⁶ .	Aron Chalom rentre chez lui. 1873. Dans le ghetto de Francfort . Ses globes oculaires pendent des marges palpébrales au moyen de minus fils-de-fer ²⁷ .
---	---

La presenza di queste tre modalità di intervento nella stesura della traduzione interlineare basterebbe di per sé a dimostrare la complessità del processo creativo messo in atto da Savinio al momento della trasposizione francese del romanzo. A testimoniarla ulteriormente concorrono alcune carte sciolte conservate nel fondo Savinio – alcune nel dossier genetico di *Angelica*²⁸, altre in una cartella contenente documenti di varia natura redatti in francese²⁹ –, che attestano altri esperimenti di traduzione, questa volta in pulito, di alcuni passaggi del romanzo. Se è indubbio che nelle tre categorie appena passate in

24. Savinio 1995, p. 363.

25. AS.II. 10.2, c. 10.

26. Savinio 1995, p. 366.

27. AS.II. 10.2, c. 13.

28. AS.II. 10.3, cc. 2-4.

29. AS.II. 49.14, cc. 19 e 21.

rassegna la spinta creativa si scontrava con i limiti posti dalla scelta di una traduzione interlineare, nelle prove affidate a queste carte sciolte Savinio sottopone il testo italiano a una vera e propria riscrittura. Possiamo osservare questo procedimento prendendo ad esempio uno dei passaggi doppiamente tradotti, tratto dal secondo paragrafo del decimo capitolo:

<i>Angelica o la notte di maggio</i>	Traduzione interlineare	Traduzione in pulito
I gabelotti della barriera Flaminia lo miravano: non quella grossa automobile nobilitata dalla polvere di lunghi viaggi ³⁰ .	Les douaniers de la Porte Flamine le miraient ; non pas cette grosse auto enoblie [sic] par la poussière des voyages ³¹ .	Hélas ! trop amoureux de ce ciel, trop fascinés par son éclat, les douaniers de la Porte Flamine, éternels convalescents, ne s'aperçurent même pas de cette puissante auto qui traverse la barrière et qui, parée et emmottée par la poussière des longs voyages, emportait dans sa course une femme endormie et belle comme le rêve, sur laquelle veillait un gros pirate masqué³².

Se nella traduzione interlineare Savinio si limita a trasporre in francese il testo di partenza, in quella in pulito si spinge a riscrivere la scena, mantenendo il nucleo originario ma accentuandone il carattere onirico e surreale. In questo senso, il procedimento dell'autotraduzione si configura come strategia adottata dall'autore per resistere alla conclusione dell'opera, prolungando lo slancio creativo al di là dei confini linguistici³³. Alla luce di queste due modalità di intervento sul testo, possiamo definire quello di *Angelica o la notte di maggio* come un caso di autotraduzione ibrida, realizzata su supporti e con metodi diversi, che rispondono però a una concezione unica, quella del testo di arrivo come documento autonomo, risultato di un lavoro sull'opera di partenza che non si limita a coinvolgere la lingua e lo stile, ma interessa anche la struttura narrativa del romanzo. Il confronto tra la stesura originale e il testo francese dimostra che, nonostante la traduzione sia improntata a un criterio generalmente conservativo, l'atto dello spostamento linguistico contiene una tensione creativa non sopita, in virtù della quale Savinio dà forma a una versione del romanzo do-

tata di una propria autonomia rispetto all'avantesto italiano. Questo statuto autonomo del testo d'arrivo è ricercato da Savinio in due momenti: da un lato in una fase preliminare, quando progetta la traduzione prima ancora di aver terminato la stesura del testo originale; dall'altro nell'atto stesso della traduzione, quando ritaglia nella versione francese degli spazi di autonomia, nei quali amplificare alcuni tratti del testo italiano o addirittura modificarlo, aggiungendo nel corso della traduzione degli elementi assenti nella stesura. In questo attraversamento del testo originale, Savinio riveste i panni del «traduttore privilegiato»³⁴, intervenendo sul proprio romanzo con una libertà d'azione più vicina a quella dell'autore che alla prospettiva del traduttore letterario. L'interessamento della componente creativa nel processo di autotraduzione, d'altra parte, costituisce una conferma d'archivio di come alla metà degli anni Venti Savinio abbandoni il misogallismo che aveva caratterizzato il periodo immediatamente precedente, durante il quale si era appropriato di una sensibilità antifrancesa che, muovendo dalla dimensione politica legata alla fine del conflitto mondiale, aveva finito per coinvolgere le ragioni più profonde della sua attività letteraria. La traduzione in francese del suo terzo romanzo costituisce, in effetti, la definitiva smentita del proposito confessato ad Ardengo Soffici, a guerra non ancora conclusa, di non «scrivere mai più un rigo in altra lingua eccetto che nella nostra»³⁵.

Maturato un capovolgimento di attitudine nei confronti della Francia, sublimato dal viaggio a Parigi del giugno 1924, durante il quale assiste in presa diretta e dall'interno alla nascita del surrealismo, Savinio trova nel processo autotraduttivo l'applicazione di un proposito poetico ambizioso, quello di tornare ad essere, almeno idealmente, un autore bilingue, stavolta con una consapevolezza maggiore rispetto alla propria esperienza degli anni Dieci. La traduzione in francese di *Angelica*, progettata immediatamente dopo quel soggiorno parigino, oltretutto per un editore surrealista, rappresenta una delle testimonianze più fedeli di questa riapertura alla Francia. Decidere di autotradursi, infatti, significa per Savinio pensare non soltanto la propria opera, ma soprattutto tornare a pensarsi come autore contemporaneamente in due realtà diverse. In questo senso, quindi, nella sua strategia di riavvicinamento alla Francia, Savinio riserva all'autotraduzione uno spazio importante anche se solo potenziale, provando a riaffermare attraverso la scrittura autotradotta la legittimità della sua presenza nel contesto letterario francese.

30. Savinio 1995, p. 425.

31. AS.II. 10.2, c. 96.

32. AS.II. 49.14, c. 21. Sono evidenziate in grassetto le aggiunte introdotte da Savinio.

33. Su questa declinazione del processo autotraduttivo, cfr. Anokhina 2019.

34. L'espressione «traducteur privilégié», impiegata in Ferraro 2016, p. 14, riprende il titolo di un articolo di Helena Tanqueiro, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, "Quaderns. Revista de traducció", 3, 1999, pp. 19-27.

35. Savinio, *Lettere a Soffici*, p. 354.

Bibliografia

Anokhina 2019

O. Anokhina, *L'autotraduction ou comment annuler la clôture du texte ?*, in A. Lushenkova-Foscolo, M. Smorag-Goldberg (a cura di), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue sauvée*, Paris 2019, pp. 49-61

Batassa 2018

I. Batassa, «Un riflesso lontano e mnemonico»: *Alberto Savinio e il cinema onirico*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma 2018, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/intervento_ADI_Batassa.pdf (consultato il 18 gennaio 2023)

D'Amico 1987

A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo 1987

Ferraro 2016

A. Ferraro, R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris 2016

Fouché 1989

P. Fouché, *Au Sans Pareil*, Paris 1989

Parisot-Savinio 1999

Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio (1938-1952), a cura di G. Isotti Rosowsky, Palermo 1999

Savinio, *Lettere a Soffici*

A. Savinio, *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M. C. Papini, "Paradigma", 4, 1982, pp. 323-373

Savinio 1995

Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995

Vivarelli 1990

Savinio, gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1932, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991), a cura di P. Vivarelli, Milano 1990

Esordio di Savinio biografo: Guillaume Apollinaire e *Narrate, uomini, la vostra storia*

Narrate, uomini, la vostra storia (d'ora in poi, NUVS) è, per usare il termine con cui Savinio stesso lo definisce nella corrispondenza con il proprio editore, un libro di «biografie romanizzate»¹, i cui quattordici protagonisti – «tredici uomini e una donna»² – si dimostrano personalità eccentriche e uniche nel loro genere: grandi musicisti, politici, filosofi naturali e artisti. Il volume vede la luce durante la Seconda guerra mondiale, nel 1942, per i tipi di Bompiani: tutti i 15 capitoli che lo compongono, tuttavia, erano già stati pubblicati da Savinio su varie riviste letterarie, in un arco temporale cui estremi sono definiti, rispettivamente, dalle biografie di Apollinaire, apparsa su “La Lettura” (1934) e di Paracelso, edita a puntate e sotto pseudonimo, su “Oggi. Settimanale di attualità e di letteratura” (1941). Savinio, però, di Apollinaire aveva già scritto in precedenza: il primo contributo che lo riguarda risale infatti ad una recensione di *Le Poète assassiné* uscita su “La Voce” il 31 dicembre 1916. In questo pezzo, che pur s'inquadra, come sottolinea Bruera, all'interno di un'operazione promotrice messa in atto da Savinio e altri scrittori italiani nei confronti dei testi di Apollinaire³, alcune spie lessicali dimostrano che sono già presenti *in nuce* certi motivi che accompagneranno gli scritti che Savinio gli dedicherà negli anni successivi (ad es. la canicola parigina, la respirazione affannosa e asmatica di Apollinaire). Il testo, inoltre, è già indicatore di una profonda ammirazione per il

poeta – come lui apolide e *déraciné* –, di un colloquio personale con le ragioni poetiche di Apollinaire destinato a proseguire anche *in absentia* e a perdurare senza soluzione di continuità nei decenni a venire: come ha sottolineato Piscopo, a partire da questo momento per Savinio egli infatti «rappresenta il maestro dell'epica dell'assurdo e dell'orrido»⁴, si rivela «l'antesignano di una rinascita dello spirito»⁵ e «il continuatore di un discorso già avviato nel passato ma anche e soprattutto [...] il preparatore di una nuova èra»⁶. I testi, poi, in cui Savinio omaggia e ricorda l'amico – sette in totale, solo fra il 1916 e il 1934 – fungono da avantesto del capitolo di NUVS. A sette anni di distanza dalla recensione, e a cinque dalla scomparsa di Apollinaire, sul “Nuovo Paese”, in data 6 marzo 1923, appare *L'addio al poeta*, articolo in cui Savinio descrive l'ultima conversazione avuta con Apollinaire, il quale, alla presenza anche di Max Jacob, gli comunica la decisione di arruolarsi in guerra come volontario. Savinio nota qui alcuni particolari, che saranno peraltro fra i più memorabili anche della biografia confluita poi in NUVS: lo strano campanello dell'abitazione di Apollinaire, il “barone”/segretario Jean Mollet, l'abitudine del poeta a lavorare in mutandine. Lo stesso anno esce anche, sul “Corriere Italiano”, nel giorno dell'anniversario della morte di Apollinaire, *In poetae memoriam: Guglielmo Apollinaire*: un «ritratto violento, potente e sofferto»⁷ dell'amico, morto ormai e

1. Bompiani-Savinio 2019, p. 71.

2. Savinio 1984, p. 10.

3. Bruera 1991, pp. 50 e ss.

4. Piscopo 1973, p. 41.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 42.

7. Italia 2004, p. 351.

«verdastrò, marcio, animato non più di una vita propria, ma di quella dei vermi che gli nascevano dentro»⁸, ritrovato esanime da Ungaretti, venuto, di ritorno dal fronte, a recargli un «mazzo di toscani»⁹. Di questa vivida istantanea *post mortem*, due episodi saranno presenti nell'articolo di "La Lettura" – e, di conseguenza, in NUVS – ma depotenziati e affrontati in chiave grottesca: il sopracitato ritrovamento del cadavere e la reazione della madre di Apollinaire al funerale, che preferisce descrivere il figlio come «un fannullone»¹⁰ piuttosto che come un poeta. L'anno seguente invece, Savinio rende omaggio all'amico con *In poetae memoriam*, pubblicato sulla rivista parigina "L'Esprit Nouveau", all'interno di un numero speciale in onore di Apollinaire¹¹. Questo articolo si compone di due parti, entrambe dedicate al poeta: *I. Antédiluvienne*, breve ritratto psicologico di Guillaume Apollinaire, «un produit antédiluvien, heureusement échappé à l'obtuse colère du Seigneur, et arrivé par ce miracle supra-divin jusqu'à nous»¹²; e *II. Adieu au poète*, traduzione in francese di parte del succitato *L'addio al poeta* apparso su "Il Nuovo Paese" (dal sesto paragrafo in poi). La parte I non verrà poi più direttamente riutilizzata da Savinio, salvo il fatto che l'aggettivo antediluviano, come già ha notato Conti¹³, qualifica Apollinaire in altre occasioni: in *Il poeta assassinato*, di "La Lettura" (e, quindi, in NUVS) e nella *Prefazione a Casa «la Vita»*¹⁴. A due anni di distanza da questo, Savinio pubblica su "L'Ambrosiano" un ricordo, suscitato da una piovosa passeggiata davanti all'abitazione di Apollinaire – in cui abita ancora, sola ma circondata dagli oggetti d'arte che il marito collezionava, la vedova. Lo scopo dell'articolo, intitolato *Anniversari* ed edito appunto per l'ottavo anniversario della scomparsa del poeta, viene apertamente dichiarato dall'autore: «È tempo di anniversari. Gli uomini fino di là dalla vita, richiedono che almeno una volta l'anno, ufficialmente e a rigor di calendario, i superstiti onorino i trapassati. Mentre i nostri simili, sotto l'ombrello e in abito da festa, vanno a far merenda sulla tomba del 'povero tale' e del 'povero' talaltro, noi dispersi, noi forusciti del corso naturale delle generazioni, noi i cui morti riposano in terre troppo lontane e diverse, ci contentiamo di tornare con la mente agli amici scomparsi»¹⁵. Nel 1933 viene poi pubblicato su "La Nazione" *L'addio al poeta*, testo omonimo all'articolo apparso su "Nuovo Paese" dieci an-

ni prima e da questo dissimile per alcuni tagli e sporadiche varianti lessicali: a tal proposito, ha rilevato Tinterri¹⁶ che in un fascicolo relativo a *La casa ispirata*, conservato presso il Fondo Umberto Fracchia della Biblioteca Universitaria di Genova e revisionato da Savinio prima del 6 dicembre 1922, le cc. 171-180 recano il testo di questo articolo, espunto poi dal progetto della *Casa ispirata*. Nel '34 Savinio pubblica su "Colonna", rivista che fonda e dirige, *L'ignorance* di Apollinaire, parte il 1° gennaio e parte nel mese di aprile, testo di cui il poeta stesso gli aveva donato, pegno d'amicizia e stima reciproca, i manoscritti. Il 3 maggio dello stesso anno Savinio pubblica su "La Stampa" un articolo intitolato, asciuttamente, *Apollinaire*: il pretesto da cui il pezzo prende avvio è una mostra/raccolta fondi delle opere d'arte collezionate da Apollinaire, allestita a Parigi, e poi prosegue con il "ritratto" del poeta. Pur nella loro essenziale dissomiglianza, questo testo condivide sia con i testi già pubblicati che con quello che verrà pubblicato sei mesi dopo su "La Lettura" (e dunque con il capitolo di NUVS) numerosi spunti tematici. Alcuni fra i più significativi sono: le origini «leggendarie»¹⁷ e misteriose di Apollinaire, delle quali poco o nulla si sapeva e il cui mistero il poeta stesso custodiva gelosamente; il funerale di Apollinaire, che cade nel giorno dell'armistizio e in concomitanza con le esequie di Edmond Rostand; e una volta ancora l'aneddoto ungarettiano.

Tutti i contributi appena enumerati dunque, spesso significativamente pubblicati dall'autore in occasione degli anniversari della morte di Apollinaire, costituiscono l'avantesto della più compiuta biografia del poeta, dal titolo (omonimo della raccolta di novelle pubblicata da Apollinaire nel 1914) *Il poeta assassinato*, apparsa su "La Lettura" nel novembre 1934 e confluita poi, con varianti e con il titolo *Guglielmo Apollinaire*, in NUVS: si noti quindi che la spinta alla scrittura di biografie – ricordiamo, infatti, che quella di Apollinaire è la prima scritta da Savinio e che con essa s'inaugura l'arco di composizione di NUVS (1934-1942) – nasce nel segno di un ricordo ancora dolorante, dalla umana necessità di ricordare l'amico, con intento encomiastico e nel contempo demistificatorio, scrivendone e ri-scrivendone la biografia. Nel lasso di tempo che intercorre fra questo articolo e l'edizione in volume di NUVS (1942), Savinio continua a rimaneggiare e

8. Savinio 11 novembre 1923.

9. *Ibidem*.

10. Savinio 1984, p. 100.

11. Savinio 1924.

12. *Ibidem*.

13. Conti 2004.

14. Savinio 1999, pp. 201-202: «La morte sgrava Apollinaire di quel corpo antediluviano che egli era stufo di trasportare».

15. Savinio 10 novembre 1926.

16. Savinio 1995, p. 931.

17. Savinio 1984, p. 93: «La storia di una vita comincia alla data di nascita. Nel caso di Guglielmo Apollinaire questo esordio ci è negato. Le notizie anagrafiche di Apollinaire sono avvolte di oscurità, oscuro del pari il luogo di nascita. Così voleva lo stesso Apollinaire. Quanto puerile lo zelo con cui egli custodiva il "suo" segreto, altrettanto commovente il suo timore che esso segreto si svelasse. Lasciamo perpetuarsi quel che di leggendario, di antediluviano circonda la vita di Guglielmo Apollinaire».

ripubblicare i propri scritti su Apollinaire, e perciò il numero dei contributi dedicatigli ancor prima dell'uscita di NUVS raggiunge un totale di dieci: il trafiletto *Poeta e profeta* apparso su "La Nazione" all'interno della rubrica *Dal passato al futuro*, poi il racconto *Addio al poeta*, pubblicato nella raccolta *Achille immemorato* (il cui testo è quasi identico a *L'addio al poeta* di "La Nazione"), e infine con l'articolo *Nuova Enciclopedia – 8: Apollinaire*, apparso su "Domus. Le arti nella casa", che si apre con un tono più smaccatamente celebrativo rispetto ai precedenti e che prosegue poi rielaborando le tematiche già citate¹⁸. L'itinerario genetico della biografia di NUVS qui si arresta, ma è da notare che tali materiali verranno usati anche per pubblicazioni e/o ripubblicazioni successive all'edizione in volume. Analizzando i toni e i contenuti degli articoli appena presi in esame – attraverso i quali Savinio perfeziona a grado a grado la biografia di Apollinaire e, insieme, la propria vocazione alla scrittura (e alla manipolazione) della vita altrui – emergono due componenti che si riveleranno significative anche per quanto riguarda NUVS: la centralità che assume il tema della morte e la modalità di narrazione per aneddoti. Anzitutto, rispetto alla prima osservazione, oltre quanto già menzionato sopra, è dirimente la *Prefazione* che Savinio scrive per *Casa «la Vita»* (il secondo volume pubblicato con Bompiani) in cui, più che contestualizzare il nuovo libro, procede con un lungo commento di NUVS. Il nodo della questione è, appunto, il tema della morte: «Quando si dice 'pensare', s'intende 'pensare alla morte'. E a che altro pensare? Dirò meglio: 'È possibile pensare e non pensare alla morte?'. Anche il libro che ha preceduto questo, *Narrate, uomini, la vostra storia*, è tutto permeato dal pensiero della morte. [...] nella vita di 'quegli' uomini la cosa più importante è la morte. Amplifichiamo: nella vita 'degli' uomini la cosa più importante è la morte. [...] Prego la cortesia del lettore di riconoscere a ciascuno di quei miei 'uomini' l'originalità nel morire»¹⁹. Poi l'autore chiarisce ai lettori il significato che egli assegna alla morte di ogni personaggio di NUVS – ad eccezione, forse per una svista, di Böcklin – nonché alla morte *tout court* nel caso di Apollinaire, essa lo «sgrava [...] di quel corpo antidiluviano che egli era stufo di trasportare»²⁰. Infine, chiosa «se anche la vita ha qualche valore, è unicamente perché essa ci conduce alla morte che è la soluzione di tutti i problemi, ma non perché li tronca come credono i più, di tutte le difficoltà, di tutti i nodi. È la liberazione da tutte le minacce, da tutti i pericoli: nella morte ci si 'rifugia' come

una volta nelle chiese, e quando tutte le altre vie sono chiuse rimane ancor aperta questa via per eccellenza: la morte»²¹. Savinio sembra dunque suggerire che la morte non sia la naturale conclusione della vita dei suoi personaggi, ma che ne sia una prosecuzione ideale e conforme alla loro esistenza terrena. Temendo che NUVS, nonostante il successo, non fosse stato fino in fondo capito dal grande pubblico proprio nel suo essere intimamente «permeato dal pensiero della morte»²², commenta piccato: «*Narrate, uomini, la vostra storia* ha avuto più lettori degli altri libri miei, ma se cerco la ragione di questo 'successo' la trovo in quei difetti che sono i più gravi e nocivi difetti degli uomini, ossia nella strettezza del loro raggio mentale, nella loro ignoranza e indifferenza per tutto quanto non rientra in esso raggio, nel loro non drizzare l'orecchio, non aguzzare lo sguardo se non per cose che essi conoscono carnalmente e tengono per familiari [...]. Mi era venuto persino il 'disgustoso' sospetto che senz'avvedermene io mi fossi servito di Cavallotti, di Verdi, di Venizelos come di altrettanti rami per 'pescare' i lettori. Nasce da qui tutta la meschinità, tutta la pusillanimità, tutta la miseria, tutto l'egoismo del mondo: da questo volersi sentire sempre 'in famiglia', da questo orrore di quello che non è 'nostro', da questo terrore dell'estraneo e del solitario. E poiché in Cavallotti, Verdi, Venizelos e negli altri si è creduto di ravvisare personaggi 'familiari', ci si è buttati a leggere quel libro»²³. Poche pagine dopo, continuando la dissertazione intorno allo stesso tema, la sua stessa accusa gli si ritorce contro e lo colpisce come una rivelazione: «È là [nella morte] che io vedrò o rivedrò gli uomini e le cose, tutti gli uomini e tutte le cose che sono e sono stati; e tutti li vedrò come vedrò questa 'mia gente' che più sopra ho nominato [i nonni, i genitori, la sorella Adelaide e, a tempo debito, anche il fratello Giorgio]; [...] La morte dunque sarebbe essa pure una condizione familiare? La più familiare delle condizioni?... Colpito dalle mie proprie armi! Dopo aver gettato il mio dispregio su coloro che non sanno vivere fuori delle condizioni familiari, ecco che io stesso incorro nell'elogio della più 'familiare' delle condizioni. Ma quanto maestosa questa condizione familiare!»²⁴. Nonostante la contraddizione – solo apparente – che si può avvertire fra la tematica appena descritta e la narrazione per aneddoti, dall'effetto decisamente più scherzoso, le due questioni sono, all'interno della produzione del Savinio biografo, profondamente correlate.

I toni con cui Apollinaire viene ricordato in NUVS sono di

18. Savinio 1941.

19. Savinio 1999, p. 201.

20. *Ibidem*, pp. 201-202.

21. *Ibidem*, p. 202.

22. *Ibidem*, p. 200.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 203.

vertiti e ironici: il poeta viene presentato anche – pur non esclusivamente – sotto una luce impietosa, da un narratore indelicato che lo descrive letteralmente «mettere le mani in pasta»²⁵, soprattutto se si trattava di pietanze italiane; o che confida ai lettori l'indiscrezione secondo cui Apollinaire, per colpa del segretario cleptomane, era stato accusato del furto della *Gioconda*. Per comprendere a pieno l'assoluta necessità dei dettagli, degli aneddoti buffi e quotidiani che Savinio inserisce nelle sue biografie – in quella di Apollinaire in prima istanza, ma dipoi in tutti i capitoli-biografia di NUVS – è risolutiva una riflessione che l'autore elabora in un articolo del '51, da lui scritto dopo aver assistito ad una commemorazione di Luigi Pirandello:

Tutte le commemorazioni sono fatte in tono piagnucoloso. Perché? Che nasconde quel tono? La definizione che di commemorare dà il vocabolario è questa: 'Ricordare in pubblico con solennità'. Da solennità a piagnucolosità il passo è breve. [...] Forme ambedue di quell'ottimismo di maniera che fa vedere uomini e cose non come sono, ma come li si vorrebbe: in una luce ideale. Questo abbonamento, questo abbellimento di uomini e cose, questo bagno nella luce ideale, alle anime pie riesce gradito. A me no. A me riesce insopportabile. [...] Insopportabile e irritante. Tanto più irritante in quanto sento che la luce ideale serve più che altro a nascondere. Come la maionese sul pesce fradico. [...] Che è questo continuo trasferire uomini e cose in un clima ideale? [...] Ci si vergogna, si ha paura della vita così com'è, degli uomini così come sono, delle cose così come sono? [...] Il trasferimento nel clima ideale ha scopo conservatore, e azione devitalizzante. Si uccide per conservare. [...] Conservare, ossia togliere dalla corsa questa legge di vita. Sia pure con il buon proposito di porre in salvo. [...] E i grandi uomini sono collocati dentro una specie di materia molle e trasparente. E vivono la vita del pollo in gelatina. E la noia protegge la loro grandezza²⁶.

I «grandi uomini», una volta immersi in quella che Savinio aveva già chiamato, nelle poche righe di prefazione a NUVS, «gelatina della storia»²⁷, appaiono reificati, «devitalizzati»,

al pari di idoli o statue. L'obiettivo che Savinio si prefigge è dunque compiere il processo inverso, riuscire ad animare – a vivificare – ciò che non è (più) animato, e sperimentare sui personaggi di NUVS, e su Apollinaire per primo, quell'animismo da cui si dichiara «invaso»²⁸ sin dai tempi di *Hermaphrodito* e in grazia di cui la narrativa saviniana si costella di oggetti (di norma inanimati) che assumono vita propria: mobili e giocattoli, strumenti musicali e di scrittura – la macchina da scrivere, la penna stilografica, il pianoforte fra i più notevoli – non meno che di, appunto, statue «le quali non sono materia inanimata come crede il volgare, ma creature che già furono vive e poi imbalsamate nella pietra, ov'esse abitano per sempre, in compagnia della loro anima e dei ricordi della loro vita mortale»²⁹. Per fare questo, per infondere nuova linfa vitale ai propri personaggi, Savinio si serve in NUVS esattamente di quei dettagli, quei «fatti ora tragici e ora buffi»³⁰ che, a suo dire, sono tanto necessari al biografo quanto l'anatomia al medico. Il concetto è ulteriormente ribadito in un articolo del '44, confluito poi in *Sorte dell'Europa*:

In un certo senso, e per coloro che non sono destinati a 'fare' la storia ma a subirla, l'aneddotismo storico può riuscire 'psicologicamente' molto utile, sempre che si sappia estrarre dall'aneddoto storico l'insegnamento che esso contiene. L'aneddoto storico aiuta a conoscere e a giudicare meglio i 'grandi fatti' e le 'grandi figure' della storia, perché li svuota della retorica di cui gli uomini e il tempo li hanno gonfiati, e li restituisce alla loro giusta statura. [...] Si dice che questi sono fatti piccoli e senza importanza, ma i fatti piccoli si accumulano e compongono i fatti grandi. Il monte Testaccio è una accumulazione di detriti. Gli atolli sono accumulati molluschi. [...] Uno degli strumenti migliori per pungere il pallone retorico e sgonfiarlo, è l'aneddoto storico, la sua 'ironia involontaria'. 'Scoprire gli altari'»³¹.

L'aneddoto dunque è, suggerisce Savinio, uno strumento imprescindibile e intrinsecamente dotato di quella stessa ironia di cui l'artista, «uomo ironico», si deve servire per velare e deformare gli «aspetti terribilmente chiari»³² della natura, quella «sostanza spettrale» delle cose che, appunto, egli sola-

25. Savinio 1984, p. 95.

26. Savinio 2004, pp. 1543-1546.

27. Savinio 1984, p. 10.

28. Savinio 1995, p. 23: «Sono invaso dall'animismo dei fenomeni e delle cose [...]. Quando il battente del mio vetusto armadio si spalanca da solo – ché la molletta rallentata non sa più trattenerlo – mi dico che l'*anima* dell'armadio lo respinge» (corsivo dell'autore).

29. Savinio 1999, p. 267.

30. Savinio 1984, p. 78.

31. Savinio 2014, pp. 48-50.

32. Savinio 2007, p. 49.

mente riesce a percepire. La narrazione per aneddoti inoltre permette, sia all'autore che al lettore, di osservare i personaggi biografati in NUVS da una prospettiva microscopica e, allo stesso tempo, telescopica: microscopio e telescopio infatti, atti rispettivamente a «cogliere le cose minuscole o banali, ingrandendole, e dando loro un peso diverso»³³ e a «vedere a distanza e avvicinare l'oggetto, e quindi, di raggiungere per paradosso, anche l'infinito»³⁴ sono due strumenti presso i quali l'attenzione di Savinio si concentra sin dal sottotitolo del suo *Hermaphrodito* e che di fatto l'autore, nei suoi scritti, riconosce essere propri delle capacità critiche di Apollinaire³⁵. Considerati questi elementi, è dunque all'interno della strutturata poetica saviniana, e non di un gusto puramente caricaturale per il dettaglio, che inseriscono le bizzarrie dei protagonisti di NUVS – e, si ribadisce, di Apollinaire *in primis* poiché cronologicamente il primo personaggio cui Savinio applica questo trattamento.

Ciò nondimeno, l'omaggio di Savinio al proprio amico e maestro non si esaurisce nel mero contenuto, ovvero nel racconto aneddótico della sua vita. Apollinaire stesso, infatti, tenne sul "Mercur de France", dal 1911 sino al 1918 (anno della sua morte), una rubrica intitolata *La vie anecdotique*. Si tratta di una serie di scritti di vario genere – ma tutti allo stesso tempo accomunati da quell'aneddotismo denunciato già nel titolo: cronache cittadine, critiche e riflessioni sulle arti, qualche resoconto di curiosi eventi quotidiani ed eccentriche biografie. Si tratta con certezza di una rubrica che Savinio conosceva e leggeva: anzitutto considerato il fatto che la loro amicizia nasce proprio in quegli anni, durante il primo soggiorno parigino di Savinio (datato 1911-1915); in secondo luogo poiché

Savinio stesso sarà protagonista il 1° giugno 1914 di uno di questi medaglioni apollineriani, descritto come un energico suonatore di pianoforte che, in capo a qualche anno, avrebbe certamente distrutto prima tutti i pianoforti di Parigi e poi tutti quelli dell'universo³⁶. In terzo luogo Savinio, in NUVS, immortala il poeta alla scrivania intento a scrivere testi esplicitamente destinati a questa rubrica. Quanto ai contenuti delle *vies anecdotiques*, si può dire che l'Apollinaire biografo amava manipolare, di tanto in tanto, la realtà, introducendo all'interno delle biografie dei suoi personaggi – tanto celebri quanto eccentrici e stravaganti (ad esempio i casi dello scrittore Gérard de Nerval e del pittore Henri Rousseau il Doganiere) eventi e dettagli del tutto inventati. Non si può quindi ignorare che tale rubrica – nel cui titolo il dato biografico, la *vie*, già esibisce un chiaro legame con l'aneddoto – possa avere avuto un notevole ascendente su Savinio, il quale peraltro inizia, come l'amico, a scrivere biografie proprio destinandole alla pubblicazione in rivista – con la differenza che non ebbe la possibilità o l'ambizione di farlo né all'interno di una rubrica fissa né di un'unica sede di pubblicazione – prima di raccogliere in volume. Gli stessi presupposti che presiedono alle biografie stilate da Apollinaire inoltre – la commistione di finzione e realtà, il fatto che i personaggi da biografare vengono trascelti fra il novero degli irregolari – si riscontrano anche nelle biografie saviniane. Si tratta dunque di un duplice omaggio che Savinio rende, con NUVS, ad Apollinaire: anzitutto per averne scritto la biografia, e per avere inoltre adottato – con lui ma a seguire anche con gli altri personaggi – la modalità di scrittura che fu propria già dell'amico, maestro e, infine, *alter ego* a tutti gli effetti.

33. Cirillo 1997, p. 27, n. 7.

34. *Ibidem*.

35. Savinio 1984, p. 98: «[in riferimento ad Apollinaire] Il suo angolo visuale differiva dal comune. Uomini e cose li considerava ora attraverso un telescopio,

ora attraverso un microscopio che mettevano in 'realtà' ciò che per gli altri è nebbia e vuoto».

36. Apollinaire 2003, pp. 109-110.

Bibliografia

- Apollinaire 2003
G. Apollinaire, *Aneddoti*, a cura di A. Mainardi, Roma 2003
- Bompiani-Savinio 2019
V. Bompiani, A. Savinio, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di F. Cianfrocca, Milano 2019
- Bruera 1991
F. Bruera, *Apollinaire & C.: Ungaretti, Savinio, Sanguineti*, presentazione di S. Zoppi, Roma 1991
- Cirillo 1997
S. Cirillo, *Alberto Savinio: le molte facce di un artista di genio*, Milano 1997
- Conti 2004
E. Conti, *Dal poeta-albatros al poeta-tacchino. Savinio e Apollinaire*, "Allegoria", XVI, 48, 2004, pp. 28-46
- Italia 2004
P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo 2004
- Piscopo 1973
U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano 1973
- Savinio 11 novembre 1923
A. Savinio, *In poetae memoriam: Guglielmo Apollinaire*, "Corriere Italiano", 11 novembre 1923
- Savinio 1924
Id., *In poetae memoriam*, "L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Arts-Lettres-Sciences", 26 (numéro spécial consacré à Guillaume Apollinaire), ottobre 1924
- Savinio 10 novembre 1926
Id., *Anniversari*, "L'Ambrosiano", 10 novembre 1926
- Savinio 1934
Id., *Il poeta assassinato*, "La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera", XXXIV, 11, 1934, pp. 1001-1008
- Savinio 1941
Id., *Nuova Enciclopedia – 8: Apollinaire*, "Domus. Le arti nella casa", XIX, 165, 1941, pp. 47 e 50
- Savinio 1984
Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano 1984
- Savinio 1995
Id., *Hermaphrodite e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995
- Savinio 1999
Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano 1999
- Savinio 2004
Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004
- Savinio 2007
Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano 2007
- Savinio 2014
Id., *Sorte dell'Europa*, a cura di P. Italia, Milano 2014

Zoppi 1985

S. Zoppi, *Il poeta e la memoria: Apollinaire e Savinio*, in *Con Savinio: mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, a cura di C. Nuzzi, Firenze 1981, pp. 39-45

Ascolto il tuo cuore, città: collage fisico e metafisico

Questo contributo nasce dal lavoro fatto per la mia tesi di laurea specialistica¹ in cui, oltre a ripercorrere la “funzione-Milano”² nella biografia di Savinio, ho ricostruito la genesi di *Ascolto il tuo cuore, città*, un omaggio alla capitale lombarda che sfugge alle definizioni di genere collocandosi tra saggio e autobiografia. Il volume è infatti “un libro su Milano”, frutto di un sapiente *collage*, fisico – come testimoniano le carte conservate presso l'Archivio Bonsanti³ – e metafisico: Savinio, indagando l'anima nascosta di luoghi, oggetti e personaggi, compone una rete di aneddoti, ricordi e invenzioni da cui fa emergere il suo personale “ritratto di città”.

La storia di *Ascolto il tuo cuore, città*

L'inizio della storia di *Ascolto il tuo cuore, città* può essere rintracciato nella pubblicazione su “Il Mediterraneo” dell'articolo *Ritratto di città* del novembre 1939. In questo scritto Savinio espone chiaramente i motivi che lo hanno portato a ideare una tale opera:

La città italiana è da considerare come un personaggio, e come di un personaggio vivo bisognerebbe tracciare via via il suo ritratto letterario. Torniamo da un viaggio in Lombardia e in Veneto, e durante la nostra breve peregrinazione più volte abbiamo deplorata la mancanza di questi ‘ritratti di città’⁴.

L'articolo anticipa di qualche giorno la prima uscita sul settimanale “Oggi” del ciclo *Viaggio nella grande Milano*⁵, che potrebbe rappresentare – insieme al ciclo *Viaggio nel Veneto*⁶ – il nucleo originario del volume; sebbene in *Ascolto il tuo cuore, città* confluiscono molti altri articoli, alcuni risalenti anche al 1934-1935, è infatti verosimile che l'idea del libro sia nata proprio in occasione del viaggio menzionato nell'articolo.

Da viaggi reali nascono anche gli altri scritti “odeporici” saviniani⁷, in cui confluiscono diversi articoli pubblicati su rivista in gran parte proprio come reportage di viaggio a puntate. Ad esempio, per *Capri* – pubblicato postumo nel 1988 – sappiamo che già nel '41 Savinio aveva in progetto di raccogliere in

1. Munaretto 2009.

2. In *Ascolto il tuo cuore, città* viene tracciata la parabola che parte dalla Milano capitale del teatro e della musica dei primi anni del Novecento – a cui Savinio, giovane compositore, guardava per la futura carriera musicale – per arrivare alla Milano stravolta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. All'interno del volume, tuttavia, l'ordine cronologico del rapporto di Savinio con la città è totalmente stravolto e frammentato in episodi.

3. Dal 1988 le carte di Savinio sono custodite presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto “G.P. Vieusseux” di Firenze: <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/alberto-savinio-2.html>. Per la descrizione della consistenza del Fondo cfr. Italia 1999.

4. Savinio 1939.

5. Il ciclo, apparso tra il novembre 1939 e il gennaio 1940, comprende cinque articoli: *Grattacieli*, 25 nov. 1939; *Manzoni fuori di casa*, 2 dic. 1939; *Il ventre della città*, 9 dic. 1939; *Nebbia*, 30 dic. 1939; *Il Duomo*, 13 gen. 1940. Sempre su Milano, nello stesso periodo vengono pubblicati altri quattro articoli su “Il Mediterraneo”: *Piazza san Sepolcro*, 2 dic. 1939; *Via Paolo da Canobbio*, 9 dic. 1939; *La casa di Manzoni [prima parte]*, 23 dic. 1939; *La casa di Manzoni [seconda parte]*, 30 dic. 1939.

6. Il ciclo, apparso tra novembre e dicembre 1940, comprende cinque articoli: *Le notti di Venezia*, 23 nov. 1940; *Ai piedi dell'avvocato*, 30 nov. 1940; *Il sommo di Catraffossi*, 7 dic. 1940; *Enrico in preghiera*, 14 dic. 1940; *La ragione in viaggio*, 21 dic. 1940.

7. Cfr. Szymanowska 2004, pp. 311-323. L'attribuzione di questi scritti al genere odeporico non è canonica, ma è comunque suggestiva la scelta di tale termine di origine greca per definire gli scritti di viaggio di Savinio.

un volume intitolato *L'isola di ferro* gli articoli sul viaggio da lui svolto sull'isola come inviato del "Corriere Italiano" nel 1926⁸. Anche *Partita rimandata. Diario Calabrese* – pubblicato postumo nel 1996 – raccoglie gli articoli scritti nel 1948 in occasione di un viaggio in Calabria al seguito del socialdemocratico Roberto Tremelloni⁹. Ma lo scritto maggiormente legato ad *Ascolto il tuo cuore, città* è *Dico a te, Clio*, pubblicato da Savinio nel 1940, e citato dallo stesso autore nella prefazione del libro su Milano:

Anche questo libro, come *Dico a te, Clio*, è un libro discorsivo: un *entertainment*. Queste poche righe per avvertire che un libro 'discorsivo' non è un libro minore, ma al contrario un libro maggiore: un libro massimo. Un libro di là dalle grandi luci, di là dalle grandi ombre, di là dalle vette e dagli abissi – di là dalle invenzioni, dalle rivelazioni, dalle illuminazioni. Nell'ambizione di fare 'un'opera', c'è ancora della puerilità. Intesa questa puerilità e superata, non si scrivono libri, se ancora si ha voglia di scrivere, se non come un lungo e tranquillo conversare¹⁰.

I due volumi non solo condividono il titolo allocutivo e lo stile discorsivo, ma anche un'analogia preistoria giornalistica: in *Dico a te, Clio* vengono infatti raccolti, mantenendo la struttura diaristica del reportage, gli articoli dei cicli *Viaggio in Etruria* e *Viaggio in Abruzzo*, apparsi rispettivamente su "Oggi" e "Il Mediterraneo" tra luglio e ottobre 1939. Nonostante l'evidente analogia tra queste pubblicazioni e i due cicli di articoli già menzionati, poi confluiti in *Ascolto il tuo cuore, città*, quest'ultimo rappresenta un progetto molto più ampio rispetto a *Dico a te, Clio*.

In *Ascolto il tuo cuore, città*, è infatti possibile ripercorre un

viaggio reale – quello da Venezia a Verona, passando per Padova e Vicenza¹¹ – solo nei primi tre capitoli che, pur accogliendo altri testi, conservano l'unità del ciclo di articoli *Viaggio nel Veneto*. Gli articoli di *Viaggio nella grande Milano* rappresentano invece solo una piccola parte dei tasselli che vanno a comporre il resto più propriamente milanese del libro; qui la struttura del viaggio viene frammentata e mescolata ad altri aneddoti ed episodi biografici di Savinio a Milano, amplificando ancora di più il modo di scrivere per *excursus* e divagazioni, comunque presente anche nei primi capitoli.

Non sappiamo se già nel novembre del 1939 Savinio pensasse a un progetto così ampio, ma da una lettera del settembre 1941 a Valentino Bompiani¹² si apprende che nel maggio del 1940 aveva firmato un contratto con Garzanti per un «libro su Milano» e che nell'estate del 1941 gli aveva già consegnato un volume di 400 pagine¹³:

[...] nel maggio del 40 feci un contratto con Garzanti per un libro su Milano. Gli ho mandato il manoscritto un paio di mesi fa. Si tratta di un volume di 400 pagine, del quale sono molto contento. Milano è un pretesto: intorno a questo tema centrale girano mille altri temi e a me pare un libro divertente e interessante. Perché non cercheresti di prendere anche questo volume? Potrebbe uscire subito¹⁴.

Nel 1941 Savinio, inaugurando la collaborazione con Bompiani che presto diventerà suo editore esclusivo¹⁵, decide quindi di ritirare il manoscritto consegnato a Garzanti e di sciogliere il contratto per la pubblicazione del libro. Già nell'ottobre 1941 Savinio riottiene il volume e lo consegna subito a Bompiani. Decidono però di non farlo uscire subito per riguardo a Garzanti a cui Savinio – mentendo – aveva promesso un altro libro:

8. Sul "Corriere Italiano" verrà pubblicato un solo articolo, mentre altri compariranno su "La Nazione" di Firenze tra il 1933 e il 1934. Il progetto di raccogliere gli articoli in volume emerge dal carteggio con Valentino Bompiani (Bompiani-Savinio 2019, lettere 23-24-25).

9. Vittorio Cappelli, che ha curato l'edizione di *Partita rimandata*, segnala nella prefazione l'esistenza di un progetto unitario dietro queste pubblicazioni, emerso grazie allo studio dei manoscritti conservati presso l'Archivio Bonsanti (cfr. Savinio 1996).

10. Savinio 1944, p. 5.

11. Questo preambolo veneto si lega al resto del volume grazie ai molteplici rimandi a Milano. Alcuni di questi rappresentano aggiunte rispetto agli articoli del ciclo *Viaggio nel Veneto*, come per esempio gli articoli "milanesi" *Museo degli orrori* (pubblicato su "Il Mediterraneo" l'8 febbraio 1941) e *Ricordo di una civiltà chiusa* (pubblicato su "Tempo" il 23 maggio 1940). Altri rimandi si trovano invece già nelle pubblicazioni su rivista: ad esempio a Venezia, Savinio sembra instaurare un dialogo a distanza con Milano ispirato dal "gagliardo podismo" che accomuna le due città, o partendo dal ricordo del ritratto di Venezia di Francesco Guardi (*Gondole sulla laguna*, 1765 circa) conservato al Museo milanese Poldi Pezzoli. Ciò nonostante, dall'analisi delle carte conservate presso l'Archivio Bonsanti, sembra che i capitoli veneti costituissero inizialmente un nucleo

separato: questo è suggerito non solo dalla diversa numerazione delle carte, ma anche dal fatto che la parte inedita più consistente dei primi tre capitoli sia rappresentata dal brano finale, che chiude il preambolo veneto e funge da anello di congiunzione con il resto "milanese" del libro.

12. Il rapporto editoriale con Bompiani è testimoniato dalle lettere del carteggio conservato nell'archivio Storico della Casa Editrice, presso la Fondazione Corriere della Sera di Milano (<https://www.fondazionecorriere.corriere.it/archivio-storico/archivio-rcs-libri/>), pubblicato in Bompiani-Savinio 2019.

13. Nell'archivio della casa editrice Garzanti non si conservano documenti relativi al rapporto con Savinio: gran parte del materiale è andato perduto a causa dei bombardamenti su Milano dell'agosto 1943 e a seguito di un incendio agli inizi degli anni Settanta (<https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/MIBA00DEFEL/>).

14. Savinio a Bompiani, 27 settembre 1941 (Bompiani-Savinio 2019, lettera 9).

15. Quando nel febbraio 1941 Bompiani lo invita ad entrare nella sua casa editrice, Savinio è vincolato all'editore Mondadori, presso il quale è in lavorazione *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Savinio riuscirà a liberarsi dalla clausola dell'opzione nell'agosto 1941, mentre nel luglio 1942 comunicherà a Mondadori di aver sottoscritto con Bompiani un contratto per l'opera completa.

[...] ho avuto anche il manoscritto del libro. Come già ti scrissi, per riavere il libro da Garzanti ho dovuto dirgli che per ora non volevo pubblicare quel libro lì, e gli proponevo di sostituirglielo con un altro libro [...]»¹⁶.

Caro Bompiani, alcuni giorni fa ti spedii il manoscritto che avevo ritirato da Garzanti: 'Ascolto il tuo cuore, città'. Oggi ti spedisco il manoscritto dei racconti: 'Casa la Vita'. Sto rivedendo il manoscritto delle biografie, 'Narrate, uomini, la vostra vita', e presto ti potrò mandare anche questo manoscritto. [...] È giusta la tua considerazione di non uscire subito col libro che ho ritirato da Garzanti, per un riguardo verso di lui. Si potrebbe dunque cominciare col libro dei racconti: 'Casa la Vita'. Quando potremo vederci a Roma e parlare di queste cose?¹⁷

I rapporti con Garzanti verranno definitivamente risolti nel febbraio 1942 con la restituzione delle 2.000 lire ricevute come anticipo per il libro, ma dei tre volumi proposti a Bompiani per inaugurare la collaborazione, *Ascolto il tuo cuore, città* sarà comunque l'ultimo ad uscire. La posticipazione della pubblicazione consentirà a Savinio un'attenta revisione del volume:

Sto rivedendo in questo momento il volume su Milano, che dei tre che ti ho dato mi sembra il migliore. Te lo consegnerò qui a Roma, ove ti aspetto con molta impazienza e con vivissimo desiderio di vederti¹⁸.

Questa revisione è testimoniata da un dattiloscritto conservato presso l'Archivio Bonsanti, sul cui frontespizio si legge "Garzanti" sotto cassatura a penna¹⁹. Dal carteggio con Bompiani è possibile ricostruire gli scambi che vedono Savinio intervenire anche su quattro delle cinque bozze di stampa redatte prima della pubblicazione, in particolare sulle prime databili all'estate del 1942²⁰.

Mio caro Bompiani, ieri ho spedito a Raguzzi²¹ le bozze di *Ascolto il tuo cuore, città*, da me corrette. È stata una correzione assai laboriosa. Ho fatto parecchie aggiunte, soprattutto in forma di note²².

In un'altra lettera a Bompiani del dicembre 1942, Savinio scrive di *Ascolto il tuo cuore, città* come di «un libro in continua formazione e al quale vorrei sempre aggiungere qualcosa»²³; l'ultimo intervento sarà l'aggiunta della postfazione e dei due «capitoletti» finali scritti dopo i bombardamenti su Milano dell'agosto 1943, e che vengono allegati alla quarta bozza di stampa riconsegnata all'editore nel dicembre dello stesso anno:

Mi scrivi che ti sei portato a Milano le bozze di 'Ascolto il tuo cuore, città'. Io, come avrai visto, le bozze le ho licenziate. Fido nell'onestà del correttore, sia per la famosa pagina che contiene alcuni periodetti in greco, sia per quei due capitoletti nuovi aggiunti in fondo al volume. Raguzzi per parte sua mi dice che sarebbe bene io rivedessi le bozze un'altra volta. Io non so. Giudica tu. L'essenziale è che il libro esca corretto²⁴.

L'inconveniente della distanza, amplificato dai ritardi postali dovuti al conflitto in corso, porterà Savinio a rinunciare alla correzione della quinta e ultima bozza per non ritardare ulteriormente la pubblicazione del volume, che avviene nell'aprile 1944. Non appena Savinio ha la possibilità di visionare il volume scrive a Bompiani, rammaricandosi dei molti errori contenuti nell'edizione e della scelta «non molto felice» della sovracoperta²⁵. Gli scambi epistolari tra Savinio e Bompiani relativi ad *Ascolto il tuo cuore, città* si concludono con una lettera dell'editore del 28 giugno 1945, in cui si informa Savinio che il volume è di nuovo in vendita dopo il blocco da parte delle autorità repubblicane²⁶.

Ascolto il tuo cuore, città verrà ripubblicato da Adelphi nel 1984

16. Savinio a Bompiani, 20 ottobre 1941 (Bompiani-Savinio 2019, lettera 12).

17. Savinio a Bompiani, 2 novembre 1941 (*ibidem*, lettera 13).

18. Savinio a Bompiani, 9 gennaio 1942 (*ibidem*, lettera 15).

19. Si tratta di un dattiloscritto composto da 418 carte (394 x 226 mm) con correzioni e appunti autografi, conservato nella Scatola 17 del Fondo. Qui compaiono il titolo, i titoli dei capitoli, la prefazione, molte delle note, le citazioni in esergo dei capitoli *El Vanìere* e *Figlio di Maria*, e un indice. Ogni titolo di capitolo – così come il titolo del libro – occupa una pagina a sé stante e, nei casi di capitoli originariamente uniti, le pagine sono state tagliate in modo da permettere l'inserimento della pagina con il titolo. Le carte sono numerate a mano e la numerazione definitiva va a sostituire precedenti numerazioni in gran parte corrispondenti ai singoli capitoli. Lungo tutto il dattiloscritto sono presenti indicazioni tipografiche a lapis, mentre circa quaranta carte presentano modifiche rilevanti, con carte aggiunte o incollate.

20. Nella Scatola 17 del Fondo sono conservate anche delle bozze di stampa, 224 fogli (81 x 170 mm) su cui sono stati incollati alcuni cartigli dattiloscritti e che

presentano correzioni e annotazioni a penna e a lapis. Queste bozze comprendono solo i capitoli e non la prefazione, la postfazione, le *Pagine aggiunte* e le *Note di tacchino*; manca anche l'indice. La maggior parte degli interventi riguarda l'apparato delle note, ed è quindi verosimile che si tratti delle prime bozze di stampa menzionate da Savinio nella lettera, databili quindi all'estate 1942, e non al 1943 come invece segnala la catalogazione del Fondo.

21. Carlo Raguzzi, allora redattore della casa editrice, dal dicembre 1943 direttore della sede romana.

22. Savinio a Bompiani, 8 settembre 1942 (*ibidem*, lettera 27).

23. Savinio a Bompiani, 31 dicembre 1942 (*ibidem*, lettera 30).

24. Savinio a Bompiani, 10 gennaio 1944 (*ibidem*, lettera 39).

25. Cfr. Savinio a Bompiani, 2 giugno 1944 (*ibidem*, lettera 45).

26. L'editore, non essendo iscritto al Partito Fascista, era sorvegliato dalle autorità repubblicane che, pur non bloccando la sua attività, intervenivano censurando specifiche pubblicazioni. Cfr. Bompiani a Savinio, 28 giugno 1945 (*ibidem*, lettera XL).

senza interventi sostanziali²⁷ – ma con l'incomprensibile omissione della prefazione dell'autore, che viene citata solo parzialmente nella seconda di copertina – e di nuovo da Bompiani nel 1988 con l'aggiunta di una postfazione di Valentina Fortichiari.

Un modo di lavorare

Molte delle opere pubblicate da Savinio negli anni Quaranta sono frutto dell'intensa attività giornalistica degli anni Trenta. Come già menzionato, anche le pagine di *Ascolto il tuo cuore, città* raccolgono scritti precedentemente pubblicati, e la quasi totalità del volume è frutto di un sapiente *collage* di articoli apparsi su riviste e quotidiani tra il 1934 e il 1943²⁸.

Dal confronto tra gli articoli e il testo di *Ascolto il tuo cuore, città* non emerge un sistema strutturato con cui Savinio accorpa nel volume le pubblicazioni su rivista: nella maggior parte dei capitoli vengono affiancati i testi di più articoli, nati evidentemente già come testi contigui²⁹; a volte però troviamo intrecciati i testi di diversi articoli apparsi anche a distanza di anni, altre volte il testo di un articolo viene ampliato con parti inedite o utilizzato solo per poche righe, e in un paio di casi il testo di uno stesso articolo è stato utilizzato in capitoli differenti.

La parte più consistente degli articoli che confluiscono in *Ascolto il tuo cuore, città* viene pubblicata tra il novembre del 1939, quindi dopo il viaggio menzionato nell'articolo *Ritratto di città*, e l'estate del 1941, quando – come sappiamo dalla lettera a Bompiani citata sopra – Savinio consegna un dattiloscritto di 400 pagine a Garzanti; la composizione del volume è quindi avvenuta in parallelo alla pubblicazione degli articoli.

Le fasi di questo complesso lavoro di composizione – o ricomposizione – risultano difficilmente ricostruibili, ma sono in parte testimoniate dalle carte conservate presso l'Archivio Bonsanti. Qui, infatti, oltre al dattiloscritto e alle bozze di stampa già menzionati, è conservata anche una raccolta di materiale eterogeneo composta soprattutto da dattiloscritti, ma anche ritagli di giornale e fogli manoscritti, che ci restituisce

una prima fase di composizione del volume³⁰. Nonostante l'appiattimento cronologico dovuto innanzi tutto al sistema di archiviazione, le molteplici numerazioni depositate e l'aspetto materiale delle carte – spesso frutto di veri e propri *collage* – segnalano con evidenza una complessa stratificazione di fasi diverse di elaborazione. Molti dei dattiloscritti utilizzati per questo lavoro di composizione corrispondono a singoli articoli pubblicati su rivista, e talvolta ne conservano il titolo sotto cassatura; alcuni invece sono costituiti dal testo di più articoli accorpati, suggerendo come Savinio abbia ricavato più articoli da una stesura iniziale, rimasta invece unitaria in *Ascolto il tuo cuore, città*. Anche l'analisi delle correzioni presenti sulle carte e il confronto con le pubblicazioni in rivista suggeriscono uno sviluppo parallelo dei testi nella duplice prospettiva delle riviste e del volume.

La complessità di questo materiale non consente una ricostruzione precisa delle fasi di elaborazione del testo, ma testimonia un modo di lavorare molto artigianale che sembra rispondere a quell'*horror vacui* di fronte alla pagina bianca, di cui Savinio stesso scrive proprio in *Ascolto il tuo cuore, città*:

Me personalmente, il foglio bianco, la tela bianca da dipingere [...] mi spaventano e mi ripugnano; mentre il lavoro manuale, l'arte meccanica m'indorano d'incanto. Perché anche noi abbiamo il nostro artigianato, la parte del nostro lavoro che più tranquillamente e umanamente ci piace: quel tornare con applicazione di artigiani, puri di preoccupazioni mentali, sulla prima stesura del lavoro letterario, o pittorico o musicale, e lavorare meccanicamente³¹.

Le carte conservate – *collage* di dattiloscritti differenti, ritagli e cartigli – sono tangibile testimonianza del lavoro meccanico e artigianale qui evocato.

Un altro aspetto della scrittura di Savinio che sembra rappresentare un tentativo di fuga da «le torture inumane dello scrit-

27. Il volume pubblicato nella collana Biblioteca Adelphi presenta nel complesso un testo corretto: da una collazione campione di questa edizione con quella del 1944 emerge che gli interventi sono stati svolti principalmente sulla punteggiatura.

28. Per la ricognizione degli articoli poi confluiti nel volume mi sono basata sull'itinerario bibliografico di Rosanna Buttier (Buttier 1987) e sui materiali conservati nel Fondo Savinio. Mi è stato così possibile stilare una lista di 50 articoli – più di 60 includendo le ristampe – pubblicati principalmente su "Oggi" e "Il Mediterraneo", ma anche su altri quotidiani e riviste, come ad esempio "La Stampa", "Domus", "Il Tempo". Per l'elenco puntuale degli articoli e il raffronto dettagliato tra parti edite e inedite, si rimanda alla tesi (Munaretto 2009), precisando tuttavia che difficilmente l'elenco stilato sarà completo, sia per la vastità della produzione giornalistica saviniana, sia per la natura stessa del lavoro

che Savinio compie sugli articoli in vista del volume.

29. Ne sono un esempio due dei cinque articoli confluiti in *Lelefante*, uno dei capitoli più composti: *Poetica dell'artigianato e destino dell'arte* e *L'universo dell'uomo è fatto dagli artigiani* vengono pubblicati entrambi nel dicembre 1940, ma su due riviste differenti, rispettivamente "Domus" e "Cellini", ed evidentemente nascevano come testo unitario.

30. Il materiale è conservato all'interno della Scatola 18 del Fondo, ed è suddiviso in cartelle numerate secondo i 17 capitoli definitivi. Le cartelle 18 e 19 contengono i materiali relativi alle *Pagine aggiunte* e alle *Note di Taccuino*, composte dopo i bombardamenti su Milano nell'estate del 1943, mentre la cartelletta 20 contiene dattiloscritti di brani sparsi dai due capitoli *Garibaldoffe Baba*.

31. Savinio 1944, pp. 201-202.

tore davanti al foglio bianco»³² può essere rintracciato nella pratica della citazione, più o meno esplicita, e quindi nel lavoro che l'autore compie sulle fonti. Una ricerca tra i volumi della biblioteca personale³³ ha permesso di ricostruire un repertorio di fonti, guide turistiche, monografie su personaggi storici, edizioni illustrate di costume o storia locale, pubblicazioni celebrative, da cui Savinio ha attinto più o meno largamente per la scrittura di *Ascolto il tuo cuore, città*. Troviamo ad esempio il volume illustrato *Il Caffè Pedrocchi, 1831 – 9 giugno – 1931*³⁴, pubblicato in occasione del centenario della fondazione del caffè, che contiene diversi aneddoti poi ripresi da Savinio nel capitolo *Catrafossi*; oppure il volumetto illustrato *La Casa di Riposo per musicisti in Milano*³⁵, pubblicato in occasione dell'ampliamento e del generale rinnovo della Casa, le cui informazioni si mescolano nelle pagine di *Ascolto il tuo cuore, città* con i ricordi personali dell'autore.

Particolarmente interessanti per le annotazioni presenti risultano *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti* di Arduino Anselmi³⁶ e *Sant'Ambrogio e la sua età* di Angelo Paredi³⁷. I due volumi non solo vengono più volte citati esplicitamente in *Ascolto il tuo cuore, città*, ma presentano un analogo sistema di annotazione³⁸ che ha permesso di individuare molti passaggi ripresi, talvolta anche in modo puntuale, senza menzione delle fonti.

Quello compiuto su questi volumi è un esempio di un lavoro di ricerca di aneddoti e particolari con cui Savinio costruisce una sua personale storiografia. Tale lavoro non risponde unicamente alla curiosità dell'autore, ma assume un valore civico, come emerge dal saggio *Sorte dell'Europa*³⁹, in cui Savinio stesso spiega la funzione conoscitiva che egli attribuisce all'aneddoto storico:

Per coloro che non sono destinati a 'fare' la storia ma a subirla, l'aneddotismo storico può riuscire 'psicologicamente' molto utile, sempre che si sappia estrarre dall'aneddoto storico l'insegnamento che esso contiene. L'aneddoto storico aiuta a conoscere e giudicare meglio i 'grandi fatti' e le 'grandi figure' della storia, perché li

svuota dalla retorica di cui gli uomini e il tempo li hanno gonfiati, e li restituisce alla loro giusta statura. [...] Uno degli strumenti migliori per pungere il pallone retorico e sgonfiarlo, è l'aneddoto storico, la sua 'ironia involontaria'⁴⁰.

Savinio, nella sua scrittura, vuole quindi far riemergere quei "fatti annientati" che altrimenti andrebbero dimenticati, oscurati dai grandi fatti della storia. A questo proposito è significativa la personale iconografia che Savinio costruisce di Clio, musa della storia, sulla falsa etimologia di κλείω («chiudo» in greco)⁴¹, rappresentandola nell'atto di chiudere una porta da cui lascia fuori i fatti che non rientrano nella storia ufficiale: «Clio: κλείω: chiudo [...] raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via del passato»⁴². Il racconto che fa Clio è quindi inevitabilmente parziale, e Savinio – che con il titolo *Dico a te, Clio* rovescia apertamente il topos dell'invocazione alla musa – si propone di restituire alcuni dei fatti obliati. Egli non ha tuttavia intenzione di procedere a un lavoro rigoroso da storico, e non sembra essere particolarmente interessato alla veridicità degli aneddoti, quanto piuttosto alla loro capacità di gettare nuova luce sulla storia ufficiale, contribuendo alla costruzione di una nuova verità.

Un ritratto di città

Nel già citato articolo *Ritratto di città*, Savinio si lamenta delle guide turistiche esistenti:

[...] lo stile della guida è necessariamente sommario e convenzionale, e mancano esse di quella curiosità profonda che rivela l'intimo delle cose, e di un uomo, di oggetto dà l'essenza più che l'apparenza⁴³.

Esorta quindi alla composizione di "ritratti letterari" per fermare sulla carta «il volto delle nostre città, oggi che il loro volto muta di anno in anno, di mese in mese e si può dire di ora in ora»⁴⁴. In queste righe viene descritta una metamorfosi che per

32. *Ibidem*, p. 280.

33. Nel Fondo Savinio dell'Archivio Bonsanti sono conservati anche circa mille volumi della biblioteca personale dell'autore (<https://www.viesuseux.it/biblioteca/biblioteche-d-autore/alberto-savinio.html>).

34. *Il Caffè Pedrocchi, 1831 – 9 giugno – 1931* [a cura di Cesare Cimegotto e Oliviero Ronchi]. Padova: Tipografia del Messaggero, 1931.

35. *La casa di riposo per musicisti in Milano* [Fondazione Giuseppe Verdi]. Milano: Gualdoni, 1937.

36. Arduino Anselmi, *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti*. Milano: Hoepli, 1933.

37. Angelo Paredi, *Sant'Ambrogio e la sua età*. Milano: Hoepli, 1941.

38. Oltre alle annotazioni presenti all'interno dei testi, Savinio stila alla fine dei

due volumi un elenco di appunti con riferimento alle pagine, e dei segni – un tondino a lapis o in rosso – che spesso rimandano ai passaggi poi ripresi in *Ascolto il tuo cuore, città*.

39. In questo libretto, pubblicato per Bompiani nel 1945, Savinio raccoglie gli articoli di carattere politico scritti tra il 25 luglio e l'8 settembre 1943 e dal 4 giugno al 27 dicembre 1944.

40. Savinio 1991, pp. 49-50.

41. Clio, κλείω in greco, deriva il suo nome da κλέος (fama, gloria); inizialmente musa ispiratrice e protettrice del racconto, diventa lei stessa narratrice e dunque musa della storia.

42. Savinio 2005, p. 11.

43. Savinio 1939.

Milano raggiungerà il suo drammatico apice con i bombardamenti del 1943, amplificando il valore memoriale del ritratto consegnato alle pagine di *Ascolto il tuo cuore, città*.

Savinio compone il suo ritratto di Milano attraverso la giustapposizione di elementi narrativi diversi: non solo il già menzionato aneddoto storico, ma anche etimologie più o meno probabili, considerazioni ironiche e freddure, lapsus della macchina da scrivere, visioni oniriche, fantastiche, e soprattutto ricordi personali, a comporre un *collage* metafisico che fa da contrappunto a quello fisico testimoniato dalle carte. Gli elementi narrativi menzionati sono infatti realizzazione di quella poetica metafisica che vede Savinio indagare luoghi, oggetti, personaggi, eventi, attraverso uno sguardo che penetra all'interno dell'oggetto osservato per rivelarne l'anima nascosta. Questa capacità di visione permette di rappresentare lo stato metafisico del mondo, in un'operazione di "disvelamento" lontana dall'irrazionalità del surrealismo *tout court*: ciò che nel ritratto di città può apparire fantasioso o surreale svolge in realtà una funzione analoga a quella dei particolari deformati dei ritratti pittorici di Savinio – come, ad esempio, l'impiego di teste di animali – che assumono un valore conoscitivo gettando luce sul carattere delle persone ritratte.

Ritraendo Milano, Savinio mira quindi ad una "somiiglianza interna", allontanandosi dalla volontà didascalica di restituire un quadro conforme a una verità oggettiva. Il disinteresse per la verità «come essa è» da parte dell'autore viene dichiarato apertamente in una nota di *Ascolto il tuo cuore, città*, dove – dopo aver rettificato un'informazione – precisa:

Questa rettifica non è per me: è per gli altri. Per me, la verità vera non è la verità come essa è, ma quale si è deposta nella mia memoria. E se nella mia memoria la verità ha subito mutamenti e correzioni vuol dire che la verità aveva bisogno di essere corretta e modificata⁴⁵.

Sciascia, in un'acuta analisi dell'opera di Savinio, definisce la Memoria sua «unica grande musa, quella che tutte le muse genera e contiene»⁴⁶ ed è infatti nella memoria, collettiva o privata, che Savinio rintraccia le storie da raccontare: dalla memoria scaturisce la profondità metafisica degli oggetti e dei luoghi, e la verità personale che si realizza nella rappresentazione dello

stato metafisico del mondo risulta dalla realtà così come si è depositata nella memoria dell'autore.

A causa della dimensione individuale di un simile ritratto, oltre che per i mutamenti che la città ha subito a partire dai bombardamenti del 1943, rimane deluso il lettore che cerca in *Ascolto il tuo cuore, città* una guida su Milano, e risulta quindi inutile recarsi nei luoghi raccontati con l'intento di ripercorrere il percorso saviniano, perché – se di percorso si può parlare – esso è di natura esclusivamente mentale.

Il ritratto di città non è vincolato al genere della letteratura di viaggio, ma emerge dalla divagazione. Talvolta la divagazione assume un carattere immaginifico, come «l'altalena ricordiera» che, di fronte al numero 3 di via Principe Umberto (ora via Turati), porta Savinio avanti e indietro – dandogli un po' la nausea e costringendolo ad esercizi acrobatici – tra ricordi risalenti al 1907 e al 1920⁴⁷; oppure l'espedito metatestuale del capitolo *I cinque teatrini della crudeltà*, che vede comparire sul foglio su cui l'autore sta scrivendo cinque siparietti che si animano e in cui Savinio viene trasportato per assistere a episodi particolarmente crudeli della storia milanese⁴⁸. Ma è in generale la figura dell'*excursus* a dominare il libro, in cui non solo si ripercorrono fisicamente i luoghi visitati in una stendhaliana *flânerie*⁴⁹, ma vengono piegate le coordinate spazio-temporali per seguire il dialogo tra i ricordi personali dell'autore e la memoria dei luoghi: così come i mobili dell'universo saviniano conservano la memoria privata dei loro proprietari, la città conserva la memoria della civiltà che l'ha plasmata e abitata. Il reportage di viaggio si trasforma quindi in un dialogo, e la conversazione diventa caratteristica stilistica⁵⁰: nelle sue *flâneries* per Milano, Savinio interroga strade, palazzi, statue, talvolta fantasmi, generando un contrappunto tra dati reali – geografici e storici – e dati di un viaggio interno, mentale, che compongono quella che qualche anno più tardi Savinio definirà una «geografia psichica»:

Il turismo andrebbe aggiornato. Che vale visitare città e paesi e vedere soltanto la loro facciata collocata nello spazio, con l'aggiunta di alcune notizie storiche? Anche delle città e paesi io voglio penetrare la vita dell'anima, e giudicarla. Qui io pongo i principî di una geografia psichica⁵¹.

44. *Ibidem*.

45. Savinio 1944, p. 157.

46. Sciascia 1998, p. 245.

47. Cfr. Savinio 1944, pp. 324-329.

48. *Ibidem*, pp. 173 ss.

49. Lo spirito stendhaliano investe il volume sin dai prodomi dell'articolo

Ritratto di città, in cui *Passeggiate romane* viene menzionato come possibile modello da seguire. Il riferimento a Stendhal si paleserà nelle pagine di *Ascolto il tuo cuore, città* anche attraverso le numerose citazioni dai suoi diari di viaggio.

50. La forma discorsiva, che Savinio attribuisce ad *Ascolto il tuo cuore, città* nella già citata prefazione, viene indicata da Sciascia come una delle caratteristiche specifiche di tutta la sua scrittura (cfr. Sciascia 1989, pp. VII-XI).

51. Cfr. Savinio 1946.

La dimensione psichica, quasi onirica, del viaggio tra il Veneto e Milano viene chiaramente evocata nelle pagine veneziane di *Ascolto il tuo cuore, città*, quando Savinio, ospite della città lagunare in cui si ha l'impressione di essere su «una nave e si viva navigando»⁵², si chiede:

Ieri sera mi sono addormentato a Venezia e stamattina mi sono svegliato a Venezia; ma nel frattempo dove sono

stato? [...] Chi sa? Tutto questo viaggio forse, tutto questo libro io l'ho vissuto in una notte di sonno a Venezia⁵³.

Il viaggio interno si realizza come metafisica navigazione, all'insegna di quell'«odisseismo» mentale rivendicato da Savinio⁵⁴, confermando così la sua natura di «argonauta seduto»⁵⁵.

52. Savinio 1944, p. 37.

53. *Ibidem*, pp. 37-38.

54. «[...] dalla vita d'azione l'odisseismo è passato alla vita d'intelletto, ed è

nell'astuzia dell'intelletto che va giudicato il mio odisseismo e riconosciuto», *La famiglia Mastinu*, in Savinio 1999, p. 716.

55. Cfr. Bramanti 1981.

Bibliografia

Bompiani-Savinio 2019

V. Bompiani, A. Savinio, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di F. Cianfrocca, Milano 2019

Bramanti 1981

V. Bramanti, *L'argonauta seduto*, in *Con Savinio. Mostra bio-biblio-grafica di Alberto Savinio*, a cura di C. Nuzzi, Firenze 1981, pp. 33-38

Buttier 1987

R. Buttier, *Savinio giornalista*, Roma 1987

Italia 1999

Le carte di Alberto Savinio. Mostra documentaria del Fondo Savinio, catalogo della mostra (Firenze, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", 11 novembre-11 dicembre 1999), a cura di P. Italia, Firenze 1999

Munaretto 2009

G. Munaretto, *Una città personaggio. Storia di "Ascolto il tuo cuore, città" di Alberto Savinio*, tesi di laurea specialistica in Filologia Moderna, Università degli Studi di Siena, a.a. 2008-2009 (Relatrice: Prof.ssa P. Italia, Controrelatore: Prof.re G. Magrini)

Savinio 1939

A. Savinio, *Ritratto di città*, "Il Mediterraneo", 46, 18 novembre 1939

Savinio 1944

Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano 1944

Savinio 1946

Id., *Rupestre Pienza, "città definitiva"*, "Corriere d'informazione", 1-2 luglio 1946, ora in Savinio 2004, pp. 332-335

Savinio 1988

Id., *Capri*, Milano 1988

Savinio 1991

Id., *Sorte dell'Europa*, Milano 1991

Savinio 1996

Id., *Partita rimandata. Diario Calabrese*, a cura di V. Cappelli, Firenze 1996

Savinio 1999

Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano 1999

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2005

Id., *Dico a te, Clio*, Milano 2005

Sciascia 1989

L. Sciascia, *Savinio o della conversazione*, in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano 1989, pp. VII-XI

Sciascia 1998

Id., *Savinio*, in *Cruciverba*, Milano 1998, pp. 239-246

Szymanowska 2004

J. Szymanowska, *Il viaggio mentale: la scrittura errante di Alberto Savinio*, in *Il viaggio come realtà e come metafora*, a cura di J. Lukaszewicz e D. Artico, Lask 2004, pp. 311-323

Volumi della biblioteca personale di Alberto Savinio:

A. Anselmi, *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti*. Milano: Hoepli, 1933. Collocazione FSAV-17; con note a lapis di A. Savinio; ex libris «dai libri di Luigi Vittorio Fossati Bellani»

Il Caffè Pedrocchi, 1831 – 9 giugno – 1931 [a cura di C. Cimegotto e O. Ronchi]. Padova: Tipografia del Messaggero, 1931. Collocazione FSAV-703

La casa di riposo per musicisti in Milano [Fondazione Giuseppe Verdi]. Milano: Gualdoni, 1937. Collocazione FSAV-701

A. Paredi, *Sant'Ambrogio e la sua età*. Milano: Hoepli, 1941. Collocazione FSAV-314; con note a lapis di A. Savinio

Sitografia:

Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani

<https://www.fondazionecorriere.corriere.it/archivio-storico/archivio-rcs-libri/>

ultima consultazione: 09.12.2022

Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux", Biblioteche d'autore, Alberto Savinio

<https://www.vieusseux.it/biblioteca/biblioteche-d-autore/alberto-savinio.html>

ultima consultazione: 09.12.2022

Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux", Elenco dei Fondi, Alberto Savinio

<https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/alberto-savinio-2.html>

ultima consultazione: 09.12.2022

Regione Lombardia, Beni Culturali, Complessi archivistici, Garzanti Editore SPA

<https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00DFF1/>

ultima consultazione: 09.12.2022

Pier Giovanni Adamo

Savinio ispirato ovvero *Le voci delle cose*

a M. V., che ancora fosforeggia

Per Savinio è sempre questione di ispirazione. Nel suo lessico (come dire: nel suo cosmo mentale) l'ispirazione è la condizione letterale dell'essere ispirati o, ancor meglio e ancora alla lettera, dell'essere spiritati, e cioè lo stato delle cose abitate da presenze ignorate dai più, gli spiriti. L'intera produzione saviniana, narrativa teatrale pittorica musicale, è attraversata da una circolazione costante di spiriti e spiritelli, anime e animule vagolanti che finiscono per insediarsi negli oggetti e nelle scenografie, proseguendo spesso la loro vita sotto forma di mobili o articoli d'arredamento. Raramente accessori e suppellettili restano inerti nelle pagine di Savinio, né si limitano a completare il *décor* dei suoi fondali, pur senza assumere rigide connotazioni gravide di simbolismi tipici della narrativa italiana primonovecentesca. La deambulazione spiritica e la conseguente animazione delle cose, ossia la loro instabile esistenza nascosta, testimoniano piuttosto il movimento ininterrotto della vita, che Savinio, avversario della verità univoca, di ogni pretesa definitezza, considerava capace, anche dopo la morte dei singoli individui, di depositarsi in tutto quanto circonda gli esseri umani. Dalla confidenza di Savinio con gli oggetti (in)animati gli derivò la volontà di registrare e amplificare nella propria scrittura le loro voci, sibili o grida che siano, troppo spesso trascurate tanto fuori quanto dentro la letteratura.

Perciò all'inizio di quella guida digressiva a Milano che è *Ascolto il tuo cuore, città*, nel capitolo che dà l'avvio lagunare alla *flânerie*

civica e sentimentale del libro, Savinio ha mimetizzato una confessione a questo proposito, smentendo l'idea di essere un autore «attirato dallo strano e dal mostruoso»: «io cerco invece l'anima segreta delle cose, e per trovarla sono costretto molte volte a guardare dietro la loro facciata consueta dall'uso e divenuta irriconoscibile»¹ – dichiarazione di poetica che potrebbe comparire come avvertenza al lettore su qualunque risvolto della bibliografia saviniana, tanto accuratamente restituisce il disegno parapsichico sotteso all'opera del fu Andrea de Chirico. Ma nel corso di questa ricerca che sembra apparentarlo al surrealismo originario Savinio non si accontenta – come precisa nella prefazione a *Tutta la vita* – di perseguire «la rappresentazione dell'informe» e «l'espressione dell'incoscienza» alla stregua di Breton e soci; Savinio distingue e rivendica la personale, eterodossa variante di un surrealismo “corretto alla metafisica”, che aspira a «dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza»². Commentando questa presa di distanza Giuliano Briganti ebbe a scrivere che in effetti nella pittura di Savinio (e per un artista tanto radicato nel mito quel che conta in pittura vale anche per la poesia) non sono rintracciabili i caratteri forti dell'arte surrealista, quali il distacco dalle apparenze logiche del reale, la meccanica delle associazioni, i valori dell'incongruo, dato che «in Savinio, del resto, non esiste l'incongruo ma solo il fantastico»³. A fondamento del fantastico saviniano sta la consapevolezza che ovunque nella cosiddetta realtà, spesso

1. Savinio 1984, p. 14.

2. Savinio 1999, p. 556.

3. Briganti 1979, p. 33.

nella penombra di camere solo apparentemente silenziose o in giardini dove crescono ortaggi umanoidi, esistono fenomeni e oggetti ispirati che attendono di rivelare la loro anima segreta, la sostanza lirica delle cose. Sono altrettanti enigmi che Savinio scopre attraverso le formule della memoria e rende percettibili coi mezzi dell'ironia (il gioco figurativo, la parodia letteraria) e della contaminazione linguistica, nel tentativo di «entrare gradatamente in dimestichezza con il mondo 'fantasmico' nel quale era consapevole che tutti noi viviamo»⁴.

L'opera di Savinio corrisponde alla morfologia di questo mondo fantasmico, popolato da creature ibride, discendenti dei personaggi delle *Metamorfosi* ovidiane, e statue animate (basta sfogliare le illustrazioni di *Casa «la Vita»* per incontrare una donna trampoliere, un Nettuno pescatore, un fantasma meridiano, le bicefale angiole infermiere) che abitano case o ville dove gli elementi architettonici e l'arredo si muovono, discutono, a volte prendono persino il posto dei personaggi. Non mancano poi le prove pittoriche di certe stanze occupate da solidi personificati, misteriose chimere d'appartamento e piante antropomorfe: penso a una serie di quadri dipinti in Francia tra il 1929 e il 1931 che rappresentano puntinati poliedri volanti (*La sieste, Le fantôme de l'Opéra*), incroci tra centauri corallini e giocattoli abbandonati (*Figure in una stanza, Souvenirs d'enfance, Idylle marine*) oppure fiori fisiognomici (*Fleurs étranges, Fleurs*). La prima significativa apparizione letteraria di questi mercuriali comprimari è anche più precoce, giacché risale al secondo romanzo di Savinio, pubblicato a puntate su "Il Convegno" nel 1920 e in volume nel 1925 da Carabba, e intitolato appunto *La casa ispirata*. Nel capitolo XXII il narratore, controfigura del giovane Savinio alle prese con la propria iniziazione parigina, azzarda una descrizione spettrografica degli interni al numero 73 della rue Saint-Jacques:

La casa era ispirata. Una sottile animazione circolava entro i muri scavati dall'industria dei geni che vi alloggiavano in gran copia.

Quanto infingardi e schivi sono gli spiriti usati a vagolare per lande selvatiche e deserte, altrettanto quelli assuefatti al vivere domestico sono miti e laboriosi.

Gallerie e labirinti correivano folti traverso il sasso e le travi, celati appena dall'intonaco screziato di lunghe

fenditure. Un lavoro demoniaco cingeva con la sua rete sonora la vita dell'annosa abitazione.

[...]

Il piantito, i mobili, le stoffe, i cortinaggi ospitavano intere frotte di quei demoni pacifici e casalinghi. Mentre i più tardi si stavano annidati negli angoli o sonnecchiavano sotto il divano e le poltrone monumentali, quelli più giovani e svarioni carolavano nelle pieghe dei tappeti, oppure si lasciavano sdruciolare lungo gli orli delle tende polverose⁵.

Vent'anni e più dopo aver fornito questa fenomenologia portatile dell'ispirazione, nelle pagine aggiunte dopo i bombardamenti dell'agosto '43 che chiudono *Ascolto il tuo cuore, città* Savinio specifica ulteriormente quali tra questi oggetti, inevitabilmente più di tutti gli altri, destano l'interesse di chi, come lui, desidera rintracciare le presenze domestiche occultate da abitudini secolari. Non può che trattarsi dei compagni più assidui nella quotidianità di chiunque, quelli il cui aspetto è letteralmente logorato dalla convivenza con uomini e donne:

I mobili hanno vita più lunga degli uomini, sono i rappresentanti degli uomini quaggiù e i loro continuatori. Ogni mobile rimane a rappresentare un uomo, la sua distrutta forma corporea, la sua anima indistruttibile. Entrate di notte, di soppiatto, mentre la casa dorme, in una camera deserta di uomo; affilate l'orecchio e udrete i mobili, con voce o di legno o di stoffa, scambiarsi le loro memorie e i nostri segreti⁶.

La comparsa dei mobili animati, che in molti casi prevede un'interazione tra questi e le figure umane, è a tutti gli effetti una topica della narrativa saviniana, rintracciabile in vari luoghi dei romanzi e, soprattutto, dei racconti – e non per caso questo paragrafo, che spiega in che modo i defunti assumano nuovamente «le forme della visibile mortalità»⁷, riecheggia un passaggio de *Il signor Münster*, racconto apparso per la prima volta nel 1943 in *Casa «la Vita»*, nel quale il protagonista epónimo «riprende il suo solito gioco mattutino, che consiste a confondere le forme delle due poltrone e del divano, con le immagini della sua defunta famiglia paterna» dato che «i mobili,

4. *Ibidem*. Briganti quasi ricopia l'incipit del più importante intervento critico di Savinio su "Valori Plastici", «Anadioménon». *Principii di valutazione dell'arte contemporanea*, ospitato dalla rivista del Ritorno all'ordine nella primavera del 1919: «Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in dimestichezza. Questo benevolo plurale non mi farà più d'uopo inoltre: fummo, siamo e saremo in pochissimi a risentire la sostanza piena della vita»,

in Savinio 2022, p. 35.

5. Savinio 1995, pp. 249-250.

6. Savinio 1984, p. 385.

7. *Ibidem*.

come i ritratti, come le mummie per gli Egizi, sono la continuazione quaggiù dei nostri genitori, dei nostri parenti, dei nostri amici»⁸. Non mi pare sia stato segnalato in precedenza che la fonte di tale meditazione ricorrente in Savinio può essere individuata in una novella di Luigi Pirandello, intitolata *La casa dell'agonia* e pubblicata sul "Corriere della Sera" del 6 novembre 1935, poi raccolta da Mondadori nel quindicesimo e ultimo volume delle *Novelle per un anno*, stampato postumo nel 1937 col titolo di *Una giornata*. In un saggio dedicato al libro Giacomo Debenedetti la descrisse con parole adeguate a tanti racconti saviniani degli anni Quaranta: «c'è un uomo che deve fare anti-camera e a poco a poco è preso dall'ossessione del salotto in cui attende, popolato di vecchi mobili pieni di oscura vita» fino al finale accelerato in cui «all'organico maturare dei moventi» Pirandello sostituisce «un impulso buio e sproorzionato»⁹. Savinio, che nel 1925 partecipò all'avventura romana del Teatro d'Arte diretto dal drammaturgo girgentino¹⁰, considerava Pirandello il suo maestro (difatti gli riservò diversi *Palchetti romani*) e di certo ne leggeva le novelle anche sui giornali, tanto più che nel 1933 era rientrato a vivere in Italia con la moglie Maria Morino dopo nove anni a Parigi. Difficilmente l'autore della *Casa ispirata*, portavoce se non proprio cantore del fenomeno casalingo che in quel romanzo chiamò «saturità spiritica»¹¹, poté rimanere indifferente ai primi capoversi della *Casa dell'agonia*:

In casa, oltre quella negra che doveva essersi rintanata in cucina, non c'era nessuno; e il silenzio era tanto, che un tic-tac lento di antica pendola, forse nella sala da pranzo, s'udiva spiccato in tutte le altre stanze, come il battito del cuore della casa; e pareva che i mobili di ciascuna stanza, anche delle più remote, consunti ma ben curati, tutti un po' ridicoli perché d'una foggia ormai passata di moda, stessero ad ascoltarlo, rassicurati che nulla in quella casa sarebbe mai avvenuto e che essi perciò sarebbero rimasti sempre così, inutili, ad ammirarsi o a commiserarsi tra loro, o meglio anche a sonnacchiare.

Hanno una loro anima anche i mobili, specialmente i vecchi, che vien loro dai ricordi della casa dove sono stati per tanto tempo. Basta, per accorgersene, che un mobile nuovo sia introdotto tra essi.

Un mobile nuovo è ancora senz'anima, ma già, per il

solo fatto ch'è stato scelto e comperato, con un desiderio ansioso d'averla.

Ebbene, osservare come subito i mobili vecchi lo guardano male: lo considerano quale un intruso pretenzioso che ancora non sa nulla e non può dir nulla; e chi sa che illusioni intanto si fa. Loro, i mobili vecchi, non se ne fanno più nessuna e sono perciò così tristi: sanno che col tempo i ricordi cominciano a svanire e che con essi anche la loro anima a poco a poco si affievolirà; per cui restano lì, scoloriti se di stoffa e, se di legno, incupiti, senza dir più nulla nemmeno loro¹².

A metà degli anni Trenta Savinio avrà trovato in Pirandello un'autorevole conferma alla propria ipotesi sulla vita segreta dei mobili, fatta di ricordi, desideri, illusioni, a cominciare dalla convinzione che a ogni mobile usato corrisponde un'anima, fino a quel momento manifestata ancora in poche sedi letterarie: oltre al suddetto capitolo della *Casa ispirata*, si contano due racconti dall'indice di *Achille innamorato*, ossia *Idolum patris* (dove già figura l'identificazione tra il fantasma paterno e la poltrona dove un tempo era solito accomodarsi) e *Vecchio pianoforte*, pubblicati entrambi in rivista rispettivamente nel 1924 e nel 1927. Inoltre alcuni elementi della novella si ritroveranno anni dopo in altri testi saviniani, ad esempio la distinzione tra la voce dei mobili in legno e quella dei mobili di stoffa, che verrà riproposta in *Ascolto il tuo cuore, città*; oppure l'equivalenza tra casa dell'infanzia e negozio di antiquariato, suggerita quasi involontariamente da Pirandello e dichiarata in *Mia madre non mi capisce*, un racconto del 1942 confluito poi in *Casa «la Vita»*; o ancora l'orologio a pendolo parlante che nell'atto unico del 1948 *La famiglia Mastinu* fa le veci del narratore della versione in prosa, realizzando almeno in parte l'auspicio espresso da Savinio alla voce *Teatro* della *Nuova Enciclopedia*: portare in scena un riflesso totale dell'universo, financo «un teatro nel quale un armadio spalancherà i battenti e con la voce odorosa di naftalina, di antichi profumi, di sudori imbalsamati narrerà le sue memorie a una platea palpitante di curiosità; un teatro nel quale la poltrona rievocherà i suoi ricordi d'infanzia e ci rivelerà i rapporti tra mobili e uomini»¹³.

Analogamente si rifa ancora a una novella di Pirandello, *Un ritratto*, il confronto umoristico tra gli antiquati mobili appartenuti alla famiglia di Dazio Bottoni e gli asettici «scheletri

8. Savinio 1999, p. 425.

9. Debenedetti 1971, p. 290.

10. Nel medesimo anno uscì in volume *La casa ispirata*, una cui copia con dedica autografa dell'autore («A Luigi Pirandello / come figlio e discepolo / al padre e al maestro / Alberto Savinio / Roma, maggio, 1925») si trova nella biblioteca

di Pirandello conservata presso l'Istituto di Studi Pirandelliani a Roma.

11. Savinio 1995, p. 250.

12. Pirandello 1990, pp. 733-734.

13. Savinio 1977, p. 362.

di vetro e metallo»¹⁴ stile novecento scelti dalla fresca sposa Niuccia in sostituzione di catafalchi e tendaggi maritali nel racconto del 1943 *Paternali mobili*, riproposto poi in *Tutta la vita*. Nella novella (pubblicata sul “Corriere” nel giugno 1914 e compresa in due raccolte, *E domani, lunedì* del 1917 e *Candelora* del 1928) un altro visitatore anonimo, in attesa di essere ricevuto, osserva con pena e fastidio «i mobiletti nuovi» distribuiti rigidamente nel salottino «come per non servire», e d’istinto li paragona agli «antichi mobili delle case di campagna, comodi, massicci e confidenziali, che dalla lunga consuetudine e da tutti i ricordi d’una vita placida e sana hanno acquistato quasi un’anima patriarcale che ce li rende cari»¹⁵. Sia Pirandello sia Savinio ripropongono ogni volta, con lessico identico, il vincolo metafisico tra anima degli arredi e ricordi delle persone. Probabilmente grazie alla mediazione di Pirandello, o almeno a una sua interpretazione in chiave fantasmica, nella prima metà degli anni Quaranta Savinio arrivò a consolidare la propria ipotesi sull’ispirazione degli oggetti domestici in una teoria dei mobili animati dai ricordi, che trovò applicazione in una serie di racconti inclusi nei libri allestiti in quel decennio, cioè *Casa «la Vita»*, *Tutta la vita* e *La famiglia Mastinu*.

Il mistero dei rapporti tra mobili e uomini, idea fissa di Savinio, si lascia quindi decifrare a partire dal legame tra i due termini cardini della novella pirandelliana, che sono poi anche lemmi focali del pensiero di Savinio: anima e memoria – e si potrebbe ugualmente scrivere: vita e infanzia, a voler ripetere parole che di frequente servono da frazioni di titoli saviniani, e sempre sono trattate dallo scrittore con mente «leggera e dilette-sca»¹⁶ come fu per lui quella di Stendhal. In un ritratto combinato al saggio di Briganti Leonardo Sciascia, che da Savinio ereditò la passione beyliana nonché l’amicizia stendhaliana con Fabrizio Clerici, avvertì che «nel dilettarsi di Savinio, nel suo vagare sulla cristallina, trasparente *superficialità*, la memoria, la Memoria, è l’unica e grande musa, quella che tutte le muse genera e contiene»¹⁷. Per Savinio la memoria inventa il tempo, e non il contrario. Non sono gli anni oramai trascorsi, col loro logico scorrimento, che consentono ai ricordi di depositarsi negli oggetti, e di renderli carichi di esistenza fantasmatica; è la memoria, cui è indifferente la ripartizione tra passato, presente e futuro, a mantenere i morti tra i vivi e a ridare loro voce, anche se quella voce deve essere affidata alle cose.

Il caso dei mobili animati nei racconti degli anni Quaranta non

fa eccezione a questa regola mnestica: si tratti della credenza che «fa brillare come una dentatura bianchissima i vari pezzi del servizio buono regalato da zia Amalia»¹⁸ spalancando i battenti di fronte al piccolo protagonista di *Attila* o del divano di stoffa del *Signor Münster*, il quale altri non è che «zia Zenaide in posizione di decubito e drappeggiata nella sua famosa vestaglia a fiorami ricamati»¹⁹, o del gravido strumento con la tastiera «calda e molle» che partorisce tanti «pianofortini neonati»²⁰ ne *La pianessa* o della poltrona a braccioli di Giacinto Fischietti che «all’aspetto, al tatto e all’odore gli dà l’impressione che egli ha ancora con sé la sua povera mamma»²¹ in *Bambini al gas* o dell’armadio di nome Bago, «dal cuore tenebroso ma profondamente buono»²², che nel racconto omonimo veglia su Ismene da quando l’ha vista nascere. Basta questo elenco parziale di citazioni estratte a forza dai testi per capire che sono i ricordi privati dei personaggi saviniani, lisi come il falpalà, datati quanto la passamaneria e venati come il legno, ad animare – nel senso di dotare di anima – il mobilio spontaneamente, a prescindere dalla durata della biografia di quelli. In questo processo di trasformazione memoriale di uomini in arredi (e viceversa) si riconosce l’impronta della mitografia, dove, come negli affreschi a grottesche, non sussistono distinzioni fisiologiche tra gli esseri coinvolti nelle metamorfosi mitiche e tutto è continuamente in movimento. D’altra parte, un uomo tanto devoto all’etimologismo e affascinato dall’incessante moto della vita come Savinio non poteva – per quanto banale sia l’origine della parola – certo trascurare che la radice latina di mobile deriva dal verbo *movēre*. Nella memoria e nel mito tutto è mobile, e così deve essere anche nell’arte e nella poesia, almeno per Savinio – e infatti, come scrive Sciascia nel seguito della citazione precedente, «quel che nelle sue cose sembra appartenere al sogno, s’appartiene semplicemente alla lunga memoria, alla Memoria, al Mito»²³.

Naturalmente il diretto interessato ebbe ben chiaro tutto ciò, come dimostra un articolo intitolato *Su una pittura chiamata “I miei genitori”* che apparve sulla rivista “Lo smeraldo” il 30 luglio 1947, e fornisce un commentario poco noto alla questione della dipendenza dell’anima dalla memoria nell’opera di Savinio, intrisa di influssi mitologici:

Sono circa quattro anni che sia con le parole, sia con le linee, sia con i colori io vado rappresentando delle figure

14. Savinio 1999, p. 667.

15. Pirandello 1990, p. 502.

16. Savinio 2004, p. 378.

17. Sciascia 2019, p. 703.

18. Savinio 1999, p. 760.

19. *Ibidem*, p. 425.

20. *Ibidem*, pp. 602-603.

21. *Ibidem*, p. 752.

22. *Ibidem*, p. 649.

23. Sciascia 2019, p. 704.

composite, metà uomini e metà mobili. Questi ibridi sono la raffigurazione di alcuni miei ricordi arrivati allo stato di maturazione plastica. Maturazione lunga, se io penso che la viva figura onde questi ricordi traggono è la figura di mio padre seduto in poltrona, così come io la vedevo più di quarant'anni addietro. Per quattro volte dieci anni dunque, questa immagine mi accompagnò in forma di ricordo, visse silenziosa dentro di me, si formò; e quando ebbe acquistata pienezza e autonomia – come per un bisogno di staccarsi ormai da me e vivere per suo conto, indipendente dall'organismo che fino allora l'aveva ospitata, m'indusse a tradurla in forma letteraria, in forma disegnativa, in forma pittorica; e potrei aggiungere 'in forma musicale', perché le figure in poltrona dei miei genitori sono contenute anche nel mio mimodramma musicale *Vita dell'uomo*, scritto tra l'ottobre e il dicembre 1945.

[...] Queste figure composite che io chiamo 'poltromamma' e 'poltrobabbo', mi hanno anche dato la riprova naturale di come nascono le figure mitologiche. L'unione di un uomo e di un cavallo finisce per comporre un centauro. L'unione di mio padre e della poltrona sulla quale egli soleva sedersi, finì per comporre un poltromo²⁴.

Come attesta qui lo stesso Savinio, a metà degli anni Quaranta in parallelo ai racconti si intensificarono le testimonianze figurative della topica mobiliare, che da costante narrativa divenne motivo persistente dell'iconografia saviniana sotto forma di numerose variazioni compositive nei dipinti e nei disegni della seconda metà del decennio. La prima immagine documentata sul tema è un inchiostro a penna e pastelli del '44 che rappresenta un poltrobabbo, metà maschile della coppia canonica formata insieme alla cotonata poltromamma, soggetto di un disegno dell'anno successivo che fornì l'illustrazione per la sovraccoperta di *Tutta la vita*, edito da Bompiani nell'estate del '46. I «paterni mobili» si mutano prima in Penelope e Ulisse in una tempera su carta del '45, anno cui risale anche un disegno a matita senza titolo (fig. 1) in cui il tipo femminile non è più una frappata poltroncina a volute ioniche ma un monomastico canapè, dietro il quale s'intravede il turrato profilo di un'accigliata figura paterna; quindi in *Gente perbene*, titolo forse spurio di una tempera su cartone esposta alla Biennale veneziana del '46. Come già segnalato, i genitori incorporati nelle abituali poltrone ottennero persino un ruolo nel balletto *Vita*



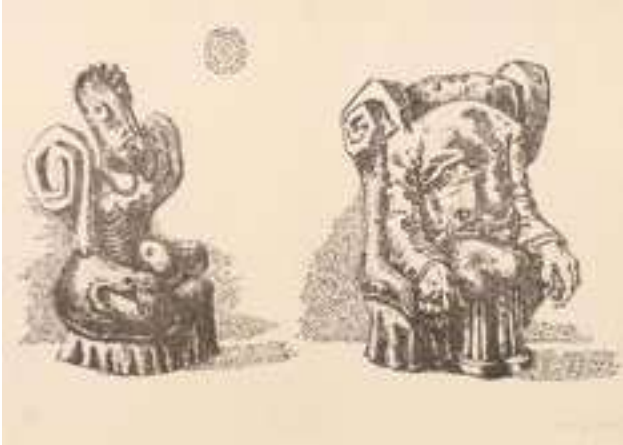
1. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1945, matita su carta, Roma, collezione privata

dell'uomo, composto nel '46, eseguito nel '48 al Teatro Eliseo di Roma e portato in scena alla Scala nel '51 con le scene e i costumi dello stesso Savinio. Fino al '51 i bozzetti scenografici che raffigurano poltrobabbo e poltromamma verranno riprodotti su pubblicazioni periodiche o copertine occasionali, come per la partitura della tragicommedia mimata e danzata edita da Ricordi o il programma di sala di *Alceste di Samuele* in occasione del debutto milanese al Piccolo nel giugno '50.

Nel frattempo i due genitori di stoffa e legno erano stati scelti in quanto protagonisti della terza cartella del *Concilium Lithographicum*, collezione editoriale stampata dall'Istituto Grafico Tiberino per le cure di Velso Mucci tra la fine del '44 e l'inizio del '47 in tredici numeri, ciascuno dei quali consisteva in una litografia d'artista abbinata al testo manoscritto di un prosatore o di un poeta in tiratura limitata, secondo gli accoppiamenti più giudiziari: Palazzeschi con Maccari, Barilli con de Chirico, Sinisgalli con Donghi, Ungaretti con Fazzini, Bontempelli con Cagli, Cardarelli con Carrà. Insieme a De Pisis, Savinio fu il solo a realizzare l'immagine e comporre anche il testo da sé, su doppia pagina (mentre le altre cartelle presentavano immagine e testo su carte separate). Nacquero così nel 1945 i trentadue esemplari di *I miei genitori* (fig. 2), modello unico di iconotesto ispirato, quasi un calligramma immobiliare: intorno alle fisionomie dei coniugi foderati – equina la madre col ventre a cuscino, ciclopico il capofamiglia che ha colonnine scanalate per gambe, come saranno poi in un'omonima tempera del '47 (fig. 3) – si allungano le loro ombre striate, formate in realtà da fittissime scritte autografe di Savinio che visualizzano le storie di poltromamma e poltrobabbo, volutamente oltraggiose nei confronti di Gemma Cervetto ed Evaristo de Chirico. In coda

24. Riprodotto nell'*Antologia degli scritti di Savinio* in appendice a Vivarelli 1991, p. 176.

2



3



alla scritta che, rovesciata, si appoggia al bracciolo della madre Savinio precisa che l'oramai perfetta fusione tra uomini e mobili, passato il tempo in cui si credeva che questi ultimi non avessero anima, dimostra quanto già sostenuto nel risvolto della sovraccoperta di *Tutta la vita*: «oggi il nostro cristianesimo si estende alle poltrone, ai divani, ai tavolini»²⁵. Nel '50 infine Savinio dipinse a tempera su masonite un salmastro *Monumento marino ai miei genitori* (fig. 4) che risulta il corollario pittorico a quanto Giorgio Manganelli scrisse in una

25. La trascrizione delle ombre manoscritte si legge in Dorna 2006, p. 11.
26. Manganelli 2022, p. 61.

4



2. Alberto Savinio, *I miei genitori*, 1945, litografia
3. Alberto Savinio, *I miei genitori*, 1947, tempera su tela, Milano, collezione privata
4. Alberto Savinio, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, tempera su masonite, Bologna, collezione privata

recensione all'epoca inedita alla ristampa del '69 di *Tutta la vita*: «per una fantasia così delicata e disonesta, disattenta al torbido prestigio del verisimile, non ci sono oggetti stabili», e quindi proprio come avviene nella mobilissima narrativa saviniana così nella sua pittura d'incrostazioni familiari «tutto è tremulo e screziato, costantemente sull'orlo di una metamorfosi, di quell'arcaico guizzo con cui un dio usciva o si acquattava in corpo d'animale o vegetale; dovunque affiora l'indizio di una sottile, talora gentile, talora ilare mostruosità»²⁶. Come intuì Manganelli, in *Tutta la vita*, ultimo libro di racconti pubblicato in vita da Savinio, la retorica metamorfica dei mobili animati venne ulteriormente perfezionata, e difatti conobbe la propria esposizione più articolata in un nucleo di racconti che «portano in scena poltrone, divani, armadi e altri mobili, in ispecie di personaggi sensibili, parlanti e operanti»²⁷ – lo stesso Savinio ci tenne a menzionarli nella prefazione. Si tratta dei quattro racconti che precedono quello conclusivo ed eponimo (il quale, peraltro, può essere letto come la risposta saviniana all'ultima novella di Pirandello, *Una giornata*): *Bago*, *Poltromamma*, *Paterni mobili*, *Poltrondamore*, apparsi sulla stam-

27. Savinio 1999, p. 556.

pa periodica tra luglio 1943 e dicembre 1944. In un profilo tracciato all'indomani della morte di Savinio e alla vigilia della ristampa della raccolta in edizione accresciuta Emilio Cecchi notò che lì «la sua letteratura maggiormente s'immedesima con la sua pittura»²⁸ e propose come ipotesto di quelle invenzioni le *Mille et une fadaïses* di Jacques Cazotte, parodia del *conte de fées* secentesco datata 1742, con la scusa che nel capitolo IX si assiste a una battaglia tra mobili vivi e chioccianti: al trillo d'un campanello «comincia l'insurrezione»²⁹ e sedie, poltrone, tavoli, sgabelli si battono contro un tirannico divano sotto lo sguardo sconcertato del protagonista Gracieux. Ma la sovrapposibilità tra i testi si arresta a una somiglianza superficiale dovuta alla comune tonalità fantastica, anche perché i mobili e le suppellettili nella camera di Cazotte non sono animati dai ricordi né ispirati dalla vita residua degli inquilini del castello, ma semplicemente esseri umani tramutati in oggetti per capriccio dalle Fate che dettano i ritmi e i destini della storia, dunque secondo un espediente tipicamente fiabesco. Il modello a contatto col quale Savinio prese le misure finali di poltrobabbo, poltromamma e parenti va cercato semmai tra i lavori coevi alla stesura di quei quattro racconti e alla preparazione della prima edizione di *Tutta la vita* durante il 1945.

Nel 1944 le edizioni di "Documento", il mensile romano fondato e diretto da Federico Valli, pubblicarono *Venti racconti* di Guy de Maupassant, primo e unico titolo della collana diretta da Savinio "Il viaggiatore e la sua ombra", nome preso in prestito da un aforisma di Nietzsche in *Umano, troppo umano*. L'antologia era stata tradotta da Anna Maria Sacchetti e Savinio stesso, che la fece precedere da un lungo saggio di ermafroditismo (auto) biografico, *Lui e l'Altro*. La tesi di questa introduzione vuole che nei suoi penultimi anni la persona e la voce di Maupassant siano state invase dalla presenza di un doppio negativo, un «esigente dio»³⁰ che si sostituì allo scrittore costringendolo alla redazione dei "racconti della pazzia" (così li designò Savinio) e deteriorandone contemporaneamente il corpo e mente fino alla schizofrenia, fino alla morte. Savinio non tarda a dichiarare la propria predilezione per questo agente del rovescio fantasmico della realtà, autore di indovinelli su ciò che è invisibile eppure esiste (come il vento in *Le Horla*):

E in mezzo alle cose che narra Maupassant n. 1, in mezzo a *Les sœurs Rondoli*, a *Ce cochon de Morin*, a *Mon oncle Sosthène*, ad altri racconti dello stesso genere fatti più

che altro su l'aneddoto e la trovatina, spicca di quando in quando la voce ben più acuta, ben più penetrante, ben più lungiportante del Maupassant n. 2, che con un tono che a tutta prima sembra una voce in falsetto – *une voix de tête* – narra le singolari, le altissime avventure che dall'intimo detta l'"inquilino nero", l'ispirato e terribile ospite del povero Guy: *Sur l'Eau*, *Le Horla*, e *Qui Sait?*, l'avventura questa più alta di tutte, un'avventura che supera i racconti straordinari di Poe, una avventura che lo stesso Nivasio Dolcemare sarebbe stato contento di 'vedere' e di narrare³¹.

Dopo poco più di un lustro Savinio ribadì tale giudizio (si noti l'aggettivo fondamentale, «ispirato»), ma in un contesto differente che offre il pretesto per una breve diversione abbastanza saviniana. Nel 1904 l'editore londinese Duckworth&Co. pubblicò un'antologia di racconti di Guy de Maupassant intitolata *Yvette and Other Stories* e accompagnata da una prefazione di Joseph Conrad. In toni di disarmante apoditticità Maupassant vi è ritratto come lo scrittore dell'onestà più incontaminata, la cui unica preoccupazione a livello creativo sarebbero stati «i fatti, e sempre i fatti»³². Secondo Conrad l'attenzione di Maupassant è tutta concentrata sugli aspetti sensibili della realtà e sui temperamenti dei personaggi, restituiti sulla pagina con la chiarezza e l'*austerità* che solo concede una prolungata intimità con la natura degli uomini: agli occhi di Conrad Maupassant è un artista della trasparenza – e a leggere i saggi così diversi che Henry James e Tolstoj dedicarono al narratore francese a distanza di pochi anni (rispettivamente nel 1888 e nel 1894), sembra quasi che si tratti di un caso di omonimia letteraria. La prefazione fu poi ristampata, insieme ad altri testi su James, Daudet, France, Turgenev, Crane, in *Notes on Life and Letters*, una raccolta di saggi apparsa nel 1921 per i tipi di J. M. Dent & Sons. Quasi mezzo secolo dopo, sul "Corriere della Sera" del 15 settembre 1950, Savinio recensì la traduzione italiana di quel libro (riedito in Gran Bretagna l'anno prima), ovvero il volume XVII delle opere di Conrad apparso presso Bompiani col titolo di *Appunti di vita e di letteratura*, per altro presente nella biblioteca di Savinio, con tanto di note a matita sui margini³³. L'articolo si intitola *L'errore di Conrad*, perché Savinio, prendendo spunto proprio dal saggio su Maupassant, imputava allo scrittore polacco l'incapacità, anzi il timore, di riconoscere il meglio di se stesso, e quindi anche dei suoi modelli:

28. Cecchi 1972, p. 874.

29. Cazotte 2019, p. 46.

30. Savinio 1975, p. 69.

31. *Ibidem*.

32. Conrad 1950, p. 60.

33. Ce ne informa la nota al testo di Paola Italia in Savinio 2004, p. 1854.

Mi sono letto con la massima cura il piccolo saggio su Maupassant, scritto da Conrad nel 1904, e incluso in questi *Appunti di vita e di letteratura*. Maupassant è presentato, e molto bene, come ‘uomo d’azione’ della letteratura, come scrittore senza pensiero perché tutto chiuso nell’energia della sua straordinaria facoltà di percezione, come artista così stretto ai fatti e solo a questi, da non saper che farsene della filosofia né della stessa intelligenza; ma cenno non ho trovato di quell’altro’ Maupassant, di quella specie di corpo estraneo, di tumore psichico che s’innestò sul Maupassant più noto, e a questo autore di racconti a portata di tutti, dettò alcuni racconti come *Le Horla*, come *Qui sait?*, ben più singolare, ben più profondo, e tali da procurare all’autore di Yvette una fama di ben diverso livello. [...]

Si tratta, tanto in Conrad quanto in Maupassant, di un ‘altro’ mondo, quasi di un aldilà. E sono appunto i ricordi di questo altro mondo, di questo aldilà, che, sia nell’opera di Conrad, sia in quella di Maupassant, ispirano i punti di più alto e singolar valore³⁴.

Lo stesso mondo “altro” di Conrad e Maupassant, una sovra-realtà che aleggia intorno al confine tra vita e morte senza superarlo, si svela anche in Savinio, il quale appena un mese e mezzo prima aveva consacrato un altro corsivo corrierista al «tumore psichico, invisibile, impalpabile» impiantatosi in Maupassant, asserendo ancora di considerare *Qui sait?* «il più straordinario di tutti»³⁵ i suoi racconti. L’insistenza su questo testo che, apparso su “L’Écho de Paris” il 6 aprile 1890, fu collocato per ultimo nell’indice dei *Venti racconti* e che Savinio in persona avrebbe voluto scrivere, riconduce all’argomento delle influenze francesi introdotto da Cecchi. Non Cazotte, ma Maupassant fu – è veramente il caso di dirlo – l’ispiratore del quartetto di racconti sui mobili animati che chiude *Tutta la vita*, perché *Qui sait?* rappresenta quasi un archetipo narrativo di quella topica. Racconta infatti in prima persona la storia di uomo che ha deciso spontaneamente di farsi ricoverare in una clinica per malati di nervi dopo aver assistito alla fuga notturna dei propri mobili e averli in seguito ritrovati nella bottega di un rigattiere a Rouen. Nella prima parte del racconto, una volta rientrato a casa da una *soirée* teatrale gli si presenta la seguente scena, preannunciata da «un brusio molto singolare, molto confuso» che man mano cresce in «un brontolio d’impazienza, di collera, di misteriosa rivolta»³⁶:

Aspettai ancora, oh, non a lungo. Distinguevo, ora, uno straordinario scalpiccio sui gradini della scala, sui pavimenti, sui tappeti, uno scalpiccio non di scarpe, non di calzature umane, ma di stampe, stampe di legno e stampe di ferro che risonavano come cimbali. E d’un tratto, sulla soglia della porta, vidi una poltrona, la mia grande poltrona da lettura che se ne usciva dondolando. Se ne andò per il giardino. Altre la seguivano, le poltrone del mio salotto, poi i canapè bassi che si trascinarono come cocodrilli sulle loro brevi zampe, poi tutte le mie sedie, che avanzavano con zompi da capre, e gli sgabelli che balzavano come conigli.

Che emozione! Mi nascosi dietro un cespuglio, e mi ci accosciai, guardando la sfilata dei miei mobili, perché se ne partivano tutti, uno dietro l’altro, presto o lentamente, secondo la statura e il peso di ciascuno. Il pianoforte, il mio grande pianoforte a coda, passò al galoppo come un cavallo sfrenato, soffiando sbuffi di musiche fuori dal fianco; gli oggetti più piccoli correvano sulla sabbia come formiche: spazzole, cristalli, coppe, sui quali la luna accendeva fosforescenze da lucciole. Le stoffe serpevano, si aprivano a fiore al modo delle piovre. Vidi apparire la mia scrivania, un mobile raro del secolo passato, nella quale io serravo tutte le mie lettere, l’intera storia del mio cuore, una vecchia storia che mi ha fatto tanto soffrire! E c’erano là dentro anche delle fotografie³⁷.

All’animazione dei mobili corrisponde una progressiva sonorizzazione della casa, suggellata da «un rumore formidabile di porte chiuse»³⁸, secondo la medesima dinamica per cui in *Poltrondamore* il commendatore Candido Bove, rimasto solo in salotto all’indomani del funerale della moglie, viene svegliato dalle «voci di stoffa» dei mobili che, dopo aver commentato in sua presenza i reiterati adulteri della signora Teresa, nel finale si mutano prima nel «sommesso fruscio» del loro riso quindi nel «vasto tremito»³⁹ del loro terrore. Se il protagonista di *Qui sait?* anticipa tanti personaggi saviniani nell’assegnare agli oggetti inanimati «una importanza di creature viventi» al punto da riconoscere in «cose, mobili, ninnoli familiari [...] altrettanti volti umani»⁴⁰ la cui vivificazione letterale lo condurrà alla follia, al commendatore Bove non è risparmiato l’accesso d’ira che lo porterà a un fatale combattimento con la poltrona che aveva accolto gli amplessi della defunta, mentre gli altri mobili, di cui nel dormiveglia aveva riconosciuto le forme «ar-

34. Savinio 2004, p. 1419.

35. *Ibidem*, pp. 1382-1383.

36. Maupassant 2004, pp. 295-296.

37. *Ibidem*, pp. 296-297.

38. *Ibidem*, p. 297.

39. Savinio 1999, pp. 677-686.

40. Maupassant 2004, p. 293.

rotondate, opache, familiari»⁴¹, sbiancano all'improvviso per la paura. Dopo l'esperienza dei prestiti pirandelliani, Savinio ritrovò nell'"altro" Maupassant un'altrettanto familiare atmosfera fantasmica, da cui trasse magari la suggestione di una cospirazione delle cose alle spalle degli uomini, e di certo il senso d'inquietudine dato dalla scoperta di un aspetto segreto ma inevitabile nell'esistenza degli oggetti, la cui voce, una volta udita, può salvare, commuovere o far impazzire.

Dopo aver prestato orecchio per tutta una vita a quelle voci, Savinio volle concludere il suo ultimo racconto sui mobili animati con un avvertimento riferibile all'intera sua opera: un invito a noi uomini a «fare attenzione a quel che di più sottile e ineffabile circonda la nostra vita», poiché nor-

malmente non sappiamo «ascoltare le voci delle cose», né «vedere i paesaggi che popolano l'aria», e così ci aggiriamo «ignari in mezzo ai misteri»⁴² – esattamente come avviene in un ipersaviniano cortometraggio di Agnès Varda del 1984 che porta il titolo di un annuncio da agenzia immobiliare: *7 p., cuis., s. de b., ... à saisir*. Ma forse tutti questi mormori di corrispondenze, i richiami imprevisi, le letture sdoppiate sono suscitati da un'eccessiva esposizione alle parole di Savinio, che anche a distanza di un secolo, come le anime dei morti e le rose ricamate sulla poltrona che fu, anzi è la madre del professor Fos Rospigli, «fosforeggiano ancora»⁴³. Sarà un effetto collaterale dell'ispirazione?

41. Savinio 1999, p. 673.

42. *Ibidem*, p. 689.

43. *Ibidem*, p. 662.

Bibliografia

Briganti 1979

Alberto Savinio. *Pittura e letteratura*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Parma 1979

Cazotte 2019

J. Cazotte, *Mille et une fadaises. Contes à dormir debout. Ouvrage dans un goût très moderne*, Angoulême 2019

Cecchi 1972

E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, vol. 2, Milano 1972

Conrad 1950

J. Conrad, *Appunti di vita e di letteratura*, Milano 1950

Debenedetti 1971

G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Milano 1971

Dorna 2006

S. Dorna, C. Sala, *Poltrobabbo e poltromamma. «I miei genitori» di Alberto Savinio*, Torino 2006

Manganelli 2022

G. Manganelli, *Altre concupiscenze*, a cura di S. S. Nigro, Milano 2022

Maupassant 2004

G. de Maupassant, *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, a cura di A. Savinio, Milano 2004

Pirandello 1990

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. 3, t. I, Milano 1990

Savinio 1975

A. Savinio, *Maupassant e "l'Altro"*, Milano 1975

Savinio 1977

Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977

Savinio 1984

Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano 1984

Savinio 1995

Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995

Savinio 1999

Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano 1999

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2022

A. Savinio, *Scritti sull'arte e sugli artisti*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2022

Sciascia 2019

L. Sciascia, *Opere*, a cura di P. Squillaciotti, vol. 2, t. 2, Milano 2019

Vivarelli 1991

Alberto Savinio: *dipinti 1927-1952*, catalogo della mostra (Lugano, Villa Ciani, 24 ottobre-1° dicembre 1991), a cura di P. Vivarelli, Milano 1991

L'Europa dopo la pioggia di Alberto Savinio

Il titolo di questo saggio allude all'omonimo titolo di due celebri dipinti di Max Ernst: il primo, *Europa nach dem Regen I (L'Europa dopo la pioggia I)*, viene realizzato dall'artista tedesco nel 1933, lo stesso anno in cui Hitler sale al potere in Germania; il secondo, *Europa nach dem Regen II (L'Europa dopo la pioggia II)*, risale al 1940-1942 e permette a Ernst una fuga rocambolesca dalla Francia occupata dai nazisti verso gli Stati Uniti¹. In un volume del 2002 dedicato alla fortuna del mito di Europa dall'Antichità al Ventesimo secolo, Luisa Passerini scrive che nella prima versione dell'*Europa dopo la pioggia* «[l]a morfologia del continente [...] appare alterata, come se un cataclisma ne avesse azzerato i contorni» rendendo vano ogni tentativo di riconoscere le tracce della grande e plurisecolare civiltà europea in questa «mappa [...] dell'Europa in crisi»² nella quale sono scomparsi anche i confini politici tra gli Stati. Nella seconda versione dell'opera «la devastazione è andata avanti e ha prodotto effetti mostruosi»³: in un paesaggio che non esiteremmo oggi a definire postumano, tra concrezioni minerali e arboree sulle quali si innestano i materiali inorganici dell'era industriale, emergono delle creature ibride tra l'umano e l'animale e i personaggi del mito: la principessa Europa «viene identificata [...] con il nudo incastonato nella foresta pietrificata sulla destra, mentre poco più sotto slitta con i detriti il toro quasi dissolto»⁴.

Il mito di Europa e dell'Europa è ormai esaurito, eppure questa seconda mappa che prefigura la fine del continente provocata dalla guerra e dai totalitarismi sembra accennare alla sopravvivenza di una civiltà dopo la civiltà che è miracolosamente scampata al diluvio universale della Seconda guerra mondiale e che cerca altrove – nelle diverse direzioni in cui guardano l'uomo-uccello e la donna-roccia – uno spazio in cui rinascere. Forse in quell'occidente americano in cui trovò rifugio Ernst, inizialmente a New York, poi, sempre più ad ovest, in Arizona. La metafora della guerra come diluvio universale raffigurata da Ernst è presente anche nel titolo e nell'introduzione dell'antologia a cura di Dino Terra (pseudonimo di Armando Simonetti) *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, edita da Garzanti nel 1947⁵. Nel volume viene ristampato il saggio *Dopo il diluvio. Lo Stato*, precedentemente pubblicato da Savinio su "L'Illustrazione Italiana" (n.s., 26, 30 giugno 1946)⁶. Nel suo contributo Savinio porta alle estreme conseguenze la denuncia del modello di Stato nazionale del quale aveva già decretato la fine in *Sorte dell'Europa* (1945) e afferma che il «solo momento di vera e piena *libertà umana*» che ha conosciuto la storia dell'umanità è il «periodo greco»⁷. La graduale reintegrazione dell'Ellade nella geografia culturale dell'Europa vagheggiata da Savinio negli anni Quaranta va di pari passo con la

1. Cfr. Passerini 2002, p. 138: «La tela salvò infatti Ernst quando la srotolò insieme ad altre alla frontiera franco-spagnola, dove l'artista, già due volte arrestato e internato, cercava di sottrarsi alla Gestapo. L'esposizione improvvisata suscitò l'ammirazione del capostazione che gli rese possibile la fuga, mentre il quadro fu inviato per posta al MoMA e terminato dall'artista a New York».

2. *Ibidem*, p. 134.

3. *Ibidem*, p. 138.

4. *Ibidem*, p. 139.

5. Cfr. Terra 1947; l'antologia è stata ristampata da Sellerio nel 2014, a cura di S. S. Nigro.

6. Cfr. P. Italia, *Note ai testi*, in Savinio 2004, pp. 1818-1819.

7. A. Savinio, *Dopo il diluvio. Lo Stato* [1946], in Savinio 2004, p. 321, corsivo dell'Autore.

complessa e tormentata presa di distanza dai trascorsi fascisti dello scrittore documentati negli studi di Paola Italia⁸, Martin Weidlich⁹ e Lucilla Lijoi¹⁰. A partire dalle riflessioni di Italia, Weidlich e Lijoi in merito all'adesione di Savinio al fascismo e poi al suo allontanamento dall'ideologia del regime, in questa sede mi propongo di rileggere e commentare un passaggio testuale contenuto nel pezzo *Destino dell'Europa* apparso inizialmente sul "Tempo" e poi confluito nel libello *Sorte dell'Europa*. Nella seconda parte del contributo avanziò invece un'ipotesi in merito alle implicazioni rivoluzionarie della nozione saviniana di *liberalismo*.

Il passaggio testuale al quale faccio riferimento prende spunto da una suggestione di lettura tratta da Paul Valéry. Cito l'articolo di Savinio dall'edizione in volume, in cui, come osserva Paola Italia nella sua nota al testo, il titolo *Destino dell'Europa* cambia nel meno drammatico *Sorte dell'Europa*, omonimo al titolo del *pamphlet*¹¹:

Poi, se [...] noi ci volgiamo a guardare l'Europa, ci accorgiamo quanta verità era in Paul Valéry quando disse che l'Europa non è se non un promontorio dell'Asia.

Resta a vedere se questa condizione geografica dell'Europa sia per diventare anche la sua condizione politica e mentale; che sarebbe la fine dell'Europa in quanto Europa, cioè a dire in quanto fulcro di quelle condizioni che tutte assieme compongono la qualità dell'uomo "umano"¹².

In queste righe Savinio sta parafrasando una riflessione di Paul Valéry che ha due occorrenze. Possiamo leggere la prima nella seconda delle due lettere intitolate *La Crise de l'Esprit* (entrambe le lettere appaiono su rivista nel 1919 e poi confluiscono nel volume *Variété* del 1924, di cui Savinio possiede un esemplare nella sua biblioteca personale)¹³:

Or, l'heure actuelle comporte cette question capitale: l'Europe va-t-elle garder sa prééminence dans tous les genres?

L'Europe deviendra-t-elle *ce qu'elle est en réalité*, c'est-à-dire: un petit cap du continent asiatique?

Ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est-à-dire: la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, ce cerveau d'un vaste corps¹⁴?

La seconda occorrenza si trova nel testo di una conferenza rilasciata da Valéry all'Università di Zurigo il 15 novembre del 1922 e pubblicata su rivista nel 1924 con il titolo *Caractères de l'esprit européen* (il testo viene ripreso con il titolo *Note* nel già citato volume di *Variété* del 1924 e collocato subito dopo *La Crise de l'Esprit* insieme a una chiosa in cui l'autore afferma che la conferenza sviluppa alcuni passaggi contenuti nelle due lettere):

Qu'est-ce donc que cette Europe? C'est une sorte de cap du vieux continent, un appendice occidental de l'Asie. Elle regarde naturellement vers l'Ouest¹⁵.

Valéry si pronuncia sull'agonia dell'Europa nel 1919 e nel 1922. I due volumi che compongono *Der Untergang des Abendlandes* di Oswald Spengler, per Savinio fondamentali nell'elaborazione dei propri modelli di storia culturale, com'è stato rilevato dalle analisi di Martin Weidlich¹⁶, Davide Bellini¹⁷ e Lucilla Lijoi¹⁸, vengono pubblicati in Germania nel 1918 e nel 1922. Anche Valéry si interroga quindi sulla crisi del mondo occidentale e ha un'idea organicistica di civiltà che muove da premesse simili a quelle formulate dal filosofo e storico tedesco:

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie¹⁹.

Savinio molto probabilmente legge – o rilegge – i testi di Valéry che ho menzionato nei mesi in cui scrive gli articoli destinati a essere raccolti in *Sorte dell'Europa*. Oppure – anche questa ipotesi non è da escludere – cita Valéry a memoria, riscrivendo liberamente un'immagine che, in virtù della sua celebrità, poteva essergli rimasta impressa da una lettura di più

8. Cfr. Italia 2004.

9. Cfr. Weidlich 2017.

10. Cfr. Lijoi 2021.

11. Cfr. P. Italia, *Nota al testo*, in Savinio 2014, p. 116.

12. Savinio 2014, p. 62.

13. Cfr. Biblioteca del Fondo Savinio, presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux", collocazione del volume: FSAV-889.

14. P. Valéry, *La Crise de l'Esprit* [1919], in Valéry 1957, p. 995, corsivo dell'Autore. Prima di essere pubblicate in francese su "La Nouvelle Revue française" (71, 1°

agosto 1919, pp. 321-337), le due lettere di Valéry sulla crisi dello spirito europeo erano apparse in traduzione inglese sul settimanale londinese "The Athenaeum – A Journal of English and Foreign Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama" (4641, 11 aprile 1919, pp. 182-184; 4644, 2 maggio 1919, pp. 279-280).

15. P. Valéry, *Note (ou L'Européen)* [1924], in Valéry 1957, p. 1004 (prima sede di pubblicazione: "La Revue Universelle", 15 luglio 1924, pp. 129-142).

16. Cfr. Weidlich 2005, pp. 137-152; Weidlich 2017, pp. 25-57.

17. Cfr. Bellini 2013, pp. 156-165.

18. Cfr. Lijoi 2021, pp. 66-67.

19. Valéry 1957, p. 988 (la citazione è tratta da *La Crise de l'Esprit. Première lettre*).

vecchia data. In ogni caso, è opportuno ripercorrere il contenuto dei saggi di Valéry per capire se e in quale misura possano aver esercitato un'influenza sulle tesi esposte da Savinio negli articoli degli anni Quaranta.

Dopo la guerra del 1914-1918, la cultura europea attraversa la fase terminale di una crisi profondissima di ordine economico, politico, morale e culturale. Questa condizione è deplorabile perché l'idea stessa di cultura è legata a quella di Europa: secondo Valéry, che adotta un punto di vista strettamente eurocentrico, nessun'altra parte del mondo ha infatti conosciuto la straordinaria varietà e ricchezza culturale che contraddistingue sin dall'Antichità il territorio – e di riflesso lo spirito – europeo. Nella lenta gestazione di questo spirito europeo, che trova in Grecia il suo esempio storico più antico e più illustre, ha svolto un ruolo determinante il mar Mediterraneo, lungo le cui coste, prima ancora che l'Europa prendesse la forma che conosciamo oggi, si è formata una sorta di pre-Europa. Per secoli, intorno alle acque di questo mare interno, si sono sviluppate attività economiche, politiche, religiose, intellettuali, artistiche, e l'Europa, che in origine era soltanto un mercato mediterraneo, è in seguito diventata una grande industria, una sorta di gigantesca fabbrica intellettuale dotata di un potere al contempo assorbente ed emissivo che le consente non solo di ricevere e trasformare tutto quello che assimila – materie prime, merci, dottrine, idee, conoscenze, scoperte –, ma anche di espandersi al di là dei suoi confini geografici: Valéry scrive in proposito che l'America non è altro che una creazione formidabile dello spirito europeo. Inoltre, i fattori che, secondo Valéry, permettono di definire l'uomo europeo derivano dall'influenza di tre elementi: in primo luogo, lo spirito giuridico dei Romani, che hanno dato ai popoli dell'Impero un diritto comune, diffuso il senso dell'ordine pubblico, del culto della città e della giustizia temporale; in secondo luogo, l'unificazione della morale promossa dal cristianesimo; e per finire – ma si tratta del fattore più rilevante e cronologicamente più remoto, citato per ultimo con lo scopo retorico di esaltarne la preminenza –, la cultura greca, alla quale si deve l'invenzione della geometria e della scienza intesa come costruzione indipendente da condizionamenti esterni, e più in generale un sistema di pensiero che tende a rapportare ogni cosa all'uomo e a considerarlo misura di tutte le cose. Da questa triplice influenza discende la «qualité»²⁰ eccezionale dell'uomo europeo e un significato funzionale della parola Eu-

ropa, che trascende la sua dimensione geografica e storica ed esprime piuttosto un'idea mobile di «Esprit européen»²¹ che non coincide con la razza, con la lingua o con i costumi, e che si manifesta ovunque si ricreino le condizioni per cui il desiderio e la volontà dell'uomo operano come agenti di trasformazione di tutte le cose materiali e mentali.

Mi sembra dunque lecito chiedersi se la lettura di Valéry possa aver contribuito al reintegro della Grecia all'interno del continente europeo negli scritti saviniani degli anni Quaranta e, più in generale, alla riabilitazione dell'Ellade dalle posizioni di inferiorità e minorità descritte e argomentate nelle analisi di Weidlich e Lijoi. Inoltre, il ruolo che lo scrittore francese assegna ai Romani nella gestazione dello spirito europeo è affine a quello che Savinio riserva alla cultura latina nella prima delle due voci di *Nuova Enciclopedia* intitolate *Germanesimo*. Non più esponenti di quello spirito verticale e meridionale reincarnatosi nel fascismo per fronteggiare lo spirito decadente della civiltà gotica e occidentale (mi riferisco, ancora una volta, agli studi di Weidlich e Lijoi), i Romani vengono adesso considerati i fondatori dell'Europa in qualità di inventori del diritto e difensori di un'idea di uomo come membro della *civitas*.

S'intende che se parlo degli europei di venti secoli addietro, intendo parlare dei Romani. I Romani rientrano nel concetto Europa. Dirò meglio: i Romani sono i creatori, per quanto inconsapevoli, di quella unione intellettuale di più popoli associati da comuni idee civili e morali che si esprime nel concetto Europa. Il concetto Europa non è da circoscrivere entro limiti geografici. [...] Il concetto Europa supera i confini geografici del continente europeo e si espande ovunque sono europei e si ripete la condizione europea della vita, ossia la possibilità di unione intellettuale di più popoli associati da comuni idee civili e morali. E così il concetto Europa o come dire l'Europa si continua in America, in Australia, nelle Indie, in Siberia, nel Sudafrica, nell'Africa settentrionale²².

Valéry potrebbe infine rappresentare una fonte parallela a quella di Jules Michelet (*Introduction à l'Histoire universelle*, 1831) commentata da Weidlich nella definizione saviniana di un'Europa non del territorio ma dello spirito, in migrazione perpetua verso l'Occidente²³. L'immagine dell'America come

20. *Ibidem*, p. 996 (la citazione è tratta da *La Crise de l'Esprit. Deuxième lettre*).

21. *Ibidem*, p. 1014 (la citazione è tratta da *Note [ou L'Européen]*).

22. Savinio 1977, pp. 170-171, voce *Germanesimo* [I]. Lijoi ricostruisce la storia editoriale della voce *Germanesimo* [I] confluita in *Nuova Enciclopedia*, della

quale alcune parti erano state pubblicate tra il settembre e l'ottobre del 1944 rispettivamente sul "Tempo" e su "Domenica", cfr. Lijoi 2021, p. 254, nota 27 e p. 264, nota 47.

23. Cfr. Weidlich 2017, pp. 136-140.

«création formidable» dell'«Esprit européen»²⁴ chiude la nota scritta da Valéry per commentare *La Crise de l'Esprit*. Lo scrittore la riprende in un testo risalente al 1938 e pubblicato nel 1945 in *Regards sur le monde actuel et autres essais* (edizione rivista e ampliata di *Regards sur le monde actuel* del 1931). Il testo a cui alludo si intitola *L'Amérique, projection de l'esprit européen*: ricollegandosi esplicitamente alla *Note* pubblicata in *Variété* nel 1924, in questa sede Valéry si lancia in un'appassionata denuncia del modello di Stato nazionale, fonte di conflitti e di instabilità politica, e conclude la sua invettiva dichiarando che, se l'Europa è destinata a perire, potremo consolarci con la speranza che gli europei di domani nascano nel Nuovo Mondo, lì dove il Vecchio Continente ha inviato tutto ciò che di più fecondo era in grado di prendere radici in una terra ancora vergine:

J'en viens donc à l'Amérique. Toutes les fois que ma pensée se fait trop noire, et que je désespère de l'Europe, je ne retrouve quelque espoir qu'en pensant au Nouveau Continent. L'Europe a envoyé dans les deux Amériques ses messages, les créations communicables de son esprit, ce qu'elle a découvert de plus positif, et, en somme, ce qui était le moins altérable par le transport et par l'éloignement des conditions générales. C'est une véritable "sélection naturelle" qui s'est opérée et qui a extrait de l'esprit européen ses produits de valeur universelle, tandis que ce qu'il contient de trop conventionnel ou de trop historique demeurait dans le Vieux Monde. Je ne dis pas que tout le meilleur ait passé l'Océan, ni que tout le moins bon ne l'ait pas franchi. Ce ne serait plus une sélection naturelle. Je dis que ce sont les choses les plus capables de vivre sous des cieux très éloignés de leurs cieux d'origine qui ont passé l'Océan, et qui ont pris racine dans une terre qui était en grande partie vierge. [...] Si l'Europe doit voir périr ou dépérir sa culture: si nos villes, nos musées, nos monuments, nos universités doivent être détruits dans la fureur de la guerre scientifiquement conduite; si l'existence des

hommes de pensée et des créateurs est rendue impossible ou atroce par des circonstances brutales, politiques ou économiques, une certaine consolation, un certain espoir sont contenus dans l'idée que nos œuvres, le souvenir de nos travaux, les noms de nos plus grands hommes ne seront pas comme s'ils n'avaient jamais été, et qu'il y aura, çà et là, dans le Nouveau Monde, des esprits dans lesquels vivront d'une seconde vie quelques-unes des créatures merveilleuses des malheureux Européens²⁵.

In questo caso la probabilità che Savinio abbia letto il saggio di Valéry non è supportata da riscontri testuali diretti, ma è indubbia la consonanza tra le tesi del poeta francese e la convinzione di Savinio che lo spirito dell'Europa viaggi in direzione dell'occidente. *La crise de l'Esprit* si risolve quindi, in entrambi gli scrittori, in una naturale migrazione dall'Europa di tutto ciò che di *più europeo* possa attecchire al di fuori dei suoi confini strettamente geografici. Savinio impiega la parola *spirito* per designare la massima qualità dell'uomo europeo che ritrae nel saggio *Più europeo*, datato dicembre 1948 e scritto in risposta a un intervento di Palmiro Togliatti pubblicato nel novembre 1948 su "Rinascita" e su "l'Unità" di Genova²⁶. Nel suo articolo il segretario del Partito Comunista Italiano non nomina esplicitamente Savinio, ma accomuna le posizioni espresse dall'autore nel saggio *Europa* ("Ulisse", II, 4, gennaio 1948) alle proposte dei federalisti europei²⁷. Fattori di un ideologismo «ingenuo e astratto»²⁸, per Togliatti i federalisti ignorano l'esperienza rivoluzionaria e internazionalista del comunismo e finiscono con l'accentuare le divisioni politiche tra paesi socialisti e paesi capitalisti. Dalla replica di Savinio si evince innanzitutto il disappunto scaturito dalla pretesa di Togliatti di voler determinare la supposta posizione federalista dello scrittore sulla base di un'unica frase estrapolata forzatamente dal suo contesto. In secondo luogo, Savinio si affretta a prendere le distanze dal pacifismo integrale dei federalisti europei, che giudica bello e rispettabile e tuttavia poco credibile in termini politici. A partire da queste premesse, lo scrittore difende l'idea

24. Valéry 1957, p. 1014 (la citazione è tratta da *Note [ou L'Européen]*).

25. P. Valéry, *L'Amérique, projection de l'esprit européen* [1945], in Valéry 1960, pp. 989-990.

26. Cfr. A. Savinio, *Più europeo*, Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", Fondo Alberto Savinio, Serie II. Scritti di Alberto Savinio, Segnatura: IT ACGV AS.II. 50.19. Sulla c. 1r della stesura dattiloscritta l'autore annota «spedito 11 dic. 1948». La scheda del documento, disponibile all'indirizzo http://opera.nexusfi.it/easyweb/wor02/index.php?EW_T=M1&EW_P=LS_EW&EW=168415&EW_D=W0102&EW_FL=W0102/ew_limiti.html&EW4_DLL=20&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_CJL=1&NOICONE=1&PHPMSG=1&lang=ita&EW4_DLL=20&EW4_DLP=10&EW4_CJL=1&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&lang=ita&biblio=ACGV&EW_RM=10&EW_EP=Z1I=0000084&EW_RP=1& (ultimo accesso: 20/12/2022), segnala una possibile pubblicazione «sul

"Corriere d'Informazione o della Sera" dopo l'11 dicembre 1948 (dic. 1948 genn. 1949)?». Ringrazio Ruggero Savinio e Francesca Antonini per avermi gentilmente autorizzata a esaminare questo documento, e il personale dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" per la disponibilità dimostrata.

27. Cfr. P. Togliatti, *Federalismo europeo?* [1948], in Maggiorani 2005, p. 220: «Per l'altro [Savinio] Europa finisce proprio là dove sulle colline 'domina ritto un fallo gigantesco, fiancheggiato da due baffi, simili a sciabole nere'». Il saggio *Europa* [1948], confluito in Savinio 1977, pp. 139-151, si può leggere anche in Savinio 2004 pp. 699-715 (in entrambe queste versioni il testo originale è il seguente, rispettivamente a p. 150 e a p. 714: «Sui campi non europei collinosi di mammelle, domina ritto un fallo gigantesco, fiancheggiato da due baffi, simili a due sciabole nere»).

28. Togliatti 2005, p. 217.

di un *carattere* dell'Europa non vincolato alle sue frontiere ma associato alla figura di un uomo *polideista* che ha l'autonomia mentale per fare da sé le sue idee e per capire che nessuna idea è, di per sé, migliore o superiore, né tantomeno degna di dominare le altre idee. Questo uomo *di più idee*, al quale Savinio contrappone l'uomo asiatico o non europeo, *monodeista* e governato da idee che riceve da fuori e alle quali obbedisce ciecamente, abita in Europa e, naturalmente, fra i *più europei* degli altri continenti. Andrea Gazzoni, in un articolo del 2014 in cui riflette sull'Europa di Savinio come modello poetico, etico e politico nel processo di «transizione italiana verso l'età democratica e repubblicana»²⁹, ritiene improbabile che un lettore avveduto come Togliatti non si sia reso conto delle differenze di prospettiva tra le tesi saviniane e quelle dei federalisti e interpreta il giudizio espresso dal segretario del PCI «tanto come un sintomo di insofferenza verso l'instabilità del segno 'Europa' [di Savinio], quanto come un tentativo di disattivarne la polivocità [perché non disponibile a comprenderla]»³⁰. Aggiungo che la lettura dell'articolo di Togliatti conferma quanto scrivono Mauro Maggiorani e Paolo Ferrari nell'introduzione al volume del 2005 *L'Europa da Togliatti a Berlinguer* in cui, tra vari documenti, viene antologizzato anche il testo in cui Togliatti critica le posizioni dei federalisti europei³¹. Sino almeno alla metà degli anni Cinquanta il PCI cade nell'errore di non distinguere tra i concetti di europeismo e atlantismo e si chiude in una posizione di rifiuto aprioristico di ogni iniziativa europeista nel timore che il processo dell'integrazione europea avrebbe coinciso con l'avanzare dell'imperialismo capitalista. Una spia linguistica eloquente di questo atteggiamento di chiusura preventiva è fornita dalla constatazione che, nel suo articolo, Togliatti non fa il nome di alcun esponente del federalismo e, come si è già accennato, lo stesso Savinio viene citato, ma non nominato. È risaputo inoltre che il Partito Comunista Italiano ha giudicato in un primo momento con superiore indifferenza anche le posizioni dei federalisti di Ventotene, ritenute utopistiche e velleitarie alla stregua di quelle del federalismo integrale che fa capo ad Alexandre Marc e a Denis de Rougemont, nonché prive di riferimenti alla realtà politica del tempo. Nell'epilogo del saggio *Dopo il diluvio. Lo Stato*, dalla cui lettura ha preso il via questa riflessione sull'Europa post-nazionale di

Savinio, l'autore non si pronuncia sulle soluzioni da contrapporre al «particolarismo» e all'«isolazionismo nazionalistico», sia perché la formulazione di soluzioni spetta agli «specialisti»³² e non ai *dilettanti*, sia per non cadere nella trappola della sostituzione di un modello falso con surrogati altrettanto illusori. Vale però la pena di chiedersi se, mettendo da parte le riserve sui federalisti europei, pronunciate dal segretario del PCI con il fine di difendere le posizioni del comunismo e dallo scrittore allo scopo di preservare la sua indipendenza intellettuale, l'associazione tra Savinio e i federalisti europei sia del tutto immotivata o se, al contrario, sia possibile stabilire dei punti di convergenza quanto meno con il progetto elaborato nel *Manifesto di Ventotene*, in cui figurano non pochi elementi che ritroviamo, con analogie sorprendenti, anche negli scritti di Savinio.

La prima versione manoscritta del *Manifesto* esce probabilmente da Ventotene già nel 1941, viene stampata a Milano nel 1943, e poi a Roma nel 1944, a cura di Eugenio Colomi, mentre la capitale è occupata dai tedeschi e Spinelli e Rossi trovano rifugio in Svizzera³³. Rispetto al pensiero politico tradizionale, *Il manifesto di Ventotene* rappresenta una vera e propria rivoluzione copernicana³⁴, tale da distinguere la sua proposta da tutte le correnti del federalismo integrale che, di fatto, non mettono in discussione le sovranità nazionali. Il federalismo di Spinelli e Rossi si fonda, invece, sul concetto di crisi dello Stato. La nazione, che pure «è stata un potente lievito di progresso»³⁵ nel favorire l'indipendenza dei popoli è diventata, scrivono Spinelli e Rossi nel primo capitolo del *Manifesto*, «un'entità divina»³⁶, un idolo che è interessato unicamente alla sua sopravvivenza e che considera gli altri Stati come potenziali nemici dai quali difendersi, o da aggredire nell'interesse del proprio sviluppo. Dal canto loro, gli uomini hanno smesso di essere «cittadini liberi» e «soggetti di diritto»³⁷: sono tenuti a ubbidire all'autorità di un apparato statale che ha subito una «selvaggia deificazione» e che si ritiene dotato di «mistico valore assoluto»³⁸. In questa prospettiva appare del tutto illusorio considerare i problemi di ordine internazionale come questioni di politica estera da risolvere mediante trattative diplomatiche, per cui diventa necessario liberarsi dal peso di modelli politici obsoleti e sottoporre a critica anche i fetici democratici, socialisti e comunisti che continuano a ope-

29. Gazzoni 2014, p. 69.

30. *Ibidem*, p. 81.

31. Cfr. M. Maggiorani, P. Ferrari, *Introduzione. Europeismo e PCI: una riflessione storica*, in Maggiorani 2005, pp. 9-75.

32. Savinio 2004, p. 331 (la citazione è tratta da *Dopo il diluvio. Lo Stato*).

33. Cfr. L. Levi, *Altiero Spinelli, fondatore del movimento per l'unità europea*, in Spinelli 2019, pp. 148-149.

34. Cfr. *ibidem*, p. 180. Levi parla di «un'autentica 'rivoluzione scientifica'» e mutua l'espressione dal libro del 1962 di Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*.

35. Spinelli 2019, p. 11.

36. *Ibidem*, p. 12.

37. *Ibidem*, p. 16.

38. *Ibidem*, p. 44.

rare nella formazione degli Stati nazionali. L'idea di federazione europea alla quale pensano gli antifascisti di Ventotene «non avrebbe nessuna seria probabilità di tradursi in realtà, se avesse di fronte un mondo stabilmente inquadrato nelle tradizionali regole ed organizzazioni»³⁹. Ma nella loro opinione la guerra in corso contro i totalitarismi ha reso evidente ai popoli che il problema dell'ordine internazionale è prioritario rispetto a quello dell'ordine nazionale e dimostrato l'impotenza degli Stati nazionali nella preservazione della pace. Siamo quindi alle soglie di un'epoca di crisi rivoluzionaria in cui il progetto di una federazione europea, preludio di una federazione mondiale, non è più una «lontana utopia», ma una «mèta raggiungibile e quasi a portata di mano»⁴⁰. Il sostantivo *rivoluzione* e l'aggettivo *rivoluzionario* ricorrono costantemente nel *Manifesto*. Spinelli, Rossi e Colomi non nutrono alcuna fiducia nell'innato pacifismo degli uomini e dei popoli, e ritengono che solo una struttura federale di tipo costituzionale, da attuare facendo leva sull'«agitazione»⁴¹ di tutte le classi sociali, possa regolare i rapporti di forza tra gli Stati. La loro proposta resta tuttavia aperta e

fornita di una elasticità tale da permetterle di diventare rapidamente, in una situazione rivoluzionaria, il criterio di distinzione delle forze politiche e delle passioni esistenti, non contrapponendosi ad esse, ma impregnandole di sé e rendendole così immuni dalle fatali deficienze dei vecchi ordinamenti⁴².

La rivoluzione europea dei federalisti di Ventotene è socialista nella misura in cui propone l'«emancipazione delle classi lavoratrici e la realizzazione per esse di condizioni più umane di vita»⁴³. Ed è liberale perché pone al centro del suo progetto politico il valore della libertà: Spinelli e Rossi credono in una società in cui la cultura possa esercitare la «sua funzione di guida» e di «elevazione spirituale»⁴⁴ e in cui gli individui non siano «strumenti di forze che li trascendono» ma «autonomi centri di vita»⁴⁵.

Nel riassumere la riflessione degli autori del *Manifesto* ho scelto di citare puntualmente parole o sintagmi presenti nel testo in modo che risultasse più evidente la corrispondenza tra le tesi dei federalisti di Ventotene e molte delle idee espresse da Savinio in *Sorte dell'Europa* e negli scritti dispersi che sviluppano temi europei o sovranazionali e, più in generale, questioni

civili: la denuncia del concetto restrittivo di nazione una volta venuto meno il ruolo fecondo ed espansivo da essa svolto nell'Ottocento; la rivelazione del carattere teocratico dei regimi totalitari e dello Stato moderno; il rifiuto di ogni forma di autorità e la difesa dell'autonomia dell'individuo; la convinzione che le guerre siano animate da un'astuzia della ragione di memoria hegeliana e che rendano possibili delle rivoluzioni altrimenti irrealizzabili; l'effettiva praticabilità di una supernazione Europa, preludio all'unificazione dell'intero globo, che è utopia nell'accezione saviniana di «un paradiso che l'uomo si fabbrica da sé, senza aiuto soprannaturale [e] nel presente»⁴⁶; la volontà di non proporre soluzioni politiche rigidamente univoche; una nozione di liberalismo che coniuga l'ideale della libertà con la questione sociale e che invita a guardare più lontano di quanto non facciano il socialismo e il comunismo; la missione di sollevare l'uomo dalla miseria del presente di cui è investita la letteratura; l'appello alla lotta partigiana e a tutte le rivoluzioni che operano «per impulso proprio, e non per ordine o ispirazione altrui»⁴⁷.

Temo, però, che si riveli difficile, per non dire impossibile, appurare se Savinio sia venuto a conoscenza del *Manifesto di Ventotene* già nei mesi in cui prendeva forma il progetto di *Sorte dell'Europa*, anche perché la prima diffusione del *Manifesto* è ancora oggi avvolta in un alone di leggenda e alcuni suoi aspetti forse non potranno mai essere chiariti⁴⁸. In tal caso quelle descritte resterebbero, come ho premesso, solo delle analogie sorprendenti. Al tempo stesso, credo che una più capillare contestualizzazione della riflessione sull'Europa di Savinio nel dibattito politico italiano, contemporaneo alla caduta di Mussolini e immediatamente successivo alla fine della guerra, possa consentirci di fornire uno sfondo alla dimensione civica delle sue proposte e a meglio calibrare, per esempio, il valore da assegnare alla sua nozione di rivoluzione, nel momento in cui essa ha perso ogni riferimento al fascismo sindacalista e rivoluzionario delle origini. Se, come nota Lijoi, gli scritti pubblicati da Savinio sul «Tempo» tra il 1944 e il 1946 risentono del clima di «auspicata e generale pacificazione»⁴⁹ promosso dal quotidiano diretto da Renato Angiolillo, e se le varianti d'autore registrate da Italia in *Sorte dell'Europa* tendono a smorzare «le punte antimussoliane e antihitleriane che, nel clima avvelenato del tempo [...] avreb-

39. *Ibidem*, p. 73.

40. *Ibidem*, p. 6.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*, p. 79.

43. *Ibidem*, p. 26.

44. *Ibidem*, p. 67.

45. *Ibidem*, p. 62.

46. A. Savinio, *Tommaso Campanella* [1944], in Savinio 2004, p. 59.

47. Savinio 2014, p. 88.

48. Cfr. Levi 2019, p. 148.

49. Lijoi 2021, p. 260.

bero potuto dare adito a ulteriori polemiche»⁵⁰, è del tutto possibile che le riserve espresse da Savinio sul marxismo, le sue prese di distanza dal comunismo sovietico, la sua difesa di un liberalismo al tempo stesso filosofico e sociale possano spiegarsi in virtù della vicinanza ideologica tra le posizioni che lo scrittore matura nel corso degli anni Quaranta e quelle della tradizione liberalsocialista italiana⁵¹, di cui era espressione anche il progetto rivoluzionario e federalista di Ventotene⁵². Queste considerazioni non intendono affatto ridurre gli scritti saggistici di Savinio a una dimensione politica come arte e scienza del governare, ma ricondurli a quello che per lo scrittore è la politica «intesa come *organizzazione della vita*»⁵³:

Allo scrittore, questo uomo mentale, cui sempre è toccato il compito di insegnare il mondo ai propri contemporanei, oggi questo compito è imposto più che mai. Compito non mai come ora gravoso, ma non mai come ora necessario. Perché oggi allo scrittore tocca insegnare un mondo nudo di infingimenti, spoglio di promesse, un mondo *così com'è*. Solo modo di portare chiarezza nel buio, nella confusione, nell'agitazione di coloro che cercano mondi inesistenti, sperano mondi impossibili, aspettano la resurrezione di mondi morti; solo modo di ridare agli uomini quella concordia di sentimenti e di pensieri, sulla quale, a poco a poco, si edifica la civiltà.

È questo mondo di oggi, che deve sentire lo scrittore di oggi – e dirlo agli altri [...]: finché l'uomo, non più ignaro, non più ingannato da false possibilità, non più avverso alle condizioni nelle quali la sorte lo ha portato a vivere, ritrovi una condizione di civiltà. Perché civiltà è accordo tra il mondo come è, e come l'uomo lo pensa⁵⁴.

Che non si corra il rischio di appiattare il discorso della letteratura e della cultura su quello della politica ce lo ricorda Gianfranco Contini in un passo molto noto del suo reportage sulla prima *Rencontre internationale* svoltasi a Ginevra nel 1946, in cui il critico scrive che la cultura non basta a fare l'Europa, se non è *anche* cultura politica:

Porre il problema della cultura è già dunque, per definizione, optare per una concezione in qualche modo totale della vita. Non si trattiene lo strale quando dell'arco uscì, ed è ingenuità riunire un congresso sullo 'spirito europeo' per poi consigliargli [...] di espungere la politica dalla propria competenza. A meno che la cultura non pretenda di giungere al suo estremo della presa di coscienza per isolarsi e trovare nella propria giustificazione un alibi e un pretesto all'inazione, contemplativa di non so che verità noumenica, *fides sine operibus*. In senso peggiorativo, potrebbe ben darsi che questa fosse una definizione dell'Europa; e in assenza della 'terza' soluzione, non è da escludere che essa sia questo scadimento (che è morale) d'una cultura a metodo scolastico. Se la reazione consiste nel frenare arbitrariamente lo sviluppo d'un processo dialettico, nel rifiutarsi alle deduzioni necessarie, sarà lecito senza peccato di demagogico vocabolario chiamare reazionaria una cultura che, giunta alla sua presa di coscienza, si rifiuti di convertirsi in azione⁵⁵.

50. Savinio 2014, p. 124 (la citazione è tratta dalla già citata *Nota al testo* a cura di P. Italia, cfr. nota 11 del presente saggio).

51. Lijoi segnala che, tramite l'amico Fausto Bima, Savinio si avvicina nel Dopoguerra al Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI), cfr. Lijoi 2021, p. 269, nota 53. Il PSLI nasce nel gennaio 1947 in seguito alla scissione della corrente socialdemocratica dal Partito Socialista Italiano, accusato dai riformisti di omologarsi alle posizioni del PCI e di mantenere legami troppo stretti con l'Unione Sovietica. Non è allora da escludere che il sarcasmo con cui nel 1948 Togliatti cita Savinio nel saggio *Federalismo europeo?* sia da ricondurre alle simpatie socialdemocratiche dello scrittore.

52. Se Spinelli aveva militato nel comunismo prima di essere espulso dal partito nel 1937, Rossi proveniva dall'esperienza antifascista e socialdemocratica

del movimento «Giustizia e libertà», fondato clandestinamente a Parigi nel 1929 (quando anche Savinio vi risiedeva con la sua famiglia) per iniziativa di Carlo Rosselli, Emilio Lussu, Gaetano Salvemini, Alberto Tarchiani, Alberto Cianca e Francesco Fausto Nitti; il movimento fu disperso nel 1940 in seguito all'occupazione tedesca della Francia ma, come è noto, costituì una delle anime del Partito d'Azione, che intitolò a «Giustizia e libertà» le proprie brigate partigiane.

53. A. Savinio, *Compito dello scrittore* [1950], in Savinio 2004, p. 1325, corsivo dell'Autore.

54. *Ibidem*, p. 1328.

55. Contini 2012, pp. 25-26.

Bibliografia

Bellini 2013

D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa 2013

Contini 2012

G. Contini, *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a cura di L. Baranelli, con un saggio di D. Giglioli, Macerata 2012

Gazzoni 2014

A. Gazzoni, *Dilettante e militante: l'Europa di Savinio (1943-1948)*, "NeMLA Italian Studies", XXXVI, 2014, Special Issue *Italy in WWII and the Transition to Democracy: Memory, Fiction, Histories*, a cura di F. Baldasso, S. Wright, pp. 69-99, <https://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/nis/XXXVI/NIS%20XXXVI%20Gazzoni.pdf> (ultimo accesso: 20/12/2022)

Italia 2004

P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo 2004

Lijoi 2021

L. Lijoi, *Il sognatore sveglio. Alberto Savinio 1933-1943*, Milano/Udine 2021

Maggiorani 2005

M. Maggiorani, P. Ferrari (a cura di), *L'Europa da Togliatti a Berlinguer. Testimonianze e Documenti: 1945-1984*, postfazione di G. Napolitano, Bologna 2005

Passerini 2002

L. Passerini, *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Firenze 2002

Savinio, *Più europeo*

A. Savinio, *Più europeo*, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux", Fondo Savinio, Serie II. Scritti di Alberto Savinio, segnatura: IT ACGV AS.II. 50.19

Savinio 1977

Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2014

Id., *Sorte dell'Europa* [1945], a cura di P. Italia, Milano 2014

Spinelli 2019

A. Spinelli, E. Rossi, *Il Manifesto di Ventotene*, prefazione di E. Colorni, presentazione di T. Padoa-Schioppa, Milano 2019

Terra 1947

D. Terra (a cura di), *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, Milano 1947

Valéry 1957

P. Valéry, *Œuvres I*, a cura di J. Hytier, Paris 1957

Valéry 1960

Id., *Œuvres II*, a cura di J. Hytier, Paris 1960

Weidlich 2005

M. Weidlich, *Untergang der «gotisch-faustischen» und Morgenröte der «lateinischen» Kultur in Savinios Essayistik der 30er und 40er Jahre*, in A. Grewe (a cura di), *Savinio europäisch*, Berlin 2005, pp. 25-57

Weidlich 2017

Id., *Tramonti e aurore* di Alberto Savinio. *Percorso meandrino di un intellettuale europeo del '900*, con uno scritto di P. Baldacci, Milano 2017

Oltre gli aculei dell'istrice. Il carteggio Savinio-Bima

«Le debbo dire che lei è una delle pochissime persone con le quali io sto perfettamente bene...»

Nel marzo 1945 Alberto Savinio pubblicò per Bompiani *Sorte dell'Europa*, acuto e profetico pamphlet di riflessioni politiche e filosofiche scaturite dall'osservazione dello scenario italiano ed europeo all'indomani del crollo del fascismo. Il volume, nato nei burrascosi mesi a cavallo tra il 1943 e il 1944, presenta una fisionomia nettamente antifascista, corrosiva e polemica nei confronti della struttura "tolemaica", "teocratica" e "cattolica" (ovvero accentratrice) dei totalitarismi, colpevoli di aver contaminato la natura storicamente liberale, "copernicana" e "democratica" dell'Europa. Come antidoto per ripristinare lo *status quo* di un Occidente dilaniato dalle istanze liberticide della dittatura, Savinio propone un ambizioso programma di rieducazione fondato sugli ideali del «liberalismo» e della «comunità sociale», intesi come valori seminali di un vivere civile basato sull'indipendenza critica e sulla solidarietà reciproca:

Liberalismo è la metà superiore dell'uomo. Liberalismo è l'uomo dalla cintola in su. Liberalismo è l'uomo dal cuore al cervello. Liberalismo è l'uomo dei sentimenti e dei pensieri, contrapposto all'uomo dei bisogni e degli istinti. Liberalismo è l'uomo che vive per sé e a un tempo vive per gli altri. Liberalismo è l'uomo che pensa a sé e assieme pensa agli altri. Liberalismo è l'uomo che compie più del proprio dovere; cioè a dire compie quel dovere che compie ogni onesto cittadino, ed è ligio a esso

dovere, e fa come colui al quale 'nessuno può dir niente', e assieme sente un dovere più vasto, un dovere che non è dettato dalla legge, non è scritto nei codici, un dovere *di là dal dovere*, un dovere libero verso il prossimo e verso tutta l'umanità¹.

[...] Questa idea è l'idea della comunità sociale. Non può essere se non l'idea della comunità sociale. Non c'è nessun'altra idea, ora, che possa operare il 'miracolo' atteso da tutti: l'unione dell'Europa. Perché la sola idea feconda e pratica del nostro tempo è l'idea della comunità sociale. Perché l'idea 'pratica' del nostro secolo è l'idea della comunità sociale, come l'idea 'pratica' del secolo passato era l'idea liberale. E questa unione 'naturale' dell'Europa avverrà. Avverrà prima o poi. Avverrà presto o tardi. Avverrà nonostante tutto. Avverrà a dispetto di tutto. Qualunque altro piano o disegno di costruzione europea non potrà essere se non un ostacolo e un ritardo, e destinato a fallire perché 'innaturale'².

Il sapore programmatico di *Sorte dell'Europa*, apparso in una magmatica fase di ripensamento e ricostruzione dell'identità italiana, suscitò l'entusiasmo di un intelligente e colto "lettore di provincia" destinato a diventare uno degli interlocutori (nonché degli amici) più significativi di Savinio a partire dalla

1. A. Savinio, *Liberalismo*, in Savinio 1977, p. 78. Col medesimo titolo il testo era stato anticipato sul quotidiano "Tempo", 28 dicembre 1944 (rubrica *Disco rosso*).

2. Savinio 1977, pp. 89-90.

seconda metà degli anni Quaranta. Alludo a Fausto Bima (Alessandria, 1912-Genova, 1981), intellettuale e politico socialista dai molteplici interessi (storico locale, romanziere, pittore dilettante), per lungo tempo attivo nella promozione e nella valorizzazione del patrimonio artistico e culturale di Alessandria. Laureato in Giurisprudenza e impiegato nel gruppo IRI a partire dal 1941, durante la Resistenza Bima partecipò alle attività per la ricostituzione del Partito Socialista: fu schedato come sospetto e costretto a lasciare il lavoro presso la Segreteria Generale dell'Ansaldo, riottenendo poi il suo posto solo dopo la Liberazione³.

Il rapporto tra Savinio e Bima è testimoniato dai documenti del Fondo Fausto Bima (n° 65 quater) conservati presso l'Archivio Storico di Alessandria, da me consultato nel luglio 2018⁴. I fascicoli di nostro interesse sono due: il fascicolo B.1.f.4 e il fascicolo B.1.f.2. Il primo si compone di trenta carte manoscritte o dattiloscritte, comprese tra il 2 settembre 1946 e il 13 agosto 1953 (19 lettere di Savinio a Bima, 9 lettere di Bima a Savinio, una lettera di Bima a Maria Morino Savinio, una cartolina di Giorgio de Chirico a Bima); il secondo si compone di 36 carte manoscritte o dattiloscritte, comprese tra il 2 settembre 1948 e l'11 giugno 1949 (14 lettere di Bima a Giuseppe Cerruti; una lettera di Bima ad Adriano Ghiron, 12 lettere di Giuseppe Cerruti a Bima, 2 lettere di Giuseppe Cerruti a Savinio, una lettera di Giuseppe Cerruti ad Amedeo Casaccia). Questo secondo fascicolo, di natura prevalentemente tecnica, permette di documentare il processo che permise a Savinio, grazie al solerte interessamento dell'amico Bima, di realizzare un pannello decorativo per gli interni del transatlantico *Conte Grande*.

L'incontro tra Alberto Savinio e Fausto Bima avvenne nell'estate del 1945 a Roma, presso la casa del pittore Nino Bertolotti, zio di Bima e amico di Savinio. In questa occasione, tuttavia, l'intellettuale alessandrino – forse intimidito dalla sarcastica e implacabile intelligenza di Savinio – non ebbe il coraggio di rivolgergli la parola, limitandosi ad ascoltare il Dioscuoro con consenso e folgorata ammirazione. Poco tempo dopo, però, Bima si procurò e lesse con trasporto *Sorte dell'Europa* ma, come apprendiamo da una lettera indirizzata a Bertolotti l'8 settembre 1945, non osò scrivere all'autore per comunicargli le sue considerazioni:

Volevo, anzi, scrivergli le mie impressioni, che naturalmente erano entusiastiche, su questo suo opuscolo, ma mi sono trattenuto per un duplice ordine di ragioni: prima di tutto perché penso che non si ricordi più di me, ed in secondo luogo perché conoscendo la sua natura un po' istrice mi dispiacerebbe turbarlo forse con delle banalità che potrebbe anche giudicare invadenti⁵.

Tali «entusiastiche» impressioni, invero orientate a cogliere pienamente il senso della visione del mondo di Savinio, vennero invece affidate ad una recensione, che Bima pubblicò nel dicembre 1945 sul primo numero della rivista politica di area socialista «Osservatorio» (mensile stampato a Genova e attivo fino all'aprile 1947):

Il vento del sud ha spinto nelle librerie del nord molte buone pubblicazioni politiche sulle quali il pubblico si è gettato con la stessa avidità con cui ha accolto le sigarette americane ed il caffè. Tra le più notevoli è senza dubbio *Sorte dell'Europa* di Alberto Savinio. Questo mirabile umanista, quest'uomo che sente interesse soltanto per le cose che deve ancora fare, non poteva rinunciare anche al ruolo di politico, dopo aver brillantemente assolto nella sua vita quello di musicista, compositore, pittore, critico, letterato. [...] Denso di contenuto e di pensiero, l'opuscolo edito da Bompiani meriterebbe una diffusione fra tutti gli intellettuali a spese dei partiti veramente democratici [...] Il pensiero costante di Savinio, come ben indica il titolo del libretto, è la Sorte dell'Europa. Egli è profondamente convinto che i popoli dell'Europa non guariranno dalle loro gravissime ferite se non formeranno una sola nazione unita da comuni pensieri, interessi, da un comune destino. L'idea che potrà fare l'Europa sarà quella della comunità sociale⁶.

Come deduciamo ancora una volta da una lettera a Bertolotti (9 gennaio 1946), è probabile che, col pretesto della pubblicazione della recensione, Bima abbia infine superato il timore reverenziale nei confronti di Savinio, decidendosi a scrivergli non solo per segnalargli il pezzo apparso su «Osservatorio», ma anche

3. Fausto Bima ha collaborato al mensile «Alexandria», edito a cura dell'Istituto fascista di cultura e della Società di Storia, Arte e Archeologia; è autore di due raccolte di racconti, *L'armadio 44* (Roma 1958), con copertina realizzata da Giorgio de Chirico, e *Le città di Ascanio* (Roma 1963). Per stile, contenuto e impostazione narrativa, entrambi i testi ricordano (in maniera forse fin troppo ostentata) la produzione letteraria di Savinio, il cui nome ricorre molto spesso. Nel 1965 Bima ha pubblicato *Storia degli Alessandrini* (Alessandria 1965), recensito da Umberto Eco, illustre concittadino dell'autore: «Sfiducia nel mistero. Diffidenza per il Noumeno. Una città senza ideali e senza passioni. Nell'epoca in cui il nepotismo era una virtù, Pio V, papa alessandrino, caccia i parenti da Roma e dice che si arrangino. Gli alessandrini non si sono mai entusiasmati per

nessuna Virtù Eroica, nemmeno quando questa predicava di sterminare i Diversi. Alessandria non ha mai sentito il bisogno di imporre un Verbo sulla punta delle armi, non ha creato miracoli d'arte per cui far sottoscrizioni, non ha mai avuto nulla da insegnare alle genti, nulla per cui debbano andar fieri i suoi figli, dei quali essa non si è mai preoccupata di andar fiera» (Eco 2024).

4. Le carte del Fondo Bima sono state riordinate e schedate da Gilda Pastore (Pastore 2002).

5. La lettera è riportata in Pastore 2002, pp. 433, 435.

6. F. Bima, *Osservatorio bibliografico (sezione libri)*, I, 1, 1945, pp. 59-61.

per scherzare sull'indole talvolta una po' respingente e brusca dell'artista: «nella mia lettera a Savinio gli ho anche spiegato come era nata l'imputazione di 'isticismo'. Quel giorno, a casa tua, sua moglie parlando con me, lo aveva definito tale»⁷.

L'invio di questa succitata lettera a Savinio – di cui non resta traccia nel fascicolo B.1.f.4 – sembra sancire l'inizio del carteggio, il cui termine *ante quem* andrebbe pertanto identificato nel 9 gennaio 1946. Come anticipato, tuttavia, la lettera più antica del fondo alessandrino è datata 2 settembre 1946 (Savinio a Bima): pertanto, i documenti in nostro possesso non ci permettono di ricostruire lo scambio di missive intercorso nei primi otto mesi del 1946, costringendoci ad un'intromissione *ex abrupto* nella corrispondenza tra i due intellettuali⁸. Il contenuto della lettera del 2 settembre, infatti, ci permette di capire che Savinio e Bima si trovassero già abbastanza in confidenza da potersi reciprocamente scambiare articoli, informare sui relativi progetti e culturali e confrontare sulle rispettive opinioni politiche:

Caro Bima,

scusi il ritardo. Ho letto il ritaglio da “Nuova Stampa” e la ringrazio di avermelo mandato. La politica è tale cosa che, a meno di esserci tagliati, esclude qualunque altro uomo da sé. E perciò la politica sarà sempre fatta male, perché non può essere fatta se non dai politici. Agli altri non rimane nessuna possibilità di partecipare, nessuna speranza di influire. Il male noi lo vediamo, ma non abbiamo modo né di vietarlo né di correggerlo. Dobbiamo sempre assistere, impotenti, a fatti che profondamente disapproviamo⁹.

Non disponendo della precedente lettera di Bima, non sappiamo quali riflessioni avessero condotto Savinio a esprimersi in termini così disincantati riguardo alla politica; tuttavia, non è forse troppo azzardato ipotizzare che l'intellettuale alessandrino – affascinato dall'ideale della «comunità sociale» program-

maticamente esposto in *Sorte dell'Europa* – avesse, seppur con cautela, sollecitato l'artista ad impegnarsi sul versante dell'attività politica, invitandolo a un confronto più intenso con le proposte del socialismo¹⁰.

Sfortunatamente, i documenti in nostro possesso non ci permettono di comprendere in che termini si sia evoluto il confronto tra gli interlocutori, poiché il carteggio (con l'eccezione di una cartolina di Savinio a Bima del 3 novembre 1946) non copre i mesi compresi tra il settembre 1946 e il maggio 1947; a quest'altezza temporale, tuttavia, il rapporto tra i due appare ulteriormente consolidato: nella lettera del 2 maggio 1947 Bima si mostra lieto per aver ricevuto l'invito di Savinio a visitare la personale allestita presso la Galleria Borromini di Milano (*Pitture di Savinio*); inoltre, pur significando all'artista di essere afflitto da «un complesso imbarazzante di timidezza che paralizza in parte le [sue] già scarse facoltà di espressione» ogniqualvolta si accinge a scrivergli, manifesta la propria gioia all'idea che esistano ancora degli uomini «universali, leonardeschi, in questo mondo opprimente e falsato di tecnici, di specialisti, tronfi delle loro conoscenze specifiche».

Poco tempo dopo – a conferma di una corrispondenza di “amorosi sensi” di natura non unilaterale – sarà Savinio, di norma molto poco incline alle confessioni sentimentali, a sancire definitivamente la nascita di un'amicizia (lettera del 19 maggio 1947): «le debbo dire che lei è una delle pochissime persone con le quali io sto perfettamente bene»¹¹.

Il fecondo dialogo tra i due amici – modulatosi in una fase molto fervida e delicata della storia partitica italiana, allora profondamente influenzata dalla preparazione della campagna elettorale per le elezioni del 1948 – si riverberò anche negli scritti politici di Bima, che proprio da *Sorte dell'Europa*, nonché da alcune conversazioni intrattenute con Savinio a Milano nella primavera del 1947, trasse spunto per la stesura di alcuni articoli apparsi sul “Mondo Nuovo” (quotidiano dei Lavoratori Socialisti Italiani):

7. Pastore 2002, p. 435.

8. Non aiutano, in questo senso, nemmeno i documenti d'archivio della serie *Corrispondenza* del Fondo Savinio, conservato presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario “G.P. Vieusseux”: l'unica lettera di Bima a Savinio conservata nel Fondo è infatti datata 2 maggio 1947. Molto significativa, tuttavia, è la presenza di un articolo di Savinio, intitolato *Modelli scaduti* e destinato a grande fortuna, sull’“Osservatorio” del maggio 1946, pp. 190-193, senz'altro pubblicato con la mediazione di Bima (ora in Savinio 1977, pp. 91-107, con titolo *Lo Stato*, e in Savinio 2004, pp. 316-331).

9. Non è stato possibile identificare il ritaglio della “Nuova Stampa” cui allude Savinio.

10. Come già accennato, infatti, Fausto Bima militava nel PSI (in partico-

lare, egli afferiva all'area democratico-riformista di Saragat) e l'11 gennaio 1947 avrebbe partecipato alla “scissione di Palazzo Barberini”, in seguito alla quale sarebbe nato il Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI). Per ulteriori approfondimenti biografici su Bima, si rimanda a Pastore 2002.

11. Da una lettera di Bima a Savinio del 17 maggio 1947, deduciamo che i due si erano incontrati pochi giorni prima a Milano dove, con ogni probabilità, Bima si era recato per visitare la mostra di Savinio. L'incontro fu corroborante e propedeutico al consolidarsi del rapporto: «Ho ripensato a lungo a quanto Lei mi ha detto la settimana scorsa a Milano [...] ho anche cercato di scrivere qualche cosa di politica secondo quell'indirizzo e quella impostazione che Lei mi aveva suggerito. Ma, soprattutto, dalla nostra conversazione, io ho tratto una maggiore serenità di cui, come le avevo accennato, avevo veramente bisogno».

Caro Savinio,
a parte Le ho mandato un numero di “Mondo Nuovo” sul quale è pubblicato un articolo che ho scritto ispirandomi alle conversazioni che ebbero a Milano. Non sono affatto riuscito a rendere, come avrei voluto, quello che lei mi aveva suggerito. Molti concetti sono stati presi di sana pianta da *Sorte dell'Europa*. In complesso ho fatto un centone, ma fra il non parlare di questo argomento ed il parlarne imperfettamente ho preferito la seconda soluzione¹².

Nella fattispecie, Bima si riferisce al testo intitolato *Mondo nuovo?* (15 giugno 1947) che, oltre a dialogare con *Sorte dell'Europa*, risente altresì di quel microsaggio di poetica saviniana che è *Fine dei modelli*, apparso in due puntate sulla “Fiera Letteraria” tra l'aprile e il maggio 1947¹³, e all'interno del quale Savinio sceneggia la crisi del paradigma positivista attraverso un dialogo a più voci dal sapore pirandelliano. Ecco dunque l'interpretazione di Bima che, in un certo senso, piega la visione “copernicana” e antitotalitaria di Savinio alle istanze del socialismo, come si deduce dal paragrafo *Socializzare il mondo*:

Occorre quindi in politica, come in tutte le altre forme di pensiero, abbandonare i modelli scaduti e gli schemi mentali in uso, per adeguarsi alle nuove concezioni dell'universo [...] Ora occorre che una corrente di pensiero nuovo si crei [...], che essa si affermi, che trovi i suoi filosofi, non solo per reagire al rinascendo teologalismo di cartapesta, ma anche e soprattutto per dare all'umanità la nuova concezione di libertà, di socialità che i tempi esigono [...] Abolire gli Stati per creare un'unica amministrazione del Pianeta [...] E lo Stato unico, ridotto ad un modesto apparato, si limiterebbe alle sue vere funzioni di gestore di beni e di servizi comuni [...] Questo socializzare in mondo, questo spostare il problema del socialismo su un piano veramente internazionale non può verificarsi che come movimento di pensiero in sincronia in tutti i paesi. Se no avremmo un cesarismo del comunismo o un cesarismo del conservatorismo.

Nella lettera del 7 luglio 1947, Savinio (com'è facile immaginare) sottoscrive il pensiero di Bima, incoraggiandolo a perseverare

nella militanza e manifestando, pertanto, il suo implicito consenso nei confronti dell'ideologia politica dell'amico:

Caro Bima,
dopo il mio ritorno a Roma, ho avuto la sua lettera e poi il “Mondo Nuovo” con il suo articolo. L'ho letto attentamente e trovo che quello che lei ha scritto è molto giusto. E mi pare che lei ora dovrebbe trattare questo argomento non solo nelle sue linee generali, ma anche nei particolari. La massima parte degli uomini sono rimasti indietro. Praticamente, costoro non partecipano della vita ‘viva’. Non solo, ma guardano a quei pochi che vivono nella vita viva come dei matti, come degli sregolati, che prima o poi dovranno rientrare nell'ordine. Più che altro, dobbiamo distruggere i ‘principii morali’ che continuano a tenere in piedi il concetto dell'universo finito e superato.

È dunque in questo contesto – caratterizzato non solo dalla stima e dall'affetto reciproci, ma anche dalla condivisione d'intenti e di vedute – che, nel marzo 1948 (dunque a ridosso delle elezioni), Savinio accettò di accompagnare l'amico Fausto in Calabria, al seguito del Ministro dell'Industria e del Commercio Roberto Tremelloni, impegnato nella campagna elettorale per il PSLI¹⁴:

12 marzo. In treno. Non sapevo due ore fa che sarei partito per la Calabria. La Calabria io tra l'altro non la conosco [...] Non sapevo due ore fa... La vita è fatta a fili. Corrono i fili della nostra vita e noi appresso. D'un tratto un filo si avvolge intorno a se stesso e fa nodo. (Peggio quando il filo si spezza). Così è capitato a me l'altro ieri. Ma due ore fa, inaspettatamente, il nodo si è sciolto. Col telefono stesso (filo anche qui) che mi aveva annunciato lo scioglimento del nodo, dico a Fausto: «Vengo»¹⁵.

Seppur non previsto, il viaggio¹⁶ scaturì da un preciso intento programmatico e pedagogico di Savinio che, appoggiando le proposte dell'ala saragattiana del socialismo, colse così l'occasione di partecipare concretamente, seppur in minima parte, al processo di «socializzazione del mondo» sostenuto da Bima. In questo solco si iscrive altresì la decisione dell'artista di supportare “la terza forza” rilasciando un'intervista al quotidiano

12. Bima a Savinio, 16 giugno 1947.

13. A. Savinio, *Fine dei modelli*, “Fiera Letteraria”, II, 17, 1947, p. 3; II, 18, 1947, p. 4; II, 19, 1947, p. 5, ora in Savinio 2004, pp. 543-576. Tra i testi di riferimento di Bima si deve senz'altro annoverare anche il già citato *Modelli scaduti*.

14. All'epoca, Bima era Consigliere di Gabinetto del Ministro Tremelloni.

15. A. Savinio, *Viaggio con un ministro in Calabria*, “L'illustrazione italiana”, LXXV, 13-14, 1948, pp. 461 e 486, poi in Savinio 1996, e in Savinio 2004, da cui si cita, pp. 760-766.

16. Per cui si veda Savinio 1996.

“L’Umanità” (organo deputato del PSLI), dalle cui colonne Savinio descrisse il socialismo come l’ideologia politica più idonea a rappresentare il cambio di paradigma imposto dal crollo dei sistemi totalitari, la cui obsolescenza “medievale” si era mostrata inadatta a far fronte alla drammatica fine dei modelli che aveva investito l’inizio del secolo:

Il Socialismo è, ancora, la nostra tappa, soprattutto come continuità della società liberale nel senso d’un progresso visto dagli occhi di coloro che hanno l’esatta visione dell’universo contemporaneo. Il socialismo raccoglie l’eredità del più puro liberalismo quarantottesco e, sciogliendo i *grumi* che esso aveva precedentemente lasciati integri, riuscirà a disperderli creando così quella piattaforma necessaria a tutti i popoli per organizzare una nuova forma di vita. Parlando di ‘grumi’ mi riferisco a quel complesso che permea tuttora quel certo concetto feudale della vita [...] Bisogna che muoviate le acque in questa direzione, con riviste e giornali aperti, estesi, bisogna far capire che il movimento socialista è la prima, l’unica verità del nostro tempo [...] [Il Socialismo] deve uscire dalla nicchia e scendere in mezzo a tutti gli uomini¹⁷.

Com’è noto, tuttavia, i risultati ottenuti dall’Unità Socialista alle elezioni del 1948 furono molto deludenti (poco più del 7% dei voti); ciononostante, Bima riuscì a cogliere i lati positivi della disfatta, come si apprende dalla lettera del 22 aprile 1948 (si noti, anche in questo caso, l’impiego di uno stile che ammicca a quello di Savinio):

Caro Savinio,
gli Italiani continuano imperterriti sulla via del montone di Panurgo. La mentalità cattolica li conduce sempre a cercarsi un capo [...] Noi abbiamo quello che si potrebbe chiamare un successo di stima; siamo i terzi; se valessero i termini del foot-ball, potremmo dire che siamo veramente i terzini. Se noi consideriamo però la nostra posizione come di partenza, allora non dobbiamo essere scontenti anzi dovremo confidare sugli immancabili errori dei due maggiori gruppi.

Pochi giorni dopo il risultato elettorale, l’ottimismo di Bima si tradusse nella proposta, subito accolta da Savinio, di fondare un non meglio definito «settimanale», probabilmente da concepirsi sulla falsariga di “Osservatorio” (che aveva cessato le pubblicazioni l’anno precedente):

Caro Bima,
[...] Sono d’accordo sul fare il settimanale. A Ronco ne parleremo a lungo [...] Ma, come vedi, l’Italia è piombata nel più schietto conservatorismo. Einaudi, Croce, Toscanini ecc. Ma è questa appunto la condizione più favorevole a chi conservatore non è. Altrimenti che figura faremmo noi? Ma fare bisogna¹⁸.

Purtroppo, nonostante le premesse, il progetto del settimanale (di cui il carteggio non offre ulteriori notizie) non avrebbe avuto seguito – né, dopo la tornata elettorale, Savinio avrebbe preso parte ad altre iniziative politiche proposte da Bima¹⁹. Naturalmente, tuttavia, il rapporto tra i due intellettuali non si interruppe, ma si rafforzò assumendo i tratti di un affettuoso “mecenatismo”, che negli ultimi mesi del 1948 indusse Bima ad adoperarsi per far sì che a Savinio (che ai tempi versava in difficili condizioni economiche) venissero commissionati dei quadri per la decorazione degli interni dei due transatlantici gemelli *Conte Grande* e *Conte Biancamano*, in procinto di riprendere il servizio turistico dopo la guerra.

Come già accennato, la prima parte di questa vicenda è documentata dal fascicolo B.I.f.4, che contiene la corrispondenza tra l’ingegner Amedeo Casaccia, condirettore commerciale Ansaldo, l’ingegner Giuseppe Cerruti, presidente dell’O.A.R.N. (Officina Allestimento Riparazione Navi) e Fausto Bima, che, all’epoca, in qualità di consigliere di Gabinetto del Ministro della Marina Mercantile Giuseppe Saragat, si occupava di gestire i contatti con la Finmare (la società del gruppo IRI che operava nel settore dei servizi marittimi). Dalla corrispondenza di Cerruti con Bima, si apprende come quest’ultimo abbia sostenuto con tenace insistenza il progetto di affidare a Savinio dei pannelli decorativi per il Conte Grande, in allestimento a Genova, invitando Cerruti a considerare la bravura dell’amico pittore e insistendo affinché l’ingegnere, tenendo conto dei de-

17. Fiore 1948. L’intervista non è mai stata ripubblicata e non compare nelle bibliografie di Savinio.

18. Savinio a Bima, 12 maggio 1948. In questa lettera, peraltro, Savinio propone a Bima di abolire il “lei” e passare, finalmente, al “tu”.

19. In questo periodo, Bima (spesso a Roma per motivi di lavoro) iniziò a frequentare lo studio di Savinio, che lo ritrasse, abbigliato in costume d’epoca, in un olio su tela del 1948 (oggi conservato presso una collezione privata genovese). Il ritratto comparve nel piccolo catalogo *Alberto Savinio*, edito da EPI nel 1949, nella collana “Galleria” diretta da Orio Vergani. Il catalogo generale delle opere di Savinio riporta anche un altro ritratto di Fausto Bima, intitolato *Il Longevo*

(Vivarelli 1996). Si tratta di uno schizzo a matita e inchiostro a penna, che ritrae il soggetto con una lunga barba. La dedica sul ritratto recita: «Al mio caro Fausto Bima il Longevo il suo Alberto Savinio, Roma, ottobre 1948». In una lettera di Bima a Savinio del 24 settembre 1948, si rintraccia la curiosa genesi del disegno: Bima, in attesa di conoscere i risultati di alcuni accertamenti clinici, prega l’amico Savinio di realizzargli subito, in forma «propiziativa», un disegno e di dedicarglielo «con una scritta inneggiante alla longevità e alla salute. In tal modo, questi vecchi imbecilli capiranno che mi devono portare fortuna». La lettera, non presente nel Fondo Bima, è citata dalla curatrice del catalogo. Nel 1950, Savinio realizzò invece un ritratto di Natalia Trucco, moglie di Bima (Vivarelli 1996, p. 207).

sideri del Ministero, non predisponesse nessun concorso per la selezione degli artisti:

Alberto Savinio giornalista, scrittore, pittore collabora con noi, è un nostro carissimo amico e per serietà, rettitudine e coscienza merita tutto il nostro interessamento [...] Le posso assicurare che se sul *Conte Grande* ci sarà un pannello di Savinio, questo potrà degnamente rappresentare l'arte italiana²⁰.

Tra il gennaio e il febbraio del 1949, venne dunque stabilito di commissionare a Savinio un «quadro di fondo ad un velario di forma trapezoidale [...] Tema del quadro: Madonna del Mare (*Stella Maris*), stile non eccessivamente moderno»²¹, da collocarsi all'interno della Cappella del transatlantico. Il pannello, una tempera su masonite dal titolo *Maris Stella*, venne presentato all'armatore (la Società Italia) e a Cerruti tra il maggio e il giugno 1949. Rappresentava una Madonna incoronata, simile nella fisionomia alla Statua della Libertà, che sorge da acque pullulanti di pesci e altre creature marine; con il braccio destro si appoggia a una grossa ancora, col sinistro si tiene un lembo della veste. Sullo sfondo, un grosso transatlantico e la Lanterna di Genova. Sfortunatamente, a oggi l'opera ci è nota solo da una foto documentaria che, peraltro, la ritrae parzialmente ricoperta da materiale da imballaggio²².

Non sappiamo con precisione quali furono le reazioni dei committenti alla vista del pannello ma, da una lettera di Bima a Cerruti, deduciamo che l'opera dovette risultare, se non proprio sgradita, perlomeno inconsueta agli occhi dei rappresentanti della Finmare. Bima, infatti, si trovò in obbligo di giustificare a Cerruti le ragioni delle scelte stilistiche di Savinio, ricordandone all'interlocutore (forse in maniera un po' troppo puntigliosa) i meriti e il valore:

A suo tempo le abbiamo segnalato il pittore Alberto Savinio perché è un artista meritevole di lavorare e di rappresentare degnamente l'arte contemporanea italiana. Questo pittore viene regolarmente invitato, da anni, alle principali manifestazioni d'arte italiane e straniere ed è insieme a una ventina di altri, da suo fratello De Chirico a Carrà, da Tosi a Funi, da Sironi a Severini, da Carena a

Casorati, universalmente stimato [...] Quanto sopra lo dico perché in un mondo come quello dei costruttori, che per necessità di lavoro è fuori dalla vita dell'arte, l'appoggio che noi abbiamo dato a Savinio non venga male interpretato. Ciascuno è libero di giudicare come meglio crede e talora i giudizi possono essere anche errati specie quando non si segue questo genere di attività. D'altra parte, per raccogliere alcune sue osservazioni, se lei avesse occasione di vedere le Madonne dei Mosaici di Ravenna, oppure i giotteschi, e anche certe atletiche Madonne di Michelangelo si rederebbe conto che ogni epoca ha una sua interpretazione e che ogni artista esprime e deforma le figure umane in funzione di una sensibilità personale quasi sempre attuale²³.

Convinto da Bima, Cerruti finì per ammettere la propria ristrettezza di vedute da «povero navarco», obbligato a «guardare sempre le cose sotto un aspetto troppo realistico», e a Savinio vennero infine corrisposte 200.000 lire per la *Maris Stella*²⁴. Decisamente più fortunata e meno controversa fu la committenza affidata a Savinio per la nave gemella del *Conte Grande*, ossia il *Conte Biancamano*, in ristrutturazione a Monfalcone²⁵. Questa vicenda è testimoniata dalle lettere contenute nel fascicolo B.1.f.2, dunque direttamente dalla corrispondenza Savinio-Bima. In questo caso, Bima si adoperò affinché il Lloyd Triestino commissionasse a Savinio venti pannelli destinati alla decorazione delle cabine di prima classe, che l'artista realizzò tra il luglio e il settembre del 1949 nella sua casa dei Ronchi, al Poveromo (MS)²⁶.

Si tratta di tempere su faesite quasi tutte a tema acquatico, che raffigurano incantati paesaggi mediterranei più o meno antropizzati [*Mare ligure sotto il sole, Paesaggio romano, Versilia, Scoglio siciliano, Alberi e mare (Costa toscana), L'Acquedotto Claudio, Castello sul monte (Sicilia), Via Appia*]; nature morte con carte fisiche dell'Italia e dell'America Latina, in omaggio alla rotta del transatlantico; paesaggi onirici, silenziosi, di sapore metafisico, spesso interessati dalla figura di un viandante solitario [*Città rupestre, Fiore marino, Isola preziosa, Il fiume frigido, Sera*]; suggestivi omaggi alla letteratura e al mito (*Ariete, Cavaliere alla fonte (Omaggio ad Ariosto), Il riposo del cavaliere, Passaggio di Pegaso, Ruggero*)²⁷.

20. Bima a Cerruti, 25 novembre 1948.

21. Cerruti a Bima, 12 gennaio 1949.

22. Per cui si veda Vivarelli 1996, p. 203. Il modello della *Stella Maris* è un'incisione del 1660 dell'artista olandese Cornelis Van Dalen, che raffigura la statua di una Sibilla. Come apprendiamo dal catalogo generale, «la grande decorazione della cappella è stata tagliata in più parti, presumibilmente intorno al 1960. Nel 1961 cominciano infatti ad apparire in una mostra milanese i tre frammenti più grandi; le parti raffiguranti i pesci sono proposte in varie aste della prima metà degli anni Sessanta».

23. Bima a Cerruti, 8 giugno 1949.

24. Cerruti a Bima, 11 giugno 1949.

25. Per cui si vedano anche *IRI de Chirico* 1998 e Crescentini 2002, pp. 407-425.

26. Alcune foto dei pannelli per il *Conte Biancamano* sono visibili online sul sito di "Vogue Italia" (Bortolotti 2020 <https://www.vogue.it/news/article/casa-vogue-villa-alberto-savinio-giorgio-de-chirico>); ma si veda anche Cassani 2020.

27. Tutti i pannelli sono riprodotti in Vivarelli 1996, pp. 194-202.

I viaggiatori di prima classe, pertanto, si sarebbero trovati immersi in un'atmosfera trasognata e sospesa, e avrebbero potuto interpretare ogni pannello come l'immaginaria tappa di un viaggio epico, un'odissea transatlantica, un'erranza fiabesca: la Sicilia evoca il viaggio di Ulisse, Roma quello di Enea... le fonti, i fiumi, i paesaggi boschivi rimandano alle avventure dei cavalieri ariosteschi. Invero, non mancano nemmeno le allusioni ai possibili pericoli del viaggio, ai momenti di turbamento o di inquietudine che sempre accompagnano le rotte dei naviganti: all'orizzonte dell'*Isola misteriosa* si intravede una creatura mostruosa che emerge dalle acque, una divinità evanescente appare sullo sfondo dell'*Acquedotto Claudio*, un fulmine a ciel sereno colpisce la *Via Appia*, le città sono spesso molto difficili da raggiungere, lo *Scoglio siciliano* ricorda l'*Isola dei Morti* di Böcklin. Secondo Michel Foucault, la nave – «frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare» – è «l'eterotopia per eccellenza»²⁸, ossia un luogo altro rispetto allo spazio comune, una casa galleggiante e un mezzo di trasporto, nel quale l'individuo riconosce la metafora privilegiata di un'esistenza allo stesso tempo misteriosa, avventurosa, insidiosa. Grazie al progetto di Savinio, dunque, il *Conte Biancamano* si trasforma in un luogo simbolico, un'immagine tangibile non solo del transeunte, ma anche del potenziale mitopoietico del viaggio.

Non a caso, peraltro, l'immagine della nave-casa-vita ricorre spesso nella narrativa saviniana, nella fattispecie nel celebre e programmatico racconto del 1941 intitolato, per l'appunto, *Casa «la Vita»*, il cui protagonista, il giovane Aniceto, *alter ego* dell'autore, come in uno strano sogno, si avvicina nella notte a una casa illuminata a festa:

Uno spicchio di luna brilla solitario. Quella casa non è una casa privata. Forse un albergo. E pieno di ospiti. E stasera c'è festa a bordo... Perché ha detto 'a bordo'? Nella sua mente si è formata un'analogia tra questa casa illuminata e un transatlantico di notte in mezzo all'oceano, le fiancate rigate di luci²⁹.

Attraversando le varie stanze-cabine della casa-nave, Aniceto ripercorre o esperisce anticipatamente, in un gioco onirico di confusione dei piani temporali, le tappe della propria vita, dalla nascita alla morte, come in una personalissima odissea.

E ancora, l'analogia tra l'individuo e la nave ricorre in una prosa del 1943 intitolata, non a caso, *Tappe della vita*, dove leggiamo:

Come noi per abbandonarci al sonno pieghiamo la guancia sul guanciale [...] così le navi per riposare dovrebbero piegare il fianco sull'acqua che è il loro guanciale, e di notte i mari lisci e tranquilli sarebbero pieni sotto la luna di navi coricate che galleggiano con la chiglia e le antenne orizzontali. Nivasio ora macina pensieri da ingegnere navale. Immagina delle navi senza fumaiolo (il principio del nostro secolo è l'epoca dei Senza: carrozza senza cavalli, telegrafo senza fili [...]) e con degli scacciafumo orizzontali sui fianchi ripiegati indietro come i moncherini delle foche, nelle quali immaginazioni si può anche riconoscere il principio della forma aerodinamica³⁰.

In questa prospettiva, anche il mare – *conditio sine qua non* della propulsione del transatlantico/uomo, nonché del suo sviluppo e della sua crescita – partecipa della metafora esistenziale, impedendo, per citare ancora una volta Foucault, «che i sogni si inaridiscano»³¹. Savinio stesso è profondamente consapevole del ruolo al contempo pratico e immaginifico del mare, come si legge in *Nuova Enciclopedia*:

Uno dei più probabili etimi di Mare [...] è il sanscrito *Maru* che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice *Mar*, morire. Questo etimo accende nella mia mente una idea affascinante, anche se non corrispondente a verità; ma tale è la mia natura che io subisco il fascino soprattutto delle cose che sono fuori della verità – di quella che gli 'altri' chiamano verità – ed è certamente questa la ragione della impossibilità, o almeno della difficoltà che io ho a incorporarmi nella società e acquistarvi diritto di cittadinanza. Perché il mare è tutt'altro che infcondo: è fecondissimo invece, anche se di mostri [...] E una maniera di fecondità è di essere foriero di ricchezze, com'è il mare, materiali e spirituali. Una maniera di fecondità è di *traghetare* le cognizioni, le idee, la civiltà, *l'intelligenza*; l'essere il grande ausiliatore del progresso umano [...] E una maniera di fecondità ancora è di portare calore, come fa il mare, a terre che altrimenti sarebbero infertili e desertiche³².

28. Foucault 2001, p. 22.

29. A. Savinio, *Casa «la Vita»*, "Documento", I, 7, 1941, pp. 35-37, ora in Savinio 1999, pp. 468-486.

30. A. Savinio, *Tappe della vita*, "La Stampa", 5 maggio 1943, poi in Savinio 1977,

pp. 388-392.

31. Foucault 2001, p. 22.

32. A. Savinio, *Mare*, "Domus", XIV, 179, 1942, p. III, poi in Savinio 1977 (voce *Mare*), pp. 250-252.

La realizzazione dei venti pannelli per il *Conte Biancamano* permise dunque ai passeggeri più attenti alle suggestioni metafisiche di vivere un'esperienza ai confini del cosiddetto "reale", saviniana nel senso più autentico del termine. In un articolo pubblicato su "Civiltà delle Macchine" nel luglio 1953, a poco più di un anno dalla scomparsa di Savinio, avvenuta nel maggio 1952, Bima ricordò le conversazioni intrattenute con l'amico a proposito della committenza per il transatlantico, sostenendo che Savinio avesse concepito i pannelli non come semplici decorazioni destinate ai luoghi di riunione dei passeggeri, ma come oggetti metafisici da collocarsi nei luoghi di raccoglimento, per favorire l'introspezione e la meditazione del viaggiatore:

La pittura a bordo perché destinarla soltanto ai luoghi di riunione? [...] La pittura, cosa intima, che parla alla fantasia, all'anima dell'uomo, va vista nelle migliori condizioni. Con raccoglimento. E quale luogo più raccolto di un salotto privato dove il passeggero si apparta quando gli viene a noia la vista obbligatoria dei suoi compagni di viaggio³³?

A conferma di ciò, Bima porta la testimonianza di una viaggiatrice che aveva provato l'esperienza di un viaggio in prima classe sul *Conte Biancamano*:

Un giorno una signora straniera, un tipo di viaggiatrice internazionale curiosa e svagata, volle conoscere l'artista. Come lo vide – e lo disse sinceramente e senza affettazione – trovò naturale che Savinio fosse così come se l'era immaginato. L'aveva già 'conosciuto' attraverso la pittura, nelle ore di raccoglimento trascorse nella cabina del *Conte Biancamano*³⁴.

Il documento più recente contenuto nel fascicolo B.1.f.4 è datato 13 agosto 1953, e dunque è posteriore alla morte di Savinio. Si tratta di una cartolina, spedita da Giorgio de Chirico a Fausto Bima, nella quale il *pictor optimus* si rammarica delle condizioni di salute di Bima e gli comunica di trovarsi nella casa del Poveromo, presso Maria Savinio. La cartolina, priva di valore dal punto di vista del contenuto, è però significativa perché testimonia il protrarsi di un rapporto affettuoso tra Bima e la famiglia Savinio-de Chirico, che nell'intellettuale alessandrino aveva riconosciuto un amico fidato e sincero.

Nelle *Memorie della mia vita*, non a caso, de Chirico sostiene che, tra gli articoli in memoria del fratello, quello «più intelligente e più sereno è stato quello scritto dal dottor Fausto Bima, articolo che uscì su il "Giornale d'Italia" il 7 maggio 1953 in occasione dell'anniversario della data in cui Alberto Savinio venne a mancare»³⁵. Si tratta di un testo piuttosto lungo, che de Chirico riporta integralmente, dal quale traspaiono profonda sensibilità e acume critico, in particolare per quanto riguarda le modalità, senz'altro celebrative ma forse un po' troppo sbrigative, con cui la scomparsa di Savinio era stata accolta l'anno precedente, quasi con l'impressione che «si volesse sistemarlo, che si volesse parlare di Lui tanto bene e subito, per esaurire l'argomento, per mettersi la coscienza a posto e poi non parlarne più». Di contro, Bima insiste sulla geniale e profetica complessità leonardesca di Savinio, che per molti dei suoi contemporanei costituiva un limite alla comprensione della sua arte e, di conseguenza, della sua visione del mondo:

Un'opera letteraria, come una pittura, come una musica, hanno un successo non effimero in quanto esprimono o talvolta anticipano i sentimenti ineffabili di una società, di un mondo. Savinio pensava con mente di europeo. Era al tempo stesso un libertino illuminista del Settecento ed un libertario d'oggi, contro i conformisti, di qualsiasi natura o colore fossero. Sembra dunque abbastanza facile comprendere come nelle condizioni ambientali del nostro Paese la sua opera dovesse urtare contro una secolare condizione di insensibilità a queste voci nuove. Forse Savinio cercava di essere bizzarro talvolta e talvolta suadente per richiamare l'attenzione non su di sé ma su quei concetti che riteneva importanti per migliorare gli uomini [...] L'opera di Savinio troverà sempre maggiori consensi a mano a mano che le condizioni dell'Umanità saranno simili a quelle che egli auspicava. Cosa ci resta ancora da dire? Nulla, mi pare. Aspettiamo che il tempo sia galantuomo; perché Savinio, come già dissi, si commenta da sé, in ogni cosa, anche nella morte. La notte che Thanatos lo prese nelle sue braccia trovai alcuni appunti scritti poche ore prima, per il finale del libretto di una sua opera musicale. Le parole di quegli appunti potevano essere anche il suo epitaffio: 'Era un Uomo - vi ricordate? - Addio! Uomo! - Dov'è? - È sparito! No. Lui è noi'³⁶.

33. Bima 1953^b.

34. *Ibidem*.

35. De Chirico 2002, pp. 241-242.

36. Bima 1953^a.

Non sappiamo se le attuali condizioni dell'umanità corrispondano a quelle auspiccate da Savinio nel Dopoguerra. Forse no. Senza dubbio, a più di settant'anni dalla sua scomparsa, noi abbiamo ancora bisogno del neoumanesimo, del surrealismo civico, della sapienza metafisica del Dioscuro. Abbiamo ancora bisogno di lettori intelligenti, entusiasti e affettuosi come Fausto Bima, che dietro gli aculei dell'istrice sappiano riconoscere

non solo l'Uomo, ma anche il *civis*, il politico (nel senso più alto del termine), il *poietès*. In altre parole, l'artista-mondo, il "socializzatore" dell'umanità, il costruttore di civiltà, il cantore del liberalismo che, muovendosi indifferentemente tra musica, letteratura e pittura, ha instancabilmente cercato di restituire l'uomo a sé stesso.

Bibliografia

Bima 1953^a

F. Bima, *Alberto Savinio un anno dopo*, "Giornale d'Italia", 7 maggio 1953

Bima 1953^b

Id., *Savinio decoratore di navi*, "Civiltà delle macchine", I, 3, luglio 1953, p. 11

Bortolotti 2020

P. Bortolotti, *Casa Vogue. La villa al mare di Alberto Savinio*, "Vogue Italia", 1° aprile 2020

Cassani 2020

A.G. Cassani, *Il guscio del flâneur. La casa Savinio al Poveromo di Enrico Galassi (1936-1939)*, "Casabella", XCII, 909, 2020, pp. 80-95

Crescentini 2002

C. Crescentini, *IRIDECHIRICO. La mostra con un'Appendice del 2002 su Fausto Bima*, in *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragedia gloria. L'opera di Giorgio de Chirico attraverso la storiografia contemporanea*, Atti del convegno europeo di studi (Roma, Auditorium dell'IRI, 15-16 ottobre 1999), a cura di C. Crescentini, Firenze 2002, pp. 407-425

De Chirico 2002

G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 2002

Eco 2024

U. Eco, *Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro*, "L'Espresso", 19 febbraio 1967, ora in Id. *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano 2024, pp. 26-27

Fiore 1948

I. Fiore, *Voteranno socialismo. Gli intellettuali e la "Terza Forza". Intervista con Alberto Savinio*, "L'Umanità", 11 aprile 1948

Foucault 2001

M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Sesto San Giovanni 2001

IRI de Chirico 1998

IRI de Chirico: opere di Giorgio de Chirico e Alberto Savino nella collezione d'arte dell'IRI, a cura della Direzione centrale affari generali e relazioni esterne dell'IRI, Roma 1998

Pastore 2002

G. Pastore, *Fausto Bima, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Edindustria*, in *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragedia gloria. L'opera di Giorgio de Chirico attraverso la storiografia contemporanea*, Atti del convegno europeo di studi (Roma, Auditorium dell'IRI, 15-16 ottobre 1999), a cura di C. Crescentini, Firenze 2002, pp. 426-446

Savinio 1977

A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milano 1977

Savinio 1996

Id., *Partita rimandata. Diario calabrese*, a cura di V. Cappelli, prefazione di G. Leonelli, Firenze 1996

Savinio 1999

Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano 1999

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Vivarelli 1996

P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano 1996

Martin Weidlich

Gigiotti Zanini. Un ritratto letterario di Savinio come “rivelazione” di un artista contemporaneo

1. Introduzione. Savinio recensore di Zanini

Fra i tanti artisti recensiti da Savinio, ne va ricordato uno che come lui si distingue per versatilità: il pittore e architetto trentino Gigiotti Zanini. Di due anni più giovane, nato nel 1893 come suddito dell'impero austro-ungarico¹, Zanini condivide con Savinio anche la sorte dell'italianità come condizione non “naturale”, ma acquisita. Più difficile definirne con certezza l'appartenenza a una delle correnti artistiche a lui contemporanee, per quanto negli anni formativi avesse frequentato sia i futuristi fiorentini, sia i circoli del Novecento milanese. Nella

sua qualità di architetto, ad esempio, aveva disegnato a Milano negli anni Venti e Trenta vari complessi residenziali, come il palazzo Civita in piazza Duse (fig. 1) e una casa popolare nel quartiere di Affori (fig. 2), mentre nel giovane pittore del 1919 la critica salutava «il primitivo della pittura di domani»².

Il tema di questo studio è un saggio di Alberto Savinio dedicato a Zanini, pubblicato da Hoepli nel 1947 come presentazione a un volume illustrato sull'artista³. I due, infatti, si frequentavano sin dal 1919 dopo essersi incontrati negli ambienti della rivista milanese “Il Primato Artistico Italiano”. Già nell'anno successivo era uscito sul “Convegno” un articolo di Savinio su

1. Fotografia di Palazzo Civita in piazza Eleonora Duse, Milano

2. Fotografia di casa popolare ad Affori, Milano



1. A Vigo di Fassa, nell'odierna Provincia autonoma di Trento, allora parte dell'Austria-Ungheria.

2. G. B., *Gigiotti Zanini, il primitivo della pittura di domani*, “Il Mondo”, 6 aprile 1919.

Citiamo da Ciucci 1992, p. 33.

3. Savinio 1947; si cita da Savinio 2004.

una mostra di Zanini, a lungo erroneamente attribuito al fratello Giorgio de Chirico⁴. In quella prima recensione saviniana, l'esordiente pittore, allora accostato dalla critica addirittura al Beato Angelico, veniva invece definito come «un primitivo *malgré lui*»⁵, ma i suoi passi verso un superamento di questa condizione di «inferiorità» si annunciavano promettenti.

Una guerra mondiale più tardi, nel 1946, segue un conciso elogio di Zanini su «L'illustrazione italiana», che per certi versi già riassume il saggio di cui parleremo. Avvalendosi del contrasto fra l'opera raffinatissima dell'artista e il suo aspetto di rude montanaro⁶, Savinio, col suo noto gusto del paradossale, nel gigante gotico calato dalle Alpi vede perpetuato «il tipo dell'artefice italiano»⁷. È da notare che, in questa seconda recensione, l'autore, partendo dall'aspetto «esotico» di Zanini, arriva a identificarsi col protagonista dello scritto attraverso una professione di fede nella potenza della dea Terra, la quale riesce persino a rendere più italiani gli italiani delle periferie che quelli del centro:

Che importa se nella sua ossatura di gigante, nella sua testa a colossale pera [...], Zanini continua l'aspetto di quei forti e fedeli goti che dalle Alpi calavano a ridar vigore alla debilitata Italia, nel tempo che gli ultimi augusti se ne stavano balbuzienti e neghittosi a Ravenna? Una sola divinità è sopravvissuta alla morte degli dei: Gaia, la Terra. E la Terra, che ovunque è forte, in Italia è fortissima e ogni cosa trasforma in 'cosa italiana'. Aggiungo questo che più solleciti sono gli italiani della periferia ai caratteri della 'cosa italiana', più vicini allo spirito e alla mente di questa più illustre fra le regioni del mondo⁸.

Affermazione, questa, in cui riconosciamo il Savinio greco, l'«Italiano più italiano dell'Italiano»⁹ che non riuscì mai a sbarazzarsi di quell'Altro sé stesso che è sempre rimasto per molti connazionali, insieme al fratello: l'eterno immigrato¹⁰.

Il saggio del 1947, infine, è una variante sul tema dell'«italianità conquistata»¹¹, un omaggio a un artista compiuto, nella cui esistenza pittura e architettura «non sono [...] due attività separate, ma due aspetti della medesima attività»¹². In Zanini si troverebbe dunque realizzata la poetica saviniana, già formulata nel 1918, secondo la quale le idee da esprimere erano più importanti delle diverse forme d'arte in cui venivano espresse¹³. Questa poetica di un'ideale unità delle arti, la troveremo attuata nello stesso *ritratto letterario* che Savinio fece a Zanini nel 1947.

Un'attenta rilettura ci permetterà di mostrare come Savinio chiarisca il fenomeno Zanini delineandone il background migratorio. Ci soffermeremo dunque, in un primo momento, sull'evocazione del fisico dell'artista, raffigurato come fedelissima «*espressione montana*»¹⁴, qualifica che ne determina anche l'opera, come si vedrà in seguito. Contrariamente alla nota affermazione di Gustave Flaubert che «l'homme n'est rien, l'œuvre tout»¹⁵, Savinio descrive infatti l'opera come una diretta conseguenza della persona che la crea. Infine avremo modo di allargare la prospettiva ai ritratti letterari di Savinio in genere, anzi, al ritratto saviniano *tout court*.

2. Un ritratto letterario di un artista contemporaneo. Il saggio del 1947

2.1 L'uomo – «*montagna che cammina*»

«C'è la verità? No. Ci sono 'le' verità»¹⁶: con queste celeberrime parole, esordisce il testo in questione. Il saggio, infatti, vuole contribuire a «aumentare il numero delle verità», a «rendere impossibile la ricostituzione della Verità». Una verità alla quale esso si propone di aprire la strada, è quella che Savinio chiama la «verità geografica»¹⁷: teorema dalle implicazioni altamente problematiche che si erano manifestate pochi anni prima attraverso l'esperienza dei fascismi europei¹⁸. Il saggio sviluppa

4. Italia 2004, pp. 248-249.

5. Alberto Savinio ["G. D.", attribuito a Giorgio de Chirico], *Mostra del pittore Zanini alla Galleria "Arte"*, "Il Convegno", dicembre 1920; ora in De Chirico 1985, pp. 219-220: 220.

6. Questo «essere trentino» di Zanini, «con tutti i luoghi comuni sul rude uomo della montagna, e quindi il contrasto dei modi bruschi con una pittura e un'architettura raffinate, è stata [sic] addirittura la chiave di lettura, un po' scontata a dire il vero, per la sua opera», come osserva Giorgio Ciucci (Ciucci 1992, p. 12), inserendo anche la visione saviniana dell'artista in questo panorama di una critica forse alquanto riduttiva. Come tuttavia l'uso di questo contrasto, di per sé poco originale, possa dare risultati illuminanti, se non addirittura «rivelatori», lo vedremo più avanti.

7. Savinio 1946.

8. *Ibidem*.

9. A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, ora in Savinio 1995, pp. 567-687: 579.

10. Il desiderio di sbarazzarsi di un Altro sé stesso, lo vediamo attuato in modo comico-grottesco nel racconto *Il compagno di viaggio* del 1942, oggi in Savinio

1999, pp. 634-644. Su questo argomento, si veda Weidlich 2017, p. 63.

11. Cfr. Savinio 1995, p. 579.

12. Savinio 2004, p. 588.

13. Savinio, *Arte = Idee moderne*, "Valori Plastici", 1, 1, novembre 1918, pp. 3-8, ora in Savinio 2007, pp. 31-43: 33-34.

14. Savinio 2004, p. 583.

15. Flaubert-Sand 1981, p. 513 (Flaubert à Sand: Paris, vers le 31 décembre 1875).

16. Savinio 2004, p. 582.

17. *Ibidem*, p. 583.

18. Il teorema del relativo clima, ambiente o territorio come forza plasmatrice dei suoi abitanti e pertanto dei loro prodotti, compresi quelli altamente spirituali, si può rintracciare nella storia delle idee dell'Europa moderna partendo da Montesquieu, attraverso Taine e Nietzsche, fino a Spengler. Per Giorgio de Chirico, Wieland Schmied ha indagato in qual senso quello che l'artista chiamava il suo «destino geografico» abbia modellato la sua persona e la sua opera; cfr. Schmied 2001.

in modo parodistico il quanto mai discutibile determinismo della terra, proponendo versioni insolite e talvolta surreali di noti stereotipi del contrasto nord-sud.

Per dimostrare come nella formazione dell'uomo Zanini, la montagna abbia la sua parte, Savinio si dilunga sulle sue qualità fisiche: «Il cranio di Zanini è a punta come il tetto delle case montanine, con l'evidente fine di sottrarsi a una pericolosa accumulazione di neve»¹⁹.

Osservazione del resto confermata da una caricatura di Mino Maccari (fig. 3) che adorna il frontespizio di un precedente volume monografico sull'artista con presentazione di Riccardo Bacchelli, pubblicato nel 1939²⁰.

Per il suo ritratto di Zanini, Savinio attinge al vasto repertorio di forme offerte dalla storia naturale in quelle sue rappresentazioni ottocentesche che molto tempo prima avevano portato “il mondo” nella stanza di Alberto adolescente. Alludiamo evidentemente ai volumi *La terre avant le déluge* di Louis Figuier e *La terre à vol d'oiseau* di Onésime Reclus, in cui Gerd Roos ha identificato le fonti visive per molti quadri di entrambi i Dioscuri²¹.

I capelli di Zanini, l'autore li paragona alle felci, piante antichissime apparse sulla terra nel Devoniano inferiore, che compaiono in un'incisione di Figuier raffigurante la *Vue idéale de la terre pendant la période du lias* (fig. 4): motivo ripreso da Savinio nel

quadro *Dans la forêt*, 1930 (fig. 5). E nell'evocare ancora più concretamente la capigliatura zaniniana, la storia naturale di cui Savinio si serve come tavolozza si estende alla stessa umanità²². Più precisamente, comprende le persone di colore, le quali, nella prospettiva colonialista che influenzava la scrittura anche del tardo Savinio, *facevano da ponte* fra l'umanità e la natura. Nel testo, infatti, si parla di chiome come se ne vedono, ad esempio, in un disegno illustrativo nel racconto di viaggio *Au pays des cannibales* di Carl Lumholtz (fig. 6), un contemporaneo di Reclus. Per essere precisi, la nostra illustrazione rappresenta un nativo australiano, ma l'adattamento saviniano, nel quadro del cosiddetto *Guerriero* (fig. 7), ci fa riconoscere, se non il tipo dell'indigeno africano, il “selvaggio” per antonomasia. Nella sua morfologia zaniniana, Savinio ci fa dunque notare

l'estrema diversità tra i capelli di Gigiotti Zanini e i capelli dei negri: nerissimi, articolati, a serpente e tropicali i capelli dei negri: vuoti sì di articolazioni come di colore i capelli di Zanini, a indicare la netta opposizione tra gli uomini del basso (negri) e gli uomini dell'alto o uomini-altura del tipo Zanini, e, in Zanini, l'antinegro per eccellenza²³.

S'intende che già allora, negli ultimi decenni del colonialismo, giocare con questi contrasti di bianco e nero, era tutt'altro che innocente. Ciò non toglie che in una prosa come questa, non tanto assertiva quanto poetica, potessero anche i concetti, compreso quello ormai scientificamente superato della *razza*, intendersi come tonalità in una sorta di gamma cromatica. Tutte quelle tinte miravano all'effetto di addensare nell'immaginario del lettore l'idea-chiave del montanismo di Zanini, delle sue origini *settenzionali*, e i contrasti di nord-sud e di montagna-pianura che sono il retroscena di quel «suo guardare all'Italia come a una Terra Promessa, e diversamente che per Mosè, conquistata»²⁴. Accanto ad Apollinaire e agli stessi fratelli de Chirico, l'artista trentino è infatti un altro esempio dell'appartenenza nazionale meritata con la partecipazione alla Grande Guerra nell'esercito della nazione prescelta. Agli artisti dell'Europa centrale Zanini viene invece accomunato per quel suo anelito verso l'Italia come «madre delle arti»²⁵, e più in generale per quella caratteristica «*Sehnsucht*», quella «richiesta di felicità» che Savinio riscontra nel «pa-



3. Mino Maccari, Caricatura di Gigiotti Zanini, in Zanini 1939, frontespizio

19. Savinio 2004, p. 586.

20. Zanini 1939.

21. Cfr. il work in progress a cura di Gerd Roos sul sito <https://www.archi-artemetafisica.org/fonti-visive/> (ultima consultazione: 24.04.2022).

22. Tralasciamo l'«affinità di sangue con gli elfi, i coboldi e altri personaggi

del fiabismo silvestre e montanino», ugualmente attribuita a Zanini partendo dalla forma dei suoi capelli (Savinio 2004, p. 586).

23. *Ibidem*, pp. 586-587.

24. *Ibidem*, p. 587.

25. *Ibidem*, p. 589.

4



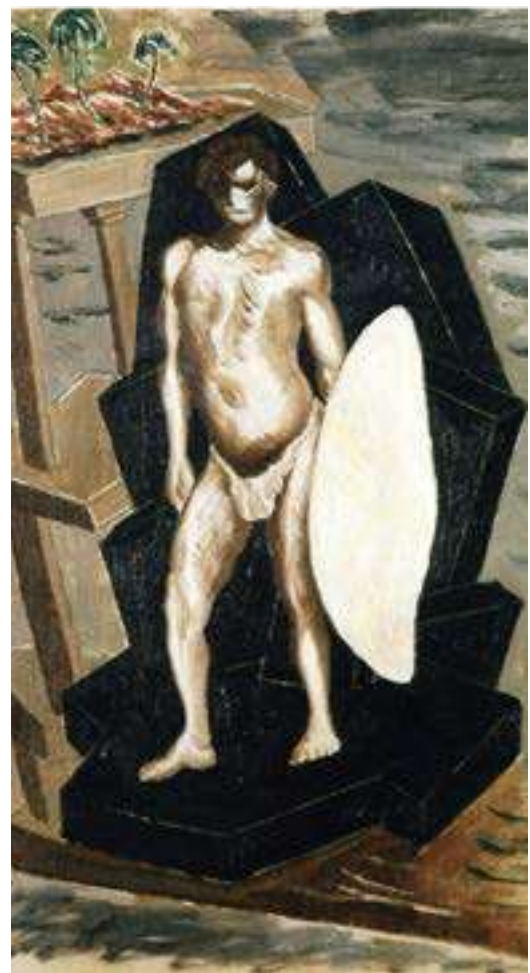
5



6



7



4. *Vue idéale de la terre pendant la période du lias*, in Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, Ouvrage contenant 26 vues idéales de paysages de l'ancien monde dessinées par Riou, 310 autres figures et 7 cartes géologiques coloriées, Paris 1863, p. 159
5. Alberto Savinio, *Dans la forêt*, 1930, olio su tela, Milano, collezione privata
6. *Mangoran* (Nativo australiano), illustrazione in Carl Lumholtz, *Au pays des cannibales: Voyage d'exploration chez les indigènes de l'Australie Orientale*, 1880-1884. Ouvrage trad. du Norvégien par V[ictor] [Molard] & W. Molard, 1889
7. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1927, olio su tela, collezione privata

8



noramismo»²⁶ dei paesaggisti tedeschi come Kaspar David Friedrich, il quale ci fa vivere le lontananze attraverso le sue *Rückenfiguren* o persone viste da dietro. Nel caso di Zanini, invece, come osserva Savinio, «non è un uomo che si pone di fronte alla montagna e la contempla e la ‘sente’, ma è la montagna stessa che si fa uomo. Questa l’originalità di Gigiotti Zanini, questa la sua autenticità»²⁷.

2.2 L’opera tra «*Sehnsucht*» e «*verticalismo*»

Secondo il recensore, è il montanismo in quanto forma mentale di Zanini a determinarne l’opera, a provocarla come reazione. Nella voce dell’artista trentino, «stranamente sproporzionata [...] alla mole del corpo e come strozzata da un’ugola troppo stretta», egli sente riassunto il «dramma germanico» ossia «la ragione fisica dell’amore di Zanini per l’Italia, il suo desiderio di scendere, lui uomo montagna, all’italico piano»²⁸. Il risultato di quest’aspirazione, Savinio lo riconosce in una continuazione della grande pittura italiana, nel testo associata particolarmente ad Andrea Mantegna, artista il cui «concetto ‘immobile’ e perfettamente ‘tolemaico’ dell’universo» è stato da lui rilevato in uno scritto di diversa destinazione²⁹.

Il raffronto può certo sembrare ardito. Se Zanini viene accostato a Mantegna, è per l’idealismo, per l’umanesimo anche della *natura* da lui dipinta. La natura *vera* non regge al confronto. Lo stesso paesaggio italiano, per quanto modello di civiltà georgica, Savinio lo chiama una «ben rozza terra» in confronto ai paesaggi di Mantegna – di cui possiamo citare ad esempio l’*Orazione nell’orto* (fig. 8) – o, appunto, se comparato ai paesaggi di Zanini³⁰. Apprezzando, nella *Vendemmia* del 1921 (fig. 9), la «nettezza anatomica dei prati e dei campi a terrazza», Savinio conclude:

26. *Ibidem*, pp. 584-585.

27. *Ibidem*, pp. 585-586.

28. *Ibidem*, p. 587. Per l’ugola troppo stretta come fonte del dramma germanico,



9



10

8. Andrea Mantegna, *Orazione nell’orto*, 1455, tempera su tavola, London, National Gallery

9. Gigiotti Zanini, *La Vendemmia*, 1921, tempera su muro, Milano, collezione Borletti

10. Andrea Mantegna, *San Sebastiano* (particolare), 1475 circa, tempera su tela, Paris, Musée du Louvre

cf. Savinio 1977^b, voce *Germanesimo* (I), pp.167-182: 180-182.

29. Savinio 1981, p. 25.

30. Savinio 2004, pp. 594-595.

Anche Zanini, come Mantegna, tratta il gioco di terra e rocce come se fosse gioco di muscoli e nervi. [...] Anche Zanini, come Mantegna, colloca statue antiche e vestigia di romanità in mezzo ai suoi ordinatissimi paesaggi, sia per mettere bene in vista l'identità tra arte e natura, sia per mostrare che il petrarchismo e l'umanesimo che ispirava la mente di Mantegna non sono ancor spenti, ma ispirano tuttora la mente dei pittori italiani [...]»³¹.

Un'antichità viva e perenne è infatti riscontrabile sia nel *San Sebastiano* di Mantegna (fig. 10), quello del Louvre, sia nella sopraccitata *Vendemmia*. Così vediamo abbozzato, nella visione saviniana, il *non naturalismo* di Zanini. In tal modo, viene dunque caratterizzato il mondo da lui dipinto, un mondo più pensato che visto, permeato da un antropocentrismo rinascimentale rimasto intatto nelle grandi rivoluzioni da Copernico in poi. Nel suo ritratto letterario di Zanini, come in altri saggi del secondo Dopoguerra, Savinio aggiunge alla Rivoluzione francese del 1789, che ha portato la democrazia nel campo politico, una *seconda* Rivoluzione francese che, con Baudelaire e Cézanne, ha portato la democrazia nel campo delle lettere e dell'arte³². Per democrazia, egli intende «il modo di considerare le cose direttamente e non attraverso modelli preconcepiuti, non attraverso prototipi di origine divina»³³.

«Ademocratica per natura, negata a guardare la realtà direttamente»³⁴: così l'Italia viene qualificata dall'autore, fedele in questo punto alla sua precedente affermazione della singolarità del Paese nel contesto dell'Europa. Ora, il principio democratico, ossia copernicano, alla fine della Seconda guerra mondiale è per Savinio il fondamento su cui costruire un'Europa libera e unita con l'Italia come parte integrante. In pittura, per contro,

«democratismo»³⁵ è per lui sinonimo di quell'impoverimento incarnato dal detestato Cézanne. E l'italianissimo principio del verticalismo diventa, in questo saggio, il «comune principio mentale» cui rispondono sia la pittura sia l'architettura. Secondo Savinio, proprio questo verticalismo da Uomo vitruviano – figura emblematica oggi onnipresente nei portafogli europei³⁶ – «ha 'salvato' Zanini dal razionalismo in architettura, dal cézannismo [...] in pittura»³⁷. Ne risulta che Zanini è «uno degli ultimi umanisti a uso degli ultimi umanisti»³⁸. Si va delineando, per Savinio, un umanesimo fatalmente in ritirata davanti a un «democratismo» ineluttabile quanto svalutatore. Vediamo dissociarsi come inconciliabili due idee, due realtà, che siamo invece abituati a considerare l'una basata sull'altra. Nella saggistica postbellica di Savinio riscontriamo dunque una delle tante intenzionali moltiplicazioni delle verità.

Su questo argomento dobbiamo aprire una breve parentesi. Un periodo come gli attuali anni Dieci e Venti del secolo ventesimo, in cui più che mai sembra che le verità vengano fabbricate in serie a chiari scopi di manipolazione, non può non modificare anche la nostra percezione della saviniana molteplicità delle verità messa in evidenza dalla critica. Poiché proprio questo ritratto letterario di Zanini si propone di contribuire alla proliferazione delle verità, dobbiamo parlarne più diffusamente. L'idea, enunciata nell'incipit, che la Verità non esiste e che di conseguenza esistono tante verità quante persone, idea di chiara origine nicciana e kantiana³⁹, oltre a riuscire poeticamente feconda⁴⁰, come principio di scetticismo filosofico applicabile alle *cose in sé*, si presta a garante del pluralismo politico e religioso, e a garante quindi delle democrazie moderne. Come tale, questa idea va oggi difesa con più ardore che negli anni passati, tanto più che il pluralismo e la democrazia, pur-

31. *Ibidem*, pp. 594-595.

32. *Ibidem*, pp. 592-593. Per Savinio, l'idea di democrazia è strettamente concatenata col mutato concetto dell'universo e con l'evento metafisico della morte di Dio: cambiamenti che l'autore, negli anni Quaranta, ora saluta esplicitamente per l'effetto liberatore, ora caratterizza come inevitabili quali anche le inerenti perdite. Baudelaire e Cézanne come «democratizzatori dell'arte» compaiono ad esempio anche in *Dignità delle cose*, pubblicato nel «Corriere della Sera» (31 maggio 1947), ora in Savinio 2004, pp. 614-617: 616-617. Quella seconda Rivoluzione francese è sostanzialmente da identificare col fenomeno chiamato *Fine dei modelli* nell'omonimo saggio elaborato in base a una trasmissione radiofonica del marzo 1946 (*Il Novecento*) e pubblicato nell'anno successivo ne «La Fiera letteraria» (24 aprile, 1 e 8 maggio 1947), ora in Savinio 2004, pp. 543-576, dove come araldi artistici dell'era nuova entrano in scena anche Lautréamont per la letteratura (pp. 548-549) e Manet per la pittura (p. 556).

33. Savinio 2004, p. 592.

34. *Ibidem*, p. 593.

35. *Ibidem*, p. 597. Per citare testualmente: «Lo stesso atteggiamento che Zanini ha di fronte al democratismo della pittura, egli lo ha di fronte al democratismo dell'architettura: non pur di reazione, ma di indifferenza perfetta. Come la pittura di Zanini non nasce direttamente dalla realtà degli aspetti naturali, così la sua architettura non nasce direttamente dalle ragioni 'funzionali'».

36. I lineamenti del celeberrimo disegno di Leonardo da Vinci adornano oggi le monete da 1 euro coniate in Italia.

37. Savinio 2004, p. 588.

38. *Ibidem*, p. 598.

39. Il Nietzsche di *Verità e menzogna nel senso extramurale* è messo a fuoco da Paolo Baldacci in una rassegna critica della saggistica saviniana (intervento al convegno di studi *Alberto Savinio e la Francia*, tenutosi a Parigi il 2 dicembre 2022, testo non ancora pubblicato che l'autore mi ha dato a vedere). Nietzsche, in questo saggio, rimane kantiano nel presumere l'impossibilità umana di enunciare verità sulle cose in sé, dal momento che lo stesso linguaggio umano, che si vuole unico garante di verità, è di per sé metaforico. I suoi «discepoli» come Savinio, Malaparte e altri contemporanei invece, non danno prova di tanta cautela nei confronti delle *cose in sé* anzi, le riducono «a giocattoli», per servirci di un'espressione saviniana, emettendo giudizi apodittici che risultano problematici appena esulano dalla sfera extramurale della poesia e si inoltrano in quella politica e sociale.

40. Al di là della quanto mai prolifica produzione saviniana, è d'obbligo ricordare, nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, la progressiva «frantumazione» e «auto annullazione» della persona di Vitangelo Moscarda, l'io narratore del romanzo *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello, dopo la perturbante scoperta di essere sempre un altro per le tante persone che lo conoscono, e di essere dunque, in presenza di solo due conoscenti dalle percezioni contrastanti, due se stessi incompatibili fra loro. Scoperta che precipita in crisi il protagonista impedendogli di proseguire la sua esistenza borghese di prima.

troppo, li abbiamo dati per scontati. *Come regola* – invece – *per affrontare la molteplicità delle informazioni*, applicabile alle cose di qua dalle astratte *cose in sé*, cioè alle cose del vivere quotidiano, la negazione di un “vero” su cui sia possibile intendersi tra soggetti diversi, può addirittura risultare dannosa. E per quanto riguarda l’auspicato *aumento del numero delle verità*, la stessa storia più recente insegna come esso si dimostri fatale quando si tratta di comunicare su fatti politici e sociali, specie nel contesto di una nuova guerra di aggressione purtroppo scatenata sul suolo europeo. Per troppo tempo, lo stesso Savinio, nella sua attività giornalistica, ha flirtato con posizioni apertamente antidemocratiche, se non del tutto fasciste, perché la rappresentazione dello scontro tra un umanesimo in fase di ripiegamento e un “democratismo” trionfante come due verità incompatibili possa passare inosservata. Nel saggio del 1947, *l’artista copernicano* ed *europeo modello* del secondo Dopoguerra rivela ancora, e in modo inquietante, il carattere bifronte proprio non solo della ricerca artistica di tutta la sua vita, ma anche del suo percorso di scrittore impegnato. Del fatto che Zanini artista sia uno spaesato nel panorama dell’arte contemporanea, Savinio si compiace al punto di qualificarlo «un grande pittore»⁴¹: conclusione di quelle considerazioni che vogliono apparire niccianamente “inattuali”, e alle quali ora torniamo, chiudendo la nostra parentesi.

Savinio, ribadendo l’autonomia e soprattutto l’autoctonia dell’artista trentino e giudicandone la pittura monda d’influssi di qualsiasi scuola del Novecento, fa tuttavia una sola eccezione. Egli infatti attribuisce a Zanini una visione vicina alla sua propria, rivendicandolo per

il modo metafisico, o sentimento e rappresentazione della qualità e poesia ‘spettrale’ delle cose. E sono documenti di pittura metafisica (e della migliore) la *Verona* (1930), il *Circo* (1932) e soprattutto la *Città* (1921) che, nella sua spettralità desolata, in quell’impressionante gioco di invisibili presenze, è un modello di poesia metafisica⁴².

Anche se in merito alla metafisicità di certe pitture zaniniane l’autore si limita a questa nota piuttosto sommaria, possiamo approfondire le «invisibili presenze» di suddetta *Città* (fig. 11) sulla scia di Aurora Scotti che si sofferma sulla «proposta di Savinio di leggere ogni paesaggio di Zanini come la parafrasi di



11. Gigiotti Zanini, *La città*, 1922, olio su tela, Gargnano, collezione Paola Zanini Garioni

un viaggio»⁴³. In questo caso, ci muoveremmo sulle orme del giovane Zanini nella Milano del primo Dopoguerra. Il quadro risulta quindi leggibile come un montaggio di allusioni architettoniche a monumenti del capoluogo lombardo, «scelti con sagacia non fra i suoi monumenti più celebri, ma fra i suoi gioielli meno popolari»⁴⁴.

Due esempi sono il Palazzo Rocca Saporiti del 1812 che «probabilmente»⁴⁵ vediamo evocato nel complesso verdognolo a sinistra, e la cinquecentesca Cappella Trivulzio, riconoscibile nell’«astraente semplificazione bidimensionale»⁴⁶ che è il tempio rossastro al centro del quadro. Il tondo bianco sulla fascia marcapiano del tempio, come nota Scotti, «richiama [...] gli orologi che, sui prospetti di alcuni quadri metafisici, evocavano l’enigma dell’ora»⁴⁷. Come poi non pensare al veliero del dechirichiano *Enigma di un pomeriggio d’autunno* che, là discretamente celato dietro il muro, qui sarebbe passato in primo piano⁴⁸? La gita turistica a cui ci invita quella *Città* del 1921, quindi non si ferma alla visita di una straniata Milano per conoscitori, ma dimostra per noi spettatori dei primi decenni del Ventunesimo secolo anche la possibilità di un viaggio nel tempo. Un potenziale viaggio nella più recente storia dell’arte e anche in quella più remota. Un viaggio nella storia delle idee. Il tempio della *Città* zaniniana, sia per la posizione centrale,

41. Savinio 2004, p. 597.

42. *Ibidem*, p. 595.

43. Scotti 1992, p. 97. Vorrei ringraziare Nicol Maria Mocchi per la segnalazione.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*, p. 98.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. Cfr. invece *ibidem*, dove questo veliero è specificato come «barca alla Carrà».

sia per la struttura a due piani sormontati da una guglia, sembra alludere a illustri rappresentazioni rinascimentali della città ideale⁴⁹: proprio a quegli studi prospettici dunque che, pur fermamente ancorati in un mondo tuttora medioevale e tolemaico, hanno segnato l'aurora dei Tempi Moderni e, nella prima Pittura metafisica, sarebbero giunti a un limite col deliberato moltiplicarsi dei punti di fuga. Nella simultaneità dell'otticamente incompatibile che si riscontra in certi quadri del giovane Giorgio de Chirico come *Solitude* (già conosciuto col titolo apocrifo *La lassitude de l'infini*), infatti, Michele Porzio ha ravvisato una metafora della pluralità delle verità dopo la morte di Dio⁵⁰. E la stessa *Città zaniniana*, come sintesi di zona abitata e paesaggio circostante⁵¹, non nasconde il suo carattere di montaggio, di fabbricato, di scena teatrale, corresponsabile forse di quella spettralità desolata che Savinio vi ha voluto riconoscere. Nello spaesato umanesimo di Zanini davanti a un ambiente moderno, noi vediamo riconoscersi e rispecchiarsi la bifronte modernità del suo ritrattista Savinio. L'invito al viaggio che questi percepiva nelle vedute dell'artista trentino, quel polifonico richiamo «Visitatemi!», offrirebbe dunque chiavi di lettura per uno Zanini metafisico. Riscoperto in questa qualità attraverso il suo ritratto letterario, questo "italianissimo" artista della periferia, potrebbe a sua volta diventare una tessera musiva per arricchire e completare il politonale mosaico di quell'*altra modernità* che la Metafisica moderna oppose agli «ismi» primonovecenteschi⁵² delle avanguardie.

3. I ritratti saviniani – altrettante «rivelazioni»

Ecco dunque uno Zanini collocabile tra Mantegnesimo e Metafisica moderna: artista novecentesco in cui il premoderno è sopravvissuto all'interno della stessa modernità, idoneo pertanto a caratterizzare quest'epoca multiforme e sotto molti aspetti contraddittoria; idoneo a esemplificare, come vuole l'autore di quel ritratto, la moderna pluralità delle verità. Abbiamo dovuto limitarci a tratteggiare di striscio l'arguta evocazione saviniana dell'uomo e dell'opera.

I ritratti dipinti da Savinio sono «altrettanti giudizi»⁵³, ha detto Libero de Libero a testimonianza dello stesso interessato. Osservazione a quanto pare applicabile anche a quel ritratto re-

alizzato a penna. Applicabile poi ai suoi tanti ritratti in prosa. Per dare pochi esempi, può valere per le biografie di *Narrate, uomini, la vostra storia*, per la *Vita di Enrico Ibsen* e anche per l'amoroso ritratto di Milano che è *Ascolto il tuo cuore, città*. Il ritratto definito come giudizio, infatti, è per Savinio il punto di partenza per una sua riflessione sull'argomento. Il ritratto, egli lo chiama una «rivelazione» del personaggio, in quanto lo coglie «come egli stesso non riuscirà mai a vedersi nello specchio»⁵⁴. Se anche Savinio, come de Chirico, usa il termine religioso di «rivelazione», differiscono tuttavia i concetti. In merito alle due metafisiche dei Dioscuri, possiamo rimandare allo studio di Paolo Baldacci in questa sede⁵⁵. Ci pare dunque lecito di riepilogare molto sinteticamente: per Savinio, la rivelazione come fenomeno artistico, è lontana da quella specie di rapimento che avrebbe dato a suo fratello la sensazione di vedere la piazza Santa Croce di Firenze per la prima volta, facendo apparire alla sua mente il quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*⁵⁶. Per rivelazione nel senso saviniano, possiamo intendere piut-



12. Alberto Savinio, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, tempera su masonite, Bologna, collezione privata

49. Stiamo parlando della *Città ideale* attribuita sia a Piero della Francesca, sia a Melozzo da Forlì o a Leon Battista Alberti per la posizione centrale, e di quella del Walters Art Museum di Baltimora per la forma del tempio. Secondo Scotti, la *Città zaniniana* del 1921 «era, o meglio voleva essere, la *città ideale* dei primi anni Venti», Scotti 1992, p. 101.

50. Porzio 1988.

51. Scotti 1992, p. 98.

52. Rossi 1984, p. 216. *L'alterità* della Metafisica nei confronti delle avanguardie moderne come il futurismo, il dadaismo e il surrealismo, Rossi la specifica

come segue: «pur proponendosi di soddisfare appieno le esigenze dell'epoca moderna [i. e. di superare il naturalismo ottocentesco, M. W.], essa non attinge ai criteri ispiratori degli 'ismi' primonovecenteschi, bensì ai valori nazionali nati storicamente nel periodo classico».

53. Cfr. Savinio 1977^b, voce *Ritratto*, pp. 322-323; 322.

54. *Ibidem*, p. 323.

55. Baldacci 2022.

56. Cfr. De Chirico 1985, pp. 31-33.

tosto un processo creativo del tutto attivo, e svolto a sangue freddo. E in questo processo creativo, l'artista, come Savinio auspicava già nel 1914, «anziché *subire* l'influenza metafisica di un fenomeno a lui estraneo, *fa subire* alla materia plasmata dalla sua arte la propria influenza metafisica»⁵⁷.

Ma cosa succede a chi ha subito l'influenza metafisica di questo ritrattista? Non ci sorprende che Savinio si interessi del carattere “inquietante” del ritratto. Nel *Monumento marino ai miei genitori* (fig. 12), a metà del secolo scorso ambedue scomparsi da molti anni, l'effetto micidiale ascritto al ritratto, risulta ovviamente innocuo. Innocuo anche nel caso delle citate bio-

grafie, che Giovanna Caltagirone chiama più giustamente «tanatografie»⁵⁸. Più complicato, il caso di Milano. Nell'estate del 1943, appena dato alle stampe il ritratto della città, i bombardamenti di agosto, a dire poco, ne «mutarono la faccia»⁵⁹. Eppure oggi vediamo Milano splendidamente risorta intorno alle sue statue allora rimaste in piedi!

E Gigiotti Zanini? A ritratto ultimato, ha continuato per ben quindici anni la sua esistenza ormai pleonastica, e dunque libera⁶⁰, dedicandosi sia alla pittura, sia all'arte culinaria – altro aspetto della sua versatilità che purtroppo non abbiamo potuto approfondire⁶¹.

57. Savinio 1977^a, p. 425, traduzione di Paolo Baldacci. Il testo originale recita come segue: «au lieu de *subir* l'influence métaphysique provenant d'un phénomène extérieur et étrange à lui-même, il ferait lui-même *subir* à la matière façonnée à son art, son influence métaphysique personnelle» (corsivi nel testo originale).

58. Caltagirone 2007, pp. 169-181.

59. Savinio 1984, p. 383 (corsivo nel testo).

60. Gigiotti Zanini si spegne nel 1962 a Gargnano, in provincia di Brescia.

61. Giorgio Ciucci cita la «sintesi fra l'uomo e l'opera» tentata da un altro

importante scrittore del Novecento, Eugenio Montale: «posto di fronte alle pentole e agli spiedi il suo estro si scatenava [...] i suoi piatti forti potevano forse essere eguagliati da altri, ma i suoi contorni, le piccole cose, le alterazioni cromatiche che li accompagnavano non permettevano confronti, erano una sua creazione personale. Si alzava a notte fonda per far bollire minuscole cipolle nel vino bianco stravecchio; studiava i successivi tempi di un pranzo come il musicista che compone una sinfonia [...]. I suoi pranzi erano a getto continuo [...] Portò la stessa cura nella sua opera di pittore, destinata all'incomprensione perché del tutto controcorrente. Anche in pittura egli era ricco, esuberante, di mano leggera, innamorato del mondo, più artista che problematico» (Ciucci 1992, p. 12).

Bibliografia

Baldacci 2022-2023

P. Baldacci, *Alberto e Giorgio de Chirico: una teoria, due diverse metafisiche*, "Studi OnLine", IX-X, 18-19, 2022-2023, pp. 11-16

Caltagirone 2007

G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa 2007

Ciucci 1992

G. Ciucci, *L'architettura di Gigiotti Zanini: "una civile inquietudine di modernità"*, in *Gigiotti Zanini pittore e architetto*, catalogo della mostra (Trento-Rovereto, MART, 6 novembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Ciucci, Milano 1992, pp. 11-35

De Chirico 1985

G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985

Flaubert-Sand 1981

G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, Texte édité, préfacé et annoté par A. Jacobs, Parigi 1981

Italia 2004

P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo 2004

Porzio 1988

M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia 1988

Rossi 1984

F. Rossi, *Savinio, Dada, "Il Popolo d'Italia"*, "La Rassegna della Letteratura Italiana", LXXXVIII, 1-2, giugno-agosto 1984, pp. 212-225

Savinio 1946

A. Savinio, *Gigiotti Zanini pittore e architetto*, "L'Illustrazione italiana", 24 marzo 1946, p. 197

Savinio 1947

Id., *[Gigiotti Zanini]. Presentazione a Gigiotti Zanini*, Milano 1947, pp. 5-15, ora in Savinio 2004, pp. 582-598

Savinio 1977^a

Id., *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", III, 23, 15 aprile 1914, pp. 240-244, ora in Id., *Scatola sonora*, Torino 1977, pp. 423-426

Savinio 1977^b

Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977

Savinio 1981

Id., *Andrea Mantegna* [soggetto cinematografico], in Id., *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1981, pp. 24-25

Savinio 1984

Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano 1984

Savinio 1995

Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995

Savinio 1999

Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano 1999

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2007

Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano 2007

Schmied 2001

W. Schmied, *Geografisches Schicksal? De Chirico und die geistige Heimat der metaphysischen Kunst*, in *Die andere Moderne*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, 15 settembre-2 dicembre 2001; Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 20 dicembre 2001-10 marzo 2002), a cura di W. Schmied e P. Baldacci, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 80-95

Scotti 1992

A. Scotti, *La città, 1921: una cartolina metafisica per Alberto Savinio*, in *Gigiotti Zanini pittore e architetto*, catalogo della mostra (Trento-Rovereto, MART, 6 novembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Ciucci, Milano 1992, pp. 97-102

Weidlich 2017

M. Weidlich, *Tramonti e aurore di Alberto Savinio. Percorso meandrino di un intellettuale europeo del '900*, con uno scritto di P. Baldacci, Milano 2017

Zanini 1939

Gigiotti Zanini. Cinquantasei tavole, precedute da una notizia di R. Bacchelli, Bologna 1939, oggi consultabile online sotto i due link https://digit.biblio.polito.it/4256/1/Cinquantasei_tavole_Gigiotti_Zanini_PARTE_I.pdf e https://digit.biblio.polito.it/4256/2/Cinquantasei_tavole_Gigiotti_Zanini_PARTE_II.pdf

Ripensare Parigi. Savinio nella primavera 1947

In un articolo pubblicato sul “Corriere della Sera” alla fine del maggio 1947, Savinio soppesava l'interesse con il quale la cultura italiana guardava, in quel periodo, all'arte e alla cultura francesi:

Fui invitato alcuni giorni fa a tenere, qui a Milano, una conversazione in un circolo chiamato “Amici della Francia”. In Italia, e non soltanto in Italia, molte associazioni hanno come centro dei loro pensieri la Francia; pochissime hanno altre Nazioni¹.

In effetti, al termine della Seconda guerra mondiale, venuta meno l'ostilità politica tra i due Paesi, in Italia si dedicavano alla storia delle arti francese articoli e saggi sui periodici specializzati, ma anche monografie e iniziative espositive che ricapitolavano i movimenti internazionali della prima metà del Novecento, oppure aggiornavano sulle ricerche più attuali.

In questo clima, l'atteggiamento di Savinio era ambivalente. Da un lato, egli deplorava quella che identificava con una provinciale soggezione intellettuale. Dall'altro, profittava di questa curiosità e, forte di un trascorso autenticamente cosmopolita – finalmente apprezzato in una fase di superamento dei nazionalismi –, rivendicava la propria posizione di testimone e attore protagonista della stagione delle avanguardie storiche. Inserendosi nel dibattito sull'arte moderna, riconosceva alla Francia un'innegabile preminenza; tuttavia, rispetto alla linea tracciata dalla “critica specialistica”, ricostruiva una diversa

polarità del moderno: a questa data, infatti, egli aveva ormai elaborato una solida interpretazione della crisi del pensiero e delle arti innescatasi nella seconda metà del secolo precedente. Considerando un periodo di pochi mesi, tra aprile e giugno 1947, è possibile seguire entrambi i risvolti dell'impegno di Savinio: innanzi tutto, la volontà di ristabilire i punti salienti della sua autobiografia in relazione agli anni Dieci; quindi, la partecipazione al dibattito coevo sull'arte moderna. Ci si avvale, a questo scopo, del supporto di alcuni documenti inediti, di notizie biografiche sconosciute o poco note, ma anche di alcuni articoli già ripubblicati; attraverso una mostra, si valutano infine la sua attività di pittore e la ricezione della sua opera, al cui rilancio corrispose una diffusione delle sue idee più aggiornate.

Biografia e autobiografia. Le voci per l'Enciclopedia Hoepli

Una tessera nel mosaico della rappresentazione di sé disseminata negli scritti degli anni Quaranta è costituita dalla collaborazione avviata da Savinio con la casa editrice Hoepli per i volumi dell'Enciclopedia, rimasta sinora sconosciuta. Il nome dell'artista figura in effetti nell'elenco degli studiosi che contribuirono all'opera ideata da Aldo Cerchiari e da lui diretta fino all'aprile 1949². L'invito a redigere alcune voci storico-artistiche fu rivolto a Savinio appunto da Cerchiari il 1° aprile 1947³; accolta la proposta il 7

1. Savinio 31 maggio 1947, p. 1.

2. *Enciclopedia Hoepli* 1955-1968, vol. I, 1955, p. IX.

3. Lettera di Cerchiari a Savinio su c. int. «Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli / Sezione Enciclopedia», da Milano, 1° aprile 1947, ACGV, Fondo Savinio, ASI. 154.1.

I

Studio musica, pittura e letteratura
 Atene, poi con Max Jacob, a Monaco (Parigi)
 con Carlo Levrero di Max Jacob. Inizia
 nel 1908, assieme con suo fratello Giorgio
 de Chirico, insieme nella spaziosa poetica
 poetica della "metafisica". Inizia nel 1914
 1914 inizia la sua attività di scrittore, in
 francese, con: Chants de la Mi-Mort.
 Alcune illustrazioni fatte da lui stesso
 per questo poemetto drammatico, ispirarono
 per questo poemetto drammatico, ispirarono
 nel 1915, appunto di Savinio la lettera di Cerchiarì.
 Nel 1916, inizia la sua attività di
 scrittore italiano con Manichini.
 Con: Lezioni in Canto, ispirate
 a quella o la Volte e Mezzogiorno, e
Capitolo Ultime. Poi: Les Plus Tendres,
Tropica del Tempore, Dieci a la
Barra più lunga gli hanno dato il nome.
 Ma un libro singolare nella nostra letteratura.
 Poetica poetica e metafisica di idee. Ha
 portato il talento a un linguaggio
inimitabile. Un critico ha detto di lui:
 "Nessuno riempire la cosa più complessa".
 E Marcello ha scritto:
 "I manichini hanno lo spesso tra
 i manichini del metafisico attuale
metafisico alla formazione della
metafisica di donc, individualità
 e ispirato a un impulso provo
 Nel 1927 conosciamo divento anche
 pittura. Le sue pitture, impulsi nella loro
 poetica più dei reali, a passo tempo
 poetica profonda, ditando per un dato
 linea del colore, la con dei non scritti
ditando per un dato parola.
 Nel 1928, in una lettera manica,
ditando per un dato parola.
 Nel 1928, in una lettera manica,
ditando per un dato parola.

I-2. Autobiografia di Savinio, ACGV, Fondo Savinio, AS.II. 34.30

aprile⁴, egli si mise immediatamente a lavorare, non limitandosi all'ambito della storia dell'arte, ma selezionando alcune figure in accordo con le proprie preferenze. Presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" si conservano le prime stesure manoscritte delle voci biografiche di Guillaume Apollinaire, Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Jacob, Lorenzo Mabili, Nostradamus, Paracelso, Pablo Picasso, Erik Satie, Antonio Stradivari, Eleutherios Venizelos, e l'autobiografia di Savinio⁵. Sono scritte sul medesimo tipo di carta, con il medesimo tipo di inchiostro e di grafia affrettata, a indizio di una formulazione concomitante. Qui, interessa soffermarsi sulle biografie dei fratelli de Chirico e su quelle degli altri esponenti dell'avanguardia parigina. Savinio apre l'autobiografia (fig. 1) sulla formazione di musicista, per poi stabilire subito il suo contributo alla concezione della poetica metafisica:

4. Appunto ms. di Savinio sulla lettera di Cerchiarì, ACGV, Fondo Savinio, AS.I. 154.1.

5. Tutti i fogli ms. si conservano in ACGV, Fondo Savinio, AS.II. 34.30.

6. Sulla dibattuta paternità condivisa della poetica metafisica, cfr. Baldacci

La mente è stata profondamente ispirata
 da Chirico e Max Jacob. Bonsanti ai
 "problemi" del metafisico intellettuale.
 del metafisico tempo si è ispirato a
preziosi.

2

Intorno al 1908, assieme con suo fratello Giorgio de Chirico, inventò quella [speciale?] qualità poetica detta "metafisica". Nel 1914 iniziò la sua attività di scrittore, in francese, con i Chants de la Mi-Mort. Alcune illustrazioni fatte da lui stesso per questo poemetto drammatico ispirarono a Giorgio De Chirico le figure dei "manichini".

Se l'anno 1908 risulta particolarmente precoce (e ricorrono, in Savinio, gli errori di datazione), è comunque significativo che l'ideazione della «qualità poetica» detta «metafisica» sia fatta risalire allo sforzo congiunto dei fratelli⁶, collocabile in una fase seminale che precedette (e accompagnò) i primi dipinti metafisici di de Chirico – datati 1909 nella sua biografia redatta da Savinio nello stesso momento. Così come

1997 e Roos 1999. Quanto alla data, gli stessi autori hanno indicato il 1909: dal mese di maggio, de Chirico rientrò stabilmente da Monaco di Baviera a Milano, dove già vivevano il fratello e la madre, cfr. *De Chirico. Catalogo Ragionato* 2019, p. 33.

l'aneddoto sull'iconografia del manichino⁷, questa asciutta ricostruzione, netta nel dare rilievo al giovanile sodalizio intellettuale fra Alberto e Giorgio e assai poco diffusa all'epoca, viene affidata alla divulgazione enciclopedica.

Savinio riassume quindi con dovizia la sua attività letteraria, e poi suggella il riconoscimento internazionale fissato da André Breton nel 1940⁸, affermando: «I surrealisti francesi lo pongono fra gli iniziatori dell'arte moderna». Assegna inoltre rilievo alla posizione di intellettuale che intende ricoprire – e che di fatto già detiene nell'Italia repubblicana –, sostenendo di essere: «Orientato attualmente alla formazione della cultura di domani, adualistica, inidealistica e ispirata a un 'infinito fisico'». L'autore professa così il rifiuto dell'idealismo in quanto astrazione assoluta (e dunque falsa)⁹ che separa il campo della scienza da quello dell'arte, sottolineando il debito nei confronti delle scienze fisiche moderne¹⁰: queste non ammettevano più – come dichiarò in altre circostanze – la «soluzione di continuità tra fisico e metafisico»¹¹, né «la dualità mobile-immobile (o corpo-anima)», ma dimostravano l'esistenza di un «movimento continuo di energia»¹².

Poche righe scritte all'inizio di un altro foglio (fig. 2), con un richiamo al pensiero di Nietzsche e Schopenhauer e al disinteresse eccezionale rispetto alla società, sembrano costituire un appunto isolato e certo riferito a uno dei fratelli de Chirico, non è chiaro se a Giorgio oppure allo stesso Alberto. In contraddizione con quanto asserito nell'autobiografia, recitano tra l'altro: «Davanti ai problemi intellettuali del nostro tempo egli è indifferente e sprezzante». Ammesso che in tali parole si rispecchi l'autore – lo sprezzo è un tratto che ben si attaglia a Savinio –, è tuttavia poco verosimile pensare a una sua effettiva indifferenza o a un mancato aggiornamento: piuttosto, egli lascerebbe trasparire, in questa notazione non risolta, l'insofferenza verso determinati temi e schieramenti.

Nel profilo di de Chirico (figg. 3-4), Savinio riprende la dichiarazione resa da Carrieri nel 1942¹³ circa i manichini e ribadisce in maniera ancora più nitida il ruolo esclusivo avuto da entrambi i fratelli nella messa a punto della poetica metafisica:

A confessione dello stesso de Chirico, la prima idea dei manichini gli fu ispirata da alcuni disegni che

suo fratello, Alberto Savinio, aveva fatto nel 1914 per illustrare un suo poema, *Les Chants de la Mi-Mort*. [...] La paternità della "metafisica" appartiene a G. de Chirico e a suo fratello Savinio e a nessun altro.

Le suggestive definizioni della metafisica come «cristallizzazione del poetico e dell'enigmatico» e «romanticismo dell'enigmatico», che «presenta il mondo immerso e fisso nella sua essenza più strana e misteriosa», non appaiono testualmente negli scritti dechirichiani e saviniani su "Valori Plastici", e sembrano in effetti, anche osservando le cassature, elaborate sul momento: come a sancire, da parte dello scrivente, la padronanza del significato autentico dell'idea enunciata. Savinio indica inoltre una cronologia della pittura del fratello negli anni Dieci e Venti, e cita – enfatizzandone così il valore fondativo – le prime opere metafisiche *Enigma dell'oracolo* e *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (datandole 1909): le medesime nominate nella *Vie de Giorgio de Chirico* a firma di Angelo Bardi (dove erano datate 1910), unico precedente biografico riconducibile forse all'autore¹⁴.

Savinio conclude rilevando che, di recente, l'abbandono degli stili precedenti è stato «volontario», e che de Chirico vive una condizione isolata. Rispettando il canone della presentazione e dell'autorappresentazione di Giorgio, lo designa «creatore potente» immune dall'influenza altrui, «maestro» nel padroneggiare le tecniche, nonché unico pittore italiano di fama internazionale. Di analogo rispetto, viceversa, Savinio era stato il destinatario nelle *Memorie* dechirichiane del '45, dove, tuttavia, la sua persona era rimasta sullo sfondo, perdendo rilievo con il trascorrere degli anni scanditi nel racconto. Forse anche per via di questa esclusione¹⁵, egli si decise infine a registrare la sua memoria degli esordi. Ormai di opinioni divergenti (eppure, per certi particolari, convergenti), arroccati in una fredda cortesia reciproca, i fratelli si distinguevano, non da ultimo, per un atteggiamento pubblico opposto: se de Chirico, illuminato da una notorietà internazionale, rinsaldava un ostinato distacco senza lesinare aggressioni verbali ai "nemici" modernisti, al contrario Savinio, ancora in cerca di una affermazione definitiva, stemperava – talora, sembra, suo malgrado – l'asprezza delle polemiche, guidato dalla determinazione di inserirsi nella compagine intellettuale.

7. Savinio tornò sulla questione in un'intervista rilasciata un anno dopo a James Thrall Soby, cfr. Mocchi 2018, pp. 55-57.

8. Breton 1992, p. 1122.

9. «L'idealismo è una condizione psichica formata dai desideri, dalle necessità, dagli interessi che legano l'uomo alla vita. [...] Non c'è un mondo: ci sono tanti mondi, quante sono le condizioni psichiche di ciascun uomo», Savinio 1948, p.n.n.

10. Vivarelli 2002, pp. 16-17.

11. Savinio 1995, p. 925.

12. E. C. 22 aprile 1947.

13. Carrieri 1942, pp.nn.

14. Bardi 1929. Dietro al *nom de plume* di Bardi – che non può che nascondere uno dei fratelli de Chirico, cfr. Roos 1997, pp. 23-24 (l'autore propende per Giorgio) – è stato recentemente suggerito si celi proprio Savinio, cfr. Pontiggia 2021, pp. 88-90. È altresì lecito immaginare una collaborazione di entrambi ai contenuti e alla stesura, cfr. Baldacci 2021, pp. 31-33.

15. Savinio, dal canto suo, non aveva riservato che minimi cenni a de Chirico in *Ascolto il tuo cuore, città* (1944).

Nella versione pubblicata, tagliata considerevolmente, è mantenuto il passaggio sul ruolo di araldo delle arti visive²⁰.

Max Jacob è invece ritratto come l'artista saltimbanco, caratterizzato dalla povertà. È il poeta e prosatore funambolico con un fondo di radicata tristezza – di cui anche de Chirico aveva rievocato l'attitudine al prezioso motteggio²¹. Modesto pittore postimpressionista, è, *in primis*, amico di Apollinaire e degli altri modernisti di Parigi. Nella versione pubblicata, povertà e funambolismo rimasero i tratti in primo piano²².

Nel profilo di Picasso viene riconosciuto al pittore il primato assoluto nell'invenzione delle forme. Savinio ricostruisce il cammino che portò Picasso all'ideazione del cubismo assieme a Braque: da quel momento, nella sua opera si erano succeduti rapidamente altri «periodi» fino alle ultime, da molti incomprese, deformazioni dei tratti – definite «mostruose». La rapidità dell'invenzione e dell'esecuzione, come Savinio aveva già spiegato in *Della pittura surrealista* nel 1940²³, obbligava l'artista a inseguire il cambiamento con un continuo procedere in superficie; quando egli rallentava, per contro, ne risultava una minore forza e vitalità delle figure, come in *Guernica*, dipinto di cui l'autore – che forse ebbe occasione di osservarlo all'Esposizione di Parigi del 1937²⁴ – evidenzia non le motivazioni politiche ma la qualità «inerte» della pittura. Picasso era oltretutto abilissimo disegnatore – elemento che non trovava spazio nel dibattito dell'epoca –, capace di cogliere il *carattere* delle cose e rappresentare la natura. In questo caso, la biografia pubblicata è stata interamente riformulata da un altro estensore²⁵.

Il pittore Savinio si presenta. La personale alla Galleria Borromini

Probabilmente dopo avere preparato questi brani, Savinio si spostò a Milano, per allestire una personale²⁶ presso la Galleria Borromini, dal 19 aprile al 4 maggio del '47. La mostra fu cruciale per il rilancio della sua attività pittorica: offrì un'ampia

selezione di lavori dal 1945, ottenne il riscontro della critica, ebbe successo di vendite e costituì il punto d'avvio di una proficua e amichevole relazione con il gallerista Guido Le Noci, che s'incaricò di commerciare e proporre le sue opere in occasione di rassegne collettive e premi di pittura in tutta Italia²⁷.

L'introduzione in catalogo fu affidata a Raffaele Carrieri²⁸, ma anche l'artista firmò una breve autopresentazione sul "Corriere d'informazione", nella quale, prevedendo la consueta diffidenza del pubblico, mise a confronto questa mostra con quella del 1940 al Milione²⁹: nel frattempo, affermò, aveva guadagnato maggiore perizia col pennello, ma, soprattutto, adesso inseriva «nella fantasia espressa» dalle pitture «una qualche maggiore verità, ossia aderenza a quello che oggi è per noi la realtà dell'uomo e delle cose universali»³⁰.

Erano esposti, tra gli altri, un paio di disturbanti quadri appena realizzati, dove la metamorfosi deturpava e costringeva i corpi a una nuova respingente natura: *I miei genitori* e *Una strana famiglia*³¹. Citati con maggiore frequenza nelle recensioni, questi riflettevano quanto Savinio andava ripetendo circa la necessità di non nascondere l'autentica, cupa, condizione umana³².

La ricezione della mostra fu buona e grande attenzione fu data alle dichiarazioni di Savinio circa la fine del vecchio concetto cosmico. Alla critica – sia che guardasse sospettosa alla sgradevolezza ostentata dall'artista³³, sia che ne apprezzasse le intenzioni³⁴ – non sfuggì che i dipinti recenti non esprimevano più la nostalgica eco di un mondo svanito dentro al quale sarebbe stato bello «vivere»³⁵, ma scavavano nella spiacevole verità del tempo presente e delle umane debolezze. Utile supporto interpretativo dovette venire, in questo senso, dalla ripubblicazione in tre puntate del lungo intervento *Fine dei modelli* sulla "Fiera Letteraria", tra aprile e maggio³⁶.

Non è questa la sede per ripercorrere la storia del saggio, né i suoi contenuti nel dettaglio: ci si limiti a ricordare che circolava ormai da un anno e che Savinio teneva moltissimo alla sua diffusione³⁷. Caposaldo del pensiero dell'autore negli anni

20. *Enciclopedia Hoepli* 1955-1968, vol. I, 1955, p. 283, *ad vocem*.

21. De Chirico 1945, p. 100.

22. *Enciclopedia Hoepli* 1955-1968, vol. 4, 1955, p. 99, *ad vocem*.

23. Savinio 1940, p. 25.

24. *Guernica* fu esposta nel padiglione della Spagna repubblicana all'*Exposition Internationale. Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Parigi, 25 maggio – 25 novembre 1937. Nel 1946, Savinio collocò l'ultimo suo soggiorno parigino nel novembre 1937 (ACGV, Fondo Savinio, AS.II. 53.93), mentre i suoi «palchetti parigini» per "Omnibus" di quell'epoca (Savinio 1937^a; Savinio 1937^b; Savinio 1937^c) sembrano attestare, confrontandoli con il periodo di presenza in cartellone degli spettacoli recensiti, una sua permanenza nella capitale francese almeno sino al 22 dicembre 1937.

25. *Enciclopedia Hoepli* 1955-1968, vol. 5, 1962, pp. 626-627, *ad vocem*.

26. In origine, le personali in programma a Milano tra aprile e maggio erano due, cfr. Savinio 1947^b.

27. Vivarelli 1996, p. 20.

28. Carrieri 1947^a.

29. *Alberto Savinio*, Milano, Galleria del Milione, 15 aprile-1° maggio 1940.

30. Savinio 23-24 aprile 1947, p. 3.

31. Vivarelli 1996, p. 184, cat. 1947 I e p. 189, cat. 1947 II.

32. «Se la gente conoscesse veramente il mondo si renderebbe conto che l'uomo è anche così come io lo dipingo o, per lo meno, può essere o tende a diventare così», E. C. 22 aprile 1947.

33. Polignoto 1947; Cederna 1947; Azzali 22 maggio 1947.

34. Modesti 20 aprile 1947; *Mostre d'arte* 25 aprile 1947; Dorflès 1947.

35. Savinio 1945.

36. Savinio 1947^c, p. 3; Savinio 1947^d, p. 4; Savinio 1947^e, p. 5.

37. D'Urso 2020, pp. 62-65.

Quaranta, in esso egli interpretava la crisi delle arti dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti come un'anticipazione della crisi della società moderna, imputando entrambe alla mutata concezione dell'universo e fornendo esempi nella letteratura, nella musica e nella pittura.

In generale, infine, le recensioni rimarcarono anche il profilo internazionale di Savinio. Forse sollecitati dagli scritti in cui, nel '46, egli aveva narrato di come Breton l'avesse incluso nell'*Anthologie de l'Humour Noir*³⁸, diversi critici ne menzionarono la posizione rispetto al surrealismo³⁹, o lo qualificarono «passaggio obbligato» con cui fare i conti, al pari di Picasso, Ernst, de Chirico⁴⁰.

Cionondimeno, la sua opera rimase ostica a molti, il che alimentò il suo desiderio di replicare alle mistificazioni. In una lettera a Bompiani, per esempio, egli puntualizzò che, contrariamente a quanto si leggeva in una recensione su «Pesci Rosi»⁴¹, il suo lavoro non era dettato dalla drammatica, inquieta volontà di «sfuggire» alla propria angoscia, bensì guidato da una lucida e serena consapevolezza⁴².

L'atteggiamento di accettazione esibito da Savinio nel Dopoguerra, venato dapprima di ottimismo e poi di sempre maggiore pessimismo, era di stampo esistenzialista⁴³. Del resto l'artista, che nella *Fine dei modelli* aveva citato Jean Paul Sartre, fu molto esplicito a riguardo in occasione di una delle conferenze che tenne in maggio a Milano.

Permanenza a Milano: un concerto e due conferenze

Arrivato almeno per l'inaugurazione alla Borromini, Savinio dovette in effetti rimanere a Milano oltre due mesi⁴⁴: fu il primo lungo periodo trascorso nel capoluogo lombardo nel Dopoguerra. Ottenuto un buon successo nelle vesti di pittore, al termine della mostra egli si ripresentò come musicista e compositore. Probabilmente la sera del 5 maggio⁴⁵, al Circolo delle Grazie, tenne un concerto comprensivo di musica e azioni mimiche – ovvero *Vita dell'Uomo*.

Una notizia sul «Corriere della Sera» informa quindi di una sua conferenza il 7 maggio dal titolo *Ricordi artistici di Francia*, presso l'Associazione Amici della Francia⁴⁶ (citata in apertura). I contenuti sono ignoti ma è possibile ipotizzare una coincidenza con

alcuni degli argomenti trattati nell'articolo *L'Arte come fenomeno di stoltezza ragionata*, apparso qualche settimana dopo sul «Corriere d'informazione».

Qui Savinio riprende aneddoti da articoli degli anni Trenta e definisce il gusto del moderno una «condizione psichica». All'inizio del secolo, la gioia derivante dalla conquistata libertà dalle antiche gabbie interpretative aveva incoraggiato una stimolante propensione all'indeterminatezza, ma

L'Arte moderna, come rinnovamento di forme e fenomeno collettivo di stoltezza ragionata, qui da noi comincia a fiorire appena adesso, col solito ritardo delle mode nella loro costante discesa da Parigi in Italia⁴⁷.

Vero era dunque che in Italia si stava infine sperimentando più diffusamente il linguaggio moderno, ma questo accadeva solo in maniera derivativa, senza l'urgenza imposta dalle istanze che avevano scatenato il fenomeno in prima battuta.

Nell'articolo, inoltre, Savinio accosta all'amico poeta Carrieri la figura di Apollinaire, indugiando sui suoi caratteri. A questi consacrò quindi una seconda conferenza, il 29 maggio, al Piccolo Teatro di Milano, seguita dalla lettura di Giorgio Strehler dell'*Ode a G. Apollinaire* di Carrieri⁴⁸. È stato possibile in questo caso risalire al contenuto, la cui prima parte è identificabile con due distinti manoscritti conservati nell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» (figg. 5-6); come da indicazioni sull'ultimo foglio, l'intervento doveva concludersi con la biografia del poeta tratta da *Narrate, uomini, la vostra storia*.

Savinio approfitta della circostanza per enunciare in una lunga premessa la «fine dei modelli», lamentando il mancato riscontro delle proprie tesi presso gli intellettuali di spicco, che avrebbero «preferito praticare anche questa volta il sistema del silenzio, tanto per non smentire una autentica e robusta tradizione di carogneria – se non pure per difesa»⁴⁹.

La cesura fondamentale tra Otto e Novecento è individuata, qui come anche in altri scritti di questi mesi, nel binomio Baudelaire-Cézanne, i quali «si esprimono senza ispirarsi, né nello spirito né nella forma, ai modelli che rappresentavano l'immagine dell'antico universo»⁵⁰. «L'acquistata indipendenza dai modelli – prosegue l'autore – [...] si manifesta per una

38. Savinio 1946^a.

39. Borgeese 20 aprile 1947, p. 3; Carrieri 1947^b; Cederna 1947.

40. Valsecchi 1947.

41. *Destino di Savinio* 1947, p. 15. In copertina figurava il *Ritratto di Massimo Bontempelli*, cfr. Vivarelli 1996, p. 187, cat. 1947 9.

42. Lettera di Savinio a Bompiani da Roma, 30 giugno 1947, in Bompiani-Savinio 2019, p. 310.

43. Vivarelli 2002, p. 16.

44. Il 30 giugno Savinio aveva appena fatto ritorno a Roma, cfr. lettera di Savinio a Parisot da Roma, 30 giugno 1947, in Parisot-Savinio 1999, p. 190.

45. Vergani 7-8 maggio 1947, p. 2.

46. «Corriere della Sera» 7 maggio 1947, p. 2.

47. Savinio 28-29 maggio 1947, p. 3.

48. «Corriere della Sera» 28 maggio 1947, p. 2.

49. ACGV, Fondo Savinio, AS.II. 51.58.

50. *Ibidem*.

un «moderno» come Delacroix e un “maestro” della Scuola di Parigi⁵⁵.

Contro un restringimento della visione

Per Venturi, bersaglio del commento di Savinio, la preminenza della Francia a partire dall'Ottocento si determinava come fenomeno incontrovertibile e inspiegabile⁵⁶. Dopo Manet e i prediletti impressionisti, Cézanne aveva emblematicamente incarnato la rottura con la tradizione del Rinascimento e si era riallacciato ai primitivi come Giotto⁵⁷, riscoprendo l'immediatezza espressiva e segnando la strada sino a Matisse e a Chagall. Tale interpretazione fu confermata nell'agosto 1947, allorché uscì per Capriotti *La pittura. Come si guarda un quadro. Da Giotto a Chagall*, la cui prima versione inglese⁵⁸, nel maggio del '47, era già familiare a un recensore, Libero de Libero⁵⁹, che con Venturi – e con lo stesso Savinio – intratteneva ottime relazioni. Nel libro era riprodotto, tra i celebrati quadri di Cézanne, *Il golfo di Marsiglia* (1883-1885), dove, chiariva il critico, la struttura degli elementi distanti era resa evidente grazie a un *avvicinamento* tra i piani di colore, a scapito del panoramico e del pittoresco⁶⁰.

In un lungo brano pubblicato nel maggio '47 nella monografia di Gigiotti Zanini, che ampliava un articolo dedicato l'anno prima all'artista trentino⁶¹, Savinio condannò tra l'altro il «restringimento»⁶² della visione condotto dal pittore francese:

Prima dell'impoverimento imposto anche al paesismo da Cézanne (guardate il ridotto dei paesaggi anche chilometricamente vasti di Cézanne, come quelli che guardano il monte Sainte-Victoire) il panoramismo era la suprema nobiltà della pittura paesistica. I paesaggi panoramici più profondi [...] sono [...] dipinti da pittori tedeschi: Dürer, Kaspar [sic] David Friedrich, Hans von Toma. [...] il panoramismo è un bisogno dell'anima: è la *Sehnsucht* del pittore⁶³.

I paesaggi di Cézanne – «abiti duri e stretti» tornò a definirli

l'anno successivo, in opposizione a quelli romantici di Friedrich, «promessa di una 'malinconica' felicità»⁶⁴ – possedevano inequivocabilmente un alto valore relato alle ragioni psichiche che li avevano prodotti, ma Savinio rivendicava la distanza che li separava dal suo gusto:

Baudelaire e Cézanne sono i primi a guardare le cose direttamente [...], e portano il senso democratico nella poesia e nella pittura. [...] Baudelaire e Cézanne danno dignità alle cose naturali [...].

Intendere una forma d'arte non implica amarla.

Cézanne, io personalmente non lo posso soffrire. Debbo riconoscere tuttavia che anche Cézanne, questo Francese, ha corretto e ha salvato⁶⁵.

Le derivazioni della pittura «democratica» di Cézanne, constatava però Savinio, non erano a loro volta democratiche: novelle imitazioni di modelli scaduti, corroboravano anzi l'immagine di un carattere italiano contemporaneo «verticale», che l'autore non interpretava più come faro di resistenza rispetto alla imperante «orizzontalità»⁶⁶, ma tacciava di essere colpevolmente immobile e subalterno⁶⁷.

Colpa e libertà di una generazione. *Hermaphrodito*

A pochi giorni dalla chiusura della mostra alla Borromini, l'8 maggio Savinio scriveva da Milano a Henri Parisot:

je sens que mon esprit, et toutes mes facultés se développent [...]. Et, surtout en ce moment-ci, je vis et j'avance dans un imaginaire bien plus substantiel, bien plus “légitime” de l'imaginaire qui m'a inspiré *Hermaphrodite*⁶⁸.

Savinio stava dunque ripensando al suo romanzo d'esordio, uscito in origine per le edizioni La Voce e in via di ripubblicazione per Garzanti nella collana “Opera Prima” – romanzo che anche Parisot desiderava inserire nella sua collana “L'imagina-

55. De Chirico 1947, p. 5.

56. «Un direttore di museo mi ha chiesto: 'ma insomma si può sapere perché quando si parla di arte del secolo XIX ci si occupa soltanto della Francia?'. Gli risposi: 'domandatelo a Dio'. E infatti non so rispondere, non so trovare il perché se non nell'infinito», Venturi 1946, p. 7.

57. Venturi 1926, pp. 323-324.

58. Venturi 1945.

59. «Basta citare, tra gli altri, [...] quel suo saggio 'Da Giotto a Chagall' per indicare ai più giovani studiosi quali siano gli indirizzi critici di Lionello Venturi», de Libero 1947, p. 9.

60. Venturi 1975, pp. 139-140.

61. Savinio 1946^b.

62. Riferendosi alle formule veriste del realismo, Savinio parlò di «restringimento nel campo mentale», cfr. Selvaggi 1947.

63. Savinio 1947^a.

64. Savinio 15-16 giugno 1948.

65. Savinio 31 maggio 1947. In passato, Savinio aveva definito Cézanne, con le sue pitture «piacevoli» e «sonore», capostipite dell'arte moderna: gli aveva negato tuttavia uno statuto pienamente storico in quanto ancora legato a «un certo compromesso» e a qualche «scoria decadentista», cfr. Savinio 1919, pp. 11-12.

66. Savinio 1946^b.

67. Savinio 1947^a.

68. Lettera di Savinio a Parisot da Roma, 8 maggio 1947, in Parisot-Savinio 1999, p. 184.

tion poétique⁶⁹. Nel *post scriptum* elaborato per la nuova edizione, datato giugno 1947, egli racconta:

Il libro uscì nel dicembre del 1918. Bevvi d'un fiato la prima copia [...] a Milano, in una stanza di Palazzo Reale [...]. Da quell'eccelso osservatorio, tra il 1918 e il 1919, io vidi i tumulti onde uscì il fascismo [...].

Da quella volta [...] non riaprii *Hermaphrodito*. [...] Per un eccessivo "pilatismo" forse [...] o per vigliaccheria? Non so. [...] Ma, in particolar riguardo a *Hermaphrodito* [...], credo operasse molta "paura". *Hermaphrodito* io me lo ero lasciato dietro le spalle come una colpa, [...] come qualcosa da dimenticare⁷⁰.

Riprendendo un verbo spesso impiegato in accezione positiva, Savinio aveva in effetti dichiarato in più occasioni di *liberarsi* di continuo della memoria del passato⁷¹, di provare una pudica ritrosia nei confronti delle sue opere. Nell'incessante fluire delle cose, rivolgersi all'indietro esponeva al rischio di cristallizzarsi in una forma fissa. Peggio ancora, poteva rinfocolare un'antica «colpa», come l'artista aveva sempre temuto ripensando a *Hermaphrodito*: l'espressione del «male» del suo tempo, che si collegava, nello specifico, alla tormentata situazione sociale e politica in cui il libro aveva visto la luce.

L'autore finì tuttavia per cambiare idea rispetto a questa premessa e anche rispetto a quanto confessato il mese prima a Parisot. Così prosegue infatti nel *post scriptum*:

È nel male, o in ciò che agli uomini "sembra" male, la grande e misteriosa forza generatrice. [...] *Hermaphrodito* [...] nacque da quel vento di piena libertà che soffiò sul mondo [...]. Nessun altro libro, quanto *Hermaphrodito*,

respira quell'aria [...]; onde [...] *Hermaphrodito* è un segno nel tempo letterario: un libro "storico". [...] Tutto che ho fatto di poi, è o formato o in germe in *Hermaphrodito* [...]. Questa è la riprova che "io non ho tradito". Chi mi è compagno ancora? [...] Eravamo in parecchi allora. Ora, se mi guardo attorno...⁷²

Almeno fin dalla prima metà degli anni Quaranta, Savinio riteneva che i suoi compagni di gioventù, gli italiani di Parigi, il suo stesso fratello, si fossero allontanati da quella onesta «crudità»⁷³ che avrebbe dovuto guidarne la ricerca, avessero ceduto alla reazione e alla restaurazione, al rinvigorimento di vecchie tradizioni artistiche e alla reiterazione di formule, già d'avanguardia, ormai scadute. Qui, a *Hermaphrodito* era attribuito l'aggettivo «storico», così come era storico – l'autore lo andava ripetendo⁷⁴ – il fenomeno dell'arte moderna nel suo complesso.

Conscio del senso di una vicenda condivisa da un'intera generazione di artisti, in un articolo di poche settimane prima Savinio si era abbandonato a una riflessione sul sentimento di appartenenza a una medesima epoca, lasciando forse intendere, con l'utilizzo di un lessico militare, un significato più profondo:

Noi camminiamo e, così camminando, traversiamo la vita. Non a gruppi ma a schiere. E in ciascuna schiera marciamo di fronte a generazioni separate. La generazione comune è il legame più forte che unisce uomo a uomo [...] è la solidarietà più legittima, l'amicizia più profonda, la vera fratellanza⁷⁵.

69. *Ibidem*, e lettera di Savinio a Parisot da Roma, 30 giugno 1947, *ibidem*, p. 190.

70. Savinio 1995, pp. 924-926.

71. «I soli artisti posseggono facoltà di partorire i propri ricordi [...]. E l'artista vive più igienicamente del non artista, perché si libera del ricordo arrivato a maturazione», Savinio 1947^f, p. 11.

72. Savinio 1995, pp. 927-928.

73. L'estremo appello a essere «più crudi [...], più immaturi, più violenti d'animo» era stato rivolto ai compagni in Savinio 1943.

74. Si veda ad esempio la nota conferenza *Arte moderna* per il ciclo dei "Sabati di Primavera", Galleria La Cometa, Roma, 1° maggio 1937 (ACGV, Fondo Savinio, AS.II. 34.3).

75. Savinio 7-8 maggio 1947, p. 3.

Appendice

Profili biografici per l'Enciclopedia Hoepli, aprile 1947

AS.II. 34.30 ms.

pseudonimo di Guglielmo Apollinaire di Kostowitzky [sic]. Scrittore, Poeta, scrittore, critico. Nato N. a Roma il 25 agosto 1880, batt. ezzato l'indomani nella basilica di S. Maria Maggiore (a Parigi, i nemici di Apollinaire, dicevano "le juif Apollinaire"), morto a Parigi il 9 nov. 1918. I suoi padre (ignoto) era italiano: Italiano il padre "ignoto": una specie di Don Bartolo, dice scrive André A. Rouveyre nella sua biografia: di "Apollinaire"; sua madre Angelica de Kostrowitzky, polacca russa nata e n. a Pietroburgo secondo gli uni, polacca e n. a Helsinki secondo altri. A. studiò a Monaco, bighe nonò viaggiò per l'Europa cent., si stabilì a Parigi, si aggregò aggregandosi alla cultura e alla letteratura francesi. Anche L'opera di A., come quella di Baudelaire, segna una "svolta" nella storia della poesia. B. è il primo poeta che esprime la poesia direttamente, e non attraverso una filtrazione idealistica: Apollinaire è il primo poeta che canta esprime è il primo poeta che [?] esprime un l'universo libero e vuoto, dopo che [?] e nel quale non rimane più traccia di quella idea e di quella immagine dell'universo come lo hanno pensato e immaginato i poeti [?] fin quasi dopo la fine dell'idea dell'immagine del vecchio universo aristotelica e piramidale, che assurdamente continuò a ispirare i poeti [?] fin quasi alla fine dell'Ottocento. Questa, la "novità" di Apollinaire. La sua poesia, libera sciolta nella forma (A. aveva abolito la punteggiatura nei versi) [?] benché [?] in fondo memore delle forme dei modi classici (A. era provvisto di solida cultura classica coltissimo) [?] porta in sé la malinconia della sua stessa libertà. Libri di poesia: *Alcools* (1913), *Calligrammes* (1918). Quando Profeta del mondo del nuovo universo, A. ispirò e partecipò ai i movimenti dell'arte nuova, a cominciare dal cubismo. Scrisse *Les peintres cubistes* e i nuovi pittori, da Picasso a Matisse, da Derain a G. de Chirico, devono in gran parte a lui la loro fama. Suoi volumi di prose fantasiose e poetiche: *L'ench. pourr*, *L'Hérésiarque* et C.¹⁶ *Le poète assassiné* (velata autobiografia). Andò volontario nella guerra del 1914, ove assieme col grado di sottotenente di fanteria, si "conquistò" la nazionalità cittadinanza francese e la croce della Legion d'Onore. Fu ferito gravemente ferito al capo il 17 marzo 1916 presso Verdun. Morì a Parigi il 19 nov. 1918 di spagnola. Due giorni dopo, Fu seppellito l'11 nov. in mezzo al tripudio dell'armistizio, poi portato al cimitero.

Chirico (de) Giorgio

pittore e scrittore italiano (Volo (Grecia) 1888 -). Studiò al Po-

litecnico di a Atene e all'Accademia di Monaco di (Baviera). I suoi primi quadri (1908) sono ispirati al poetico "mitologismo" di s'ispirano a Boecklin. Nel 1909, a Firenze, inizia con l'*Enigma dell'Oracolo* e con l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* quella pittura cosiddetta "metafisica" la serie della pittura "metafisica" cui più tardi (1912-1914) si aggiunge la serie delle "Piazze d'Italia", e più tardi ancora (1915-17) si aggiunge la serie dei "manichini", la cui prima idea. A confessione dello stesso de Chirico, la prima idea dei manichini gli fu ispirata dalle illustrazioni da alcuni disegni che suo fratello, Alberto Savinio, aveva fatto nel 1914 per illustrare un suo poema, *Les Chants de la Mi-Mort*. La qualità "metafisica" può essere definita "cristallizzazione dell'essenza e dell'aspetto più poetico e più enigmatico di del poetico e dell'enigmatico", oppure anche: "romanticismo dell'enigmatico", e presenta il mondo immerso e fisso nella sua essenza più strana e misteriosa. La paternità della "metafisica" appartiene a G. de Chirico e a suo fratello Savinio e a nessun altro. Nel 1926, a Parigi, de Chirico inizia la serie delle sue pitture di cavalli, ispirati forse al viaggio in Grecia di Pausania e a certe sue descrizioni della Grecia inselvatichita. Seguono altri periodi: dei gladiatori manichini istoriati, dei gladiatori, dei nudi e delle nature morte ispirate a Renoir. Finché arriva al periodo più recente, nel quale egli abbandona tutte – abbandono volontario – le peculiari singolarità dei suoi periodi precedenti. de Chirico è un artista del tutto isolato. Creatore potente. Nessuna influenza hanno avuto su di lui le varie correnti della pittura moderna. Diversamente dagli altri pittori del nostro tempo, egli è un maestro di pittura. Egli si è imposto di rinsaldare la tradizione della grande pittura, spezzata alla morte di Delacroix. Mente profondamente poetica. Come manifesta anche il suo libro *Hebdomeros* e la sua autobiografia *Memorie della mia vita*. Paziente ricercatore di tecniche e autore di un sapiente e acuto trattato libretto di tecnica della pittura. H solo Tra i pittori italiani viventi, il solo di grande di fama internazionale.

Scrittore e poeta francese (Quimper 1876, morto nel 1944 in un punto non determinato della Francia). Ebreo. Poverissimo, si cuciva gli abiti da sé. Abitava a Parigi, in un tugurio sulla cima di Montmartre. Un giorno, la Madonna di una nicchia lo guardò, gli disse: "Mon pauvre Max, que tu es moche!". Questa, nella versione funambolesca di Jacob, la ragione prima della sua conversione al cattolicesimo, avvenuta nel 1915. Il tono funambolesco si ritrova in tutta la sua opera di poeta (*Le laboratoire central*, 1921) e di prosatore (*Saint-Matorel*, 1911, *Cornet à dés*, 1917, *Le Cabinet noir*, 1920 [sic, ma 1922]), lasciando trapelare qua e là la tristezza fondamentale di questo uomo anormale e infelice. Fu anche pittore (un postimpressionismo assai comune e tipo *école-de-Paris*). Amico di Apollinaire e de-

gli altri “modernisti” di Parigi, gli mancò l'ingenuità poetica di Apollinaire e la cultura. In compenso fu più giocoliera. Morì nel 1944, durante un tragico viaggio, mentre i tedeschi lo portavano a un campo di concentramento.

Picasso Pablo

Pseudonimo di Paolo Ruiz (Picasso era il cognome della madre, genovese). Pittore, scultore, incisore spagnolo (Malaga, 1881). Il più straordinario creatore di forme che si conosca. Oggi (1947) il pittore più noto fra la popolazione colta e più caro. Si trasferì giovanissimo a Parigi, ove da allora vive. In principio s'ispirò a pittori parigini, veristi e narratori come Toulouse-Lautrec e Steinlen. Passò quindi a un realismo più personale e patetico (cosiddetti periodi “azzurro” e “rosa”). Nei primi anni del secolo, assieme con Braque, inventò il cubismo (geometrizzazione cubistica delle forme). Da allora continuò a inventare nuove forme e nuove maniere, e ad abbandonarle via via: negrismo, figure gigantesche, neoclassicismo alla Ingres (soprattutto nei disegni), i cosiddetti “progetti di monumenti”, la cosiddetta “epoca di Dinard”, fino alle scomposizioni [attivazioni?] figurativa come nel suo grande ai più accentuati immostruosimenti delle figure di questi ultimi anni. Il segreto di Picasso (e la sua “profondità”) è di cogliere la natura in una specie di sua primitività e di rappresentarla nuda di quegli infingimenti di cui la vela l'idealistico sguardo. Sicché le figurazioni di Picasso, che ai profani sembrano così diverse dalla realtà, sono in effetti le più “disperatamente” vere. Picasso è condannato alla rapidità e alla superficie. Non gli è consentito “portare avanti” le sue figurazioni. Se si ferma più a lungo sulla figura, perde di forza e perde di vita. Il suo grande pannello “Guernica” (1937), di cui si è molto parlato, ma più per ragioni politiche che artistiche, è più lavorato delle altre sue pitture, ma è anche più inerte. Sia come pittore, sia come scultore, P. si serve dei materiali più diversi, fino alle vernici a smalto e alla latta. Abilissimo e fortissimo disegnatore. Occhio acuto che sa cogliere il “carattere” di ciascuna cosa. Uomo spiritoso di spirito, che con il proprio spirito dà vita alle forme che creano le sue mani.

Studiò musica prima al conservatorio di ad Atene, poi con Max Reger, a Monaco (Baviera) con sotto la guida di con Max Reger. Intorno al 1908, assieme con suo fratello Giorgio de Chirico, inventò quella [speciale?] qualità poetica detta “metafisica”. Iniziò Nel 1915 1914 iniziò la sua attività di scrittore, in francese, con i Chants de la Mi-Mort. Alcune illustrazioni fatte da lui stesso per questo poemetto drammatico ispirarono a Giorgio De Chirico le figure dei “manichini”. Nel 1915 abbandonò la musica. Nel 1916 iniziò la sua attività di scrittore [?] a scrivere in italiano con Hermaphrodito. et Seguirono La Casa ispira-

ta, Angelica o la Notte di maggio, Il Capitano Ulisse. Poi E, più tardi, Tragedia dell'infanzia, Dico a te, Clio. Fama più larga gli hanno dato i suoi libri Narrate uomini ___

Ha un posto singolare nelle nostre lettere. Scrittore poetico e scrittore di idee. Ha portato l'italiano a una leggerezza inusuale. Un critico ha detto di lui: “Rende semplici le cose più complicate”. E Ungaretti ha scritto:

I surrealisti francesi lo pongono fra gli iniziatori dell'arte moderna.

Attualmente egli è Orientato attualmente alla formazione della cultura di domani, inidealistica e ispirata adualistica, inidealistica e ispirata a un “infinito fisico”

Nel 1927 cominciò diventò anche pittore. Le sue pitture, singolari nella loro poetica “più che reali”, e però dunque poetiche e profonde, dicono per mezzo della linea e del colore, la ciò che i suoi scritti dicono per mezzo della parola.

Nel 1925, in una parentesi musicale, scrisse Ballata un balletto. Ballata delle stagioni. Nel 1945 in una altra parentesi musicale inizia un altro Balletto: Vita dell'Uomo.

La sua mente è stata profondamente ispirata da Schopenhauer e da Nietzsche. Davanti ai problemi del nostro tempo intellettuali del nostro tempo egli è indifferente e sprezzante.

Conferenza su Apollinaire, maggio 1947

AS.II. 51.58 ms.

Nel marzo dell'anno passato, per incarico della radio di Roma, feci un esame dei caratteri intellettuali del nostro secolo tempo. Esposi in quella occasione quello che a mio vedere, e per ora, è il carattere principale del nostro tempo, ossia la liberazione dai modelli formati e imposti da un concetto dell'universo ormai superato.

Tutto quello che l'uomo pensa – e dunque tutto quello che l'uomo fa – egli lo pensa, in fondo, e lo fa ispirandosi alla forma dell'universo così come egli lo concepisce; e si può dire dunque che tutto quello che l'uomo pensa e fa, è una imitazione, vicina o lontana, diretta o indiretta, della immagine dell'universo, così come egli la vede, o meglio così come egli crede di vederla.

La storia dei vari concetti dell'universo, aiuterà dunque a chiarire e a capire la storia intellettuale e mentale dell'umanità, nelle sue varie parti: pensiero, arti, politica, società, credenze, costumi umani, ecc. E invito gli storici a provvedere senza ritardo. Intendo dire che l'esame dei vari la determinazione e l'esame dei vari concetti che di come gli uomini immaginarono via via l'universo, aiuterà [?] farà capire perché nel '200, o nel '500, o nel '700, ecc. gli uomini pensarono in un determinato modo, dipinsero

e poetarono in un determinato modo, si associarono fra loro in un determinato modo, si governarono in un determinato modo, non edificarono in un determinato modo, ecc.

C'è una ragione di "immagine dell'universo" sia nella cupola, sia nel campanile, sia nell'"angolarismo" del tempio greco; ~~si-~~
~~come~~ così come, d'altra parte, nell'architettura del nostro tempo – nell'architettura "razionale" – c'è una ragione di dispersione dell'immagine dell'universo.

Cito alcune ~~[mie?]~~ considerazioni sull'architettura, tratte dalla mia prefazione alla Città del Sole di T. Campanella, nella edizione da me curata nel 1944, per l'editore Colombo, di Roma.

Campanella, pag. 13.

Fino a Galilei e a Copernico, gli uomini avevano dell'universo ~~una~~ un concetto e dunque una immagine molto limitata, ma molto precisa pure, molto plastica, molto "proporzionata" all'uomo: credevano che la Terra fosse il centro dell'universo, e che sopra la Terra, in forma di piramide, stessero le gerarchie metafisiche che culminavano nell'autorità suprema: Dio.

Gli studi e le scoperte di Galilei e di Copernico, ~~distrussero~~ smisero le ragioni "fisiche" di questo concetto dell'universo, ma non riuscirono a distruggere ~~[?]~~ l'immagine ~~[?]~~ derivata ~~da che rispecchi [?]~~ nata da questo concetto, né il repertorio dei vari "modelli" ~~[?]~~ derivati da questo concetto medesimo, e che tutti assieme governavano la vita mentale e intellettuale degli uomini. La mente dell'uomo è tenacemente conservatrice. ~~Nel caso poi di~~ Quanto a "conservare" un concetto dell'universo non più "giustificato" da ragioni fisiche, si può aggiungere questo, che gli uomini continuarono a conservare quel concetto, per quanto ~~diventato~~ riconosciuto assurdo, perché non avevano un nessun concetto nuovo col quale sostituirlo.

Gli uomini accettano di ~~cambiare~~ rinunciare a ~~qualche~~ una cosa nella quale credevano, a patto di poterla sostituire con altra, ~~cosa~~ altrettanto egualmente credibile. È difficile ~~trovare uomini~~ che ~~perdano [?]~~ perdano un concetto dell'universo accreditato da millenni di fede, e non sentano il bisogno di sostituirlo con un concetto nuovo. È difficile ma non impossibile.

Io, per esempio, non sento affatto il bisogno di sostituire l'antico concetto dell'universo con un concetto nuovo. È l'obiezione che più spesso mi si fa: "Tu ~~to~~g~~li~~ cancelli l'antico concetto dell'universo – ma con che cosa lo sostituisci?" ~~Non c'è~~ Come se ci fosse bisogno di sostituire! Non c'è ~~bisogno di~~ necessario farsi un concetto dell'universo. Il bisogno di farci un concetto dell'universo, è ~~un bisogno~~ ossia un aggruppamento di cause e di effetti rispondenti a una logica umana, è un bisogno ~~della nostra psiche~~ nostro personale, è un bisogno della nostra psiche; e non affatto "dettato" dalla naturalità dell'universo. Facendoci un concetto dell'universo – cioè a dire un concetto che risponde e conforta le nostre ragioni psichiche personali

– rischiamo le più volte di creare un concetto assurdo: rischiamo di continuare a creare concetti ~~assurdi~~ assurdi.

Si dice che la natura ha orrore del vuoto – assioma, del resto, ~~[?]~~, che non ha più il credito ~~[?]~~ che aveva una volta. Lo stesso si può dire della testa ~~degli uomini~~ umana. Solo che, pur di riempire questo vuoto, gli uomini ci cacciano dentro molto spesso delle assurdità. Pochi sanno far la parte anche all'utile, al necessario, al saggio vuoto: è questi pochi sono Luciano di Samosata, è Voltaire, è Stendhal, ~~sono~~ io stesso. Per tutto altrove l'assurdo non lascia luogo al vuoto. Guardiamoci attorno. Forse nelle ragioni stesse che ci hanno riuniti ~~qui qui~~ a parlare ~~oggi~~ di Guglielmo Apollinaire, c'è una parte di assurdo – una cospicua parte di assurdo.

Nell'esame da me fatto, nel marzo passato, per radio, dei caratteri del nostro tempo, dicevo che, sebbene l'antico concetto dell'universo fosse stato distrutto dalle scoperte e dagli studi di Galilei e di Copernico, l'immagine dell'antico universo e i modelli ~~[?]~~ derivati che in vario modo rappresentavano quel concetto, continuarono a ispirare e a governare la vita mentale e ~~la vita~~ intellettuale degli uomini ~~fino~~. Così fino al terzo terzo del secolo scorso. Ma nel terzo terzo del secolo scorso, appaiono per la prima volta due artisti, ~~un poeta e un pittore~~, Baudelaire e Cézanne, i quali, il primo nel linguaggio poetico, il secondo nel linguaggio pittorico, si esprimono senza ispirarsi, né nello spirito né nella forma, ai modelli che rappresentavano l'immagine dell'antico universo. Baudelaire e Cézanne sono dunque i primi uomini d'intelletto, nel cui intelletto il concetto dell'antico universo è del tutto scomparso.

Questa mia teoria sugli effetti della scomparsa del concetto dell'antico universo e dei suoi derivati – teoria che io ho intitolato "Fine dei Modelli", e che, dopo la trasmissione ~~per per~~ per radio avvenuta nel marzo dell'anno passato, è uscita a puntate nel pochi giorni sono nella Fiera Letteraria, e sarà ~~[?]~~ pubblicata prossimamente in forma di opuscolo per cura della casa editrice La Bussola, ha avuta una larga e generosa eco, soprattutto nelle città di provincia, ~~ossia~~ e fra gli ~~uomini~~ intellettuali di animo ~~più~~ schietto. Quanto ai miei colleghi più in vista e che hanno maggiore voce in capitolo, essi hanno preferito praticare anche questa volta il sistema del silenzio, tanto per non smentire una autentica e robusta tradizione di carogneria – se non pure ~~di~~ per difesa.

A parte ogni altra considerazione, questa mia teoria sulla "fine dei modelli", mi ha chiarito perfettamente le condizioni del nostro tempo e le cagioni che le ~~determinano~~; hanno determinate; mi ha spiegato il perché di tutto ~~ciò che~~ quanto è avvenuto e ~~sta avvenendo in tutti i campi~~ nel nostro tempo e sta avvenendo; mi ha fornito gli elementi per prevedere quello che avverrà. E questa conoscenza mi dà una grande, una pro-

fonda sicurezza. Mai io ho sentito la mia mente così chiara e sicura, come da quando io possiedo questa conoscenza generale e “concatenata” delle cose del nostro tempo; e profondamente desidero che altri, a loro volta, abbiano una simile chiarezza e una simile sicurezza; che è la condizione migliore per operare e creare opere di effettivo e duraturo valore. Baudelaire e Cézanne, i due artisti nella cui mente per la prima volta i modelli dell’universo scomparso non levarono la loro ombra, erano entrambi francesi. Non a caso.

AS.II. 52.39 ms.

Questa introduzione, prima di arrivare al tema del nostro discorso, ~~che è~~ Guglielmo Apollinaire, sembra lunga ma tale non è. Non di può parlare di Apollinaire come si parla di Petrarca o di Ronsard. Costoro vissero e rispecchiarono una epoca perfettamente conosciuta nei [?] suoi caratteri e nel [?] suo tipo. Apollinaire invece è vissuto e ha rispecchiato un’epoca che ancora non ha ~~ancora terminato~~ chiuso la sua propria parabola, un’epoca che ancora non ha rivelato ~~ancora~~ i suoi caratteri, che ancora non ha dato ~~ancora~~ il suo tipo. Un’epoca ancora sconosciuta. E Apollinaire non solo ha rispecchiato questa epoca ancora misteriosa, ma di questa epoca egli è il fiore più puro, più brillante, più odoroso. Questa epoca, con parole provvisorie, ~~chiamiamola~~ la chiameremo Epoca del Moderno. Si stenta a pensare la possibilità dell’esistenza di Apollinaire fuori dell’epoca del Moderno. Io nego la possibilità dell’esistenza di Apollinaire, fuori dell’epoca del Moderno. Era cosciente Apollinaire di questa sua qualità di fine di un’epoca? No. Un fiore è, ma non [?] perché e come è cerca di conoscere perché e come è. Apollinaire era ~~una specie di~~ [?] un mirabile macinino ~~per~~ da immagini poetiche – ~~per~~ da brevi immagini poetiche – ma si uomo di pensiero non era. Era Apollinaire si poneva di fronte alle cose del pensiero, come Stendhal di fronte alla filosofia di Kant. Per certuni, il non pensare è una forma di igiene, una reazione di salute, una ragione di vita. Io, sia detto tra parentesi, preferisco l’igiene del pensare. Voglio dire alcune parole pittoresche sul “moderno” e la sua epoca.

L’acquistata indipendenza dai modelli imposti ~~dal con dal concetto dell’~~ dall’antico concetto dell’universo, si manifesta per una serie di “liberazioni”, serie che forse non è ancora terminata. Baudelaire e Cézanne, ho detto, sono i primi che guardano il mondo, liberato dalla gelatina dell’idealismo. Poi vengono gli impressionisti. Guardate l’aria nei quadri degli impressionisti, confrontatela con l’aria delle pitture prece-

denti, ~~anche le più naturalistiche~~, e vedrete che nelle pitture precedenti, l’impressionismo, ~~anche nelle pitture~~ in quelle dei “naturalisti”, come Courbet, l’aria non è naturale, ma è un’aria condizionata, come quella che si respira negli autotreni o ~~nei~~ si respirava nei rifugi antiaerei ben attrezzati. Poi viene Apollinaire, che libera dai modelli le forme della poesia. Poi viene Picasso, che libera dai modelli le forme dei corpi e degli oggetti. Poi viene il surrealismo che apre le porte al subcosciente. Infine viene l’esistenzialismo, che ~~apre le porte~~ fa dell’interno dell’uomo un libero teatro. Perché liberare dai modelli, significa liberare anche dalle leggi morali imposte dall’antico concetto dell’universo. E la reazione che tuttora si fa a Picasso, e si fa al surrealismo, e si fa all’esistenzialismo, è di coloro che per benessere e borghesismo mentale, vorrebbero perpetuare il concetto di un universo che non è più, ossia tenere su un cadavere.

Ho detto della Francia il bene che essa si merita. Lode giustificata: non adulazione. Noto d’altra parte, nei miei connazionali, uno slancio amoroso più caldo che mai verso le cose di Francia. Non sempre ~~però questo slancio amoroso~~ è giustificato però da una chiara valutazione, e da un intelligente giudizio. Molto spesso è l’effetto di ~~un fascino~~ quel vecchio fascino che Parigi esercita ancora ~~sugli animi rozzi, sulle menti opache, sull’~~ sulle ambizioni provinciali. ~~Il che~~ E questo mi addolora profondamente e mi umilia. Perché questa soggezione alle cose di Francia, porta per via diretta alla imitazione. Effetto indegno per un popolo come il nostro, che non è gregario della cultura altrui, ma è creatore di cultura. Oggi si parla ~~correntemen~~ liberamente in Italia di surrealismo e di neopicassismo. Deplorevoli fenomeni di mimetismo! È stata organizzata in Italia una mostra di “riproduzioni” di pitture francesi, dagli impressionisti a oggi. Sono cose che avvenivano nei paesi gregari della cultura altrui, a ~~Tokii~~ Tokio [sic], nelle capitali della Balcania. Il governo giapponese mandava in Italia provetti copisti che copiavano fedelmente i quadri di Botticelli ecc. per esporle in un museo didattico di Tokio [sic], - la Russia stessa mandava Lvov -. I francesi stessi fecero fare, al tempo dei modelli e del michelangiologismo una copia del Giudizio universale, grandezza naturale, che esposero alla Ecole [sic] des Beaux Arts di Parigi, per insegnamento degli allievi di pittura. ~~Abbiamo~~ Passiamo al neopicassismo. Fioriscono oggi, in Italia, pittori che si mettono su nella strada della forma e della deformazione aperta più di quarant’anni fa da Picasso. ~~Ragioni fisiologiche vietano a un pittore di oggi~~ In questi pittori però non ci sono – non ci possono essere quelle profonde ragioni, quelle ragioni psi psichiche che, più di quarant’anni fa, indussero Picasso a creare quelle forme. Queste dunque sono forme imitate e senza vita: forme prive della ragione che le ha create

generate e dello spirito che le anima. Perché Picasso è un uomo spiritoso – mentre i picassiani di rado non sono spiritosi. È brutto imitare una forma, quando mancano le ragioni profonde psichiche che hanno generato quella forma. Edoardo VII, re d'Inghilterra, amava mangiare bene e le sue digestioni erano faticose. Un giorno, dopo una abbondante colazione, Edoardo, sentendosi la pancia gonfia, sbottonò l'ultimo bottone del suo panciotto. Immediatamente, tutti coloro che credevano credevano di essere eleganti e praticavano l'eleganza per imitazione, cominciarono a andare in giro con l'ultimo bottone del panciotto sbottonato, anche coloro che avevano digestioni rapidissime e la pancia rientrante.

attaccare Narrate, uomini

pag. 99

E ora passiamo a parlare direttamente di Apollinaire. Ma prima sarà bene forse creare un'aura apollinairiana. A questo fine la Signorina Suzette Cazal, con la sua bella voce e la sua dizione duttile al senso e al sentimento delle parole ci dirà Le Pont Mirabeau – una delle più antiche e più belle poesie di Apollinaire – dolce, malinconica, con quel tanto di amaro, con quel tanto di filosofia ovvia [sic] mettono i poeti lirici nelle loro poesie, dai [sic] Alceo e Minnermo [sic] a Leopardi e ad Apollinaire.

Questa poesia è ormai quasi popolare / ricordare film Foire aux chimères.

Bibliografia

Azzali 22 maggio 1947

F. Azzali, *Con Savinio a Milano*, “Gazzettino Sera”, 22 maggio 1947

Baldacci 1997

P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Milano 1997

Baldacci 2021

Id., *La vie de Giorgio de Chirico, 1929, a firma Angelo Bardi (nota sulle lettere di de Chirico alla madre)*, “Studi OnLine”, VIII, 15-16, 2021, pp. 31-33

Bardi 1929

A. Bardi [G. de Chirico, A. Savinio], *Vie de Giorgio de Chirico*, in *Giorgio de Chirico*, “Sélection. Chronique de la vie artistique”, 8, dicembre 1929

Bompiani-Savinio 2019

V. Bompiani, A. Savinio, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di F. Cianfrocca, Milano 2019

Borgese 20 aprile 1947

L. B. [Leonardo Borgese], *Alberto Savinio*, “Corriere della Sera”, 20 aprile 1947

Breton 1992

A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, in Id., *Œuvres complètes – II*, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de P. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris 1992

Carrieri 1942

R. Carrieri, *Giorgio de Chirico*, Monografie d'arte di “Stile”, Milano 1942

Carrieri 1947^a

Id., *Savinio o del mistero diurno*, in *Pitture di Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Borromini, 19 aprile-4 maggio 1947), Milano 1947

Carrieri 1947^b

Id., *Savinio fra notte e giorno*, “Tempo”, 26 aprile 1947

Cederna 1947

A. Cederna, *L'irreale Savinio*, “Ovest”, 11 maggio 1947

D'Urso 2020

V. D'Urso, *Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture e interviste negli anni Quaranta e Cinquanta*, “Studi OnLine”, VII, 14, 2020, pp. 62-71

De Chirico 1945

G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Roma 1945

De Chirico 1946

Id., *Corrispondenza*, “Fiera Letteraria”, I, 17, 1° agosto 1946

De Chirico 1947

Id., *De Chirico a spada tratta*, “Fiera Letteraria”, II, 5, 30 gennaio 1947

De Chirico. Catalogo Ragionato 2019

Giorgio de Chirico. Catalogo Ragionato. L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908–febbraio 1912, vol. 1, fasc. 1, a cura di

P. Baldacci e G. Roos, Torino 2019

De Libero 1947

L. de Libero, *L. Venturi e i «pittori moderni»*, "Fiera Letteraria", II, 19, 8 maggio 1947

Dorfles 1947

G. Dorfles, *Alberto Savinio alla Galleria Borromini: Monumento a Dio*, "Domus", 219, maggio 1947

E. C. 22 aprile 1947

E. C., *Il segreto della mia pittura*, "Corriere Lombardo", 22 aprile 1947 (intervista)

Mocchi 2018

N. M. Mocchi, «Talk with Savinio – May 1, 1948 Milan». *Le «rivelazioni» di Alberto Savinio a James Thrall Soby sull'arte metafisica, dalle origini ai falsi*, "Studi OnLine", V, 9-10, 2018, pp. 51-69

Modesti 20 aprile 1947

R. Modesti, *Alberto Savinio*, "l'Umanità", 20 aprile 1947

Parisot-Savinio 1999

Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952, a cura di G. Isotti Rosowsky, Palermo 1999

Polignoto 1947

Polignoto [Leonardo Borgese], *Savinio ansioso*, "L'Europeo", 4 maggio 1947

Pontiggia 2021

E. Pontiggia, «Carissima mamma». *Lettere della famiglia de Chirico (1924-1936)*, "Metafisica", 20-21, 2021

Roos 1997

G. Roos, *La vie de Giorgio de Chirico. Un'autobiografia di Angelo Bardi del 1929*, "OttoNovecento", I, 1, 1997

Roos 1999

Id., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna 1999

Savinio 1919

A. Savinio, *Anadioménon (Principi di valutazione dell'arte contemporanea)*, "Valori Plastici", I, 4-5, aprile-maggio 1919

Savinio 1937^a

Id., *Caterina Imperatore*, "Omnibus", I, 37, 11 dicembre 1937

Savinio 1937^b

Id., *Sacha Guitry*, "Omnibus", I, 38, 18 dicembre 1937

Savinio 1937^c

Id., *Teatro S.N.D.*, "Omnibus", I, 39, 25 dicembre 1937

Savinio 1940

Id., *Della pittura surrealista*, "Prospettive", IV, 1, 15 gennaio 1940

Savinio 1943

Id., [senza titolo], in *9 Dipinti dei pittori G. de Chirico Galassi G. Morandi A. Savinio M. Sironi G. Severini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Minima "Il Babuino", 27 marzo-5 aprile 1943), Roma 1943

Savinio 1945

Id., *Come si determina il valore di una pittura*, in *Alberto Savinio. Opere recenti*, catalogo della mostra (Roma, Libreria-Galleria La Margherita, dal 19 aprile 1945), Roma 1945

Savinio 1946^a

Id., *Il mio surrealismo*, "Il Risveglio", II, 7, 13-20 febbraio 1946

Savinio 1946^b

Id., *Zanini pittore e architetto*, "L'Illustrazione Italiana", LXXIII, 12, 24 marzo 1946

Savinio 1947^a

Id., [Gigiotti Zanini], in *Gigiotti Zanini*, Milano 1947

Savinio 1947^b

Id., *Miti di Savinio*, "Cronache", 15 febbraio 1947

Savinio 1947^c

Id., *Fine dei modelli*, "Fiera Letteraria", II, 17, 24 aprile 1947

Savinio 1947^d

Id., *Fine dei modelli*, "Fiera Letteraria", II, 18, 1° maggio 1947

Savinio 1947^e

Id., *Fine dei modelli*, "Fiera Letteraria", II, 19, 8 maggio 1947

Savinio 1947^f

Id., *Su una pittura chiamata «I miei genitori»*, "Lo Smeraldo", I, 2, 30 luglio 1947

Savinio 23-24 aprile 1947

Id., *Il pittore Savinio si presenta*, "Corriere d'informazione", 23-24 aprile 1947

Savinio 7-8 maggio 1947

Id., *Davanti alla tavola bianca*, "Corriere d'informazione", 7-8 maggio 1947

Savinio 28-29 maggio 1947

Id., *L'Arte come fenomeno di stoltezza ragionata*, "Corriere d'informazione", 28-29 maggio 1947

Savinio 31 maggio 1947

Id., *Dignità delle cose*, "Corriere della Sera", 31 maggio 1947

Savinio 1948

Id., [Aurelio De Felice], in *Aurelio De Felice*, Roma 1948

Savinio 15-16 giugno 1948

Id., *Soluzioni della vita*, "Corriere d'informazione", 15-16 giugno 1948

Savinio 1995

Id., *Piccola guida alla mia opera prima*, post scriptum a *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995

Selvaggi 1947

G. Selvaggi, *Messaggio di Alberto Savinio*, "Italia Partigiana", marzo 1947 (intervista)

Valsecchi 1947

M. Valsecchi, *Savinio pittore*, "Oggi", 6 maggio 1947

Venturi 1926

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926

Venturi 1945

Id., *Painting and Painters: How to Look at a Picture, from Giotto to Chagall*, New York-London 1945

Venturi 1946

Id., *Pittori moderni*, Firenze 1946

Venturi 1975

Id., *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall*, Torino 1975

Vergani 7-8 maggio 1947

O. Vergani, *Tutto greco autentico: musiche danze danzatrici*, "Corriere d'informazione", 7-8 maggio 1947

Vivarelli 1996

P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano 1996

Vivarelli 2002

Ead., *Alberto Savinio, artista dallo sguardo «leggero». Un percorso tra mito greco e scienza moderna*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 29 novembre 2002-2 marzo 2003), a cura di P. Vivarelli, P. Baldacci, Milano 2002

Mostre d'arte 25 aprile 1947

Mostre d'arte, "L'Unità", 25 aprile 1947

"Corriere della Sera" 7 maggio 1947

"Corriere della Sera", 7 maggio 1947 (notizia)

"Corriere della Sera" 28 maggio 1947

"Corriere della Sera", 28 maggio 1947 (notizia)

Destino di Savinio 1947

Destino di Savinio, "Pesci Rossi", XVI, 6, giugno 1947

Enciclopedia Hoepli 1955-1968

Enciclopedia Hoepli, 7 voll., Milano 1955-1968

Savinio, 1950: *Orfeo vedovo*, le mille morti del melodramma e il problema del “contemporaneo”

Ma è spezzata la tua schiena
mio stupendo, povero secolo.
Con un sorriso insensato
come una belva un tempo flessuosa
ti volti indietro, debole e crudele,
a contemplare le tue orme¹.

Nel 1960, così scriveva su “Il Verri” Fedele d’Amico:

Io credo che il primo pregiudizio da abbattere sia questo: che la musica contemporanea sia una. La crisi sociale del nostro tempo è crisi, invece, appunto nel senso che rompe la concordia, dissocia le forze, apre contrasti terribilmente complessi, comunque irriducibili al semplicistico scontro tra vecchio e nuovo. [...] Di fronte al disordine costituito in tirannia, quale lo viviamo oggi, le soluzioni sono innumerevoli: dall'accettazione cinica a quella angosciata, dalla parodia superficiale alla critica, dalla disperazione all'evasione, dalla protesta eversiva all'azione rivoluzionaria. [...] E tutti questi modi sono ‘contemporanei’, perché tutti esprimono qualcosa dell'uomo d'oggi, e perciò dell'uomo [...]².

Una considerazione certo possibilista, quasi eccessivamente inclusiva, eppure – a mio avviso – non facilmente confutabile, specie perché d’Amico oltrepassa la necessità, altrove inderogabile, di emettere giudizi di valore di fronte alla molteplicità delle esperienze (in quel caso musicali) prese in considerazione. Contemporaneo è tutto ciò che accade oggi, nell’oggi di cui si è chiamati ad essere testimoni: nulla, sembra insomma voler suggerire d’Amico, merita di essere dichiarato estraneo, nella

complessa scacchiera di fenomeni che animano il presente. Ora vorrei giustapporre a questa, con l’intenzione e la promessa di contestualizzarle ed insieme problematizzarle più avanti, un’altra citazione. Di tutt’altra provenienza cronologica e formulata con altri obiettivi d’indagine, ma centrata sulla stessa problematica: il contemporaneo e la contemporaneità. L’autore è Giorgio Agamben, che scrive:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, [...] egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. [...] La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo³.

Mi sembrano, entrambi questi punti di vista, piuttosto utili per avviare una riflessione sull’oggetto specifico di queste pagine: *Orfeo vedovo* di Alberto Savinio, opera in un atto composta nel 1950 e messa in scena a Roma, nell’autunno dello stesso anno, nell’ambito di un coraggioso, e purtroppo sfortunato,

1. Mandel'stam 2009, p. 89.

2. D’Amico 1960, pp. 507-513.

3. Agamben 2008, pp. 8-10.

tentativo collegiale di rinnovare le sorti del teatro lirico italiano⁴. Genere oramai quasi unanimemente considerato, già da decenni, anacronistico, e destinato a sopravvivere – sia dal punto di vista produttivo che culturale – solo grazie alla costante riproposizione delle opere collocate stabilmente in repertorio. Il problema da affrontare, a mio avviso, potrebbe muovere proprio dai due passi citati poc’anzi: il problema della (eventuale) contemporaneità di una realizzazione artistica ascrivibile ad un genere irrimediabilmente fuori tempo, per di più centrata sul più “anziano” personaggio operistico, legato agli albori stessi della storia del teatro musicale. Per farlo, dopo una contestualizzazione storico-culturale necessaria per ricostruire un quadro d’insieme relativo all’oggetto trattato, vorrei tentare qualche affondo di carattere drammaturgico, musicale e testuale, inevitabile per tentare un’interpretazione plausibile dell’opera saviniana.

Un resoconto del discorso sulla crisi operistica, prodotto via via già dai primi anni del Ventesimo secolo e man mano intensificatosi nel corso dei decenni, non sarebbe possibile in questa sede, anche soltanto in termini di riferimenti critico-bibliografici⁵. In un’Italia non ancora libera – metaforicamente e materialmente – dalle macerie della guerra, tanto sul fronte critico-teorico che su quello più specificamente politico-amministrativo vengono ricorsivamente posti in luce interrogativi sui destini del teatro musicale, unitamente alla presa di coscienza delle profonde problematiche (sempre tra loro interrelate) che lo affliggono. Ci si chiede se e in che modo lo Stato possa farsi promotore e sovventore delle attività ed iniziative operistiche, specialmente nel favorire la realizzazione e la promozione di nuovi lavori; si insiste nel rilevare l’accentuarsi del divario fra operista e pubblico, dovuto – tra le altre cose – dall’incapacità dell’artista di interpretare, e in qualche maniera ri-orientare, l’orizzonte d’attesa dello spettatore nell’ambito di un contesto socio-culturale oramai radicalmente mutato; e ancora ci si interroga, sul piano delle scelte più propriamente musicali e drammaturgico-spettacolari, sulle possibili strategie da adottare per tentare in qualche maniera di ridurre quel divario summenzionato, col fine di interpretare correttamente le istanze del tempo presente. Oggi, uno sguardo retrospettivo verso gli esiti musicali concreti – le opere – prodotti negli anni del Dopoguerra in tale contesto può (e deve) permettere un

riesame di quello scenario musicale e teatrale; nonché delle iniziative, delle proposte, e delle scelte concrete messe in atto dai musicisti, dalle istituzioni e dalle organizzazioni musicali. Senza che questo impedisca, tuttavia, la constatazione che la quasi totalità – a dir poco – dei lavori prodotti in quegli anni sia rimasta ad uno stato di occasionalità, senza riuscire a incidere significativamente né sulla fisionomia dei cartelloni operistici, né sulla storia del discorso critico-musicologico.

Ma tornerei, ora, alla metà del secolo. Che una crisi esista, e che come tale venga percepita tanto dai compositori che dal *milieu* circostante (organizzatori, critica, pubblico), è un dato che va considerato, in qualche maniera, assiomatico. Ci si accontenti, qui, di alcune parole (di qualche anno precedenti) dello stesso Savinio, che suffraga perfettamente quanto detto precedentemente:

[...] il teatro lirico non ha vita; diciamo meglio: non ha vita *presente*. E se non fosse la forza di propulsione che gli viene ancora dal melodramma dell’Ottocento prima, poi più giù dal melodramma verista, oggi il teatro lirico non camminerebbe come cammina, ma starebbe fermo: stecchito⁶.

Da cui un corollario, altrettanto evidente: scrivere per il teatro musicale a partire da una consapevolezza della crisi suddetta, vuol dire agire di conseguenza, sia che questo comporti una scelta conservativa, sia che questo avvenga in maniera reattiva. Ed entrambe le vie, riprendendo d’Amico, sono – se non parimenti efficaci sul piano di valutazione storica, da farsi a posteriori – parimenti contemporanee.

Non voglio, qui, ripercorrere le tappe della biografia musicale saviniana, nota e documentata⁷: Savinio *enfant prodige*, Savinio giovane compositore e *performer* cosmopolita, Savinio refrattario al pensiero di una prosecuzione della propria attività musicale (e, non di rado, profondamente *tranchant* verso la musica stessa, al punto da metterne in discussione il suo stesso essere arte⁸), Savinio pluridecennale musicografo e critico musicale⁹, Savinio – *encore* – compositore nell’ultima fase della propria affascinante e spericolata biografia. Altrettanto note le principali direttrici dell’estetica musicale saviniana (ma si tenga sempre presente la necessità di considerare – e contestualizzare – con giudizio e con cautela le sue scritture

4. Diretta da Fernando Previtali, con la regia di Gerardo Guerrieri e con scene e costumi realizzati dallo stesso Savinio. Gli interpreti furono Gianna Perea Labia, Agostino Lazzari, Mario Borriello e Franco Calabrese.

5. Mi permetto di rimandare, a tal proposito, al secondo capitolo (*Fisionomia, gestione e percezione della crisi*) della mia tesi di dottorato (Franceschetti 2021).

6. Savinio 1942^b, pp. 417-424.

7. Si vedano, almeno: Porzio 1988, Tinterri 1993, De Santis 2000^a (pp. 61-70), Novati 2019.

8. Savinio 1944, pp. 33-35.

9. Per una panoramica sull’esperienza di Savinio come critico musicale, rimando necessariamente a De Santis 2017, in chiusura della nuova edizione di *Scatola sonora* (Savinio 2017).

musicali, talvolta difficilmente sistematizzabili in un quadro chiuso e definito): una sensibilità sostanzialmente modernista, anti-romantica ed anti-melodrammatica, parimenti insofferente verso Wagner e verso il verismo (su di una linea ideale che accomuna, in diversa maniera, Busoni Casella e Malipiero), con conseguente avversione per l'orchestra tardoromantica, per i flussi musicali continui, per la natura “estroflessa” del melodramma, e per le tendenze psicologico-narrative della musica. Savinio predilige invece il calcolo, la funzionalità, la logica costruttiva; invoca opere dotate di leggerezza e intelligenza, prive di tratti invasivi ed asfissianti, e in cui la musica si muova entro spazi limitati e definiti; difende il pezzo chiuso, l'asciuttezza ironica del tardo Verdi, l'opera comica.

Viene da chiedersi, a questo punto, in che modo Savinio, alla luce delle proprie categorie estetiche ed interpretative, abbia dato seguito, con la realizzazione dell'*Orfeo vedovo*, ad uno dei più singolari tentativi di reazione alla crisi melodrammatica verificatisi negli anni dell'immediato secondo Dopoguerra.

Promotrice di tale tentativo è l'associazione culturale denominata “Anfiparnaso” (dal nome della cinquecentesca commedia madrigalesca di Orazio Vecchi), e con tale nome costituitasi nel febbraio del 1949, a Roma, sotto la direzione di Guido M. Gatti, e con la partecipazione (sia sul piano associativo-organizzativo che su quello meramente artistico) di figure eminenti del mondo dell'arte e della cultura italiana¹⁰. Solo per citarne alcuni: Savinio, Petrassi, Scialoja, Visconti, Casorati, Previtali. Per chiarire gli intenti della suddetta associazione conviene riferirsi a un documento ufficiale: il verbale dell'assemblea organizzativa, disponibile tra le carte conservate nel fondo dello stesso Alberto Savinio:

Gatti [...] dichiara che la nascente Associazione deve porsi un indirizzo ed una traccia che servano a distinguerla da altre iniziative del genere, per giustificare la propria esistenza. Propone pertanto che gli artisti e gli uomini di cultura promotori dell'iniziativa, chiamati a far parte del Consiglio direttivo dell'associazione elaborino un programma, teso alla ricerca di un nuovo indirizzo dello spettacolo musicale perché l'attività da svolgersi susciti un interesse sempre crescente, non solo tra gli uomini di cultura e gli intellettuali, ma in tutto il pubblico. Ritene quindi Gatti che sarà necessario spronare gli artisti alla ricerca di nuovi temi e di nuove idee per lo spettacolo

musicale, primi fra tutti coloro che si sono resi promotori di tale iniziativa¹¹.

Cattura subito l'attenzione la ricorrenza dell'allusione alla “novità”: nuovo indirizzo, nuovi temi, nuove idee. Il teatro musicale deve rinnovarsi: ma non soltanto ai fini di una ricerca estetica, ma per suscitare «un interesse sempre crescente [...] in tutto il pubblico». La dichiarazione di intenti è netta e suggestiva, e sembra pronunciata proprio nel tentativo di porre soluzioni ad alcune delle questioni prima esposte: staticità del repertorio, indifferenza verso le novità, divario crescente fra pubblico e opere (nuove). Eppure l'impresa ha vita breve: non resiste alla sua prima stagione (ospitata dal Teatro Eliseo), esauritasi nell'ottobre del 1950, con la realizzazione di quattro lavori inediti e la riproposizione del *Turco in Italia* rossiniano e dell'opera di Vecchi che aveva fornito il nome all'associazione. Se le reazioni del pubblico, stando a quanto è possibile ricostruire, possono dirsi tiepidamente positive per lo più in virtù di una presenza nutrita di spettatori “colti”, da un punto di vista strettamente monetario e organizzativo gli esiti sono nefasti: mancato (o al massimo irrisorio) supporto finanziario della Presidenza del Consiglio, deficit di venti milioni di lire, delusione e rassegnazione degli artisti medesimi, protesta dei cantanti che lamentano i compensi non ancora ricevuti, associati che decidono di auto-tassarsi per tentare di colmare il deficit finanziario.

«Esauriscono i grandi teatri d'opera ‘il problema’ così arduo e urgente, oggi, del teatro musicale?»¹². La decisiva domanda, collegialmente posta, la cui implicita risposta negativa aveva contribuito allo sviluppo di tale pregevole iniziativa, si era scontrata ancora una volta contro l'evidenza dei fatti e delle circostanze storico-culturali, legittimando di nuovo il leitmotiv dell'impossibile sopravvivenza del genere melodrammatico in Italia.

Se si escludono i *repêchages* (Rossini e Vecchi), il cartellone delle novità dell'Anfiparnaso offre, da una parte, un lavoro di taglio scopertamente buffo (*Il tenore sconfitto*); e, dall'altra, due opere di profilo tragico composte per l'occasione dai due musicisti più rilevanti attivi nel panorama nazionale (e non solo): la “sacra rappresentazione” *Job*, di Dallapiccola, di soggetto veterotestamentario, e *Morte dell'aria* di Goffredo Petrassi, “tragedia in un atto” di ambientazione contemporanea, su testo di Toti Scialoja. *Orfeo vedovo*, definito dall'autore semplicemente come “un atto”, rivela delle scelte di campo (sul piano narrativo) e di codici verbali e musicali che lo rendono, laddove lo si

10. Una breve ma efficace panoramica dei fatti è disponibile in Veroli 1995, pp. 36-38.

11. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto “G.P. Viessesux” (d'ora in avanti ACGV), Fondo Savinio, AS.I. 19.1-2.

12. *Teatro Eliseo. Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, Roma 1950.

volesse collocare lungo un ipotetico asse di generi, quello più ibrido, e anche per questo quello potenzialmente capace di offrire più chiavi interpretative.

Convieni anzitutto riassumerne, per sommi capi, il *plot*. Un Orfeo dei nostri giorni piange la vacuità dell'esistenza e del tempo presente, e la scomparsa dell'amata Euridice; conquistato però dall'ipotesi di poterla raggiungere concretamente nell'aldilà, afferra la rivoltella pronto al gesto estremo. Ecco però che un anonimo agente dell'IRD (Istituto per la Ricostituzione dei Defunti) gli piomba in casa proponendogli un'alternativa: grazie alla tecnologia avanzata e ad un prodigioso macchinario, potrà essere Euridice stessa a tornare nel tempo presente. Orfeo, dopo qualche titubanza, accetta: ma le deficienze del nuovo macchinario riportano in vita un'Euridice straniata, fuori tempo, che non riconosce più Orfeo né il loro amore passato, e che finisce addirittura per amareggiare col dattilografo del poeta, emerso anch'esso dal prodigioso macchinario. Orfeo, doppiamente sconcertato, spara prima (invano) sulla coppia, e poi – ritentando – alla propria tempia. L'Agente, parteggiando emotivamente per Orfeo e dispiaciuto dal tragico finale, elimina la coppia fedifraga e, ancora grazie al macchinario, riporta indietro il tempo al punto in cui Orfeo, nel momento iniziale del dramma, stava coraggiosamente per raggiungere Euridice. La scelta di ricollocare Orfeo in un non-presente tecnologico e surreale (si pensi all'improbabile macchinario che riporterebbe in vita i defunti) la dice già lunga sul desiderio di Savinio di estendere anche ad un lavoro di destinazione "melodrammatica" i tratti tipicamente distopici del proprio immaginario, senza mancare oltretutto di attingere a piene mani da elementi tematici messi in atto anche in altre scritture coeve (come l'avvenuto suicidio tramite colpo di pistola, che ricorre anche nell'incipit di *Agenzia Fix*, opera radiofonica realizzata nello stesso anno dell'*Orfeo*)¹³.

L'ambientazione contemporanea e la presenza di un elemento – tutt'altro che accessorio nella drammaturgia complessiva – cavato dalle (immaginarie) invenzioni della modernità tecnologica producono una riproposizione straniata del mito, con un effetto apparentemente grottesco, quasi caricaturale. La stessa discrasia è replicata dalle scelte compiute nella realizzazione del testo verbale, da quella pluralità di registri linguistici che verrà a sua volta replicata dalle diverse modalità di espressione vocale e canora. Si guardi, anzitutto, alla giustapposizione – nella prima sezione monologante (prima

dell'apparizione dell'Agente), in cui Orfeo è ancora solo in scena – tra prosa e versi, tra lessico quotidiano e ammiccamenti quasi-operistici (o, in ogni caso, stilisticamente datati: si pensi all'uso dell'anastrofe e alle uscite tronche nel terzo frammento). Propongo in ordine tre esempi, rispettando l'ordine del testo (ma senza trascriverlo per intero):

Tutto...
 al posto solito...
 Lassù le stelle...
 Quaggiù gli uomini...
 Accidenti a loro!
 Questa casa...
 Questo tavolino...
 Il cestino della carta straccia...
 Tutto!
 [...]

 Che scemo! Star qui a piangere...A che serve allora esser Orfeo? Avere scoperto gli dei e le origini del mondo? ... Euridice io posso raggiungerla quando e come voglio... Subito allora. Su, Orfeo! Fatti un animo da soldato.
 (apre il cassetto e tira fuori una rivoltella)
 [...]

 Per venir fino a te,
 mi cingo d'amore.
 Vesto l'arme che sola
 vincer può morte.
 O mio cor, non parlar!
 Duro il passo avrò,
 e marcerò l'oscura via¹⁴.

Questa sorta di schizofrenia linguistica, come dicevo, fa il paio con la scelta di Savinio di caratterizzare vocalmente Orfeo con un'alternanza di «parlato nella musica», «parlato», «cantato», secondo le indicazioni presenti tanto nelle annotazioni poste in margine alla stesura definitiva del libretto che – di conseguenza – in partitura¹⁵. Nel caso degli esempi qui proposti, i tre registri creano un vero e proprio climax: dal «parlato della musica» iniziale, una cupa enunciazione ritmico-melodica in perfetto accordo con l'ambientazione scenica¹⁶, al «parlato» (prosa), al canto effettivo, scopertamente (e parodisticamente?) melodrammatico¹⁷ (note lunghe, ampie espansioni nel profilo melodico; ma si riconosceranno, in partitura e all'ascolto,

13. Per uno sguardo specifico sulle opere radiofoniche *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo* rimando a De Santis 2000^b, pp. 135-152.

14. *Orfeo vedovo / Opera in un atto / parole e musica di Alberto Savinio* (d'ora in avanti OV), in *Teatro Eliseo. Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, cit., pp. 7-9.

15. ACGV, AS.Lib. 25 (stesura definitiva del libretto), e AS.Mus. 75 (partitura).

16. Si veda la didascalia iniziale: *Stanza a lutto: nera, filettature bianche. Uscio a lutto: nero, filettature bianche. [...] Di là dalla finestra, cielo a lutto: nero, filettature bianche [...] (OV, p. 15).*

17. *Ibidem*, didascalia a p. 16: "in atteggiamento da melodramma".

modalità canore che includono tanto il semplice declamato quanto, in alcuni punti, atteggiamenti vocali quasi da opera buffa [Euridice]. Se per l'Agente vale grossomodo la stessa gamma espressiva di Orfeo, a Euridice Savinio destina solo il canto. Il personaggio femminile, richiamato in vita dalla macchina, si muove per lo più sul registro acuto, non di rado caratterizzandosi per vivacità ritmica ed euforia espressiva. Ma, per l'appunto, si esprime solo cantando: la sua equivocità non è garantita dall'eterogeneità dell'espressione vocale, ma nell'essere personaggio fuori tempo e fuori luogo. Si atteggia in maniera allucinata, non si accorge della presenza di Orfeo, amoreggia ambiguamente con l'altro personaggio (il dattilografo Maurizio) suscitando la gelosia e lo sconcerto di Orfeo. Ecco che il trio finisce per dar vita ad un terzetto, ancora una volta espressivamente disomogeneo (e tragicomico): versificazione librettistica (endecasillabi spezzati tra i tre personaggi: «Nulla di fatto allora? / Grazie, mio Giove!» [O]; «Quando allora? / Chissà... / Non lo ascoltare» [M, E, O]), improvviso innesto del parlato nel canto («Ma allora... se è così...»), repentino slancio canoro, melodrammatico, di Orfeo («Torna a me, Euridice / Dissipiamo questa nube, / ritroviam la nostra luce»¹⁸). Qui non è del tutto inutile, mi sembra, una rilevazione di carattere musicale. Al netto del bacio fedifrago consumato di lì a breve, la conclusione del terzetto sembra mostrare che il personaggio “fuori posto” non sia Orfeo, ma lo stesso dattilografo: mentre il motivo melodico di Euridice si sviluppa lungo i toni del sol maggiore (motivo contrappuntato da Orfeo, che le si accorda con la cellula melodica [piccolo intervallo ascendente – ampio intervallo discendente] che lo caratterizza per tutta l'opera), il dattilografo intona una melodia ascendente che si sviluppa però su una pentatonica di sol bemolle maggiore (mezzo tono sotto rispetto ad Euridice), producendo un evidente urto di semitono rispetto alla donna. Quasi a rimarcare, insomma, l'illusoria natura dell'incontro fedifrago, e la permanenza (in profondità) di una connessione tra Orfeo e l'amata. Di lì a breve, l'epilogo già annunciato precedentemente nella sinossi: Orfeo che si spara alla tempia dopo aver tentato invano di sparare sulla coppia, e l'Agente dell'IRD che rimette indietro il macchinario fino al punto in cui Orfeo stava tentando per la prima volta di spararsi. A quel punto l'Agente interrompe il direttore d'orchestra (intromettendosi, di fatto, nella diegesi musicale) e annuncia al pubblico che Orfeo «non è più il marito che sta per raggiungere la moglie», ma «il poeta che sta per raggiungere la poesia»¹⁹.

Volendo assecondare un intento ermeneutico che vada oltre la mera descrizione, e che possibilmente dia seguito alle questioni poste all'inizio di queste pagine, muoverei anzitutto da un elemento, già posto sotto osservazione in un saggio di Paola Italia dedicato al Savinio «librettista»²⁰. Vale a dire: la discrasia tra una possibile lettura, forse la più immediata, dell'*Orfeo* come opera sostanzialmente disimpegnata, tra il satirico e il grottesco e l'*intentio auctoris*, compendiata in alcune scritture e “verbalizzazioni” dello stesso Savinio. Su tutte quella offerta nella presentazione dell'*Orfeo vedovo*, sul “Corriere d'informazione”, in occasione di una trasmissione radiofonica del 9 novembre dello stesso anno. Vale la pena trascriverne un breve, e significativo, passaggio:

[...] La mia voce, finora, ha quasi sempre parlato attraverso il filtro del pudore, la voce dell'anima si vela d'ironia. Chi l'ascolta e vuol capirla, deve guardare dietro il velo. [...] Mai la voce della mia anima aveva parlato così direttamente come in *Orfeo Vedovo*. Preciso: non in tutto il corso di questa operina: nel solo monologo di Orfeo: soltanto lì²¹.

Vero è che Savinio sembra scoraggiare facili interpretazioni, se è vero che nella presentazione della prima messa in scena (sempre nel “Corriere d'informazione”, 14-15 ottobre), in un passo precedente ingiustamente trascurato Savinio aveva precisato che Orfeo avrebbe cantato, di lì a breve, «il suo canto più europeo»; e che questo suo «essere Europa» avrebbe significato rendere i pensieri «innocui e frivoli, da pesanti e pericolosi che erano»; e che, oltretutto, Orfeo sarebbe «più vicino a Stravinsky che a Schönberg»²². Ricomporre il quadro, apparentemente, non è semplice: Savinio deplora la lettura “scanzonata” della sua opera, ne dichiara l'adesione alla voce della propria anima, specie nel monologo iniziale in cui Orfeo contrappone l'odiosa immobilità delle cose (e degli uomini) alla mancanza, incolmabile, di Euridice. Ma, al contempo, ne rivendica l'ingenuità e la frivolezza. Conviene gettare un occhio, tuttavia, anche ad ulteriori parole pronunciate da Savinio in relazione ad Orfeo:

[...] Orfeo non può fingere, non può velarsi. La sua parola, formulata come parola, ma ampliata e prolungata nel canto, è direttamente collegata alla radice che in profondo l'ha generata. Troppo ‘pesante di profondità’ dunque da tollerare veli²³.

18. *Ibidem*, p. 22.

19. *Ibidem*, p. 27.

20. Italia 2013, pp. 89-97.

21. “Corriere d'informazione”, 9 novembre 1950.

22. Savinio 1950, pp. 1442-1445.

23. Italia 2013, p. 90.

Insomma: nonostante il rischio del corto circuito – laddove si volessero utilizzare come unico strumento le parole di Savinio – una cosa sembra evidente: Savinio individua in Orfeo (e nel suo *Orfeo*) una forza di autenticità e profondità. Che, verosimilmente, può prescindere dai mezzi musicali effettivamente messi in atto, che in quanto a scelte di campo stilistiche non rivela particolari arditezze (non considerando tale, a quell'altezza cronologica, l'utilizzo di qualche urto politonale), indulgendo anzi talvolta in momenti scopertamente tonali (soprattutto nelle effusioni liriche). Da un punto di vista della drammaturgia musicale, *Orfeo vedovo* sembra piuttosto coerente con l'estetica teatral-musicale saviniana: l'alternarsi di parlato e cantato, l'innesto improvviso di slanci canori, la discontinuità del discorso musicale («evitare l'immersione musicale e la conseguente asfissia»²⁴), nonché il contrasto tra mito, attualità, e deformazione di entrambi, confermano il suo temperamento anti-romantico e anti-melodrammatico, oltre che l'implicita adesione a quel fare anti-verista che aveva trovato un'efficace formulazione nelle ben note parole di Ferruccio Busoni:

Sempre la parola cantata sul palcoscenico rimarrà una convenzione ed un ostacolo per ogni effetto veridico: per uscire con decoro da questo conflitto, l'azione in cui i personaggi agiscono cantando dovrà essere posta sin da principio su di un piano incredibile, irreal, inverosimile, affinché l'impossibile poggi sull'impossibile e tutti e due divengano possibili e accettabili²⁵.

Ma è proprio in queste traiettorie che Savinio sembra chiedere al lettore-spettatore di rintracciare l'autenticità e la profondità, e non soltanto il gioco surreale e l'ingenuità parodica. Il ricorso ad Orfeo di Savinio non ha nulla a che vedere con le nostalgie neoclassiche per una lontana *golden age*, tipica di certo *milieu* primonovecentesco italiano: è, piuttosto, il ricorrere del motivo, tipicamente saviniano, della costante attualità del mito (Niobe, Ulisse, Alceste, Orfeo...), della sua "produttiva" reiterabilità. E tanto il rapporto tra il mito e il contemporaneo, quanto la circolarità (e la dialettica) morte-vita sono elementi ricorsivi, e decisivi, dell'opera saviniana: si pensi, ancora, all'*Alceste di Samuele*; o, musicalmente, almeno a *Vita dell'uomo*, del 1951. E come tali appaiono, inevitabilmente, anche nell'*Orfeo*. Questi abita un tempo che non gli appartiene: ma non riesce a manometterlo neppure con l'ausilio della tecnologia, la quale finisce per riportare in vita un'Euridice svuotata di qualunque memo-

ria ed appartenenza al tempo di Orfeo. La morte (la linearità della storia) non è sovvertibile neppure con un marchingegno magico. L'unico modo per raggiungere davvero Euridice è raggiungerla *nella* morte (come nella narrazione mitica tradizionale). La permanenza dei due motivi (collisione mito-storia e dialettica morte-vita), oltretutto tra loro interrelati, non possono che legittimare un'interpretazione più profonda, che in qualche modo prescinda (pur sussumendoli) dagli elementi esclusivamente parodici e grotteschi, che in ogni caso restano tra i più riconoscibili strumenti della poetica saviniana. Una intervista rilasciata da Luca Ronconi in occasione di un allestimento romano dell'*Alceste di Samuele* suggerisce chiavi di lettura che possono essere valutate con estremo profitto. E che, pur essendo relative ad un altro lavoro saviniano, a mio avviso compendiano (e chiariscono) le questioni poste sinora. Oltre a riflettere sul rapporto tra «atemporalità del Mito» e «divenire dell'essere», Ronconi avverte circa la necessità di «non scambiare lo stile dell'autore con lo spirito della sua scrittura». Citei per intero il passo immediatamente successivo, che ritengo di estrema importanza:

L'intero dramma è costituito su di un equivoco e precario equilibrio tra commedia e tragedia, prodotto di quella che, per lo stesso Savinio, è la 'storica' impossibilità del tragico nel mondo moderno. [...] il tragico nel mondo moderno non può essere proferito che in forme 'ridicole'. [...] lo sforzo che si richiede continuamente agli attori è quello di restituire la leggerezza della scrittura di Savinio senza perdere mai di vista l'oscuro fondo tragico del suo discorso²⁶.

Provando ad avvalerci di questa chiave interpretativa anche per un'opera articolata drammaticamente dalla musica, e cioè dall'arte più ambigua e problematica in ottica saviniana, il discorso sembra reggere perfettamente. La difficoltà, semmai, è proprio quella di riconoscere quell'«oscuro fondo tragico» in un lavoro ascrivibile ad un genere storicamente e culturalmente compromesso, e da sempre legato a parametri come fruibilità e spettacolarità. In tal senso, l'*Orfeo* non offre una soluzione decisiva al problema melodrammatico (come neppure, d'altra parte, i lavori di Dallapiccola, Petrassi e Tommasini), né convince al punto da lasciar ipotizzare un nuovo «patto» tra compositore e pubblico operistico (era, questo, uno dei proponimenti dell'Anfiparnaso). Ma la ricerca di unicità ed

24. Savinio 1942³, pp. 424-426.

25. Busoni 1977, pp. 48-49.

26. Le espressioni citate sono tratte da un'intervista rilasciata da Luca Ronconi (e

disponibile nel programma di sala) in occasione di un allestimento dell'*Alceste di Samuele* a Roma, nell'aprile 1999. Il testo è reperibile al link <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/alcestioor-1.pdf> (ultimo accesso: 19/02/2023).

eccezionalità non è, a mio avviso, la pista corretta, né consente un'attività ermeneutica lucida e produttiva. Più interessante sarebbe, a questo punto, tornare alle parole di Fedele d'Amico sulla musica contemporanea: non per riconoscere, ecumenicamente e aprioristicamente l'*Orfeo vedovo* come opera contemporanea solo in quanto realizzata in epoca presente, ma per chiedersi *in che modo* possa dirsi tale. L'operina saviniana è, come si è visto, un lavoro ambiguo e difficilmente categorizzabile. Allude a gesti e ad atteggiamenti melodrammatici pur nella consapevolezza che il canto non è più elemento capace di strutturare per intero la trama drammaturgica; recupera il mito, ne mantiene alcuni caratteri seri (aneliti, nostalgie) ma li pone in collisione con una realtà desolata e tragicomica; e proprio nell'atteggiamento demistificatorio, stilisticamente ibrido, e nelle incursioni del contemporaneo tecnologico-surreale rivela quell'intento reattivo – non certo avanguardistico ma tutt'altro che epigonale – proprio delle intenzioni della proposta operistica dell'Anfiparnaso. Nulla vieterebbe di credere, a questo punto, che l'angoscia (ridicolmente tragica, per riprendere Ronconi) dell'*Orfeo* saviniano, e persino i suoi slanci canori, siano *davvero* l'espressione più autentica della voce dell'autore: *Orphée c'est moi*²⁷. Un Orfeo con i tratti contraddittori e

talvolta caricaturali di un personaggio dell'epoca presente che cerca di ritrovare, invano, con un doppio surreale tentativo suicidario, un'unità poetica perduta, *savinianamente* mascherata da Euridice. Se si volesse scegliere una delle categorie elencate da d'Amico nell'esempio proposto all'inizio, se ne potrebbero mescolare due: non «accettazione cinica» o «angosciata», né una «parodia superficiale». Ma, forse, una parodia angosciata. Quanto posto finora in evidenza non fa che dimostrare come gli “anacronismi” di Savinio – il ricorso al mito e a certi codici espressivi di un genere ormai tramontato – riescano sempre ad incaricarsi di una funzione critica, confermando un rapporto dialettico, al limite non pacificato, col proprio tempo. Laddove si volesse accettarla, l'enunciazione di Agamben proposta inizialmente sembrerebbe adeguarsi perfettamente a Savinio e all'opera qui presa in esame: contemporaneità intesa non come perfetto adeguamento alle pretese del proprio tempo, né come integrale propulsione al nuovo. Ma come una relazione imperfetta, realizzata anche tramite sfasature ed anacronismi, eppure capace di «percepire e afferrare» con estrema acutezza il presente.

27. Italia 2013, p. 90.

Bibliografia

Agamben 2008

G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma 2008

Busoni 1977

F. Busoni, *Lo sguardo lieto*, a cura di F. d'Amico, Milano 1977

D'Amico 1960

F. d'Amico, *La musica contemporanea non è una*, "Il Verri", IV, 2, 1960, pp. 507-513

De Santis 2000^a

M. De Santis, *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, "Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze", I, 2000, pp. 61-76

De Santis 2000^b

Ead., *Le Muse di Alberto Savinio*, "Antologia Vieusseux", VI, 2000, pp. 135-152

De Santis 2017

Ead., *La scatola sonora di Alberto Savinio. La critica come invenzione*, in Savinio 2017, pp. 551-584

Franceschetti 2021

E. Franceschetti, *Un senso d'eccitato tramonto. Il teatro musicale in Italia nel secondo dopoguerra (1945-1961)*, Roma 2021

Italia 2013

P. Italia, *Savinio librettista. Orfeo vedovo*, in *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di A. Landolfi e G. Mochi, Roma 2013

Mandel'stam 2009

O. Mandel'stam, *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Torino 2009

Novati 2019

M. M. Novati, L. Pronesti, M. Vaccarini (a cura di) *Alberto Savinio. The Island Man*, Milano 2019

Porzio 1988

M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia 1988

Savinio 1942^a

A. Savinio, *Si comincia a veder uno spiraglio*, "Documento. Periodico di attualità politica letteraria artistica", II, 10, 1942, ora in Savinio 2017, pp. 424-426

Savinio 1942^b

Id., *Ricordi' del teatro lirico*, "Documento. Periodico di attualità politica letteraria artistica", II, 11-12, 1942, ora in Savinio 2017, pp. 417-424

Savinio 1944

Id., *Il Musicista*, "Voci. Settimanale della radio", 14, 1944, ora in Savinio 2017, pp. 33-35

Savinio 1950

Id., *Orfeo vedovo*, "Corriere d'informazione", 14-15 ottobre 1950, ora in Savinio 2004, pp. 1442-1445

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Savinio 2017

Id., *Scatola sonora*, a cura di F. Lombardi, Milano 2017

Tinterri 1993

A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna 1993

Veroli 1995

P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, "Terzo Occhio", XXI, 1, 1990, pp. 36-38

«È lo strumento che crea la musica»¹: *Agenzia Fix* come *summa* della poetica saviniana

«Scrittore e musicista sono qui una persona sola: condizione ideale – diremmo – per attuare la sintesi radiofonica di parole e musica in un’opera narrativa. Né ci si poteva attendere meno dall’estro multiforme di Savinio, per il quale letteratura, pittura e musica sono le facce di una medesima vocazione»². Così Sergio Magnani iniziava il suo articolo, pubblicato sulle pagine del “Radiocorriere” poco prima del 15 aprile 1950³, giorno in cui *Agenzia Fix* andò in onda – per la prima volta⁴ – sulla Rete Rossa del sistema radiofonico italiano. Una descrizione, quella di Magnani, che colloca fin da subito l’opera di Savinio in un contesto sinestesico in cui musica e teatro concorrono, ciascuno con i mezzi suoi propri, alla creazione di un’esperienza sensoriale assolutamente innovativa.

In questa opera radiofonica in sedici episodi per voci soliste, coro e orchestra, Savinio costruisce il suo racconto di un aldilà in cui tutto ciò che la memoria e il tempo avevano rimosso viene, per così dire, fissato per sempre da un’agenzia specializzata: l’Agenzia Fix⁵. Il protagonista suicida – impersonato da un tema di sette note affidato ad un clarinetto basso⁶ – dialoga con il consigliere delegato di questa Agenzia, il Dottor O⁷, rivivendo con lui le tappe più significative della propria esistenza.

La trovata del protagonista tutto musicale, così come l’idea di scrivere un’opera appositamente pensata per la radio, hanno mantenuto fino ad oggi una certa centralità negli studi dedicati a quest’opera saviniana. Si tratta, in effetti, di due scelte che testimoniano il coraggio dell’artista – se non il suo spirito apertamente rivoluzionario – nel contesto musicale italiano del secondo Dopoguerra. Questo contributo intende tuttavia aprire una terza prospettiva di indagine che guardi ad *Agenzia Fix* come *summa* della poetica saviniana – sia dal punto di vista tematico che formale – attraverso un’analisi del rapporto che il musicista instaurò con il *medium* radiofonico e definendo quanto quest’ultimo – attraverso i mezzi tecnici suoi propri – abbia saputo offrire a Savinio uno spazio creativo in cui poter riversare, ancora una volta, i temi e le strutture poetiche a lui più care.

Il rapporto del nostro con la radio non fu idilliaco fin dal principio. In un contributo che la rivista “Oggi” pubblicò all’indomani dell’uscita del film *Ecco la radio!*, prodotto dall’EIAR nel 1940 con l’intento di far conoscere il nuovo *medium* al grande pubblico, Savinio accusava infatti la radio di avere «smagato la magia della *domus*»⁸ con il suo vociare ininterrotto e di aver

1. Il titolo del presente saggio riprende il titolo dell’articolo di Alberto Savinio pubblicato sul “Corriere d’informazione” nel giugno del 1949 (vedi bibliografia).

2. Magnani 1950.

3. La registrazione avvenne invece il 14 novembre 1949 presso gli studi RAI di Roma.

4. Successive messe in onda dell’opera integrale avverranno: il 9 febbraio 1996 in occasione della trasmissione *Radio Tre Suite* diretta da Guido Barbieri con la presenza in studio di Alessandro Tinterri e il collegamento in diretta con Edoardo Sanguineti; il 17 luglio 2005 in occasione della trasmissione *Esercizi di memoria. Scavi dall’archivio della Radio* diretta da Arrigo Quattrocchi e dedicata al grande direttore Carlo Maria Giulini in occasione della sua scomparsa; il 24 novembre

2012 in occasione della trasmissione *Il teatro di Radio Tre* diretta da Rodolfo Sacchetti.

5. De Benedictis 2004, p. 233.

6. Nella partitura originale, sul verso della cartellina contenente lo spartito del primo episodio, Savinio specifica: «Il Protagonista di AGENZIA FIX non parla mai. Egli non si esprime se non per mezzo di questo tema del Clarone [inserzione del tema del clarone su pentagramma] che, secondo i casi, esprime curiosità, terrore, ecc. perciò qui la voce del Clarone ha carattere preponderantemente umano», ACGV, Fondo Savinio, AS.Mus. G.3.

7. Nel radiodramma il delegato O è impersonato dall’attore Arnoldo Foà.

8. Savinio 1940^b, p. 81.

sconvolto gli orari della quotidianità turbando la proporzione tra i silenzi e i suoni della vita. In altre occasioni, non mancò di pronunciarsi, con toni niente affatto lusinghieri, non solo – e non tanto – contro il mezzo in sé, quanto piuttosto contro l'uso che ne veniva fatto, e dagli artisti del suo tempo e dagli ascoltatori. Nel suo studio dedicato al rapporto di Savinio *musicista* con il mezzo radiofonico, De Santis conferma questa tesi riferendo quanto l'approdo alla composizione di drammi appositamente progettati e pensati per la radio fosse stato tutt'altro che lineare⁹.

Uno dei primi segnali di avvicinamento al mezzo radiofonico in qualità di compositore arrivò infatti solo nel dicembre del 1948, durante un'intervista rilasciata da Savinio per le pagine del "Radiocorriere" a proposito del neonato *Premio Radiofonico Italia*¹⁰. In quell'occasione, Savinio si dichiarò per la prima volta «convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria»¹¹, specificando che quest'ultima avrebbe dovuto «assolutamente scartare ogni ripiego e ogni forma di compromesso per affidarsi esclusivamente alla sua naturale espressione che è quella fonica: affidarsi cioè al suono, alla parola, al rumore in tutte le sue forme»¹². Nel giugno del 1949, usciva poi, sulle pagine del "Corriere d'informazione", l'articolo intitolato *È lo strumento che crea la musica*¹³, in cui il progetto compositivo di Savinio appariva ormai maturo e l'idea della radio cominciava in modo evidente a stuzzicare la fantasia del nostro.

Due spunti contenuti in quell'articolo meritano, a mio avviso, una riflessione. In primo luogo, la dichiarazione, da parte di Savinio, di voler rispondere alla chiamata della Radio italiana per la composizione di opere radiofoniche, non solo come scrittore, ma *anche* come musicista. Questo richiamo ad una doppia identità artistica, infatti, non solo conferma la natura polimorfa e interdisciplinare dell'atto creativo saviniano, ma getta anche una luce nuova su *Agenzia Fix* che, proprio per la sua natura di prodotto musicale "nato per la radio", sembra potersi elevare a *summa* di quella riflessione poetica che Savinio aveva già avviato nell'articolo sul melodramma intitolato *Le drame et la musique*¹⁴ pubblicato nell'aprile del 1914 sulla rivista "Les Soirées de Paris". In quello scritto, Savinio sosteneva che per arrivare a creare opere davvero nuove era necessario abbandonare la consuetudine di considerare musica e dram-

ma in un rapporto di «dipendenza reciproca»¹⁵ e ribadiva la necessità di restituire a ciascuno dei due elementi la possibilità di contribuire all'azione drammatica attraverso gli strumenti suoi propri. Per arrivare a questo risultato, Savinio puntualizzava come non si potesse dar vita «a nulla di vigoroso o forte volendo servirsi di questi elementi nello stato in cui si trovano»¹⁶ e sosteneva la necessità di un rinnovamento di cui forse, *ex post*, la produzione radiofonica può essere considerata come una delle manifestazioni più riuscite.

Un secondo aspetto sul quale mi soffermerò è quello riassunto dal titolo dell'articolo saviniano: è lo strumento che crea la musica. Quest'espressione infatti inquadra l'unicità del mezzo radiofonico, da intendersi come veicolo di un'arte nuova di cui l'udito, e non la vista, doveva essere il vero protagonista. Una specificità, questa, che, lungi dall'esprimere la necessità di un adattamento ai limiti tecnici del mezzo, testimonia piuttosto l'urgenza da parte di Savinio di elaborare una forma nuova, capace di superare i confini percettivi entro cui il lavoro drammaturgico si era sviluppato fino a quel momento.

Savinio scrittore e anche musicista

La rivendicazione di una doppia identità creativa da parte di Savinio testimoniava chiaramente l'esigenza di quest'ultimo di trovare una forma e un mezzo che gli consentissero di sperimentare le sue molteplici sensibilità, la sua domestichezza con linguaggi diversi e la sua capacità di tradurre in suoni e parole il dramma della vita. Il punto d'arrivo avrebbe dovuto essere un'opera poliedrica, sotto il profilo formale, in cui il progetto di «liberare»¹⁷ la musica e il dramma da ogni forma di dipendenza reciproca potesse finalmente compiersi. Storicamente infatti, sosteneva Savinio, la musica, nell'arte drammatica, si era sempre presentata in forma di melodia scritta su parole oppure come musica «animista»¹⁸, ovvero adibita alla descrizione di stati d'animo.

Un primo esperimento di "liberazione" del fatto sonoro dalla sua tradizionale funzione drammatica fu compiuto da Savinio nel 1914 nella sua opera *Les Chants de la mi-mort*. Come sottolinea Silvana Cirillo, in quell'opera l'artista era riuscito infatti a muovere indipendentemente musica e dramma «accogliendo

9. De Santis 2019.

10. Il Premio *Radiofonico Italia* fu istituito a Capri nel settembre del 1948 durante il Primo Convegno Internazionale di Arte Radiofonica. In quell'occasione, i delegati dei maggiori enti radiofonici europei si erano riuniti nell'intento di trovare delle formule condivise per incentivare la produzione di opere specificamente concepite per la radio.

11. Greci 1948.

12. *Ibidem*.

13. Savinio 1949.

14. Savinio, 15 aprile 1914.

15. «dépendance mutuelle», *ibidem*, p. 240.

16. «[...] on ne puisse rien constituer de vaillant ni de fort tout en voulant se servir de ces éléments dans l'état où ils se trouvent», *ibidem*, p. 244.

17. «affranchir», *ibidem*, p. 240.

18. «animiste», *ibidem*, p. 243.

tutto quello che accade[va] in un determinato momento, elementi drammatici, suoni o che siano, senza selezione e senza gerarchie»¹⁹ e facendo assumere ai due elementi una «funzione musicale o drammatica a seconda di come [erano] collocati e dislocati, e non perché [fossero] di per sé musicali o strettamente drammatici»²⁰.

Nei trentacinque anni che separano quell'opera dalla composizione di *Agenzia Fix*, tuttavia, il rapporto di Savinio con l'arte dei suoni fu tutt'altro che sereno e lineare. De Santis lo descrive come «un amore difficile»²¹. Così difficile che l'artista, nel 1915, decise di abbandonare la musica per il timore di non riuscire a sottrarsi al suo fascino, alla sua natura sfuggente di «Non Mai Conoscibile»²². La discontinuità di questo percorso potrebbe quindi far apparire forzata l'individuazione di un qualsivoglia legame tra il progetto emerso in *Le drame et la musique* e gli esiti drammatici di opere così tarde come quelle pensate per il mezzo radiofonico. Come ristabilire dunque questa connessione e in quali tratti di *Agenzia Fix* si possono rintracciare i risultati di una riflessione durata più di tre decenni? Attraverso quali espedienti la radio riuscì a dar voce a quell'*affranchissement* cui Savinio aspirava fin dagli anni parigini?

Il primo passo da compiersi è quello di verificare attraverso quali espedienti compositivi l'artista sia riuscito a sfruttare la radio per *affranchir* le due arti. A questo proposito, una riflessione sul rapporto tra musica e poesia e sulla necessità di spezzare la loro reciproca interdipendenza che Savinio pubblica nel 1942 su "Il Popolo di Roma" risulta illuminante. Attraverso un riferimento diretto alle parole di Schopenhauer, che della musica aveva fatto la manifestazione stessa, ovvero l'oggettivazione, della volontà, Savinio sembra infatti ristabilire, dopo tanto tempo, un legame diretto con le posizioni espresse durante i suoi anni parigini:

«Come sicuramente la musica, ben lungi dall'essere un semplice ausilio della poesia, è un'arte indipendente, anzi la più potente di tutte, e perciò raggiunge i suoi fini interamente con i propri mezzi; così del pari essa non ha bisogno delle parole del canto, o dell'azione di un'opera.» Questo dice Schopenhauer [...] e se io trascivo qui le sue parole, non è già per il gusto di citare Schopenhauer, ma

perché stimo inutile formulare con parole diverse un pensiero che stava tanto nella testa sua quanto sta nella mia, ed egualmente sta nella testa di tutti – ossia diciamo meglio nella testa di chi testa ha²³.

Abbandonare ogni approccio impressionista o descrittivo torna dunque ad essere un imperativo categorico per Savinio, il quale considera questa come l'unica via percorribile per liberare finalmente la musica da quelle strutture «formali [...] artificiali e eterogenee»²⁴ in cui era stata fino ad allora intrappolata. Per superare quello che egli considerava un uso «antimusicale»²⁵ della musica, occorre in sostanza trovarle una collocazione nuova, e a lei più propria, nell'arte drammatica. La via che Savinio indica fin dal 1914, e che in *Agenzia Fix* trova finalmente uno spazio per sperimentarsi, è quella di trasformare la musica in un elemento interno, diegetico. Le melodie e le voci dovevano cioè partecipare al dramma senza alterare la propria funzione originaria di puro elemento sonoro e senza abbandonare «quello stesso valore e quella stessa libertà che questo elemento possiede quando compare accidentalmente tra i drammi continui della vita»²⁶. Precisa Savinio:

considerando il movimento di una strada come una *azione drammatica*, si può trovare un elemento musicale, se non nelle grida e nelle voci di questa stessa strada, nel suono di un pianoforte che proviene dalla casa vicina; o ancora, volendo collocare l'*elemento drammatico* all'interno di una camera, si potrebbe far partecipare, come elemento musicale, il suono di una tromba che sale dalla strada attraverso la finestra aperta²⁷.

Proprio il tipo di esperienza sensoriale che il mezzo radiofonico imponeva ai suoi ascoltatori, in particolare nella forma del radiodramma, permise a Savinio di trovare il luogo più idoneo per sperimentare questo nuovo uso del fatto sonoro. Il "salto" che la radio gli consentì fu infatti quello di arrivare ad un lavoro che non era più il frutto di considerazioni puramente o esclusivamente compositive, ma la manifestazione sonora di una più ampia riflessione sull'atto creativo, questa sì frutto di un cammino arricchito dalle esperienze che Savinio aveva fat-

19. Cirillo 1997, p. 90.

20. *Ibidem*, p. 91.

21. De Santis 1990, p. 89.

22. Savinio 1943, p. 31.

23. Savinio 1942, p. 354.

24. «protocolaires [...] artificielles et hétérogènes», Savinio, 15 aprile 1914, p. 240.

25. «antimusicale», *ibidem*.

26. «avec la même valeur et la même liberté que cet élément possède quand il apparaît accidentellement parmi les drames continus de la vie», *ibidem*, p. 243.

27. «[...] en considérant le mouvement d'une rue comme une action dramatique, on pourrait trouver un élément musical, sinon dans les cris et les voix de cette même rue, dans le son d'un piano provenant de la maison proche; ou bien encore en voulant placer l'élément dramatique dans l'intérieur d'une chambre, on pourrait y faire participer, comme élément musical, un son de trompe montant de la rue à travers la fenêtre ouverte», *ibidem*.

to, dopo il 1915, in campo non tanto musicale, quanto letterario, pittorico e teatrale.

In *Agenzia Fix* si assiste in effetti alla realizzazione di un intreccio garbato, e allo stesso tempo dirompente, di musica e parola. Il dramma del protagonista è raccontato attraverso una voce tutta musicale – l'inciso di sette note – le cui sfumature dinamiche e agogiche annullano completamente la necessità di un testo che “spieghi” gli stati d'animo del protagonista o di una musica che li descriva impressionisticamente. Dall'altro lato, Savinio fa un doppio uso della parola drammatica affidando alla voce del Dottor O il compito di accompagnare i radioascoltatori nello sviluppo della trama e nella comprensione dei suoi contenuti più profondi e assegnando alle voci dei cantanti il compito di scorporare dal tempo della narrazione scampoli di passato che evocano nel protagonista – e quindi anche nel pubblico – emozioni che la voce narrante non avrebbe potuto tradurre con la medesima forza drammatica. In questo senso, il processo di *affranchissement* di dramma e musica trova dunque compimento nel lavoro radiofonico saviniano.

Il mezzo radiofonico al servizio della poetica saviniana

Valutato quanto la riflessione poetica saviniana sia entrata nella sua produzione radiofonica, preme verificare anche la condizione inversa, vale a dire quali elementi propri al mezzo radiofonico abbiano influenzato questa produzione e in che modo le tecniche e i mezzi offerti dalla registrazione per la messa in onda siano riusciti a valorizzarne l'unicità.

Agenzia Fix offrì innanzitutto a Savinio la possibilità di riunire in un unico lavoro tutti i temi a lui cari (l'infanzia, il ricordo, la famiglia, la *mi-mort*) sia dal punto di vista dei contenuti trattati, sia – più rilevante nel contesto di questa analisi – dal punto di vista della scrittura drammatica.

Pensiamo, ad esempio, al tema del ricordo e al fatto che Savinio considerasse l'arte come figlia della memoria. In ambito letterario, l'artista aveva tradotto questa convinzione prediligendo procedimenti analettici e percorsi di scrittura e ri-scrittura in cui i ricordi se si rivelavano, in parte, esplicitamente autobiografici erano spesso – come sottolinea Paola Italia – «completamente estranei e frutto di una produzione ideale»²⁸. Nel Savinio pittore, la dimensione della memoria si articola in due direzioni – spiega Vivarelli – «quella individuale della propria

infanzia e quella storica della civiltà mediterranea»²⁹ attingendo tanto al patrimonio delle foto conservate negli album di famiglia, quanto alle memorie iconografiche della Grecia classica. Nella composizione per la radio, la dimensione del ricordo viene invece tradotta con un raffinatissimo e sapiente gioco di scatole cinesi che sottende, e allo stesso tempo rivela, l'identificazione del protagonista di *Agenzia Fix* con uno dei tanti *alter ego* saviniani. Mentre alla voce del Dottor O Savinio affida la descrizione di momenti passati della vita del protagonista, attraverso la scrittura musicale il nostro traduce formalmente la dimensione del ricordo. Risultato di questo ricercato lavoro di intarsio drammaturgico è una scrittura a *collage* che valorizza il meccanismo dell'autocitazione di brani (o frammenti di brani) ai quali Savinio aveva lavorato in quei momenti del passato cui il testo del radiodramma fa riferimento. Pensiamo, ad esempio, all'inserito del primo dei *Chants Étranges*³⁰ – intitolato *La solitude* – che Savinio introduce nel nono episodio del radiodramma. In questo punto dell'opera, il Dottor O sta spiegando al protagonista che l'Agenzia, avverando il sogno degli alchimisti, ha radunato per lui tutto ciò che era stato significativo nella sua vita, tutto ciò che aveva desiderato che durasse, affinché potesse tornare a guardare il se stesso di allora³¹. Quando il Dottor O arriva a menzionare gli anni che il protagonista ha trascorso a Parigi, Savinio suggella il ricordo biografico con un ricordo musicale inserendo il *Chant Étrange*, composto durante la sua permanenza nella capitale francese tra il 1911 e il 1915³². In questo caso l'inserito musicale svolge contemporaneamente tre diverse funzioni drammaturgiche: da un lato proietta l'ascoltatore in una dimensione temporale, quella dei primi anni Dieci appunto, che acquista concretezza sonora attraverso l'inserimento di un brano composto da Savinio proprio in quel periodo della sua vita; dall'altro – e in conseguenza di questa citazione – l'inserito musicale conferma, seppur velatamente, l'identità tra protagonista e autore del radiodramma. In terzo luogo, la struttura compositiva de *La solitude*, come evidenzia Porzio³³, procedendo per aggregazione di frammenti linguistici privi di immediata evidenza di un ordine logico, contribuisce a dare forma a quella sensazione di straniamento che il protagonista di *Agenzia Fix* sta vivendo in quel momento dello sviluppo del dramma e a riprodurre, da un punto di vista puramente sonoro, la dimensione falsata e sconnessa tipica del ricordo autobiografico che raramente mantiene una

28. Italia 2004, p. 94.

29. Vivarelli 2003, p. 11.

30. I *Chants Étranges* sono 21 pezzi per voce e pianoforte che Savinio compose tra il 1914 e il 1915 durante il suo ultimo periodo a Parigi prima dello scoppio del primo conflitto mondiale.

31. Il nono episodio del radiodramma reca infatti il titolo *Adunazione delle cose eterne*.

32. Per un'analisi della storia compositiva di questo episodio di *Agenzia Fix*, si veda De Santis 2000³.

33. Porzio 1988, p. 130.

continuità logica, spaziale e temporale. La musica è dunque, al tempo stesso, presente e passato, presenza e assenza. Analizzando lo scarto esistente tra quanto di questo processo sta scritto nella partitura di Savinio e quanto invece fu frutto del lavoro registico di Majano si può inoltre apprezzare come le scelte tecniche – vale a dire propriamente radiofoniche – adottate da quest'ultimo abbiano amplificato il senso più profondo della poetica saviniana. A titolo di esempio, si potrebbe citare la scelta registica di disporre le tre sorgenti sonore, ovvero la voce di Arnoldo Foà, l'orchestra e la voce del baritono che canta *La solitude*, a distanze via via maggiori dai microfoni che ripresero l'esecuzione. In questo modo, l'effetto di lontananza del ricordo, così come quello della vicinanza del Dottor O, trovano voce anche da un punto di vista strettamente sonoro, amplificando, dal punto di vista formale, la sensazione di straniamento e di sospensione temporale in cui Savinio ha collocato il protagonista del radiodramma e chiedendo implicitamente ai radioascoltatori di porsi nella medesima "dimensione temporale". Un secondo aspetto che merita di essere tenuto in considerazione nel contesto di questa analisi è la scrittura per "giustapposizione", vale a dire il metodo compositivo che si basa sull'accostamento di incisi musicali, veri e propri "tasselli sonori" secondo la definizione che ne dà De Santis. Questa scelta infatti, oltre a confermare la predilezione saviniana per quelle forme chiuse, tipiche del melodramma italiano, già elogiate nel suo scritto del 1915 *Dammi l'anatema, cosa lasciva*, testimoniano anche l'urgenza del nostro di raggiungere l'«esplosione di una detonazione spirituale» abbandonando quella «continuità che invalida la musica contemporanea» trasformandola in un «ronzio indefinito»³⁴. Un approccio all'atto creativo che trova riferimenti forti anche nel metodo pittorico di Savinio il quale sosteneva che «la confezione di una pittura si scompone[ss]e in tante parti che andavano ricomposte 'a una a una' servendosi di 'una specie di sistema numerato'»³⁵. Il filosofo tedesco Theodor Adorno, nel suo saggio sull'impiego musicale della radio³⁶, sistematizzerà questa procedura compositiva, confermando il mezzo radiofonico come lo spazio privilegiato per sperimentazioni formali di questa natura:

Molta musica valida nella fase più recente non vuol più essere percepita come un processo temporale ma, in certo qual modo, in senso simultaneo, come avviene con lo sguardo che, rivolto a un quadro, ne afferra rapidamente

le parti nella loro simultaneità per poi separarle. Anche nel fenomeno radiofonico avviene qualcosa di simile alla spazializzazione, o meglio alla visualizzazione della musica. Attributi necessari di tale musica sarebbero la brevità, la rinuncia al solito dispiegamento formale, la presenza vincolante e intensa del fatto sonoro [...] e ancora la rinuncia a un'armonia tradizionale e prospettica in favore del suono singolo che stia inequivocabilmente per se stesso, e forse anche un retrocedere del contrappunto tradizionalmente inteso³⁷.

La presenza di un testo che rimanda ad un periodo passato della vita del protagonista – gli anni parigini appunto – il quale è al contempo tradotto musicalmente attraverso l'inserimento nella partitura di un frammento di un brano che Savinio aveva composto proprio durante la sua permanenza a Parigi; l'intelligente lavoro di ripresa del suono in cui voce, orchestra e *chant étrange* sono collocati a livelli sonori diversi e tali da rifletterne il ruolo drammatico; tutti questi elementi concorrono a confermare il radiodramma come lo spazio in cui Savinio ebbe la possibilità di realizzare una compenetrazione totale di contenuti e forma in una *summa* poetica di potenza davvero straordinaria.

Così come in pittura Savinio aveva teorizzato il *dipingere forte* che consisteva nel «portare con ogni mezzo la *cosa* dipinta al suo massimo d'intensità» richiedendo «a ogni segno, a ogni pennellata il massimo risultato»³⁸, il potere della radio diventava dunque quello di calare gli ascoltatori in una realtà sonora che non era più una semplice somma o successione di rumori e suoni ma un'occasione, per questi fatti sonori, di diventare coprotagonisti del gioco drammatico anche in forza di quella natura acusmatica che li sottraeva alla dimensione visiva e performativa in cui la sala da concerto li aveva fino a quel momento tenuti imbrigliati.

Un altro tema che nel radiodramma saviniano trova forme nuove per narrarsi è quello della *mi-mort*. Dal punto di vista del racconto, la mezza morte rappresenta l'espedito narrativo centrale di *Agenzia Fix*, il cui protagonista si muove tra un presente oltremondano e un passato che, osservato da una finestra, diventa tangibile e visibile solo "scendendo" nel mondo reale. La radio però offre a Savinio un'opportunità unica: quella di tradurre queste diverse sfere esistenziali attraverso un inserto musicale – il lamento del mondo – udibile da protago-

34. «l'éclat d'une détonation spirituelle»; «continuité qui infirme la musique contemporaine»; «vague bourdonnement», Savinio 1915.

35. Savinio 1940^a.

36. Adorno 1969.

37. *Ibidem*, p. 260.

38. Savinio 1940^a.

nista, deuteragonista e radioascoltatori i quali, contemporaneamente, possono interagire fluttuando in un altrove immaginario e declinato con mezzi esclusivamente musicali. Questo lamento del mondo funge pertanto da collante narrativo in due sensi. Da un lato stabilisce un collegamento tra i diversi livelli esistenziali in cui si muovono protagonisti e ascoltatori del radiodramma e, dall'altro, conferisce unità drammaturgica quando, riproposto anche alla fine dell'opera, offre all'ascoltatore la memoria del viaggio intrapreso dal protagonista suicida e della condizione mortale che accomuna tutta l'umanità.

Lo spazio radiofonico si configura, in questo senso, come un luogo privilegiato di sperimentazione di processi creativi il cui risultato sollecita anche un approccio completamente rinnovato all'atto di fruizione da parte dei radioascoltatori. Nel caso di *Agenzia Fix*, il *qui e ora* dei rumori della vita, l'*aldilà* fatto di personaggi incorporei e che, talvolta, non si esprimono neppure per mezzo di parole, la dimensione della *mi-mort* evocata da un lamento che è al contempo interno ed esterno alla narrazione³⁹, spezzano la sequenzialità logica, temporale ed espressiva della composizione, valorizzando le opportunità creative offerte all'artista da quello che Adorno aveva definito il *team work* tra i responsabili artistici dell'opera (compositore, interpreti, direttore d'orchestra) e quelli tecnici (fonici, registi radiofonici, tecnici del montaggio).

Un altro aspetto che deve essere preso in considerazione nel contesto di questa analisi, perché strettamente connesso con l'avventura radiofonica saviniana, è l'emancipazione dall'elemento visivo. La cosiddetta «cecità del mezzo»⁴⁰, secondo la definizione che ne aveva dato il critico tedesco Rudolf Arnheim, rappresentava infatti il punto di forza del radiodramma proprio perché lo metteva al pari con le altre forme d'arte, dandogli la possibilità di esprimere tutta la realtà attraverso un unico senso: l'udito. Arnheim si era spinto anche oltre dichiarando che la sfera acustica avesse più affinità con lo svolgimento drammatico di quanto non ne avesse quella visiva alla quale il pubblico era abituato quando assisteva alla messa in scena di drammi o melodrammi a teatro. Nel radiodramma, infatti, gli elementi permanenti – essenzialmente quelli scenografici o la presenza di personaggi secondari – che a teatro agivano come distrattori, scomparivano. L'ascoltatore poteva finalmente concentrarsi sul *qui e ora* e i personaggi esistevano solo per la funzione drammatica che svolgevano in quel deter-

minato momento. La realtà drammatica, alla radio, era quella che si sentiva, diceva Arnheim. Non c'era altro.

In *Agenzia Fix*, Savinio aderisce e, in un certo senso, supera questa poetica della cecità affidando al clarone un tema che *sta per* un personaggio e che interagisce direttamente con il consigliere delegato dell'Agenzia utilizzando sempre la stessa sequenza di suoni ma con leggere differenze agogiche, dinamiche o di intenzione che aiutano gli ascoltatori ad intuirne gli stati d'animo. La realtà drammatica è dunque costruita sul dialogo tra un personaggio che parla e un protagonista che manifesta attraverso una componente puramente sonora i suoi stati d'animo. Il suono è il personaggio e chi ascolta non ha bisogno di immaginarsi un corpo. La musica quindi non descrive né accompagna un certo stato d'animo, la musica è lo stato d'animo. Ne viene fuori un naturalismo tutto radiofonico. La realtà, in *Agenzia Fix*, è quella che si sente. Non c'è altro. E la musica ne fa parte con la sua forza drammatica che viaggia, per così dire, in autonomia ed interagisce con il dramma attraverso gli strumenti che le sono propri, realizzando appieno il progetto artistico enunciato in *Le drame et la musique* di cui abbiamo già discusso nella prima parte di questo breve saggio.

A conclusione di questo contributo, vorrei infine condividere una questione relativa al lavoro radiofonico di Savinio che, a mio avviso, rappresenta un interessante spunto di riflessione per ricerche future. Come riferisce De Benedictis nel suo saggio dedicato all'arte radiofonica in Italia⁴¹, per tutti gli anni Quaranta i radiodrammi furono trasmessi in ripresa diretta. La realizzazione di queste prime *pièces* ricordava pertanto ciò che accadeva nei teatri d'opera in cui l'attesa tra i vari cambi di scena veniva risolta con varie strategie di *scenotecnica radiofonica* (uso di sipari sonori o di veri e propri intermezzi musicali prelevati dal grammofono oppure suonati dal vivo nella stessa sala in cui avveniva la ripresa del radiodramma)⁴². Quando, nel 1948, si generalizzarono l'uso del magnetofono e del nastro magnetico, si aprirono quelle che De Benedictis ha definito «nuove frontiere espressive»⁴³. Da un lato infatti il montaggio dischiudeva «nuove potenzialità drammatiche e registiche», dall'altro era per la prima volta possibile raggiungere «un maggior grado di coesione ed interazione tra il livello testuale e quello musicale»⁴⁴. Adorno stesso rimarca che «lo slancio, la logica della successione, la necessità del susseguirsi di elementi nuovi dopo quelli iniziali, tutto questo non è di per sé una

39. Si tratta, in effetti, di un tema musicale che è udibile dai radioascoltatori ma anche dai protagonisti del radiodramma, come testimonia il fatto che il Dottor O vi fa esplicito riferimento all'inizio del sesto episodio intitolato *Nelle sale dell'Agenzia Fix*.

40. Arnheim 1987.

41. De Benedictis 2004.

42. *Ibidem*, pp. 11-12.

43. *Ibidem*, p. 12.

44. *Ibidem*.

qualità magica bensì un elemento della composizione che va tradotto in categorie tecniche e anche interpretative»⁴⁵. Ed è su queste categorie tecniche e interpretative che occorre, a parer mio, proseguire la riflessione, nell'ottica di gettare nuova luce

sulla produzione radiofonica di Savinio, che solo musicale non è e tra le cui pieghe – fatte di un raffinato uso delle tecniche di montaggio e di regia radiofonica – la poetica saviniana trovò, ancora una volta, un'occasione per rinnovarsi.

45. Adorno 1969, p. 270.

Bibliografia

Adorno 1969

T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino 1969

Alberti Cavalli 1996

M. Alberti Cavalli, «Le ragioni che fanno vive le parole». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Fiesole 1996, pp. 163-180

Arnheim 1987

R. Arnheim, *Elogio della cecità*, in *La radio. L'arte dell'ascolto*, Roma 1987, pp. 81-95

Cirillo 1997

S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano 1997

D'Urso 2020

V. D'Urso, *Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture e interviste negli anni Quaranta e Cinquanta*, "Studi OnLine", VII, 14, 2020, pp. 62-71

De Benedictis 2004

A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino 2004

De Santis 1990

M. De Santis, *Savinio e la musica: un amore difficile*, in *Savinio, gli anni di Parigi: dipinti 1927-1932*, a cura di M. di Carlo e P. Vivarelli, Milano 1990, pp. 89-103

De Santis 2000^a

Ead., *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, "Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze", I, 2000, pp. 61-76

De Santis 2000^b

Ead., *Savinio compositore per la radio*, "Antologia Vieusseux", VI, 16-17, 2000, pp. 135-152

De Santis 2018

Ead., *Sulle tracce di Savinio compositore per le scene a Parigi*, "Musica/Realtà", XXXIX, 115, 2018, pp. 45-74

De Santis 2019

Ead., *Savinio e la Radio, Savinio per la Radio*, in *Alberto Savinio. L'uomo isola*, a cura di M. M. Novati, L. Pronestì, M. Vaccarini, Milano 2019, pp. 117-127

Foà 2009

A. Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, Palermo 2009

Giachin 1980

G. Giachin, *Retrospectiva su Savinio e la musica*, "Rivista Italiana di Musicologia", XV, 1-2, 1980, pp. 230-263

Grandi 1995

R. Grandi, *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, Milano 1995

Greci 1948

L. Greci, *Un'intervista con Alberto Savinio*, "Radiocorriere", XXV, 50, 12-18 dicembre 1948, p. 5

Italia 2004

P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo 2004

Magnani 1950

S. Magnani, *Agenzia Fix. Opera radiofonica in 16 episodi di Alberto Savinio*, "Radiocorriere", XXVII, 13, 9-13 aprile 1950, p. 9

Ponzio 1988

M. Ponzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia 1988

Sacchetti 2007

R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano 2007

Savinio 1914

A. Savinio, *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", III, 23, 15 aprile 1914, pp. 240-244

Savinio 1915

Id., *Dammi l'anatema, cosa lasciva*, "291", 4, 1 giugno 1915, p. 2

Savinio 1940^a

Id., *Savinio secondo Savinio*, "Bollettino della Galleria del Milione", 66, 15 aprile-1 maggio 1940, in Vivarelli 2003, p. 7

Savinio 1940^b

Id., *Ecco la radio*, "Oggi", 6 luglio 1940, ora in Savinio 1981, pp. 81-82

Savinio 1942

Id., «Volo di notte» «Coro di morti» «Arlecchino», "Il popolo di Roma", 11 novembre 1942, ora in Savinio 2017, pp. 354-356

Savinio 1943

Id., *Musica estranea cosa*, "Parallelo", I, 2, estate 1943, pp. 68-70, ora in Savinio 2017, pp. 26-33

Savinio 1949

Id., *È lo strumento che crea la musica*, "Corriere d'informazione", 17-18 giugno 1949, ora in Savinio 2017, pp. 478-480

Savinio 1981

Id., *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1981

Savinio 2017

Id., *Scatola sonora*, a cura di F. Lombardi, Milano 2017

Maria Savinio 1987

M. Savinio, *Con Savinio*, Palermo 1987

Vivarelli 2003

P. Vivarelli, *Savinio*, Firenze 2003

Drammaturgia dell'altrove e suono metafisico nel *Cristoforo Colombo* di Alberto Savinio¹

1. Attorno al *Cristoforo Colombo*

Sul finire degli anni Quaranta, quando Savinio si avvicina al mondo della radio, il mezzo radiofonico si era in parte già incamminato su quella strada che l'avrebbe condotto a «trovare la sua forma», per dirla con Rudolf Arnheim, autore cui dobbiamo riflessioni cruciali sulla funzione del nuovo mezzo di comunicazione e sulle specificità di un'estetica radiofonica². Questa «forma» consisteva – in estrema sintesi – nell'elaborazione di un linguaggio radiofonico inteso non come semplice trasposizione di quello già proprio del teatro e del cinema, ma come specifico del mezzo e dunque indipendente rispetto a quello di altre forme d'arte. Parallelamente alla ricerca sul linguaggio, era necessario esplorare un nuovo concetto di drammaturgia che mettesse a frutto il potenziale estetico, linguistico e stilistico di quella che è stata definita «radiofonica arte invisibile»³. Ancora per tutti gli anni Trenta e fino allo scoppio della guerra, la produzione di radiodrammi è tuttavia ancora in qualche modo debitrice di forme e di linguaggi derivati dal teatro e incentrati prevalentemente, soprattutto nella scelta dei temi, su un realismo acustico che si realizza con la rappresentazione e l'evocazione di specifici contesti ambienta-

li (i rumori e i suoni della città, della montagna e del mare). È nel Dopoguerra che lo scenario si arricchisce di nuovi contenuti e di un linguaggio che finalmente è in grado di sfruttare le specificità della radio⁴. Grazie anche ad un assorbimento in ambito italiano delle riflessioni di alcuni teorici europei (che pensavano alla radio come «teatro dell'invisibile», «teatro dello spazio», «teatro dell'etere»)⁵, la produzione radiofonica italiana, accanto al realismo, comincia ad esplorare nuovi territori e dunque una nuova drammaturgia: dalla mera restituzione della realtà ci si sposta su ambientazioni e temi dediti alla perlustrazione di quella che viene definita, ancora una volta da Arnheim, come «azione interiore», ritenuta più idonea al racconto e alla drammaturgia radiofonica⁶. In questo scenario, che registra anche una significativa modifica nell'atteggiamento, fino a quel momento un po' distaccato, se non scettico, di alcuni intellettuali e letterati italiani nei confronti della radio⁷, l'ambito del radiodramma si affolla di mondi astratti e universi interiori: «il radiodramma del Dopoguerra pare una casa piena di spiriti, di morti che parlano, di fantasmi che non si rassegnano alla dipartita, di defunti che si credono ancora vivi»⁸. Particolarmente significativi in questo contesto sono radiodrammi come, ad esempio, *Le fotografie* di Sergio Surchi, andato in onda nel 1949 (lo stesso

1. Desidero ringraziare Mila De Santis per la lettura, per i preziosi consigli e soprattutto per avermi avvicinato al mondo di Alberto Savinio.

2. Il volume di Rudolf Arnheim, *Radio* viene pubblicato per la prima volta a Londra nel 1936 da Faber & Faber. Risale al 1937 l'edizione italiana con il titolo *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli.

3. Sacchetti 2011.

4. Sacchetti 2018.

5. Per una disamina di questi studi teorici si rimanda a *ibidem*, pp. 75-76.

6. Arnheim sosteneva che «un'azione interiore [...] debba costituire il vero oggetto di un'opera radiofonica». Citato in *ibidem*, p. 78.

7. Lo stesso Savinio aveva più volte espresso pareri critici nei confronti della radio come mezzo di comunicazione. Cfr. De Santis 2000, pp. 135-152.

8. Sacchetti 2011, p. 213.

anno di *Agenzia Fix*) e *Confessione a Francesca* di Vittorio Calvino che va in onda nel 1952, lo stesso anno del *Colombo*. Nel primo, i personaggi morti raffigurati nelle fotografie si animano e raccontano alcuni episodi della propria vita; nel secondo Giovanni, morto all'improvviso d'infarto, irrompe in una trasmissione radiofonica per far sentire ancora la sua voce e dire quanto non è riuscito a dire in vita a sua moglie Francesca. In entrambi i casi la radio sembra esplorare a fondo la possibilità di dare voce a fantasmi e defunti, a realtà parallele in cui i morti arrivano da un altrove lontano e riprendono vita grazie al buio, all'immersione in una dimensione onirica e surreale che la radio alimenta e favorisce.

Superata una iniziale diffidenza nei confronti della creazione radiofonica⁹, l'esperienza compositiva per la radio di Savinio, concentrata negli anni 1949-1952 con *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*, si situa, dunque, proprio in questo alveo di rinnovamento e di esplorazione dell'io e della coscienza che caratterizza la produzione di radiodrammi italiani tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. Tuttavia, se questi sono temi condivisi nella produzione dell'epoca, del tutto nuovo appare con Savinio il modo di concepire un linguaggio, un'arte radiofonica che si affidi completamente a una studiata compresenza di parola, suono e rumore, frutto perciò di una concezione drammaturgica fortemente unitaria che, come tale, va analizzata.

Dei due lavori per la radio, *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*, il primo, per molti versi più pienamente riuscito e innovativo, ha attirato non a caso maggiori attenzioni da parte di critici e commentatori, mentre più in ombra è rimasto finora il secondo. Nel suo seminale volume sul radiodramma italiano, Angela Ida De Benedictis scrive: «Delle due opere composte da Savinio per la radio, *Agenzia Fix* del 1950 e *Cristoforo Colombo* del 1952, è la prima a distinguersi maggiormente – sul piano timbrico e drammaturgico – per l'inventiva e la ricchezza di soluzioni congeniali al mezzo»¹⁰. Ancora prima, in un importante contributo sulla musica di Alberto Savinio, Michele Porzio sottolineava il diverso peso che la musica ha nei due lavori:

Nel corso dell'opera la musica gioca un ruolo anche quantitativamente secondario; se *Agenzia Fix* ne richiede una presenza di sostenuta intensità e in costante fusione, oltre che commento, con la parola, *Cristoforo Colombo* è una commedia in prosa punteggiata da interventi corali,

solistici e talora di un accompagnamento orchestrale che assolvono a una funzione per lo più esornativa¹¹.

Se non c'è dubbio che *Agenzia Fix* sia, dei due, il radiodramma che, con straordinaria efficacia, più mette in luce la stretta connessione tra linguaggio musicale e linguaggio radiofonico (di un linguaggio musicale, anzi, che si fa linguaggio radiofonico), ad uno sguardo più approfondito è senz'altro possibile ravvisare anche nel *Colombo* dettagli di grande interesse nella funzione assegnata alla musica. Lo aveva già intuito, del resto, Mila De Santis nell'articolo che ha costituito il punto di partenza da cui muovono queste pagine, ovvero *Savinio compositore per la radio*¹². A proposito di *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*, l'autrice afferma che si tratta di «lavori assai diversi quanto a concezione, intenzioni e dimensioni [...] e nei quali è tuttavia rintracciabile un sottile filo rosso proprio per ciò che attiene, in particolare, alle funzioni della musica».

Sulla scorta di queste ultime considerazioni, questo intervento ha lo scopo di inquadrare, in primo luogo, il contesto e la genesi del *Cristoforo Colombo* e, in secondo luogo, di proporre qualche ipotesi sulla funzione che l'elemento musicale svolge all'interno del lavoro.

Cristoforo Colombo va in onda postumo, mercoledì 8 ottobre 1952 (com'è noto Savinio era morto improvvisamente a Roma il 5 maggio di quello stesso anno), ma sappiamo dalla testimonianza della moglie Maria che l'autore aveva seguito da vicino le prove fino al suo ultimo giorno di vita. La durata del lavoro è consistente: suddiviso in tre parti, ha una durata complessiva di oltre 147 minuti. La regia è affidata a Anton Giulio Majano alla guida della Compagnia di prosa della Rai di Roma; l'esecuzione delle musiche si deve all'Orchestra Sinfonica di Roma con la direzione di Carlo Maria Giulini¹³.

In merito alle possibili definizioni del genere cui un lavoro così stratificato e per certi versi sperimentale come il *Colombo* potrebbe appartenere (radiodramma, opera radiofonica, ecc.), è lo stesso autore a venirci in aiuto. In un documento dattiloscritto conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" intitolato *Miei progetti per il 1952* – progetti cui avrebbe potuto dare seguito solo in parte, vista la morte improvvisa proprio in quell'anno – Savinio annota gli impegni che lo attendono nel campo della musica, della pittura e della scrittura. Per quanto riguarda la musica, scrive di un'opera a

9. De Santis 2000 e, più recentemente, D'Urso 2020. Si veda anche Sacchetti 2018, pp. 75-94.

10. De Benedictis 2004, p. 23.

11. Porzio 1988, pp. 190-196; 192.

12. De Santis 2000, pp. 135-152.

13. Per notizie più dettagliate sugli interpreti si rimanda alla scheda riassuntiva presente in De Benedictis 2004, pp. 235-236.

cui inizierà a lavorare proprio il primo gennaio di quell'anno e poi aggiunge: «Nel 1952 'andrà in onda' (so che si dice così) un mio *dramma radiofonico con musica*, il *Cristoforo Colombo*»¹⁴, dove quel «con musica» andrà inteso, come vedremo, non come un elemento esornativo rispetto al dramma, ma piuttosto come una componente essenziale del dramma stesso.

Il *Cristoforo Colombo* viene commissionato a Savinio dalla Rai, nell'ambito di una serie di commemorazioni per il cinquecentenario della nascita dell'esploratore genovese, figura che diventa per molti aspetti emblematica, come vedremo, nel Dopoguerra italiano. La stessa Rai, infatti, aveva già dedicato a Colombo un approfondimento, andato in onda sul Terzo programma il 12 ottobre 1951. L'autore, Carlo Emilio Gadda, aveva utilizzato testi propri, assieme ad altri tratti da *L'ammiraglio dell'Oceano* di Riccardo Bacchelli, dal *Giornale di bordo* e da *Le Relazioni di viaggio e lettere* dello stesso Colombo, entrambi curati da Rinaldo Caddeo¹⁵. Non possiamo sapere se Savinio ebbe modo di ascoltare questa trasmissione, ma certo il testo di Gadda, lungi dall'essere un ritratto agiografico del navigatore, sembra prefigurare certi toni e argomenti del *Colombo* di Savinio, come quando, ad esempio, si scaglia contro l'immagine di un Colombo « cliché nazionale », eroe da libro di scuola:

questa eroica storia è divenuta mito, babbola, calunnia, polemica, idolatria malinconica, stupidaggine integrale. La decalcomania ha potuto prevalere sul ritratto, la semplicità baggiana dei fabbricanti di schemi ha scancellato di memoria la complessità dell'azione, il multiplo gioco delle forze, cioè degli alisei e dei regni delle vele delle ciurme, e dell'ago che indebitamente declina¹⁶.

Anche il *Cristoforo Colombo* di Savinio è quanto di più lontano dalla costruzione agiografica, anzi, Savinio riflette in maniera critica proprio sulle conseguenze storiche dell'operato di Colombo, ovvero su quella « complessità dell'azione » da lui compiuta e sulle sue ineluttabili conseguenze. Il lavoro è infatti incentrato sul rimorso che attanaglia il navigatore genovese, il quale, scoprendo l'America, ha di fatto allontanato dall'Europa il centro della civiltà. Con questo rimorso, egli non può morire e si aggira, come una sorta di redivivo, per le strade di Washington fino ad arrivare nelle stanze del Presidente Truman. Tutti lo scambiano per uno spettro, un fantasma, un matto, un

comunista. Ma lui è tornato per illustrare agli americani che adesso sono loro il cuore dell'Europa e che dunque devono accettare la loro essenza europea. Solo dopo aver espresso questi concetti e dopo aver rievocato un'ultima volta il suo viaggio, Colombo può morire definitivamente.

Sebbene si tratti di una commissione Rai, dunque di un soggetto proposto, per così dire, dall'esterno, il personaggio storico di Colombo e le conseguenze storiche della sua scoperta sono un tema carsico negli scritti di Savinio nella seconda metà degli anni Quaranta. Esso affiora in più occasioni sotto forma di riflessioni sul destino dell'Europa e del suo rapporto con gli Stati Uniti, sul tema del viaggio, della morte, *dell'orfanismo*¹⁷, della convivenza di storia e mito. L'interesse per la figura dell'esploratore genovese e per i temi connessi alla sua figura – parallelamente alle riflessioni sulla sorte dell'Europa portate avanti negli stessi anni – si affaccia nei suoi scritti già dal 1944 in un articolo, ora raccolto in *Scritti dispersi*, dal titolo *Europa e Germania*. Qui l'autore si pone un interrogativo che sarà ripreso, quasi letteralmente, nell'opera radiofonica: « Perché continuiamo a innalzare monumenti a colui [Colombo] che segnò la decadenza del nostro continente? Da quel giorno, l'europismo cominciò a migrare, a colonizzare »¹⁸. Sul significato dei monumenti eretti a Colombo Savinio torna in un articolo del 1947. Qui la scoperta di un « monumentino », così come viene definito dall'autore, lo porta a riflettere sul senso e sulle conseguenze del viaggio di Colombo, con formulazioni che poi verranno riprese, ancora quasi letteralmente, nel discorso che lo stesso personaggio pronuncerà nel lavoro radiofonico:

Durante un mio recente soggiorno a Milano ho scoperto con una certa quale sorpresa un monumento a Cristoforo Colombo. [...] È un monumento piccolo, un monumentino [...]. Cristoforo Colombo scoprì l'America e con questa scoperta fece al mondo un regalo grandissimo, ma all'Italia in particolare non fece un gran regalo. Prima della scoperta dell'America l'asse della civiltà traversava il Mediterraneo e l'Italia era il centro di quest'asse [...]¹⁹.

Il tema della celebrazione della figura di Colombo ritorna in un articolo del 1949 dal titolo *Per trovare l'Europa passeremo l'Atlantico* in cui Savinio ribadisce: « La scoperta dell'America è il maggior disastro capitato all'Europa. [...] Si continua a alzare statue

14. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto "G.P. Viesseux", Firenze, Fondo Savinio, AS.II. 41.6. Corsivo mio.

15. Bacchelli 1936; Caddeo 1939; Caddeo 1941.

16. Citato in Pelgrefi 2014, pp. 81-105.

17. Savinio 1989, pp. 475-509.

18. Savinio 2004, p. 59.

19. Savinio 1947.

a Colombo: bisognerebbe abatterle e cancellare la memoria di lui»²⁰. I motivi che spinsero Colombo al viaggio sono ancora al centro di un articolo pubblicato l'anno successivo, il 1950:

Io, lasciate che ve lo dica, al Colombo che a poco a poco vado delineando, non assegno scopo. Gli uomini, e tanto più quanto maggiori, fanno le cose senza scopo. Non ne hanno bisogno. Lo scopo diminuisce l'uomo, diminuisce la cosa²¹

Le citazioni appena proposte mostrano con sufficiente evidenza come il *Cristoforo Colombo* rappresenti una sorta di punto di aggregazione delle riflessioni di Savinio che, nel tempo, vanno a sedimentarsi su un tema cruciale negli anni del Dopoguerra, ovvero quello del rapporto tra America e Europa e dei modelli della civiltà europea. Un tema assai delicato e da maneggiare con cura all'epoca, come mostrano, ad esempio, alcuni tagli al copione di *Dentro il Cristoforo Colombo* conservato presso le teche Rai, effettuati sia in fase di registrazione, sia direttamente dall'Ufficio censura. Essi riguardano passaggi, evidentemente considerati troppo espliciti, che prendevano di mira la paura del comunismo o la paranoia americana per le armi, come si può vedere, a mo' di esempio, nel passo seguente:

Colombo: Ho capito. Sparare per voi americani è come parlare: è un mezzo di espressione
[Scarica di fucileria]
[...]
Vi esprimete ancora per bocca delle vostre armi, delle vostre bombe. Bombe americane! Che voce! Che bassi!...
Siete giovani ancora. Parlate forte. Vi piace parlar forte. E quale voce più forte della voce delle armi²²?

Negli anni immediatamente successivi alla guerra, c'è insomma molta cautela e un'attenzione vigile in Rai sul testo di questo lavoro radiofonico. Tale atteggiamento doveva essere motivato anche da una più generale preoccupazione di coerenza per il modo in cui il Terzo programma, nato da appena due anni, veicolava al grande pubblico l'immagine dell'America.

Non sfugge infatti che proprio nella stessa settimana in cui va in onda il *Cristoforo Colombo* di Savinio è in programmazione anche il ciclo *America d'oggi*, sei documentari e due inchieste – come si legge sul “Radiocorriere” – in cui gli autori Massimo Rendina e Antonello Marescalchi si «sono preoccupati di dare agli ascoltatori un panorama di quella che è oggi la vita dell'americano, dei suoi problemi, delle sue aspirazioni, dei suoi contatti con l'Europa»²³. Il tono dell'articolo di presentazione apparso sul “Radiocorriere” – nello stesso numero in cui viene presentato anche il *Colombo*²⁴ – denota uno sguardo benevolo, conciliante con il mondo d'Oltreoceano: si celebra la figura di Lincoln e quella di Henry Ford, si ripercorre la storia delle università americane e quella delle grandi famiglie capitalistiche e, parallelamente, ci si sofferma sullo «spirito pionieristico americano» per poi concludere «con un'inchiesta che attraverso testimonianze di artisti, scrittori critici, studiosi documenta l'influenza della cultura europea negli Stati Uniti, dalla fine della seconda guerra mondiale a oggi». Il tono, se non trionfalistico, è certamente di curiosità. Tuttavia, se questo era il taglio con cui il Terzo programma intendeva presentare gli Stati Uniti e il suo rapporto con il Vecchio Continente, è chiaro che alcuni passaggi e giudizi critici sull'America presenti nel testo di Savinio, come quelli sopra riportati, andavano smussati, se non eliminati del tutto.

2. Dentro il *Cristoforo Colombo*

I molti materiali preparatori conservati presso il fondo Savinio dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” di Firenze consentono di ripercorrere nel dettaglio le fasi preparatorie che portarono alla creazione del *Cristoforo Colombo*²⁵. Tra le carte dell'autore infatti si conservano sia prime stesure, riscritture di singoli passaggi e diverse versioni del testo, sia schizzi, frammenti musicali di alcune scene, lo spartito per voci e pianoforte e infine la partitura completa autografa²⁶. Quest'ultima, parallelamente alla musica, presenta anche l'intero testo verbale, con preziose indicazioni che riguardano i punti di aggancio tra testo e musica, le didascalie, le modalità esecutive, a testimonianza di come il lavoro sia maturato

20. Savinio 2004, p. 1057.

21. Savinio 1950.

22. Si cita dal copione del *Cristoforo Colombo* conservato presso le teche della sede Rai di Firenze, busta n. 428, fasc. n. 2, p. 15. Desidero ringraziare la responsabile Angela Motta della sede Rai di Firenze per avermi messo a disposizione questo materiale.

23. “Radiocorriere” 1952, pp. 16-17. Il “Radiocorriere” è interamente disponibile online: <http://www.radiocorriere.teche.rai.it>.

24. *Ibidem*, p. 12.

25. Desidero ringraziare Ruggero Savinio e Francesca Antonini per aver gentilmente concesso l'accesso ai materiali conservati nel Fondo Savinio dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti. Ringrazio inoltre gli impiegati e la direttrice dell'Archivio, Gloria Manghetti, per la loro collaborazione e disponibilità.

26. I materiali musicali (partitura completa, schizzi e abbozzi) relativi al *Cristoforo Colombo* che si conservano nel Fondo Savinio dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti sono i seguenti: Schizzi e frammenti di abbozzo e di partitura, AS.Mus. 90; riduzione per voci e pianoforte, AS.Mus. 91; partitura e testo di grande formato AS.Mus. G.7.

nell'ambito di una concezione decisamente unitaria tra testo, musica, rumori, realizzazione radiofonica.

Con frequenti passaggi da un mezzo espressivo all'altro, secondo quell'ottica dell'attraversamento dei generi che caratterizza molta produzione di Savinio, in un primo momento l'autore pensa di dedicare alla figura di Colombo un film; successivamente abbandona questa idea per mettere a punto una versione teatrale del testo (di cui si conservano diversi abbozzi e ben quattro diverse versioni); infine – complice la commissione Rai – arriva alla realizzazione per la radio. Ovviamente in questa sede è impossibile dare conto delle differenze e delle numerosissime varianti tra le diverse redazioni. Ci si soffermerà piuttosto su un paio di snodi drammaturgici importanti: 1) il modo in cui nel lavoro radiofonico viene presentata e realizzata l'apparizione del *revenant* Colombo a Washington e 2) la rievocazione del viaggio, dopo la quale Colombo può morire definitivamente. Confrontare le diverse realizzazioni di questi due momenti, dapprima nel progetto cinematografico, poi in quello teatrale, infine nell'opera radiofonica, servirà a mettere a fuoco come proprio con quest'ultima Savinio abbia trovato il mezzo più adatto alla realizzazione di una drammaturgia fondata sull'astrazione, sulla ri-creazione di quell'altrove temporale e metafisico da cui proviene il personaggio di Colombo. Nel *Progetto di film*, documento redatto dall'autore nell'aprile del 1950, fin dal principio Savinio sottolinea insistentemente l'appartenenza di Colombo, definito come «un personaggio strano», «venuto da fuori», a un mondo altro:

Washington: città burocratica e ordinata. Un giorno l'ordine di questa città è rotto dall'apparizione di un personaggio strano. Badare al significato profondo di questa parola: venuto da fuori. Da dove? La sua presenza è segnalata in vari punti della città. Una specie di disco volante. Fascino del non saper nessuno rispondere a questa domanda: «Da dove?»²⁷.

Di seguito nel testo viene sottolineato l'inattualità di Colombo, qualcuno che «non appartiene al nostro presente» (frase sottolineata nel testo) e che ha – altro dettaglio importante – «una voce incrostata di passato». Si tratta di annotazioni centrali per la creazione del personaggio, che riaffioreranno anche nel lavoro radiofonico. Ma è importante qui mettere in rilievo il modo in cui Colombo «appare», «si manifesta» nel presente, ovvero nella Washington del Dopoguerra: la soluzione inizialmente

escogitata da Savinio, sia nel progetto cinematografico, sia nelle diverse versioni teatrali, vede Colombo palesarsi nell'ufficio di Truman e dichiarare semplicemente «Io sono Cristoforo Colombo», frase che viene accolta con una risata e con la battuta «È un pazzo». Questa soluzione non dovette però soddisfare pienamente Savinio. Infatti nel lavoro radiofonico Colombo si manifesta in modo del tutto diverso e reso più efficace proprio dalle possibilità offerte dalla radio, ovvero giocando sulla centralità della componente auditiva e, al tempo stesso, sull'assenza del corpo (del personaggio e dell'attore). Nell'opera radiofonica, infatti, la figura dell'esploratore genovese viene evocata fin dall'inizio attraverso la sua voce cantata. Già in apertura, mentre i due abitanti di Washington commentano le notizie sull'apparizione in città di un uomo strano e sospetto, si sente provenire da un luogo imprecisato una voce, quella di Colombo appunto, che intona per tre volte il testo «Dio sciogli!» con un canto «più parlato che cantato», come precisa Savinio in partitura. Questo finisce per creare due livelli di percezione distinti: il canto, quasi un declamato, appartiene solo a Colombo e si contrappone con uno stacco evidente al dialogo realistico (e senza musica) dei due cittadini di Washington. La terza volta le parole «Dio sciogli» devono essere intonate, come prescrive Savinio in partitura, «con angoscia» e vengono effettivamente rese più angoscienti dall'intervento del coro, accompagnato da tromboni, corni e tuba, oltre che dagli archi.

Per i primi diciotto minuti del lavoro, Colombo appare solo come voce, non solo, com'è ovvio, all'ascoltatore, ma anche agli altri personaggi. A differenza di quanto accadeva nel progetto di film e nelle versioni teatrali, nessuno lo vede. La sua voce, impastandosi successivamente con quella del coro femminile, e poi con l'effetto creato dalla «macchina del vento», subito immette l'ascoltatore in una dimensione spazio-temporale altra rispetto alla dimensione di realtà in cui sono collocati tutti gli altri personaggi e dove infatti la musica tace.

Queste due dimensioni sono nuovamente intrecciate nel momento subito successivo, quello dell'apparizione per così dire «fisica» di Colombo agli occhi di Truman e degli altri addetti alla Casa Bianca. La presenza dell'esploratore si percepisce inizialmente attraverso il rumore cadenzato dei suoi passi che si avvicinano alla stanza di Truman. In questo caso, Savinio non si limita ad una restituzione rumoristica e d'ambiente, anzi: sfruttando a pieno, ancora una volta, le possibilità offerte dal mezzo radiofonico, trasforma l'epifania di Colombo in qualcosa di più complesso, in cui, nuovamente, la dimensione reali-

27. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto "G.P. Viesses", Firenze, Fondo Savinio, AS.II. 39.14: «Progetto di film». Le sottolineature di parti

del testo si devono allo stesso Savinio.

stica (un uomo che cammina e di cui sentiamo effettivamente i passi sempre più vicini) vira gradualmente, grazie alla musica, verso una dimensione di sovrarealtà: sentiamo prima il rumore cadenzato dei passi di Colombo; poi interviene la musica, il cui ritmo si innesta su quello dei passi, ma che attraverso la peculiare timbratura di arpa, piano e flauto apre alla dimensione eterea; a tutto questo si sovrappone, in un ulteriore strato sonoro, il rumore degli spari intermittenti degli agenti, i quali cercano di fermare Colombo che si appresta ad entrare nell'ufficio di Truman. Le tre precise didascalie poste da Savinio sia nel copione, sia nella partitura prescrivono con molta cura il sovrapporsi e il fondersi di questi tre strati di suoni e rumori da cui emerge la figura di Colombo:

- 1) Rumore cadenzato di passi (è Colombo che cammina) che dopo poco si traducono nelle note e nel ritmo della musica seguente.
- 2) Durante questo frammento musicale, gli spari di armi da fuoco. Intermittenti, ora radi, ora isolati, ora a gruppo, ora lontani, ora vicini.
- 3) Gli spari continuano anche dopo la fine del frammento musicale. Col finire della musica riprende il rumore cadenzato dei passi (stesso Tempo della musica). I passi si avvicinano. Si fermano. Dopo che si sono fermati, Colombo (seguente pagina) comincia a parlare²⁸.

Il risultato è, ancora una volta, una sonorità dalla dimensione realistica e straniante al tempo stesso.

L'altro punto cruciale di questo lavoro radiofonico riguarda, come si è anticipato, la rievocazione del viaggio di Colombo, dopo il quale il personaggio può finalmente congedarsi dal mondo. Negli appunti contenuti nel già citato *Progetto di film*, il tema della rievocazione del viaggio non è presente. Colombo spiega i motivi per cui è riapparso a Washington, mentre la morte definitiva del personaggio è affidata ad una immagine di grande suggestione metafisica: «La parete di destra si raggrinzisce, si ammorbidisce. Un tondo d'ombra si forma nel mezzo. Una mano, un braccio escono dal tondo d'ombra. Colombo afferra con smisurato amore la mano d'ombra, tirato da

essa entra nella parete. La quale torna lucida e chiara»²⁹.

Nella redazione estesa del progetto cinematografico (una sorta di vero e proprio soggetto)³⁰, invece, il viaggio è più semplicemente rievocato mediante la trasmissione di un filmato dallo schermo del televisore presente nello studio di Truman. «Film nel film» – annota Savinio – «possibilmente a colori». Qualcosa di simile avviene anche nella versione teatrale, dove Colombo, quasi come un regista, mette in scena i suoi personaggi, assegnando a ciascuno dei presenti una parte ben precisa. Il tutto ripreso da una macchina da presa collocata sopra il tavolo. Nel lavoro radiofonico, la rievocazione del viaggio di Colombo occupa una parte assai lunga, estendendosi per ben sei numeri della partitura. Come nella versione teatrale, anche in quella radiofonica Savinio pirandellianamente mette in scena i suoi personaggi e assegna loro le parti della Regina Isabella, dei dotti spagnoli e francesi, del marinaio andaluso Giovanni Rodrigo Berneio, il primo ad avvistare il Nuovo Mondo. Ma il viaggio non viene raccontato o descritto nei dettagli, il testo non spiega, piuttosto si limita, attraverso il prevalere del monologo di Colombo, a suggerire elementi, per così dire, “di contorno” che lasciano immaginare all'ascoltatore particolari relativi alla partenza o che alludono alla navigazione (gli ormeggi, l'immagine della caravella, la notte e le luci sul mare)³¹.

Tutti questi elementi si ricompongono in una vera e propria rievocazione del viaggio solo grazie alla musica, ovvero soprattutto alla varietà della strumentazione e all'attenzione per effetti timbrici mirati che sono peculiari di questa sezione. Qui l'apporto musicale diventa infatti essenziale non solo per creare uno stacco nella narrazione e immettere l'ascoltatore nel racconto del viaggio, ma anche per scandire il ritmo e ricreare, quasi visivamente, le diverse fasi. Arricchita dalla presenza ora del coro maschile, ora del coro di donne e ragazzi, la musica e i diversi effetti rumoristici sapientemente dosati hanno qui primariamente il compito di farci “vedere” alla radio la caravella salpare, farci sentire il ritmo del coro dei marinai che guidano la nave, il loro «enorme russare» durante la notte³², l'eccitazione dell'arrivo, il tonfo dell'ancora che attracca e della sua catena, il canto di ringraziamento dell'equipaggio. È proprio alla componente sonora, fatta di musica, voci e rumori, usata ora come sottofondo del testo, ora in alternanza o in contrappunto con la parola recitata (il tutto prescritto, come sempre,

28. A. Savinio, *Cristoforo Colombo*, copione dattiloscritta, Firenze, teche Rai, p. 14. Partitura: Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto “G.P. Viesseux”, AS.Mus. G.7, «Larghetto», n° 5, p. 21.

29. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto “G.P. Viesseux”, Firenze, Fondo Savinio, AS.II. 39.14.

30. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto “G.P. Viesseux”, Firenze, Fondo Savinio, AS.Lib. 27.

31. Colombo: «Su! Ciascuno al proprio posto! Stiamo per rompere gli ormeggi. Dio ci protegga! E quest'anima, quaggiù, ispirata da Lui! Serratevi! Qui. Intorno a me! La nave è piccola! Serratevi!». A. Savinio, *Cristoforo Colombo*, copione dattiloscritta, Firenze, teche Rai, p. 62.

32. Così recita la didascalia: «Enorme russare (corale). Respirazione densa e cupa dei dormienti. Qualche gemito, qualche lamento nel sonno. Il che avviene dopo l'attacco della musica, così da sovrapporsi alla musica», *ibidem*.

dalle accuratissime didascalie), che Savinio affida dunque il compito di rievocare questo viaggio, di rendere nuovamente presente un tempo passato.

Non a caso in questa parte del lavoro sono particolarmente numerosi i richiami espliciti alle voci, intese quasi come essenze metafisiche, voci di volta in volta ascoltate, evocate, immaginate: quella di Colombo, naturalmente, ma anche quella della Regina Isabella e delle mogli del genovese che emergono dal suo vissuto («Quelle voci, il riflesso di noi stessi», dice a proposito Colombo), le voci della folla impaurita, la voce quasi ipnotica della madre che ripete in più punti dell'opera le parole: «L'ho generato... l'ho nutrito... l'ho allevato» e, ancora, le voci del coro che scandisce in conclusione la radice del nome di Colombo (Cri-sto! Cri-sto-fo-ro!), annunciato – scrive Savinio nel copione – da «un rumore cosmico»³³. Una pagina, questa, nella quale ben si rileva, sul piano dei contenuti, la valenza messianica, della figura di Colombo, novello Cristo, e, al tempo stesso, sul piano più strettamente stilistico, l'esigenza di Savinio di dosare e costruire con molta attenzione i silenzi, i rumori, le sonorità di questi momenti cruciali del suo lavoro.

Il sapiente gioco sulla voce che innerva l'intero radiodramma diventa ad un certo punto anche gioco sulla voce stessa, e in particolare sulla voce alla radio. Non sfugge ad un ascolto attento, infatti, che il discorso di Colombo, quello in cui egli spiega a tutti «perché è tornato e perché non poteva morire» viene pronunciato proprio alla radio. Nella redazione giornalistica, tutti fremono in attesa delle 6, ora in cui è fissato il proclama di Colombo: il redattore capo sollecita l'altro ad accendere la radio e quando l'apparecchio viene acceso si sente quello che Savinio definisce «il rumore friggitorio» o «il garbuglio» della radio. Inoltre, le parole rimbalzano dalla voce dei personaggi a quella della stessa radio: quando il medico pronuncia la parola «automatismo», subito ripresa dal primo redattore, la stessa parola viene pronunciata alla radio, nel frattempo rimasta accesa, dallo stesso Colombo³⁴.

Medico: Vedremo all'esame. A un dipresso, effetti dell'automatismo.

Redattore Capo: E due minuti! Presto! A posto la radio!

I redattore: Automatismo?...

(Il garbuglio della radio si chiarisce. Si sente la voce di Colombo)

Colombo: ...automatismo...L'uomo una volta operava per impulso di fede, per impulso d'amore; oggi, per automatismo...

Savinio sembra dunque scherzare con le aspettative dell'ascoltatore, mettendo in scena la trasmissione radiofonica, creando una situazione, per così dire, “metaradiofonica”: l'ascoltatore alla radio ascolta altre persone che si accingono ad accendere la radio per ascoltare le parole di Colombo alla radio.

Da quanto fin qui osservato è facile ricavare come la costruzione drammaturgica del *Colombo* di Savinio ben si saldi alle possibilità proprie del mezzo radiofonico, a cui l'autore non a caso approda dopo aver sperimentato anche il cinema e il teatro parlato: l'ascoltatore non è solo catturato dalle parole e dal ragionamento, talvolta concettoso, dell'esploratore genovese, ma è soprattutto affascinato dal suo provenire da un mondo altro e lontano, un mondo di voci e suoni, opposto a quello della realtà, continuamente evocato e che continuamente sollecita l'immaginazione di chi ascolta. La componente sonora (intesa come insieme di musica, suoni e rumori) del *Cristoforo Colombo* non si limita affatto a svolgere una mera funzione di accompagnamento o di commento. Essa contribuisce, piuttosto, e in misura determinante, a creare uno spazio “altro” al di là della dimensione reale, ad evocare, grazie alla radio, quell'altrove da cui Colombo arriva spezzando il percorso lineare del tempo e creando al tempo stesso per l'ascoltatore una dimensione metafisica in cui c'è «tutto da udire nulla da vedere». Esattamente quello che Savinio chiedeva a un'opera radiofonica e alla sua propria forma³⁵.

33. *Ibidem*, p. 98.

34. *Ibidem*, p. 82.

35. «Ottima idea, questa della Radio. Alla quale gli autori devono rispondere rispettandone lo spirito, ossia scrivendo opere 'radiofoniche': tutto da udire nulla da vedere», Savinio 1949.

Bibliografia

Arnheim 1937

R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano 1937

Bacchelli 1936

R. Bacchelli, *L'ammiraglio dell'Oceano. Breve storia di una rinuncia a scrivere la vita di Cristoforo Colombo*, "Nuova Antologia", 16 febbraio e 1 marzo 1936

Caddeo 1939

R. Caddeo (a cura di), *Giornale di bordo di Cristoforo Colombo (1492-1493)*, Milano 1939

Caddeo 1941

Id. (a cura di), *Relazioni e lettere di viaggio di Cristoforo Colombo (1493-1506)*, Milano 1941

D'Urso 2020

V. D'Urso, *Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture e interviste negli anni Quaranta e Cinquanta*, "Studi OnLine", VII, 14, 2020, pp. 62-71

De Benedictis 2004

A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, Torino 2004, p. 23

De Santis 2000

M. De Santis, *Savinio scrittore per la radio*, "Antologia Viesseux", VI, 16-17, 2000, pp. 135-152

Pelgreffi 2014

I. Pelgreffi, *Gadda e la radio*, in *Il Pasticciaccio: Gadda e la filosofia*, a cura di L. Lo Marco, Lecce 2014, pp. 81-105

Porzio 1988

M. Porzio, *Cristoforo Colombo: per un cristianesimo illuminista*, in *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia 1988, pp. 190-196
"Radiocorriere" 1952

"Radiocorriere", XXIX, 41, 5-11 ottobre 1952, pp. 16-17

Sacchettini 2011

R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma prima della televisione*, Corazzano 2011

Sacchettini 2018

Id., *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze 2018

Savinio 1947

A. Savinio, *Colombo in penitenza*, "Corriere d'informazione", 1947

Savinio 1949

Id., *È lo strumento che crea la musica*, "Corriere d'informazione", 17-18 giugno 1949, ora anche in Savinio 2004, pp. 976-977

Savinio 1950

Id., *Senza scopo*, "Corriere d'informazione", 1950, ora anche in Savinio 2004, con il titolo *Non aveva scopo Colombo quando partì*, pp. 1462-1465

Savinio 2004

Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano 2004

Materiale conservato presso le teche Rai della sede di Firenze:

Cristoforo Colombo, copione dattiloscritta conservato presso le teche della sede Rai di Firenze, busta n. 428, fasc. n. 2, p. 15

Materiali del Fondo Savinio conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti":

Savinio, Alberto, *Cristoforo Colombo*, Schizzi e frammenti di abbozzo e di partitura, AS.Mus. 90

Id., *Cristoforo Colombo*, riduzione per voci e pianoforte, AS.Mus. 91

Id., *Cristoforo Colombo*, partitura e testo di grande formato AS.Mus. G.7

Id., *Progetto di film*, AS.II. 39.14

Id., *Lorenzo Mabili* [*La metamorfosi del vecchio poeta*], AS.II. 41, 6

Id., AS.Lib. 27

Abstract

Pier Giovanni Adamo, *Savinio ispirato ovvero Le voci delle cose*

Nel 1944 le edizioni di “Documento” pubblicarono *Venti racconti di Guy de Maupassant*, primo e unico titolo della collana “Il viaggiatore e la sua ombra” diretta da Alberto Savinio. Tale titolo nicciano compare nelle prime pagine di *Lui e l'altro*, l'introduzione al volume dello stesso Savinio, che tradusse le novelle insieme ad Anna Maria Sacchetti. Agli anni del lavoro su Maupassant risalgono *Casa «La Vita»* (1943) e *Tutta la vita* (1945), due raccolte di racconti in cui la prosa di Savinio rende percepibile una “sovrarealtà” che ha già i caratteri del teatro desiderato in *Nuova Enciclopedia*, «nel quale assieme con gli uomini parleranno anche le cose, gli elementi, e fino i pensieri, le ipotesi, i ricordi rimasti senza padrone». Il saggio indaga affinità (e divergenze) tra questo microcosmo narrativo e l'«altro mondo», quasi «un aldilà» nel quale sono ambientati i *contes* di Maupassant decisivi per lo scrittore italiano, quali *Le Horla, Sur l'eau, Lui?*, concentrandosi sull'impronta lasciata dalla traduzione di *Qui sait?* sui racconti d'interni scritti da Savinio negli anni Quaranta. Viene così ricostruita la cronistoria letteraria e figurativa della topica dei mobili animati (compresi gli iconici Poltromamma e Poltrobabbo), ereditata da due novelle di Pirandello e centrale nell'elaborazione della poetica saviniana dell'“ispirazione”, analizzando le diverse tecniche attraverso cui Savinio tentò di «dare forma all'informe e coscienza all'incosciente».

In 1944, “Documento” published *Venti racconti di Guy de Maupassant*, the first and only title in the series “Il viaggiatore e la sua ombra” directed by Alberto Savinio. This Nietzschean title appears in the opening pages of *Lui e l'altro*, the introduction to the volume by Savinio himself, who translated the novellas along with Anna Maria Sacchetti. During the same years of the work on Maupassant Savinio wrote *Casa «La Vita»* (1943) and *Tutta la vita* (1945), two collections of stories where his prose makes perceptible a “sur-reality” that already bears the characteristics of the theater he wished for in *Nuova Enciclopedia*: «in which, together with men, things, elements, and even thoughts, hypotheses, memories left without an owner will speak». The present essay investigates affinities (and divergences) between this narrative microcosm and the

«'other' world», almost «an afterlife» in which Maupassant's *contes* are set, especially the decisive ones for the Italian writer, such as *Le Horla, Sur l'eau, Lui?*; then it focuses on the imprint left by the translation of *Qui sait?* on the interior stories written by Savinio in the forties. Thus, the literary and figurative story of the animated furniture topic (including the iconic Poltromamma and Poltrobabbo) is reconstructed, as it is inherited from two novellas by Pirandello and becomes central in the elaboration of Savinio's poetics of “inspiration”.

Paolo Baldacci, *Alberto e Giorgio de Chirico: una teoria, due diverse metafisiche*

Dalle ricerche degli ultimi trent'anni sui fratelli de Chirico si può concludere che: 1) l'arte metafisica come teoria poetica prende il via da esperienze comuni dei due fratelli risalenti all'infanzia e all'adolescenza; 2) l'attività di Alberto nel 1907-1909 fu determinante nell'orientare Giorgio verso i temi pittorici tardo romantici e verso il pensiero di Nietzsche; 3) l'attitudine di Giorgio ad una maggiore interiorità e sensibilità determinò sul finire del 1909 l'esperienza della “rivelazione” e una svolta fondamentale nella sua arte; 4) nel 1910 i due elaborano insieme le basi teoriche di una poetica e di un linguaggio che Alberto, colpito dalle opere del fratello, ritenne di poter trasferire in ambito musicale convincendo Giorgio a collaborare in questa impresa; 5) Il fallimento del concerto di Monaco e il trasferimento di Alberto a Parigi permisero a Giorgio di acquisire piena coscienza e di imboccare una strada del tutto indipendente; 6) da quel momento le due metafisiche di de Chirico e di Savinio si delineeranno in modo diverso senza per questo interrompere la collaborazione e il dialogo tra i due.

From the research of the last thirty years on the de Chirico brothers it can be concluded that: 1) metaphysical art as poetic theory began with common experiences of the two brothers dating back to childhood and adolescence; 2) Alberto's activity in 1907-1909 was decisive in orienting Giorgio towards late Romantic pictorial themes and Nietzsche's philosophy; 3) Giorgio's attitude towards a greater interiority and sensibility determined the experience of “revelation” at the end of 1909 and a fundamental turning

point in his art; 4) in 1910 the two worked together to elaborate the theoretical foundations of a poetics and a language that Alberto, impressed by his brother's works, felt he could transfer to the field of music, convincing Giorgio to collaborate in this undertaking; 5) the failure of the Munich concert and Alberto's move to Paris allowed Giorgio to become fully conscious of embarking upon an entirely independent path; 6) from that moment on, the two metaphysics of de Chirico and Savinio would take on different outlines without interrupting the collaboration and dialogue between them.

Chiara Catani, *Esordio di Savinio biografo: Guillaume Apollinaire e Narrate, uomini, la vostra storia*

Narrate, uomini, la vostra storia è, per ammissione dello stesso autore, un «libro di biografie romanizzate»: la prima biografia che Savinio compone è quella dell'amico Guillaume Apollinaire – come Savinio stesso, apolide e *déraciné* – pubblicata in rivista negli anni Trenta e confluita poi in volume. Apollinaire è un vero e proprio *leitmotiv* che accompagna tutta la produzione letteraria saviniana, dagli esordi, ai racconti, agli articoli di giornale. Questo contributo mette in evidenza come la biografia di Apollinaire inauguri la vocazione di Savinio alla scrittura – e alla manipolazione – della vita altrui, e come Savinio, qui per la prima volta nei panni di un biografo indiscreto e fantasioso, non risparmi la vita di celebri personaggi dai piccoli dettagli quotidiani, bizzarri e sconvenienti.

Narrate, uomini, la vostra storia is, by the author's own admission, a «book of fictional biographies»: the first biography Savinio composes is that of his friend Guillaume Apollinaire – like Savinio himself, apolide and *déraciné* – published in a periodical in the 1930s and later published in a volume. Apollinaire is a veritable *leitmotiv* that accompanies Savinio's entire literary production, from his beginnings to his short stories and journal articles. This contribution highlights how Apollinaire's biography inaugurates Savinio's vocation for writing – and manipulating – the lives of others, and how Savinio, here for the first time in the role of an indiscreet and imaginative biographer, does not spare the lives of famous characters from small, everyday, bizarre, and inconvenient details.

Antonella D'Ovidio, *Drammaturgia dell'altrove e suono metafisico nel Cristoforo Colombo di Alberto Savinio*

Nell'ambito dei lavori realizzati da Savinio per la radio negli ultimi anni della sua vita (1949-1952), l'opera radiofonica *Cristoforo Colombo* occupa certamente una posizione di rilievo,

sia per le scelte stilistiche adottate e per la pluralità dei temi affrontati (il rapporto tra Europa e America, tra reale e irreale, tra storia e mito), sia per come essa si rapporta al contesto della produzione radiofonica coeva e al clima politico e culturale del Dopoguerra. In assenza di uno studio specifico su questo lavoro – tra i più lunghi e complessi composti da Savinio per la radio – il mio intervento ne ripercorrerà la genesi (da soggetto cinematografico a testo teatrale, infine a opera radiofonica) e ne illustrerà le principali componenti stilistiche, soffermandosi soprattutto sulla funzione che il suono – inteso come insieme di voce musica rumore – assume nel costruire una drammaturgia dell'irrealtà e dell'altrove la cui efficacia viene potenziata proprio dal mezzo radiofonico.

Among the works Savinio produced for the radio in the last years of his life (1949-1952), the radio drama *Cristoforo Colombo* certainly occupies a relevant position, both in terms of the stylistic approach and the range of topics it tackles (the relationship between Europe and America, between the real and the unreal, between history and myth), and the way it relates to the context of contemporary radio production in the political and cultural context of the post-war period. In the lack of a specific study on this work – one of the longest and most complex composed by Savinio for the radio – my article will retrace its genesis (from film subject to theatrical text, and finally to radio drama) and will illustrate its main stylistic features, focusing above all on the role that sound – considered as a combination of voice, music and noise – play in creating a dramaturgy of the unreal reinforced by the medium of radio.

Valeria D'Urso, *Ripensare Parigi. Savinio nella primavera 1947*

Tra aprile e maggio del '47, mentre la "Fiera Letteraria" ripubblicava la sua riflessione in merito alla crisi delle arti e del mondo moderno col titolo di *Fine dei modelli*, Savinio rilanciò la sua attività pittorica con la personale alla Galleria Borromini e tenne a Milano due conferenze, su Apollinaire e sui ricordi artistici di Francia, argomenti che riprese anche in articoli coevi. Nello stesso periodo, scrisse alcuni profili biografici destinati all'Enciclopedia Hoepli, tra cui il proprio e quello di de Chirico, ma anche di Apollinaire, Jacob e Picasso, e a giugno elaborò il *post scriptum* alla riedizione di *Hermaphrodito*.

Analizzando questi contributi e il contesto in cui nacquero, l'intervento intende mettere in luce come Savinio, in sintonia con il diffuso interesse per la Francia dimostrato all'epoca dalla cultura italiana, si fece interprete della stagione delle

avanguardie e, in misura minore, della vita parigina tra le due guerre, e coniugò senza forzature l'esigenza di rinsaldare la sua posizione di testimone e attore di primo piano degli eventi narrati con uno sfoggio delle proprie credenziali autenticamente cosmopolite, di cui si evidenzia l'opportunità politica nella temperie del Dopoguerra.

Between April and May 1947, while "Fiera Letteraria" was republishing an essay on the crisis of the arts and of modern society under the title *Fine dei modelli*, Savinio revived his career as a painter with a solo exhibition at Galleria Borromini and held two conferences in Milano on his personal artistic *souvenirs* from France and Apollinaire, both subjects he also explored in coeval articles for the press. At the same time, he wrote several biographies for the Enciclopedia Hoepli, including his own and de Chirico's, but also Apollinaire's, Jacob's and Picasso's, and in June he prepared the *post scriptum* for the new edition of *Hermaphrodito*.

By analyzing these contributions and the context in which they were produced, this essay intends to show how Savinio, in tune with the widespread interest in France demonstrated at that time by Italian culture, became an interpreter of the Avant-Garde season and, to a lesser extent, of the Parisian life between the World Wars. The essay furthermore explores how Savinio naturally combined the need to strengthen his position as a witness and a prominent actor of the narrated events with the display of his own authentic cosmopolitan credentials, which were finally appreciated in the post-war political climate.

Emanuele Franceschetti, *Savinio, 1950: Orfeo vedovo, le mille morti del melodramma e il problema del "contemporaneo"*

La brevissima e sfortunata stagione musicale dell'Anfiparnaso – associazione costituitasi a Roma nel 1949 grazie al coinvolgimento diretto di figure di prim'ordine dell'arte e della cultura italiana – sigla uno dei numerosi tentativi del teatro musicale italiano del Novecento di reagire alla propria – pluri-decennale – crisi produttiva e culturale. L'*Orfeo vedovo*, ultima realizzazione compiutamente "operistica" di Alberto Savinio è tra i quattro lavori inediti predisposti per il primo cartellone. Oltre a rappresentare, stando alle parole del compositore stesso, la sintesi ultima (e il più sincero disvelamento) della propria poetica, l'*Orfeo vedovo* si offre come efficace fotografia dello *status quo* del teatro musicale italiano intorno alla metà del secolo. Cercando di problematizzare il concetto di "contemporaneità", si condurrà un'analisi testuale e drammatico-musicale dell'opera di Savinio, per provare a collocarla

opportunamente nell'orizzonte creativo del compositore e in quello del teatro musicale italiano del Novecento.

The very short and ill-fated musical season of Anfiparnaso – an association founded in Rome in 1949 thanks to the direct involvement of leading figures in Italian art and culture – was probably one of the many attempts of 20th century Italian musical theatre to react to its own productive and cultural crisis. *Orfeo vedovo*, Alberto Savinio's last fully "operatic" production, is among the four new works composed and realized for the first edition. In addition to representing, in the words of the composer himself, the ultimate synthesis (and most sincere unveiling) of his poetics, *Orfeo vedovo* offers itself as an effective "image" of the *status quo* of Italian musical theatre around mid-century. Trying to problematize the concept of "contemporaneity", we will conduct a textual and dramatic-musical analysis of Savinio's work, in an attempt to place it appropriately within the composer's creative horizon and within that of 20th century Italian musical theatre.

Francesca Golia, *Divini strabismi. Metafisica dello sguardo nella Casa ispirata di Alberto Savinio*

Questo articolo intende contribuire alla riflessione sull'importanza dello sguardo nella metafisica moderna teorizzata da Savinio. A partire da due digressioni eliminate dalla versione definitiva del romanzo *La casa ispirata* (1925), tale questione è affrontata alla luce delle molteplici allusioni testuali alla figura di Gesù Cristo. In particolare, l'articolo si concentra sul tema dello strabismo – considerato da Savinio quale segno indubitabile di una vocazione metafisica – mediante il confronto tra la *Vera icona* e l'*Autoritratto con la morte che suona il violino* di Arnold Böcklin (1872).

This article aims to contribute to the discussion on the significance of the gaze in modern metaphysics as theorised by Savinio, on the basis of two digressions that were removed from the final version of the novel *La casa ispirata* (1925), by examining the numerous textual allusions to the figure of Jesus Christ. The article focuses on the subject of strabismus – considered by Savinio as an undeniable sign of a metaphysical vocation – through a comparison of the *Vera icona* with Arnold Böcklin's *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle* (1872).

Beatrice Laghezza, *L'Europa dopo la pioggia di Alberto Savinio*
Il titolo del saggio allude, oltre che al saggio *Dopo il diluvio. Lo Stato*, pubblicato da Savinio nel 1946, a due dipinti di Max Ernst: il primo, *Europa nach dem Regen I*, viene realizzato nel

1933, lo stesso anno in cui Hitler sale al potere in Germania; il secondo, *Europa nach dem Regen II*, risale al 1940-1942 e permette all'artista tedesco una fuga rocambolesca dalla Francia occupata dai nazisti verso gli Stati Uniti. A partire dalla descrizione delle due tele di Ernst si cerca di riflettere su alcune delle molteplici questioni sollevate da Savinio negli scritti "civici" composti dopo la caduta del fascismo, e in particolare sul concetto di crisi dello Stato nazionale e sulla natura di quella rivoluzione che, nelle attese dello scrittore, avrebbe portato alla ricostruzione del sistema politico e culturale dell'Europa. L'analisi di questi temi permette di mettere in luce l'influenza che il pensiero di Paul Valéry ha esercitato sulla definizione saviniana di un'Europa non del territorio ma dell'*esprit*, nonché di sondare le possibili convergenze tra l'europismo di Savinio e il socialismo liberale che ispira il progetto rivoluzionario e federalista degli autori del *Manifesto di Ventotene*.

The title of this paper alludes not only to the essay *Dopo il diluvio. Lo Stato*, published by Savinio in 1946, it alludes also to two paintings by Max Ernst: the first, *Europa nach dem Regen I*, was painted in 1933, the same year Hitler came to power in Germany; the second, *Europa nach dem Regen II*, dates from 1940-1942 and allows the German artist a daring escape from Nazi-occupied France to the United States. Starting with the description of Ernst's two paintings, the article reflects on some of the many questions raised by Savinio in his "civic" writings composed after the fall of Fascism, and in particular on the concept of the crisis of the national state and the nature of that revolution which, in the writer's expectations, would lead to the reconstruction of Europe's political and cultural system. The analysis of these themes makes it possible to highlight the influence that Paul Valéry's thought exerted on Savinio's definition of a Europe not of the territory but of the *esprit*, as well as to probe possible convergences between Savinio's Europeanism and the liberal socialism that inspired the revolutionary and federalist project of the authors of the *Manifesto di Ventotene*.

Lucilla Lijoi, *Oltre gli aculei dell'istrice. Il carteggio Savinio-Bima*

Il saggio descrive il rapporto di amicizia e collaborazione culturale tra Alberto Savinio (1891-1952) e Fausto Bima (1912-1981), intellettuale e politico alessandrino di area socialista. Tale rapporto è indagato attraverso lo studio della corrispondenza inedita tra Savinio e Bima (1946-1952), conservata presso l'Archivio Storico di Alessandria, e attraverso l'analisi dei testi di Savinio vicini alle tesi del PSI, pubblicati in volume (*Sorte dell'Europa*, Milano, Bompiani, 1945) o su testate

come "Osservatorio", "L'umanità". Infine, il saggio fa luce sulla commissione assegnata nel 1949 a Savinio su interessamento di Bima di una serie di pannelli decorativi destinati ai transatlantici *Conte Grande* e *Conte Biancamano*.

The essay describes the relationship of friendship and cultural collaboration between Alberto Savinio (1891-1952) and Fausto Bima (1912-1981), an intellectual and politician from Alessandria from the socialist area. This relationship is investigated through the study of the unpublished correspondence between Savinio and Bima (1946-1952), preserved in the Historical Archives of Alessandria, and through the analysis of Savinio's texts close to the theses of the PSI, published in a volume (*Sorte dell'Europa*, Milan, Bompiani, 1945) or in newspapers such as "Osservatorio", "L'Umanità". Finally, the essay sheds light on the commission assigned in 1949 to Savinio on Bima's interest for a series of decorative panels intended for the Italian transatlantic liners *Conte Grande* and *Conte Biancamano*.

Nicol Maria Mocchi, «Vive la liberté! Nous partirons pour l'Amérique». *Alberto Savinio e la Galleria 291*

L'intervento ricostruisce le relazioni intessute da Alberto Savinio, allora residente a Parigi e gravitante nel circolo delle "Soirées de Paris", con la galleria newyorkese 291 diretta dal fotografo Alfred Stieglitz. In pochi mesi, tra il 1914 e il 1915, si crea un momento particolarmente propizio per l'ingresso del giovane pianista e critico musicale nell'avanguardia statunitense, grazie alla mediazione del poeta Guillaume Apollinaire, del mercante e collezionista Paul Guillaume e dello scrittore e caricaturista messicano Marius De Zayas. Da questi incontri nasceranno alcune nuove e inattese collaborazioni (articoli, conferenze, concerti, *pièces* teatrali), molte delle quali destinate a interrompersi con lo scoppio della guerra e il trasferimento dei fratelli de Chirico in Italia.

The essay explores the relations developed by Alberto Savinio, at the time living in Paris on the fringes of the "Soirées de Paris" circle, and the New York Gallery 291, headed up by photographer Alfred Stieglitz. In the space of just a few months, between 1914 and 1915, thanks to the mediation of the poet Guillaume Apollinaire, the dealer Paul Guillaume and the Mexican writer and caricaturist, Marius De Zayas, a particularly auspicious moment arose for the young pianist cum-music critic to become part of America's *avant-garde*. A number of new and unanticipated collaborations emerged and took shape (articles, lectures, concerts,

plays), many of which were interrupted by the outbreak of war and the de Chirico brothers' move to Italy.

Nicol Maria Mocchi, Gregorio Nardi, *Les Souvenirs ritrovati, scena lirica del 1913. Un inatteso sguardo sulla musica del giovane Savinio*

Il rinvenimento negli archivi statunitensi dello spartito originale della “scène lyrique” menzionata da Alberto Savinio nella lettera a Fritz Gartz sul finire del 1913 e intitolata *Les Souvenirs* offre l'occasione per uno studio minuzioso e ricco di ipotesi svolto da Gregorio Nardi, capace di gettare nuova luce sugli esordi musicali del giovane compositore, ma anche sulle origini e sviluppi dell'arte metafisica, come visione del mondo e “meccanismo del pensiero”, in un momento di straordinario fervore creativo per entrambi i fratelli de Chirico.

The discovery in US archives of the original “scène lyrique” score mentioned by Alberto Savinio in a letter to his German friend, Fritz Gartz, at the end of 1913, affords Gregorio Nardi an opportunity to carry out a thoughtful and meticulous study that sheds new light not only on the young composer's musical beginnings, but also on the origins and developments of Metaphysical Art as a worldview and “mechanism of thought” at a time of extraordinary creative fervor for both the de Chirico brothers.

Giulia Munaretto, *Ascolto il tuo cuore, città: collage fisico e metafisico*

Ascolto il tuo cuore, città è composto da una rete di aneddoti, ricordi e invenzioni; un “ritratto di città” – Milano – che emerge dalla divagazione. L'*excursus* è infatti la figura che caratterizza questo scritto odeporico in cui Savinio non solo ripercorre fisicamente i luoghi, in una stendhaliana *flânerie*, ma piega le coordinate spazio-temporali per seguire il «lungo e tranquillo conversare» tra la memoria di quei luoghi e i propri ricordi personali. Il volume è frutto di un *collage* fisico di diversi articoli apparsi su rivista tra il '39 e il '41 – come testimonia il primo dattiloscritto conservato presso l'Archivio Bonsanti – e metafisico, composto da luoghi, oggetti, personaggi, di cui Savinio indaga l'anima nascosta investendoli di una nuova e personale verità. Ironia, aneddotismo storico e sguardo metafisico – «dentro la fisica» – diventano mezzi conoscitivi, e il racconto dei «fatti annientati» assume quel valore civico che l'autore stesso attribuisce al suo surrealismo.

Ascolto il tuo cuore, città is a network of stories, memories, and imaginations: a «city portrait» emerging from digres-

sions. The *excursus* is indeed the distinguishing feature of this odeporic writing. Savinio not only retraces real places in a Stendhalian *flânerie*, but also bends space-time coordinates, following a «long and tranquil conversation» between the memory of those places and his own personal memories. The first typescript of the volume – preserved at the Bonsanti archive in Florence – shows how it results from a tangible collage of various articles published in magazines between '39 and '41. The book also represents a metaphysical collage, composed of places, objects, and characters, which Savinio investigates, revealing their hidden souls and conferring upon them a new and personal truth. Irony, historical anecdotalism, and the metaphysical gaze become means of knowledge. The narrative of the «annihilated facts» assumes that civic value which the author attributes to his own surrealism.

Gerd Roos, *Il viaggio immaginario di Alberto Savinio e Giorgio de Chirico nel mondo esotico attraverso La terre à vol d'oiseau di Onésime Reclus*

Evocando, nel 1949, una delle tante esperienze formative della sua infanzia, Savinio descrive un'illustrazione degli arcaici idoli Moai, quei giganteschi busti di pietra che popolano l'isola di Pasqua. L'artista afferma di non aver visto, fino al giorno presente, nessun'altra «immagine che meglio rappresentasse il mistero». Quella raffigurazione quanto mai impressionante, egli racconta di averla scoperta in un libro dalla biblioteca di suo padre: *La terre à vol d'oiseau* di Onésime Reclus. Sfogliando il volume provveduto di più di 600 incisioni su legno, colpisce come sia Savinio sia de Chirico abbiano scelto una serie di queste illustrazioni come base delle proprie composizioni iconografiche. Sembra che fra i “citazionismi” dei due fratelli, corrano analogie perfino al livello tematico. Il ritratto di un gruppo di indigeni sudafricani viene usato da de Chirico come modello per un quadro comunemente intitolato *Argonauti*; la veduta di Cap-Haïtien, a sua volta, serve a Savinio come campione per uno nominato *Partenza degli argonauti*. L'intervento tratta aspetti formali e contenutistici dei “collages dipinti” con elementi figurativi trovati nel libro di Reclus, inquadrandosi nel progetto di ricerca sulle fonti visive di entrambi i Dioscuri, i cui risultati vengono pubblicati sul sito “archivioartemetafisica.org”.

Evoking, in 1949, one of the many formative experiences of his childhood, Savinio describes an illustration of the archaic Moai idols, those gigantic stone busts that populate Easter Island. The artist claims to have never seen, until then,

any other «image that better represented the mystery». He recounts having discovered this most impressive depiction in a book from his father's library: *La terre à vol d'oiseau* by Onésime Reclus. Leafing through the volume, which contains more than 600 wood engravings, it is striking how both Savinio and de Chirico chose a series of these illustrations as the basis for their own iconographic compositions. It seems that between the two brothers' "citations", there are similarities even on a thematic level. The portrait of a group of South African natives is used by de Chirico as a model for a painting commonly entitled *Argonauts*; the view of Cap-Haïtien, in turn, serves Savinio as a sample for one named *Departure of the Argonauts*. The paper discusses formal and content aspects of the "painted collages" with figurative elements found in Reclus' book, framing the research project on the visual sources of both Dioscuri, the results of which are published on the "archivioartemetafisica.org" website.

Eugenia Maria Rossi, *Savinio e l'autotraduzione: il caso di Angelica o la notte di maggio*

Angelica o la notte di maggio costituisce un caso unico nella produzione di Alberto Savinio. Pubblicato nel 1927, il romanzo mette in scena – nelle parole dell'autore – una «leggera parafrasi della favola di Psiche», adottando strategie narrative e soluzioni espressive a metà strada tra il teatro e il cinema. Le peculiarità del testo non si limitano all'originalità della riscrittura mitologica e allo sperimentalismo delle tecniche formali. Contestualmente alla stesura del romanzo, infatti, Savinio progetta di tradurre il testo in francese, come dichiara a Lorenzo Montano del novembre 1925: «l'Angelica è per finire. Poi me la traduco in francese». Di questo progetto, mai pubblicato, le carte di Savinio testimoniano la realizzazione, documentata da un dattiloscritto contenente in interlinea la traduzione autografa in francese. Analizzando le caratteristiche della pratica autotraduttiva, il saggio intende riflettere sull'aspirazione di Savinio a un'autorialità francese, in una fase cruciale della sua ricerca artistica.

Angelica o la notte di maggio constitutes a unique piece in Alberto Savinio's work. Published in 1927, the novel stages – in the author's words – a «light paraphrase of Psyche's myth», adopting narrative strategies and expressive techniques halfway between theatre and cinema. The peculiarities of the text are not limited to the originality of the mythological rewriting and the formal experimentalism. In fact, alongside the drafting of the novel, Savinio planned to translate the text into French, as he declared to Lorenzo Montano in November

1925: «Angelica is to be finished. Then I will translate it into French». Savinio's papers provide evidence of the execution of this project, which remained unpublished. Evidence of its realisation can be found in a typescript that includes the autograph translation into French in the interline. By analysing the specificities of his self-translating practice, the essay aims to reflect on Savinio's aspiration to a French authorship, at a crucial stage of his artistic path.

Laura Vattano, «È lo strumento che crea la musica»: Agenzia Fix come summa della poetica saviniana

Nel 1949, Savinio pubblicò sul "Corriere d'informazione" un articolo intitolato *È lo strumento che crea la musica* aprendo le porte ad una modalità nuova di approcciarsi all'arte radiofonica. In questo testo è possibile rintracciare un canovaccio, una guida, non tanto tecnica, quanto metodologica e di senso, per la composizione dei due radiodrammi che chiusero la carriera musicale di Savinio: *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*. Facendo riferimento alla storia compositiva del primo dei due lavori per la radio e mettendo quest'opera in relazione sia con la concezione drammatica saviniana – così come fu formulata in *Le drame et la musique* –, sia con il suo metodo di lavoro in ambito letterario e pittorico, questo saggio si propone di aprire una prospettiva di ricerca interdisciplinare su un artista che ha fatto della poliedricità la sua cifra poetica e, della radio in particolare, il mezzo attraverso il quale asurgere ad una complessa e articolata metariflessione sulla propria arte.

In 1949, Savinio published an article entitled *È lo strumento che crea la musica* («It is the instrument that creates music»), thus opening the door to a new way of approaching the art of radiodrama. In this text, it is possible to identify an outline, not so much technical as methodological, to the composition of the two radiodramas that ended Savinio's musical career: *Agenzia Fix* and *Cristoforo Colombo*.

Focusing on the compositional history of the first of these two works and considering its connections with Savinio's dramatic conception – as it was formulated in *Le drame et la musique* – and with his creative experience in literary and pictorial field, this essay aims to propose an interdisciplinary research perspective on an artist who made versatility his signature style and interpreted radio as the medium more suitable to formulate a meta-reflection on his own art.

Martin Weidlich, *Gigiotti Zanini. Un ritratto letterario di Savinio come "rivelazione" di un artista contemporaneo*

Tema dell'intervento è un saggio di Alberto Savinio dedicato al pittore e architetto trentino Gigliotti Zanini (1893-1962), pubblicato nel 1947 da Hoepli come prefazione a un volume sull'artista. I due artisti, infatti, si frequentavano sin dal 1919, e una precedente recensione saviniana di una mostra di Zanini, a lungo erroneamente attribuita al fratello Giorgio de Chirico, era già uscita nel dicembre 1920. L'intervento rivela come Savinio evocò il fisico, la persona e la personalità dell'artista, ricorrendo come suo solito al vasto repertorio di forme offerte dalla storia naturale e variando parodisticamente il noto teorema naturalistico dell'essere vivente generato dall'ambiente. Zanini, infatti, viene raffigurato come «*espressione montana*»: qualifica che ne caratterizza anche l'opera. La pittura zaniniana, con la sua inattualità nei tempi moderni, col suo «verticalismo rinascimentale», contribuisce alla proliferazione delle verità dal recensore esplicitamente auspicata. Questo «ritratto letterario», come tanti altri di Savinio, risulta, per il modo di operare, analogo ai suoi ritratti dipinti che sono, a testimonianza di Libero de Libero, altrettanti «giudizi», ossia, con le parole dello stesso autore, «rivelazioni» del personaggio rappresentato, a differenza da quelle celeberrime narrate da de Chirico però, descrivibili come processi creativi del tutto *attivi*. Tanto vale, nell'opera saviniana, sia per l'arte plastica che per la letteratura.

The subject of the paper is an essay by Alberto Savinio dedicated to the Trentino painter and architect Gigliotti Zanini (1893-1962), published in 1947 by Hoepli as a preface to a volume on the artist. The two artists, in fact, had been in contact since 1919, and an earlier Savinio review of a Zanini exhibition, for a long time mistakenly attributed to his brother Giorgio de Chirico, had already come out in December 1920. The present paper notes how Savinio evoked the artist's physique, persona and personality, resorting, as was his wont, to the vast repertoire of forms offered by natural history and parodistically varying the well-known naturalistic theorem of the living creature generated by the environment. In fact, he depicts Zanini as a «mountain expression»: a qualification that also characterizes the artist's work. Zanini's painting, with its outdatedness in modern times, with its «renaissance verticalism», contributes to the proliferation of truths the reviewer explicitly desired. This «literary portrait», like so many others by Savinio, turns out, in the way it operates, to be analogous to his painted portraits, which are, according to Libero de Libero, «judgments», or, in the words of the author himself, «revelations» of the character to represent. Unlike the famous ones narrated by de Chirico however, these revelations are describable as entirely *active* creative processes. This applies, in Savinio's work, to both plastic art and literature.

Note biografiche

Pier Giovanni Adamo si occupa di letteratura del Novecento e di teoria del cinema. Ha studiato a Parigi, Londra, Pisa e Padova, dove ha conseguito il dottorato. Attualmente è assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue pubblicazioni figurano i libri *Del racconto biografico. Forme novecentesche e variazioni italiane* (2023) e *Il quarzo e la cera. Malaparte romanziere*, in corso di pubblicazione, oltre che saggi sulla prosa italiana del secondo Novecento, sugli stili della critica e sulla letteratura francese (Balzac, Genet), e la curatela di *Arbasino, e poi* («Strumenti critici», n. 164). Scrive di cinema per diverse riviste italiane, tra cui «Antinomie», «La Balena Bianca», «Filmidee», «Cinefilia Ritrovata».

Paolo Baldacci (1944) ha insegnato Storia Antica ed Epigrafia Latina nelle Università di Genova (1971-1974) e Milano (1974-1991). Dal 1978 si è dedicato a studi e cronache di storia dell'arte italiana, prima su quotidiani e riviste («la Repubblica», «FMR» ecc.), poi con saggi in Cataloghi di mostre e su riviste specializzate italiane e straniere. È uno specialista riconosciuto di Arte Italiana della prima metà del XX secolo (Divisionismo, primo e secondo Futurismo, Metafisica, Novecento, Scuola Romana ecc.). Ha curato alcune delle più importanti esposizioni su de Chirico e Savinio in Italia, in Germania, Francia e USA. Nel 2009 ha dato vita con Gerd Roos all'Archivio dell'Arte Metafisica, di cui è attualmente presidente e direttore della rivista «Studi OnLine». Cura e dirige, con altri collaboratori dell'Archivio, il *Catalogo Ragionato dell'Opera di Giorgio de Chirico (1908-1943)*, Archivio dell'Arte Metafisica & Allemandi editore, Torino.

Chiara Catani è laureata in Letteratura e filologia moderna e contemporanea presso il Corso di Italianistica dell'Università di Bologna. Per la sua tesi di laurea magistrale, diretta da Paola Italia, si è dedicata allo studio di *Narrate, uomini, la vostra storia* secondo una prospettiva critico-genetica.

Antonella D'Ovidio è professoressa associata in musicologia presso l'Università di Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono sulla musica strumentale italiana del Sei e Settecento,

sul mecenatismo musicale di ambito romano e fiorentino del Seicento, sull'opera seria del Settecento, sul radiodramma italiano. I suoi contributi sono apparsi su riviste italiane e internazionali. È membro del comitato editoriale di diverse collane. Tra queste: «Drammi per musica di Niccolò Jommelli», «Musica/Toscana» e «Radiofonica», dedicata agli studi sulla radio italiana. Dirige la collana «Percorsi» della Società italiana di Musicologia. Nel 2018 ha vinto l'Albi Rosenthal Visiting Fellowship in Music presso la Bodleian Library di Oxford. Ha coordinato, con l'italianista Nicola Turi, il progetto *Parole, voci e musica dall'Archivio RAI di Firenze: il radiodramma italiano dopo l'avvento della televisione (1955-1975)*, finanziato nel 2020 dall'Università di Firenze. È responsabile per l'unità fiorentina del progetto di ricerca *Vidimus*, dedicato alle virtuose di musica del Seicento in Italia, progetto finanziato con i fondi PRIN 2020.

Valeria D'Urso è storica dell'arte. Ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino con una tesi sull'attività di Alberto Savinio dal 1943 al 1952. Ha conseguito la laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Torino e la laurea specialistica in Storia dell'arte all'Università di Roma «La Sapienza». Dal 2010 al 2018 è stata responsabile dell'archivio di Marco Gastini e ha realizzato le schede scientifiche delle opere e i testi storico-critici per il catalogo ragionato dell'artista in preparazione. Ha svolto attività di ricerca per conto di istituzioni pubbliche e private, tra cui GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, CCR – Centro Conservazione e Restauro «La Venaria Reale», Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura Arti Applicate e Design.

Emanuele Franceschetti (1990) è musicologo e poeta, e insegna Storia della Musica in Conservatorio. Si è addottorato in musicologia (Sapienza Università di Roma) ed è risultato vincitore di una borsa di studio trimestrale presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Si è occupato di attività divulgativa collaborando – tra gli altri – col Teatro dell'Opera di Roma e

con l'Associazione "Lingotto Musica" di Torino, e ha collaborato con l'Enciclopedia della Musica Treccani. Tra le sue aree di ricerca e pubblicazione: la drammaturgia musicale nel Novecento italiano, gli studi su musica e poesia, i rapporti tra musica e critica musicale, la poesia italiana contemporanea. Ha curato, con Alessandro Avallone, la miscellanea di saggi *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi* (Lim, Lucca, 2023); e, con Italo Testa e Stefano Salvi, il XXVI numero de "L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture".

Francesca Golia ha conseguito il doppio titolo di dottore di ricerca, presso l'Università di Roma, La Sapienza, e presso l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Parigi), con una tesi intitolata *Una parabola moderna. Rappresentazioni di Gesù Cristo tra arte e letteratura, in Italia e in Francia (1857-1952)*. Attualmente insegna arte e letteratura italiana presso l'Université de la Sorbonne Nouvelle e collabora con il gruppo di ricerca *Le visible et le dicible. Les langages de l'histoire de l'art* del Centre allemand d'histoire de l'art-DFK Paris. Tra le sue pubblicazioni dedicate a Savinio: *Il fantasma di Pirandello nella Casa ispirata di Alberto Savinio* (2018), «Ma le sue imprese sono tutte da ridere». *Alberto Savinio e la desacralizzazione della Grande Guerra* (2020) e *Il Copernico della poesia. Il Baudelaire di Alberto Savinio* (2024).

Beatrice Laghezza è *Maître de Conférences* in studi italianistici all'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Si è occupata di temi letterari, delle forme del perturbante freudiano nella narrativa contemporanea, della tradizione del fantastico italiano e dell'ibridazione tra il *fantastique* e altri generi letterari, di avanguardie e movimenti artistici di inizio Novecento. Il più recente dei suoi interessi di ricerca ruota attorno alla rappresentazione dell'idea di Europa nella letteratura e nella cultura novecentesca.

Lucilla Lijoi ha conseguito il dottorato nel 2014 in Letterature e Culture classiche e moderne presso l'Università di Genova, con una tesi dedicata ad Alberto Savinio e gli scritti degli anni '30 e '40. Dal marzo 2024 è assegnista di ricerca presso l'Università Federico II di Napoli, dove si occupa delle carte e degli scritti giornalistici di Domenico Rea. Suoi studi su Pavese, Savinio, Sciascia, Rea, Caproni e Sbarbaro sono apparsi su riviste come "Studi Novecenteschi", "Autografo", "PEML", "Todomodo". Fa parte della redazione della rivista "Trasparenze" e collabora con la "Gazzetta di Parma". La sua monografia, *Il sognatore sveglia. Alberto Savinio 1933-1943*, Mimesis, 2021, ha ottenuto il XV Premio Moretti per la critica.

Nicol Maria Mocchi è Ricercatrice in Storia dell'arte contemporanea all'Università degli Studi di Salerno. I suoi principali interessi di ricerca riguardano le fonti visive internazionali del simbolismo italiano, le origini filosofico-culturali dell'arte metafisica e la ricezione nordamericana dell'arte italiana. Dal 2010 collabora con la Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio di Milano (MiC) e con l'Archivio dell'Arte Metafisica. È stata borsista al Center for Italian Modern Art, New York, e al Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Parigi.

Giulia Munaretto si è laureata in Filologia Moderna presso l'Università di Siena con una tesi su *Ascolto il tuo cuore, città* di Alberto Savinio. Si è successivamente specializzata nell'insegnamento dell'italiano come lingua seconda e straniera, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Romanistica presso l'Università di Vienna con una tesi sull'insegnamento universitario della letteratura in lingua straniera. Attualmente si occupa di didattica dell'italiano L2/LS.

Gregorio Nardi è un pianista concertista. Ha suonato in quattro continenti e registrato più di venti CD; ha collaborato con cantanti, solisti, direttori e musicologi; ha fondato e diretto festival musicali; ed è stato il primo interprete di moltissima musica inedita. Come studioso, ha pubblicato articoli sulla storia dell'interpretazione, sui compositori di tradizione ebraica, sulla musica a Firenze nell'Ottocento, sui rapporti fra Arnold Böcklin e i musicisti, su Luciano Berio, sul pianismo di Charles Ives, sugli strumenti meccanici, sugli anni giovanili di Alberto Savinio. Nel 2015 gli è stato conferito il Fiorino d'argento per il suo libro *Con Liszt a Firenze*.

Gerd Roos è nato nel 1961 a Bruxelles, vive a Berlino e lavora come storico dell'arte indipendente. Dopo aver conseguito la maturità all'Alt-humanistischen Burggymnasium di Essen, ha studiato storia dell'arte, storia e scienze politiche prima a Bonn e poi a Berlino. Nei primi anni '90 le meticolose ricerche intraprese sul periodo della formazione dei fratelli de Chirico in Grecia, a Monaco e a Milano gli hanno permesso di scoprire documenti di estrema importanza che hanno completamente rivoluzionato le nostre conoscenze (il carteggio con Fritz Gartz e il programma del concerto di Monaco; l'intervista di Alberto quindicenne al "Corriere della Sera" ecc.). Nel 1999 ha pubblicato il volume *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze 1906-1911* che, malgrado le asperità di traduzione, resta un testo fondamentale per lo studio delle origini dell'arte metafisica. Dal 1996 fino al 1998 ha ricevuto una borsa di studio e di ricerca dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di Roma.

Da allora si dedica quasi solo allo studio dell'arte e della vita di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, pubblicando i risultati in diversi libri, cataloghi e riviste.

Assieme a Paolo Baldacci ha fondato nel 2009 l'Archivio dell'Arte Metafisica di cui è stato fino al 2020 vice-presidente e membro del consiglio scientifico. Sempre assieme a Baldacci ha fondato nel 2014 e codiretto fino al 2020 la rivista scientifica "Studi OnLine".

Eugenia Maria Rossi è *Lectrice d'Italien* presso il dipartimento d'Études Italiennes et Roumaines dell'Université Sorbonne Nouvelle. Nel 2022 ha discusso all'Université Sorbonne Nouvelle, in cotutela con Sapienza Università di Roma, una tesi di dottorato intitolata *Il viaggio infinito. Alberto Savinio e la Francia (1911-1952)*, dedicata a ricostruire l'influenza della cultura francese nella formazione e nella poetica dell'autore. Nell'ambito della ricerca dottorale è stata Visiting PhD presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha pubblicato contributi su diversi aspetti dell'opera di Savinio. Nell'ambito delle iniziative per il settantesimo anniversario della morte dello scrittore, ha organizzato il convegno *Savinio oggi* (con Paolo Baldacci e Paola Italia) e la giornata di studi *Souvenirs. Savinio et la France* (Parigi, Maison de l'Italie, con Francesca Golia), patrocinata dall'Université Franco-Italienne.

Laura Vattano, laureatasi nel 2003 in Storia Contemporanea presso l'Università di Torino, ha contestualmente portato avanti i suoi studi musicali diplomandosi in pianoforte presso il Conservatorio Statale di Musica "G. Verdi" di Torino e ottenendo, nel 2007, il Diploma Accademico di II livello in Musica da Camera presso il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia. Come pianista, si è perfezionata con il Trio di Trieste presso la Scuola Superiore Internazionale di

Perfezionamento di Musica da Camera di Duino e con il Trio Debussy presso l'Accademia di Musica di Pinerolo. Nel 2022 ha conseguito il suo Dottorato di Ricerca presso l'Università di Edimburgo con una tesi sull'*Arte dei rumori* del Futurista Luigi Russolo.

Attualmente, sta lavorando alla traduzione in lingua inglese di tutti gli scritti musicali russoliani per l'editore Brill e sta ultimando la stesura di una monografia intitolata *Listening as a Creative Musical Practice: Luigi Russolo's Art of Noise* frutto del suo lavoro di ricerca dottorale.

Nato a Monaco di Baviera, Martin Weidlich ha conseguito, dopo gli studi di filologia romanza e tedesco come lingua straniera, un dottorato di ricerca alla Ludwig-Maximilians-Universität, con una tesi su Alberto Savinio, discussa nel 2005 e pubblicata nel 2006: *De revolutionibus ordinum caelestium terrestriumque. Alberto Savinio zwischen Kopernikus und Ptolemaus*. Da allora, nei suoi vari interventi e saggi su Savinio si è sempre dedicato a mettere in luce l'ambivalenza di un pensiero e di una poetica che a seconda delle situazioni e dei tempi può assumere aspetti contraddittori.

Dal 1997, lavora come insegnante di tedesco per studenti internazionali. Ha impartito lezioni a tutti i livelli includendo la scrittura accademica e il tedesco per studenti di giurisprudenza. Rispondendo a una richiesta considerevole fra gli studiosi internazionali, nel 2013, ha fondato a Monaco l'ufficio-editing di *Dr. Martin Weidlich, Lektorat – Korrekturen*, che offre la consulenza e revisione linguistica per testi di vario tipo. Inoltre, lavora come saggista, traduttore, critico letterario e ricercatore. Dalla collaborazione con l'Archivio dell'Arte Metafisica è nato, nel 2017, il volume *Tramonti e aurore di Alberto Savinio. Percorso meandrino di un intellettuale europeo del '900*, della collana "Saggi e studi".