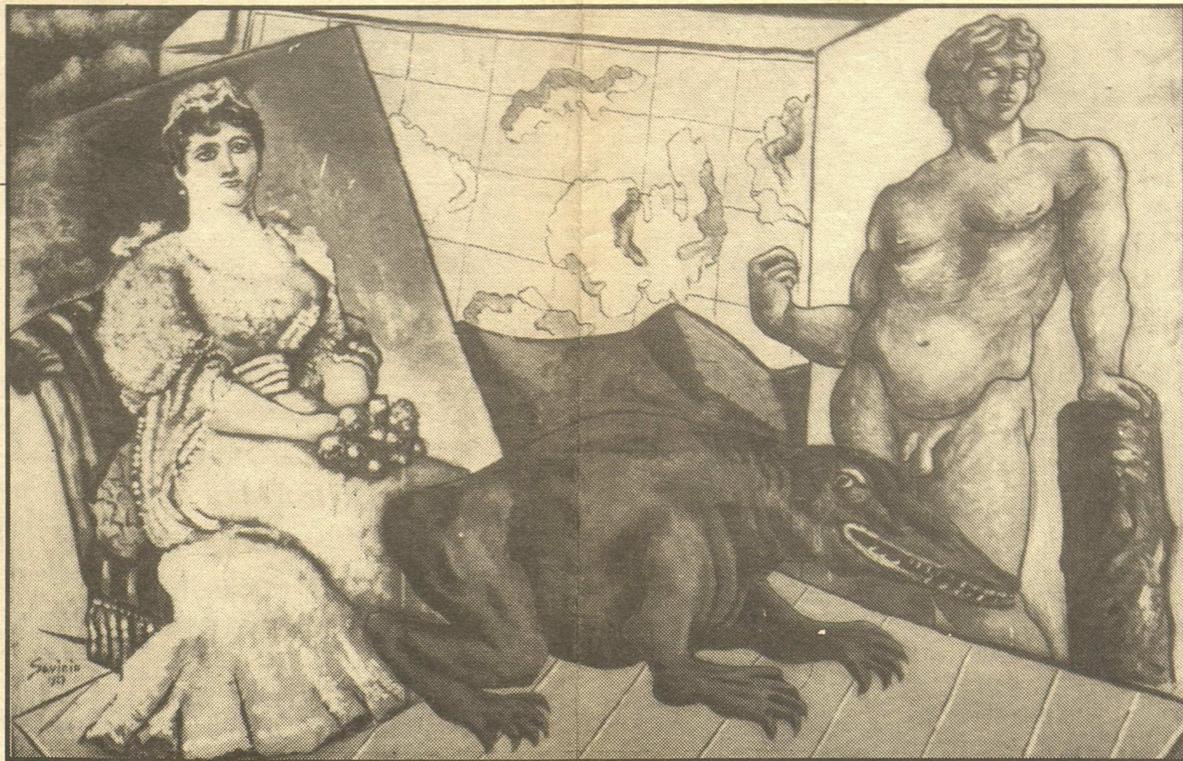


A fianco: Alberto Savinio: "Atlante"

Si apre oggi a Verona, alla Galleria Lo Scudo di Francia una mostra dedicata ad Alberto Savinio. Pubblichiamo qui una parte del saggio di Giuliano Briganti, dal catalogo Electa.

Si apre oggi a Verona una mostra dedicata al fratello di de Chirico: un artista "privato" che scriveva e dipingeva per il futuro



Savinio ospite segreto

di GIULIANO BRIGANTI

rente letteraria, a nessuna istituzione; non apparteneva a nulla. Negli ultimi dieci anni della sua vita scriveva le sue straordinarie «operine» in libertà, in indipendenza, con pungente lucidità, con ironia, come se parlasse a se stesso, come se pensasse di non avere, al suo livello, reali interlocutori. E di fatti scriveva per il futuro. Quella diversità era la sua forza e lo sapeva, ma la conseguenza fu anche la dispersione di gran parte delle sue opere letterarie, e in fondo proprio delle più interessanti, negli spazi più effimeri. E questo, almeno fin che visse, vale anche per la sua pittura.

Nei campi elisi della pittura

A proposito della quale, e dell'atmosfera «privata» in cui la esercitò, e che forse anche le attribuiva, mi è sempre sembrato molto significativo un passo del bellissimo «Ricordo di Alberto Savinio» scritto da Italo Cre-

na negli anni Settanta, dove rievoca il loro primo incontro che avvenne, nel 1932, a Villastellone, un paesotto poco distante da Torino, dove Savinio soggiornò qualche tempo in casa di un parente medico. Non so nemmeno perché, ma quell'episodio mi si affaccia sempre alla mente ogni volta che penso alla pittura di Savinio. Mi sembra di vederlo, in quel giardino pieno di sole di una bella casa borghese fine secolo, mentre dipinge seduto su di uno sgabello davanti a due seggiole che gli servono da cavalletto e da sostegno del modello, che era una vecchia stampa a colori di mostri marini, come sarebbero orche, balene, torpedini e piovre giganti, mentre un piatto sottratto alla vicina cucina gli serve da tavolozza e c'era intorno qualche pennellino da poco prezzo e qualche tubetto di colore a tempera Lefranc. Un'immagine emblematica che per il senso di provvisorietà, quasi di precarietà che l'accompagna mi sembra corrispondere alla sensazione che ci dà Savinio pittore di essere «di passaggio» nei campi elisi della pittura.

Un passaggio che ha lasciato il segno. Ma ad accorgersene ci

volle tempo. Il cammino della rivalutazione di Savinio fu lento e fu avviato per merito soprattutto di Enrico Crispolti e di Luigi Carluccio. Il primo presentò nel 1963 trentadue suoi dipinti alla galleria «Narciso» di Torino e, con maggior impegno, ne espose trentasei, molto ben scelti, bellissimi, nel 1968 alla mostra «Alternative attuali 3» l'ultima, se non sbaglio, delle interessanti rassegne che organizzò al Castello Spagnolo dell'Aquila. Il secondo, nel 1965 mise in evidenza alcune sue opere molto significative in una mostra ad Arezzo intitolata «Mitologie del nostro tempo», gli dedicò nel 1967 una personale alla galleria Gissi di Torino e gli riconobbe infine il giusto posto nell'ambito della pittura europea dal Romanticismo al Surrealismo nella grande rassegna che diresse nel 1968 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino e che intitolò «Le Muse Inquietanti»; una mostra che, per la sua affascinante prospettiva storica, ebbe certo maggior risonanza delle altre prima citate. Alla consapevolezza di quanto fosse necessario riprendere in esame la pittura di Savinio e considerarla del tutto

indipendentemente da quella del fratello, i due critici vi arrivarono indubbiamente per vie diverse, tanto erano diversi di temperamento, ma a loro va il merito di aver aperto la strada ad una più moderna e giusta valutazione di Savinio pittore così come a Giacomo Debenedetti e a Leonardo Sciascia va il merito di aver capito, primi in Italia, dove fosse e in cosa consistesse la vera grandezza di Savinio letterato.

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

grande mostra retrospettiva della sua pittura, nel 1976 al Palazzo Reale di Milano seguita, nel 1978, da un'altra grande retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Un tipico italiano di Parigi

Collaborai anch'io, con Franco Russoli, Pia Vivarelli, Angelica e Ruggero Savinio e pochi altri alla mostra milanese del 1976. Ero quindi già fra coloro, non molti ma nemmeno pochissimi, che da tempo avvertivano la necessità di approfondire la conoscenza dell'opera pittorica di Savinio al fine di superare le indeterminatezze di un giudizio modellato ancora su un mito. L'occasione più favorevole non poteva essere che una grande mostra preparata con serietà e soprattutto con l'apporto di opere nuove o sconosciute dato che proprio negli ultimi quindici anni erano venuti alla luce non pochi suoi dipinti, particolarmente da Parigi

Esce in traduzione italiana la sceneggiatura del film di Woody Allen

Ma chi è il padre di Zelig?

di ENZO GOLINO

L'IMPAGABILE Leonard Zelig, protagonista multiplo del film di Woody Allen torna a intrigare le nostre fantasie grazie alla sceneggiatura ora pubblicata da Feltrinelli (Zelig, pagg. 101, lire 9.000) e a un articolo di Guido Fink, americano e cinefilo, scritto per l'occasione sul mensile *L'Indice* numero 9. Zelig, all'epoca della sua uscita sugli schermi, nel 1983, divise il pubblico in due schiere egualmente accese di esaltatori e denigratori, ed è forse il film del decennio che più d'ogni altro ha innescato una discussione a largo raggio sulle fonti (e le inconsapevoli contiguità) letterarie dell'opera. Se non altro per quella astuta citazione del *Moby Dick* di Melville, cucinata in tutte le salse dai glossatori più diversi (me compreso, in queste pagine, il 21 ottobre 1983).

Dal cappello delle sue incrociate competenze, Guido Fink tira fuori gli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, «testo polimorfo e paradigmatico in cui lo stesso aneddoto insignificante - anzi, poco più di un appunto casuale - viene riaccontato infinite volte con tecniche e linguaggi disparati». Fink avverte «una certa aria di famiglia» tra il personaggio e la situazione di base sui quali il Maestro dell'Artificio, autore dell'indimenticabile *Zazie nel metro*, esegue novantanove variazioni, e il «curioso ometto», con tutte le sue mutazioni, che in *Zelig* appare nel primo dei falsi cinegiornali d'epoca. E più avanti, con un fulminante parallelo che sposa la poetica di Woody Allen

alle matrici generative della letteratura, afferma: «Non c'è limite alle metamorfosi dei corpi (...) e alle metamorfosi dei testi, tutti alla fin fine assimilabili ad altrettanti «esercizi di stile», tesi a ripresentarci eternamente le stesse storie e le stesse domande senza risposta».

Non ha importanza, ovviamente, se Woody Allen abbia letto o meno il libro di Queneau, ma certamente ci si avvicina di più alla cultura che ha nutrito il poeta di *Manhattan* considerando Leonard Zelig un rappresentante tra i più autorevoli della specie ricorrente nella narrativa ebraico-americana. E qui Fink osserva, sulla scorta di un saggio di Mark Shechner, che «diventa sempre più difficile tenere separate le due matrici culturali», quella ebraica e quella americana, come dimostrano anche più recenti fenomeni, a partire almeno dagli anni Cinquanta, e cioè la presenza di «personaggi proteriformi e metamorfici» in «quell'organismo sempre tendenzialmente fluido e magmatico che è il romanzo americano». Infatti, dice Fink, la «necessità del travisamento» è uno dei cardini di quella critica «che tende a ravvisare le radici del moderno nel patrimonio della tradizione ebraica, e magari di quella più eterodossa». E cita una tesi di Harold Bloom: le *seffrot*, cioè «attributi o figurazioni» che rappresentano e sostituiscono Dio, e la Kabbalà intera, sono «un'incarnazione del desiderio di differenza, del desiderio di una fine dell'Esilio; essere diversi, essere altrove, è una splendida definizione delle ragioni del-

la metafora, delle ragioni profonde di tutta la poesia in quanto affermazione della vita». Una citazione che coglie nel segno e apre le porte di un territorio ricchissimo di riferimenti simbolici a cui attingere per una lettura comparata di *Zelig*.

Ma torniamo a Melville, anzi a *Moby Dick*, libro sacro di Leonard Zelig e, perché no, del suo inventore, tanto più che questo grande romanzo, «testo irrequieto e metamorfico», è attraversato da echi cospicui del libro di Globbe, e *Zelig*, dice Fink con un bel colpo d'ala, è «il film più «giobbbico» di Woody Allen, quello in cui si avverte più forte l'eterno lamento». Zelig, semmai è stato un demone, un satanico trasformista che impersona tutta la gamma del Male come affermano alcuni critici, agli occhi di Fink risulta piuttosto un «Globbe, o quella sua incarnazione moderna e crepuscolare che è lo *schlemiel* o il *lonely guy*», cioè l'abbandonato, il solitario, l'infelice, lo sfortunato.

Melville però, e lo dicevo in quel mio articolo citato all'inizio, ha scritto anche *The Confidence Man: His Masquerade*, ultima opera narrativa da lui pubblicata in vita, a 36 anni, nel 1857, minore ma non trascurabile, anzi, e infatti rivalutata negli Stati Uniti e in Italia fra il 1947 e i primi anni Sessanta. Il protagonista, *L'uomo di fiducia*, come suona il titolo dell'edizione italiana a cura di Sergio Perosa (Neri Pozza editore, 1961), è un fantasmagorico personaggio che si traveste di continuo e adatta il proprio linguaggio alle persone che avvicina con in-

tenti truffaldini a bordo del vapore *Fidèle*, in navigazione sui Mississippi. Non voglio ripetere quanto già scrissi allora, ma penso che la lettura di questo romanzo melvilliano - insieme al testo ora pubblicato della sceneggiatura e magari a una ulteriore visione del film - sia utile a precisare ancora meglio la geniale metafora costruita da Woody Allen. Una metafora sempre più vasta, onnicomprensiva, attuale (a giudicare dai tanti *Zelig* che, sul versante del Bene e del Male, affollano il mondo in cui viviamo) che ci tocca assai da vicino. Perché in ciascuno di noi - chi può smentirlo? - abita un pizzico di *Zelig* che a volte ci fa comodo esibire al momento opportuno...

P.S. Non sono un lettore abituale del mitico *New Yorker*. Ma ricordo di avere reagito con gioia alla segnalazione di un amico che lavora negli Stati Uniti. Due mesi prima che lo scrivessi l'articolo intorno a *Zelig* e *The Confidence Man*, sul *New Yorker* dell'8 agosto 1983 la sacerdotessa della critica cinematografica americana, Pauline Kael, aveva perentoriamente affermato in poche righe: «Zelig ha un precursore letterario, il *Confidence Man* di Melville, anch'egli personaggio camaleontico, ma Zelig è il *Confidence Man* senza inganni (e senza l'affetto dell'autore)». Dunque, una conferma autorevole. Ignoro se altri abbiano fatto questo accostamento, ma se la Kael è stata la prima, ben vengano gli altri, tutti gli altri, ad estendere l'enciclopedia melvilliana, e non solo melvilliana, che accresce lo spessore culturale del film.

dove erano rimasti nascosti o dimenticati chissà per quanto tempo. Dipinti che appartenevano appunto al tempo del suo secondo e lungo soggiorno parigino iniziato nel 1926 ed eseguiti per lo più fra il '28 e il '30, gli anni in cui lavorò per l'«Effort Moderne» di Leonce Rosenberg. Anni che, per la pittura, sono indubbiamente i suoi più felici.

Un buon numero di questi dipinti li ho visti riapparire per la prima volta alla luce dal buio di non so quale nascondiglio dove erano rimasti non so per quanto, forse per una trentina d'anni. Penso che valga la pena di ricordare come accadde, se non altro per offrire un piccolo contributo al registro dei tempi della rinnovata fortuna di Alberto Savinio. Fu a Parigi, negli anni Sessanta. L'anno preciso non lo ricordo, ma era certamente molto prima del '68. Ricordo però che era la fine dell'inverno, che cadeva una pioggerellina sottile e Parigi stemperava i suoi colori nel pallido grigio pastello di un cielo già percorso dal sentore della primavera. Come facevo di solito, andai anche quella volta a trovare il mio amico Edoardo Moratilla, un *marchand amateur* che abitava in fondo a Rue de Courcelles, all'altezza di Place Péreire. Era un tipico «italiano di Parigi», affabile, ospitale, affetto da una leggendaria pantagruelica golosità. Viveva in attesa del pranzo della sera e lottò a lungo, eroicamente, dalla trincea della buona tavola, contro il fegato, la cistifellea, il colesterolo e gli accorati richiami alla moderazione della moglie russa, finché non cadde sul campo dell'*ancienne cuisine* da buon combattente.

Caro e simpatico Moratilla; quanti bei quadri sono passati per il suo studio sino al giorno in cui non prevalsero i suoi implacabili nemici. Se si farà un giorno una storia dei mercanti d'arte di questo secolo che volge ormai al termine, anche lui vi avrà un suo posto, e dalla parte dei migliori. Ma per restare a quel giorno di fine inverno, lo trovo sprofondato in una poltrona nella luce diafana della sua bella mansarda surriscaldata e prima ancora di salutarmi e di dirmi dove mi avrebbe portato a pranzo e cosa avrebbe scelto, mi indicò un gruppo di tele schiodate dai telai che erano ammucchiate ai suoi piedi, una sull'altra come tovaglie in un armadio. Davvero un bel mucchio: erano almeno una ventina di quadri di Savinio del 1928-29. Bellissimi; come non ne avevo mai visti. E mi rimasero a lungo negli occhi perché dovetti lasciarli, con dolore, dove erano: poche ore prima li aveva venduti in blocco per telefono a un mercante, credo milanese, a un prezzo che ora sembrerebbe quanto meno ridicolo.

Negli anni seguenti quasi tutti quei dipinti li ho ritrovati qua e là in alcune delle varie mostre che hanno contribuito a rifondare la fortuna di Savinio: quelle di cui ho prima parlato e altre. Fu comunque così che, non troppo tardi, mi feci un'idea, e una buona idea, delle virtù pittoriche del suo miglior periodo. Quelle colorate sequenze d'immagini che, in maniera inattesa, fiorirono davanti ai miei occhi in una grigia giornata, colpirono a fondo il lato più immaginativo e romanzesco della mia fantasia, quel lato radicato nell'infanzia e che si era nutrito delle letture di Verne, di Salgari, di Stevenson e dell'Orlando Furioso.

Ricordo, di quelle tele, le grigie foreste tropicali dove, fra nebbie leggere, si accumulava in una radura il variopinto cimitero dei giocattoli; le stanze ovattate dal ricco decoro ottocentesco borghese, stravolte da un'improbabile prospettiva e con la finestra spalancata sulla tempesta che gonfia le onde di un oscuro mare boreale popolato di mostri; gli uomini-uccello dalle enormi ali nere che precipitano verso i colorati strapiombi di isole geometriche; le vele strappate portate dal vento verso i palmizi di isole misteriose come quella di Giulio Verne; e poi giganti dal corpo muscoloso, ipertrofico, con mani enormi e la testa piccola come un pollice, mitonotari, mostruosi ibridi mitologici, eroi precipitati sulla terra da un cielo colorato come una folle carta da parati, antichi dei che nascondono il volto nell'ombra. Invenzioni fra le più belle, insomma, di quel favoloso diorama di immagini che la lanterna magica del suo repertorio mitico proietta sulla nostra memoria suscitando suggestioni profonde.