

VOGLIAMO, IN QUESTA SEDE, ANALIZZARE UN'OPERA DI ALBERTO SAVINIO (1891-1952), UNO DEGLI AUTORI PIÙ INTERESSANTI, POLIEDRICI E CONTRADDITTORI DEL SECOLO APPENA CONCLUSI.

# La nuova *Annunciazione* di Savinio: *La fidèle épouse* (1929)

MARIANNA SZALAI

LA CULTURA UNGHERESE HA POTUTO DI RECENTE SCOPRIRE (O RISCOPRIRE) SAVINIO GRAZIE AD UN'OTTIMA MOSTRA DELLE SUE OPERE, ORGANIZZATA DALL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA, NEL 2000 A BUDAPEST.

LA TELA IN QUESTIONE RIELABORA, A NOSTRO PARERE, UN TEMA DALL'AUTORE TANTO FREQUENTATO DEL PERIODO TRA IL 1929 E IL 1932: la rievocazione, tra il fantastico e l'ironico, di episodi del Vangelo. In altri dipinti di questo gruppo il tema trova più precise corrispondenze con la ricostruzione saviniana, pur stralvolta rispetto alle iconografie tradizionali. In questo caso il soggetto si trasforma in un'*annunciazione*, con la figura centrale in forma di struzzo.

Savinio, da parte sua, si avvicina alle questioni della fede da un'ottica completamente diversa da quella tradizionale, come possiamo sentire nella Prefazione di *Tutta la vita* :

«Noi siamo traversando la crisi di allargamento dell'universo. Guerre, rivoluzioni, angoscia dell'uomo, tutto che è crisi nel mondo da più anni a questa parte, tutto è conseguenza di questo allargamento – di questo universo più vasto nel quale Dio non trova più luogo né modo di fermarsi e di affermarsi, almeno in quella forma concreta e suadente che dava sicurezza e protezione all'uomo e pace al suo animo. Anche il cristianesimo segue la sorte di questo universo più vasto. Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli

Laureata in storia, storia dell'arte e lingua e letteratura italiana (BDTF, Szombathely), dal 1996 tiene corsi di lingua italiana e di traduzione presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Il suo campo di ricerca è la letteratura italiana del Novecento, con particolare attenzione all'opera di Alberto Savinio.

animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo».¹

È appunto quest'allargamento che porta l'uomo a riconoscere che «sono tante le verità»².

Lo stravolgimento dell'episodio evangelico si applica sorprendentemente alla scena in sè e agli elementi fondamentali che la individuano nell'abituale tradizione iconografica: sulla tela campeggiano due personaggi, come generalmente in ogni *Annunciazione* che si rispetti. Savinio però, con la figura centrale metamorfosata, vuole capovolgere i significati tradizionalmente connessi proprio a quell'avvenimento sacro, per caricare quest'ultimo di aspetti minacciosi: la scena raffigurata nell'immagine «può assumere l'annunciazione di un evento chiaramente laico, ma di significato altrettanto universale e sconvolgente quale, nella sfera religiosa, la nascita di Cristo».³

Il riferimento all'episodio evangelico serve quale spunto per un'interpretazione del tema in chiave tutta autobiografica.

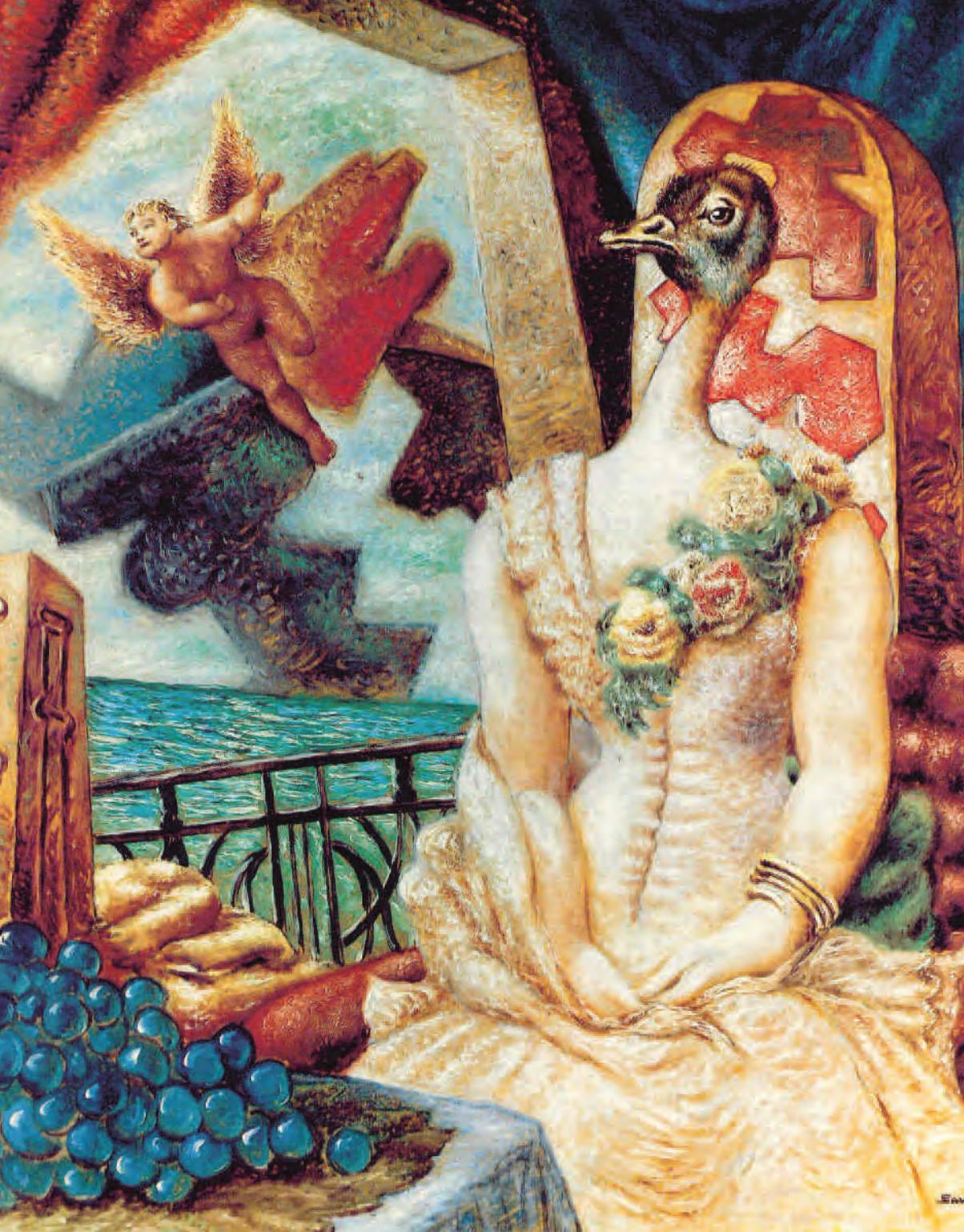
L'insieme iconografico è complesso e ricomponne, nell'unità di un'immagine, figure e ed oggetti presenti in altre opere saviniane del periodo: la figura della madre con la testa di struzzo, l'angelo nunziante, un frammento del mare.

La rappresentazione della figura principale del quadro, una figura femminile con testa di struzzo, è una delle novità iconografiche della produzione del 1930. In queste tele si presentano figure composte da corpi umani coronati da teste di animali, e precisamente: donne con teste di volatili, uomini con teste di leone o di toro.

I soggetti dei dipinti caratterizzati da teste di animali, sono stati minuziosamente esaminati e commentati dai critici contemporanei: l'atteggiamento generico di numerose recensioni interpreta tali soggetti come espressione di una poetica surrealista. Elio Vittorini, invece, li riconduce a un radicamento profondo dell'artista nella complessa cultura greca:

«La pittura di Savinio avrebbe trovato il più largo consenso di popolo presso gli antichi greci, in quando avrebbe soddisfatto quel loro gusto della deformazione che miti e opere letterarie, se non figurative, ci documentano. In chi fantasticava il minotauro o immaginava Giove sotto forma di toro o di cigno, e in Savinio che vede i suoi personaggi con teste di struzzo, di anitre, caproni e giraffe, il gusto suscitato è lo stesso. Gusto per il quale la deformazione avviene come simbolo di trasfigurazione».⁴

Il tema della metamorfosi della figura umana percorre gran parte della cultura non solo figurativa dell'umanità. Le sue fonti sono lontanissime, ma hanno radici anche nella narrativa greca antica. Olga Frejdenberg, nel suo saggio sulle origini della narrazione, sottolinea la presenza dello zoomorfismo nella letteratura dell'Ellade antica, in cui è molto frequente la figura vestita di pelli animali (Eracle è raffigurato tradizionalmente con la pelle di leone). Nel dramma, inoltre, il coro si presenta spesso come un gruppo di animali. Lo zoomorfismo nei drammi di Aristofane si presenta talvolta metaforicamente, come ne *Le vespe* (coro dei vecchi), oppure come coesistenza di uomini e animali (*Gli uccelli*). Quanto al romanzo antico, sono gli dei che



agiscono, mentre il protagonista è sottomesso alla loro potenza: la narrazione è una preghiera, un sacrificio sull'altare degli dei, tanto che il protagonista diventa metaforicamente *un animale consacrato*.<sup>5</sup>

In Savinio il gusto della trasfigurazione opera per mezzo di una ironia lieve, amichevole, non con accanimento e spirito intensamente umanistico, dove per umanesimo si deve intendere una posizione di cultura squisita e raffinata.

Il motivo iconografico non è però unico: nella pittura saviniana la comparsa della donna con la testa di struzzo è documentata anche a metà del 1930 dalla tela *Dames en visite*.<sup>6</sup> Waldemar George ha commentato così, nel 1933, la presenza degli animali nella pittura di Savinio:

«Se lo spettacolo di essa fauna non risulta spaventoso, se esso non ha nulla di comune con i bestiari che gli scultori gotici avevano ereditato dalla Persia, è che Savinio si sforza di salvaguardare il primato morale dell'elemento umano. Le creature che egli descrive non arieggiano l'aspetto delle bestie se non in ragione di quella analogia dei generi e delle specie, di cui il pittore ha carpito il principio interiore (...) Le maschere che portano i suoi personaggi hanno lo scopo di identificarli. Queste maschere di carattere vanno al di là di qualunque formulario superficiale.»<sup>7</sup>

Savinio, pittore di fantasmagorie e di osservazioni, procede per via di associazioni: trovate nella creatura umana possibili somiglianze con un animale, scoperto poi il carattere umano degli animali, giunge fino a unire le specie, accoppiarle, associarle. Quando raffigura l'uomo attribuendogli anche forme animali, Savinio mira a rappresentare tutte le facce, tutti i caratteri nascosti sotto la maschera del personaggio-uomo. In questo l'artista viene influenzato dal filosofo e psicologo austriaco Otto Weininger che con la sua prima opera, *Sesso e carattere*, esercitò un grande influsso sulla cultura italiana. Weininger, che assegnava un'anima anche agli animali, aveva contribuito a rafforzare la convinzione di una fusione tra lo spirito e il mondo (la natura, la materia). Egli

«indica le qualità psicologiche degli uomini, come distillate dalle singole specie animali: il cane rappresenta il delinquente, il cavallo la follia, l'asino la stupidità. Savinio, che aveva conosciuto l'opera di Weininger, assieme con quella di Schopenhauer e Nietzsche, ne avrebbe approfondito le teorie in Italia.»<sup>8</sup>

Passando ad esaminare più da vicino la figura femminile del dipinto, segnaleremo che essa, oltre ad essere dotata di un carattere simbolico-allegorico, è anche portatrice di un doppio referente autobiografico. Innanzitutto richiama un modello preso dal *repertorio delle fotografie familiari* (v. la fotografia de *La madre dell'autore*): il modello della figura femminile è infatti ispirato da un ritratto della madre, che in alcuni racconti e quadri verrà descritta come una gallina<sup>9</sup>, una chioccia, un tacchino, sempre



*La madre di Savinio*

con appellativi desunti dal mondo animale, anzi precipuamente da certe specie di animali.<sup>10</sup>

A causa dell'evidente somiglianza tra la foto e il quadro, l'immagine nasconde anche contenuti personali, se è vero, come scrive Barthes, che «la lettura della fotografia (...) dipende dal 'sapere' del lettore, proprio come si trattasse di una lingua, intelleggibile solo a chi ne abbia appreso i segni.»<sup>11</sup> Si tratta di un ritratto dunque, ma di un ritratto speciale. Per Savinio il ritratto è sempre dotato di un significato straordinario: è una speciale «immagine riflessa» del personaggio:

«Il ritratto è una 'rivelazione'. È la rivelazione del personaggio. (...) Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza. Ritratti di questo genere sono pericolosi: sono mortali. Fissano il personaggio sulla tela per l'eternità. È l'uomo dipinto che diventa l'uomo vero, l'uomo vivo. L'altro, l'originale, il modello passa allo stato di residuo, di peso morto. E se a ritratto ultimato costui ha il cattivo gusto di continuare a vivere per costo suo, questa sua vita è una finzione, un errore, una dimenticanza. Anche se, mancandogli il coraggio di troncare questa sua vita ormai pleonastica, s'ingegnerà con la forza della vigliaccheria a somigliare al proprio ritratto.»<sup>12</sup>

L'altro referente autobiografico deve essere estrapolato dalla evidente posa della figura centrale: l'attesa vuole rievocare una metaformata Penelope, raffigurata in altre tele da Savinio. Questo personaggio, legato tradizionalmente al viaggiatore-Ulisse, nasconde un altro motivo autobiografico, quello del viaggio: la vita dell'artista si esemplifica alla stregua di un continuo viaggio tra Grecia, Parigi e Italia. In questo senso la figura centrale funziona come *nascondiglio*, *incryptamento* che mostra e nasconde nello stesso tempo: fa funzionare un certo discorso che non è un discorso apparente, ma piuttosto un *discorso intuitivo*. L'immagine in questione è sottoposta «a manipolazioni, (...) riesumazioni, apparizioni indirette (...)»<sup>13</sup>

I componenti fondamentali della tela sono poi, accanto alla figura zoomorfizzata, una finestra aperta verso l'infinito – congiunzione tra dentro e fuori, tra realtà e desiderio – segnalato dalla presenza del frammento di mare; e un angelo classicheggiante, il messaggero di buon auspicio, in cui, in virtù della raffigurazione in oggetto, potremmo anche intravedere un angelo caduto.

Nell'opera pittorica e letteraria di Savinio ci si imbatte spesso nella figura dell'angelo. Jean Cocteau, in *Le rappel à l'ordre*, definisce così questo fenomeno, tra umano e divino:

«l'angelo si piazza proprio tra l'umano e il disumano. È un giovane animale scintillante, affascinante, vigoroso che passa dal visibile all'invisibile con i potenti accorgimenti di un tuffatore, il tuono di ali di mille piccioni selvatici (...) Tutti serbano una nostalgia delle pagine che mancano alle scritture, relative alla caduta degli angeli, alla nascita dei giganti, loro progenie, ai crimini di Lucifero, tutta una mitologia cristiana.»<sup>14</sup>

L'angelo possiede la capacità del volo. La capacità di volare dà un senso di potenza e di divinizzazione:

«Il volo diventa sinonimo di leggerezza e di eterna giovinezza: l'uccello, anche a vederlo fisicamente, sembra non invecchi mai, dà l'impressione di un animale che rimane sempre lo stesso dalla nascita alla fine e il profano non ne capisce l'età.»<sup>15</sup>

Il dipinto è caratterizzato essenzialmente dalla equilibrata e articolata orchestrazione compositiva, basata sui contrasti dei singoli elementi compositivi (elementi *vitali* e *mortalì*) e della materia cromatica, che accanto alle note parodistiche attribuiscono all'immagine un senso inquietante. L'immagine si basa sul contrasto del rosso e dell'azzurro, delle forme tonde nell'*interieur* e quelle geometriche al di là della finestra. Il significato del colore rosso, nella simbologia, è di doppia natura: si riferisce all'amore, alla morte ma, nella tradizione cristiana, anche al martirio di Cristo<sup>16</sup>, legato così tanto al significato più complesso della morte. Contrariamente all'azzurro che, nella concezione di Karl Heinz-Mohr, è «il colore più profondo e meno materiale, il mezzo della verità, la trasparenza di un nuovo futuro: nell'aria, nell'acqua, nel cristallo e nel diamante. Perciò è il colore del cielo.»<sup>17</sup> La rappresentazione della tomba come elemento di morte, posta dietro la figura centrale, è in contraddizione con la vitalità dell'immagine dell'uva, che è tradizionale simbolo della vita (nella simbologia cristiana la vite simboleggia Cristo, ed il vino – sangue di Cristo – si riferisce

all'immortalità<sup>18</sup>) e della fecondità, posta in primo piano. Un altro elemento significativo ed inquietante è quel braccialetto a forma di serpente, in cui ci si richiama chiaramente ad un animale presente nella simbologia di diverse culture: esso rappresenta nello stesso tempo la morte, il Male, ma anche – addirittura – la vita eterna (la muta è appunto un ricostituirsi, un ringiovanire, un ripetere il ciclo vitale infinite volte<sup>19</sup>).

Savinio si è sempre proposto di raccontare le metamorfosi del corpo in altri corpi, ma è andato oltre, narrando anche le trasformazioni dell'anima in altre anime, del destino in altri destini, nella convinzione che nulla è stabile, nel mondo:

«Il mondo è qualche cosa di sacro e il pensiero che lo crea, è eterno. Alla domanda, quante metamorfosi attendono l'uomo prima della fine dell'universo, Savinio ha tentato di dare una risposta attraverso la sua pittura, scrittura e teatro».<sup>20</sup>

<sup>1</sup> Savinio A., Prefazione in: *Tutta la Vita*, Milano 1945.

<sup>2</sup> Savinio A., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977, p. 156.

<sup>3</sup> AA.VV., *Alberto Savinio: gli anni di Parigi*, Milano 1990, p. 274.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>5</sup> Frejdenberg O., *A narráció eredete (L'origine della narrazione)*, in: AA.VV. *Kultúra, szöveg, narráció (Cultura, testo, narrazione)*, Pécs 1974, p. 257.

<sup>6</sup> AA.VV., *op. cit.*, p. 276.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>8</sup> Cirillo S., *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano 1997, p. 14.

<sup>9</sup> Associazione non sconosciuta alla poesia italiana, se solo pensiamo alla celeberrima *A mia moglie* di Saba, dove la sequenza di similitudini «imposte» alla destinataria dei versi inizia proprio con *tu sei come una giovane, / una bianca pollastra*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>11</sup> Tassoni L., *Memoria e fotografia: Montale*, In: *Senso e discorso del testo poetico*, Roma 1999, p. 132.

<sup>12</sup> Savinio A., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977, p. 322.

<sup>13</sup> Tassoni L., *op. cit.*, p.125.

<sup>14</sup> AA.VV., *op. cit.*, p. 252

<sup>15</sup> Cirillo S., *op.cit.*, p. 277.

<sup>16</sup> Biedermann, H., *Szimbólumlexikon (Lessico dei simboli)*, Budapest 1996, p. 422.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>18</sup> Gibson C., *Jelek és jelképek (Segni e simboli)*, Debrecen 1999, p. 121.

<sup>19</sup> Biedermann, H., *op.cit.*, p. 456.

<sup>20</sup> Ugliano A., *Prefazione* in: AA.VV. *Alberto Savinio: pittore di teatro*, Milano 1991, p. 15.