

Appartenenze intellettuali per gioco

Die andere Moderne - De Chirico und Savinio

(L'altra modernità. De Chirico Savinio)

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 15 settembre-2 dicembre 2001

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 20 dicembre 2001 - 10 marzo 2002*

di
Viola Mangusta

Il titolo, dichiara il direttore del museo di Düsseldorf, Armin Zweite, è il programma della mostra: i fratelli de Chirico-Savinio, senza ulteriori specifiche, sono gli autori di una controrivoluzione che trasforma l'arte del '900; la visione dei due influisce sulle tendenze moderne, fino alle più recenti, e nello stesso tempo si colloca in maniera originale come una fonte del classicismo moderno. Per il responsabile di un museo d'arte moderna un taglio del genere significa ravvivare il panorama delle mostre due volte: primo perché reagisce alla monotonia delle mostre confezionate sul solito modello delle avanguardie contrapposte alle contro-avanguardie e viceversa; in secondo luogo perché attacca una delle poche certezze maturate dal '900, la figura di Giorgio de Chirico come autore dell'equivalenza pittura-filosofia chiamata Metafisica. Armin Zweite abbraccia in un solo gesto i due fratelli. Non discute nemmeno che la Metafisica abbia una doppia paternità. La mostra inizia con il 1909 ed è divisa in tre sezioni – I. Il sentimento della preistoria; II. Il mito moderno e il suo linguaggio simbolico; III. La solitudine dei segni. Il presupposto è che nella prima fase della Metafisica de Chirico ebbe come tutore suo fratello Andrea Alberto, più giovane di lui di quattro anni. Si tratta tuttavia di una mostra, e il suo luogo è un museo attrezzato per esporre dipinti e sculture. Ricavare l'influenza esercitata da Andrea su Giorgio è l'impegno per il visitatore. Nemmeno gli abituali cartelloni in cui si è soliti leggere le linee generali che informano la cultura dell'autore esposto sono utili in questo caso. Mancano infatti i documenti del contributo teorico di Andrea sul fratello, né si è ritenuto che qualcuno potesse prendere sul serio quali opere teoriche utili a de Chirico gli appunti di Savinio sulle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e *Il Morgante Maggiore* di Luigi Pulci. Tutti gli studenti di liceo sono obbligati a leggerli, come l'*Eneide*, *La Divina Commedia* ecc. Savinio, si legge in catalogo, il quale a quel tempo era un musicista, ebbe un ruolo chiave per costruire quella bomba intellettuale che fu la Metafisica. Si avvia dunque il visitatore in cerca del supporto fornito a de Chirico dal fratello. Le prime sale mostrano semplicemente i dipinti di de Chirico del primo periodo metafisico. È meraviglioso vederli raccolti insieme per chi sa quanto sia difficile e costoso spostare delle opere di questo periodo dai luoghi che le custodiscono. Capolavori assoluti ed opere dal travagliato excursus attributivo sono ordinati con disinvolta accanto ad opere talvolta problematiche, quando non scopertamente false. Ma lì è

Mostra a cura
di Paolo Baldacci
e Wieland Schmied,
in collaborazione
con Maurizio Fagiolo,
Pia Vivarelli,
Pia Müller Tamm
e Gerd Roos

l'oggetto di una seconda discussione su questa mostra che sarebbe anche necessaria. Finalmente, quando è possibile in relazione alle date dei quadri di Savinio, e cioè a partire dal 1927, la mostra compone gli abbinamenti, con pareti Savinio *vis-à-vis* con pareti de Chirico. Nel testo del curatore Paolo Baldacci raramente compare il singolare in terza persona, “egli pensò”, “egli esegui”; il soggetto è al plurale, “pensarono”, “fecero”, “diedero”, come se i Dioscuri de Chirico e Savinio, a differenza di Castore e Polluce, fossero due fratelli siamesi e posto che due fratelli siamesi pensino all'unisono. Il visitatore sta sempre cercando conferma documentaria ai plurali, ma se emergono si tratta di eventi, mostre e scritti di de Chirico. In realtà, l'assunto del curatore Baldacci è molto più pronunciato rispetto al dettato di Zweite: Giorgio de Chirico non sarebbe mai arrivato a concepire la Metafisica se non avesse avuto al suo fianco suo fratello Andrea. La sensazionale scoperta sembra premiare anni di ricerche, ma non proprio così stanno le cose. La notizia non emerge dallo studio dei curatori della mostra ma circola come una voce diciamo così tendenziosa da lungo tempo; a noi tale voce risulta inserita nel circuito di lavoro già dai lontani anni Trenta. André Breton, al culmine della sua offensiva contro Giorgio de Chirico, nel 1937, aveva letto a Savinio una pagina su di lui che stava per essere inserita nell'*Anthologie de l'humour noir* (1940) in cui il fondatore del Surrealismo afferma: “Tutta la mitologia moderna ancora in formazione ha le sue fonti nelle due opere, nel loro spirito quasi indiscernibili, di Alberto Savinio e di suo fratello Giorgio de Chirico.” Alberto Savinio, riprende l'apprezzamento in *Tutta la vita* (1945) consolidando l'attestazione di Breton come un dato di fatto. Un colpo di spugna cancella in un istante anni di lavoro svolto proprio da Savinio tra il 1918 e il 1921 per illustrare la Metafisica non solo in suo fratello, ma anche in Carlo Carrà. Nel numero di aprile-maggio 1919 della rivista “Valori Plastici”, alla quale Savinio collabora con suo fratello fin dal primo numero, appare il saggio di Savinio *Anadiomènon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*. Savinio, in funzione di critico e storico dell'arte, sostiene l'opera di Carrà, *Pittura metafisica*, che sta uscendo da Vallecchi, editore del suo libro *Hermafrodito*. Il libro di Carrà è il primo tentativo storico di sottrarre a de Chirico l'invenzione della Metafisica, Carrà se la ascrive senza nemmeno nominare de Chirico. Argomento di *Anadiomènon* è “l'origine della pittura metafisica.” Il testo propone de Chirico e Carrà come i due inventori della tendenza. Scrive, tra l'altro, Savinio: “[...] Vedo sbavare alcuni minorenni grulli che menano gran ronda tutta fiele contro pittori come de Chirico e Carrà, i quali, infatti, usano la parola metafisica per dare il giusto significato a un'opera di plastica che si vale di una superiore comprensione degli aspetti riprodotti.” Savinio interpreta la forza di questa pittura in contrapposizione alla pittura retinica, primitivista e astratta dei francesi. Egli riscatta all'Italia il riscatto dello spiritualismo sotto l'aspetto di metafisica e finalmente di un nuovo classicismo che “per primo appare nelle pitture di de Chirico e di Carlo Carrà”. A proposito del primo, suo fratello, egli rafforza le sue affermazioni con una testimonianza: “Sin da principio, si può dire, tese all'affermazione spirituale. Cionondimeno io, che ebbi modo di assistervi 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 pie-

na plasticità organica". Le dichiarazioni di Savinio centrano matematicamente l'assunto della mostra, ma mentre la mostra di Düsseldorf afferma che il costrutto spirituale venne da Savinio, Savinio dimostra che esso è la conquista di de Chirico. L'unico documento della conquista sono ancora e sempre i quadri. Ma un giorno del 1945 Savinio affermerà il contrario; dopo essere stato incoronato da Breton. Allo storico dell'arte è palese che per Breton, impegnato dal 1925 a "uccidere suo padre" nella persona di Giorgio de Chirico, la trovata era l'ennesimo pugno in faccia all'artista della sua vita per arginarne la portata, per destreggiarsi meglio nel suo mercato che controllava ancora insieme a Paul Eluard e per prolungare il suo godimento sadomaso per il pittore. Per Savinio la benedizione di Breton è lo spunto a chiarire il suo posto nel Surrealismo. Questo egli fa nello stesso gennaio 1940 in una rivista, "Prospettive", dedicata interamente al Surrealismo, che appare a Roma in parallelo con l'*Anthologie* di Breton a Parigi (Sagittaire). La buona fede di Savinio in tale circostanza è tale che nel suo articolo egli si sforza di fare entrare l'ultima maniera di de Chirico, proprio quella più odiata dai surrealisti, in una qualche maniera purchessia all'interno del Surrealismo, indebitamente dilatando i profili di quest'ultimo e certamente distorcendo il lavoro di de Chirico. Nell'introduzione al suo *Casa la vita*, nel 1945, egli distingue la sua pittura dal Surrealismo degli altri come un Surrealismo a percorso invertito, ma Surrealismo. Anche in questo caso viene a mancare un presidio sicuro della sua teoria pubblicata in parallelo agli avvenimenti, sempre su "Valori Plastici". Il n. 5 del 1921 esce in corrispondenza al formarsi dell'intesa tra de Chirico e Breton il cui presupposto, come sanno tutti, è il valore del sogno che Breton ravvisa nella pittura di de Chirico. Savinio scrive in *Primi saggi di filosofia delle arti*: "Lo dico a particolare riguardo di alcuni idealizzatori, di alcuni misticci, di alcuni crani forati, l'arte non ha nessun punto di riavvicinamento con i sogni". Può darsi che egli abbia cambiato idea al momento di cominciare a dipingere e soprattutto di cominciare ad esporre. Tuttavia né Breton né Savinio si spingono più di tanto oltre la menzione di generica Metafisica. Si può anche ascrivere l'invenzione di Metafisica a de Chirico come a Savinio, allo stesso modo che a Schopenhauer e ai filosofi pre-socratici. Chi lo nega? Diverso sarebbe stato anticipare i meriti di una pittura che si avvia nel 1926, quella di Savinio, ad almeno diciassette anni prima, allorché Giorgio de Chirico diede origine a un inedito fenomeno dello spirito, la Pittura Metafisica, mentre suo fratello, più giovane di quattro anni, diciottenne, si dedicava a studi musicali e umanistici. Apprendiamo invece con la mostra di Düsseldorf che nemmeno la pittura si deve considerare al di fuori dell'influenza di Savinio: perché l'estensione concettuale di Savinio era preponderante. In pratica sarebbe opportuno evitare di considerare la pittura pittura, ma meglio sarebbe considerarla un concetto. Un concetto di Savinio, il quale però intorno al 1909 nelle sue prove pratiche – come vogliamo chiamare le sue opere *Carmela* e il *Poema fantastico*? – non si proponeva da metafisico ma come tardo romantico e simbolista. L'approfondimento della mostra – pardon del catalogo – rispetto agli storici del passato e rispetto agli scritti dei due fratelli consiste nel setacciare le autobiografie dei due e le loro opere teoriche in maniera tale da separare poesia e verità. Le diversioni poetiche di de Chirico, si legge a passo regolare, sono facili menzogne e contraffazioni. La mostra di Düsseldorf finalmente è una resa dei conti che rivendica due primati: primo, aver riconfezionato un'in-

venzione più o meno poetica di Breton nel formato di verità storica; ma soprattutto è inedito nella museografia moderna aver dedicato una mostra non ad un artista in quanto tale, ma ad un artista come imputato. Un processo, più che una mostra. Ad un proposito tanto determinato e circoscritto giungevamo già preparati. Due libri, usciti rispettivamente nel 1998 e nel 1999, *De Chirico 1888-1919. La Metafisica* di Paolo Baldacci, e *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio* di Gerd Roos (pubblicato in ritardo, nel 1999, Bora, ed. Bologna), precedettero la mostra lanciando lo scoop. Roos, nel prologo al suo libro, riprende per l'appunto da Breton nell'*Anthologie de l'humour noir* dove, egli dice, "è giustamente lodato il fondamentale apporto che i Dioscuri a Parigi, tra il 1911 e il 1915, hanno offerto all'arte del XX secolo". Grato alle ricerche di Roos si dichiarava onestamente Baldacci nello scrivere il suo. Qui però quelle ipotesi avanzate da Roos e connesse a un modo del tutto personale di leggere lettere e documenti del periodo, diventano argomentazioni invulnerabili, assolute: Savinio un genio misconosciuto e de Chirico un impostore comune. Metodo di indagine del libro è sempre quello di rivolgere le proposizioni poetiche di de Chirico in quanto fonti adulterate e dissipatrici di menzogne. Nessuna traccia delle premurose cure spese dal fratello più anziano per favorire la carriera del più piccolo e dei mille e mille interventi a suo sostegno presso tutti gli intellettuali, ivi compreso quando nel 1926-27 faceva il giro dei suoi mercanti per proporre Savinio come pittore. Silenzio. Ben altri occultamenti di verità adombra la telenovela. In un punto del libro di Baldacci de Chirico si prende del coccodrillo perché in un passo delle sue *Memorie* piange la perdita del fratello. André Breton può infine considerarsi più che soddisfatto, nemmeno lui si aspettava tanto seguito nel muovere la pedina fratello nella sua partita con de Chirico. Né i proprietari di quadri di Savinio speravano tanto. Savinio corre come una cornice passante tutto intorno alle sale di de Chirico. Le sue linee di interesse per altri generi di pittura non metafisica e le sue relazioni con altri fatti della cultura e pittura del '900 sono state eclissate nel confronto con de Chirico: magari perché suo padre e sua madre sono ritratti nei quadri e le stesse persone sono la madre e il padre di de Chirico, oppure perché nella suppellettile di casa coincidono sofa e tavolini. Di invocare anticipazioni sugli interni domestici degli anni Venti, sulle loro costruzioni e sui soggetti familiari ovviamente non si parla, visto che le date sono quelle e de Chirico li ha fatti prima. Il problema è che, essendo spesso le visioni di Savinio del tutto avulse dall'avanzare di de Chirico su frontiere sempre nuove della Metafisica, uno spettatore meno informato dei curatori potrebbe perfino arguire che Savinio non avesse afferrato le idee del fratello, quando magari lui nemmeno ci stava pensando. Ciò riguarda l'intero profilo del fratello più piccolo tra gli anni indicati da Roos, 1911-15, e la pittura successiva. Una tesi di Baldacci è che fu Savinio a diffondere, negli anni 1915-20, la teoria della Metafisica in riviste ora introvabili. Tali riviste, debitamente ritrovate e consultate, indicano un ambito intellettuale non metafisico ma dada-futurista. Su "291" di Stieglitz, a New York, n.2, 2 aprile 1915 appare *Bellovées Fatales* n. 12 (spartito musicale) duetto comico tra l'Uomo e la Donna sul motivo "Ah, lui mi ha toccato con la sua gamba di gomma. Ma-ma"; sul n. 4, 1915, il testo su musica "Dammi l'anatema, cosa lasciva". Su "Dada", di Hugo Ball, a Zurigo, n. 1, luglio 1917, *Un vomissement musical* (Un vomito musicale), invettiva dadaista contro la musica tradizionale e

moderna; sul n. 3, dicembre 1918 "Seconde origine de la voie lactée" (Seconda origine della via lattea). Sincerism, (Sincerismo), è l'appellativo scelto da Savinio: arte verità, arte-vita; in musica, il rumore come suono. Se ne accorsero gli ascoltatori della suite *Chants de la mi-mort* nel 1914, ospiti delle "Soirées de Paris", vedendolo fare a pezzi il pianoforte. Il rumore, in musica, equivale alla "cosa", all'oggetto dada, come la ruota di bicicletta di Marcel Duchamp, o il suo orinatoio. È vero altresì che egli ha scritto contro le Avanguardie su "Valori Plastici" nel 1919-20, epoca delle ricerche di de Chirico sul museo e sulla materia pittorica. Andiamo a vedere quando iniziano ad apparire questi testi contro l'avanguardia. Il primo scritto di Savinio su "Valori Plastici" con il titolo *Arte = Idee Moderne* sul primo numero della rivista, il 15 novembre 1918 (la data di registrazione del numero va leggermente avanzata) fa il punto sulle avanguardie partendo da un pronunciamento antisocialista. Esso invoca un audace ritorno al valore del fare "se lo spirito dell'artigiano ha concepita l'opera forte, pura, profonda, ben fatta". Questo scritto, che per il resto illustra con ottimi spunti il lavoro di Giorgio de Chirico e il concetto di Metafisica, è tuttavia contemporaneo a quello già citato del dicembre 1918 su "Dada". Prima di accusare Savinio di aver giocato su due tavoli si valuti se egli non vedesse se stesso da un'altra parte rispetto a suo fratello. Ancora nel 1925 la *Morte di Niobe* è segnata dalla provocazione dada-futurista al pubblico, come si legge nelle testimonianze degli spettatori (Carlo Belli). *Arte = Idee Moderne* su "Valori Plastici" si riallaccia al testo *Le drame et la musique*, pubblicato sulla rivista di Apollinaire "Les Soirées de Paris" n.23 del 15 aprile 1914, indicato da Baldacci come "il" manifesto della Metafisica. In effetti è così, infatti qui Savinio svela che l'arte in quanto "dramma" è la peculiarità della pittura metafisica, mentre il testo sulle "Soirées", nell'imminenza della rappresentazione degli *Chants*, legge la musica e la drammaturgia in reciproca indipendenza. Savinio, da avanguardista, cerca di emancipare l'opera musicale dalle regole della musica e dagli schemi tradizionali del dramma musicale. Basta guardare lo spartito degli *Chants de la mi-mort* per capire cosa egli intenda: una musica "totale" che mescola la "musica reale", come l'*Inno di Mameli* (2° movimento. *L'exécution du général*) con Eric Satie ed echi sperimentali della musica politonale. I temi simbolisti come *Le trésor de Rampsénit* sono scolti da relazioni tecniche con il testo sonoro, così che non è dato stabilire se l'opera sia simbolista, o mistica (in ogni caso i due attributi non equivalgono a Metafisica). Savinio usa in *Le drame et la musique* il termine Metafisica perché esso sta a cuore ad Apollinaire, il padrone di casa sia della rivista, sia della scena su cui vengono eseguiti gli *Chants*. Gli scritti metafisici di de Chirico, peraltro, erano a disposizione del circolo di Apollinaire e "metafisica" era la nuova chiave linguistica, dopo l'Orfismo, per comunicare in quel contesto. Perché chiamare manifesto la convalida di una tematica già consolidata? Per manifesto si intende il lancio di una tendenza, non la sua ratifica. Negare questo significa vanificare il pensiero di Apollinaire, Picasso, Max Jacob, Cocteau e Breton, tra gli altri. Sempre dagli *Chants* muove, riporta Baldacci, la definitiva impronta di Savinio su de Chirico, l'invenzione del manichino. De Chirico aveva rivelato a Raffaele Carrrieri, autore di una monografia sull'artista nel 1942, che un disegno di Savinio per "l'uomo senza volto" degli *Chants de la mi-mort* aveva ispirato la nascita del manichino. Savinio conferma tale circostanza a J.T. Soby nel 1948 e vi ritorna in altri frammenti poste-

riori alla data chiave per il rapporto con Breton, il 1940. L'episodio chiarisce ancora una volta l'atteggiamento protettivo di de Chirico verso il fratello. Una anticipazione ci sarebbe stata se Savinio avesse inventato il manichino, cosa che invece ha fatto Marcel Duchamp. Il manichino del *Nu descendant l'escalier* è del 1912. L'uomo senza volto, o la donna (*Madame x*), se ricordo bene, è opera di Medardo Rosso ripresa da Brancusi, signore del circolo di Apollinaire. De Chirico lo sapeva bene mentre mandava fuori strada Carrieri. Per finire, uno sguardo ai rapporti più privati tra i due fratelli. Si legge nel testo di Baldacci per il catalogo che durante il periodo ferrarese Savinio fu il promotore dell'idea metafisica, il teorico. In questo periodo, dall'estate 1917, Savinio era assegnato al fronte di Salonicco come interprete. Di qui partivano le sue lettere fitte di solleciti e di richieste a Giorgio rimasto a Ferrara e attivo come suo luogotenente per serbare i contatti con i colleghi e le riviste. Del 10 ottobre 1918 è la lettera in cui sollecita a de Chirico la correzione delle bozze di *Hermafrodito*, la prima opera letteraria da lui pubblicata. Savinio è in relazione in questo momento con Dada a New York, a Zurigo ecc., sostiene Dada in Italia, dove collabora anche, tra l'altro, con il futurista Prampolini. Non è precisamente un divulgatore di Metafisica. De Chirico, coinvolto da Roberto Melli, introduce Savinio anche presso "Valori Plastici", organo che diffonde in Italia la Metafisica. De Chirico in questa fase ha una fluente produzione come teorico; ora egli costruisce una vera teoria della Metafisica, e contemporaneamente inizia a tracciare una autobiografia che convalida la teoria metafisica. I tentativi di appropriazione sulla invenzione di Carrà lo obbligano a farlo. Tutto questo premesso, la mostra è un contributo su Savinio pittore. È vero che i suoi primi passi sono guidati e seguiti da de Chirico con premurosi suggerimenti sul segno, sul colore, sui soggetti ecc. Ma la constatazione principale è che, oltre le questioni in comune con il fratello, simboli familiari ecc., Savinio, che pure fa abbondantissime concessioni al Surrealismo, non rinuncia alle sue relazioni con il Futurismo. Nel periodo 1927-32 il Futurismo, in modo particolare Enrico Prampolini, pratica l'Aeropittura. Essa non è precisamente la Metafisica, ma la mostra pone dinanzi quadri di Savinio prossimi all'Aeropittura per dimostrare che Savinio influisce su Metafisica. Da questa angolazione si legge meglio il rapporto di de Chirico e di Savinio, rispettivamente, con il regime fascista. I denigratori di de Chirico hanno sempre addebitato a de Chirico l'introduzione in Italia del *Rappel à l'ordre*, della pittura reazionaria e infine della tendenza "Novecento". De Chirico trovò modo di prendere le distanze da questo problema già nel 1927, a Parigi. Arte di regime non è solo "Novecento", ma anche il Secondo Futurismo. Savinio dialoga con l'Aeropittura, alla cui guida è Filippo Tommaso Marinetti legato al regime. Andando verso la Biennale di Venezia del 1932, le vie dei due fratelli sono chiaramente caratterizzate, i ruoli sempre più marcati. Per cominciare, è opposto il rispettivo atteggiamento nei confronti dei surrealisti. Il pensiero dei due non è al plurale almeno su questo punto.

Viola Mangusta insegnava Critica d'Arte nella Casa degli Artisti, Milano