

MARCELIN PLEYNET. *L'INSEGNAMENTO DELLA PITTURA*

Jole de Sanna

Lezione tenuta all'Accademia di Belle Arti di Brera il 9 gennaio 2003¹

- Marcelin Pleynet, strutturalista dell'analisi formale, e la decostruzione messa in atto dai surrealisti in pittura, in forma d'opera letteraria.
- André Breton e il suo rapporto con idealismo marxista e azione borghese.
- Cézanne come costruttore del linguaggio della pittura.
- Pittura rispetto ai campi del sapere distinti nella loro relazione.
- Savinio si racconta da pittore.

Questa lezione tratta di una serie di sforzi concatenati che sono stati prodotti dagli artisti nel '900 che non corrisponderanno ad una continuità e che non creeranno mai delle basi reali per poter procedere.

Non si crea mai il processo, si creano interruzioni, emigrazioni delle forze. Questo è uno dei piani generali di osservazioni sull'arte moderna che possono servirci quando dobbiamo capire quali sono le difficoltà che ci rendono così difficile l'approccio al lavoro e che ci fanno affaticare per qualunque gesto compiamo, in quanto artista o in quanto storico.

Nella lezione di oggi faccio il punto partendo da un'analisi spettacolare per intelligenza e bellezza, che è stata fatta nell'immediato post-Sessantotto da Marcelin Pleynet, autore de *L'enseignement de la peinture*² e direttore della rivista «Tel Quel» che ha coltivato la migliore generazione dei teorici francesi dei vari linguaggi a partire dal 1950 fino all'edizione completa delle sue opere che avvenne durante gli anni Settanta.

L'opera più nota dell'autore Pleynet è appunto *L'insegnamento della pittura*,³ che è composta da vari saggi apparsi su «Tel Quel». La scuola francese è stata dominante per molti aspetti anche sulla formazione delle scuole italiane di critici, di storici, ecc.

Avrete sentito parlare anche di Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze. Tra tutti questi, il più concentrato sulla questione della pittura è appunto Marcelin Pleynet che oltre ad aver partecipato a «Tel Quel» partecipa anche a «Peinture», la rivista più bella tra le riviste d'arte uscite durante gli anni Settanta, e che qualche volta mi è capitato di adoperare con voi per darvi un'impressione di quello che può essere il livello maggiore di qualità nell'analisi formale.

¹ Relazione eseguita da K. Robinson da una registrazione per il corso di Storia dell'arte per l'anno accademico 2002-2003, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. I commenti della prof. de Sanna alle citazioni dai testi di Pleynet e Savinio sono stati indicati tra parentesi quadre.

² M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Seuil, Parigi 1971.

³ Id., *L'insegnamento della pittura*, trad. it., Mazzotta, Milano 1974.

Pleynet pubblica questo gruppo di saggi sulla pittura e la storia, sulla pittura e la letteratura, dopo il Sessantotto, una data che fa presa nella memoria collettiva per due aspetti. Primo perché radicalizza certi atteggiamenti riguardo al futuro, che sono quelli di tipo marxista-ortodosso. Secondo perché apre un varco alla libertà d'opinione, in quanto rottura anche all'interno dei corpi marxisti, non dico dissidenti, ma più liberi di pensiero. All'interno di questi corpi sicuramente porremo la figura di Marcelin Pleynet che si muove con grande scioltezza tra le problematiche anche dei limiti dello stesso marxismo pur lavorando con i compagni. Abbiamo bisogno di queste persone che si muovono con libertà, all'interno delle compagini ideologiche di cui fanno parte, per capire, ragionare e muoverci anche noi, con libertà rispetto ai problemi.

Qual è in sostanza l'analisi che Pleynet fa parlando della storia della pittura in questo secolo passato, in rapporto alla pittura del secolo precedente, l'Ottocento, secolo molto importante per la pittura, e in generale in rapporto alla storia della pittura *tout court* dal 1920 in poi? L'analisi generale che lui fa è quella del rapporto pittura/storia in quanto decostruzione. La pittura moderna, in rapporto alla storia moderna, procede come forma di decostruzione. La decostruzione è un atteggiamento per cui quando hai acquisito una certezza, quando hai formulato un oggetto artistico, o un pensiero artistico o una forma, immediatamente hai bisogno di distruggerla, perché solo distruggendola puoi rilanciarci sul mercato. L'analisi della pittura in rapporto alla storia di Pleynet è molto interessante perché ci aiuta a capire questa struttura, questo fenomeno permanente, in rapporto al concetto vago e banale di avanguardia, che è invece il modo in cui è stata propinata la lezione artistica sulla modernità anche nei vostri manuali di arte.

Abituati al concetto di avanguardia, diciamo che l'arte moderna funziona con due corpi contrapposti, la tradizione e l'avanguardia. Da una parte ci sono quelli che fanno l'accademia (tradizione). Dall'altra parte l'avanguardia, che ha bisogno di lacerare quest'accademia perché altrimenti non ci si muove più. (Ed è un concetto militare comunque quello dell'avanguardia).

No invece – dice Pleynet – e vi ricordo che questo è un livello di studi notevole, quello in cui loro hanno portato l'analisi della cultura in generale, mai più visto in Francia poi.

Lui dice che non è così invece, non vige una contrapposizione “avanguardia-retroguardia”, ma vige un rapporto di produzione tra quello che viene fatto e quello che deve essere rinnovato, per essere di nuovo vendibile che implica sia un aspetto che l'altro. Questo meccanismo vale per tutti e due i percorsi, sia quello tradizionalista, sia quello avanguardista. E lui, esprimendosi secondo l'ideologia marxista, dice: la borghesia deve per forza rinnovare l'offerta altrimenti non vende più. E accusa la modernità in quanto cultura e anche in quanto pittura di decostruire in relazione a questo processo.

Cosa c'è adesso, il realismo? faccio il simbolismo! Si può rileggere tutto l'Ottocento secondo quest'ottica decostruttiva (e funziona). È un processo di decostruzione, per cui di fatto nella globalità, dopo ogni cinque minuti ti trovi col piede avanzato nell'aria, nel vuoto. E sono implicate tutte le scienze dello spirito e tutti gli statuti del sapere. In questa organizzazione per cui si procede, non si “progredisce”, si procede decostruendo, come regola generale.

Posto questo, lui fissa l'obiettivo nel cuore del Novecento, cioè André Breton e il Surrealismo. Nessun'altra compagine ha avuto un così vasto numero di aderenti e una così lunga progressione

nel tempo quanto il Surrealismo. Marcelin Pleynet scrive alla fine degli anni '60, e oggi sono passati altri quaranta anni, e siamo sempre allo stesso punto o peggio di allora, e stiamo ancora parlando di Surrealismo nelle sue fasi ulteriori, più stagne, ormai inacidite, vecchie. Nei musei del mondo, il numero delle mostre sul Surrealismo negli ultimi tre anni è stato numeroso e sono sempre più decantate, sempre meno criticate. (Almeno allora c'era qualcuno che si sforzava di capire che cos'era successo). Piano, piano, questo meccanismo è decantato, si è rafforzato, piombato sul terreno dell'attesa culturale, dove ormai non riusciamo più a muovere le spalle, così ingombrante è diventato. Quindi, alla fine degli anni Sessanta, quando sono ancora vivi tutti praticamente, Breton è appena morto (1966), Georges Bataille è ancora vivo, Pleynet fa questo tipo di analisi che vi stupirà per la sua forza.

Siamo partiti dicendo che il meccanismo della produzione è tale per cui deve rinnovare l'offerta. Che cosa ha fatto Breton? Trova il Realismo intorno a lui, trova il Dadaismo – come forma del Realismo –, e la mossa di attacco iniziale di Breton è stata quella di disfarsi del Dadaismo. Il passaggio dal Dadaismo al Surrealismo implica il rifiuto di una realtà come il Dadaismo l'aveva prospettata. Perché il Dadaismo diceva: “no arte”, “sì oggetto”. Arte no, oggetto sì, reale sì, cose sì, scarpa sì, quadro no, la ruota di bicicletta sì, l'opera d'arte no, la pittura no.

Breton è partito da questo fatto: Realismo no, via. Positivismo no, via. Surrealismo sì. Perché, è un'altra cosa. Pleynet dice che è questo che hanno sempre fatto i borghesi. Breton, un ideologo marxista, membro ufficiale del partito comunista (faticosamente guadagnato, perché non lo volevano), che in teoria avrebbe dovuto fare *lui*, questo tipo di critica alla borghesia, di fatto ha usato proprio lui lo stesso meccanismo per sostituire il Surrealismo al Dadaismo, e al Realismo.

E include nelle tecniche surrealiste proprio questa tematica della scissione, della separazione o decomposizione come atto istituzionale. Ed è la tecnica degli accostamenti provvisori, accostamenti imprevedibili, della contraddizione elevata a sistema come può essere il pittore ufficiale del Surrealismo Magritte. Magritte è un grande pittore, un grande artista ma che osserva debitamente la tattica imposta dal surrealismo che è quella della contraddizione, due cose sono contraddittorie, allora per forza devono stare insieme.

Breton non solo ha usato la tattica borghese di dire il contrario di quello che si dice in quel momento per acquistare “audience”, ma ha inserito la decostruzione attraverso la contraddizione come motivo poetico. Marcelin Pleynet imputa a Breton di essere un borghese di secondo livello, di agire da borghese, di fare degli attacchi da borghese uno stimolo per la costruzione poetica.

Perché ce l'ha tanto Pleynet con Breton? Il motivo, a parte le contraddizioni, è soprattutto nell'opera che si intitola *Les Pas Perdus* del 1924, che è lo stesso anno in cui Breton ha fatto il manifesto surrealista, ed è lo stesso anno in cui ha iniziato ad uscire la rivista «La Révolution Surréaliste». In questo anno inizia la battaglia ufficiale tra Breton e de Chirico. (Di questa battaglia vi ho portato la notizia della pubblicazione del carteggio inedito,⁴ che vi dirà un po' più di cose di quanto sappiamo già di questa sfida che de Chirico ha ingaggiato direttamente con Breton, appena si è accorto del gioco che Breton stava cominciando).

⁴ V. G. de Chirico, *Lettere a André e Simon Breton*, carteggio inedito a cura di J. de Sanna, in «Metafisica» n. 1/2 (2002), pp. 114-131; v. anche Id., *Giorgio de Chirico-André Breton. Duel à mort*, ivi, pp. 16-61.

Marcelin Pleynet era al corrente delle cose, ma non al riguardo di de Chirico, perché nel 1971 era impossibile esibire questi documenti (gli inediti), per legge, c'erano dei lasciti testamentari vincolanti per cui lui non li avrebbe potuti consultare. Pleynet s'attacca nella polemica contro Breton in nome di Cézanne. Breton in *Les Pas Perdus* ha attaccato Cézanne pesantemente in quanto artefice della pittura, vero costruttore della pittura.

In Cézanne Pleynet vede un vero costruttore del linguaggio della pittura, inteso in senso vasto, profondo e ampio. (Anche de Chirico si opporrà a Cézanne, nel senso che lo critica, ma mentre lo critica, lo copia). Invece Breton attacca il costruttore della pittura moderna in nome della decostruzione, in nome dell'accoppiamento provvisorio, finto, e anche banale, dei sensi che si contraddicono. Pleynet dice: se vogliamo parlare in termini non decostruttivi, ricominciamo da chi ha costruito il quadro. Essendo un analista del linguaggio, gli sta a cuore chi ha veramente costruito il linguaggio. Questo linguaggio è servito a Picasso, è servito a de Chirico per procedere, ed a tanti altri ancora.

Si oppone a una decostruzione che si stabilisce automaticamente quando un pittore si pone come copista rispetto ad altri portatori di significati, come sono il filosofo e lo psicologo. Una bellissima battuta di Pleynet è quando dice che: "I pittori che si pongono a fare dell'arte psicologica anziché entrare nella vera psicologia, ne fanno scempio". Lo stesso fatto di tradurre materiale psicologico in materiale pittorico, è falso, inadeguato. Ed è così, tradurre un materiale filosofico in materiale pittorico, come accusa lo stesso Goethe (del pittore Karsten che stava traducendo Kant in pittura): tutto questo è improprio, è dissociativo, decostruttivo. Diverso sarebbe quando, in pittura si crea pensiero. E noi lo sappiamo molto bene, tutte le volte che parliamo di un pittore con entusiasmo significa che un pittore sta creando pensiero, sta modificando il pensiero o sta arricchendo il pensiero. Ma l'atteggiamento di chi parte dal pensiero e poi traduce in pittura, come gli pare, è decostruttivo, contraddittorio. Decostruzione e contraddizione sono la stessa cosa nel linguaggio di Pleynet.

Dunque, "decostruire" significa sottrarre senso. Non significa distruggere, perché l'atto distruttivo di per sé, l'ho escluso all'inizio quando ho detto che non stiamo parlando di avanguardia e di tradizione. L'avanguardia procede distruggendo la tradizione. E come strumento nostro, finisce lì, non ci aiuta più di tanto. Puoi capire di più se adoperi altri moduli, come "decostruire" che non vuol dire distruggere, vuol dire spesso imitare, vuol dire separare. Quindi la contraddizione è il sinonimo più vicino alla decostruzione. La poetica del Surrealismo si fonda sull'abbinamento di cose contrastanti, di cose che non c'entrano niente, e che fanno spettacolo, fanno letteralmente scena ma non costruiscono senso. Mentre Cézanne sì. Quando si mette davanti alla Montagna Vittoria, è la Vittoria che parla dal suo quadro, cioè crea senso. Ed è proprio questo che vuole Cézanne, vuole che la Vittoria parli attraverso il quadro, unifichi la realtà. Unificare la realtà significa costruire, vale per Cézanne, vale per de Chirico, vale per Fontana, vale per Fabro, vale per quelli di cui parliamo ogni giorno nelle nostre lezioni, e che dobbiamo conoscere bene. Dobbiamo riconoscere chi ha evitato di decostruire perché generalmente si decostruisce.

I tre passaggi che vi ho mostrato oggi sono:

1. rispetto alla borghesia;
2. rispetto a Breton e al Surrealismo;
3. rispetto ai campi del sapere distinti nella loro relazione.

Anche unire filosofia con pittura oppure scienze con pittura indipendentemente dal fatto che la pittura produca scienza, o che la pittura produca filosofia, anziché copiare come un amanuense, anche questo è decostruzione. Significa privilegiare una cosa rispetto all'altra, per esempio la filosofia, o il pensiero rispetto alla pittura, significa privare tutti e due del loro vero terreno.

Stiamo facendo quello che dovrebbe fare l'accademia: un discorso sugli strumenti. Come le mie lezioni sul blu o sul bianco, anche questa troverà una giusta posizione costruttiva all'interno delle nostre lezioni.

Prima di fare un esempio di questa struttura decostruttiva, vi leggo da Marcelin Pleynet: *Della cultura moderna* (inizia citando da Breton dal Manifesto):

L'obiettivo che fin dal primo Manifesto si dà il surrealismo è quello di "liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e di sostituirsi ad essi" [corsivi dell'autore, ed], obiettivo che per quanto riguarda l'approccio di Breton alla pittura ho tradotto così: prendere il posto che le trasformazioni pittoriche (formali) hanno lasciato vuoto, cioè il posto teorico dell'articolazione interdisciplinare di un'evoluzione formale; questo obiettivo il surrealismo lo realizza riproducendo a rovescio le impasse del dogma dell'autonomia che si assumeva il conto di liquidare. Breton e i surrealisti, constatando l'inefficacia ideologica delle trasformazioni formali della pittura, costituiscono una "teoria" generale della rappresentazione che sbarrando la realtà specifica delle produzioni pittoriche (o letterarie o altre) e trascendendo qualsiasi processo interdisciplinare (quella che Freud chiamava "terra straniera") – processo con cui si costituisce l'attività di ciascuna delle nostre produzioni intellettuali – affida all'ideologia dominante il gesto (accentuazione apparentemente irrazionale delle pratiche significanti umane) che avrebbe avuto il compito di causare la sua rovina.

Il vuoto ideologico lasciato dalle trasformazioni formali della pittura nella sua relazione con il tutto sociale e che i surrealisti ritengono di colmare antepoendo a qualsiasi altra cura quella di una "teoria" della rappresentazione finisce per mettere al posto della specificità pittorica, un discorso letterario.⁵

Quando sentite "specificità pittorica" ricordatevi subito di artisti come Cézanne e Matisse.

In un altro punto Pleynet spiega che all'inizio c'è questo vizio dissociativo nel rapporto tra Breton e i pittori. Si vede nell'opera di Breton intitolata *Le Surréalisme e la peinture*, e già nell'impostazione del titolo si capisce che la letteratura viene privilegiata rispetto alla pittura. Ci sono i surrealisti che sono i letterati (Breton è uno scrittore, Éluard è uno scrittore, i due capi...) e la pittura. Partendo da questa permessa non avremo mai una pittura come linguaggio.

⁵ M. Pleynet, *Della cultura moderna*, Spirali, Milano 1982, p. 138.

Se l'obiettivo è avere la pittura come linguaggio, chiariamoci questi concetti, altrimenti potremo avere delle difficoltà mentre cerchiamo di fare della pittura. Con la scultura la cosa cambia. Cerchiamo di capire quali sono i motivi bloccanti, uno è questo, denunciato quarant'anni fa. Poi si è perso per strada, e come niente fosse, abbiamo 70 mostre di Surrealismo in un anno. (Magritte è l'unico che si salva, secondo me.)

Posto questo, i problemi di gusto, di piacere o di fascino che un tema pittorico rispetto ad un altro possa avere su ciascuno di noi, sono fatti personali. Ma dobbiamo capire i problemi di fondo, di lavoro, disciplinari.

[...] finisce per mettere al posto della specificità pittorica un discorso letterario [e questo è di base nel Surrealismo]. Tutte le arti si trovano così pervase dalla manifestazione spettacolare, letteraria del racconto del loro obiettivo. Per la pittura questa dipendenza letteraria diventerà così evidente che lo stesso Breton sarà indotto a sottolinearla e a criticarla: a proposito di Picabia scrive: "Rammentiamo che è stato Picabia a aver tempo fa l'idea d'intitolare i cerchi: ecclesiastico, una retta, prima ballerina; è spiacevole in questo metodo, che pure procede da una delle più belle trovate idealistiche che io conosca, il tenere troppo conto sistematicamente dello stupore dello spettatore, sempre pronto a credere che lo si prende in giro".⁶

Lo stupore è infatti l'effetto che un surrealista si attende quando mette insieme cose indipendenti l'una dall'altra. Cioè quando accoppia due elementi contraddittori, una testa di gallina al posto di quella di una signora, alla Max Ernst. Perfino Breton aveva accusato Picabia di chiamare "ballerina" una retta, per stupire lo spettatore. Come si può vedere, Breton non è interessato a sottolineare ciò che è manifesto in quel tipo di pratica. Cioè, per convincere, la pittura in questione ha bisogno di ricorrere a "titoli letterari", in cui la retta e i cerchi assolvono la loro funzione surrealista soltanto se un intervento ideologico, (*Ecclesiastico, Prima ballerina*: i titoli di Picabia) d'applicazione letteraria trascende la forma pittorica. Molti quadri di Magritte legano così l'intelligenza della loro scena ad una dicitura. (Per esempio: *Ceci n'est pas une pipe*.) Con questa distinzione: in Magritte la didascalia non è post-pittorica, come spesso accade nella pittura surrealista. Gorky, per esempio, intitola alcune sue tele a caso: trae un titolo da un cappello in cui si trovano una serie di frasi poetiche ricopiate sul foglio. In Magritte il titolo è indicativo del racconto di un'anomalia nel ordine dei fenomeni naturali. Giorno e notte nello stesso quadro, cioè del progetto letterario che ha prodotto il quadro. Come un titolo accademico rappresenta la realtà del suo "codice realista", Magritte rappresenta la realtà trasgredita di questo stesso codice. Programmata interamente nell'azione alla legge accademica di cui riproduce scrupolosamente la struttura spaziale, cioè ideologica, la pittura di Magritte si serve del racconto letterario delle trasgressioni che formano questa legge. Per esempio, sotto la rappresentazione realista di una pipa, lo scrittore scriverà "Questa non è una pipa", rinviando così unicamente alla trasgressione su cui poggia la narrazione della rappresentazione. Effettivamente la rappresentazione della figura non è la

⁶ Ibidem.

figura, eppure la figura vive di questo diniego. Si resta nello spazio della norma accademica in quanto si resta nella speculazione della arbitrarietà con cui si stabilisce tale norma, della quale peraltro è messo in evidenza solo il discorso di rappresentazione letteraria poiché la forma della trasgressione resta la stessa di quella prospettiva accademica della legge apparentemente trasgredita.

Questo è un passaggio importante per quanto riguarda la struttura della rappresentazione, il rapporto letterario tra la scrittura e il contenuto e la maniera di rappresentare, che è accademica.

Magritte è quello che osserva di più la legge imposta da Breton, come Max Ernst e Dalí, che sono in sostituzione di de Chirico che non sta a questo gioco. Sono loro tre che lui elegge come primi artisti del Surrealismo, sotto il faro altissimo che è Picasso, che comunque è per lui il più bravo, il più importante. Ma gli artisti costruiti da Breton sono Ernst, Magritte e Dalí, oltre ad altri.

Leggiamo da un altro autore. Questo testo è del 1949 ed è uno dei testi che Savinio ad un certo punto inizia a scrivere su se stesso come pittore. Per prima cosa scrive che la Metafisica l'ha inventata lui. Nel 1939 Breton nell'*Anthologie de l'humour noir*, pur di rovinare de Chirico, dice che de Chirico e Savinio, due fratelli indiscernibili, sono gli inventori della Metafisica.

In un caso di pittura come la mia, non si domanda che cos'è la pittura ma che cosa sono io. Lo dico subito, io sono un pittore "al di là della pittura".

Per i pittori la pittura è un fine; per alcuni pittori è un mezzo. Pochissimi. Se cerco dei nomi, trovo solo i seguenti: Dürer, Böcklin, Giorgio de Chirico, Picasso. Costoro si chiamano pittori perché praticavano la pittura e due la praticano tutt'ora, ma avrebbero potuto scrivere o comporre musica, senza perdere un milligrammo di valore [...] Le opere di Dürer, di Böcklin, di de Chirico, mie, nascono prima di tutto come cose pensate. Portarle a una forma o dipinta o scritta, è una traduzione, un'operazione secondaria: un'operazione "a scelta". [...]

Il caso mio è più esplicito. Io ho chiaramente sentito, ho chiaramente capito che quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque "precede" la ragione singola di ciascun'arte, quando l'artista, in altre parole, è una "centrale creativa", è stupido, è disonesto, è immorale chiudersi dentro una singola arte, asservirsi alle sue ragioni particolari, alle sue ragioni speciali. E ho avuto il coraggio di mettermi di là delle arti, sopra le arti. Da quando in qua il rinunciatario è da prendere a modello? Ecco perché io pratico più arti. [Anche Michelangelo ha praticato più arti, però credendoci, questa è la differenza.]

E più ancora ne praticerei se tempo e forza non mi fermassero. Del resto praticare molte arti è bello, ma a salvarci dall'inebetimento nel quale immerge la pratica di una sola arte basta una sola "seconda" arte [...] La pittura *non mi interessa*.

Il che non vuol dire che io sono indifferente o soltanto facile al mestiere. Anzi.

Trattandosi di opere prima di tutto pensate, tanto più io sento il dovere di tradurle in pittura nella maniera migliore. E la mia fatica di lavorante è grande. Come ciascuno può vedere. I meno allenati più facilmente nelle figure e nei ritratti.

Ritratti.

Sono gli altri invece, i pittori della superficie, i pittori della crosta [...] che hanno messo in giro la

voce che un buon ritratto non deve assomigliare al modello.

A chi allora?

La mia pittura non si deve guardare, non si può giudicare come si guarda, come si giudica la pittura nata direttamente dall'occhio, dalla pennellata, dal colore, dai rapporti di tono, da altre sciocchezze.

Ciascuna delle mie pitture è nata come nascono i mondi. Ciascuna delle mie pitture è un mondo.

Si giudica un mondo?

Ora soprattutto che il mondo non è bello, né brutto, né buono, né cattivo e nemmeno continuo.

Le mie pitture non finiscono dove finisce la pittura. Continuano. E si capisce. Erano già nate prima che fossero dipinte. È giusto che vivano anche di là della superficie dipinta.

Anche perché nelle mie pitture c'è fiato romantico, quel fiato che inevitabilmente continua la cosa di là della cosa.⁷

Questo è un testo abbastanza riassuntivo di quello che Savinio pensa di se stesso come pittore. Ma soprattutto l'ho trovato perfetto per illustrare la questione di cui parlava Pleynet. Proprio mentre leggiamo questo testo, lo stesso pensiero si scioglie mentre sta andando, si decompone. Praticamente non ha detto niente. Questo è un modello di decostruzione vero.

Pleyne, marxista, pure si è permesso di fare luce su certe contraddizioni interne alla sua ideologia di partito, pur di parlare di arte alla fine.

(Visione di qualche immagine dal catalogo della mostra *Alberto Savinio* alla Fondazione Mazzotta: *Battaglia di Centauri* del 1930 che teniamo come definitiva sul concetto di decostruzione o come quadro letterario).

Le Rêve du Poète era uno dei titoli tipici che venivano dati dai letterati alle opere di de Chirico. De Chirico, venendo in Italia per fare la guerra aveva lasciato molti quadri da un mercante di Parigi, Paul Guillaume. Breton e Éluard, i letterati, hanno cominciato a dare dei titoli ai quadri. Il vizio è nato alla fonte, il problema denunciato da Pleynet, nasce. E questa è la prima lite che de Chirico ha avuto con Breton. Tutti i titoli dei quadri di de Chirico con dentro "il poeta", "la partenza del poeta" ecc, sono tutti titoli falsi. È un falso di concetto. E de Chirico s'arrabbiava tanto. Per esempio un quadro che s'intitola *Le rêve transformé* in realtà si chiama *Testa di Giove con banane*. Altera la lettura del quadro. Diciamo che la dialettica era molto forte, il problema era molto intenso.

Formare un dettato su cui nasce l'opera crea semplicemente scissione, decomposizione, è come progettare il lavoro, anche il concetto di progetto porta all'idea di opera letteraria.

Riassumo: vi ho parlato di Marcelin Pleynet e del rapporto con il Surrealismo storico e di Savinio come pittore. Non ho parlato di Savinio come letterato perché non sono all'altezza di farlo.

⁷ Estratti da A. Savinio, *La mia pittura* (Milano 1949), in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci (Fondazione Mazzotta, Milano 29 novembre-2 marzo 2002), Mazzotta, Milano 2002, p. 214.