

Intervista a Ruggero Savinio

a cura di Massimo Cappitti

Massimo Cappitti

Questa intervista nasce dalla domanda intorno alla possibilità di rappresentare la figura umana dopo la lezione delle avanguardie. Nel corso degli incontri – a uno dei quali ha partecipato anche Mario Pezzella – il dialogo si è arricchito di ulteriori sollecitazioni, esito di ciò che, di volta in volta, Ruggero¹ diceva. Le sue riflessioni, infatti, imprimevano all'intervista un andamento più ampio, portando alla luce quel nesso vita e pittura più volte evocato da Savinio. Soprattutto, però, Ruggero ha insistito sul suo bisogno di semplificare, di liberare sé e l'opera da ogni intenzione didattica. L'opera, dunque, vale perché si incardina in una vita e, insieme, in una tradizione che la legittima. Pertanto non ha bisogno di trovare fuori di sé la sua ragion d'essere. Colpisce di Ruggero la profonda radicalità delle sue riflessioni, espresse con il garbo che gli è consueto. Nei diversi colloqui, che hanno avuto luogo nel suo studio romano, Ruggero ricorda alcuni artisti che hanno influenzato la sua ricerca: Bacon, Balthus, Giacometti. E poi il rilievo essenziale assunto da Munch, Rembrandt, Von Marées, che continua ad ossessionarlo, l'ultimo Tiziano, «che lascia le sue impronte sulla tela», a testimoniare il legame tra opera e fallimento: dove l'incompiutezza, però, emancipa l'opera dalla accademia, dalla pedissequa ricaduta nell'algida disciplina del canone. Ciò che accomuna questi pittori – pur lontani nel tempo – è la consapevolezza della fatica che la figura sopporta per pervenire all'immagine, il distacco doloroso dal «sostrato magmatico, oscuro del linguaggio, la lenta emersione dall'oscurità di cui, tuttavia, continua a serbare

¹ Vd. R. Savinio, [Nota autobiografica](#).

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale
di ricerca Franco Fortini

traccia». Di Bacon, ad esempio, Ruggero sottolinea con grande finezza l'oscillazione tra «definitezza e evanescenza». La figura, cioè, è insidiata dalla possibilità del proprio disfacimento.

I quadri di Ruggero emozionano profondamente. Chi li guardi con attenzione non può che rimanere colpito dai colori e, in particolare, dalla luce che li intride. Luce che si posa su cose e persone, memore, però, nello stesso tempo, dello sfondo opaco, dell'ombra da cui proviene. Dal «fondo mitico», dall'effrazione inferta, inevitabilmente, all'unità originaria indifferenziata prende, infatti, corpo il «percorso della figura». Percorso tortuoso e accidentato, dove convivono, in una polarità che si sottrae a ogni conciliazione dialettica, il desiderio di individuarsi e la fatica che l'adempimento di questo desiderio porta con sé: come se l'approdo all'identità, la conquista di una definitezza senza scarti e sbavature rappresentassero più una costrizione che una conquista. Savinio sottolinea che quel fondo mitico è lo spazio della pittura, il luogo dei possibili che rivendicano il proprio diritto ad esistere. Occorre, allora, «cercare la luce nel fondo dell'ombra, il colore nel nero e nel buio». Presenza oscura da cui l'opera prende corpo, «caligine che ammantava le figure», pronta a richiamarle quando il loro tempo si sia consumato. Le figure ritratte da Ruggero abitano questa terra di mezzo strette tra l'utopica promessa di redenzione e la nostalgia di un passato mitico che sempre affiora alla ricerca di nuove possibilità di realizzazione. Sono figure esitanti che si affacciano enigmaticamente su una soglia. Non sappiamo se l'abbiano superata o siano in procinto di farlo. Ruggero le coglie nell'istante che precede il loro sfinimento. Il lavoro del pittore, allora, è l'esito dell'«ansia di catturare gli oggetti che sostano nella luce il tempo di un lampo». La pittura può, forse, riscattare le cose dalla loro caducità, dal pericolo che corrono, come scrive Rilke, di svanire e dal dolore immedicabile della fine. Pertanto, come Savinio scrive, «l'ombra deve essere mantenuta proprio perché le cose, portate dall'ombra, possano brillare nella luce».



Ruggero Savinio (foto di R. Passeri)

Se posso abbozzare una genealogia personale, dico che l'Illuminismo, in me, si è stemperato e intorbidato con la mezza luce dei crepuscoli.²

Spesso accenni all'ombra o al fondo mitico. Cosa intendi con queste espressioni e quale rapporto si stabilisce tra l'ombra e la figura che ne emerge?

Per quanto riguarda l'ombra: dal punto di vista plastico considero l'ombra il sostegno dell'immagine. L'ombra, insieme con la luce, contiene l'immagine, ma mentre la luce tende a disperderla in un'infinità, l'ombra le dà un peso che chiamerei corporeo. Si potrebbe dire che l'ombra è il corpo dell'immagine, con il senso connesso di fisicità e naturalezza. Guardando alla storia della pittura, mi sembra che l'ombra sia sempre stata associata alla luce, anzi, che l'ombra contenga in sé la luce: la figura emerge dall'ombra come da un grembo oscuro. A questo punto si può considerare l'ombra come questo grembo, oscuro, indistinto, che contiene, genera e sostiene la figura, e che la figura non deve abbandonare a costo di perdersi in una luminosa infinitezza. Per metafora, potremmo chiamare ombra anche lo spessore fisico, oscuro e magmatico, vicino a quello che i greci chiamavano *chora*, e i pittori chiamano materia. La materia,

² R. Savinio, *Percorsi della figura*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004, p. 14.

l'ombra, la *chora* è anche, dunque, la forza generativa. Possiamo identificare questa forza con il mito, secondo un'intuizione di Gianni Carchia (Il mito in pittura), di là dal significato di racconto associato al mito. Come aneddoto probativo potrei ricordare che Renoir, un pittore che sembra tutto colore e luce, unisce sempre un po' di nero ai suoi colori. L'associazione con l'ombra la Modernità sembra averla dimenticata: ha voluto passare subito, di là da questa lenta emersione, a una luminosa absolutezza. A questo punto non posso tacere tutti gli altri sensi connessi all'ombra, per esempio da Jung: lato oscuro dell'anima è anche fase necessaria per raggiungere la luce, o, secondo Jung, l'individuazione.

A un segno perentorio e tagliente ho sempre preferito uno esitante e tremante.³

Quale percorso compie la figura per divenire ciò che è?

Credo che chiunque si accinga a un'opera di pittura con la necessaria serietà sia dominato da un'idea di perfezione. La perfezione, però, è un traguardo tendenziale, utopistico – come, del resto, ogni altra attività umana e costruzione sociale. Quello che conta è questa aspirazione, col connesso sentimento di fallimento. Per inciso, in una pittura anche di quelle più cariche di maestria mi interessano proprio i fallimenti, che mostrano il rovello per avvicinarsi a una sperata perfezione.

Il mio tratto proprio e caratteristico è il senso dello sporco, dell'opaco e dell'ombra; la compromissione con tutto quanto appesantisce e intorbida l'immagine e, in definitiva, le impedisce di approdare al regno della pura forma, di cadere sotto la pura contemplazione estetica.⁴

Cosa rappresentano i tentativi falliti, l'irrisolto, nella composizione dell'opera? Può la pittura aprire varchi nella realtà ovvero contribuire a cambiare lo sguardo che si posa su di esse?

Che la pittura possa cambiare la realtà non posso crederlo, anche se lo vorrei. Forse, può cambiare lo sguardo. Viviamo ormai, però, in un'epoca che tende a cancellare lo sguardo che permette di vedere la

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 25.

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale
di ricerca Franco Fortini

pittura come una totalità non solo immaginale e linguistica, ma anche corporea.



R. Savinio, *Musa* (2015)

Così certe volte il sentimento che ci guida è una specie di immaginazione materica: prima che a figure vogliamo avvicinarci a una certa scabrosità e

durezza, o invece trasparenza e levigatezza; oppure a un colore, a un tono, a un accento.⁵

Quali sono i pittori che più ti hanno influenzato e la cui presenza senti ancora viva nei tuoi quadri?

I pittori che mi hanno influenzato, e che continuano a influenzarmi, nel senso che li considero un riferimento e un aiuto al mio lavoro, sono cambiati nel tempo. Alcuni, però, sono restati gli stessi. Per esempio, l'ultimo Tiziano, quello della vecchiaia, o Degas dei pastelli. Si tratta comunque sempre di pittori per i quali il fallimento connesso al rovello non è mascherato dietro una presunta finitezza.

Quando ne emerge – quando non si perde per strada – la figura conserva le tracce del cammino aperto a fatica attraverso l'intrico dei segni e dei colori, contro la resistenza della materia: marcia lenta e difficile che l'avrà sfigurata per sempre. Nel suo modo di darsi, labile e monca, c'è, in parte, la sua negazione. Completamente sfigurata non testimonierebbe che dell'assenza di ogni riferimento. Così, mutilata e frammentaria, testimonia di un'infinita rassomiglianza, con tanta più forza quanto più è inadeguata al compito.⁶

Hai scritto dell'«ansia di catturare gli oggetti che sostano nella luce il tempo di un lampo e si rituffano nel buio». Inoltre hai fatto cenno al desiderio di «fermare le figure sul punto del loro emergere». Quale rapporto lega caducità e opera d'arte?

La pittura, come la nostra vita e le nostre produzioni, è legata alla precarietà e alla finitezza. Un tempo si pensava che l'opera potesse sfidare e vincere il tempo. I pittori si affannavano a scoprire le ricette e le tecniche che rendessero eterne le opere. Adesso, questa smania di eternità è finita, forse sostituita dalla falsa eternità della tecnica. Se la pittura possa salvare dal pericolo non so dirlo. Mi piacerebbe che così fosse, e forse potrebbe farlo se convincesse alla riconquista di una totalità d'esperienza in cui fisicità e spiritualità siano connesse.

L'imprimitura. Sulla tela già liscia, si tratta di distendere uno strato di colore cremoso e denso che, asciugandosi, dia una superficie solida e lustra sulla quale il pennello scorre e il colore lascia una traccia viva e splendente.⁷

⁵ *Ivi*, p. 30.

⁶ *Ivi*, p. 39.

⁷ *Ivi*, p. 57.

Spesso ritrai figure sulla soglia, figure esitanti. Cosa rappresenta la soglia?

La figura della soglia, che ho fatto comparire spesso nei miei quadri, non potrei dire esattamente che cosa rappresenta: forse proprio il passaggio fra il nostro qui, e un altrove, che però, trapassandolo, lo mantenga.

Certe volte, preferirei che il mio mestiere potesse accontentarsi di queste intatte superfici, e che bastasse esibire la tela vuota perché lo spettatore vi colga un che d'assoluto, o almeno s'immagini tutto quello che vuole.⁸

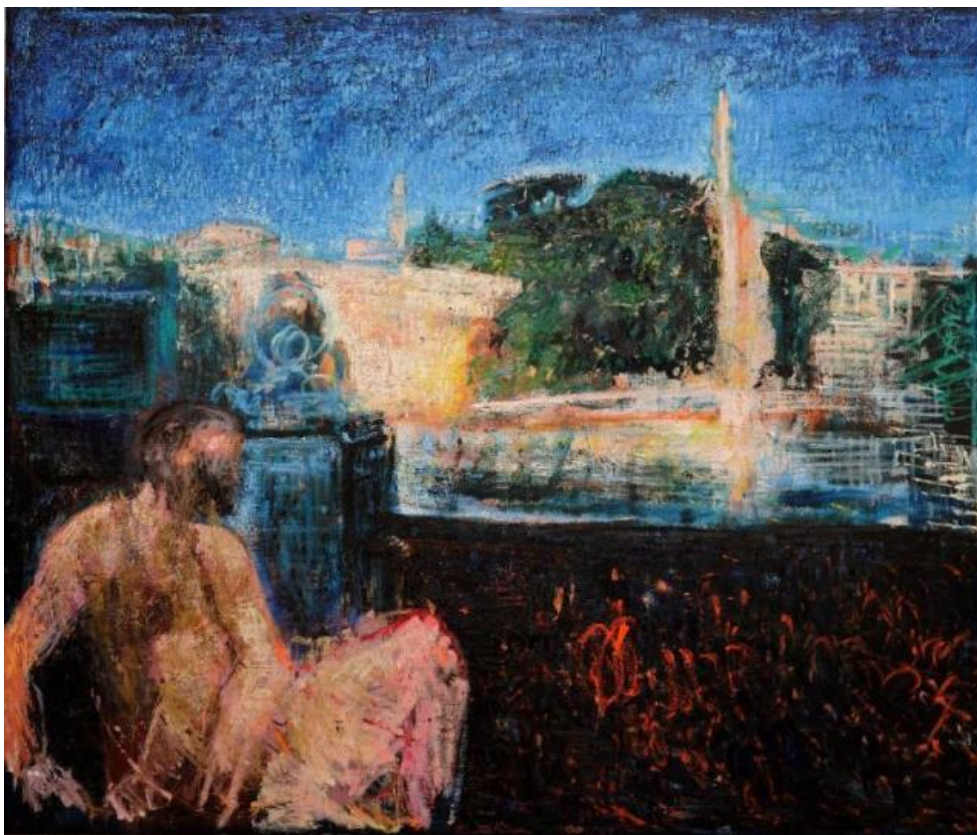
Le tue figure sembrano sfaldarsi come se volessero tornare a confondersi con lo sfondo da cui provengono, come se cioè l'unica identità possibile risiedesse paradossalmente nel desiderio di disfarsene. Da qui la porosità dei loro confini e le lievi vibrazioni che le percorrono.

Lo sfaldarsi delle figure è effettivamente connesso alla volontà di non chiuderle entro confini precisi: i precisi contorni – il disegno – degli artisti rinascimentali. Dici bene: la figura è porosa e vibratile, pronta a disfarsi e rientrare nel grande spazio avvolgente. D'altra parte, la storia della pittura offre tali momenti: pensa al contorno di Leonardo, lo sfumato, il disfarsi delle cose che Leonardo chiamava disfazione.

Versato in un pentolino e messo sul fuoco, l'olio di lino incomincia a cuocere spandendo un odore di mandorla addolcito di una tenerezza di rosa. Questo odore, toccando chissà quali corde dell'animo, suscita in me sentimenti forti e dolci. E l'odore stesso della pittura. E l'odore che alitava nello studio di mio zio, il pittore, le volte che lo sorprendevo chino sopra il pentolino messo sulla spiritiera. Col polpastrello se ne tenta la consistenza. E pronto quando ha una viscosità colloidale pur conservando la fluidità. Veicolo del colore, ha un potere che facilita la presa di ogni pennellata, una densità che, favorendo l'essicamento, permette di lavorare strato su strato; una trasparenza che fa sì che ogni colore si fonda con gli altri pur conservando la sua propria, autonoma brillantezza.⁹

⁸ *Ivi*, p. 50.

⁹ *Ivi*, p. 59.



R. Savinio, *Roma* (1989)

La pittura, scrivi, è «far fronte alla minaccia del vuoto fra lo sfondo infinito da cui irrompono gli eventi e la loro chiusa definizione formale».

Vortici, buchi, crepe, allora «accennano a una possibile fuga e vanificano quel chiuso rigore». L'opera raggiunge il suo equilibrio sospesa tra la «luminosa compiutezza e l'assoluta mancanza di confini». I tuoi quadri mirabilmente testimoniano questo equilibrio. Si può definire questo il momento classico della tua pittura?

L'equilibrio cioè tra contenuto e forma?

Le mancanze formali – vortici, crepe, ecc. – testimoniano infatti di questo dissidio – dissidio amoroso potrei chiamarlo – fra la perfezione e una infinita mancanza di confini. Questo dissidio mi sembra di coglierlo in tutta la storia della pittura, dalle caverne fino a noi. E negli antichi tempi, lo vedo espresso nella pittura greca, in quel che ne resta attraverso le copie romane. Ricordo un bravo pittore greco moderno, che parlava di "impressionismo greco" a proposito di quella pittura. Sono d'accordo con lui.