

ALBERTO

# Savinio

L'UOMO  
ISOLA

A CURA DI

MARIA MADDALENA NOVATI  
LAURA PRONESTI  
MARINA VACCARINI

AUDIO CD

SAVINIO,  
MUSICIEN 1914  
Récital mi-scénique  
par Luigi Rognoni



 die Schachtel NoMus

IN COLLABORAZIONE CON

 900  
MUSICO DEL  
NOVECENTO

 Rai

 CPTV Milano  
Teche

 modima

## Savinio: il dolce fantasma del suono

di Daniele Lombardi<sup>27</sup>

Paul Klee era anche un violinista e scrittore, Marcel Duchamp compose musica, come Vasilij Kandinskij, Arnold Schoenberg dipingeva e questa lista è molto lunga, fino ad arrivare ai modelli di molteplice formazione come quelli agiti dal Bauhaus. D'altronde la sintesi spazio-tempo data dal concetto di simultaneità era un problema centrale della cultura degli inizi del Novecento, capolinea di studi filosofici come quelli di Bergson e Schopenhauer, espressioni artistiche come quelle dei futuristi e degli astrattisti. Nell'occhio del ciclone del mito marinettiano della velocità c'era l'occhio immobile della visualità.

Alberto Savinio può essere considerato oggi colui che ha prodotto con basi di alta professionalità e in modo artisticamente versatile la sintesi più efficace di una espressione che non può essere definita *eclettismo*, perché sarebbe ingiustamente limitativo.

La sua formazione è iniziata come musicista: lo troviamo nel 1905 a Monaco di Baviera, allievo di composizione di Max Reger, mentre il fratello Giorgio studiava la pittura di Arnold Boecklin, la sua attività di scrittore e pittore comincerà più tardi. I due fratelli de Chirico mostravano un grande talento, tanto che Reger dopo qualche lezione, come racconta Giorgio nella sua autobiografia, disse che non aveva più nulla da insegnargli.

Il suo vero nome era Andrea, ma si era messo lo pseudonimo Alberto Savinio per due diverse suggestioni, Albert Savine si chiamava un traduttore francese e da piccolo, in famiglia, lo chiamavano con il diminutivo *Betti*.

Dopo i primi anni a Monaco, i due fratelli tornarono in Italia per un breve soggiorno a Firenze nel quale il giovanissimo Alberto de Chirico fece programmare al Teatro della Pergola (9 gennaio 1911) la prima esecuzione di un *Poema fantastico* per orchestra, seguito da *Rivelazioni dell'eterno ritorno*, su testo del fratello Giorgio. Lo documenta un programma a stampa che titola: *Unico Grande Concerto Orchestrale – Il Primo Caso Musicale – La musica più profonda sinora scritta*. Nient'altro è dato sapere oltre questa pubblicità del concerto, nella quale è anche riportata l'avvertenza che non è possibile entrare a concerto iniziato anche perché è previsto che *...il salone durante l'esecuzione, resterà al buio per ragioni di maggior raccoglimento*.

27 Daniele Lombardi (1946-2018) compositore, pianista e artista visivo ha compiuto un vasto lavoro sulla musica delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento, proponendo in prima esecuzione moderna un grande numero di composizioni di musica futurista italiana e russa, autori come George Antheil, Leo Ornstein, Alberto Savinio, Aleksandr Mosolov, Arthur-Vincent Louré. L'interesse musicologico che ha sotteso questo impegno lo ha portato a realizzare anche vari scritti, come *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica* (Milano, Ricordi-Lim, 1996, per la collana "Le sfere") e *Nuova Enciclopedia del Futurismo Musicale* (Milano, Mudima, 2009). Ha fondato e diretto con Bruno Nicolai il mensile di musica contemporanea «1985 la musica» e si è occupato anche delle linee di programmazione artistica della casa editrice musicale EDI-PAN. Ha inciso numerosi cd e dvd e ha insegnato pianoforte al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Riproponiamo la prima versione del saggio che Daniele Lombardi ha successivamente pubblicato in Mudima e su «AltroVerso» come dedica postuma di NoMus al suo autore recentemente scomparso, in segno di gratitudine per la sua preziosa collaborazione in questo *Omaggio a Savinio* e in altre numerose manifestazioni organizzate dalla nostra associazione. DANIELE LOMBARDI, *Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale*, Milano, Mudima Edizioni, 2009, pp. 275-285; in «AltroVerso» – Quaderno internazionale di segni contemporanei, Campobasso, 2006.

Il programma specifica per il *Poema fantastico* tre parti:

1

*Il Risveglio*

*La Danza dei Faunetti*

*Il dolore*

*La danza della Guerra*

2

*L'isola Aniròe (senza eroi)*

3

*Il poema fantastico*

Le parti 2 e 3 contengono un elenco di sottotitoli che scandiscono ogni singolo episodio, e lo stesso è per la composizione della seconda parte, le *Rivelazioni*, in quattro parti e popolata di figure mitologiche. Da un tamburino pubblicato sul «Münchener Neueste Nachrichten» si apprende che il *Poema fantastico* ebbe una esecuzione anche a Monaco il 23 gennaio 1911 alla Tonhalle.

Questa dimensione misterica, il tentativo di una musica *profonda* che lega in questa opera comune i due fratelli de Chirico, risente dell'influenza di Nietzsche e del primo impatto che Savinio ebbe a Monaco con Reger e attraverso di lui con la musica di Wagner, che gli aveva fatto concepire l'idea di un'opera dal titolo *Carmela*, fin dal 1906. Purtroppo oggi le partiture di queste musiche giovanili non ci sono ed è impossibile farsi un'idea di questa fase nella quale aveva sviluppato la forma musicale probabilmente secondo i dettami di un maestro con un forte senso dell'accademia.

Di questi anni di formazione abbiamo qualche diretta notizia nell'autobiografia di Giorgio de Chirico,<sup>28</sup> con accenni anche al deludente rapporto che il fratello ebbe con Pietro Mascagni. Nell'occasione di un concerto del maestro livornese, nel quale una incredibile ovazione salutò l'esecuzione di brani della *Cavalleria Rusticana*, Savinio lo incontrò e Mascagni si disse entusiasta di quel giovane, invitandolo a Roma. Ma quando lo rincontrò appunto a Roma il suo atteggiamento era molto cambiato. Come si apprende sempre da questa autobiografia, destino simile ebbe l'incontro con le edizioni Ricordi che dopo entusiasmi iniziali approdarono ad un nulla di fatto.

In sintesi sono le prime notizie che si hanno sull'attività musicale di Savinio, che da allora si trovò a viaggiare tra Parigi, Monaco e Firenze, per approdare dopo il 1915 a Ferrara dove viene riconosciuto inabile al servizio militare attivo e solo nel 1917 mandato in Grecia a fare il traduttore.

Scorrendo il catalogo delle sue opere musicali ci accorgiamo subito di trovarci davanti ad un notevole corpus di composizioni che, anche dalle loro titolazioni, rende subito evidente l'appartenza ad una linea espressiva costante che ha una fisionomia originalissima.

28 GIORGIO DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945.

Il suo eclettismo espressivo, se visto da un'angolazione comparatistica, rivela tutta una serie di rimbalzi che fanno della sua opera un unicum espressivo la cui qualità è stata fino ad ora disattesa nelle valutazioni dei pochi critici che se ne sono occupati.

Dal 1911 in poi, abbandonata la vena sottilmente esoterica, misterica, non si può dire che esista una sua composizione dettata da un'idea di *musica pura*, un prodotto sonoro generato da idee costruttive foriere di un'espressività tendenti ad un percorso, bensì il suo procedere, anticipando di una dozzina di anni il surrealismo di André Breton, si avvale della tecnica del collage, dell'affastellamento di tracce mnestiche che galleggiano sempre in una forte ironia e autoironia. Ironia, ma anche forte malinconia, nostalgia confessata per l'invenzione di un passato fantastico che si lega al presente in un gioco di illusioni reciproche.

Il moto generatore della sua creazione parte sempre da suggestioni letterarie e visuali che usano la musica come veicolo di una teatralità che risulta essere la stessa delle sue immagini pittoriche, popolate di figure antropomorfe, cioè contaminazioni tra figure umane e animali, oggetti trovati, giocattoli nella foresta, improbabili salotti sospesi in spazi misterici etc. Pare quasi che la scena, il contesto pittorico sia tutt'uno con i pallidi segnali sonori che fanno da sfondo alle false citazioni in primo piano, in una idea di accademia ambiguamente mitizzata e al tempo stesso oggetto di un sottile dileggio.

L'immanenza delle sue descrizioni, delle sue immagini e della sua musica si impasta in una dimensione onirica dove lo spazio e il tempo si sclerotizzano in continui momentanei frammenti, apparizioni, squarci, tableaux vivants, attese, sorprese, stacchi fulminei, sensazioni di immobilità in un continuo senso del mistero. La concezione metafisica comune alla pittura del fratello Giorgio si sviluppa nella sua musica e nelle sue altre espressioni letterarie e pittoriche partendo da una filosofia spiritualista che è certamente influenzata dalla frequentazione di filosofi come Vico, Campanella e Bruno, in una sintesi con la sua conoscenza diretta dell'arte greca, un'idea di classicistica bellezza concomitante con un senso della catastrofe, un'immanenza sconosciuta dell'inconscio.

Musica dunque come *la non conoscibile* che si manifesta all'improvviso come tra le pieghe di un continuo esercizio allo strumento nel quale l'apprendistato, che guarda al culto dell'accademia, e il disincantato vagare nella mitologia non riescono a dimensionare. Torna in mente l'immagine iniziale del pianoforte che in *Achille innamorato* si ribella ai quotidiani esercizi del Pischna.

Più da vicino, le composizioni del 1914 come la suite per pianoforte *Les chants de la mi-mort* vedono risaltare la cifra della frammentazione che si fa protagonista della sintassi compositiva. Sono anni nei quali la profondità spirituale e intima si trasforma in una dimensione più teatrale, tendente ad una gestualità dentro l'estemporanea produzione del suono. Quando Apollinaire lo chiama per eseguire un programma di queste sue musiche a «Les Soirées de Paris», desta una grande impressione la modalità violenta del suo modo di suonare il pianoforte, stando in piedi davanti allo strumento e colpendolo non solo con la punta delle dita, ma anche con i pugni e gli avambracci, e finendo il concerto – come riportano le cronache – con le mani sanguinanti. Il programma del concerto presentava in versione pianistica:

1. *Les danses du "Trésor de Rampsenit"* (1<sup>er</sup> Acte: *Le sommeil de la négresse*);
2. *Deux amours dans la nuit* (2<sup>me</sup> e 3<sup>me</sup> tableau: *Le vieux qui pleure e le violon cassé*);
3. *Persée*;
4. *Niobé*;

Tutto comunque porta il segno della frammentazione che già parte dal testo, al confine con il monologo *nonsensical* per il quale saltano alla mente James Joyce e Sigmund Freud, in una dimensione anch'essa prettamente teatrale. La libertà data dalla frammentazione della forma del collage è una de-composizione che non si insegna, una libertà che vale solo per il dopo, delirio di onnipotenza del gesto estemporaneo.

Un 1914 che è per Savinio un irripetibile momento di furore creativo; è impressionante scorrere l'elenco di cosa nasce in questi mesi, soprattutto nel luglio e nel dicembre quando sfora a getto continuo gli *Chants étranges*. Diamo un'occhiata alle date:

#### FEBBRAIO

- 14 *La solitude*, per canto, fagotto e celesta;

#### MAGGIO

- 16 *Les chants de la mi-mort, suite pour piano*;

#### LUGLIO

- 10 *Deux amours dans la nuit*;
- 14 *Il cuore di Giuseppe Verdi*;  
*La mort de M. Sacerdote*;
- 18 *Le général et la Sidonie*;  
*Mes poumones argentés*;

#### DICEMBRE

- 1 *Tristesse et folie d'une chambre à coucher pendant une matinée d'hiver avec soleil, une innocente et un mort limpide. Chant sans parole*;
- 3 *Les belmes dorées. Offrande*;
- 21 *Matinée alphabétique*;
- 23 *Abdication*;  
*Les ciroges burlantes*;
- 29 *Les viscères oeuillées*;
- 30 *Le doux fantôme*;  
*Amitié-Tragédie*.

Un vero e proprio *furor componendi* che realizza una linea creativa di forte inventiva, con l'uso di sovrapposizioni, di collage e continue fratture sintattiche che alimentano senza interruzione la metamorfosi come strumento di sorpresa, di rivelazione, di nascondimento, di un continuo gioco di scatole cinesi, un gioco di prestigio cui sicuramente dovrà molto anche il cinema, dal surrealismo di Luis Buñuel al modo di procedere narrativo di Federico Fellini.

I periodi più intensi di compositore si hanno quindi essenzialmente in questi primi anni, poi, dopo il 1925, un lungo periodo di silenzio, per ritornare nel secondo dopoguerra ad un'altra intensissima produzione compositiva e più generalmente per il teatro anche come scenografo e costumista, collaborando con i più importanti teatri italiani, che tocca gli anni Cinquanta, interrotta dalla prematura scomparsa.

Futurismo musicale? Savinio con Marinetti non c'entra in alcun modo, si può dire che il suo mondo poetico sia lontano anni luce dall'estetica del Futurismo, ma queste cronache fanno pensare al vitalismo che animava di energie provocatorie tese a scandalizzare un pubblico che andava al concerto come per un rito rassicurante. Quando nel 1914 Savinio aveva suonato in concerto i suoi pezzi a Parigi, Ardengo Soffici aveva scritto in «Lacerba» (1 luglio 1914):

Per ciò che è della sua musica, mi dichiaro incapace di giudicarla, sebbene l'abbia molto gustata. I competenti dicono che è ottima. È moderna al punto che Marinetti, si prevede, ne andrà matto senza pregiudizio dei nostri Pratella e Russolo.

Lontano dunque dalla visione marinettiana, dal mito della macchina, della velocità, da tutti gli amori espressi in quel momento dai manifesti programmatici del movimento, per Savinio passato presente e futuro convivono nella sua opera attraverso modalità anacronistiche che, come le rette parallele, non s'incontrano mai con il Futurismo. D'altronde tutto questo traspare molto spesso dai suoi scritti, come per esempio la frase che si legge in *Hermaphrodito* (Firenze, 1918):

Quella che chiamiamo la modernizzazione della vita, non è che una continua e sempre più grande complicazione demoniaca.

Invece molte sue idee si intrecciano con quelle di Tristan Tzara e con il dadaismo, con quel recupero di stilemi accademici che lo collega casomai a Ferruccio Busoni, anche se il grande pianista, oggi compositore mal conosciuto, era sedotto da una visione più apollinea della musica che comunque guardava alla forma limitando il senso del mistero.

Nella sua vasta, ma spesso incompleta produzione, spicca la giovanile *Le trésor de Rampsenit*, Opéra-bouffe en 3 actes de Michel Dimitri Calvocoressi, musique de A. de Chirico (1912), della quale esiste una stesura non del tutto completa per canto e piano, e parziali note di orchestrazione. Il libretto narra la complessa storia del faraone egiziano Rampsenita, un'opera complessa per la quale Michele Porzio ha scritto che «l'influenza di Musorgskij è notevole in vaste sezioni dell'opera...».<sup>29</sup>

*Deux Amours dans la nuit*, Drame sans paroles en musique – ballet. Livret de A. de Chirico (commencé le 10 Juillet '14), della quale c'è una completa stesura pianistica, un *Tableau (Le sommeil de la négresse)* per orchestra, ed altri vari abbozzi di orchestrazione. Con questo balletto si delinea una sorta di teatro metafisico che è molto vicino ai coevi dipinti del fratello Giorgio, ma anche alle frequentazioni letterarie con Giovanni Papini. Sempre di quel primo periodo, «terminato il 12 novembre 1913», indica il manoscritto,

<sup>29</sup> PORZIO, *Savinio musicista* cit., p. 69.

è il *Persée*: Ballet en 3 actes et 5 tableaux de M.M. Fokine. Musique de A. de Chirico. La stesura del manoscritto è per tre pianoforti ed è sempre più evidente la frammentazione della forma nel collage; il clima sonoro richiama al *Sacre du printemps* di Stravinskij.

*La mort de Niobé*, tragedia mimica in un atto con musica è un evento teatrale che potrebbe essere definito *pantomima* per coro, tre pianoforti, percussioni e strumenti. Concepita nel 1913 trovò la sua stesura finale negli anni 1924-25 ed ebbe la prima rappresentazione nel Teatro delle Arti di Roma il 14 maggio 1925, per la quale era prevista una unica scena disegnata da Giorgio de Chirico. È un lavoro nel quale la musica è funzionale alla scena, che suona ancora molto vicina alle sonorità di Stravinskij, soprattutto per l'uso del coro e le sonorità pianistiche, ma con taglio aforistico; d'altronde *Les Noces* erano state rappresentate in Italia l'anno prima ed è difficile che non avessero lasciato traccia. Nel programma di sala della ripresa moderna de *La mort de Niobé* sempre al Teatro delle Arti di Roma nel 1981 (ero uno dei tre pianisti) era riportato un articolo di Savinio, di incerta provenienza, dal titolo *Omaggio al pianoforte*. Vi si legge:

L'orchestrazione wagneriana (chiaro-scuro e impasti) e postwagneriana (Strauss, Debussy e anche Stravinskij colorista) ha recato lo stesso danno alla musica, che l'impressionismo alla pittura. (...) Una precisa, rigida legge morale condanna i ritorni, i passi indietro, bisognava inventare (una strumentazione nuova) fu allora che cominciai a pensare al pianoforte. I risultati ottenuti da Stravinskij nelle *Nozze*, bastarono a sciogliermi gli ultimi dubbi.

Sempre in quello stesso 1925 fu rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia e anche a Trieste il suo balletto dal titolo *Ballata delle stagioni*, del quale fece nello stesso anno, una versione per pianoforte solo.

Meriterebbero esecuzioni moderne anche l'opera radiofonica in 16 episodi *Agenzia Fix*, su libretto proprio, che Savinio terminò il 2 giugno 1949. La concezione drammaturgia e l'uso del testo sembrano in tutto e per tutto un lavoro di almeno trenta anni dopo. L'interesse per forme di teatro radiofonico si manifesta sempre in quel periodo con le musiche per il ciclo di tre trasmissioni che egli stesso tenne, dal titolo *Dialoghi, saggi, romanzi di Luciano di Samosata*.

L'elenco dei suoi lavori più tardi continua con l'opera in un atto *Orfeo vedovo*, su testo originale, scritta in Versilia, al Poveromo, e finita il 21 agosto 1950, *Vita dell'uomo* (*Histoire d'un homme*), tragicommedia mimata e danzata; sulla musica si legge la data del 5 settembre 1950, ma di questa Ricordi nel 1940 aveva già pubblicato lo spartito per pianoforte, quindi è precedente di una decina d'anni le altre e precede anche il *Cristoforo Colombo*, opera in 3 atti terminata a Roma il 2 giugno 1951. Muore improvvisamente a Roma il 5 maggio 1952, immerso in una frenetica attività, non soltanto come compositore, ma in generale per il teatro. Prendono vita varie realizzazioni, tra le quali l'*Oedipus Rex* di Stravinskij alla Scala (1948), fino all'ultima *Armida* di Rossini al Teatro Comunale di Firenze, ma la musica non verrà mai abbandonata da Savinio, forse delle arti quella di più rapida sintesi rispetto alla analicità della letteratura e della pittura.

Affronta all'inizio della sua attività artistica proprio la musica, che continuerà a considerare l'arte più metafisica, che necessita un grande apprendistato tecnico, quasi ne teme la potenza espressiva nei suoi recessi inarrivabili. Anch'egli fa parte di un'avanguardia che produce una sperimentazione destinata a non fare scuola. Mentre Schoenberg è passato alla storia come un grande maestro che ha lavorato esasperando espressionisticamente le emozioni rappresentando l'*Urschrei*, Savinio (ma anche e in modo ancora maggiore Stravinskij), ha teorizzato e agito l'energia creativa come invenzione pura, quasi gesto vitale inconscio; la loro musica è una manifestazione massimalista, irripetibile, forse clonabile ma non foriera di epigoni.

Ma come si colloca Savinio nel mondo musicale suo coevo? Se da una parte va distinto come inventore non si può non vederlo anche in un post simbolismo impressionista influenzato da Debussy, un semplicismo vicino al pianoforte di Erik Satie e un gesto provocatorio, quasi brutale, che i futuristi teorizzarono ma che – con il senno di poi – appartiene alla forza dissacratoria del dadaismo. Però il passaggio più intimo, il nocciolo espressivo di tutto questo potrebbe essere individuato nello sguardo infantile, pascoliano, di un adolescente che passa veloce dalla pessimistica adolescenza – quasi da *Novembre* di Flaubert – e prosegue, anziano, in stato come di trance, come di seduta spiritica.

L'apparizione ectoplasmica di brandelli di memoria e di misteriose presenze non congela mai l'altro aspetto: un'intelligenza acuta, impietosa, rara, che decolla rispetto ai suoi contemporanei, accanto al suo metafisico fratello Giorgio de Chirico, planando nell'arte europea dove di lì a poco anche i dadaisti rimuovevano la plumbea storia con beffegianti strategie di estraniamento.

Il narcisismo molto forte di quest'espressione artistica produce una cifra di abbastanza difficile lettura e, in special modo per Savinio, si rende indispensabile una conoscenza a 360 gradi anche della creazione letteraria, pittorica di Savinio. Suono, gesto, segno e visione sono uniti nella simultaneità di una concezione spazio-temporale che si spalma su tutte le varie arti che riesce a dominare con assoluta maestria tecnica e grazie a questa rara capacità racconta sottili e nascoste risonanze.

Questo non dovrebbe essere un deterrente, ma anzi un valore aggiunto all'intensità delle sue creazioni musicali, punte di una produzione che è stata ingiustamente affossata da una musicologia che per decenni ha avvalorato soprattutto un senso della forma teso a strutture e strutturalismo in nome di un ordine immanente, puramente sonoro, che spesso era quello del numero, se non una metafora dello spazio, creando un dis-piacere dell'ascolto che è la principale causa di un allontanamento dei possibili fruitori. Questo fatto per decenni ha messo in sospensione la nozione di valore dell'opera musicale nel suo essere imposta ai suoi destinatari.

È interessante citare un frammento del pensiero di Eugenio Montale sulla musica di Savinio, in un articolo *Savinio e la musica*:<sup>30</sup>

In partenza si direbbe che Savinio fosse l'uomo della musica brillante, ritmica, magari oggettiva, l'uomo che detesta ogni profondità, ogni esibizione di sentimenti; ma strada facendo si veda com'egli sappia prescindere anche da questa facile maschera e come egli

30 EUGENIO MONTALE, «Corriere d'Informazione», 4-5 luglio 1955.

si guardi da lasciarsi imprigionare in una formula. La musica del nostro tempo è per lui musica di accademia, musica di cultura; utile per far piazza pulita, non per altro. Picasso e Stravinskij rappresentano un caso di felice ostilità "al tipo creatore" di Stuck, di D'Annunzio, di Strauss, di Bistolfi: una sacrosanta necessità di cultura, ma nulla di più. Di Debussy, molle come una medusa di mare, non parla che con rispettosa noia. Schoenberg e Berg non potevano incantare chi aveva troppo sorvolato impressionismo ed espressionismo. Sono voci viscerali, *Wozzeck* è, in ogni modo, un'opera irrefutabile: è la *Cavalleria Rusticana* del nostro tempo.

In genere la musica umana, troppo umana non trova grazia per lui.

Queste affermazioni oggi leggibili come un po' reazionarie rispetto all'evoluzione del pensiero musicale del secondo Novecento, s'innestano in un'avversione a concepire la struttura musicale come elaborazione basata sul *numero*.

Montale aveva letto gli scritti fino agli anni Cinquanta di Savinio, fino alla raccolta di saggi *Scatola sonora* (Milano 1955, Ricordi), volume che, fresco di stampa, era la ragione dell'articolo.<sup>31</sup> È significativo vedere come negli anni del dopoguerra prevalessse comunque una serie di aspettative espressive ed estetiche, un atteggiamento che le avanguardie storiche avevano inteso demolire, sia con gesti provocatori che con sperimentazioni che non avevano nulla di ciò, ma che comunque risultavano eversive per un criterio di forma musicale che conservava implicite delle regole intese come le uniche possibili per veicolare una sintesi espressiva. Per esempio il meccanismo del collage non trova spazio in queste aspettative e questa può essere una delle ragioni per le quali lo stesso Montale, nello stesso articolo, poco prima, esprime su Savinio questo giudizio:

Pittore fuori strada, musicista più velleitario che riuscito...

Forse è indicativo riflettere su queste considerazioni di un grande poeta come Montale, anche se musicista e musicologo soltanto per una inarrestabile passione. Evidentemente il segno di due guerre mondiali aveva creato fin dagli anni Cinquanta un solco estetico, si potrebbe dire d'interpretazione morale del ruolo dell'arte nel sociale, per il quale aggrapparsi ai *tòpoi* della vecchia cultura idealistica era una necessità non sublimata. Oggi vediamo tutto questo da lontano e lo vediamo in una pratica dell'arte che ha a che fare con il delirio audiovisivo di un futuro che a molti fa lo stesso effetto che negli anni Cinquanta facevano i gesti più audaci degli artisti delle avanguardie storiche dei primi anni del Novecento. Per questa considerazione la musica di Savinio, ma anche quella di altri più tesi alla struttura, può essere considerata un caso tutto da rileggere e riconsiderare, probabilmente da nuove generazioni che cercheranno nuove, altre radici, rispetto a quelle che fino ad oggi hanno privilegiato un conservatorismo e si sono trincerati fuori dal circo mediatico ormai assordato da una industria che ha lentamente prodotto altri criteri estetici molto vicini alla libera economia di mercato che non a valori antropologici.

31 N.d.C.: la prima edizione di *Scatola sonora* uscì a Milano per i tipi della Ricordi nel 1955.