

Reminiscenze manieriste e ricerca sull'informale caratterizzano l'evoluzione iconografica delle Crocifissioni dipinte da Leonardo Savioli nel 1962. Attraverso la rappresentazione della Passione di Cristo Savioli racconta la condizione umana, la sua sofferenza ma anche la sua inesauribile e salvifica 'disperata vitalità'.

Mannerist reminiscences and a research on the informal characterise the iconographic evolution of the Crucifixions painted by Leonardo Savioli in 1962. Through the representation of the Passion of Christ Savioli narrates the human condition, its suffering, but also its inexhaustible and salvific 'desperate vitality'.

Leonardo Savioli Deposizioni contemporanee Contemporary depositions

Francesca Privitera

Guardare le crocifissioni di Leonardo Savioli, opere grafico-pittoriche realizzate dall'architetto e pittore fiorentino nel 1962, significa guardare a quella relatività del fatto artistico richiamata da Roberto Longhi nel primo numero di «Paragone» (1950). Ogni opera chiarisce lo storico dell'arte non è mai sola, è sempre un rapporto a cominciare almeno, aggiunge, dal rapporto con un'altra opera d'arte.

Osservare le crocifissioni dall'angolazione di Longhi significa far emergere quella rete di relazioni e di corrispondenze non solo pittoriche ma anche umane ed esistenziali che le contraddistingue, ovvero immergersi in una dimensione temporale cartesiana nella quale coaguli di esistenze si incontrano nell'intersezione tra le ascisse e le ordinate del tempo, ovvero tra contemporaneità e passato. Esse ben rappresentano l'ambizione di Savioli testimoniata in una lettera scritta all'amico Emilio Vedova di stabilire un rapporto con tutti gli uomini che sono esistiti, con la loro forza, con le loro passioni, con la loro esistenza per intero «fino a divenire 'un solo uomo' in orizzontale, nel presente, ed 'un solo uomo' in verticale, nel tempo»¹.

Ed è questa forza arcaica dell'umanità, tanto vitale quanto sofferente, che Savioli traduce nelle sue Crocifissioni, anzi Deposizioni², attraverso l'allusione ad una precisa eredità figurativa trasfigurata dal proprio vissuto e calata nella contemporaneità: quella di Rosso Fiorentino e della *Deposizione dalla Croce* (1521) di Volterra e di Jacopo Carocci detto il Pontormo e della *Deposizione* (1526-28) di Santa Felicita a Firenze.

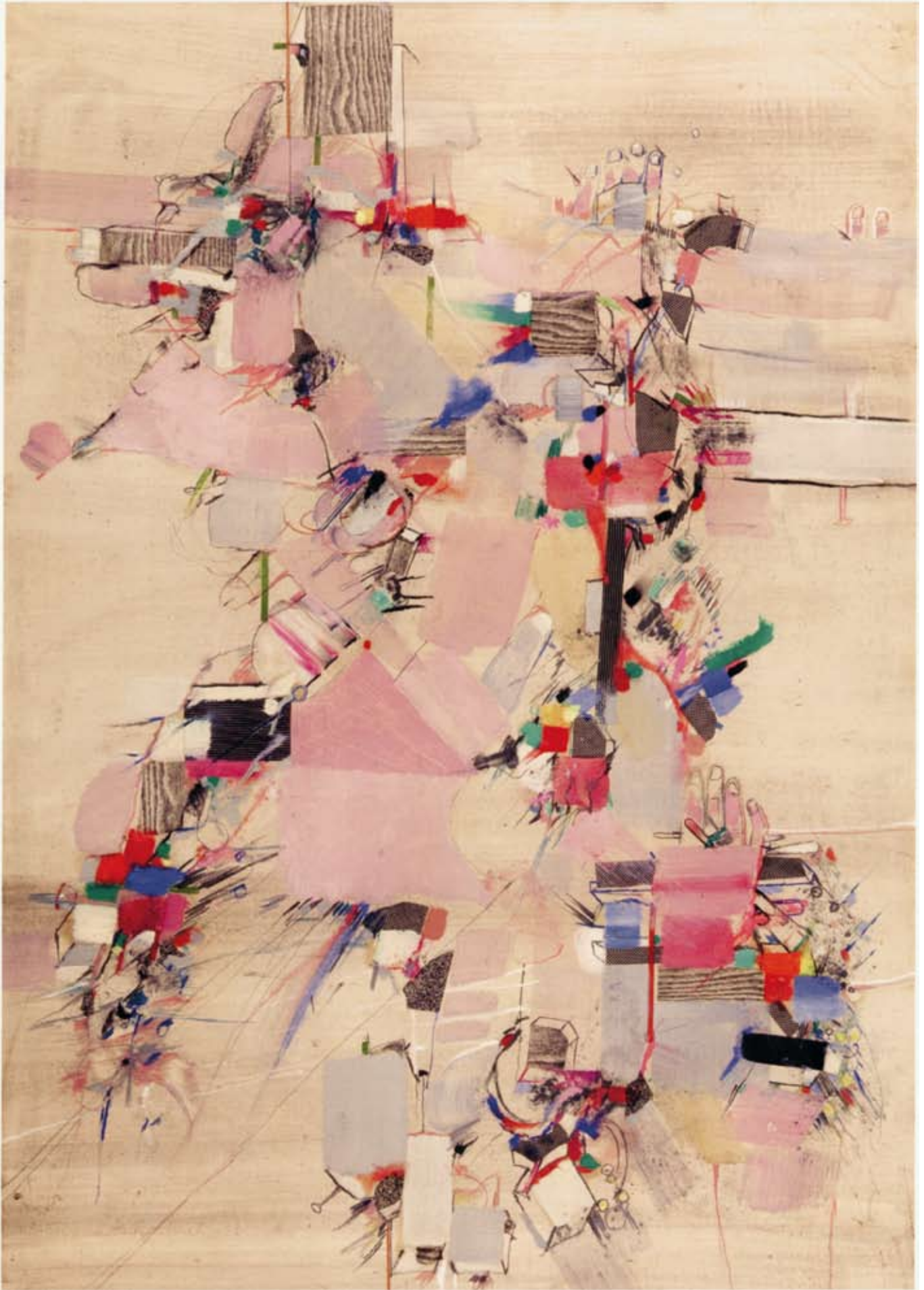
Savioli senza dubbio è in qualche modo catturato già a partire dagli anni quaranta dai maestri di quello scorcio di Cinquecen-

Looking at the crucifixions by Leonardo Savioli, graphic-pictorial works made by the Florentine architect and painter in 1962, means looking at the relativity of the artistic event referred to by Roberto Longhi in the first number of «Paragone» (1950). Every piece, the art historian explains, is never alone, it is always in relationship to something else, beginning, he adds, with the relation to another work of art.

Observing the crucifixions from Longhi's point of view allows the emergence of a network of relations and correspondences which are not only pictorial, but also human and existential, it immerses us in a Cartesian temporal dimension in which clots of existence meet at the intersection between the abscisses and ordinates of time, in other words between present and past. These represent quite well Savioli's ambition, made explicit in a letter written to his friend Emilio Vedova, to establish a relationship with all men, past and present, with their force, their passion, their whole existence «until finally becoming 'a single man' in horizontal, in the present, and 'a single man' in vertical, in time»¹.

It is precisely this archaic force of humanity, as vital as it is suffering, that Savioli translates in his Crucifixions, or Depositions², through the allusion to a precise figurative heritage transfigured by his own living experience and set in the present: that of Rosso Fiorentino and the *Deposizione dalla Croce* (1521) in Volterra and of Jacopo Carocci, also known as il Pontormo and the *Deposizione* (1526-28) at Santa Felicita in Florence.

Savioli since the Forties was undoubtedly attracted by those 16th century masters, by their 'desperate vitality', as Longhi put it,

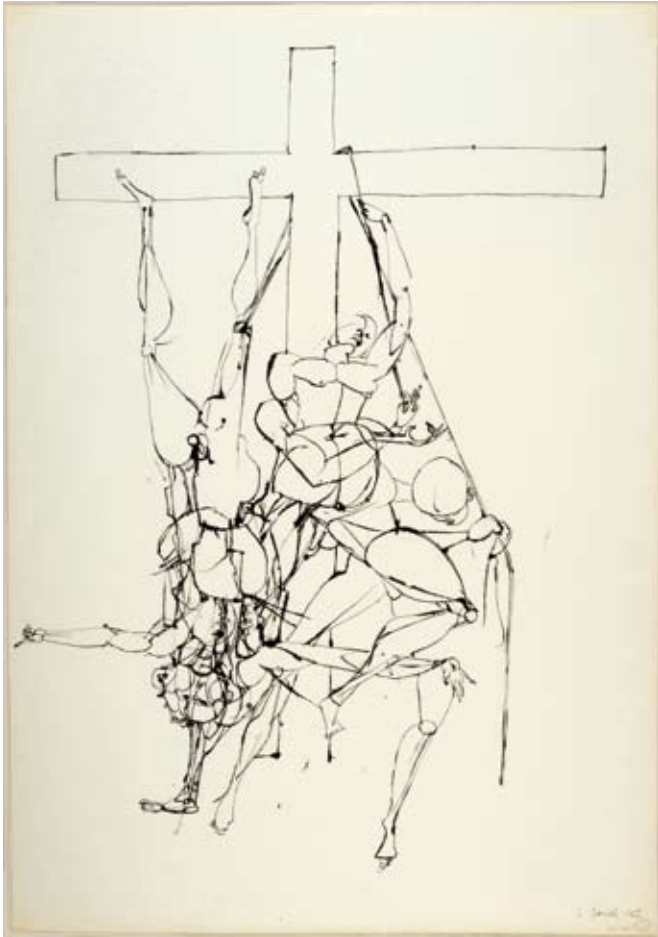


Leonardo Savioli
Senza titolo, 1974 ca., olio, carboncino, pastello, tempera, collage su
carta applicata su compensato, 124,5x87,5 cm
Museo Pecci, Prato, proprietà Regione Toscana



to, preso da quella 'disperata vitalità', così la definì Longhi, che pervade la loro opera e che Savioli aveva riconosciuto durante gli anni di guerra nella drammatica realtà di una umanità che conserva la propria forza anche nel dolore e nella sofferenza³. Questo interesse per il manierismo è testimoniato dai libri sulla pittura e sull'architettura manierista posseduti da Savioli in quegli anni e dai suoi disegni architettonici tra i quali emergono schizzi di architetture tratte dagli esempi di Michelangelo, Vasari e Ammannati. Questa precoce attenzione al manierismo non è altrettanto riverberata nell'opera pittorica, mentre già appaiono i primi studi di Crocifissioni come paradigma delle sofferenze dell'uomo e come denuncia delle atrocità della guerra, interpretazione che aveva avuto nella *Crocifissione* di Renato Guttuso (1942) un esempio paradigmatico certamente conosciuto da Savioli. È possibile ipotizzare che il riavvicinamento di Savioli negli anni sessanta ai maestri del Cinquecento sia stato sollecitato sia dalla lettura de *Il libro mio*, il diario che Pontormo⁴ scrisse durante gli ultimi anni della propria vita e pubblicato a Firenze nel 1956 e la cui lettura entusiasma e ossessiona Savioli⁵, sia da una generale riscoperta in quegli anni del manierismo ed in particolare dalla ripresa da parte della critica storico-artistica degli studi avviati negli anni quaranta da Longhi e dai suoi allievi. Tra gli esiti in Italia di questo rinnovato interesse per il manierismo vi fu la pubblicazione del libro di Giuliano Briganti *La maniera*

that pervades their work and which Savioli had recognised during the war in the dramatic reality of humanity preserving its force even through pain and suffering³. This interest for Mannerism is also made evident by the books on Mannerist painting and architecture belonging to Savioli and by his architectural drawings which include sketches of architectures by Michelangelo, Vasari and Ammannati. Though this early attention to Mannerism is not reflected in his paintings, in his first studies of Crucifixions, we see the paradigm of human suffering and a condemnation of the atrocities of war. Renato Guttuso's *Crocifissione* (1942) was a quintessential example of this interpretation with which Savioli would certainly have been familiar. Savioli's interest in 16th century masters may have been triggered by the reading of *Il libro mio*, the diary that Pontormo⁴ wrote towards the end of his life and which had been published in Florence in 1956. As a result of this book, Savioli⁵ became enthralled both with a general rediscovery of this period of Mannerism and, in particular, with a return by art historians to studies started in the Forties by Longhi and his followers. Among the results in Italy of this renewed interest in Mannerism was the publication of Giuliano Briganti's book *La maniera italiana*, by Editori Riuniti (1961), which re-proposes the work of the two dioscuroi of Mannerism through the reproduction of colour images of the *Deposizione* of Volterra and of the



italiana, di Editori Riuniti (1961) che ripropose l'opera dei due dioscuro del manierismo attraverso la riproduzione di immagini a colori della *Deposizione* di Volterra e della *Deposizione* di Santa Felicità. Si tratta di quelle stesse tavole che guidarono Pier Paolo Pasolini nella messa in scena dei due *Tableaux Vivants* nel cortometraggio *La Ricotta* (1965)⁶.

La citazione da parte di Savioli non è letterale, egli non è interessato al fatto estetico. Savioli come Pasolini richiama l'immagine pittorica ed iconografica cinquecentesca per esprimere in modo efficace contenuti complessi⁷. Le deposizioni di Rosso e di Pontormo sono la lente attraverso la quale Savioli guarda la realtà, la condizione umana, il dramma dell'uomo che assiste al lacerarsi della civiltà dell'umanesimo e del suo valore etico. La scelta da parte di Savioli di soggetti legati alla Passione più che testimoniare un interesse nei confronti del sacro testimonia la sua intensa partecipazione alle sofferenze dell'umanità. Savioli come l'amico Vedova nel dipinto *Crocifissione Contemporanea – Ciclo della protesta* (1953) partecipa empaticamente al dramma umano insito nelle Storie della Passione. Per Savioli, come per Vedova, Cristo è «la vittima del male del mondo» come ripeteva Ottone Rosai⁸ maestro di Savioli⁹.

Nelle crocifissioni di Savioli è chiaramente riconoscibile lo schema compositivo della *Deposizione* di Rosso Fiorentino compreso in verticale, con il braccio orizzontale della croce decisamente

Deposizione of Santa Felicità. These were the same paintings that guided Pier Paolo Pasolini when staging the two *Tableaux Vivants* in the short film *La Ricotta* (1965)⁶.

Savioli's quotation is not literal, he is not interested in the aesthetic fact. Like Pasolini, he refers to the 16th century pictorial and iconographic image in order to efficiently express complex contents⁷. Rosso and Pontormo's depositions are the lens through which Savioli sees reality, the human condition, the drama of man who witnesses the tearing apart of the civilisation of humanism and of its ethical value. Savioli's choice of subjects related to the Passion rather than reflecting an interest for the sacred, represents his intense participation in humanity's suffering. Like his friend Vedova in the painting *Crocifissione Contemporanea – Ciclo della protesta* (1953), Savioli empathically participates in the human drama inherent in the Passion. For Savioli, as for Vedova, Christ is «the victim of the world's evil», as Ottone Rosai⁸, Savioli's teacher⁹, would often repeat.

The compositional scheme of Rosso Fiorentino's *Deposition* is clearly recognisable in Savioli's crucifixions, with the horizontal beam of the cross decidedly shifted towards the upper part of the composition and occupying the entire width of the space available, and the lower part of the vertical limb invisible. The three scale iconography is the same as in Rosso Fiorentino, as is the presence of the figure on the horizontal limb of the cross

p. 118
 Rosso Fiorentino
Deposizione dalla Croce (1521)
 Pinacoteca Civica di Volterra, proprietà Opera della Cattedrale di Volterra
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 158)

p. 119
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 155r)
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 154)

p. 120
 Jacopo Pontormo
Deposizione, (1526-1528), Chiesa di Santa Felicità, Firenze
 proprietà Opera del Duomo di Firenze

p. 121
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 153)
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china e china diluita su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 156)

Le immagini dei disegni conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Fondo Leonardo Savioli (FLS), Serie Disegni grafico-pittorici sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ne è vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo



spostato verso la parte alta della composizione ad occupare in larghezza tutto lo spazio a disposizione e l'appoggio a terra del braccio verticale non visibile. Anche l'iconografia con tre scale è la stessa di Rosso Fiorentino così come sembra essere ripresa dalla pala di Volterra la presenza della figura arrampicata sul braccio orizzontale della croce. Nelle deposizioni di Savioli, come nelle tavole di Pontormo e di Rosso, tutto è instabile ed incerto, le figure si muovono in configurazioni precarie ed instabili su scale prive di appoggio «come acrobati sugli attrezzi»¹⁰, come scrisse Giulio Carlo Argan a proposito delle figure inerpicate sulle scale nella *Deposizione* di Volterra. Progressivamente Savioli aumenta il numero delle figure che compongono la scena, talvolta le addensa a saturare lo spazio altre volte le dilata fino a determinare ampie zone di vuoto.

Le dimensioni delle figure disegnate da Savioli sono variabili e arbitrarie, esse sovvertono il consueto ordine gerarchico delle immagini scalate in profondità, lo spazio è indefinito, la visione policentrica e dinamica della composizione evoca l'origine mannerista della disgregazione dell'unità prospettica e la matrice dell'arte moderna¹¹.

Durante gli anni sessanta progressivamente Savioli disgrega l'iconografia della crocifissione: lacerti dell'uomo e della sua croce emergono da un groviglio di avvenimenti grafici, impronte di tessuti e velature di china diluita fino a dissolversi completamente in una

apparentemente taken from the altarpiece in Volterra. In Savioli's depositions, as in Pontormo and Rosso's, everything is unstable and uncertain, the figures move in precarious configurations on ladders which are unsupported «like acrobats on apparatuses»¹⁰, as Giulio Carlo Argan wrote *à propos* of the figures climbing the ladder in the *Deposizione* of Volterra. Savioli progressively increases the number of figures in the scene, in some places saturating spaces and in other expanding it so as to create large voids.

The dimensions of the figures painted by Savioli are variable and arbitrary, they subvert the traditional hierarchic order of images proportionally scaled in depth, space is undefined, while the polycentric and dynamic composition evokes the Mannerist origin of the disaggregation of the perspective unity and the matrix of modern art¹¹.

During the Sixties Savioli progressively disaggregates the iconography of the crucifixion: fragments of the man and of his cross emerge from a tangle of graphic events, traces of fabrics and veilings of Indian ink diluted until it is completely dissolved in a pictorial gesture that is increasingly intense in its exploration of the informal. Traces of human figures remain, and cruciform systems which more than evoking the cross of martyrdom suggest a principle of compositional and spatial order to which Savioli the architect and painter does not wish to renounce¹². Finally colour returns: pure, brilliant, full of vital energy, still a



gestualità pittorica sempre più intensa che esplora l'informale. Restano tracce di figure umane e di sistemi cruciformi che ora più che evocare la croce del martirio suggeriscono un principio di ordine compositivo e spaziale al quale Savioli architetto oltre che pittore sembra non rinunciare¹². Infine torna il colore: puro, brillante, carico di energia vitale, ancora una reminiscenza, forse, della *Deposizione* di Santa Felicita e della 'disperata vitalità' del suo cromatismo.

Si ringrazia il Direttore della Pinacoteca Civica di Volterra e l'Opera di Volterra per la concessione alla pubblicazione dell'immagine della *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino.

¹ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Fondo Leonardo Savioli (FLS), *Carteggio*, pezzo (p.) 38, s.d.
² L'analisi iconografica delle Crocifissioni del 1962 suggerisce che si tratti in realtà di Deposizioni dalla Croce.
³ Cfr. ASFi, FLS, *scritti*, p. 11, s.d.
⁴ Il manoscritto di Pontorno viene scoperto nel 1902. La prima edizione è del 1956 Editore Le Monnier, Firenze.
⁵ Cfr. G. Fanelli, *Leonardo Savioli. L'opus dell'anima*, in E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001.
⁶ Numerosi studi critici indagano la relazione tra l'opera di Pasolini e il manierismo, in particolare Cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Bulzoni, Roma 1994.
⁷ M. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
⁸ Cfr. T. Amodei, *Emilio Vedova*, in «La sapienza della croce», XX, 2005, pp. 309-314.
⁹ Cfr. ASF, FLS, *Attività universitaria*, p. 152. Lezione del 7 marzo 1967. Corso di Architettura degli Interni. Sull'importanza di Rosai nella formazione teorica e artistica di Savioli.
¹⁰ G. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. 3, Sansoni, Firenze 2002, p. 101.
¹¹ Cfr. A. Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Milano 1964.
¹² Cfr. C. Paolini, E. Tolu (a cura di), «Registrare l'esistenza». *La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Polistampa, Firenze 2010.

reminiscence, perhaps, of the *Deposizione* of Santa Felicita and of the 'desperate vitality' of its chromatism.

Translation by Luis Gatt

We thank the Director of the Pinacoteca Civica di Volterra and the Opera di Volterra for granting permission to publish the image of the *Deposizione from the Cross* by Rosso Fiorentino.

¹ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Fondo Leonardo Savioli (FLS), *Carteggio*, pezzo (p.) 38, s.d.
² The iconographic analysis of the 1962 Crocifissioni suggests that it is in fact the *Deposizione from the Cross*.
³ Cf. ASFi, FLS, *scritti*, p. 11, s.d.
⁴ Pontorno's manuscript was discovered in 1902. It was first published in 1956 by Editore Le Monnier, Firenze.
⁵ Cf. G. Fanelli, *Leonardo Savioli. L'opus dell'anima*, in E. Godoli (ed.), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001.
⁶ Many studies investigate the relationship between Pasolini's work and Mannerism, in particular Cf. F. Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Bulzoni, Roma 1994.
⁷ M. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
⁸ Cf. T. Amodei, *Emilio Vedova*, in «La sapienza della croce», XX, 2005, pp. 309-314.
⁹ Cf. ASF, FLS, *Attività universitaria*, p. 152. Lecture given on March 7, 1967. Course on Interior Architecture. On the importance of Rosai in Savioli's theoretical and artistic education.
¹⁰ G. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. 3, Sansoni, Firenze 2002, p. 101.
¹¹ Cf. A. Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Milano 1964.
¹² Cf. C. Paolini, E. Tolu (eds.), «Registrare l'esistenza». *La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Polistampa, Firenze 2010.