

«Io giungo all'essere e a me stesso».

The first works of Francesco Lo Savio, 1957-1959

Angelo Di Modica

adimodica@unisa.it

The main aim of the article is to explain the beginning of the Roman painter Francesco Lo Savio's career from 1957 to 1959. This part of his production has long been unknown because it was considered too distant from the mature works. During those years Lo Savio is still tied to his training in Informal Art. Moreover, the work of this period also show influences coming from American art, in particular, from the pictorial research of Mark Rothko. This essay illustrates why these works should be considered an important step, although germinal, in Lo Savio's painting career. Just by analyzing the origins of his painting, it is possible to understand the next steps of his work. The works at the end of 1958 and early 1959 are, in fact, the start of his artistic path that will result in Space-Light paintings a few months later.

Keywords: Lo Savio, Rothko, Painting, Abstraction

«Io giungo all'essere e a me stesso».

Le prime opere di Francesco Lo Savio, 1957-1959

Angelo Di Modica
adimodica@unisa.it

*Au commencement il y a la lumière*¹

Il lavoro dell'artista romano Francesco Lo Savio è scandito dalla continua evoluzione del tema spazio-luce. Le tappe di questa linea evolutiva hanno come punto di partenza il 1959 con i dipinti Spazio-Luce per poi continuare con gli altri gruppi di opere, i Filtri; i Metalli; le Articolazioni totali e infine, i progetti architettonici. Questo è stato per lungo tempo, dopo il suicidio dell'artista, avvenuto a Marsiglia nel 1963 presso l'*Unité d'Habitation* progettata da Le Corbusier, il percorso artistico che la critica ha delineato per l'artista romano. A questa ricostruzione, come già indicava Germano Celant, in un saggio dal titolo *Francesco Lo Savio*, nel catalogo dell'omonima mostra curata da lui curata nel 1979 presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano², va affiancato un passaggio fondamentale di cui questo saggio intende occuparsi. Questo momento si identifica con gli anni di formazione di Lo Savio, il biennio 1957-1958 (e parte del 1959), quando l'artista compiva i suoi studi tra l'eredità dell'informale e la fascinazione per la pittura americana. Non bisogna dimenticare, infatti, che nonostante Lo Savio rientri in quella schiera di giovani trentenni che all'alba degli anni Sessanta stava cercando un nuovo approccio alla pittura, la sua formazione è radicata nella cultura informale nell'accezione più allargata del termine, quella che Maurizio Calvesi definisce "un'istanza", "un atteggiamento critico", intese nel "senso più ampio" di "non-formale" che «ha finito per influenzare in modi più o meno diretti tutte le manifestazioni artistiche del secondo dopoguerra»³ con le dovute differenze tra l'Europa (e i singoli paesi europei) e gli Stati Uniti dando origine a "fisionomie

¹ F. Lo Savio, *Spazio-Luce evoluzione di un'idea*, De Luca Editore, Roma 1963, p. 6.

² G. Celant (a cura di) *Francesco Lo Savio*, Idea Editions, Milano 1979.

³ M. Calvesi, *Le due avanguardie, Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 239.

complessivamente differenziate”. Da una parte la gestualità dell’*Action Painting* e l’utilizzo armonioso delle campiture di colore del *Color Field Painting* d’oltreoceano, dall’altra la propensione materica e segnica dell’informale europeo. Tanto che ancora Calvesi nel 1963, quando la eco dell’informale è tutt’altro che svanita, scrive:

Se dunque l’informale non è stato un movimento dai caratteri linguistici precisi ed estremamente catalogabili, quanto piuttosto una nuova angolazione mentale sul fenomeno estetico, l’istituirsi di un nuovo rapporto tra l’artista e la sua opera, una nuova coscienza del fatto artistico e del fare arte, non deve meravigliare che la sua ampiezza di raggio sia massima, tale da toccare opposte polarità dell’espressione e diversissimi atteggiamenti creativi⁴.

A tale osservazione, non fa eccezione, sul finire degli anni Cinquanta, il contesto italiano. In Italia la “compagine” informale si manifesta sul territorio nazionale con specifiche e diversificate caratteristiche da nord a sud. In questa sede risulta utile rimarcare l’importanza del contesto culturale romano come inevitabile punto di partenza e fucina di spunti per le prime sperimentazioni artistiche di Lo Savio.

A Roma, negli anni di formazione di Lo Savio, la compagine astratto/informale è folta e a questa si aggiunge la scoperta degli artisti americani le cui opere sono esposte, a partire dal 1957, nelle più importanti gallerie della capitale. A luglio dello stesso anno inaugura la *Roma-New York Art Foundation*, fondata da Frances McCann con sede a Palazzo Pierleoni-Caetani sull’Isola Tiberina. La fondazione ha lo scopo di essere un punto di riferimento «per lo scambio di opere d’arte e di idee artistiche tra Roma e New York»⁵ in un momento durante il quale «la partecipazione di americani a questo rinnovamento della vita artistica di Roma esiste senza dubbio, nel senso che essi hanno simpatia per ciò che di geniale e di nuovo si compie a Roma, piuttosto che per quello che si fa altrove [...]»⁶. La mostra che inaugura il nuovo spazio, infatti, vede esposte opere di Jackson Pollock, Franz Kline, Marc Tobey, Willem de Kooning, insieme a quelle di Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Carla Accardi, Emilio Vedova e altri:

⁴ *Ibidem*

⁵ L. Venturi, *I romani comprano i maestri del Duemila*, in “L’Espresso”, 5 maggio 1957, p.13.

⁶ *Ibidem*

gran parte delle istanze informali sono rappresentate nel costante dualismo, senza contrapposizione, tra la compagine americana e quella europea.

A farsi promotrice dell'asse Roma-New nella capitale c'è anche La Tartaruga, galleria fondata e diretta dal 1954 da Plinio De Martiis. La Tartaruga è uno spazio poliedrico, di interscambio, aperto alla città, espressione di un clima culturale romano che utilizza la contaminazione dei saperi come punto di forza: la galleria diventa luogo di incontro tra artisti, registi, poeti, attori, scrittori, scenografi, fotografi. Il biennio 1955-1956 vede una programmazione incentrata sulla disputa tra realismo e astrazione in quegli anni in Italia, particolarmente a Roma, che coinvolge critici, storici, artisti stessi e politica con il sostegno del PCI. Ne scaturisce un dibattito molto acceso, dai tratti aspramente ideologici. Sergio Lombardo, in una lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco, ricorda un episodio emblematico. Alla *Mostra di Pittura-Premio Cinecittà*, aperta dal 2 al 10 ottobre del 1958, mostra alla quale è presente anche Lo Savio con l'opera *Un pretesto per non essere*, Lombardo partecipa con due opere astratte *Uomini a passeggio* e un monocromo, tra i primi dipinti dall'artista e

appena iniziò la presentazione da parte degli organizzatori e della giuria di fronte a una platea di operai seduti, cominciai a sentirmi a disagio. L'esordio di Antonio Del Guercio fu press'a poco: "Come vedete in questa mostra vi sono tre artisti astratti [gli altri due considerati astratti sono Renato Mambor e Cesare Tacchi N.d.A], li abbiamo invitati per mostrarvi come non si deve dipingere". [...] Difesi la libertà della ricerca – continua Lombardo – e citai i movimenti internazionali dei giovani, gli arrabbiati inglesi, gli americani. [...] Del Guercio si rivolse a me con queste parole: "Signor Lombardo, si ricordi che noi siamo nemici di classe [...] e ora se ne vada"⁷.

Nella schiera realista troviamo anche Renato Guttuso che dalle pagine de *L'Unità* nel 1957, in occasione della mostra su Mondrian alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, aveva chiosato contro «una critica artificiosa e mercantile» pronta a perpetuare la portata esclusivamente sterile e provocatoria⁸ delle avanguardie di matrice astrattista. Dall'altra parte, sostenitrice dell'arte astratta Palma Bucarelli direttrice della Galleria

⁷ M. Fagiolo Dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa*, in A. B. Oliva (a cura di) *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, punti cardinali dell'arte*, Marsilio Editori, Venezia 1993, II, p. 628.

⁸ Cfr. R. Guttuso, *Mondrian e l'Avanguardia*, in "L'Unità di Torino", 8 gennaio 1957.

Nazionale d'Arte Moderna che tra il 1956 e il 1959 propone mostre dei grandi maestri dell'astrattismo: Kazimir Malevič, Piet Mondrian, Paul Klee. In questa fase, De Martiis non si schiera apertamente e lo dimostrano le esposizioni a La Tartaruga di quegli anni, in particolare la mostra *Sette pittori romani* dove il gallerista mette in scena il confronto realismo/astrazione con opere di Attardi, Brunori, Dorazio, Muccini, Perilli, Scarpitta, Vespignani. All'interno del "Bollettino della galleria", che, dal 1954 al 1956, De Martiis stampa per segnalare le mostre programmate in galleria, un testo anonimo presenta la mostra *Sette pittori romani* come una raccolta di opere di alcuni pittori romani «di quella generazione che [...] è maturata attraverso esperienze diverse e spesso contrastanti e polemiche»⁹. A partire dalla metà del 1956, e più intensamente per tutto il 1957, gli interessi di De Martiis sono orientati verso l'astrazione tramite il dualismo tra le esperienze d'oltreoceano e l'informale europeo, contrapposizione che, come era accaduto poco prima per il confronto tra realismo e astrazione, sparirà l'anno seguente (1958) quando De Martiis, come dimostra la rinnovata programmazione delle mostre, si dedicherà quasi esclusivamente ad intensificare e consolidare il rapporto tra La Tartaruga e gli States. Il passaggio precedente, però, è di straordinaria importanza per le sorti della galleria come punto di riferimento del contesto artistico romano e della nuova generazione di artisti di cui Lo Savio sarà indiscutibile protagonista. Infatti, il percorso di assimilazione delle proposte statunitensi non può prescindere da una contemporanea lettura e interpretazione di quegli artisti che, nel novero dell'informale italiano, «avevano sentito l'esigenza di osservare da vicino le più recenti ricerche d'oltreoceano»¹⁰: Afro Basaldella, Toti Scialoja e Alberto Burri. I tre artisti sono l'anello di congiunzione, certamente non l'unico, ma tra i più significativi, tra la cultura informale italiana e l'arte newyorkese. Non a caso, nel febbraio del 1957 De Martiis inaugura, negli spazi espositivi de La Tartaruga, la mostra *Afro, Burri, Scialoja*. In particolare, nel contesto romano Toti Scialoja e Alberto Burri sono due figure imprescindibili e punti di riferimento. È grazie a loro se il confronto con la pittura americana ha travalicato la dinamica della semplice emulazione e della banale influenza

⁹ Presentazione del Bollettino della galleria, marzo 1956 ora in I. Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia, Milano 2018, p. 113.

¹⁰ Ivi, p. 25.

per approdare ad una condizione di reciprocità¹¹ che ha permesso proprio a quella generazione successiva, agli esordi sul finire degli anni Cinquanta, ma pienamente attiva e matura durante il decennio successivo, di guardare alla pittura americana non come modello da emulare ma come termine di confronto per una nuova e rinnovata modalità del fare arte, basata sulla ricerca formale che ‘istituzionalizza’ i processi pittorici in quanto tali, evidenzia la portata fisica dei materiali e mette in campo il tema fondamentale della superficie intesa come elemento assestante e non più come spazio emozionale o di rappresentazione del reale¹².

Lo Savio instaura un rapporto di profonda amicizia con Scialoja a partire dal 1959, quando i due si conoscono al caffè Rosati a Piazza del Popolo. Scialoja è a quell’anno già pittore affermato, insegnante all’Accademia di Belle arti di Roma dal 1953 fino a proprio il 1959. In quegli anni da artista figurativo era passato all’astrazione, fino alla svolta decisiva del 1957 quando, ritornato da un viaggio negli Stati Uniti, aveva trasformato ancora la sua pittura assimilando e interpretando personalmente la lezione americana. Scialoja sente

la necessità di riformare il linguaggio della pittura e dell’arte al di fuori delle connotazioni poetico-letterarie, per una direzione di ricerca informale, che in un certo senso appare nuova, per l’ambiente italiano. In questa direzione le osservazioni di Scialoja riguardano il confronto con l’arte di altri luoghi, e in particolar modo dell’America, e asseriscono la necessità di fondare un linguaggio che si ponga su quella rotta, ma sia autonomo, indipendente¹³.

Da questa necessità elabora la tecnica dell’impronta che gli permette, come scrive minuziosamente in diverse pagine del *Giornale di pittura*, di «dipingere senza più comporre, senza creare forme, senza contrapporre volontariamente questo a quest’altro,

¹¹ Cfr. F. Tedeschi, «Il vuoto dietro e il vuoto davanti». *Oltre l’italianità e l’americanismo: la rotta Roma-New York nell’esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in “Predella Journal of Visual Art”, 37, 2015, pp. 37-49.

¹² Per un utile approfondimento sulla questione della superficie vedi F. Fergonzi, *Il significato della superficie pittorica in Italia, verso il 1960*, in F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano 2019, pp. 101-119 e F. Fergonzi, *Dalla superficie all’immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*, in C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di) *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti Collezionismo alla Ca’ d’oro*, MondoMostre, Venezia 2013, pp. 61-71.

¹³ F. Tedeschi, op. cit. p. 44.

un colore freddo a uno caldo, una linea curva a una dritta [...]»¹⁴. Il quadro diventa una «presenza», una superficie assestante priva di significati annessi, «una realtà totale che non allude a niente altro che a se stessa»¹⁵. È decisivo ricordare, a questo punto, come la generazione di Lo Savio abbia recuperato proprio questi aspetti dalla pittura americana e non può essere sottovalutato come, in ambiente romano, questo tipo di rielaborazione delle tesi sulla pittura d'oltreoceano, abbiano fatto di Scialoja un punto di riferimento «figura con forte personalità nel campo pittorico nel quale resta come colui che ha saputo non banalmente divulgare, ma radicalmente riformare, [...] la rivelazione della maggiore pittura americana di questo secolo, dandole una dimensione nuova, ed originalmente europea»¹⁶.

Questo confronto tra la cultura informale e le proposte pittoriche d'oltreoceano è, infatti, a Roma, a partire dal 1957, un elemento decisivo nella formazione di Francesco Lo Savio, come di tutti i suoi coetanei e compagni tra cui Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Giuseppe Uncini, Sergio Lombardo, Cesare Tacchi e altri.

La produzione di Lo Savio di quegli anni risente di questo doppio interesse come dimostrano alcuni lavori di cui ci si è troppo spesso dimenticati per diversi motivi, da un lato la difficoltà di collegarli e collocarli esteticamente e teoricamente alla produzione successiva e ben riconosciuta, ma anche, e soprattutto, per la difficoltà di reperire e studiare queste opere. Rare, infatti, sono state le occasioni espositive durante le quali si è resa possibile la loro visione. Facenti parte di collezioni private, queste opere sono rimaste a lungo sconosciute e una volta venute alla luce sono state interpretate come troppo distanti dalla produzione matura di Lo Savio, sia da un punto di vista meramente realizzativo che dell'impianto teorico che Lo Savio imporrà per la sua produzione successiva.

In questo saggio, si intende evidenziare come queste opere non vadano tenute staccate dal resto della produzione o considerate una parte separata e di minore importanza ma devono essere viste come il principio fondamentale del percorso dell'artista. La loro comprensione passa da una lettura che le mette in relazione con i

¹⁴ T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 83.

¹⁵ M. Baldazzo, G. Drudi, *Conversazione*, in F. D'Amico (a cura di) *Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, Ferrara 1995, p. 143.

¹⁶ G. Stellini, *La ricerca artistica di Toti Scialoja*, in "Studi Novecenteschi", 35, 2008, p.325.

presupposti culturali e la matrice pittorica da cui scaturiscono. Se Lo Savio, infatti, nei dipinti spazio-luce matura la necessità di una pittura sostanzialmente monocroma basata sull'interazione e l'esaltazione delle componenti primarie della pittura, seguendo la lezione di Mondrian e di Malevič, questo è il risultato di un processo e di uno studio che si inaugura negli anni precedenti quando l'artista romano ha modo di confrontarsi con gli stimoli provenienti dal contesto culturale romano. Dunque, non è possibile guardare questi lavori, come spesso si è fatto, con l'occhio esclusivamente rivolto in avanti, rapportandoli solo alla produzione successiva ma bisogna compiere lo sforzo di osservarli da un punto di vista posteriore che è quello che si pone il problema di evidenziare le prime fonti visive dell'artista nel triennio 1956-1958. Lo sguardo "retroattivo" che questo saggio si impone, permette di leggere queste opere come una tappa decisiva, se pur embrionale, della maturazione pittorica di Francesco Lo Savio. La chiave di volta è, dunque, quella di leggerle e spiegarle nel campo di forze del loro tempo per comprendere la portata dei debiti col passato e decifrare la dinamica interna al percorso evolutivo della pittura dell'artista.

Parte di questi lavori era nella collezione del gallerista de La Salita Gian Tomaso Liverani¹⁷, tra i primi a comprendere la portata rivoluzionaria delle tematiche messe in campo da Lo Savio. Alla morte del gallerista la collezione transita in asta presso la Casa d'aste Pandolfini a Firenze, nel 2001. Tre anni dopo, nel febbraio del 2004, queste opere vengono esposte in una mostra antologica su Francesco Lo Savio, presso il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato¹⁸ a cura di Bruno Corà, un'occasione espositiva che ha il merito di portare alla luce queste opere a lungo dimenticate ed esporle, renderle visibili al pubblico¹⁹. Da questa mostra e dal catalogo d'asta Pandolfini²⁰, pubblicato in occasione dell'asta a Milano del 19 novembre 2001, è possibile iniziare una preliminare lettura.

¹⁷ Per un approfondimento sulla figura di Gian Tomaso Liverani vedi D. Lancioni (a cura di) *Omaggio a Gian Tomaso Liverani: gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002 e D. Lancioni (a cura di) *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria la Salita dal 1957 al 1998*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.

¹⁸ B. Corà (a cura di) *Lo Savio*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2004.

¹⁹ La mostra ha anche il merito di portare alla luce, per la prima volta, la connessione tra le opere esposte, legate alla fase iniziale del lavoro di Lo Savio, e la produzione matura.

²⁰ *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, catalogo d'asta, Pandolfini, Milano 2001. Il catalogo d'asta presenta un cospicuo numero di opere facenti parte della collezione di Gian Tomaso Liverani tra le quali diverse opere di Lo Savio inserite all'interno di una sezione dedicata all'artista romano introdotta da un breve testo teorico.

Le prime opere presentate all'interno del catalogo d'asta Pandolfini sono due assemblaggi in ferro, parzialmente verniciati a spruzzo, uno di 60x37x10 cm e l'altro di 61x40x15 cm, recanti il nome dell'artista e una porzione di cognome, le lettere avi, in colore rosso. Sono due sculture-oggetto composte da elementi metallici saldati tra di loro, un groviglio metallico che si struttura attraverso l'impiego di materiali di riuso. Recupero dei materiali e utilizzo del ferro memore degli *assemblage*, della metà degli anni Cinquanta, di Ettore Colla. Lo Savio ha diverse occasioni per osservare le opere dello scultore: tra il novembre del 1955 e l'aprile del 1956 è presente alla VII Quadriennale Nazionale di Roma²¹; nel luglio del 1957, Colla è invitato, con una sua opera, all'inaugurazione della *Rome-New York Art Foundation*; nel novembre dello stesso anno Colla espone presso la Tartaruga con la sua prima personale in una galleria romana²², infine, ritroviamo Colla per una personale proprio in Galleria La Salita nel maggio del 1959 con la presentazione di Emilio Villa²³. Allo stato attuale degli studi, queste due sculture sono di difficile datazione, non c'è una documentazione puntuale che ci permetta di datarle con esattezza ma sembrerebbe corretto annoverarle tra la fine del 1956 e il 1957.

Seguendo i lotti presentati in asta Pandolfini, nella collezione privata di Liverani erano presenti anche due encausti: il primo su masonite²⁴ presenta un andamento vagamente circolare nelle pennellate bianche e nere accostate, però, ad una gestualità più convulsa dei toni ocra e blu e a un uso grumoso della materia, di stampo informale; l'altro encausto, realizzato a fresco in casa da Lo Savio e poi trasferito su tavola²⁵, conferma la predilezione al gesto quasi incontrollato con una pennellata libera e serrata fatta di una materia spessa che, come uno sciame, si dipana dall'angolo in basso a destra su tutta la superficie generando un moto circolare più evidente rispetto all'opera precedente. Le due opere sono entrambe databili con precisione al 1958 in quanto presentano sul verso data e firma.

²¹ *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, De Luca Editore, Roma 1955.

²² *Ettore Colla. Ferri Legni*, Galleria La Tartaruga, Roma 1957.

²³ *Colla*, Galleria La Salita, Roma 1959.

²⁴ Senza titolo, Encausto su masonite, 80x100 cm. Il catalogo d'asta Pandolfini riporta la presenza di un'iscrizione sul verso: Francesco Lo Savio, 1958, autenticato dalla madre Anita Vezzani Lo Savio, Roma 22-12-69, presenti Leda Lo Savio e Gian Tomaso Liverani.

²⁵ Senza titolo, encausto riportato su tavola, 113x225 cm. Il catalogo Pandolfini riporta anche in questo caso il verso iscritto: Questo dipinto di Francesco Lo Savio, fu da lui dipinto a fresco nel 1958 in via del Viminale, 58 interno 5 e fu staccato nel novembre '72, Roma 7-5-1973, Leda Lo Savio.

Ancora di stampo fortemente informale e segnico le due tempere su tavola autenticate nel 1972 dalla madre dell'artista e databili con certezza al 1959²⁶. Se questa data viene generalmente indicata come l'inizio della produzione matura di Lo Savio con i primi dipinti Spazio-Luce, queste due tavole sono ancora identificabili in una fase di sperimentazione dell'artista. Una superficie interamente bianca costellata di impronte di pennello grigie e nere, che non sembrano seguire una direzione definita ma ondeggiare nello sfondo chiaro nonostante una tendenza alla serialità compositiva dettata da un segno a tratti ripetuto in piccoli blocchi e brevi serie lineari o curve che invadono l'intera superficie delle tavole. Composizioni affollate da un segno seriale che rinviano a una modalità realizzativa utilizzata da Giuseppe Capogrossi nelle opere dei primi anni Cinquanta come *Superficie 117*²⁷ o *Superficie 132*²⁸ e che richiamano ad una modalità operativa, quella dell'impronta, che stava sperimentando in quegli anni Toti Scialoja.

Infine, l'asta fiorentina permette di analizzare anche un inchiostro e acquerello su carta²⁹ e un altro acquerello su carta³⁰ che presentano sul fronte la firma di Lo Savio, la dedica "A mia sorella Leda con profondo affetto" e la data del 1959. Le opere risentono, in questo caso, delle elaborazioni pittoriche di Mark Rothko, ricalcando una struttura compositiva basata su campiture di colore dai toni che vanno dal giallo all'ocra, dal nero al rosso, dai contorni impercettibili ed evanescenti ma Lo Savio interrompe la piattezza dello sfondo con bruschi movimenti del pennello, che conferiscono una struttura su più strati di colore, e con una graffiante gestualità che asporta la materia pittorica dal supporto.

A conferma dell'attenzione di Lo Savio nei confronti della pittura di Rothko altre due tempere su carta: la prima³¹ segue l'organizzazione di superficie vista negli acquerelli, con una campitura di colore nero in basso a destra, una parte più chiara nel centro e una traccia circolare scura del pennello sulla parte superiore che ritroviamo nella parte

²⁶ Si tratta di due tempere su tavola di 92,5x62 cm e 92,5x61,5 cm. Su entrambe il verso riporta: Questo dipinto è opera autentica di mio figlio Francesco Lo Savio eseguita nel 1959/ Anita Lo Savio/ Roma 22-11-1972.

²⁷ Olio su tela, 1954, 116x81 cm.

²⁸ Olio su carta intelata, 1950, 88x175 cm.

²⁹ Senza titolo, inchiostro e acquerello su carta, 1959, 47x69 cm.

³⁰ Senza titolo, acquerello su carta, 1959, 47x69 cm.

³¹ Senza titolo, tempera su carta, 1959, 48x66 cm, Collezione AGI Verona.

inferiore di uno degli acquerelli. La seconda tempera³² è quella più interessante. Se pur la gamma cromatica e il segno nervoso restano invariati, la composizione sembra più armonica con dei sottili riquadri di colore segnati con pennellate orizzontali e disposti verticalmente uno sull'altro seguendo uno schema tipico delle tele dell'artista americano. Inoltre, risulta anche in questo caso una decisa vaporosità delle forme e dello sfondo di stampo rothkiano.

Il percorso di Lo Savio all'altezza del 1959, dunque, procede tra la riflessione sulle tematiche messe in campo dalla pittura rothkiana e un retaggio ancora informale. Inizia, però, a quella data, a delinarsi uno schema compositivo che lo porterà, pochi mesi dopo, alla realizzazione dei primi dipinti Spazio-Luce, che segnano l'inizio della produzione definita matura e più conosciuta. Parallelamente alle opere viste finora, Lo Savio, tra il 1958 e il 1959, ne realizza alcune in cui si evidenzia la giustapposizione di un centro chiaro ad uno sfondo scuro, o viceversa. Per la prima volta, si riconosce una struttura compositiva circolare e una disposizione del colore su sottilissime gradazioni e sfumature tonali impercettibili. Questa tecnica realizzativa, di creare un'atmosfera di colore in movimento rotatorio, segna il percorso verso la realizzazione dei dipinti Spazio-Luce nel 1959.

Il primo passo in tal senso, sono due opere del 1958: la prima si tratta di un *Senza titolo*, resina sintetica su carta oggi in collezione privata. Già l'abbandono dell'acquerello e della tempera e il passaggio alla resina sintetica, alla data del 1958, dimostra una connessione con gli *Spazi Luce* che sono quasi tutti in resina sintetica. L'opera sembra essere realizzata da Lo Savio attraverso la sovrapposizione di due strati di colore, uno chiaro sui toni del beige/giallo, e il secondo, marrone/nero, molto più scuro. Questo dato è supportato dalla presenza di zone più chiare, particolarmente al bordo destro dell'opera, che mostrano la presenza dello strato inferiore più chiaro. La pennellata conferisce quell'effetto di orizzontalità che ritroveremo negli acquerelli del 1959. L'elemento di novità è costituito dal centro dell'opera. Lo Savio 'scopre' la parte centrale con un gesto rotatorio che genera un vortice la cui parte centrale risulta la zona più chiara della superficie. La pennellata diventa circolare ma ancora nervosa tanto da creare dei solchi che scavano la superficie. È un centro, però che già preannuncia la forza espansiva verso l'esterno tipica dei dipinti Spazio Luce, una dilatazione del

³² Senza titolo, tempera su carta, 1959, 58 x 76,5 cm, Christian Stein Collection, Torino.

colore, dal centro verso l'esterno, che rimane però concentrata nella parte centrale e come rinchiusa dai graffi profondi che la circondano.

Allo stesso modo l'altro acquerello su carta intelata, *Prospettive Genesiache* ancora del 1958. In questo caso i colori sono invertiti: un centro scuro e il resto della superficie più chiara. Le tonalità restano terrose, dal beige al marrone, dall'ocra al giallo. La parte inferiore dell'opera molto scura, e solcata dagli stessi graffi visti nell'opera precedente, si contrappone al resto della superficie molto più chiara. In quest'ultima zona insiste il centro dell'opera: una sorta di buco dal colore scuro che richiama quello della parte inferiore. L'espansione del colore, che si dipana dal centro verso l'esterno, è meno evidente in quest'opera anche se è ancora una volta ravvisabile la volontà di Lo Savio di far emergere la forza centrifuga ed espansiva del colore. A fermare questa dinamica pulsante, in entrambe le opere, il forte scarto tra le pennellate circolari del centro e la netta orizzontalità del resto della superficie.

L'utilizzo del colore in espansione dinamica trova un precedente in una serie di acquerelli esposti alla mostra su Lo Savio al Centro Pecci che Bruno Corà definisce come «un documento eloquente di una modalità che l'artista sembra praticare poco prima o quanto meno negli stessi anni in cui tracciava con un gesto lineare, seguendo un'orizzontalità mutuata da Rothko, spazialità pervase da bagliori di luce e improvvisi segni di convessità riflessiva, quasi circolare»³³. Lo Savio lascia cadere delle gocce di colore (rosso, nero o giallo) su di un supporto bagnato che espandendosi conducono a due esiti: ampie macchie sull'intera superficie di carta, conseguenza di un totale dissolvimento del colore nell'acqua del supporto creando esiti, in alcuni casi, sbiaditi oppure evidenti sfere di colore nero dai contorni venati e in un caso la sovrapposizione di gocce di colore nero su altre precedenti di colore rosso e giallo tanto da creare un'unica bolla nera dai contorni gialli o rossi. Il cerchio e l'espansività del colore consentono forse di inserire questi acquerelli «sul percorso che si va lentamente delineando nella mente di Lo Savio [...] tessera prima mancante nel mosaico degli elementi che individuano la tematica Spazio-Luce»³⁴.

Databile al 1959, un'altra tela che significativamente Lo Savio già intitola *Spazio-Luce*. Se questo lavoro appartiene ancora ad uno stadio precedente, la scelta del titolo fa

³³ B. Corà, *Francesco Lo Savio. "Operarius lucis"*, in B. Corà (a cura di) op cit., p. 12.

³⁴ Ivi, p. 13.

pensare ad un momento di transizione dell'artista che ancora sta elaborando le coordinate della sua pittura. Infatti, Lo Savio rinuncia all'utilizzo del centro radiante e all'espansività centrifuga, a favore di una composizione dal ritmo verticale. La superficie è composta da fasci di colore scuro, quasi delle bruciature che si estendono su gran parte della tela. Sono ancora presenti le tonalità terrose delle opere precedenti. Il fine della stesura del colore rimane, però, quello di realizzare una pittura atmosferica basata su leggerissime e graduate smorzature di tono, così come avverrà compiutamente nei dipinti successivi. La resina sintetica, l'utilizzo della tela e le dimensioni ormai superiori al metro fanno di quest'opera una precedente vicinissimo agli Spazi-Luce.

L'altro precedente, tra gli ultimi prima della piena maturazione, è un *Senza titolo*, del 1959. Un «sole ignaro» così come scriveva Emilio Villa in un celebre testo su Lo Savio. All'espansività della pittura rothkiana si aggiunge il centro dal quale si irradia, questa volta, tutta la superficie. Le pennellate si dipanano tutte dal centro pulsante dell'opera, seguendo l'andamento circolare e dettando un lento dissolversi del colore dal centro ai bordi della superficie pittorica. Le gradazioni di colore sono sui toni del giallo che da una gradazione più scura del centro si alleggerisce e schiarisce verso l'esterno. La tensione dinamica del colore impone una visione che si tende dal massimo al minimo del movimento tonale. E forse proprio a quest'opera si riferisce Germano Celant, nel già citato testo su Lo Savio per la mostra al PAC di Milano, quando scrive

Gli olii nero e giallo, del 1959, rinunciando alle apparenze fenomeniche determinano il rifiuto di riferirsi all'esperienza sensibile e personale si risolvono nell'arte come indagine pragmatica sui valori minimi del repertorio tecnico e linguale. Entrambi attestano l'uscita dall'angoscia esistenziale e presuppongono l'affermazione di due poli positivi e concreti d'indagine. Due fuochi non interpretati o interpretabili nei termini di comportamento umano o esistenziale, ma nei termini degli assiomi del dipingere, come quantità e tipo di colore³⁵.

Lo Savio propone una dinamica energetico/luminosa in cui la pulsione cromatica del colore registra allo stesso tempo le qualità e le possibilità luminose del colore stesso e in cui il connubio di colore-luce si trasforma in processo spazio-luce con l'intensificarsi, dal minimo al massimo, dei rapporti cromatici.

³⁵ G. Celant, *Francesco Lo Savio*, in G. Celant (a cura di) op. cit., p. 41.

Questa modalità compositiva, se pur ancora debitrice della pittura espansiva di Mark Rothko, segna il distacco dall'esperienza informale: Lo Savio utilizza per la prima volta il colore in una «dimensione quantitativa», precisa Celant, e singolarmente autodefinita, non più dogma ed espediente esistenziale ma costruito identificabile e elemento primario e riconoscibile della pittura.

Per questi motivi la serie di opere che si è tentato di illustrare rappresenta un presupposto imprescindibile per capire la pittura matura di Francesco Lo Savio. La conquista della superficie intrisa di colore e luce dei dipinti Spazio-Luce prende il via in Lo Savio da questi presupposti.

La folgorazione relativa al binomio Spazio Luce – scrive Bruno Corà – per Lo Savio avviene con l'affacciarsi alla mente dell'idea stessa di queste due dimensioni integrate tra loro, poiché dalle opere dell'esordio fino all'anno degli Spazi-Luce si assiste invece a un tenace processo di avvicinamento, con fasi distinte, a quel grado di enunciazione formale e linguistica che nei “dipinti” del '59 appare già elevatissimo. [...] la realizzazione dei dipinti su tela Spazio-Luce, più che costituire l'inizio dell'opera di Lo Savio, costituisce il primo punto qualificato di arrivo di un processo pittorico che, unendo concezione e tecnica, elabora un proprio modello visivo sintetico e integrato di quel binomio. Ciò sposta almeno di un anno, al 1958, l'inizio presunto della sua azione pittorica speculativa, progettualmente consapevole e determinatamente orientata. Il vortice indefinibile di aspetto circolare e dall'effetto pulsivo degli Spazi-Luce è già tuttavia in nuce nel dissolvimento che si è avuto modo di individuare in quella sua pittura informale del 1958³⁶.

Quando nel 1959 Toti Scialoja visita lo studio di Lo Savio a Ponte Milvio, il giovane artista ha superato la fase di sperimentazione. Forse il maestro riesce a vedere quel *Senza Titolo* del 1959 dalle gradazioni tonali del giallo che intanto ha trovato la sua naturale evoluzione nei dipinti Spazio-Luce prodotti da dall'artista durante tutto il 1959 e per parte del 1960. Lo Savio ha portato a maturazione il processo pittorico che lo impegnava, quindi, già dal 1958. Ha iniziato a sistematizzare il suo impianto teorico identificando, con le tele spazio-luce, come punto focale della sua pittura la luce «una pittura – dice Scialoja – nuova, insolita: grandi cerchi come enormi soli astratti che occupavano quasi interamente lo spazio del rettangolo o quadrato della

³⁶ B. Corà, *Francesco Lo Savio. “Operarius lucis”*, in B. Corà (a cura di) op cit., pp. 14-15.

tela, con una materia molto semplice, fatta di velature e sovrapposizioni delicate, qualche cosa che, pur non essendo Rothko, me lo ricordava»³⁷.

³⁷ M. Fagiolo Dell'Arco, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa*, in A. B. Oliva (a cura di) op. cit., p. 631.