Viaggio d'Europa
Culture e letterature

Collana diretta da
Toni Iermano, Sebastiano Martelli e Pasquale Sabbatino

22

PASSIONE SAVINIO
LETTERATURA ARTE POLITICA
(1952-2012)

a cura di

Toni Iermano e Pasquale Sabbatino

Edizioni Scientifiche Italiane

Iermano, Toni e Sabbatino, Pasquale (*a cura di*)
Passione Savinio
Letteratura Arte Politica (1952-2012)
Collana: Viaggio d'Europa. Culture e letterature, 23
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2013
pp. 160; 24 cm
ISBN 978-88-495-2700-1

© 2013 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.
80121 Napoli, via Chiatamone 7
00185 Roma, via dei Taurini 27

Internet: www.edizioniesi.it
E-mail: info@edizioniesi.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla siae del compenso previsto dall'art. 68, comma 4 della legge 22 aprile 1941, n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra siae, aie, sns e cna, confartigianato, casa, claai, confcommercio, confesercenti il 18 dicembre 2000.

INTRODUZIONE

> Il dilettante gode fama presso il volgo di persona "non seria", ma quando si pensi che dilettante era Luciano di Samosata, dilettante era Voltaire, dilettante era Stendhal, dilettante è l'uomo arrivato all'apice della civiltà più matura e più alta, allora si hanno buone ragioni di non dolersi della qualità della persona non "seria".
>
> ALBERTO SAVINIO, *Monoideismo*, 14 novembre 1944 (in *Sorte dell'Europa*)

> Io però diffido quanto a me, e sempre ho diffidato e sempre diffiderò degli uomini libreschi.
>
> ALBERTO SAVINIO, *Capri*, 1926

> Lo stesso Savinio, parlando qualche volta di lettori mediocri o imbecilli, diceva: ma esistono tra i lettori di Savinio i mediocri o gli imbecilli? Non una domanda, ma un'affermazione; era certo che non ne esistessero.
> LEONARDO SCIASCIA, *Il scomparsa di Majorana*, 1975

Gli anniversari spesso ci offrono il pretesto per realizzare delle passioni. E di passione non è fuori luogo parlare a proposito di Andrea De Chirico, che tra il 1910 e il 1915, durante la sua prima permanenza a Parigi, diventa Alberto Savinio (Atene, 1891 - Roma, 1952), definito da Leonardo Sciascia «il più grande scrittore italiano tra le due guerre»:[1] certamente uno degli autori più lucidi ma al tempo stesso più pirotecnici della nostra letteratura.

A sessant'anni dalla sua scomparsa abbiamo voluto riunire intorno alla sua memoria un gruppo di studiosi, tra cui molti giovani, in una città, Napoli, che del resto con Savinio ha intrattenuto un rapporto

[1] Cfr. L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 1997, p. 92, n. 1.

non marginale, a cominciare dal viaggio di nozze nel 1926, con arrivo al porto e soggiorno a Capri, descritto epicamente in articoli raccolti in un libretto postumo,[2] alla visita al Museo Nazionale per guardare le pitture pompeiane nel 1946, fino alle meravigliose dieci tempere commissionate dalla Società di Navigazione Tirrenia per la sede di palazzo Sirignano negli anni Quaranta (dipinti quasi sconosciuti e di recente andati all'asta) e al partecipe interesse di un grande maestro come Salvatore Battaglia per la sua opera letteraria. Di fronte a questa figura maestosa ed eccentrica della cultura europea del Novecento è difficile rimanere tiepidi: Alberto Savinio o lo si ama, anche nelle sue geniali stranezze, o lo si accantona con ostentata indifferenza, strada questa seguita da tanti "arcivescovi" e benpensanti delle nostre patrie lettere per usare le parole beffarde e sferzanti di Giacomo Debenedetti.[3] Senza alcuna pretesa di esaustività, il convegno si è proposto di esplorare il complicato mondo di Savinio nella ricchezza dei suoi aspetti, dai quali ognuno ha attinto quelli più in sintonia con la propria sensibilità: le sue fantasie, il suo umorismo, la sua dichiarata eresia, la sua originalissima capacità di leggere il tempo, di ascoltare la voce degli oggetti, il suo interesse per il corpo della parola, il suo rapporto intimo e personalissimo con il classicismo, il suo stendhalismo.

La stessa biografia di Savinio, il più anticonformista fra i letterati italiani, dà il segno della dimensione cosmopolita della sua educazione e della sua produzione: lasciata la Grecia dell'infanzia, che rievocherà più volte nei suoi scritti,[4] trascorre l'adolescenza e la prima giovinezza tra Monaco e Parigi, e approda in patria tardi; si impadronisce laboriosamente dell'italiano, avendo al suo attivo già numerose esperienze e non solo di tipo letterario. La prima arte praticata da Savinio è infatti la musica, che abbandonerà presto per la letteratura.[5] Precoce è anche il suo

[2] Cfr. A. Savinio, *Capri*, Milano, Adelphi, 1988.

[3] Cfr. G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, con una nota introduttiva di I. Iori, Parma, Monte Università Parma, 2009. Sull'inedito scritto debenedettiano vd. la rec. di G. De Rienzo, *L'eretico Debenedetti e il Savinio surrealista*, in «Corriere della sera», 11 giugno 2009, p. 37.

[4] Cfr. A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1998; *Tragedia dell'infanzia*, a cura di P. Italia, ivi, 2001.

[5] Cfr. l'ottimo studio di P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925. Con un'Appendice di testi inediti*, Palermo, Sellerio, 2004.

interesse per le arti figurative, a cui si avvicina però prima da teorico, del movimento "metafisico", che da pittore.[6] Accostarsi a Savinio significa quindi allargare gli sguardi, per collocare la sua opera e ancor prima la sua formazione in un contesto internazionale e nel crogiolo fecondo delle avanguardie, e per cogliere la complessità dei rapporti con i diversi e complementari versanti della sua opera. «Chi ha visto le mie pitture, chi ha letto i miei libri, chi ha udito la mia musica, sa che il mio unico compito è dare parole, dare forma e colori, e una volta era pure dare suoni, a un mio mondo poetico».[7]

In una nota assai poco conosciuta su una mostra fiorentina di Savinio, il giovane Elio Vittorini (siamo nel gennaio 1933) sulle pagine de «L'Italia letteraria» sintetizza il motivo di fondo della pittura (e dell'opera) di Savinio: «[…] egli riesce ironico nel senso più moderno della parola. Ma di spirito intensamente umanistico».[8] Già nel 1930 Vittorini insieme a Enrico Falqui lo incluse nella contrastata antologia *Scrittori nuovi*.[9]

Savinio è un autore affascinante per gli arditi arabeschi della sua intelligenza; la sua giocosità si congiunge all'impegno, alla militanza per la libertà in tutte le sue forme. L'ironia a volte paradossale e la lotta alla stupidità imperante, volta all'estremo fino all'esaltazione della stupidità stessa (come salutare contrappeso alla retorica della "profondità"), sono anche strumenti di una costante attività di critica agli italici vizi, che non contribuì certo a renderlo gradito ai poteri di turno, a cominciare da quello fascista, a finire con i nuovi assetti del secondo dopoguerra: sull'argomento il rinvio è alla serie di articoli pubblicati da Savinio dal 25 luglio 1943 alla fine del 1944 nell'aureo volumetto *Sorte dell'Europa* e

[6] Per un'ampia galleria della pittura saviniana cfr. *Savinio gli anni di Parigi dipinti 1927-1932*, a cura di P. Vivarelli, Verona, Mostra celebrativa 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991, Milano, Electa, 1990; *Alberto Savinio. Catalogo generale*, a cura di P. Vivarelli, Milano, Mondadori Electa, 1996; *Alberto Savinio*, a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Milano, Mazzotta, 2002; *Alberto Savinio. La commedia dell'arte. Catalogo della mostra (Milano, 25 febbraio-12 giugno 2011)*, a cura di V. Trione, Milano, 24 Ore Cultura, 2011.

[7] Cfr. L. Sciascia, *Savinio*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 209-15, a p. 210.

[8] Cfr. E. Vittorini, *Mostre fiorentine: Savino, Annigoni*, in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, pp. 623-27, a p. 623.

[9] Cfr. *Scrittori nuovi*, a cura di E. Falqui e E. Vittorini, Lanciano, Carabba, 1930 (2ª edizione, a cura di P. Montefoschi, ivi, 2006).

ai tantissimi scritti dispersi.[10] Non a caso Sciascia dà peso alla definizione di Battaglia che chiama Savinio "surrealista civico": «Civico di civiltà, civico di civismo. Forse il più civico scrittore che l'Italia abbia avuto».[11]

Come ricordava Hector Bianciotti, «i più grandi scrittori del suo tempo benissimo ne conoscevano l'importanza»;[12] eppure, non sono in molti a essersi cimentati con lo studio della sua opera, che è stata colta nei suoi motivi essenziali soprattutto da Salvatore Battaglia, appunto, Giacomo Debenedetti, Luigi Baldacci, Ruggero Jacobbi,[13] e Leonardo Sciascia, in pagine brevi e dense, e oggi in Italia si affida soprattutto alla valorosa esegesi di Alessandro Tinterri (un saggio del quale abbiamo la fortuna di ospitare nel volume) e Paola Italia.[14] Anche perché non è facile cogliere il "peso" della leggerezza, e dietro l'eccentricità la capacità di andare al centro della pochezza esistenziale e della miseria morale (e civile). È per questo, infine per la sua scomodità, che, come nota sempre Battaglia, Savinio è tenuto «ai margini della nostra letteratura», in una sorta di indifferente quarantena: «La sorte anemica che la critica ha riservato ad Alberto Savinio è la spia più patente della sua eterodossia. Egli ha attentato alla salute e alla sicurezza dei lettori, ha profanato il santuario delle patrie illusioni».[15] Nel bellissimo saggio *Savinio e il surrealismo civico* che abbiamo più volte richiamato Battaglia chiarisce ancora le ragioni del mancato interesse della critica per questo straordinario scrittore.

> Per un complesso di ragioni (gusto, costume, tradizione letteraria, pregiudizio morale, ideologia estetica, consuetudine, ecc.) è avvenuto che un manipolo di scrittori del nostro Novecento siano rimasti relegati al margine della stila ufficiale in una condizione di quarantena. […] Il giorno

[10] Cfr. A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1977; Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, ivi, 2004.

[11] L. Sciascia, *Cruciverba*, cit., p. 215.

[12] H. Bianciotti, *Introduzione* a A. Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976, pp. VII-XI, a p. X.

[13] Cfr. R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, Milano, Garzanti, 1984.

[14] Cfr. A. Savinio, *Opere. Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, vol. I, Milano, Adelphi, 1995; *Casa «la vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, ivi, 1999; *Scritti dispersi (1943-1952)*, cit.

[15] S. Battaglia, *Savinio e il surrealismo civico*, «Dramma», febbraio 1970 ora in A. Savinio, *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1977, pp. IX-XXVI, a p. XXVI.

> che si saranno fatti i conti con questa grossa perdita d'ingegni e di esperienze a inclinazione ereticale, equità vuole che il bilancio della nostra narrativa debba proporsi a loro credito. E allora Alberto Savinio non solo riacquisterà quel rispetto critico che ancora gli viene conteso, ma imporrà la sua presenza come una delle chiavi più rare della nostra cronistoria letteraria.[16]

Con questo convegno ci siamo proposti – appunto per diletto – di contribuire a strappare Savinio dal suo isolamento di splendido dilettante, di lieve conversatore amato da lettori stendhaliani. Lo stendhalismo in Savinio era inteso «come sinonimo di dilettantismo, del saper dilettarsi specialmente di quelle cose di cui i più non si dilettano».[17]

Per Sciascia ancora «questa era l'idea che Savinio aveva di sé scrittore, pittore, musicista e 'manalive' (cade in taglio, credo, il chestertoniano 'uomo vivo'): dilettante; dilettante nello scrivere, nel dipingere, nel far musica, nel pensare, nel vivere. Dilettante come Luciano di Samosata. Dilettante come Stendhal».[18] Anche per Luigi Baldacci «Savinio insomma è di quei dilettanti che riescono a far bene tutto, hanno qualcosa di mostruoso, d'incredibile e si rivelano lontanissimi dalla nostra vocazione alle specializzazioni e alle divisioni del lavoro».[19]

I contributi qui raccolti, nella molteplicità degli aspetti trattati all'intersezione fra arti e generi propria della produzione saviniana, compongono un quadro polifonico da cui emerge la coerenza di fondo di un'opera e di una vita quanto mai ricche e multiformi. «Del resto a Savinio la letteratura non bastava, non era mai bastata: aveva bisogno, per esprimere se stesso, della musica, della grafica, della pittura, della critica».[20] A cose fatte possiamo affermare che Savinio stesso nella sua qualità spirituale, e anche spiritosa e persino spiritica, ha guidato il convegno verso gli approdi desiderati, in primo luogo verso la realizzazione di un clima accogliente e amicale, ben lontano dalle pesantezze celebrative e dall'al-

[16] Ivi, pp. IX-X.

[17] L. Sciascia, *Alle cinque da Savinio*, in Id., *L'adorabile Stendhal*, a cura di M. Andronico Sciascia con uno saggio di M. Colesanti, Milano, Adelphi, 2003, pp. 165-70, a p. 166.

[18] L. Sciascia, *Cruciverba*, cit., p. 213. Inoltre cfr. L. Sciascia, *Savinio o della conversazione*, introduzione a A. Savinio, *Opere*, Milano, Bompiani, 1989, pp. VII-XI.

[19] L. Baldacci, *Savinio* [1988], in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 263.

[20] L. Baldacci, *Novecento passato remoto*, cit., p. 263.

terigia accademica. L'augurio è che questo libro serva a mettere in relazione con il Savinio vivo, "con le sue laiche conversazioni", e ci trasmetta qualcosa del suo sguardo vigile e beffardo e della sua capacità di stanare e fustigare i luoghi comuni, la "profondità" della stupidità, gli idoli e le inerzie mentali di ogni epoca in nome di una disposizione all'ascolto autenticamente laica.

Toni Iermano e Pasquale Sabbatino

Alessandro Tinterri

SAVINIO E LO SCHERMO

«Era il 1924. Abitavo a Roma e frequentavo assiduamente il cinematografo. Ventiquattro anni sono passati, e ora al cinematografo non ci metto piede. È progresso o regresso?».[1] Così il politecnico Savinio ricordava la stagione lontana del suo interesse per il cinematografo, che per un certo periodo rivestì il carattere dell'attività professionale, collocandolo agli albori della critica cinematografica nostrana. Savinio, del resto, subiva la forte attrazione del cinema al pari di altri letterati quali Barilli, Cecchi, Pirandello, Bontempelli, al quale ultimo era legato in quegli anni da stretta amicizia e che nel 1929 creò all'Hôtel de Russie in via del Babuino il primo cineclub della capitale.

In quell'epoca Savinio collaborava al «Corriere Italiano» ed era titolare della «prima rubrica cinematografica apparsa su un quotidiano affidata a un letterato»:

> Contrariamente agli usi di tutti gli altri giornali italiani che non parlano di cinematografo se non nella precisa forma della pubblicità pagata, il «Corriere Italiano» è venuto nella determinazione d'iniziare una *critica del cinematografo*, eguale per importanza e serietà a quanto si va facendo da anni e secoli per teatri di musica e per quelli di prosa.[2]

Né si creda per questo che Savinio creda nell'imparzialità della critica, ché, anzi, egli rivendica al critico cinematografico, e, dunque, a se stesso, il diritto a esercitare in totale libertà il proprio gusto e quell'indipendenza di giudizio, che gli deriva dalla più assoluta alterità rispetto al mondo dell'industria cinematografica. Suona come un'affermazione perentoria, quanto provocatoria, espressa nei toni tipici delle avanguardie

[1] *La lucertola*, «Corriere d'informazione», 7-8 giugno 1948, ora in *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. Italia e con un saggio di A. Tinterri, Milano, Adelphi, La Nave Argo, 2004, pp. 812-13.

[2] Cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 356-57.

novecentesche, e, tuttavia, altrettanto riconoscibile è l'accento saviniano nell'imporre orgogliosamente i diritti dell'intelligenza. Alle accuse di alcuni lettori, il 31 ottobre 1923, Savinio risponde in terza persona con un articolo, che già nel titolo, *Prime fucilate*, riecheggia le "revolverate" dello scapigliato Lucini:

> La persona preposta alla critica cinematografica non è né un "direttore artistico" né un "vecchio attore cinematografico". È un uomo che il cinematografo conosce *intus et in cute*, pur non avendo mai appartenuto al *corpus* militante e operante di codesta industria. La sua competenza, però, come la sua imparzialità, la sua spregiudicatezza e la libertà sua di giudizio, sono assolutamente garantiti. Egli, non gravato da nessuna "macchia cinematografica", non ostaclato da nessuna cointeressenza nei meccanismi finanziari che muovono questi ludi pubblici, potrà, come ha promesso, criticare spassionatamente e severamente il cinematografo, col doppio fine di contribuire al suo dirozzamento (se gli riescirà possibile) e d'illuminare il pubblico. Egli giudicherà il cinematografo non solo dal lato artistico, ma da quello pure di "specchio dei costumi". Stima infatti, questo mostruoso uomo, che il cinematografo è lo specchio più fedele dei costumi attuali, e per effetto di questa considerazione combatterà con tutte le sue forze a che la cinematografia italiana si rialzi dall'attuale suo stato di miseria, di volgarità, di bruttezza e d'idiozia, affinché la gente di fuori non abbia a giudicare l'Italia presente sull'esempio dei suoi film d'esportazione. Egli dichiara inoltre che non avendo nulla da spartire con direttori, attori o dive, s'infischia di ognuna di queste persone singolarmente prese: loderà i buoni, i tristi acerbamente castigherà.[3]

Il Savinio critico cinematografico, che nel gennaio 1924 inaugura sul mensile «Galleria» una nuova rubrica, *Rivista del cinematografo,* mostra di prediligere il cinema tedesco (a proposito del *Gabinetto del dottor Caligari*: «Coi film tedeschi si è sempre a posto. I peggiori film tedeschi hanno pur sempre qualcosa che li salva dalla piena banalità»[4]) e l'attore Emil Jannings in ispecie («un attore magnifico, tanto nell'assieme, quanto nel particolare» a proposito del suo Otello, e ancora più lo entusiasma lo Jago di Werner Krauss, dalla «leggerezza di un folletto»[5]), apprezza il «cinismo simpaticissimo» dello Stroheim di *Donne viennesi*, che annovera tra i «prodotti più torvi del romanticismo», pur riconoscendogli uno

[3] Ivi, p. 358.
[4] Ivi, p. 363.
[5] «Galleria», a. I, n. 1, gennaio 1924.

«sforzo patetico, il caldo delle passioni e la tormentosa nostalgia di un mondo migliore».[6] Si dimostra critico nei confronti della cinematografia francese dell'epoca, «*summum* della sciatteria»,[7] e certo non indulgente verso gran parte dei film americani, ma insorge contro la censura che ha colpito il film di Griffith *Giglio infranto*, la cui unica colpa è di aver presentato «il caso di un padre alcoolizzato che maltratti la propria famiglia»[8] e riconosce nel *Monello* di Chaplin l'autentico capolavoro:

> È l'antiverista per eccellenza. Il "gioco" di Charlot si ravviva per un elemento indispensabile all'arte: l'artificio. Il travestimento è la qualità prima ed essenziale di Charlot. La figura sua colpisce la nostra visibilità non direttamente, ma attraverso la memoria. Altri attori (Douglas [Fairbanks] p.e.) suscitano in noi fantasie temporanee e senza conseguenze. Charlot si insedia nel nostro passato. Charlot è vero, come sono veri i miti. […] Una luce metafisica bagna questo dramma, come del resto tutte le opere di poesia vera. Vi sono taluni particolari di una forza formidabile.[9]

Ma più di tutto i suoi strali si appuntano sul cinema italiano, con la curiosa incongruenza dei *Promessi sposi* di Mario Bonnard, grande produzione della cinematografia nostrana, prima lodato sulle colonne del «Corriere Italiano» («Nei Promessi Sposi abbiamo riconosciuto reali progressi ottenuti sui precedenti film nazionali, e specie sugli ultimi. Progressi tecnici, anzitutto: nel taglio delle scene, nell'uso della luce, nel raggruppamento delle masse, nella ricerca e nel rilievo dei particolari. C'è ricchezza, ma accompagnata a sobrietà e buon gusto»[10]), poi stroncato sulle pagine di «Galleria»:

> Ora vediamo un po' in che consistono questi tentativi di risollevare le sorti della languente cinematografia italiana. Se non andiamo errati, il primo di questi tentativi fu fatto con la ricostruzione cinematografica dei "Promessi Sposi", eseguita sotto la direzione di Mario Bonnard e rappresentata la prima volta al Cinema Corso, due mesi or sono. Ci facemmo un dovere (oneroso dovere!) di assistere alla "prima" di questo film "eccezionale", "trionfo dell'arte cinematografica italiana", come dicevano i manifesti. Un fittissimo armento di automobili padronali ingombrava la piazza

[6] P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., p. 363.
[7] Ivi, p. 364.
[8] Ivi, p. 366.
[9] Ivi, pp. 365-66.
[10] Ivi, p. 367.

> in Lucina. Pareva di trovarsi alla prima del "Parsifal". Carità di patria ci vietò allora di parlare di quel film, come sarebbe stato giusto parlarne. Ma quale roba, quale roba ci toccò di vedere! Per un *tour de force* che ha del portentoso, il signor Mario Bonnard e i suoi degni collaboratori, erano riusciti a deturpare nel più ignobile modo, una delle opere più alte che onorano la nostra letteratura. Dello spirito che anima il romanzo, neppure il più lieve soffio era rimasto. Ardua faccenda era riconoscere in quei burattini che si agitavano stupidamente sullo schermo, i personaggi manzoniani noti e cari a noi sin dalla prima infanzia.[11]

L'assiduità con le sale di proiezione, nonché la cadenza mensile del periodico, meno incalzante della scrittura quotidiana, suggeriscono a Savinio una riflessione più ampia e approfondita, che trova spazio negli articoli apparsi su «Galleria», in cui, per certi versi, anticipa le considerazioni di André Bréton sul cinema. Contrariamente all'opinione corrente, il cinematografo non è lo «specchio diretto della realtà», ma ne è il «riflesso lontano e mnemonico» e in questo suo sguardo peculiare risiede, agli occhi di Savinio, la sua artisticità:

> Il cinematografo in questo si avvicina non poco agli spettacoli che vediamo nel sogno: azioni che si svolgono indipendentemente dalla nostra volontà e dal nostro desiderio, avvolte nello stesso silenzio, bagnate di una luce altrettanto sottile che penetra uomini e cose fino a renderli trasparenti, denuda a tal segno la realtà da farla apparire inverosimile.[12]

Del cinematografo Savinio sottolinea, dunque, la componente onirica, che preferisce alla tendenza realistica, e mette in guardia dal rischio dell'estetismo. A sorpresa, lui, individualista dai gusti raffinati al limite dello snobismo, ne apprezza anche l'anima popolare, la natura di svago per le masse, ma si mette in sospetto, quando si accorge del numero crescente di intellettuali, che si sperticano in lodi verso la settima arte. E allora ecco un invito alla cautela, ad aspettare almeno che quest'arte, ancora bambina, abbia mosso i suoi primi passi.

Nel giugno 1924 il «Corriere Italiano» cessa le pubblicazioni e anche «Galleria» è un capitolo chiuso dopo soli tre articoli, ma l'interesse per

[11] «Galleria», a. I. n. 3, marzo 1924, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, introduzione di M. Verdone, Milano, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Scheiwiller, 1981, p. 70.

[12] Ivi, p. 67.

il cinema affiorerà di nuovo, quando, nel 1926, tornerà a stabilirsi a Parigi per restarvi sino al 1934. È tempo di sfida tra teatro e cinematografo e anche il più illustre dei teatri d'arte, il Vieux-Colombier è stato convertito in cinematografo, «specializzato nei film d'arte, o intellettuali, o surrealisti, e che perciò, anche nella sua forma nuova, vive una vita cagionevole e pericolante». Ma sono anche gli anni del passaggio dal muto al sonoro e, se il cinema si è mangiato il teatro, «questo, come Pinocchio nel ventre della balena, vive, dentro il corpo del suo divoratore, una vita quanto mai rigogliosa e felice», perché, grazie all'invenzione del parlato, anche il cinema francese ha finalmente trovato la sua via. Ed è quella che discende dalla grande tradizione narrativa della sua letteratura, per cui «Duvivier, Carné, Yves Mirande e gli altri, sono la continuazione di Flaubert, Zola, Maupassant e degli altri».[13]

La moglie Maria, riandando agli anni parigini, scrive: «Bettì a quell'epoca aveva la passione per il cinema, raramente gli sfuggiva un film che valesse la pena di vedere, tanto più che i prezzi dei piccoli cinematografi della Rive Gauche erano, allora come adesso, abbastanza accessibili».[14]

Il René Clair di *À nous la liberté* (1932) gli ispira un articolo dall'accento lirico. Per lo stile della sua scrittura e per l'ampio afflato della sua prosa, nell'esercizio della critica cinematografica, come in quella teatrale, Savinio si conferma critico eterodosso:

> È un film trattato con mano leggera. Procede per accenni. È un tessuto di simboli senza chiavi. Serratissima la trama dei particolari, brillante come seta. Taluni, e i più importanti forse, sono espressi da un batter di ciglia, da un soffio, da un sospiro. Le trovate scorrono via senza insistere, senza pesare, senza far parlare di sé: paesaggi bellissimi visti dal treno. La trovata, questo accento tònico del film, René Clair non la spinge avanti come un fenomeno, come un mostro; non la mette in rilievo; non la circonda di vuoto per accrescerne l'effetto; non la ostenta, come la dama pacchiana i gioielli: passano modestamente, naturalmente, con discrezione di fanciulle pudiche, con l'aria di non farsi scorgere; e lo spettatore, felice di aver capito, si persuade di essere più intelligente del vicino di poltrona. Ma in sala, anche i più zucconi hanno capito. E alla fine, l'applauso scoppia unanime, compiaciuto, riconoscente. Segno codesto che quando l'opera d'arte

[13] A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 40-41.

[14] M. Savinio, *Con Savinio*, a cura di A. Savinio, con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1987, p. 39.

> è veramente buona, tocca la folla e non soltanto quei quattro raffinati della malora. […] È un film parlato. Ma la parola non brilla se non frammentariamente, di quando in quando, come apparizione inattesa. Contrariamente al dramma wagneriano, la parola qui compie un ufficio lirico, melodioso. Il resto, musica, suono, rumore, spazia sulle zone più grasse del film come un enorme recitativo.[15]

A Parigi Savinio ama frequentare le sale cinematografiche popolari, mentre ai cinematografi d'arte si rassegna solo quando vi si proietta un film d'eccezione come l'*Angelo azzurro* di von Sternberg o l'*Opera da tre soldi* di Pabst, in programmazione al «Cinematografo delle Orsoline». L'occasione offre il destro a Savinio per scagliare un'invettiva contro queste sale elitarie dal biglietto tre volte più caro del normale («Ora, vuole un perfido destino che questi cinematografi d'arte prendano di tanto in tanto l'esclusività di un film importante, un film paneuropeo, un film eccelso: una di quelle opere che dopo che le hai vedute non le dimentichi più, e che nella vita di un uomo lasciano una traccia indelebile»[16]).

Vi sono nella saviniana *Nuova enciclopedia* molti accenni al mondo del cinematografo, puntualmente rubricati da Auro Bernardi nel suo curioso repertorio delle occorrenze cinematografiche presenti nell'opera letteraria di Savinio,[17] ma una voce specifica dedicata al cinema o al film non si trova, mentre più d'una è legata al teatro, segno d'una saviniana gerarchia delle arti? Di fatto ad attrarre Savinio è proprio il cinema come intrattenimento di massa, la sua natura di prodotto d'arte collettiva. Di qui l'assenza vistosa di film classici e di temperie surrealista come i buñueliani *Un chien andalou* (non a caso proiettato allo Studio des Ursulines) o *L'âge d'or*, che pure ci si aspetterebbe di incontrare tra i ricordi parigini di Savinio (ma si sa che Savinio preferì prendere le distanze dal surrealismo di Bréton, malgrado questi riconoscesse l'apporto determinante dei fratelli de Chirico) o la *nonchalance* con cui tratta *Le sang d'un poète* dell'amico Jean Cocteau.

Ciò detto, appare del tutto naturale l'entusiasmo di Savinio per film come *La grande illusione* di Jean Renoir («uno dei film più belli di tutta quanta la storia della cinematografia»[18]) o come *Alba tragica* di Marcel Carné, *noir* esemplare della Francia del Fronte Popolare, al pari del pre-

[15] «L'Ambrosiano», 12 agosto 1932, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 96-97.
[16] A. Savinio, *Souvenirs*, introduzione di H. Bianciotti, Palermo, Sellerio, 1989, p. 129.
[17] A. Bernardi, *Al cinema con Savinio*, Lanciano, Métis, 1992.
[18] «Oggi», 4 maggio 1940, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, cit., p. 142.

cedente *Porto delle nebbie*, frutto esso pure della collaborazione tra il regista Carné e uno sceneggiatore d'eccezione come Jacques Prévert, e per Jean Gabin, protagonista di entrambi («con i suoi occhi da montone biondo che stenta a vedere nella luce e il suo corpo morbido e più vulnerabile di quello di una donna grassa e nuda»[19]): «Il significato tragico di questo film è che l'assassino assediato questa volta non è un bandito, ma un idealista, un puro, un protettore della donna, un operaio esemplare e che ha innato il senso della giustizia. E su questo adulto infantile, su questo innocente, su questo giustiziere si abbatte e preme l'enorme macchina dell'autorità, muta, cieca, inflessibile e incomunicabile bestia di acciaio».

Rientrato in Italia, Savinio tornò a scrivere regolarmente di cinema, dal 1936 al 1938 sul «Lavoro fascista» e dal 1939 al 1940 sul settimanale «Oggi» di Pannunzio e Benedetti, e, tra un film e l'altro, si concede la sapida digressione di un articolo di colore, come quello in cui ironizza sull'italianizzazione dei vocaboli stranieri predicata dal fascismo e discetta sulla parola «filmo»: «Perché appesantire questa parola-pulce e impedirle di saltare? Monosillabo, film passa e nessuno se ne accorge: con quella desinenza che vorrebbe dargli faccia italiana e ci riesce così male, filmo prende un aspetto impacciato e stupidone.

Senza dire che precedenti non mancano, e che di nord e sud nessuno ha pensato a fare nordo e sudo».[20]

Smessi da qualche anno i panni del critico dilettante, non già per diletto, ma spinto da un'incoercibile indignazione, nel novembre 1946 prende un'ultima volta la penna per criticare un film appena approdato nelle sale italiane. Si tratta di *Fantasia* di Walt Disney, cui riserva una stroncatura senza appello, a tratti feroce («[…] questa specie di fabulismo cinematografico praticato da Disney, somiglia a un pasto composto unicamente di caramelle saccarinate, e annaffiate di rosolio. L'effetto è vomitoso»), che arriva ad assumere toni profetici:

> Nessun grido d'allarme però si è levato finora a questi film di Disney e ai loro simili, che non in un futuro eventuale ma oggi e sotto i nostri occhi stanno "disintegrando" quello che l'arte e la civiltà di secoli e secoli aveva con molto studio e molta pazienza costruito.
> Quanto ho detto fin qui, riguarda i precedenti film di Disney. Non l'ul-

[19] «Oggi», 13 gennaio 1940, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 123-24.
[20] «La Stampa», 10 dicembre 1938, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, cit., p. 117.

> timo: *Fantasia*. Nel quale c'è qualcosa di più, e di più grave. C'è la trionfale divulgazione di quella traduzione della musica in forme mobili e in colori, che finora era stata circoscritta entro i limiti di poveri e sterili tentativi.

Ma è anche la scelta delle musiche a indignare il musicista Savinio, ché di ciascun compositore, scelto tra i più noti, Disney ha selezionato i brani più corrivi:

> Che pena vedere Bach, Beethoven, Mussorgski, lo stesso Strawinski, tutta gente rispettabilissima, costretti dall'emetico Disney a vomitare in pubblico le loro più segrete brutture!
> *Fantasia* termina su una serie di stomachevoli cartoline illustrate, messe a sfilare sulle note altrettanto stomachevoli dell'*Ave Maria* di Schubert. Qualche lettore forse ricorda ancora. Su queste medesime colonne, alcuni mesi sono, scrissi che avendo io cercato fra le musiche note la musica più stupida, la trovai nel'*Ave Maria* di Schubert.[21]

Anche se negli ultimi anni della sua vita Savinio si è allontanato dal cinema, non già per un sentimento di ostilità, quanto per una estraneità alla produzione del dopoguerra, neorealismo compreso, il cinema ha continuato ad affacciarsi nel suo lavoro di scrittore, come ha osservato Auro Bernardi: «Da oggetto di indagine immediata il cinema diventa un riferimento della memoria, un serbatoio di immagini cui attingere per metafore, confronti, iperboli che illuminano di luce nuova il campo delle idee che compongono il mondo poetico dell'artista».[22]

Resterebbe da dire dei soggetti elaborati da Savinio per lo schermo. Verdone ricorda che l'unica volta che il suo nome apparve fu per segnalarne la collaborazione in margine a un documentario su Mantegna, ma sono più di uno i soggetti saviniani rimasti nel cassetto, da *La notte della mano morta* a una *Didone abbandonata* a un *Asino d'oro* da Apuleio, tutti progetti tra il metafisico e il surrealista, di stampo marcatamente fantastico, lontani dal clima neorealista, che si respirava nella cinematografia italiana, già negli anni del conflitto (da *Ossessione* a *Alfa Tau* a *Uomini sul fondo* a *La nave bianca*) e poi negli anni dell'immediato dopoguerra.

[21] «Film rivista», 14 novembre 1946, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 143-44.

[22] A. Bernardi, *Al cinema con Savinio*, cit., p. 30.

Matteo Palumbo

NUOVA ENCICLOPEDIA E NUOVO SAPERE

0. Come si sa, il grande Spinoza poneva le passioni all'interno di due classi: la Tristezza e la Letizia. La prima, la Tristezza, determina una diminuzione della potenza vitale; la seconda, al contrario, ne costituisce l'accrescimento. La «passione Savinio» è certamente una passione gioiosa, che allarga la sfera della vita e la rafforza. Il creatore di Nivasio è un'energia positiva, un reagente potente che scompiglia i ranghi della cultura italiana e mette in gioco alcuni suoi saldi presupposti, diventati ormai veri fossili: teorici ed estetici. Si tratta di capire come questo accada.

1. Partiamo, appunto, dall'idea stessa di enciclopedia e dal programma che Savinio annuncia nella voce che egli dedica alla sua costituzione. Si tratta di un passaggio importante che è opportuno rileggere in tutta la sua interezza:

> Enciclopedia significa «saper tutto», ossia scienza 'circolare', scienza 'conchiusa'. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee – 'spiritualmente' omogenee. È in questo senso che l'Enciclopedia è un'arma, un'arma polemica. Si capisce così l'enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l'enciclopedismo degli enciclopedisti francesi: non si capisce la ragione di una enciclopedia compilata oggi, meno che come guida di notizie pratiche, ossia che tradisce la propria natura e manca al proprio scopo. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. Questa la ragione di quella 'crisi della civiltà' denunciata prima da Spengler e poi da Huizinga. E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella *polis* – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ri-

> torno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.[1]

Il disegno della nuova Enciclopedia contiene il progetto di adeguata formazione, umana e concettuale, dei soggetti usciti dall'«architettura tolemaica dell'universo». L'etichetta di enciclopedia scelta da Savinio implica il richiamo inevitabile all'impresa precedente degli Illuministi, alla cui audacia la sua si richiama per prossimità e, naturalmente, per differenza. Savinio assorbe l'antico modello, riprende le istanze vitali che questo contiene e lo reimmette dentro un quadro teorico molto meno sicuro dei propri traguardi e dei propri successi.

In genere, la definizione più efficace, che si sceglie per racchiudere l'intero movimento settecentesco, è la celebre risposta offerta da Emmanuel Kant alla domanda «che cos'è l'illuminismo», apparsa nel dicembre del 1784. La definizione del filosofo tedesco è un manifesto ideologico, che rivendica la potenza di una ricerca vincolata alla forza esclusiva dell'intelligenza e alle scoperte che essa permette:

> *L'illuminismo è l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità il quale è da imputare a lui stesso*. Minorità è l'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro. *Imputabile a se stessi* è questa minorità se la causa di essa non dipende da difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi del proprio intelletto senza esser guidati da un altro. Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della *tua propria* intelligenza! – è dunque il motto dell'illuminismo.[2]

Michel Foucault ha fornito un dettagliato commento di questo passo e ne ha tratto le conseguenze che più importano per l'archeologia e per la genealogia stessa della modernità. La genesi dell'Illuminismo coincide con la liberazione da una tutela e si presenta, per così dire, come via di uscita da una condizione infantile, subalterna e, perciò, biasimata. Il cammino inaugurato si offre come il superamento di una barriera, l'abolizione di un freno e, soprattutto, come ininterrotta attitudine critica. Piut-

[1] A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 132-133. Le successive citazioni saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

[2] Il testo si può leggere in E. Kant, *Che cos'è l'illuminismo? Riflessione filosofica e pratica politica*, a cura di N. Merker, Roma, Editori Riuniti, 2006. La citazione è a p. 48.

tosto che proclamare un obiettivo concreto, l'illuminismo rivendica un protocollo metodologico da rispettare in ogni dominio delle scienze umane.

Nella rivoluzione culturale del XVIII secolo Foucault identifica la conquista di una pratica conoscitiva senza precedenti. La speculazione investe la realtà politica e sociale e riesamina le norme su cui si regge. Ma questa relazione tra sapere e potere, tra il pensiero e la prassi, non è che la conseguenza di una rivoluzione che ha riflessi ancora più importanti sul piano epistemologico. L'Illuminismo diventa, nei suoi tratti distintivi, un modo di conoscere, un paradigma concettuale che si fonda sulla critica di ogni verità indimostrata. Perde ogni connotazione storica e si trasforma in «une attitude, un *êthos*, une vie philosophique où la critique de que nous sommes est à la fois analyse historique des limites qui nous sont posé et épreuve de leur franchissement possible».[3]

Nasce, perciò, in modi molteplici, una ricerca diventata autonoma, non assoggettata a nient'altro che a se stessa. Proprio questa sfida può essere la sintesi della grande scommessa che è al cuore dell'Illuminismo, come esso si diffuse e agì nell'Europa del XVIII secolo. Nel coraggio del suo gesto sopravvive quel valore che Tzvetan Todorov ha definito ancora oggi «l'esprit des Lumières».[4]

2. Anche per Savinio gli uomini sopravvivono puerili in mezzo al tempo della modernità: «L'uomo è ancora estremamente puerile. Il suo comprendonio ha bisogno di appoggi, di rappresentazioni adeguate alle sue rozze possibilità, di miti distesi in maniera narrativa o figurati in maniera plastica. L'antropologia preistorica non fornisce all'uomo il mito desiderato, che invece gli fornisce il libro del *Genesi*» (p. 21). Essi restano, in gran parte, difensori di un altro mondo rispetto a quello che si è rivelato. E dunque è necessario il grande gesto di un altro illuminismo, che si mostri intollerante di qualunque autorità e vincoli le sue conquiste unicamente alle proprie osservazioni. Anche se può esistere nostalgia per l'innocenza stupida (cfr. la voce Intelligenza[5]) o per il limite

[3] M. Foucault, *Qu'est que les Lumières?*, in *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1396. In maniera analoga qualche pagina prima Foucault illustra questo *êthos* come «critique permanente de notre être historique» (p. 1390).

[4] T. Todorov, *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007.

[5] «[…] l'uomo divide il proprio affetto tra l'Intelligenza (amante) e la Stupidità (moglie) e anzi 'consorte', perché mai etimologia cadde così a proposito. Di tutte le delusioni dell'intelligenza, capricci, perfidie, tradimenti, spese (perché costa cara questa amante

del mondo a cupola di Tolomeo (cfr. voce Giostra[6]), la vera meta è diventare copernicani in mezzo a un'umanità che resta nelle sue convinzioni ostinatamente tolemaica:

> Le rivoluzioni della scienza si svolgono senza recar disturbo ai miti, se la rivoluzione copernicana non vieta alla massima parte degli uomini di vivere e pensare in maniera squisitamente tolemaica, se la rivoluzione darwiniana non vieta alla massima parte degli uomini di considerare l'uomo come centro dell'universo (pp. 21-22).

Il programma della *Nuova Enciclopedia* ricorda che sono a confronto due modelli di sapere. Esiste una scienza del passato: compiuta, ordinata, che allestisce il catalogo chiaro e distinto di ogni dato dell'esperienza. In alternativa a questo sapere, ambizioso e insieme inattuale, c'è una conoscenza aperta, discontinua, fluida, fatta di casi singolari, e, perciò, inadatta a pensare l'omogeneità che costituisce la forma di una civiltà unitaria. Questa diversità definisce il contrasto tra un sapere organico e totalizzante e una conoscenza frammentaria, analitica, che procede per lemmi sparsi e arbitrari. La *Nuova Enciclopedia* è l'ammiraglia che Savinio schiera contro il modello egemone, e tuttavia logoro, di un pensiero sistematico: circolare e conchiuso. Contro le sue verità ordinate e condivise egli rivendica la necessità di un altro paradigma. Invece di convalidare cognizioni note e approvate, la raccolta introduce verso sentieri non ancora percorsi. Più che confermare il già conosciuto, guida verso orizzonti non ancora esplorati. Naturalmente un'operazione, che ha caratteristiche così marcatamente rivoluzionarie, ha bisogno di un procedimento specifico, che sia appropriato allo scopo.

La *Nuova Enciclopedia* fonda la sua originalità sulla natura delle ana-

di lusso) è lei, la buona, la magnanima stupidità che ci riconsola. È lei la paziente, la fedelissima che dopo tutti i trascorsi e tutti gli smarroni della prolungata gioventù, ci aspetta all'angolo del focolare, per condividere con noi in idillio dolcissimo la pace dei nostri vecchi giorni» (p. 225).

[6] «Che giova avere rotto il cerchio dell'universo tolemaico? Che abbiamo trovato di là di quel cerchio? svanita l'illusione di un universo nuovo e un'infinita libertà? Altri cerchi abbiamo trovato, cerchi nel loro eterno giro, cerchi che perpetuamente ritornano al punto di partenza, cerchi che all'infinito si chiudono in loro stessi, cerchi che inesorabilmente ripetono il segno della prigionia; e nient'altro abbiamo trovato, nessun nuovo acquisto abbiamo fatto passando dall'universo tolemaico all'universo copernicano, se non di passare da un carcere più piccolo, e che se non altro il pregio aveva di essere misurato alla nostra statura a un carcere infinito» (pp. 205-06).

lisi, che sfociano su esiti inattesi e sorprendenti. Nelle argomentazioni che Savinio svolge si serve di una risorsa speciale che è l'etimologia. Questa particolare intelligenza delle parole offre il grimaldello che spacca la crosta dei significati convenzionali e lascia irrompere un senso nascosto nella sostanza stessa dei termini. L'etimologia riscopre, così, l'anima delle parole.[7] Ricolloca in una luce appropriata l'essenza di ciascuna di esse e guida a scoperte impreviste ed eccentriche. Avvia connessioni vertiginose tra settori diversi dell'esperienza e li congiunge reciprocamente l'uno con l'altro. Innesca poderosi cortocircuiti che interrompono qualunque relazione pigramente tradizionale. Questo procedere può perfino generare l'ambiguità dentro di sé, mantenendo aperte possibilità diverse. Ma queste soluzioni molteplici non sono un limite. Sono, invece, fonte di un'inaudita ricchezza: «Qui sopra l'etimologia ha dato due origini diverse alla voce Giostra e una volta ancora si è rivelata come scienza ambigua. L'ambiguità passa per il difetto dell'etimologia ma a mio vedere è il suo pregio. La verità assoluta, l'indirizzo unico, il significato solitario sono i nemici dell'uomo, il pericolo che perpetuamente lo minaccia, come tante frecce nere che perentorie gli si conficcano nel petto, come tanti neri martelli che gli si abbattono sul capo. L'ambiguità invece è dolce e confortevole. L'ambiguità ha le stesse proprietà dei cuscini e delle imbottiture, e fa sì che comunque si cada non ci si fa mai male. L'ambiguità è il modo dell'equilibrio e il principio dell'armonia» (p. 200). Anche se un'etimologia fosse pazza, arbitraria, scorretta o azzardata, aiuterebbe a intendere qualcosa in più, giacché «quello che noi chiamiamo conoscenza è un misto di verità, di errori e di cose ignorate» e «chi assicura che ai fini della conoscenza 'ultima', della conoscenza 'suprema' l'errore è meno utile, meno fecondo, meno *conoscente*»? (p. 201).

Perciò le congetture proposte favoriscono un modo diverso di spiegare le cose: «La scoperta etimologica è una 'illuminazione'. La scoperta etimologica ci dà l'impressione (o l'illusione) di toccare con mano la Verità» (p. 139). L'estensore della *Nuova Enciclopedia*, tuttavia, non con-

[7] «L'etimologia è la psicologia del linguaggio, il modo di penetrare l'anima delle parole. Una mente etimologica trae infiniti godimenti dalle parole, i quali sono ignorati da coloro che non considerano le parole se non come suoni convenzionali.; così come una mente psicologica trae infiniti godimenti dalla frequentazione degli uomini, i quali sono ignorati da coloro che non considerano l'uomo se come una forma parlante e semovente. L'inerzia di tanti scrittori viene dalla mancanza di quella mente etimologica che dà una così brulicante vivacità 'interiore' alla prosa di Giacomo Leopardi» (p. 20).

serva più alcuna illusione di raggiungere il proprio ambizioso traguardo. Questo era piuttosto il traguardo, o forse l'utopia, di una tramontata stagione storica e intellettuale: «La fine dello scorso secolo è stata l'epoca d'oro dell'etimologismo. Devoti alla dea Ragione, gli uomini s'illusero d'aver toccato con mano la verità» (p. 139). Savinio non condivide questa illusione. Sa bene che ogni progresso degli uomini passa attraverso la demolizione di qualunque principio unico e che «il difetto di ogni condizione assolutista è il principio della "verità unica". Mentre si sa che la verità umana, la verità nostra, la verità "vera" è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero» (p. 387). La rinunzia alla definizione della «verità vera» non implica, tuttavia, l'abbandono di un metodo d'indagine. Inopportuno e pericoloso è solo «l'uomo mediocremente istruito, il quale, ingannato dal lumino della sua minuscola sapienza, crede di possedere il faro che illumina il mondo e scopre tutte le verità, e sulla scorta di questo lumino è tratto a ragionare, a dedurre, a fondare teorie» (p. 138). Al contrario, l'uomo copernicano segue un'altra strada. Distingue, separa, allontana quello che si presenta unito e compatto. Spezza la staticità dell'Uno, immobile, eternamente uguale a sé stesso, e sostituisce la sua rigidità con la ricchezza molteplice di un incondizionato divenire: «Disgregare non è distruggere. L'azione disgregatrice è salutare. Lo spirito europeo, che nella sua funzione più sottile, più profonda, più "europea", divide, separa, disgrega, compie opera salutare. Anche qui ci si imbatte nel fantasma di Dio: nell'ostinato fantasma di Dio. Pensare che unire è bene e dividere è male, è pensiero ispirato alla sembianza di dio. Nel concetto tolemaico della vita, il verbo unire aveva significato magico, implicando Dio come unione e l'unione con Dio: nel significato copernicano della vita, l'unione è errore, opposizione all'ordine naturale, ostacolo al perpetuo fluire della vita e al suo perpetuo trasformarsi» (p. 144).[8]

Non cambia solo il modo di pensare l'anima delle parole e di riportare ciascuna di esse nel movimento dinamico della vita. La lingua di cui questa nuova enciclopedia ha bisogno non ha niente in comune

[8] Connessa a queste affermazioni è la definizione stessa di cultura: «La cultura ha principalmente lo scopo di far conoscere *molte cose*. Più cose si conoscono, meno importanza si dà a ciascuna cosa: meno fede, meno fede *assoluta*. Conoscere molte cose significa giudicarle più liberamente e dunque meglio. Meno cose si conoscono, più si crede che soltanto *quelle* esistono, soltanto *quelle* contano, soltanto *quelle* hanno importanza. Si arriva così al *fanatismo*, ossia a conoscere una sola cosa e dunque a credere, ad avere fede *soltanto* in quella» (p. 105).

con la tradizione letteraria italiana. Savinio, anzi, rivendica la necessaria differenza rispetto ai suoi statuti rigidi e ossificati. Paragonata alla tradizione aulica la lingua di cui egli si serve è, al contrario, «la lingua della mediocrità» (p. 57), e, proprio per questo, rappresenta la «lingua della vita».[9]

Essa deve liberarsi di qualunque ipoteca retorica. Solo sfuggendo alla permanente seduzione di codici artificiali può mettersi al servizio delle cose e delle idee. In questa evoluzione dalla norma alla vita, perfino gli errori possono servire. La loro ricorrenza aiuta a strappare la camicia di forza di regole severe, lasciando che, al posto di una espressione astratta, si affermi il mondo dei linguaggi reali e delle loro pratiche umane.

Savinio, nella battaglia che avvia, si trova i suoi alleati. Ricorre, per esempio, all'autorità di Manzoni per legittimare la scelta di un pronome singolare in riferimento a un nome plurale. Proprio l'infrazione della norma è l'occasione per indicare la strada di un cambiamento vitale: «Se non ci abituiamo a sbagliare questo e altri accordi, non toglieremo mai l'italiano dalla sua aulica rigidità, né faremo mai di esso una lingua duttile alle pieghe e ai ripieghi del nostro pensiero» (p. 63).

La rivendicazione di questa indispensabile libertà spinge in una direzione analoga per il lessico e per lo stile. La pesantezza della tradizione è un idolo da rovesciare senza pietà, sostituendo il suo arrugginito e ingombrante armamentario con gli utensili idonei a una effettiva comunicazione: «[…] lo storico, il filosofo, il critico hanno il dovere di essere corretti, chiari e precisi. […] In Italia noi abbiamo bisogno di una lingua chiara e leggera, monda tanto di enfasi tribunizia, quanto di oscurità pseudofilosofica o ermetica» (pp. 314-315). Savinio radicalizza la tesi di uno stile senza nessun ornamento fino a identificare la sua esistenza con l'idea stessa di civiltà: «Lo scrittore […] che avrà completamente vinto in sé la scimmia, scriverà in maniera inenfatica, inespressiva, incolore. Il concetto del bello letterario è tuttora ispirato dal sentimento della scimmia davanti allo specchio» (p. 134). Le parole devono essere parte di una «prosa educata», in cui esse «sono disposte con tanto ordine che

[9] «Io aspetto che anche la lingua nostra diventi la lingua 'della mediocrità'; il che del resto, e per fortuna, sta avvenendo. Perché fine della lingua non è di esprimere in maniera aulica o estetistica poche idee, limitate, obbligate, e ambigue quando non addirittura false, ma di farsi strumento preciso, duttile,'inappariscente' soprattutto di tutto quanto una mente profonda, sottile e osservatrice può pensare, e dare forma così a una letteratura vasta, viva, completa» (p. 57).

nessuna fa ostacolo e facendosi particolarmente notare intralcia il senso, ma 'spariscono' quanto a sé e lasciano passare libera l'idea» (p. 132).

Questa idea di prosa ha naturalmente un proprio canone. Alla prosa «'male imballata' dei Benvenuto Cellini, dei Giovanni Verga e di coloro che ai nostri giorni s'ispirano al verismo degli scrittori americani» (p. 132) Savinio contrappone una genealogia di tutt'altro genere. Nella lista che egli propone, compaiono i nomi degli scrittori nei confronti dei quali l'ammirazione è sempre stata massima. Essi incarnano quel modello di «prosa delle grandi civiltà letterarie» a cui pensa l'autore della *Nuova Enciclopedia* e alla cui lezione egli si ispira: «la prosa di Luciano di Samosata, di Voltaire, di Stendhal, e da noi quella di Annibal Caro, di Agnolo Firenzuola, e oggi la prosa di Massimo Bontempelli e quella che io stesso cerco di scrivere» (p. 132). Questa lingua «chiara e leggera» e questa «prosa educata» non sono ovviamente dei miti semplicemente formali o estetici. Essi sono al servizio di un fine eversivo molto più grande. Costituiscono i mezzi per introdurre, in un panorama culturale angusto e sterile, la vita delle idee: «idee nuove, idee audaci, idee lungimiranti, idee 'scopritrici', idee 'correttrici', idee disinfettanti, e una lingua tanto agile e 'spregiudicata' da diventare il necessario strumento di espressione e di propagazione di esse idee» (p. 248). Anche in questa occasione Savinio indica modelli e antimodelli. Traccia una separazione netta tra scrittori votati alla forma in sé e autori che scelgono l'avventura delle idee e le rivoluzioni conoscitive che esse determinano. Ancora una volta non è in campo solo una questione formale. Il discrimine tra una via e l'altra, tra uno stile compiaciuto delle proprie bellezze e uno stile necessario, essenziale, è di vera e propria sostanza. Riguarda i modi del pensiero e il suo procedere. Distingue un pensiero ripetitivo da un altro che rischia e va alla ricerca dell'ignoto: «e ogni forma togata, ogni forma aulica, la lingua di un Carducci, di un D'Annunzio, di un Pascoli sono delle forme letterarie 'tolemaiche': delle forme letterarie che presuppongono l'archetipo, il domma, l'ordine fisso, il ciclo chiuso, la cupola – ed escludono le idee, ossia la libera vita o il libero destino, la marcia rettilinea e infinita» (p. 248). Questa modalità tolemaica trova il proprio rovescio in scrittori di altro stile e di altra specie. Sono i pionieri di un mondo da svelare. Essi entrano in terre incognite e indicano una direzione da prendere mai battuta prima di loro. Sapere e linguaggio, parole e cose trovano, solo nei loro testi, un'esemplare unità: «Si tratta insomma di far rinascere la "Nuova Scienza", di riprendere e sviluppare quello che Bruno,

Campanella, Vico hanno iniziato e dare alla "Nuova Scienza"la lingua che meglio le si affà» (p. 248).[10]

Nel vivo della battaglia romantica, più di cent'anni prima, l'amato Stendhal aveva emesso una diagnosi del tutto simile. «Nouveaux mots pour les idées nées depuis le XVe siècle»: questo era l"antidoto per trovare un rimedio efficace contro lo squilibrio assurdo «des océans de paroles et des déserts d'idées»[11].

3. Tolemaico e copernicano sono le etichette che riassumono l'opposizione tra il mondo antico, con il corredo di verità definitive e sicure che porta con sé, e il mondo moderno, diventato illimitato e policentrico. Dopo Copernico è cambiato, per esempio, il modo di pensare la poesia. Se «Baudelaire insegna che il poeta può fare tutto da sé, senza guida né intermediarii, Apollo per opera di Baudelaire impallidisce e muore […]. Io mi domando quale pudore, quale reticenza, quale ipocrisia, quale 'terrore sacro' vieta di mettere in chiaro questi rapporti, queste conseguenze, queste relazioni di causa ad effetto tra l'astronomia di Copernico, la rivoluzione del 1793 e la poesia di Baudelaire in poi» (p. 68). Tutti questi fatti raccontano un unico, invariabile evento: la morte di Dio. Ogni fede, al contrario, riporta al «cielo tolemaico» (p. 106), della cui chiusura «la cupola è l'immagine architettonica […], e dunque la raffigurazione del cielo secondo il concetto cattolico». La pesantezza di questa cupola impedisce qualunque autonomia. Genera unicamente dramma e oppressione: «è il cielo 'tolemaico' che rende possibile il dramma, ossia il cielo posato sopra la terra come una cupola» (p. 124). Solo se questa cupola che blocca ogni emancipazione si incrina, la sorte degli uomini cambia. L'abolizione di questa insopportabile clausura schiude, infatti, spazi innumerevoli, «e il nostro cielo è pieno d'infinito invece: d'*infinita libertà*» (p. 124).[12]

[10] L'omaggio ai tre scrittori e all'indipendenza del loro pensare è ancora più esplicito in un'altra voce dell'*Enciclopedia*: «Io non amo se non gli scrittori che scrivono per necessità di pensiero. Non amo se non gli scrittori la cui fantasia è un gioco di pensiero, e nella nostra letteratura, a parte i grandi poeti che stanno "al di là del pensiero", io non amo se non quei pochissimi scrittori che come Bruno, Campanella, Vico sono riusciti a superare la forma dommatica della mente – grave e cronica malattia della nostra cultura – e a entrare liberi nella forma personale e critica, ossia a mettersi, per quanto in maniera rozza ancora, nella condizione che sola rende possibile il gioco del pensiero» (p. 313).

[11] Stendhal, *Voyages en Italie*, teste établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 459.

[12] «[…] il dolorismo è l'ostacolo più grave, più 'pesante' all'eleganza della vita; e tron-

Come si sa, «copernicano» e «tolemaico» sono definizioni che, prima di Savinio, avevano adottato Pirandello e Svevo. In tutti i casi la rivoluzione copernicana funge da spartiacque simbolico tra una concezione del mondo e un'altra. Nel lessico di Savinio i due termini prendono anche un'altra dizione. Queste due altre parole sono rispettivamente «mistico» e «lirico». Savinio fornisce due spiegazioni precise, che gettano, per ciascuna di esse, uno spiraglio sul significato che rispettivamente le parole assumono. La definizione più esauriente di «mistico» si trova nella voce *Ambrogio*. Il punto di vista di Savinio non lascia nessuna ambiguità. L'uomo mistico è un tipo umano nocivo, prigioniero delle sue certezze intolleranti: «Non ho simpatia per l'uomo mistico. L'uomo mistico mi ispira paura e repulsione. Come l'uomo cieco. Come l'uomo senza occhi, né bocca, né naso, né orecchi. Come l'uomo di ferro e vuoto di coscienza, che inaspettatamente si butta su di noi e ci schiaccia. Come l'uomo di fuoco e buio d'intelligenza, che inaspettatamente si butta su noi e ci brucia. Come l'uomo che è un intruso nel nostro mondo e un nemico, e per invisibili, misteriosi segni comunica, o crede comunicare con un mondo diverso» (p. 27). Questo tipo umano è sostanzialmente nemico dell'esistenza. Tutti i suoi sensi sono chiusi all'esperienza che questa consente. La sua azione è unicamente distruttiva. Perciò imprime «paura e repulsione». (p. 27)

L'uomo mistico riporta a una concezione statica dell'esistenza. Egli si appoggia su certezze che sono esterne al mondo della vita. Contrasta la ricchezza che essa contiene e la rinchiude in formule definitiva. Diventa, per questo, l'emblema di quel sapere concluso e congelato a cui rinvia l'enciclopedia classica. A questo tipo Savinio contrappone un altro soggetto: emancipato da qualunque tirannia, indipendente nei suoi movimenti e nelle sue scelte. Questo uomo libero sta alla fine di qualunque ipoteca che sia estranea alla potenza della sua vita. Egli potrà nascere solo quando la «morte di Dio», nel senso più rigorosamente nietzscheano dell'espressione[13], sarà irreversibilmente compiuta: «Non sarà perfettamente chiara la libertà finché rimarrà nel mondo anche il minimo derivato del-

cando il dolorismo ovunque lo incontriamo, rendiamo facile, civile, elegante la vita […]. Ma come combattere la metafisica del dolore? La gente pensa che soffrire li rende migliori, salva la loro anima, gli merita il paradiso, è la condizione necessaria della felicità. Basterebbe rinunciare al paradiso. Come ho fatto io» (p. 116).

[13] Sulla presenza di Nietzsche in Savinio cfr. A. Giugliano, *Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est? De Chirico e Nietzsche*, «Logos», 2011, n. 6, pp. 15 ss.

l'idea di Dio. Finché non sarà svanito al tutto anche l'ultimo residuo del divino, ossia di cosa che sovrasta, e propone all'uomo un mistero, e tira da lui un anelito, e genera in lui una aspirazione, e indica a lui una meta. […] Finché non sarà spento anche l'ultimo sospetto che le cose celano un significato. Finché la vita non avrà raggiunto la condizione di insignificazione perfetta e di suprema leggerezza. Finché la mente dell'uomo non sarà arrivata al puro lirismo» (pp. 231-232).

L'uomo «lirico» incarna «il 'supremo' tipo umano» (p. 269). Costituisce l'alternativa alla profondità severa del mistico e ne rovescia limiti e cecità. Aderisce al ritmo libero della vita e ne segue il divenire: privo di meta, luogo eterno di possibili strade e di imprevisti cammini: «[…] il lirismo è una forma di vita, è una intelligenza, una azione di là da qualsiasi scopo – di là da tutto ciò che s'intende per scopo di vita pratica, fisica – e metafisica. (Anche Dio è uno scopo pratico, anzi il primo e supremo scopo pratico che l'uomo si è creato quaggiù» (p. 269).

Quest'uomo «privo di scopo»[14] è l'Oltre-uomo a cui Savinio tende: il soggetto umano molto umano del mondo copernicano.

4. Le voci dell'enciclopedia sono i lemmi che riflettono questo complesso di atteggiamenti: stilistici, logici, culturali. Tracciano le coordinate di un conoscere inedito, ignoto, che l'intelligenza dell'interprete costruisce pezzo dopo pezzo, definizione dopo definizione: mischiando i campi dell'esperienza e del sapere, assumendo ogni parola come un oggetto in sé e, insieme, come un filo che rinvia ad altri fili, si intreccia con il loro colore e tesse, congiunto a ciascuno di essi, la trama sotterranea dell'opera.

Combattono la «fallacia dell'apparenza (p. 51), rifiutano l'ovvietà del primo senso del termine e scavano nella sua identità segreta. Scompigliano il simulacro di una verità «solare», evidente, e illuminano il volto nascosto dell'oggetto, della cosa, dell'atto, della parola analizzata. Questo sguardo, che va al di là dell'apparenza ingannevole, complica l'immagine di qualunque forma. Ne rivela un lato più complesso e sfuggente. In questo modo, aggiunge una conoscenza sorprendente e nutriente per qualunque intelligenza. Il suo obiettivo è portare le tenebre dentro la luce affinché questa possa splendere ancora di più: «Pensando alla inutilità di certa luce, si ha voglia di scendere in cantina. Per riabilitare la luce e sal-

[14] Inevitabile il rimando agli studi di W. Pedullà. In particola W. Pedullà, *Alberto Savinio. Scrittore ipocrita e privo di scopo*, Treviso, Edizioni Anordest, 2011.

varla dalle troppo vicine compromissioni, Nietzsche inventò l'"oscurità" della luce e che il meriggio è più profondo della mezzanotte» (p. 50).[15]

Questo modello di scrittura frammentaria, precisamente nel senso con cui Blanchot usa questa categoria,[16] ha naturalmente i propri antecedenti: Guicciardini dei *Ricordi*, Leopardi dello *Zibaldone*, Nietzsche.

Dal punto di vista del metodo il nemico è proprio Apollo: «il più fatuo degli dei olimpii, il più vanesio, il meno significante» (p. 50). La sua presenza, nel panorama dell'Olimpo, è del tutto priva di significato. Apollo è «il fugatore di tenebre, l'apportatore di luce, il sole in persona. Ma chi assicura che la luce è migliore delle tenebre? […] Viene da Apollo la mania della solarità e quell'aggettivo "solare" che ha l'aria di dire tanto e in verità non dice niente» (p. 50). Questo giudizio conduce alla massima accusa che Savinio possa muovere alla poesia e al pensiero: «Apollo è il dio dell'estetismo» (p. 50), che ha i suoi campioni riconosciuti. Essi corrispondono a Byron, Shelley e, naturalmente, D'Annunzio, che Savinio ripetutamente sceglie, nei suoi ragionamenti, come archetipo negativo di ogni errore.

La voce «ballo» della *Nuova Enciclopedia* sembra costituire una sintesi di tutte le questioni qui affrontate. Contemporaneamente, la trama logica dei suoi passaggi offre una verifica esemplare dell'argomentazione saviniana. La premessa che enuncia è la volontà di contestare l'opinione che l'amore del ballo, nel primo dopoguerra, debba essere giudicato «una ridicola manifestazione di frivolezza» (p. 61). Per Savinio, in senso opposto, esso esprime «una necessità fisiologica, meglio uno sfogo dell'istinto cosmogonico dell'uomo […]; e il ballo è un'adesione tutta fisica al movimento e dunque alla vita dell'universo». Le considerazioni successive discutono l'etimo della parola e introducono una serie di distinzioni via via più ampie. La radice sanscrita, favorita rispetto a quella greca, aiuta a precisare la differenza tra «ballo» e «danza»: «Il primo è movimento senza pensiero, abbandono a un moto che opera dall'esterno, e l'ebrietà del ballerino è l'ebrietà dell'invasato che alla fine sale al deli-

[15] La dialettica tra luce e ombrasi ripropone, con la sua relazione complementare, in un altro passaggio: «L'ombra è il *nero* di noi stessi. […] Ma l'ombra è la luce che la rivela. Ed è per questo che malgrado gli elogi che le si fanno, malgrado l'amore che le si professa, malgrado gli onori che le si tributano, la luce in fondo è temuta e odiata. Per questo anche gli scrittori che danno luce sono temuti e odiati (tra i quali, se non vi dispiace, mi pongo anch'io)».

[16] M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

rio del dervis girante (si pensi all'inebriante ruota del valzer e agli effetti che il valzer esercita sulle fanciulle); mentre la danza, forma *nobile* del ballo, nasce dal pensiero e dalla volontà del danzatore ed esprime i moti della sua anima. Ecco il punto: il danzatore ha un'anima propria, e di questa sua anima, espressa dai movimenti della danza, fa omaggio alla divinità, alle platee, al mondo; il ballerino invece non ha anima (o momentaneamente la mette a tacere) e si abbandona passivamente all'anima universale che, come si sa, è un'anima 'girante'» (p. 62).

Il caso del ballo è l'esempio di una tecnica di scomposizione lenta, che parte dall'anima della parola, consegnata alla sua etimologia, e la segue nelle implicazioni possibili. Il lavoro ermeneutico procede per passaggi graduali. Si muove attraverso collegamenti interdipendenti per arrivare al punto che conta («Ecco il punto»). Dalla cellula iniziale della parola, dalla sua matrice nascosta, trae quel senso che illumina la sostanza di cui si parla. Solo allora il nesso che unisce la parola alla cosa è così sorprendentemente ristabilito. I ballerini possono perfino diventare figura di «tutti gli uomini che dimettono o momentaneamente o per sempre la propria anima, e si abbandonano all'anima altrui» (p. 62): una variante di quel modo di essere a cui Savinio ha già dato il nome di «misticismo».[17]

5. Le verità che, in tutta l'architettura della *Nuova Enciclopedia*, Savinio definisce sono espressione della libera ricerca della mente. Non sopportano nessuna autorità che sia estranea all'ermeneutica che le costituisce. Per un'ennesima volta, quasi a offrire la sigla del suo pensiero antiautoritario, egli rivendica l'insofferenza a qualunque tirannide. Oppone, per esempio, gli Dei della Grecia al Dio cristiano. Gli Dei pagani erano sottoposti a un limite. La loro autorità non era assoluta, incondizionata, sciolta da qualunque vincolo. Anch'essa era obbligata a una misura che

[17] Nella voce «Decadenza della giostra», quasi in dialogo con la voce «Ballo», Savinio osserva: «Pensai che per seguire il proprio destino l'uomo deve sfuggire alla rotazione, a qualunque rotazione, alla rotazione della giostra, alla rotazione della terra, alla rotazione universale, la quale vuole chiuderlo nel suo giro e implicarlo nel destino comune. Pensai che anche l'ordine morale è rappresentato da una retta che contrasta al cerchio. Pensai che l'uomo nel suo ideale cammino non deve mai tornare indietro e tanto meno sui propri passi, come lo costringe il cerchio. Pensai che nostro dovere è di rinunciare alla seduzione del cerchio, è di salvarci dal cerchio e da qualunque movimento meccanico o ideale, da qualunque movimento fisico o metafisico, e arrivare a poco a poco, puri di movimento, al cuore dell'immoto: alla nostra eternità» (pp. 209-10).

impediva di andare oltre un certo termine: «Questo freno che l'uomo pone all'autorità divina, questo controllo che l'uomo esercita sui comportamenti dei suoi propri dei, questo metafisico democratismo sono la ragione prima della profonda libertà, e spiritualità, e umanità della mente greca» (p. 60).

Una tale «libertà» e «umanità» è assente nella cosmologia cristiana. Il «potere misurato» degli antichi dei si confronta con un'altra forma di potere, che è capricciosa, imperscrutabile, senza confini: «un Sàbaot di cui ogni pensiero, ogni atto sono un eccesso, un'offesa a quella misura che in senso fisico chiamiamo civiltà, e in senso metafisico armonia!» (p. 60). Questa autorità intollerante esprime l'essenza di ogni forza dispotica. Contiene dentro di sé tutti gli orrori che bisogna sradicare, se si vuole entrare in una dimensione dello spirito veramente emancipata.

Per Savinio non solo la filosofia e la religione trovano i propri modelli nella Grecia. L'antica terra delle sue origini gli offre anche un'idea dell'arte, che sia esattamente come la filosofia: libera da qualunque obbligo e scopo, indirizzata unicamente ad abitare la vita terrena. Proprio nell'incipit della voce «arte» Savinio afferma perentoriamente: «L'arte è pagana. È naturalmente, essenzialmente, irrimediabilmente pagana» (p. 52). L'epiteto che le attribuisce fa parte della natura più autentica che essa possiede: «Il regno dell'arte è di questo mondo. Ogni tentativo di far passare l'arte nel mondo di là, o soltanto di farla comunicare col mondo di là, è destinato a un fallimento sicuro. In arte, il misticismo è un grosso ripiego» (p. 52).[18] Perfino superfluo osservare che, come sempre in Savinio, il ricorso al «misticismo» serve a bollare un grave limite. L'idea di arte pagana genera l'opposizione più esplicita contro qualunque volontà estetica che intenda occultare la potenza della vita. In una tale prospettiva gli avversari più insidiosi non sono quelli che assumono un contenuto mistico, ma piuttosto i pittori o gli artisti che provano a «'misticizzare' l'arte […] per mezzo di perfezionamenti tecnici» (p. 32). Questa soluzione rappresenta l'esito peggiore. La via della tecnica uccide l'arte pagana. Ne contesta la radice umanamente feconda, qualunque possano essere le forme che prende: dal tentativo «molto grossolano» (p. 52) del

[18] L'arte pagana fa sistema con l'uomo «pagano», come Savinio lo descrive nella voce omonima: «E pagano, malgrado il dispregio che i cristiani mostrano per questa qualità, diventa sinonimo di uomo che basta a se stesso, e *dunque* di uomo forte e solitario: di uomo "pieno di sé"» (pp. 286-87).

divisionismo al «misticismo antipittorico» (p. 52) di Cezanne, nelle cui tele Savinio ritrova qualcosa «della creatura di Dio» (p. 52).

Nella voce su «Cecov», Savinio aggiunge un elemento in più a proposito del valore vitale dell'arte. Paragonando il verismo dell'autore russo con quello di Maupassant, egli traccia il confine che separa uno scrittore della vita dal suo contrario: «i contatti che Maupassant mi fa prendere con la vita 'vera' mi danno voglia, terminata la lettura di lavarmi le mani, mentre i contatti con la vita 'vera' che mi fa prendere Cecov mi danno voglia, terminata la lettura, di prolungare il mio soggiorno in quella vita che a volte a volte è ospedale, o manicomio, o ricovero di mendicità, o semplicemente una compagnia di sciocchi, di esaltati, di scontenti, di personaggi ridicoli, di falliti» (p. 89).

In Cecov un tale campionario di uomini miseri non induce al disgusto e alla fuga. Incoraggia, invece, a una disponibilità più grande nei loro confronti. La rappresentazione del male produce partecipazione alla vita e non il suo rifiuto. La facoltà che «pur non nascondendo né alterando minimamente la verità, 'disinfetta' quanto c'è di ripugnante, di inguardabile, di irrespirabile nella verità» (p. 89), è precisamente la poesia, che «ci consente di vedere, di capire, di sentire le cose nella loro totalità e *fino alla radice*, ossia fino a quel punto in cui le cose e gli uomini più diversi *ritrovano la loro essenza comune*» (p. 89).

Proprio queste considerazioni mettono l'accento sulla qualità più nutriente della *Nuova Enciclopedia*, e forse dell'opera di Savinio tutta intera. Nei suoi esiti migliori, persiste, nelle considerazioni che egli sviluppa, l'invito ad assumere l'attitudine che, nella voce «Borghesia», l'autore chiama l'«attività eroica della vita» (p. 80). Questa attività, per svolgersi, ha bisogno di un'Idea «viva» (p. 148). Altrimenti, «ferma, l'idea imputridisce e spande la morte intorno a sé» (p. 148). Savinio affida alla «mente europea» il compito di seguire questa strada rispetto a tutte le altre concorrenti. È l'unica che sfugge al «malseme del problemismo» (p. 148). Cancella il dramma dall'esistenza, sradica le passioni tristi e riporta la vita a quella leggerezza che è la sua catarsi: «La sola mente europea è così matura da riconoscere il dilettantismo come soluzione del problema della vita. Così saggia da riconoscere che la vita non è problema. Così civile da riconoscere che la vita non cela problemi dentro di sé. […] La sola mente europea è così misurata da non porre ai due capi della vita un infrarosso della vita e un ultravioletto della vita. Così sapiente da riconoscere – senza rimpianto – che la vita non tende a nessuna meta, non mira a nessuna conquista, non spera nessun premio, non aspira a nes-

suna vittoria» (p. 148). Cercare la profondità delle cose costituisce una lusinga inutile e perversa. Non c'è niente al di là delle apparenze. La vita, il mondo, la natura sono tutte risolte nel volto che offrono. Solo questo volto appartiene alla nostra esperienza. Tutto il resto è un vano gioco illusionistico: «Che cosa cela il fondo del cielo? … Nulla. Scopro l'inesistere della profondità. Quello che a noi fa credere all'esistere della profondità, non è se non la distanza che si frammette fra noi e 'una' superficie. Tra noi e la 'profondita', non è se non una serie di 'superfici'. Anche la 'profondità' è una superficie» (p. 180).[19]

Ancora una volta, per questo approdo, Savinio incontra la «gaia scienza» di Nietzsche. La saggezza greca che entrambi inseguono li riporta ad affermare l'*amor fati* e il bene dell'esistenza. Come il filosofo tedesco, Savinio, che si schierava tra «*noi presocratici*» (p. 103), avrebbe potuto scrivere, come epigrafe o come prologo della sua opera, le parole programmatiche della *Gaia scienza*: «Oh questi Greci! Loro sì sapevano *vivere*; per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, adorare l'apparenza, credere a forme, suoni, parole, all'intero olimpo dell'apparenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità*! E non facciamo appunto ritorno a essi, noi temerari dello spirito, noi che ci siamo arrampicati sul più alto e rischioso culmine del pensiero contemporaneo, noi che di lassù abbiamo *rivolto gli sguardi in basso*? Non siamo esattamente in questo – dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò… artisti».[20]

[19] Altrove egli osserva: «[…] la vita un giorno, a chi ha ben meritato, diventa tutta pianura dolcemente mammellata di armoniose colli nelle sotto un morbido cielo d'autunno. E non per deperimento di forze o perdita di ricchezze, non per rinuncia; ma perché ogni difficoltà si è risolta nel facile, ogni profondità è salita in superficie e vi si è distesa, ogni ombra si è sciolta nella luce, ogni Male si è trasformato in Bene» (p. 212).

[20] F. Nietzsche, *La Gaia scienza e scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Mondadori, 1971, p. 21.

Costanza D'Elia

"ESATTA DOLCEZZA". ALBERTO SAVINIO E LA LINEA LEOPARDI

All'artista dei sedici versi

1. *Savinio ottocentesco*

A torto riteniamo Savinio uno scrittore novecentesco. Ma come, Savinio il surrealista, protagonista e iniziatore delle avanguardie, precoce traspositore nelle arti dell'influenza freudiana… Eppure, come cercheremo di dimostrare, Savinio sviluppa con coerenza una formazione solidamente ottocentesca,[1] e molta dell'originalità e dirompenza che troviamo nella sua arte è dovuta a una lettura, certo personalissima e nuovissima, di alcuni grandi classici ottocenteschi, in primo luogo Leopardi. La poliedrica opera di Savinio si presta infatti a essere considerata come un caso particolare di una lunga e coesa recezione del pensiero leopardiano nella cultura italiana, tale da individuare un filo rosso, che sinteticamente chiameremo "Linea Leopardi" e che trova il suo iniziatore in De Sanctis, presente in sottofondo, si può ipotizzare, nella lettura saviniana. È inoltre importante affermare con chiarezza, a scapito di ogni luogo comune, che Freud è una presenza tarda nella mente di Savinio; dovremo aspettare gli anni Trenta. Della cultura tedesca Savinio privilegia Nietzsche e Schopenhauer, e l'interesse per la psicologia è mediato da uno scrittore oggi dimenticato, ma all'inizio del secolo scorso molto in voga in Europa, il nietzscheano Otto Weininger.[2]

Un patrimonio ottocentesco consolida quindi le matrici letterarie e figurative di Savinio, insieme a una completa immersione nel clima intellet-

[1] Su un Savinio "non novecentista" cfr. per altri versi (così come più in generale sulla questione di un Novecento letterario) L. Baldacci, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 259 ss.

[2] Sulle fonti dell'opera saviniana vd. oggi il ricco studio di P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-25*, Palermo, Sellerio, 2004.

tuale dei decenni primo-novecenteschi. Clima caratterizzato dall'emergere di nuove scienze umane e dal rafforzarsi dei legami fra le arti e le scienze; sintesi e totalità sono parole d'ordine (si pensi alla «Revue de synthèse» di Henri Berr, la cui fondazione inaugura il secolo). Capire Savinio significa parlare di quella straordinaria fioritura delle scienze umane che contraddistingue, in nome dell'abbraccio fra discipline vecchie e nuove, i primi decenni del Novecento e finisce col combinarsi con i conflitti e le tragedie di quella che è stata definita l'"età delle catastrofi". Leggere Savinio significa leggere testi che non sono testi letterari o pittorici nel senso stretto del termine e non solo perché Savinio è protagonista dell'avanguardia europea perlomeno per un paio di decenni ma perché il suo genere è un genere misto: fra letteratura e saggistica, fra arte figurativa e riflessione estetica. I racconti, i romanzi, i quadri sono opere concettuali. Non a caso Savinio esprime in numerosi scritti una filosofia dell'arte e della poesia che è tutt'uno con i suoi procedimenti compositivi. In altre parole, è impossibile capire i testi letterari e pittorici saviniani singolarmente, senza il riferimento all'insieme della sua opera e in particolare ai suoi scritti teorici, e a un clima intellettuale di forte e feconda ibridazione fra arti, scienze, filosofia. In questo ambiente Savinio compie la sua libera interpretazione e utilizzazione della cultura europea ottocentesca, e fa inoltre i conti con il retaggio illuministico, che recupera attraverso il pensiero leopardiano, ma anche attraverso coeve operazioni di attualizzazione come il neokantismo (ulteriore elemento acquisito attraverso la familiarità con Weininger). Scopriremo così anche che termini-chiave delle avanguardie in cui Savinio ha avuto un ruolo, e non a caso di grande teorico, non sono invenzioni ma piuttosto rivisitazioni brillantissime di un vocabolario precedente, la cui sostanza concettuale non sfugge certo a Savinio, né può sfuggire a noi se vogliamo comprendere il senso e la portata di operazioni che talora sembrano apparire come fortunati *big bang* creativi.

Vale la pena di leggere Savinio *en philosophe,* quale «mente filosofica per definizione» come lo definisce Ruggero Jacobbi.[3]

2. *Ottone Weininger*

Si intitola così un articolo apparso in prima pagina su «La Voce» del

[3] R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 436.

10 febbraio 1910, a firma di Giulio A. Levi. Il numero è dedicato a *La questione sessuale*, che viene affrontata con piglio sicuro, laico e anticrociano; l'articolo introduttivo è di Georges Sorel, e argomenta a favore della castità come virtù operaia e antiborghese. Sono presenti anche articoli di Giovanni Papini (*Mantegazza il sessualista*) e Romolo Murri (*Il celibato dei preti*).

> Scrisse del sangue delle sue vene; arse del desiderio del divino, e per quello morì […] Aderì dapprima all'empirio-criticismo dell'Avenarius, il quale si oppone a tutte le metafisiche e non ammette altra realtà che il fenomeno. Ma a un tratto inorridì del nulla in cui gli parve lo sospendesse quella interpretazione del mondo […] Così […] abbracciò l'idealismo platonico e kantiano: fu il più profondo forse, il più ardente e rigoroso kantiano che sia apparso sulla terra.

Con questi rapidi tratti viene presentato al lettore italiano Otto Weininger, ebreo viennese convertito al protestantesimo, giovane inquieto morto suicida a 23 anni nell'ottobre del 1903, pochi mesi dopo aver pubblicato l'opera che lo renderà noto e che sarà un vero bestseller: *Sesso e carattere*. Come traspare dalla presentazione di Levi, Weininger fu spirito eclettico e contraddittorio. Al di là di ogni giudizio di valore sulla coerenza e sulla tenuta teoretica del suo pensiero (che recentemente è stato definito «filosofia del pressappoco»[4]), di certo Weininger è un crocevia della cultura europea di primo '900. In contatto con Kraus che gli dedica un sentito necrologio,[5] influenza profondamente schiere di scrittori e pensatori oggi famosi, a differenza di Weininger stesso, del quale si sono perse quasi le tracce: Wittgenstein, e poi Trakl, Broch; Svevo, Michelstaedter e anche lo Joyce 'triestino'. Trieste si attesta come punto cruciale della recezione in Italia di Freud ma anche di Weininger, il cui successo deve molto alla traduzione del libro, che uscirà nel 1912 presso i Fratelli Bocca di Torino.[6] Papini lo recensisce immediatamente e in maniera assai partecipe, affermando: «Dopo gli ultimi libri di Nietzsche la Germania non aveva prodotto una opera teorica così importante, così fe-

[4] A. Cavaglion, *La filosofia del pressappoco. Weininger, sesso, carattere, e la cultura del Novecento*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001.

[5] Sul rapporto con Kraus cfr. C. Cases, *Introduzione* a K. Kraus, *Morale e criminalità*, Milano, Rizzoli, 1976.

[6] Sull'imponente recezione di Weininger nella cultura italiana ed europea vd. F. Rella, *Introduzione* a O. Weininger, *Sesso e carattere*, Milano / Udine, Mimesis, 2012.

roce nella sua calma, così appassionata nella sua razionalità, così dolorosa nelle sue stesse speranze».[7] Papini è tramite del pensiero weiningeriano per Savinio, che però già lo aveva conosciuto a Monaco.[8]

L'ambiente vociano per primo è quindi punto di irradiazione del pensiero di Weininger in Italia. Nello stesso numero de «La Voce» è presente un articolo di Roberto Assagioli titolato *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*. Assagioli e Levi sono fra i protagonisti della diffusione della psicoanalisi in Italia, insieme ai triestini Edoardo Weiss e Marco Levi Bianchini, attivo a Catanzaro, a Teramo (1924-31) e soprattutto a Nocera (1909-24, 1931-61).

L'articolo di Assagioli è un'esposizione obiettiva di alcuni testi freudiani pubblicati fra il 1905 e il 1909, di cui si colgono gli elementi di novità, sebbene con qualche prudenza sui temi scottanti della sessualità infantile e dell'origine sessuale delle nevrosi. «Il nome di Sigmund Freud, noto fino a poco tempo fa solo a una ristretta cerchia di specialisti, sta diventando rapidamente celebre»: così comincia l'articolo, che riconosce il valore teorico e l'enorme portata applicativa delle teorie freudiane, esposte con brillanti metafore in scritti «intricati e 'sconcertanti'», e suscitatrici di discussioni vivaci ed entusiasmi talora eccessivi. Assagioli sottolinea l'opportunità di una presa d'atto anche in Italia, dove «il movimento del Freud è ancora ben poco conosciuto». Le opere che cita alla fine del saggio (di Abraham e Jung, oltre che di Freud) sono infatti tutte in tedesco.

Questo numero de «La Voce» rappresenta quindi un avvio della recezione italiana di questi fermenti. La prima opera freudiana in italiano appare nel 1915 per iniziativa di Levi Bianchini (*Sulla psicoanalisi; cinque conferenze*), cui si deve anche la traduzione di *Sul sogno* (1919; si tratta di una sintesi del 1901 dell'*Interpretazione dei sogni* del 1899) e di *Tre contributi alla teoria sessuale* (1903; l'edizione italiana è del 1922; è una delle opere recensite da Assagioli). Ancora nel 1922 e per la stessa casa editrice appare l'*Introduzione alla psicoanalisi*, del 1917, tradotta da Weiss, al quale si deve anche l'edizione italiana di *Totem e Tabù* (Laterza 1930; l'originale tedesco è del 1912-13). Altri importanti scritti dovranno aspettare il secondo dopoguerra: la *Psicopatologia della vita quotidiana*, la cui prima edizione viennese risaliva al 1901, apparirà in italiano nel

[7] Recensione ripubblicata in *Stroncature*, Firenze, Vallecchi, 1924 (1916), p. 320.
[8] Cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., p. 279.

1948; l'*Interpretazione dei sogni* in versione completa uscirà nella traduzione di Bobi Bazlen nel 1952.

Firenze Trieste e Napoli saranno quindi luoghi di irradiazione delle scienze psicologiche. È un momento decisivo il 1910, anno in cui viene anche fondata la Società italiana di Psicologia. A quest'altezza Weininger è più noto di Freud.

3. *"Albert Savine", viaggiatore*

E Savinio dov'era?

La vita di Savinio si presenta con i tratti del *clericus vagans*. Infanzia greca, adolescenza tedesca, giovinezza francese. L'Italia (e l'italiano) sono un'acquisizione tarda per il giovane artista Andrea Francesco Alberto De Chirico che sceglierà il suo nome d'arte accostandolo al suono elegante di Albert Savine, letterato, traduttore ed editore raffinatissimo della Parigi della Belle Epoque.[9] Nato ad Atene nel 1891, in seguito alla morte del padre Alberto si sposta con la famiglia (importante è il ruolo della madre nel promuovere la carriera artistica dei figli) in Germania, dopo brevi soggiorni a Milano e Venezia. Giunge a Monaco nell'autunno 1906 e vi rimane fino al 1909, dedicandosi soprattutto allo studio della musica, ed entrando in contatto con Max Reger. Anche se le sue composizioni musicali non incontrano l'approvazione sperata, sono anni importanti per la formazione di Savinio, che si avvicina alle avanguardie europee e alla cultura tedesca, in particolare Schopenhauer e Nietzsche.

Monaco in quegli anni era anche uno dei centri della psicologia europea, grazie a Emil Kraepelin (1856-1926) che da Heidelberg vi giunge nel 1905. Comunemente considerato l'anti-Freud, Kraepelin è uno dei padri della psichiatria a base biologica; nel 1907 si trasferisce da lui per un periodo di studio Ernest Jones, che, già in contatto con il pensiero freudiano, sarà uno dei capi del movimento psicoanalitico e autore di una famosa e controversa biografia di Freud. Nel 1907-08 si trova a Monaco, presso Kraepelin, Gustavo Modena, uno dei primi mediatori italiani delle teorie freudiane, alle quali dal 1908 dedica articoli su riviste del settore. Nel 1908, dopo un soggiorno al Burghoelzli di Zurigo, gra-

[9] Albert Savine (1858-1927) fu autore insieme a F. Bournand di una biografia di Robespierre. Traduttore dall'inglese e dallo spagnolo, fondò nel 1888 la casa editrice omonima.

zie alla presenza di Bleuler uno dei centri di sviluppo della psicoanalisi, anche Assagioli si trova a Monaco e prende contatto con Jones per approfondire i propri interessi per la materia, di cui diventerà uno dei principali sostenitori e divulgatori italiani (come appare anche dall'articolo su «La Voce»), per poi fondare negli anni Venti la "psicosintesi". Questa carrellata di nomi e di date indica però una coincidenza temporale ma non un incontro personale o anche solo culturale. Il freudismo in quel periodo era pane soprattutto per gli addetti ai lavori. La vivace ma riservata Monaco delle scienze umane va in parallelo alla Monaco delle avanguardie musicali che è l'ambiente di Savinio. La sua recezione profonda e spesso mimetica dell'opera di Weininger, famoso caso letterario e umano, è invece comprovata senza alcuna possibilità di dubbio, da numerosissimi indizi – oltre a qualche esplicita citazione, fra l'altro nell'*Enrico Ibsen* e in *Dico a te Clio.*[10]

Un primo stilema saviniano di derivazione weiningeriana è famosissimo: si tratta delle figure zoomorfe che appaiono nella sua pittura a partire dal secondo periodo parigino (1926-33). Se nella prima parte di *Sesso e carattere* Weininger dedica molto spazio a ragionamenti di tipo biologico e fisiologico (a proposito della definizione dei sessi), con argomenti che vanno dalle teorie di Darwin al comportamento degli organismi semplici e complessi, e con citazioni anche di Freud e Bleuler (ricordiamo che Freud stesso cominciò da studi sulla cellula), in *Über die letzten Ding*e,[11] raccolta di scritti di argomento diverso pubblicata sempre nel 1903, prosegue con l'interesse morfologico e classificatorio in maniera più colloquiale, individuando un parallelismo fra animali e tipi maschili e femminili. Ci troviamo di fronte a un'analisi molto articolata, che prende le mosse dal cane. Questa esposizione della "psicologia animale" mira all'individuazione sistematica del significato della corrispondente simbologia e viene sviluppata nella sezione del libro dedicata alla *Metafisica.*

Arte metafisica: per capire a fondo cosa vuol dire questa definizione famosa dobbiamo quindi risalire, ancora una volta, a Weininger:

[10] A. Savinio, *Dico a te, Clio* (1939), Milano, Adelphi, 2011, p. 25; Id., *Vita di Enrico Ibsen* (1943), Milano, Adelphi, 1979, p. 10.

[11] O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, Wien, Leipzig, Braumüller, 1904, tradotto anch'esso dalla casa editrice torinese Bocca con il titolo *Delle cose supreme* (1923). Più recenti edizioni di questa raccolta di scritti recano il titolo, più fedele, *Delle cose ultime* (Pordenone, Studio Tesi, 1992).

> Quello che qui voglio esporre come metafisica, non corrisponde all'usuale concetto di essa. Non indago qui l'essere e il non-essere, né mi interessa la loro distinzione. Da Kant in poi si richiede di intraprendere tali ricerche non più secondo il metodo metafisico, bensì secondo quello della filosofia trascendentale, che conferisce loro una grande forza, purezza e sicurezza. Possiamo menzionare ancora il metodo introspettivo-psicologico, se lo psicologo è sufficientemente profondo; ma la metafisica non può più svilupparsi in sé e per sé, come un brano musicale.
> Quello che ho in mente l'avrei anche potuto denominare simbolica, simbolica universale. Quello che mi interessa non è il tutto, ma il significato di ogni singolo elemento nel tutto. Cerco di scoprire cosa significano il mare, la formica, il ferro, il cinese, l'idea che essi rappresentano. In questo senso la mia impresa è la prima del suo genere. Deve comprendere tutto il mondo, e mettere a nudo il senso profondo delle cose.[12]

Se raffrontiamo questo brano con la spiegazione saviniana del significato da attribuirsi al termine "metafisica" l'influsso è palmare:

> Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto di una realtà più vasta, metafisico or non accenna più a un ipotetico dopo-naturale; significa bensì, in maniera imprecisabile – perché non è mai chiusa, ed imprecisa dunque, è la nostra conoscenza – tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti rigorosamente patenti della realtà medesima.[13]

Alla luce dell'opera di Weininger diventano chiari molti punti non solo dell'opera saviniana, ma anche delle avanguardie artistiche di primo Novecento, di cui Savinio è soprattutto ispiratore e teorico, prima ancora di dedicarsi alla pittura. Sono temi questi che qui possiamo toccare solo per rapidi accenni; non dimentichiamo, in ogni caso, che luogo privilegiato di irradiazione del programma "metafisico" è la rivista «Valori plastici» (1918-21). Valori: altro grande tema e termine di un Weininger che è esponente singolare della variegata ondata neokantiana a cavallo del secolo e che identifica lo specifico umano non nella nietzscheana "volontà di potenza", ma nella "volontà di valore" (*Wille zur Macht, Wille zum Wert*).[14]

[12] O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, cit., p 113. Nostra trad.

[13] A. Savinio, *«Anadiómenon». Principi di valutazione dell'arte contemporanea* (1919), ora in *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Milano, Adelphi, 2007, p. 48. Vd. anche i *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare)* (1921), ivi.

[14] O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, cit., p. 9.

Lo zoomorfismo, che affiora innumerevoli volte nell'opera di Savinio, letteraria e pittorica, e la "metafisica" sono quindi strettamente apparentati, nel segno di Weininger. Non a caso il tema tornerà nella più lunga biografia di Savinio, l'*Enrico Ibsen;*[15] è questo del resto l'autore preferito di Weininger, che vi dedica un ampio saggio in apertura de *Le cose ultime*, *"Peer Gynt" e Ibsen*:

> Più vado avanti a scrivere questa vita di Ibsen, più mi accorgo che scrivendo la vita di Ibsen scrivo la vita mia propria […] Ma quale più profonda, più misteriosa affinità fra te e me, del nostro comune gusto di rappresentare uomini e donne con teste di animali? E a Skien, tu già disegnavi i personaggi della tua città natale in forma di lupi e di scimmie: e più tardi, durante i lunghi e fecondi soggiorni romani, uomini e donne con le teste di animali andavi disegnando sul marmo dei tavolini del Caffè Greco […] E io pure, come tu sai, disegno e dipingo uomini e donne con teste d'animali; nei quali gli uomini del comune vedono delle caricature, perché non sanno quello che sappiamo noi, che in queste forme apparentemente ibride e fondamentalmente armoniose e complete, è l'espressione del carattere umano più profondo e sacro.[16]

Ma appunto la zoomorfia era emersa molto tempo prima, nella *Tragedia dell'infanzia*, che nel *Commento* del 1945 contiene anche un riferimento al *Peer Gynt* dello "scimmione" Ibsen:

> Mio padre dichiarò:
> "Quella donna è una cagna".
> La forte comparazione di mio padre svegliò l'intelletto di un vecchietto con la testa di cicogna, che se ne stava raggomitolato in fondo alla barcaccia.[17]

In ogni caso, per molti aspetti lo scritto di Savinio su Ibsen è una parafrasi del saggio di Weininger, che reca il sottotitolo: *con alcune considerazioni sull'erotismo, su odio e amore, sul delitto, sulle idee del padre e del figlio*, temi questi tutti ben sviluppati anche nel librino del 1943. Altro punto di influenza, che costituisce un filo lungo nell'opera di Savinio, è del resto proprio l'interesse per la biografia. Weininger dedica

[15] A. Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, cit.

[16] Ivi, p. 44, pp. 80 ss.

[17] A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia* (1937), a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2001, p. 82, p. 124.

una parte di *Sesso e carattere* a una riflessione su questo tema, in collegamento alla questione del genio, e in riferimento anche a Dilthey.[18] Ricordiamo che Savinio è grande autore di biografie romanzate all'insegna dell'anticonvenzionale (di *short stories* in forma di biografia parodistica: di bioparodie), contenute in buona parte in *Narrate uomini la vostra storia*. Certamente su questo piano v'è il forte contagio di un modello oggi dimenticato, quello degli anticonvenzionali *Cervelli* papiniani.[19] Molte altre e durature tracce troviamo di Weininger nell'opera di Savinio: in grande sintesi, la categoria di genio; la nozione di anima inoltre, nozione priva di addentellati religiosi, piuttosto intesa da Weininger come anima universale. Anche il tema della memoria in Savinio ha ascendenze weiningeriane.

A uno sguardo d'insieme, possiamo verificare una fresca influenza di Weininger che si evidenzia a partire dalle prime opere letterarie e dagli scritti di estetica, si dipana nell'attività pittorica dalla seconda metà degli anni Venti e torna con forza in quell'esplosione creativa corrispondente agli anni intorno alla seconda guerra mondiale, caratterizzati da una rivisitazione più profonda ma anche più disinibita dei temi di taglio personale, soprattutto quell'infanzia a cui Savinio fa continuamente ritorno. *Tragedia dell'infanzia* – che a mio avviso è il testo centrale della poetica saviniana – appare per la prima volta nel 1937, ma risale, come ci informa lo stesso autore, al 1919-20.[20] Che questo valga anche per l'*Ibsen*? Il rapporto con Weininger si rivela parte costitutiva dell'opera saviniana, e si snoda nella cronologia soprattutto in queste due fasi; al tempo stesso, tale influsso incide pienamente sui due versanti della sua produzione, il letterario e il pittorico, così come accade con un'altra potentissima affinità elettiva, quella con Leopardi.

> Il mondo è di continuo –, come Venere – anadioménon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un novello dio.
> Ogni mente in pieno assetto spirituale – o, tanto dire, cosmico –, non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto, in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata.

[18] O. Weininger, *Sesso e carattere*, cit., parte seconda, capp. IV e V.
[19] Raccolti poi nelle *Stroncature*, cit.
[20] A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit.

> Convergono a quel petto gli estremi degl'ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza del difuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo accolgono, lo macinano e se ne nutrono, e alfine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato.
> Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa.[21]

Questo brano pieno di francesismi, centrale per la comprensione della saviniana filosofia dell'arte, ne indica la doppia ascendenza: weiningeriana, e leopardiana, rivelata dagli affioramenti lessicali: "cosmico", "petto", "dolcezza" – "dolcezza esatta".

4. *Meditazioni pittoriche sull'*Infinito

Un Savinio con radici mitteleuropeee quindi? L'impatto con la cultura tedesca e la forte influenza di Weininger non possono offuscare un imprinting più nostrano, il cui punto focale è una figura eccentrica nella sua grandezza: Leopardi. La chiave di questo rapporto è nel primo nucleo della *Tragedia dell'infanzia*, che oggi, grazie al lavoro accurato di Paola Italia, abbiamo il privilegio di poter leggere: pagine densissime di "spie". Più in generale, la fortuna di Leopardi può essere in fin dei conti "tracciata" attraverso gli indizi lessicali che rimandano a un piccolo numero di suoi scritti, soprattutto alle *Ricordanze* e all'*Infinito*. Questa poesia lettissima, tanto più evocativa quanto forse meno compresa, nella sua brevità ha prodotto un intero vocabolario, che riaffiora in più punti della storia letteraria italiana. A nostra volta possiamo leggerla in profondità attraverso carotaggi semantici interni alla produzione leopardiana, soprattutto nell'universo delle *Operette morali*, alla luce delle quali quei versi si rivelano come riflessione sulla vita e la morte.

Tragedia dell'infanzia viene scritto quindi, per quanto riguarda la parte pubblicata nel 1937, fra 1919 e 1920; materiali che preparano o sviluppano l'opera, di cui si progettava originariamente un impianto assai più ampio, in parte sono confluiti in altri scritti, in parte sono rimasti inediti. È questo il caso de *Sul dorso del Centauro*, destinato a una seconda parte della *Tragedia* e scritto fra il 1921 e il 1922.[22] Qui Savinio descrive la camera dei giochi della prima infanzia, in Grecia: «sgabello che serve

[21] Id., *«Anadiómenon»*, cit., pp. 46 ss.
[22] P. Italia, *Nota al testo*, ivi, pp. 203 ss.

da nave: il tappeto è la terra ferma; il piantito nudo è il mare».[23] «Medito davanti alla finestra»: il profilo dei monti traccia una «curiosa protuberanza, che assomiglia a una bestia: io la chiamo l'orsa». E segue: «Io mi fingo che dietro quei mondi si debba aprire un mondo più vasto, felice e sorprendente di questo nel quale io vivo […] sento un grido altissimo. Scopro il vecchio centauro ferito […] il centauro mi fa un discorso nel quale mi dimostra la vanità delle mie illusioni». Si tratta di un primo gruppo di carte, nelle quali Savinio parla della governante alcolizzata, del suo amore per la piccola Lulùka e del suo incontro con il Centauro ferito. Segue un altro gruppo di carte intitolato *L'Orsa*, che si apre con una riflessione sulla natura ostile e prosegue descrivendo la camera dei giochi, centro della sua infanzia (continuiamo a sottolineare gli affioramenti lessicali rilevanti):

> Senza intenderla chiaramente, sentivo nella natura una nascosta ma costante ostilità che mi suggeriva a schivarla e ad allontanarmi da essa […] sapevo che la tranquillità e la pienezza che sono alimenti indispensabili allo stato felice, non potevo che trovarli lungi dalla natura: nella camera dei giuochi […] nella Contemplazione distante e mediata della natura si trovano e quella purezza e quella tranquillità che raddolciscono e cose e gli atti compiuti nel passato e che la memoria ci fa rivivere […] Senonché avevo parimenti sperimentato che dal fondo di quel godimento affiorava una insoddisfazione e quasi una sofferenza cui invano tentavo di resistere per una ingiustificata ostinazione […] E, per attuare tali rapporti mitigati e prudenti, avevo trovato che meglio era starmene non affacciato alle finestre, ma nell'interno della camera dei giuochi, seduto su quello stesso scanno il quale, rovesciato, era l'arca galleggiante delle mie navigazioni asciutte […] Limitare, costringere, racchiudere ciò che si guarda, è una necessità per la nostra intelligenza e per la nostra fantasia […] il perimetro del nostro sguardo è pur esso limitato […] quel tanto di vista che abbisogna a rimovere la fantasia è piccolissima, e tanto minore quanto è maggiore in noi la facoltà di fantasia […] Seduto io nel bel mezzo della camera dei giochi, quanto più vasto e più ricco diventava il mondo che inquadravano le due finestre! […] Nella finestra che rispondeva sul porto non si vedeva più se non una banda di mare nudo e deserto, là dove il suo colore è più scuro perché segna l'orizzonte […] E per quello che è delle nubi, quante volte nel vederle attraversare il quadro breve della mia finestra come cori di divinità ammantate in viaggio sul mondo, quante volte fui tentato di affacciarmi per seguirle nel loro cammino! Ogni volta trattenuto da ciò che io cono-

[23] Ivi, p. 133.

> scevo del destino delle nubi, del loro mutarsi e confondersi le une nelle altre […] il cielo della finestra gonfiavasi e bombeggiava, come per un vento che soffiasse dall'interno della camera. Allora il mare cominciava a salire lentamente […] Era quello il momento dell'attesa rimutazione, del mare-foresta … Senonché […] d'un tratto, per un guasto improvviso ma silenzioso […] il mare era calato al suo luogo primitivo, con la sua linea scura stesa lungo l'orizzonte; e sopra di lui il cielo si apriva, teso dal vento che soffiava da entro la camera ma più calmo di prima […] Era detto dunque che mi sarebbe mai riuscito di portare a compimento quei miracoli del mare-foresta […]? Eppure quale faticoso tormento mettevo nel seguire e l'aiutare quelle rimutazioni che avrebbero dovuto rivelarmi l'intimo fondo delle cose e i suoi aspetti interni e invisibili al comune. […] Non v'ha dubbio che nell'origine e sul fine del miracolo delle montagne il fato voglia serbare un misterioso riserbo. Altrimenti perché, intanto che fissavo i monti lontani, quel lento abbassarsi delle loro cime? […] liberando l'orizzonte […] nel punto in cui il miracolo delle montagne si guastava, corrispondente al momento in cui il mare-foresta rovinava e l'orizzonte scendeva al suo luogo consueto – perché […] quel raddolcirsi dell'animo […]?[24]

Sono pagine tanto intrise di Leopardi da lasciare senza fiato: le figure, i temi, i lemmi, lo stile ottocentesco riecheggiato con abilità mimetica. Il testo risulta quasi un centone leopardiano messo insieme per gioco. Per cominciare, l'immagine della tempesta, importante ricorrenza leopardiana,[25] insieme al cielo, il mare, la foresta, dati naturali a forte carattere evocativo se non simbolico, e al tema dell'anima. Quindi i termini chiaramente appartenenti al lessico di Leopardi e del suo tempo. La fonte principale sono i *Canti*: l'*Infinito* (io mi fingo, orizzonte, raddolcirsi, silenzioso), *Le rimembranze* (orsa, finestra), *La quiete dopo la tempesta* (miracolo); inoltre, le *Operette morali*: il *Dialogo della Moda e della Morte* (rimutare), il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* (origine, fine), il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* (navigazione, miracoli, fondo, cima; il tema delle nuvole che cambiano forma); il *Cantico di un gallo silvestre* (altissimo), il *Dialogo di Federigo Ruysch con le sue mummie* (silenzio). Inoltre, le pagine esaminate contengono riferimenti alla (facoltà della) fantasia,[26] allo "stato felice", e un articolato com-

[24] A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., pp. 133-43.

[25] Sulla metafora della tempesta cfr. L. Blasucci, *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 149.

[26] Nello *Zibaldone* ricorre "fantasia", o "facoltà immaginativa". Cfr. per una carrel-

mento al tema dell'ostilità della natura, presente tanto nelle *Operette* quanto nella produzione poetica. L'espressione "intimo fondo" può essere invece stata tratta dal celebre scritto di Antonio Ranieri intorno alla sua amicizia con Leopardi, proprio da un brano in cui il poeta si autocita riferendosi a un passo delle *Rimembranze*.[27] Infine, il Luciano di cui molto si parla come riferimento-chiave del pensiero di Savinio,[28] è anch'esso tratto in prestito da Leopardi (che, fra l'altro, nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico* vi ricava la leggenda del centauro Chirone, ripresa nella *Tragedia dell'infanzia*[29]).

Ma un ulteriore e importante indizio è un indizio materiale. Le scritture de *Il dorso del centauro* sono vergate sul retro di cartoncini pubblicitari che annunciano la ristampa dei leopardiani *Pensieri di bella letteratura* per iniziativa de «La Ronda», o su carta intestata de «La Ronda». In quel giro di mesi Savinio aveva pubblicato su «Il Tempo» *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi* (luglio 1921); uno stralcio del testo compare sul cartoncino pubblicitario stesso.[30] Insomma Savinio risparmia la carta, informandoci al contempo sui suoi interessi.

Potremmo continuare a lungo la caccia all'indizio. In ogni caso, è singolare che appunti rimasti inediti per ottant'anni ci diano una chiave di primaria importanza per la comprensione dell'opera, letteraria, e pittorica, come ora vedremo, di quel *Savinio un po' segreto*[31] che così può diventare un po' più chiaro. Appunti forse lasciati da parte per un pudore relativo non tanto alla sua autobiografia quanto alla sua formazione intellettuale, o ai suoi giochi letterari, o ancor prima agli esercizi di apprendimento linguistico che in quegli anni deve fare per il suo italiano da straniero. Il primo periodo italiano di Savinio è contrassegnato da un'abbondante produzione letteraria (da *Hermaphrodito* del 1916 alla *Tragedia dell'infanzia* appunto), giornalistica, critica. Nel 1925 comincia l'attività pittorica, a cui si dedicherà pienamente in Francia dove riap-

lata di brani in cui appaiono questi lemmi R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, pp. 431 ss.

[27] A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Giannini, 1880, p. 16.

[28] Cfr. ad es. W. Pedullà. *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba (TV), Edizioni Anordest, 2011.

[29] P. Italia, *Nota al testo*, cit., p. 212.

[30] Come non manca di notare Paola Italia: ivi, pp. 209 ss.

[31] A. Masoero, *Quel Savinio un po' segreto*, «Il Sole-24ore», 20 febbraio 2011.

proda nel 1926. Siamo a buona distanza di anni dagli scritti che rientrano nell'elaborazione de *La tragedia dell'infanzia*; eppure, alla loro luce, disvelatrice della centralità di Leopardi, molte delle opere acquistano senso e risonanza. Se i ritratti zoomorfi sono di chiarissima ascendenza weiningeriana, le tele con i tappeti e i giocattoli, con la finestra e il cielo in tempesta, con la foresta e il mare non hanno molto a che fare con Freud (come acutamente nota Giovanna Giordano[32]), ma sono scene dell'infanzia (quelle degli appunti per la *Tragedia*) rivissute in indissolubile simbiosi con lo sguardo di Leopardi. È il caso, ad esempio, degli *Objets dans la forêt* del 1928 e di altre consimili tele di quegli anni.

La personale iconologia di Savinio, nella ricchezza del nesso testo-immagine, ci dice certamente qualcosa a proposito del suo intimo rapporto con Leopardi, ma anche a proposito del suo rapporto, forse meno intimo, con la pittura. Le tele di Savinio si rivelano come prodotto della sua filosofia dell'arte e delle sue letture, quindi un linguaggio derivato e non primario come è invece il caso del fratello Giorgio (o di un artista come Picasso, ben presente sulla scena italiana da inizio secolo, anche sulle pagine di riviste come «La Ronda»). Savinio vs De Chirico: un tema di conversazione piacevole tra amici, cenando al ristorante o incontrandosi per strada.

5. *Leopardi antifascista*

Eppure il rapporto fra Savinio e Leopardi è rimasto incompreso, se Sapegno nel 1980, in due pagine di premessa alla ristampa di *Drammaticità di Leopardi* del 1938, può affermare che «il tema gli era imposto dall'esterno e non gli era congeniale».[33] Lo scritto, in prima battuta il testo di una conferenza, tocca o meglio inventa il tema di un Leopardi teatrale: sembrerebbe perciò un esercizio d'occasione (anche se il termine "drammaticità" ha un senso molto ampio in Savinio e rimanda allo stesso ambito semantico della metafisica, come appare dagli scritti di filosofia dell'arte).[34] Ma bisogna saper leggere un testo che invece può rivelarsi di primaria importanza e che, mentre conferma la strettissima familiarità sa-

[32] G. Giordano, *Alberto Savinio: penna e pennello con felicità*, «La Sicilia», 26 aprile 2011.

[33] A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, p. 9.

[34] Cfr. A. Savinio, *Arte = Idee moderne* (1918), in *La nascita di Venere*, cit.

viniana con le *Operette morali*, è insieme autobiografia e presa di posizione politica in un momento non facile proprio per i rapporti tesi con il regime mussoliniano. Nella nostra ipotesi *Drammaticità di Leopardi* è in filigrana uno dei più interessanti scritti autobiografici che, accanto alle più usuali incursioni pseudo-freudiane nel mondo dell'infanzia, dipinge un raro autoritratto "seduto" di Savinio da grande, che si può affiancare a quello pittorico con la testa di gufo risalente proprio a quegli anni (1936).

Una buona porzione dello scritto contiene una critica dell'italianità, condotta in parte come trasparente parafrasi de *Sullo stato presente dei costumi degli italiani*; alcune pagine sono dedicate al *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*. Lo scritto oscilla tra la constatazione di un'italianità estranea all'Occidente perché antiromantica e l'esaltazione di un modello leopardiano eccentrico, ma, sembra di capire, depositario in fin dei conti dei caratteri originali nazionali più veri (antitesi rintracciata anche nella coppia di opposti Gutierrez / Colombo). Savinio denuncia l'«italianismo» come «sola condizione terrestre che racchiude in sé una possibilità di perfezione, un classicismo in atto»;[35] inoltre, «la Poesia Italiana guarda di faccia. Ha uno sguardo da dea. Senza sospetti e senza sottintesi. È la sua sincerità e la sua forma di retorica». Preceduta da una notazione sulla frontalità dell'immagine, che comincia dal profilo degli uccelli e prosegue con la storia dell'arte dagli Egizi a Poussin,[36] questa lapidaria definizione della Poesia italica si ispira apertamente, a mio parere, alla statuaria del regime e rappresenta una chiara presa in giro della retorica fascista. Il saggio è pieno di queste allusioni neanche tanto velate, ed contiene un giudizio sulla questione dell'alleanza con i tedeschi.[37] Ricordiamo che nel 1937 Savinio deve difendere sé e il fratello dall'accusa, lanciata da Anton Giulio Bragaglia, di essere ebrei e anti-italiani.

Il modello Leopardi invece viene ben tratteggiato nelle sue qualità, all'insegna dell'antiretorica e dell'ironia: «Leopardi è la testimonianza viva di ciò che nella mente italiana apparentemente manca. Ironia profonda, gioco intellettuale, romanticismo, 'canto dell'anima'».[38] «Leopardi (altra lacuna da lui colmata) introduce il dubbio – l'utile, fecondo, prezioso

[35] Ivi, p. 16.
[36] Ivi, p. 18.
[37] A. Savinio, *Drammaticità*, cit., p. 14.
[38] Ivi, p. 18.

dubbio nella letteratura italiana: in questa letteratura sicura di sé, in questa letteratura affermativa».[39] «*Dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata*: non è questo forse il segreto del fascino leopardiano? Un passo più avanti nella ricerca, nella ribellione, e Leopardi, avrebbe dato alle lettere italiane quel 'necessario distruttore' che purtroppo ci è mancato, il 'purificatore di cieli', lo 'scopritore di nuovi orizzonti'. Tale qual è, questo ribelle meditativo e sapiente, colma una grave lacuna delle nostre lettere troppo auliche e conformiste».[40] Sono parole queste che si riferiscono esplicitamente a Leopardi, implicitamente a Savinio stesso, e rivelano la percezione del ruolo che egli si assegna (e anche un senso di forte estraneità agli ambienti italiani di quegli anni). Così come altri tasselli del ritratto: i sorprendenti accostamenti di Leopardi al mondo della musica (attraverso il paragone con Chopin) e al mondo del teatro, entrambi mondi saviniani. O l'analisi del rapporto con le parole: «La bellezza della lingua, Leopardi non la cercava nel corpo, ma nell'anima delle parole […] Filologo, cioè a dire amico delle parole, le spezzava per vedere come sono fatte dentro. Godeva scoprire che *nausea* viene da *naus*: questi giochi, queste freddure superiori. Spiritualista, non amava le parole se non per il loro significato riposto. In Leopardi, molte parole vanno intese *in un altro modo*». In questo passo risalta il gemellaggio con Leopardi sul piano di una filologia giocosa. L'insistenza sulla parola "anima", in ogni caso, è anche un'eco delle letture weiningeriane.

La sbagliatissima e frettolosa introduzione di Sapegno non coglie nulla della profonda affinità spirituale che Savinio (definito "inventore di favole"!) svela con un Leopardi fratello maggiore e luminoso alter ego negli anni bui del fascismo. È presente però un'intuizione nascosta e inconsapevole. Sapegno dice di Savinio: «Al fondo della sua natura era infatti una disposizione che chiameremmo razionalistica e illuministica, a cui si sovrapponeva e in cui si riassorbiva un'acuta e inquieta percezione delle contraddizioni e della disperazione del sentimento moderno, la constatazione dell'assurdità e del nonsenso della vita e tuttavia un amore struggente della vita nel suo svolgersi vano e pur affascinante, donde una curiosità senza illusioni ma estremamente varia e disponibile, un lucido piacere di ragionamento ai limiti della sofisteria e del sofisma ma tutt'altro che frivolo e ozioso».[41] E De Sanctis diceva di Leopardi, nelle cele-

[39] Ivi, p. 19.
[40] Ivi, p. 21 (cors. nel testo).
[41] Ivi, p. 8.

bri ultime pagine della *Storia della letteratura italiana*: «Ciò che ha importanza è l'esplorazione del proprio petto, il mondo interno, virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua ragione e che pur gli scaldano il cuore, e non vogliono morire. Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi, e dà al suo scetticismo una impronta religiosa».[42] Vite parallele dunque, all'insegna della rinuncia alle illusioni, dell'antidogmatismo, di un disincanto che non toglie vitalità e forza al sentimento morale. Sono questi i marcatori della Linea Leopardi nella storia della cultura e della nazione italiana – linea eccentrica come Savinio dimostra – di cui De Sanctis è l'isolato iniziatore.

6. *Finalmente Freud?*

Con quali occhiali allora Savinio compie la leopardiana "esplorazione del suo petto"? Non con quelli freudiani quindi. Più in generale, dobbiamo rilevare come non sempre facile sia la verifica delle fasi e dei percorsi di diffusione del pensiero di Freud. Talora abbiamo indizi e non prove, soprattutto per quanto riguarda l'influenza sulla letteratura e sull'arte. Lo studio fondamentale di Michel David sulla psicoanalisi in Italia rileva un nostro ritardo nell'accoglienza delle teorie freudiane, e una loro larga diffusione solo a partire degli anni Trenta-Quaranta.[43] Per quel che riguarda i singoli autori, ad esempio David ritiene che dopo il '10 Svevo abbia conosciuto l'opera freudiana. Dobbiamo comunque tener presente che Freud si impone gradualmente, e molto conta la diffidenza (verso la psicoanalisi e molti altri settori delle scienze psicologiche) di numerose componenti del mondo culturale italiano: la Chiesa ma anche il "Papa laico" Benedetto Croce.[44] Scrittori che consideriamo di influsso

[42] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (1871), Milano, Mondadori, 1991, p. 844.

[43] M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 (1966), pp. 344 ss. e *passim*.

[44] Su questi temi vd. ora P. Guarnieri, *Senza cattedra. L'Istituto di Psicologia dell'Università di Firenze tra idealismo e fascismo*, Firenze, Firenze University Press, 2013. Cfr. anche la recensione di G. Corbellini, *Lo psicologo messo in Croce*, «Il Sole 24 Ore», 24 marzo 2013.

freudiano possono aver mediato interessi e argomenti da altri punti della costellazione psicologica coeva, o aver conosciuto la psicoanalisi tardivamente. La correlazione con Freud potrebbe risultare nulla o spuria.

Di Freud del resto dobbiamo distinguere fra una recezione tecnica e una recezione diffusa, dovuta a una volgarizzazione del suo pensiero che non ha molto a che vedere con gli specifici contenuti della sua teoria. In altre parole: vale anche per i primi decenni del '900 quello che Moscovici rileva per il dopoguerra: la generale affermazione di una vulgata psicoanalitica che solo con molta approssimazione trova rispondenza nel corpus teorico freudiano.[45] Del resto i fraintendimenti sono a volte più fecondi e attenti della stessa ortodossia: questo può valere ad esempio per il giudizio di Papini su Freud, nella sua intervista fittizia, come letterato accuratamente dissimulato sotto le mentite spoglie del medico.[46] Possiamo, infine, avventurarci in una supposizione: che anche Freud sia in fondo weiningeriano, per quello che riguarda il rapporto stretto fra psicologia e arte (da questo punto di vista lo scritto di Weininger su Ibsen rappresenta un modello di disinibizione scientifica).

Savinio è uno scrittore di influenze nascoste ma di precise tracce, che vanno seguite come i sassolini di Pollicino per essere di casa nella complessa architettura della sua mente. Negli scritti pre-anni Trenta troviamo piuttosto molti indizi di una non-recezione di Freud. Se ancora guardiamo alla *Tragedia dell'infanzia*, Savinio dichiara: «Cronos è un dio che i bambini non conoscono affatto […] Tutti i ricordi stimo memorabili, che a mano a mano si vanno deponendo in noi con la gravità delle cose eterne. Quanto è corrotto dalla falsità, l'oblio lo cancella e lo distrugge».[47] Dal sogno si passa all'ordine della memoria che è generatrice di verità; da questa nasce l'arte, che ha la funzione di svelare il non-apparente (ben diverso dall'inconscio) e di sottrarlo alla dimenticanza. Clio è la musa più importante perché è garanzia di eternità.

Dalla fine degli anni Trenta troviamo segni di lettura di un Freud che Savinio riconduce a sé. Prendiamo *Dico a te, Clio* del 1939. In questa meditazione sulla morte ritorna il tema della memoria che ne è l'antidoto, mentre il non noto, il non rammemorato rimane inconoscibile e quindi

[45] S. Moscovici, *La psychanalyse son image et son public*, Paris, PUF, 1961.

[46] «Ho saputo vincere, per una via traversa, il mio destino ed ho raggiunto il mio sogno: rimanere un letterato pur facendo, in apparenza, il medico» (G. Papini, *Visita a Freud*, in *Gog*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 129).

[47] A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 13.

preda dell'oblio. È una concezione agli antipodi delle teorie sull'inconscio; tuttavia possiamo ipotizzare echi della riflessione freudiana sulla pulsione di morte (*Al di là del principio di piacere*, 1920). Questo diario di viaggio si conclude con un giudizio su Freud dove si reinterpreta l'inconscio nei termini della riflessione "metafisica" di vent'anni prima:

> Freud è morto, e sul suo conto ne abbiamo sentite qui in Italia di cotte e di crude. Cattolico per natura, l'italiano avversa tutto ciò che intacca l'uomo come deposito di Dio, e cerca i tirar fuori la verità dell'uomo. È per questo che in Italia c'è così poca psicologia, così poco romanzo? Per noi, dopo Schopenhauer, Freud è il migliore degli educatori. Anche il passo grave e pacato della sua prosa è un passo da educatore. Freud mostra le cose della vita. "tutte" le cose, anche le più sepolte, ma non le giudica: lascia all'allievo la libertà di prendere o lasciare.[48]

E infatti prosegue con una scena notturna che sembra ripresa da un quadro di De Chirico o Carrà. Ancora più forti tracce freudiane possiamo scorgere in *Sorte d'Europa*, che raccoglie scritti del 1943-45. Troviamo qui un approccio al tema della guerra che potrebbe contenere echi del fortunatissimo scambio epistolare Einstein – Freud (1932), dovuto a un'iniziativa dell'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale, e del *Disagio della civiltà*, recensito nel 1930 da Borgese sul «Corriere della Sera». Inoltre il lemma "monoideismo" potrebbe essere un indizio della recezione degli scritti di Freud sul monoteismo, anche se semanticamente è piuttosto vicino allo "unicismo" papiniano.[49]

Certo Savinio non recepisce il Freud letterato di Papini. Il mito di un Savinio psicoanalitico si deve forse soprattutto alla critica di padre Gemelli, che negli anni Cinquanta lo bolla di "freudismo"[50] (accusa terribile agli occhi di chi la lanciava). Eppure nell'onnivoro intellettuale europeo Savinio troviamo più un mimetismo terminologico che un'appropriazione contenutistica di Freud, ben diversamente da quello che accade nel circolo dei triestini, tanto più universale quanto più provinciale. Nel complesso Freud è un elemento estraneo alla poetica saviniana proprio

[48] Id., *Dico a te, Clio*, cit., p. 132.

[49] G. Papini, *Sul Pragmatismo* (1903-11), ora in Id., *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1977 («I Meridiani»), p. 123.

[50] Cfr. S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 35 ss.

nel centrarsi di questa sui temi dell'infanzia, della famiglia, della memoria, del sogno.[51]

7. *Policronie e patacronie*

Se vogliamo capire il rapporto fra Savinio e Freud – che nella presenza e nell'assenza è un caso significativo dell'influenza della psicoanalisi nella cultura europea novecentesca, anche al di là, come abbiamo detto, dello specifico freudiano – dobbiamo quindi volgerci all'analisi delle diacronie, appunto: ma anche delle sincronie, delle policronie, delle patacronie.

Sincronie: Savinio e Pirandello sono due scrittori definiti freudiani. Ma a torto entrambi, a dimostrazione che i percorsi del rapporto fra letteratura e psicologia nei decenni di inizio Novecento passano per canali complessi, e non necessariamente per la recezione di Freud. Pirandello è lettore di Binet e di Janet, l'importanza del quale è stata di recente riscoperta,[52] e certamente è assai più interessato alla psicologia di Savinio, che tutto sommato si accontenta di Weininger. Tuttavia fra loro v'è intensa frequentazione e importanti rapporti di lavoro;[53] e canali di comunicazione fra le loro rispettive opere. Si guardi ad esempio all'influenza del *Fu Mattia Pascal* (1904; 1910 in volume). Savinio riprende dal romanzo il cognome del protagonista di *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari* (1921-22);[54] il signor Münster di *Casa La Vita*[55] ha molti tratti di Mattia Pascal. Oltre a queste spie letterarie, possiamo ricordare che entrambi sono lettori di Schopenhauer. Il rapporto fra Freud e la letteratura di inizio Novecento deve tener presenti anche le influenze comuni, a cominciare da quella di Schopenhauer, che è autore *cult* del periodo ed è profondamente recepito da Freud, da Weininger, da Pirandello (anch'egli intriso di cultura tedesca), da Savinio.

Policronie: nel 1913 esce su «Lacerba» una sezione dei *Canti di Maldoror* (1869) di Lautréamont (al secolo Isidore Ducasse), che contiene pro-

[51] Sulla concezione negativa del sogno in Savinio e l'antitesi sogno-memoria vd. *Primi saggi di filosofia delle arti*, cit, pp. 102 sgg; cfr. su questo punto R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 436 ss.

[52] Cfr. M. David, *La psicoanalisi*, cit., pp. 249 ss.

[53] Cfr. A. Tinterri, *Savinio e Pirandello*, «Ariel», n. 1-2, 1995.

[54] Sull'*Innocenzo Paleari* vd. P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., pp. 271 ss., dove viene definito «romanzo weiningeriano».

[55] A. Savinio, *Casa "La Vita"* (1943), Milano, Adelphi, 1988.

prio l'episodio dell'Ermafrodito. Nel 1916 su «La Voce» viene pubblicata a puntate la prima opera letteraria saviniana, l'*Hermaphrodito* (nel 1918 in volume). Il quadro *Il riposo di Hermaphrodito* (che lo presenta dormiente in un boschetto) si ispira tuttavia direttamente al poema francese, ed è assai più tardo (1944-45), a riprova del collegamento carsico in Savinio fra la fase genetica intorno alla prima guerra mondiale e l'intensa attività intorno alla seconda. Questa influenza, certo, rimanda direttamente all'ambiente francese e al simbolismo europeo. A inizio secolo, e oltre, autori oggi poco conosciuti come Lautréamont vengono riletti ed eletti come riferimento. I *Canti di Maldoror*, ad esempio, ispirano anche un romanzo spesso erroneamente ritenuto realista come *I tre operai* di Carlo Bernari (1934),[56] con il suo sapore decadente e il taglio esistenziale.

Hermaphrodito, in ogni caso, con il suo tema del "doppio", potrebbe essere anche l'emergere di un'ancestrale assunzione in sé della *figura* della sorella Adele morta mentre Savinio nasceva, se possiamo permetterci di avanzare un'ulteriore dimensione interpretativa che probabilmente piacerà solo a pochi.

Patacronie: Savinio afferma che la sua *Gigantessa*, racconto dell'*Achille innamorato* (1938), "predice" Baudelaire.[57] Allo stesso modo potremmo dire noi che il gioco del "rocchetto di Venere", con cui si apre *Hermaphrodito*, sia "precorso" dal "gioco del rocchetto" di Freud (1920).[58]

È giusto infine chiedersi cosa rimane di questa ricostruzione, di una filologia in parte sulle fonti in parte sulle tracce. Al di là di interrogativi desueti sul rapporto fra arte e vita, certo l'opera è un indizio dell'uomo, musicista mancato, pittore grande ma non bravo (a differenza del fratello Giorgio), poligrafo per necessità economica. Teorico dell'arte forse più che artista, troppo ironico per essere poeta, troppo europeo per essere apprezzato in Italia, anche sotto lo schermo protettivo di un Leopardi troppo ben nascosto, il cui ritratto più noto, con quel sorriso fine ed enigmatico da *Ignoto marinaio*, possiamo accostare a quello di chi ne smitizzò la morte attribuendola a indigestione di gelati (e per questo motivo causò la chiusura di una rivista come «Omnibus»). Strada scomoda la Linea Leopardi, troppo laica in un paese cattolico, troppo antidogmatica e infine elitaria, linea che Savinio nella sua maniera cerebrale e generosa prolunga inascoltato fino al dopoguerra. Linea di "esatta dolcezza".

[56] C. Bernari, *Tre operai*, Venezia, Marsilio, 2011 (1934).
[57] Vd. P. Italia, *Il pellegrino appassionato* cit., p. 57.
[58] S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), Torino, Bollati Boringhieri, 1986.

Giovanna Giordano

SAVINIO E L'ISOLA DEI GIOCATTOLI

Così di quadro in quadro, vedere Savinio può dare stordimento. Questa pittura spumosa che si gonfia e rotola come una valanga antigravitazionale, sempre leggera e mai stanca, lascia gli occhi divertiti. Forse non c'è gravitas nella sua immaginazione o forse così ci piace credere. Perché questo suo mondo dove i giocattoli si rifugiano su nuvole di panna e alcuni uomini sono arcigni mostri con il becco a papera, è il mondo dove tutto è possibile. Anche un mondo dove esistono appunto le isole dei giocattoli. E Savinio ci crede. Le isole dei giocattoli trascinano vaporose i frammenti dell'infanzia e il pittore ricostruisce una galassia perduta dove questi frammenti si ritrovano. Ci sono autori che credono che il mondo sia non bello ma tollerabile. Ci sono altri che sentono che il mondo è orrendo e occorre inventarne uno nuovo. Così, per approssimazione e con frammenti del reale, ne inventano uno mai visto prima dove neppure un viaggiatore esperto riesce ad orientarsi. Savinio prende qua e là degli stereotipi per tutti chiari: l'isola che appare evanescente, una finestra dalla quale si intravedere l'azzurro del cielo o del mare, una foresta dove ci sono alberi che anche un bambino riconoscerebbe come alberi ma ai quali un botanico farebbe fatica a dare i nomi, una poltrona dove sono appollaiati individui che diventano una cosa sola con la sedia sulla quale si appoggiano, come fossili che ormai sono diventati roccia. Prende quindi tutte queste cose e le trascina in altre atmosfere. Tutto in pittura è atmosfera, come nella vita.

Poi ci sono i lampi

Poi ci sono i lampi e i baluginii che Savinio da uomo di teatro conosceva bene, quelle luci radianti e spaventevoli che trasformano anche la scena più tranquilla in un paesaggio dell'anima agitata. Tutti i paesaggi sono proiezioni dell'anima e lo sanno bene quei registi di cinema che annunciano delitto e pianto con una sequenza esterno notte con la piog-

gia. E quelle gocce di pioggia prefigurano lacrime e spavento. Ma lo spavento che Savinio vuole raccontare, lui lo sa e pure noi lo sappiamo, non è spaventevole. Non c'è un filo di inquietudine nelle sue tele, piuttosto di stupefatta irriverenza. Già, l'irriverenza, un'altra dote non comune. Qual è il senso del bruciarsi l'anima per cose da poco. Qual è il senso del tentare la via di una fantasia sbilenca, dove le cose appunto cadono e, anche in caduta, non rispettano le leggi di gravità terrestri ma si muovono stranamente. Cadono ma non sembrano farsi male.

Mi piacerebbe vedere i pennelli di Savinio

Mi piacerebbe vedere i pennelli di Savinio, quelli che tutti buttano quando un pittore muore. Ragghianti raccontava che Morandi seppelliva nel giardino di casa i suoi pennelli, dava loro insomma quella che si chiama "onorata sepoltura". Morandi più o meno pensava *Mi avete servito così bene, mi avete reso dei servigi memorabili, vi ho tenuto in mano e non vi permetterò di finire nella spazzatura.* E così li seppelliva in giardino e forse pure con qualche lacrima. Ma com'erano i pennelli di Savinio. La sua pittura fa finta di essere sporca, con queste forme che si gonfiano e precipitano dentro spazi siderali, ma è in realtà molto pulita. Così immagino pennelli e studio lindi, perfettamente ordinato lo studio e geometrico, dove ogni cosa sta giusta e al proprio posto. E come immagino la fisicità di Savinio davanti alla sua tela. Perché ogni pittore è uomo fisico davanti alla sua tela bianca, mano che si sporca, muscolo che si contrae, occhio che guizza, insomma l'arte è prodotto della mano, *artus,* come tutti sanno. Così vedo Savinio nel suo studio lavorare con gesti calmi e a volte minuziosi. Come di chi fa finta di essere irriverente nell'impeto che le forme assumono. Ma a ben guardare quelle forme sono tranquille nel modo in cui si manifestano su questa terra. Anche se la materia cade e i palazzi pure cadono e la logica Euclidea nella composizione se ne va da qualche altra parte, ugualmente lui è tranquillo nel suo modo di dipingere.

Perché tanti uccelli

Perché tanti uccelli e perché Savinio dà tanta importanza alla bocca. Forse la risposta è facile. Perché a Savinio la bocca interessava più della

mano, perché possedeva come pochi nella storia dell'arte, il dono di governare i due linguaggi insieme, forma e parola, penna e pennello. Persino Leonardo da Vinci che di scrittura se ne intendeva, diceva di sé stesso essere uomo senza lettere, uomo cioè che non destreggiava bene la penna d'oca quanto il pennello. E lo diceva di sé Leonardo da Vinci. Sono veramente pochi i pittori che hanno esercitato penna e pennello insieme e con forza uguale. Italo Calvino per questo anche lo ammirava e non è un caso: ai letterati piace la sua pittura e ci sono sterminate pagine di scrittori a lui dedicate e non ultime le mie. Ma qualche volta la parola è anche balbuzie, non-sense, sciocchezzeria e Savinio lo sa bene. E così, innamorato forse dell'idea antica di Metamorfosi e di Ovidio, sente che la bocca ogni tanto emette suoni animali. E non che gli animali non sappiano parlare, solo che parlano diversamente e con altre libertà. Così Esopo e Fedro e pure S.Francesco credevano nella possibilità di un linguaggio animale. E anche l'Arcimboldo assemblava animali per dipingere certi suoi uomini. Nell'universo fantastico invece di Savinio, l'uomo ha doppia natura di uomo e animale e non gli possiamo dare torto.

I balocchi che volano

I balocchi che volano sono altre sue stupenderie. Questi suoi balocchi si inerpicano per terra e per mare in maniera illogica. Sembrano pezzi di scarti del laboratorio di un falegname e anche più facilmente pezzi di scatola di costruzione di bambini. Oh, mondo egregio, quello dove riaffiorano pezzi di giocattoli. A tutti piacerebbe rivedere i propri tutti insieme, sgargianti come allora, nuovi, non usurati e sempre accanto, non sepolti in qualche scatola in cantina o regalati a un altro bambino che arriva. E invece Savinio li ripesca, emblemi di un oblio facile. Nessuno dimentica i suoi giocattoli e a tutti stanno a cuore. Questi balocchi stanno spesso sulle sue isole piene di struggenza perché sono isole difficili da raggiungere. Qualche volta sono balocchi spugnosi, altre volte ci sono come dei graffi, scarificazioni, incisioni, labirinti ondulati. La pittura qua è veramente strana. La voglia di queste calligrafie improbabili, come quando il segno si arrotola dentro matasse minuziose. Qui lui è veramente in anticipo coi tempi. Sembra avere ispirato Consagra, Carla Accardi, Sanfilippo, Turcato, il Gruppo Memphis e Arnaldo Pomodoro, tutti un po' suoi nipoti anche se più selvatici ancora. Arnaldo Pomodoro

più o meno fa la stessa cosa con le sue sculture: le segna con questi improbabili alfabeti stellari, grumi che si impuntano e diventano frecce, artificiali percorsi di formiche.

E sicuramente un padre

E sicuramente un padre. Un padre possibile di Savinio è El Greco. El Greco ritorna nella sua opera *Armida*, il siparietto che raffigura Gerusalemme. La Gerusalemme di Savinio sta, come si immagina ma come non è in verità, su un altipiano. E la rocca (non si capisce bene se terra morbida e cascante oppure roccia, forse piuttosto come le colline di sabbia congelata dal sole del deserto del Negev), ospita la città antica come un nido di aquila. Sulla città giustamente turrita e raddrizzata da impavidi minareti ci sono baluginii di nuvole e fulmini duri. Così pure dipinge Toledo El Greco. Le stesse tonalità livide, la stessa terra che casca mentre le architetture restano, le stesse nuvole che sono più grevi della terra che sostiene le mura.

Se Savinio avesse dipinto cavalli

Se Savinio avesse dipinto cavalli a mai finire come suo fratello. Se avesse fatto questo sarebbe stato in vita più acclamato. E ora il solito paragone fra fratelli sul quale la letteratura è sterminata, sul chi era più bravo e perché e in che misura uno eccelle o l'altro meno. Polemiche facili che sono sempre riattizzate da noi che amiamo il mito di Caino e Abele perché a tutti noi è capitato di vedere fratelli insopportabili e di averne e perché i paragoni fra fratelli, anche in famiglia, sono abitudini plurimillenarie. De Chirico era senza dubbio più compiacente e anche, come si sa, falsario di se stesso. Anche questo racconta Ragghianti: De Chirico ridipingeva uguali e stancamente suoi vecchi e celebri quadri anche a distanza di anni, fagocitato dal mercato e dal suo narcisismo. Da vecchio dipingeva senza sosta, notte e giorno e a questo era anche stimolato dalla moglie vestale e la moglie sempre gli diceva *dipingi*. A De Chirico vecchio piaceva il telegiornale. La moglie allora gli permetteva quel quarto d'ora di telegiornale, poi alla sigla subito gli si avvicinava, spegneva il televisore e sempre e ancora gli diceva *dipingi*. Queste cose me le ha raccontate Italo Mussa che aveva assistito di presenza a molte

di queste scene in casa De Chirico. Quindi lui più compiacente, falsario di se stesso e devo dire anche pittore di temi facili. Lui riprendeva, sfilacciandola e un po' tormentata, la pittura antica italiana nel senso più classico e generico e questo piaceva così tanto. Negli anni di Piero Manzoni e di Man Ray, c'era un uomo che dipingeva cavalli con le criniere al vento. De Chirico, insieme a Sassu, con i loro cavalli, cavalcavano un'immagine affettuosa. Non c'erano più cavalli in giro ma vivevano ancora nella loro pittura.

C'è pure nella sua pittura un presagio di distruzione

C'è pure nella sua pittura un presagio di distruzione. Qualche giorno fa Arnaldo Pomodoro mi ha detto: «Tutto si spezza, si rompe, frana, si sfalda» e, con queste sue parole un po' accorate, dette davanti a un piatto di gnocchi rossi, mi è sembrato di avere capito nell'anima la sua scultura che è euclidea ma mangiata da tarli tecnologici e che si sfalda e vorrebbe pure precipitare. E anche ho sentito una punta di dolore in queste parole. È vero che «tutto si spezza, si rompe, frana e si sfalda», nella terra e nell'anima tutto è pronto a questa ingiuria. Dalla torre di Babele alle Torri Gemelle, il destino è quello. E Savinio pure lo dice ma con leggerezza. Non c'è più nella sua pittura l'intima solidità di Piero della Francesca o del Beato Angelico. Tutto quel mondo è finito per sempre. Il suo invece e il nostro è pronto a cadere. Ma lui non piange per questo, anzi si diverte. Cosa c'è di più grande che un senso di tragedia presentato con la leggerezza.

Silvia Acocella

METAFISICHE ALLO SPECCHIO: L'«AVVENTURA COLORATA» DI SAVINIO E IL «TEATRO NERO» DI PIRANDELLO

Se il nero assorbe tutti i colori, se l'intero spettro visibile scompare nella sua opacità, allora il «teatro nero» di Pirandello può essere inteso come l'opposto speculare dell'«Avventura colorata» di Savinio, un'immagine rovesciata dove si riflettono i significati più profondi e riaffiorano quelli rimossi. Le due definizioni compaiono affiancate, quasi l'una evocando l'altra, ne *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*,[1] premessa alla ristampa di *Capitano Ulisse*,[2] prima prova drammatica dello scrittore ateniese nel mezzo di quel rinnovamento delle forme teatrali in cui, in tutta Europa, la parola tentava il varco verso l'oltre.

La figura archetipica di Ulisse presiede a questo passaggio verso la materialità del palcoscenico, guidando la multiforme immaginazione dell'autore tra le volute barocche dell'Odescalchi.

Nei piccoli spazi di questo teatro recentemente restaurato, dilatati dagli effetti ottici di nuove luci che immergono il palco in un «bagno di colore»,[3] Savinio immagina una parola che, attraverso il corpo degli at-

[1] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*, in Id., *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2003, p. 18 e p. 15. Il confronto tra il teatro di Savinio e quello pirandelliano ha fatto da sfondo, durante il Congresso nazionale ADI 2012, *La letteratura degli Italiani 4. Gli scrittori e la scena*, a un mio intervento, *Da spettro a spettatore*, focalizzato sulla tensione dialettica tra la presenza fantasmatica dei personaggi e l'irruzione materiale del pubblico sulla scena.

[2] *Capitano Ulisse* appare in volume nel 1934, (Roma, Quaderni di «Novissima», corredato da una *Giustificazione dell'autore*). La ristampa nel numero 5 della rivista «Scena» dell'ottobre-novembre del 1976 è preceduta da *La verità sull'ultimo viaggio* (già uscita su «La Fiera Letteraria» il 3 settembre 1933), una riflessione a distanza che offre preziosi punti di appoggio per l'accostamento tra la metafisica di Savinio e quella pirandelliana.

[3] La descrizione della novità di queste luci è in una recensione di C. Alvaro («Il Risorgimento», Roma, 3-4 aprile, 1925), scritta in occasione dell'inaugurazione del Teatro d'Arte, il 2 aprile 1925: «Sono abolite le luci della ribalta, e l'illuminazione affidata a una serie di riflettori a resistenza e a cinque colori, posti fuori della scena e sulla scena. Le luci provenienti da questi meccanismi sono come un bagno di colore nel quale è tuf-

tori, componga visioni.[4] L'esperimento del Teatro d'Arte, tentato da Pirandello nel 1924,[5] si offre infatti come il campo più fecondo per la realizzazione delle sue fantasie.

Non solo lo spazio era particolarmente adatto ma anche il tempo: anni di grandi rinnovamenti che nell'arco di un ventennio, dal 1910 al 1930, per l'«espansione della mente, […] l'intelligenza più chiara, la vista più lunga» degli artisti, consentivano di «intravedere l'"altra' parte del mondo […] ai più […] celata come l'altra faccia della luna».[6] Tanto più se le novità dell'illuminotecnica davano forma a una sorta di «teatro fatato»[7] che con «giochi d'ombra, di penombra, di luce lacerante, di colori»[8] rendeva

fato il palcoscenico. Si possono ottenere, con delle sapienti gradazioni, effetti di distanza e di vicinanza sorprendenti. L'attore non è illuminato in pieno da una luce senz'ombre come qualche cosa di staccato, simile alle figurine degli stereoscopici, ma è immerso in una luce calda e fusa che può mutar tono attraverso gradazioni minime e impercettibili. A patto di non abusarne, questo metodo d'illuminazione può supplire ai difetti del palcoscenico non molto profondo, se pure largo come quello del Valle».

[4] Come quello di Pirandello, il teatro di Savinio è di parola, nel senso che è la parola «(come in Shakespeare) a creare l'evidenza, a comporre visioni». (A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 9). A una radice vichiana della «parola-immagine» di Savinio è risalita G. Caltagirone, nella sua monografia *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007.

[5] Accanto a Pirandello, capocomico e direttore generale degli allestimenti scenici, compaiono tra gli undici soci Orio Vergani, Stefano Landi, Massimo Bontempelli, Lamberto Picasso, Virgilio Marchi. Per buona sorte della compagnia quest'ultimo, architetto dai trascorsi futuristi e dalla mente ingegnosa e pratica era lo scenografo dell'Odescalchi, uno di quei «teatri da ricostruire tecnicamente, per i quali bisognava creare un impianto elettrico proporzionato, e quindi una cabina di regia. Marchi pensò a tutto questo, inoltre impiantò quattro panorami colorati scorrevoli per aumentare le possibilità di fondo, un riflettore centrale e, ai lati, fece costruire due branche di gradini» (A. Bisicchia, *L'Estetica del colore e il linguaggio del corpo in Pirandello*, in *Pirandello e le avanguardie*, a cura di E. Lauretta, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di Studi pirandelliani, 1999, pp. 92-93). Una testimonianza dello stretto legame tra i progetti teatrali di Savinio e l'avventura del Teatro d'Arte è offerta dalla narrazione di Maria Morino, scritturata da Pirandello e futura moglie di Savinio. (M. Savinio, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di A. Savinio e con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1987).

[6] A. Savinio, *Teatro*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2011, p. 361.

[7] Di un «teatro fatato» fornito di «tastiere magiche […] Per realizzare i sogni» parlava Marchi a proposito dell'Odescalchi. (V. Marchi, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in «Teatro Archivio», n. 4, maggio 1981, Roma, Bulzoni, ora in A. D'Amico - A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 415).

[8] Sono notazioni di Pirandello stesso, riportate da A. Tinterri, *Autori italiani e stra-*

possibile la materializzazione del sogno.[9] Savinio immagina il *Capitano Ulisse*[10] per la struttura modulare e i sofisticati riflettori dell'Odescalchi, componendo quel suo primo lavoro drammatico come un'*Avventura colorata*, definizione prelevata da *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo del 1919.

Dentro un mondo dilatato dalla policromia, percepito non tanto con «gli occhi della fronte» ma «con quel terzo occhio» destinato ai sogni,[11] le sue visioni si connotano naturalmente come spettrali, mentre «l'*uomo attore* sale a una biologia superiore»[12] e diventa l'«abitante inavvicinabile» di una dimensione metafisica.[13]

Una metafisica, però, che assume da subito una strana piega, deformante: esposta alle contaminazioni con il comico, alle infiltrazioni della malinconia, ai rovesciamenti dell'umorismo, è essenzialmente, come quella di Pirandello, una metafisica grottesca.[14]

Serpeggiando sotto il segno di Mercurio, la scrittura di Savinio, del resto, è tra le più sfuggenti, metamorfiche e inafferrabili del Novecento (*Proteo* è uno dei suoi pseudonimi): ammette ambiguità, produce ossimori e ibridismi. Come nel caso dell'intelligenza di Ulisse che, scambiata come accadrà in Musil per *stupidità*[15] proprio perché «pura», illumina e

nieri nelle scelte di Pirandello capocomico, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. Scrivano, Agrigento, Ed. Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 69-70.

[9] Il procedimento freudiano della condensazione che fa affiorare nell'attività onirica, in forme abbreviate e laconiche, il contenuto latente dell'inconscio è simile a quello che rende concreta e plastica quella «materia del sogno», come nel 1928 la definisce Pirandello (E. Rocca, *Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche,* «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928, ora in I. Pupo, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini,* prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2002, p. 409), capace di dare forma all'informe.

Si rinvia per un inquadramento vasto e persuasivo di questo tema a C.S. Nobili, *«La materia del sogno». Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini, 2007.

[10] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2003.

[11] A. Savinio, *Teatro*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 360-361.

[12] Id., *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., pp. 18-19.

[13] A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, cit., p. 124.

[14] Lo sfondo teorico cui facciamo riferimento è quello tracciato dallo sguardo di Guglielmi sulla letteratura novecentesca, tanto più illuminante nel descrivere forme e strategie, quanto maggiori sono le altezze speculative raggiunte (G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986).

[15] Nella *Nuova Enciclopedia* il binomio intelligenza/stupidità è confermato in entrambe le voci (A. Savinio, *Intelligenza*, *Stupidità*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp.

preserva la sua «apparenza di «tonto».[16] Non solo è un «*incompreso*» danneggiato dalla «qualifica di eroe», ma così tanto «corroso dall'esperienza»[17] da aver assunto ormai una consistenza fantasmatica.[18] È rimasto imprigionato nella ciclicità ossessiva del monomito del viaggio, di quell'inattuabile «*ultimo viaggio*» che, «appena iniziato, […] si converte in *penultimo*», vincolando il *nostos* a un eterno ritorno, a un «girare a folle»[19] senza direzione.

Nel teatro di Savinio, del resto, gli uomini-attori compiono raramente percorsi rettilinei, piuttosto si muovono su pedane instabili, attraversano cortine, sipari, sospendendo i loro destini dentro cornici. Soprattutto, ed è quel che più conta, quando finalmente escono dal palco, raggiungendo l'altrove, il passaggio dal fisico al metafisico non li rende meno «vivi»,[20] meno presenti: al più finiscono proiettati come ombre, quasi cinematografiche, ma non svaniscono mai del tutto, dietro le quinte.

Anche invisibili, persistono.

Savinio nel '19, su «Valori plastici», definiva la metafisica «ciò che della realtà continua l'essere oltre».[21] In *Capitano Ulisse* questa visione di confini imprevedibili, di una natura non manifesta, ritorna nella sollecitazione a «penetrare il mistero» di Mentore/Minerva: «Dico "mistero" perché faccio conto di trovarmi di qua dal problema: di là, il mistero […] non è più mistero. Si varca la sponda…».[22] È la stessa idea di *oltre*

224-25 e pp. 353-54). Una simile sovrapponibilità tra i campi è in Musil nel suo *Discorso sulla stupidità*, scritto nel '37 in seguito a una proposta della Lega austriaca degli artigiani. «Quanto a me, avevo scritto diversi anni fa: se la stupidità non rassomigliasse perfettamente al progresso, al talento, alla speranza, o al miglioramento, nessuno vorrebbe essere stupido. Questo avveniva nel 1931…». (R. Musil, *Discorso sulla stupidità*, a cura di G. Mazzacurati, Milano, Shakespeare & C., 1979, p. 31).

[16] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 20.

[17] Ivi, p. 19.

[18] Ivi, pp. 11-13.

[19] Ivi, p. 21-22. Tra i primi a porre in rilievo il processo di «diseroicizzazione» dell'Ulisse saviniano è stato Ugo Piscopo (U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973).

[20] «Vive più dei vivi» è, ricordiamo, la definizione che Pirandello, in un'intervista a Rocca, dà delle creature dell'Arte e, di conseguenza, dei suoi personaggi. (E. Rocca, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, cit., p. 408). Del resto, già nei saggi degli anni '90 egli aveva rimarcato nella creazione artistica la doppia essenza, materiale e spirituale, delle apparenze, considerandole immagini divenute a tutti gli effetti sensibili.

[21] Cfr. M. Carrà - E. Waldberg - E. Rathke, *Metafisica*, Milano, Mazzotta, 1968, p. 207.

[22] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 69.

che governa l'universo pirandelliano, dove per intermittenze e nella sospensione di un «vuoto strano», giunge il riverbero di una dimensione esistente non fuori dal reale, ma semplicemente al di là dello sguardo umano. Sono fenomeni «naturalissimi»[23] che, se collegati al tutto, acquistano l'evidenza dei fatti; e tuttavia proprio questo «punto massimo di *chiarezza»* della percezione è terribile, chiede pudore e, da parte dell'artista, la deformazione continua degli aspetti oscenamente chiari.[24] Il compito del moderno metafisico diventa allora quello di raccogliere le rovine di tutte le culture e servirsi «dei detriti dei miti per truccare la nudità delle cose», «per aggirare le cose, scivolare su di esse, disporle in lontananza, custodirne l'opacità».[25]

Il *velo* delle immagini è, infatti, necessario, irrinunciabile per un occhio che «non può spingersi oltre la superficie colorata delle cose».[26]

È questo uno dei punti di maggiore coincidenza tra la metafisica di Savinio e quella di Pirandello, entrambe costruite sull'abisso del nulla: davanti all'insostenibilità del vuoto, i miti e le forme superiori dell'Arte coprono, fanno da velo, vorrei dire da *feticcio*, diventano il simulacro di ciò che è assente.[27] Si appoggiano in qualche modo alla consistenza del-

[23] Il «realismo magico» di Bontempelli (uno degli undici soci del Teatro d'Arte) è, accanto alla metafisica di Savinio, un altro tassello fondamentale per ricostruire il campo di suggestioni che agisce alle spalle della definizione pirandelliana di fenomeni «naturalissimi»: spesso l'uso di questo superlativo si collega con la «'naturalezza' del magico» bontempelliano, con quel «mitologico» in cui Saccone vede articolarsi, il quotidiano come un innesto felice, per esempio «nell'ipotesi spettacolare del Teatro d'Arte», così importante per l'intensificarsi del campo di influenze tra i due scrittori (cfr. A. Saccone, *Il simulacro della scena e l'«industria dello spettacolo»*, in Id., *«La trincea avanzata» e «La città dei conquistatori». Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000, p. 115).

[24] Per un inquadramento del concetto di pudore nelle visioni dell'oltre, cfr. G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e Avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, p. 134.

[25] G. Guglielmi, *La lucerna di Psiche*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, cit., p. 167.

[26] Id., *La lucerna di Psiche*, cit., p. 169. In seguito, Guglielmi, affrontando la metafisica ungarettiana, si serve proprio di questa visione di Savinio per trattare della reazione di «pudore» dell'artista e della necessità di velare la natura. (G. Guglielmi, *La metafisica di Ungaretti*, in Id., *l'invenzione della letteratura. Modernismo e Avanguardia*, cit., p. 134).

[27] In questa accezione Fusillo conduce la sua indagine sugli oggetti-feticcio del modernismo, dando loro spessore antropologico, filosofico, psicologico (M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012).

l'opaco, per consentire allo sguardo umano di continuare ad avere visioni.

Non sorprende pertanto che, in considerazione della radice etimologica di *spectaculum*,[28] fra tutte le peculiarità di Ulisse sia il suo sguardo ad essere posto al centro dell'opera. Unica nota di colore sul suo volto in bianco e nero, pallido e con una folta barba bruna, i suoi «*occhi celesti: il destro vivace e spalancato, l'altro sognatore e socchiuso*»[29] hanno col tempo «acquistato una forza spaventosa»: «vinc*ono* qualunque distanza, traversa*no* lo spazio…».[30]

Evocato come parvenza dal desiderio inappagato, il capitano riesce persino a vedere, e a farsi vedere, in silenzio, da Telemaco. Ciò nonostante, quando fissa lo sguardo in un viso, mai riesce a penetrare il varco degli occhi:[31] ingressi ciechi, sbarrati come porte chiuse. Scrutando, nell'ultimo atto, l'«uscio terribile» degli appartamenti di Penelope, che rimane a lungo «muto e cieco», Ulisse confessa, infatti, la sua incapacità «di sostenere il peso degli occhi».[32]

È l'*anagnorisis* classica ad essere negata in questo mondo «indrammatico»,[33] dove le donne sembrano tutte uguali: persino Penelope, tanto attesa, si rivelerà essere una «*replica fedelissima di Circe e di Calipso*», in un inquietante gioco di specchi.[34]

[28] Dall'intensivo *spectare*: dalla base *spec* di *specere=spicere*, guardare. *Spectrum* ha il suffisso *–trum* proprio degli strumenti: lo spettro, punto di partenza del nostro percorso interpretativo, è, dunque, il mezzo visivo dello spettacolo. Savinio, come più volte ha dichiarato, tiene in gran conto la «mente etimologica» dello scrittore: «l'etimologia è la psicologia del linguaggio, il modo di penetrare l'anima delle parole». (A. Savinio, *Achille*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 20).

[29] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 43. Lo sguardo di Ulisse riconduce, per la sua facoltà di sconfinare, di oltrepassare i limiti consueti della vista umana, all'occhio metafisico del *Signor Münster*, protagonista del penultimo racconto di *Casa*: *«La vita»*, un maestro di fantasmagorie che ha la ventura di risvegliarsi morto. Inoltre, proprio «Occhi» si intitolano i brevi componimenti epigrammatici che intervallano questi racconti, tutti esposti alla luce che la morte getta sulla vita.

[30] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 89.

[31] «Io solo l'ho guardato negli occhi» dice Savinio, sulle soglie del commento (A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 14), offrendo il suo sguardo di autore come unico spiraglio per gli occhi del suo mitico personaggio.

[32] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., pp. 113-15.

[33] A. Savinio, *Dramma*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 127. In una nota, Savinio aggiunge: «È da una ragione 'cosmica' che viene la nostra impossibilità di dramma: dalla sparizione di Dio» (*ibidem*).

[34] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p.119. Baldacci ravvisa un'«intima ragione poe-

La via d'uscita di questo dramma senza catarsi, privo di percorsi finali e salvifici, sarà di fatto un'altra, laterale, da teatro dell'assurdo; ma perché il varco funzioni, chi esce dovrà, come Orfeo, non voltarsi mai indietro.[35]

I riflettori a resistenza e a cinque colori dell'Odescalchi, posti sia dentro che fuori la scena, sono fondamentali in questa avventura. All'interno di una dimensione *spettrale* che consente, oltre i limiti dello sguardo umano, di generare nuove percezioni, anche lo spettro solare, con la sua luce scomposta cromaticamente, diventa un elemento scenico imprescindibile. Se lo spettacolo è il più rapido «mezzo che scioglie i *nodi della vita*», questa «forza solutrice del teatro» è ricondotta, infatti, da Savinio «soprattutto *ai* colori».[36]

«Il teatro incolore» che caratterizza gli spettacoli del suo tempo «non risolve il dramma: lo ingorga maggiormente. Il teatro grigio della democrazia, questo teatro nato dall'associazione di due *non colori*» giace come un peso morto agli antipodi dei suoi esperimenti iridati, ma anche, paradossalmente, del «teatro nero» di Pirandello, «che pure è così grave, così serio», ma che è il solo ad essere «sopravvissuto alla rovina del teatro».[37]

Il nero del siciliano e la policromia del greco sono, lo ripetiamo, perfettamente speculari. Tanto che tra le due metafisiche, l'una il rovescio dell'altra, avvengono scambi e contaminazioni come per un imprevisto processo di osmosi. In entrambi i teatri, del resto, i personaggi gravitano intorno ai luoghi della soglia,[38] a volte vi dimorano persino, trattenuti dalla loro consistenze spettrali «vive più dei vivi».

tica» decisamente «pirandelliana, in questo continuo «gioco di specchi inteso a riflettere altrettante crisi d'identità: ché se Penelope dapprima non riconosce Ulisse, sarà poi Ulisse a non riconoscersi come marito di Penelope» (L. Baldacci, *Capitano Ulisse e l'antieroe di Savinio*, «Il Tempo», 21 settembre 1989).

[35] Questo è infatti il comando di Minerva ad Ulisse, quando nell'ultimo atto apre il portone (A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 126). Si ricordi che a un *Orfeo vedovo* Savinio dedicherà un libretto d'opera (Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950).

[36] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., pp. 16-17. Un'acuta analisi della policromia di Savinio è in D. Bellini, *Savinio saggista e l'identità degli italiani*, in *Letteratura, identità, nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, Duepunti edizioni, 2009.

[37] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., pp. 17-18.

[38] Per il carattere figurale della *soglia* si rinvia agli studi F. Rella, in particolare a *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987 e a *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Bologna, Pendragon, 1996. In quest'ultimo studio, un'intera sezione, *Cartografia del moderno. La scrittura enigmatica di Alberto Savinio* è dedicata all'autore ateniese (ivi, pp. 35-60).

Allo stesso modo delle «apparenze» pirandelliane, indugianti tra vita e morte sin dall'atto unico *All'uscita*,[39] Ulisse è un personaggio bloccato a metà,[40] «la sua sorte è rimasta in *sospeso*». Se, infatti, Savinio ricorda che «chi muore male diventa fantasma», è per sottolineare quanto paradossale sia il destino del suo eroe: «vivo passare allo stato di fantasma, è un capolavoro di assurdità»[41] di cui questo suo Ulisse è caso unico.

Il palco dell'Odescalchi, con il suo «moderno impianto delle luci, allora sconosciuto ai teatri di prosa italiani»,[42] offre all'estrema e «impaziente» esistenza di Odisseo[43] l'occasione di percorrere fino in fondo un'*avventura colorata*, di passare dal nero sterile e invischiante dell'eterno ritorno a quello metafisico dell'oltre, a una tenebra assoluta che è sostanza primigenia e ultimo approdo del reale.[44] È necessario che il Capitano porti a termine il viaggio e giunga finalmente alla morte, perché solo al di là dei limiti della vita l'oscurità può convertirsi in chiarezza e farsi lampo metafisico di una luce *nera*. La stessa luce che, contemporaneamente, nell'universo di Pirandello, artefice di quel «teatro fatato»,[45] si

[39] L. Pirandello, *All'uscita. Mistero profano*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 4 voll., 1986-2007 (vol. I, p. 243).

[40] Il «lamento straziante» di Ulisse, raccolto da Savinio, sorge appunto dalla sua «grandissima voglia di *finirla*». La «stanchezza» dei suoi gesti segnala il suo profondo «bisogno di riposo», il desiderio di uscire dal cerchio infinito di un viaggio che impedisce di morire «[…] Tornare a casa era per lui un fatto gravissimo, lo scopo – mancato – della sua vita. […] Ha seguito le regole, le norme, lo stile. Eppure non è a posto. Perché? Ha vissuto la vita di tutti – meno che la sua propria. Diamo a Ulisse il necessario riposo» (A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., pp. 21-30).

[41] Ivi, pp. 21-22.

[42] A. D'Amico - A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 54.

[43] La categoria di «impazienza» è utilizzata da Gibellini per analizzare la presenza di Ulisse nella poesia italiana novecentesca. (P. Gibellini, *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia del Novecento*, in La *nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto, C. De Vecchi, C. Favaro, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008, pp. 109-134).

[44] Ne *La verità sull'ultimo viaggio*, Savinio indugia sul nero vischioso che fino ad allora ha avvolto il peregrinare dell'eroe: «Lui stesso condannato a una notte infinita. Fermo davanti a un mare di pece, a una nave egualmente nera e sempre pronta a salpare» (A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 21).

[45] Pirandello porta all'estremo le possibilità di quel «teatro fatato», interpretando le operazioni sceniche come sortilegi di un officiante che evoca i suoi personaggi e fa «regia con la luce»; al punto che Marta Abba, durante le prove di *Bellinda e il mostro*, rovescerà questo sperimentalismo in un'accusa. Il fare «regia con la luce» da parte di Pirandello giunge ad esasperare Marta Abba (cfr. C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 126).

rivelava, con un'inversione tutta novecentesca di cecità e visione, come la *vera lux*.[46] Sin dalla «lanterninosofia» de *Il fu Mattia Pascal*, infatti, il «bujo pesto» che avvolgeva la proiezione intermittente e, si noti, colorata delle illusioni umane[47] si era ribaltato nella matrice della sola luce eterna, inaccessibile allo sguardo umano, se non dopo la morte, con lo spegnersi di ogni terrestre iridescenza.[48]

Dall'altro lato del «'mistero' delle cose», dove esso non è più tale, ma solo una «più vasta realtà»,[49] Savinio descrive l'istante esatto di questa conversione delle tenebre, quando dentro la mente di Ulisse l'oscurità,

[46] Si tratta di un «bujo pesto» cosmico, che Pirandello fa coincidere con l'immagine di Dio, ribaltandone la definizione di *Lux aeterna*: «Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio (luce) quel che in fondo è bujo pesto. Ma non discutiamo» (ci serviamo della citazione di Gösta Andersson perché per primo ha riportato la versione integrale del passo tratto dal saggio del 1893, *Arte e coscienza d'oggi*, pubblicato in «La Nazione letteraria», Firenze, a. I, n. 6 settembre 1893, p. 96). Come lo stesso critico nota, «Pirandello, nella copia lievemente ritoccata dell'articolo della quale si è servito l'editore delle *Opere* [Manlio Lo Vecchio Musti], ha cancellato la parola "luce" che nell'originale si trovava dopo "Dio"» [G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Amenquist-Wilksell, Stockolm, 1966, p. 78]. La connessione tra luce e Dio è, invece, un dato fondamentale.

[47] La «lanterninosofia» del Paleari, destinata a riaffiorare nelle pagine de *L'umorismo*, è la messa a punto teorica di questa visione pirandelliana: «E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti sulla terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che projetta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi» (L Pirandello, *Il fu Mattia Pascal,* in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2 voll., 1990, vol. I, p. 484). L'esposizione della «lanterninosofia» diventa «una sorta di anticipato commento teorico alla vicenda di Mattia Pascal, lo svelamento critico del suo inganno, l'anticipazione *en abyme* del suo esito, cioè di quell'ultimo rovesciamento dall'oscurità alla chiarezza che sarà la sua morte vivente, la sua volontaria uscita dal tempo». (G. Mazzacurati, *«Il fu Mattia Pascal»: l'eclissi del tempo e il romanzo interdetto*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 232- 34; dello stesso si veda anche *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, a cura di M. Palumbo,Torino, Einaudi, 1998).

[48] Per un più vasto confronto tra le visioni scientifiche del primo Novecento, le novità tecnologiche legate all'elettricità e l'immaginario letterario, mi sia consentito il rinvio a S. Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori, 2006.

[49] A. Savinio, *Teatro*, cit., p. 361.

come per una lacerazione naturale, apre al suo interno uno spazio per la luce: «Un minuscolo diaframma gli si è aperto nel cervello che ha sparso una luce splendente nella sua anima oscura».[50]

Questo rovesciamento continuo tra buio e fonti luminose, che crea una rete di visioni comuni tra i due commediografi intorno al palco dell'Odescalchi, è un'ulteriore conferma della specularità delle due metafisiche e delle profonde corrispondenze tra i loro immaginari: se per Savinio, infatti, è compito dell'artista rendere luminose le tenebre e viceversa,[51] per Pirandello è privilegio della visione umoristica mostrare l'oscuro al posto della luce e portare allo scoperto il lato in ombra delle prospettive abbaglianti.

E così, proprio perché lo scruta al rovescio, nello specchio della sua *Avventura colorata*, Savinio riesce a leggere fino in fondo nel «teatro nero» pirandelliano, cogliendo la presenza di una luce impastata di ombre, simile a quel *lumen opacatum* che Goethe, nella sua *Teoria dei colori*, vedeva manifestarsi solo attraverso l'oscurità.[52]

Consapevole che «per 'sentire' il dramma di Pirandello bisogna chiudersi nel necessario buio»[53] quando al Boboli di Firenze, nel 1937, ve-

[50] Id., *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 30. Non è un caso che questo bagliore metapsichico traforante il buio torni nella visione-ritratto di Pirandello percepita da Savinio come una riprova del suo privilegio ottico: «un medaglione di luce si aprì nel cielo notturno, la faccia vi s'incastrò di Luigi Pirandello con l'occhio a punta (di là da un certo limite, gli uomini usano un occhio solo) e sorridendo nel barbino accennò che ci eravamo capiti» (A. Savinio, *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, pp. 63-68).

[51] All'*Ombra* Savinio dedica una doppia voce enciclopedica. (A. Savinio, *Ombra*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 279 e pp. 280-81). E ulteriori significati, in questa prospettiva, acquista anche il diverso finale del secondo atto, nel manoscritto di *Capitan Ulisse* conservato al Gabinetto Vieusseux, che si conclude con il «canto maliconicissimo» di una Minerva coinvolta ormai nella caducità umana: la dea chiede al sole, che sorgendo e rischiarando provoca dolore, di mitigare la realtà, non di illuminarne la sofferenza (cfr. A. Tinterri, *Nota* a Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 161). Nella *Nuova Enciclopedia*, alla voce *Apollo*, Savinio tornerà a domandarsi, del resto, davanti al dio «fugatore di tenebre»: «Ma chi assicura che la luce è migliore delle tenebre?» (A. Savinio, *Apollo*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 50).

[52] Il quadro di riferimento che utilizziamo per il nostro percorso teorico è quello delineato dalla tassonomia dell'immagine-movimento proposta da Gilles Deleuze, il quale, tra l'altro, sulla scorta di Eliane Escoubas, collega suggestivamente la *Teoria dei colori* di Goethe alle sperimentazioni espressionistiche di Murnau (G. Deleuze, *l'immagine movimento*, trad. di J.P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1993[2]).

[53] A. Savinio, *Dramma*, cit., p.123.

drà la messa in scena de *I giganti della montagna*, più di ogni incanto colorato, considererà la notte che avvolge la villa della Scalogna la cornice estrema di quell'ultimo mito. E pur apprezzando la svolta Dei *Giganti* verso l'«avventura colorata», la ricondurrà comunque all'interno del nero pirandelliano.

Un «"nero" che come una gran sete» ne «divora» l'opera.[54]

Queste luci che abitano dentro il buio, che proprio dal nero traggono sostanza, raggiungono e penetrano come un terreno naturale le messinscene del Teatro d'Arte, approfittando di ogni fessura, di tutti gli strappi o incrinature, che siano diaframmi come con Savinio, oppure orli che si distaccano come con Pirandello. Comunque crepe metafisiche da cui, sul palco, trapela l'invisibile.

Le porte, per esempio, luoghi per eccellenza del passaggio, nelle scenografie di *Capitano Ulisse* tratteggiate da Giorgio De Chirico, hanno l'effetto di buchi neri.

Savinio, che si descrive in questa sua prima opera teatrale arso da «una tremenda sete [...] di nuove porte aperte»,[55] immagina l'uscio nello studio di Telemaco[56] come un varco verso l'oltre, «un buco onde si casca nel vuoto».[57]

Tuttavia, se il teatro fatato dell'Odescalchi si fa metafisico non è solo grazie ai fasci dei nuovi proiettori o alle barriere infrante tra palco e platea che pure ne costituiscono la novità maggiore: altrettanto decisivo sembra essere ciò che sulle tavole del palcoscenico persiste, continua a fare da limite, da *velo* appunto, custodendo l'opacità della percezione.

È solo sotto un cielo-cupola che può svolgersi, infatti, il «dramma del passaggio».[58]

Al di sopra di pareti che non delimitano più, troppo esposte a ten-

[54] Id., *Palchetti romani*, cit., p. 63.

[55] Id., *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 19.

[56] Così la didascalia nell'*Atto secondo*:«*Stanza di studio. Nel fondo, uscio aperto verso il corridoio*» (A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 64).

[57] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 19.

[58] Di «dramma del passaggio» parla Savinio a proposito dell'opera teatrale pirandelliana (A. Savinio, *Palchetti romani*, cit., p. 63). Paolo Puppa fa risalire l'inclinazione di Savinio verso Pirandello proprio alla sua concezione dell'autore siciliano come «creatura del 'passaggio'», dentro un'opera «'chiusa' appunto nel 'dramma del passaggio'». (P. Puppa, *Savinio* versus *Pirandello*, in Id., *La parola in scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 138).

sioni esterne, il cielo, argine all'infinito che annulla il dramma, deve mantenersi chiuso, opaco, sulle teste dei protagonisti, isolandoli e rendendoli continuamente *perplessi*.[59] A rischio di lacerarsi, mostrando come quello posticcio del teatrino di marionette de *Il fu Mattia Pascal* una consistenza di carta, nel teatro di Savinio, da copernicana la sfera celeste deve necessariamente rifarsi «'tolemaic*a*' [...] cupola», perché solo «sotto un cielo nero e spento anche di stelle, [...] solo sotto un cielo 'chiuso' può nascere il 'dramma'».[60]

Coperto dal buio in alto, l'invisibile penetra così da ogni lato, approfittando anche dell'inconsistenza della quarta parete. Ma non senza incontrare ostacoli.

Come barriera alla chiarezza insostenibile, sia con l'*Ulisse* di Savinio che con i *Sei personaggi* del '25 di Pirandello, altre soglie vengono materialmente ripristinate sul palco dell'Odescalchi. Attraverso doppi sipari, per esempio:[61] nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, il fondalino del finale diventa quasi uno schermo cinematografico, soglia fondamentale, nella riscrittura radicale di quest'opera, per la consistenza incancellabile di quelle apparenze perturbanti; ma già nelle indicazioni scenografiche di Savinio per il suo *Ulisse*, il «sipario interno» è l'unico arredo scenico considerato imprescindibile, di un'«importanza altrettanto grande quanto gli stessi protagonisti».[62]

[59] La «perplessità» è parola chiave delle didascalie di *Capitano Ulisse* ed è anche l'atteggiamento che in Pirandello trasforma Oreste in Amleto, segnando il passaggio dalla tragedia antica a quella moderna. Alludiamo a un noto passo de *Il Fu Mattia Pascal*, agli effetti di un buco in un «cielo di carta», squarciatosi all'improvviso, durante un'immaginaria rappresentazione dell'*Elettra*, sopra la testa di un Oreste – marionetta automatica. Il suo sguardo resta fissato su quello strappo che, mentre slega ogni gesto dalle fila di destini posticci, lascia penetrare dall'alto «mali influssi», trasformandolo irreversibilmente in un Amleto perplesso e moderno (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 467).

[60] «Dirò meglio: è il cielo 'tolemaico' che rende possibile il dramma, ossia il cielo posato a terra come una cupola (o una moscarola: scelga ognuno l'immagine che più gli piace): il nostro cielo è pieno di infinito invece: *d'infinita libertà*; perché il dramma non può nascere se non nel chiuso, nel circoscritto, nel limitato e l'infinito *annulla il dramma*» (A. Savinio, *Dramma*, cit., p. 124).

[61] A. Tinterri, *Nota* a Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 140. Vicentini pone al centro della sua analisi proprio la zona di liminalità del teatro nel teatro per circoscrivere gli effetti che le contraddizioni della messinscena ebbero sullo sperimentalismo di Pirandello (C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, cit., *passim*).

[62] Si vedano, a questo proposito, le istruzioni di Savinio per la messinscena di *Capitano Ulisse* inviate a Salvini e riportate da Tinterri (A. Tinterri, *Nota* a Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 141). Questo sipario interno, inoltre, secondo le indicazioni di Savi-

Ogni elemento che sul palco fa da ingombro, impedisce i movimenti, ostacola la visione rientra in quell'opacità necessaria ai confini con il vuoto: non tutto, infatti, si deve vedere nello *spectaculum* che prende forma sulle tavole dell'Odescalchi.

Uno *spectaculum* che, oscillando tra visibile e invisibile, risente di tutti gli occhi che lo attraversano, a cominciare dallo sguardo di chi dovrebbe restare seduto nel pubblico, in quel luogo dove si vede e non si agisce. Invece, soprattutto in quel teatro dove sono state costruite due scale di comunicazione tra la ribalta e la platea,[63] lo spettatore oltrepassa i nuovi varchi, sale sul palco, si muove tra gli attori[64] e, tuttavia, la sua vista si scontra con nuove barriere, tende, porte, quinte non svelate.

Proprio in questa limitazione del suo campo visivo, la figura del pubblico-attore finisce con l'acquistare una presenza materica capace di influenzare la messinscena. Tra un quadro e l'altro di *Capitano Ulisse* lo spettatore, che dal fondo della platea sale senza indugi sul palco, si scontra con nuovi confini, recinzioni da non valicare. Nelle sue frequenti incursioni viene continuamente tagliato fuori dal sipario interno[65] e, pur «occhieggiando» al di là di esso, mai ne attraversa «la linea», restando «inchiodato» sul proscenio.[66] Il suo corpo, insomma, dà peso ed evidenza agli sbarramenti che incontra: tra le tensioni dell'oltre, fa anch'esso da velo.[67]

nio, doveva essere scuro: una sorta di non-colore che sembra tingersi degli stessi riflessi metafisici del nero pirandelliano.

[63] Queste scalette, caratteristica dell'Odescalchi, continuamente attraversate nei *Sei personaggi*, sono un varco fondamentale già nella *Sagra del Signore della nave*, l'opera che aveva inaugurato il 2 aprile 1925 il Teatro d'Arte.

[64] In Pirandello il palcoscenico si carica sempre più di una forza centripeta capace di attirare lo spettatore al suo interno, costringendolo a partecipare, a portare tra gli attori le proprie allucinazioni. Mi sia consentito, a tal proposito, il rinvio a S. Acocella, *Gli abitanti dell'oltre: teatri pirandelliani senza platea,* «Rivista di letteratura teatrale», 3, 2010, pp. 85-93.

[65] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 61. Anche nei quadri, del resto, è ricorrente la presenza di questi sipari «Dai primi quadri agli ultimi c'è sempre, da una parte del quadro, o calato a metà della tela, un sipario svolazzante» (M. Fagiolo dell'Arco, *«Coscienza plastica». Riflessi della pratica teatrale nella pittura di Savinio*, in *Alberto Savinio. Pittore di teatro*, a cura di L. M. Barbero, Milano, Fabbri, 1991, p. 27).

[66] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 67 e p. 61.

[67] Più volte Savinio torna sulla necessità di «trattare il pubblico da personaggio, da attore, da responsabile. Da attore soprattutto» (A. Savinio, *La «parte» del pubblico*, ora in Id. *Palchetti romani*, cit., 377-79).

Quel che più conta, in questo teatro fatato in cui la presenza materiale degli spettatori si mischia a quella fantasmatica degli spettri, è che proprio il sottrarre allo sguardo, il fare da schermo protegge l'invisibile, dando un'estrema possibilità al metafisico di consistere al di là della vista umana.

È la fisicità concreta del palcoscenico, l'ingombro dei suoi arredi che in Savinio consente di evocare lo spazio dell'oltre e di trattenere presenze in bilico lungo i margini del visibile, in un mondo sospeso a mezz'aria.[68]

Se nel teatro «colorato» di Savinio, come in quello «nero» di Pirandello, gli spettri tendono ad affollarsi nello spazio della soglia è anche perché sono rimasti prigionieri del passaggio, incapaci di trovare l'uscita. Del resto, «il pertugio» tra vita e morte è molto stretto.[69]

Poiché di metafisica grottesca si tratta, l'uscita non potrà mai coincidere con la fine di un percorso rettilineo, teleologico, ma sarà sempre secondaria, laterale: come quel portone a sinistra, posto «di sghembo»,[70] che Minerva apre di nascosto a Ulisse nell'ultimo atto, un varco minore che si rivela non sufficiente perché l'eroe possa davvero affrancarsi, inadeguato alla conclusione catartica di una tragedia e molto più simile ai passaggi artificiali della modernità.

Richiamato da un pensiero, il Capitano, come Orfeo, si volta e torna indietro, dentro la parte visibile dello spettacolo, calato con effetto di straniamento nei panni di uno spettatore senza qualità.

Tolti i travestimenti posticci come la barba finta, perdendo la sua «*forza di apparizione*»,[71] oltrepassa il sipario interno in abiti borghesi, or-

[68] Il verde è il colore dominante di questa zona di passaggio: la dimensione fantasmatica sia in Savinio che in Pirandello è segnalata, infatti, dall'irradiarsi sul palco di una «luce verde di apparizione»: la stessa che disegna le parvenze de *I sei personaggi* del '25 nella loro ultima epifania e che avvolge i fantasmi degli annegati affiorati dall'oltre, in *Capitano Ulisse*. Ho analizzato la ricorrenza della luce verde in Pirandello in S. Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, cit., pp. 58-79.

[69] Sono le considerazioni di Nivasio in *Casa "La vita"*: «Allora Nivasio capì che tutta la sofferenza dell'agonia è in questa strettezza del pertugio» (A. Savinio, *Casa "La vita"*, Milano Adelphi, 1988, p. 178). Il concetto torna anche nella voce enciclopedica *Agonia* (A. Savinio, *Agonia*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 23).

[70] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 112.

[71] «Perdendo la barba, l'uomo perde assieme il suo spetto spaventoso, la sua *forza di apparizione*, o almeno la vede di molto diminuire […]. L'uomo dopo tutto si portava una piccola foresta sulla faccia (e quale più profonda espressione aveva la bocca che si apriva in mezzo alla barba, quale più impressionante brillio gli occhi, sopra quel folto

mai consapevole che «il destino» gli uomini se lo portano con loro, «tra il panciotto e la camicia». C'è, tuttavia, qualcosa che omette, che volutamente lascia non detta, come «un segreto troppo pericoloso».[72]

Siccome c'è un non detto (e nel teatro di Savinio la parola è visione), c'è anche un non visto.

Dietro la ribalta, come ci racconta Savinio ne *La verità sull'ultimo viaggio*, resta impigliato, fuori dallo sguardo umano, con una sorte molto simile a quella delle ombre dei *Sei personaggi* pirandelliani,[73] «l'Ulisse posticcio, brillante e svuotato, […] *invisibile ma presente* in un mondo di errori». «Invano», aggiunge, «lo chiamano dalla terra e dal cielo».[74]

È, infatti, sospeso a metà tra lo spazio celeste e quello terrestre, in un luogo dove si è fuori da tutto e non ha più senso cercare l'uscita. Proprio come apparenza spettrale, nel secondo atto, Ulisse era già rimasto a lungo fuori il sipario, chiusosi alle sue spalle, mettendosi infine a sedere su uno scanno, arredo del palco rimasto anch'esso oltre i limiti della scena.[75]

Raccolto in sé, aveva assunto su questa soglia estrema, oltre il sipario e al di là dello spettacolo stesso, la posa del pensatore, della malinconia pensante,[76] col «*mento nella mano*».[77]

di pelo, quasi occhi di gigante che guardano di sopra una foresta)» (A. Savinio, *Barba*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 65-66).

[72] A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 130.

[73] È stato Vicentini a ipotizzare un'influenza diretta di *Capitano Ulisse* su Pirandello, sulla proiezione delle ombre dei *Sei personaggi* del '25, su *Questa sera si recita a soggetto* e sui *Giganti della montagna*. (C. Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. Scrivano, cit., pp. 79-98).

[74] A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, cit., p. 30.

[75] Id., *Capitano Ulisse*, cit., p. 84. L'Ulisse di Savinio rivela presto, nel quadro successivo, la sua predisposizione ad assumere la stessa consistenza delle parvenze pirandelliane, capace di perdurare nella dimensione metafisica del palcoscenico, proiettato anch'egli come un'ombra cinematografica su una parete-schermo: «*Fugge sul terrazzo e scompare da destra: la sua ombra, raccolta in sé, china a guardare il mare, rimane visibile sul muro dorato dai raggi obliqui del sole*» (ivi, p. 93).

[76] Per Savinio è il pensiero a fare da discrimine tra tristezza e malinconia: «In fondo la differenza tra tristezza e malinconia è questa, che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta. Guardate come 'pensa' la *Malinconia* di Dürer». (A. Savinio, *Malinconia*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 246).

[77] «Poggia il gomito sul ginocchio, il mento nella mano. Immobile, triste, sguardo fisso». (A. Savinio, *Capitano Ulisse*, cit., p. 85).

Una posa in cui si rifletteva, come per un gioco di specchi, la figura liminale del filosofo pirandelliano, *raisonneur* malinconico che, nel *Mistero profano All'uscita*, era diventato il nume tutelare di tutti coloro che non riuscendo a morire restavano forme vaporanti, imprigionate nel loro desiderare.

In bilico sul nulla, nel tempo che precede l'alba dolorosa, avvolti dall'oscurità di una notte «più umana del giorno»,[78] questi fantasmi inceppati possono anche produrre da sé stessi lo spettacolo e riversare nel buio i loro desideri fattisi leopardianamente colorati, come gli Scalognati dell'ultimo mito pirandelliano, nel racconto di Crotone: «[…]Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti concepiamo enormità, come potrei dire? Mitologiche; naturalissime dato il genere della nostra esistenza».[79]

Dall'«avventura colorata» dell'*Ulisse* al nero notturno dei *Giganti*, a restare impigliato sulla soglia tra visibile e invisibile è l'*homo antitragicus* del Novecento,[80] che ha smesso di agire: da *spettro* si è fatto *spettatore* e, come il pittore Böcklin ammirato da Savinio,[81] dipinge da seduto i suoi incanti figurati.[82]

[78] A. Savinio, *Giorno*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p.196.

[79] L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in Id., *Maschere nude*, cit., vol. IV,, p. 1340. Puppa, del resto, confrontando Pirandello con Pasolini, considera proprio «il meccanismo onirico l'autentico collante tra le due drammaturgie» (P. Puppa, *Il Pirandello nascosto di Pasolini*, in Id. *Racconti del palcoscenico: dal Rinascimento a Gadda*, Napoli, Liguori, 2011, p. 91).

[80] Ricalchiamo la formula di D. Daveas, *Homo antitragicus: eine Untersuchung des Exkurses der Philosophie uber die Tragodie*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1990.

[81] Come ricorda Savinio, infatti, Arnold Böcklin «dipingeva seduto». (A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, p. 42).

[82] Un'ulteriore conferma dell'incanto prodotto da fermi giunge dalla coincidenza che c'è per Savinio tra l'uomo che sogna e lo spettatore: «[…] per l'uomo che sogna il sogno è molto più "spettacolo" (molto più *teatro*, molto più 'cosa da vedere') che per l'uomo sveglio la realtà». (A. Savinio, *Sogni*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit. p. 346).

Giuseppina Scognamiglio

ALBERTO SAVINIO ATIPICO CRONISTA TEATRALE

Stiamo *nunc tandem* vivendo un'occasione straordinaria nel ripercorrere l'eccezionale vicenda umana ed artistica di Alberto Savinio, uno degli artisti più originali dell'arte moderna.

È difficile spiegare la personalità irregolare, l'eclettismo e l'indomabile furore creativo di Andrea Francesco Alberto De Chirico (Atene, 1892 – Roma, 1952), il misterioso fratello del grande pittore Giorgio, che dal 1914 scelse di cambiare nome, diventando così Alberto Savinio, una delle figure più atipiche, sfuggenti e contraddittorie dell'arte del Novecento, secolo che di tipi stravaganti è stato, comunque, assai prodigo. Tanto per cominciare, la sua traiettoria non passa solo per un settore specifico delle arti, ma le compendia pressoché tutte: fu scrittore, pittore, compositore, scenografo, regista e critico; un operatore dell'estetica nel senso più vasto; un artista poliedrico, sempre spinto dalla curiosità di intraprendere strade diverse, di esplorare territori sconosciuti, perseguendo, così, il cammino dei veri innovatori che sanno sempre da dove vengono per inventare, poi, il futuro.

Isolare un settore dell'opera di Alberto Savinio, eccentrico per vocazione e per scelta, risulta, quindi, un'impresa impossibile proprio perché la sua multiforme attività non privilegiava alcuna delle forme espressive adottate, per cui il Savinio drammaturgo e critico teatrale non era certo inferiore al musicista, allo scenografo o al pittore. Della propria versatilità Savinio andava fiero e oggi si può dire che molti fossero intimoriti proprio da questa sua versatilità intelligente, in quanto non sembrava possibile che egli potesse esprimersi a così alti livelli in più d'una disciplina e che nessun suo prodotto artistico potesse indurci ad affermare: ecco, Savinio è così, la sua arte è tutta racchiusa in questo nucleo. Savinio sapeva di non essere abbastanza conosciuto e apprezzato, forse le sue molteplici attività, quel distribuire le sementi preziose dei suoi contributi in vari giornali e riviste hanno impedito ed impediscono ancora una globale consapevolezza del suo lavoro. In realtà, non vi è un solo scritto suo che non sia imprevedibile, stimolante ed

avvincente, tanto da far scrivere, su «La Repubblica», ad Oreste del Buono:

> Ci si trova davanti a uno dei pochi geni sicuri (con Bruno Barilli e Emilio Gadda) della letteratura italiana di questo secolo. La sua superiorità su chiunque lo avvicini è tale da far sospettare la trappola di marchingegno folgorante, il doppio o triplo o quadruplo livello di consultazione, la beffa dello splendido sarcasmo. Ogni sua affermazione è una provocazione per la banalità, sia che Savinio ricorra alla più deterrente sincerità a fine di mistificazione, sia che ricorra alla più prevaricante mistificazione a fine di sincerità, sia che ricorra alla più assoluta indifferenza a fine di mistificazione e sincerità.[1]

Talento curioso Savinio, sempre attratto dalle novità, mai timoroso di cambiare, in grado di vivere trasversalmente il suo tempo e tutte le arti, intento a prendere da maestri, epoche e stili, attingendo quanto di quei linguaggi riteneva vocabolario per la propria espressività; d'altra parte, era perfettamente conscio di non far parte di alcuna scuola o conventicola e di essere formato da un insieme di esperienze diversissime, eppure unite dal filo di un rapporto ineludibile con l'arte. Anche la sua attività di cronista teatrale tendeva a sfuggire a un criterio di metodo sistematico; la sua tensione spesso polemica ma estremamente sofisticata risultava essere sorretta da una cultura ipersedimentata ma sempre abilmente occultata, mascherata, dissimulata da una dimensione artistica che gli era felicemente congeniale.

Savinio è stato, quindi, una figura controversa, raramente appoggiata o per lo meno considerata dagli studiosi, in quanto era facile isolarlo, considerarlo un caso abnorme o per lo meno irregolare; a lungo è stato scambiato per un dilettante della letteratura, forse perché non è mai stato di moda, non ha mai seguito mode, e i suoi libri comparivano e scomparivano senza essere segnalati da alcuna recensione, per cui si individuano solo pochissimi studi a suo riguardo. Basta considerare che l'antologia della letteratura italiana del Novecento di Gianfranco Contini non lo cita affatto, eppure offre spazio a scrittori che anche il critico più disarmato considererebbe a Savinio minori.

Nella fattispecie, Savinio è noto agli studiosi di teatro, oltre che come autore di significativi testi drammaturgici, pure come regista, allestitore

[1] O. Del Buono, *Ha inventato la nuova Enciclopedia*, «La Repubblica», 15-16, maggio, 1977, p. 12.

di spettacoli e critico teatrale, sempre in posizione decisamente anomala e irregolare. Testimonianza primaria di tale attività sono da considerare innanzitutto i *Palchetti romani*,[2] sua prima raccolta organica di recensioni teatrali che, dal 3 aprile 1937 al 28 gennaio 1939, apparivano settimanalmente su «Omnibus», rivista fondata da Leo Longanesi.

Peraltro, ai fini della ricostruzione dei profili culturali della critica teatrale italiana, all'interno di una situazione che ha ancora bisogno di un lavoro paziente di rivalutazione di linee intellettuali e di individuazione di presenze ingiustamente dimenticate, il recupero delle cronache teatrali saviniane, che figuravano quasi sempre a pagina 11 del succitato settimanale, assume il valore di una scoperta sorprendente.

Fin dall'inizio della sua attività, Savinio ha sempre tenuto ben presente come argomento di indagine il teatro, così che, una volta investito ufficialmente del ruolo di cronista teatrale, affronta il compito col solito impeto stravagante, scegliendo di adottare un criterio diverso da quello usualmente seguito dai recensori professionisti, evadendo dalla solita traccia con cui venivano stilate le recensioni teatrali: sinossi della trama, giudizio sulla *pièce* e sugli attori, esito dello spettacolo. Savinio non era interessato a fornire al lettore tutti questi elementi, piuttosto si abbandonava alle estrose divagazioni che abitualmente caratterizzavano il suo stile. Del resto, «Omnibus» era, dopo l'«Italiano» altro periodico longanesiano, il primo rotocalco nazionale, la cui scadenza settimanale gli permetteva una decantazione delle proprie impressioni e una possibilità di riflessione ulteriore non consentite ai colleghi dei quotidiani, che avevano solo qualche ora per mettere insieme una recensione. A tale proposito, Savinio, il 23 aprile 1938, scrive:

> "Omnibus" essendo settimanale, l'obbligo non ci tocca di recensire tutte le novità teatrali che càpitano nella settimana, ma quella sola che per qualche ragione ci pare degna d'interesse. Il criterio di scelta varia da settimana a settimana, e ci è suggerito o dalla stima che c'ispira l'autore (caso rarissimo), o dal significato del titolo, o dalla qualità degl'interpreti, o semplicemente dal nostro umore».[3]

Vero e proprio campo dialettico diventava, quindi, per Savinio, il pal-

[2] La raccolta delle recensioni, intitolata appunto *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, è stata edita da Adelphi, Milano, nel 1982.

[3] A. Tinterri, *Nota introduttiva*, in A. Savinio, *op. cit.*, pp. 11-12.

coscenico o meglio l'accoglienza riservata dal pubblico all'opera teatrale, tenendo forse ben presente quello che il drammaturgo francese Romain Rolland, nel 1919, nel suo *Voyage musical au pays du passè*,[4] aveva osservato e cioè che lo spettatore italiano a teatro ricercava la sola passione.

In Savinio, intellettuale di grande levatura, l'occasione dello scrivere non si esauriva nella sicurezza del mestiere ma, al contrario, faceva rifluire, nella misura breve della nota critica o della cronaca teatrale, formalizzazioni concettuali e risultati di stile che si era abituati a ritrovare di solito in opere di maggior impegno e non in un articolo che, in poche righe, esprimeva la vita effimera di uno spettacolo teatrale. Dice Savinio:

> Il mestiere di critico teatrale non è il migliore che ci sia. Bisogna farsi un giudizio in fretta, poi, con altrettanta fretta, e l'aggiunta dello scomodo, esporre il proprio giudizio in maniera succinta, e cercando di serbagli un minimo di pulizia letteraria.
> (Per molti, la scrittura rapida – il «pezzo buttato giù sul marmo della tipografia» – è la scrittura viva. Per me, la mia esperienza personale m'insegna che queste scritture molto vive, sono anche le prime a morire).
> Bisogna dosare il proprio giudizio, adattarlo, piegarlo, accartocciarlo, smussarlo, ritorcerlo, ammollirlo, levigarlo, umettarlo, infiocchettarlo, presentarlo nella stagnola, cercare di dire e assieme non dire, per salvare la dignità, la suscettibilità, gli interessi dell'autore, degli attori, del pubblico.[5]

È misura e piacere dell'intelligenza critica di Alberto Savinio giungere ad una più penetrante comprensione dello spettacolo a cui assisteva, istituendo, pure, un costante collegamento fra la critica teatrale e la propria nozione di estetica, dalla quale il giudizio teatrale riceveva premesse per una generale prospettiva teorica delle scelte culturali operate.

Occorre mettere in evidenza che, mediante variazioni, metafore e opportune esuberanze stilistiche, Savinio riesce, nella sua veste di analista teatrale, a leggere e a capire i vari autori attraverso essi stessi. Difatti, della messa in scena della *Cortigiana*[6] di Pietro Aretino da parte di Anton Giulio Bragaglia,[7] scrive:

[4] R. Rolland, *Voyage musical aux pays du passé*, Musical Tour through the Land of the Past, Paris, Edouard-Joseph, 1919.

[5] A. Savinio, *«La parte» del pubblico*, in *op. cit.*, p. 377.

[6] A. Savinio, *La Cortigiana*, in *op. cit.*, pp. 368-70.

[7] Il regista Anton Giulio Bragaglia aveva fondato il Teatro degli Indipendenti nel

> Per la ginnastica da camera dei letterati, per i loro esercizi segreti, per i loro allenamenti solitari la prosa dell'Aretino, il suo passo anacolutico, la sua aggettivazione talvolta sorprendente possono offrire tuttora un tal quale interesse, e così pure certi tipi, certi quadretti dipinti da quella penna grassa e alle volte acuta; ma ciò che il pubblico del Teatro delle Arti, il 14 gennaio 1939, per la regia di Anton Giulio Bragaglia, si aspettava dalla rappresentazione della *Cortigiana* non erano tanto le curiosità stilistiche né i sapori cinquecenteschi del dialogo, quanto il suono temibile e desideratissimo assieme di quelle parole che ognuno nella sala pensava ma non osava pronunciare quanto a sé, e il brivido dello scandalo. Anche una volta, il palcoscenico era chiamato a fare da sfogo al pavido spettatore.[8]

Alberto Savinio rileva, quindi, che Pietro Aretino aveva rappresentato, con terribile sincerità, la vera natura del Rinascimento, la fine di una poetica stagione, la morte di un'anima e che, in particolare, la direzione di Anton Giulio Bragaglia della *Cortigiana* si era dimostrata intelligente e precisa; l'allestimento scenico ordinato e gustoso; la recitazione degli interpreti, tutti molto bravi, ritmica ed equilibrata, anche se

> un certo clima scenico d'effetto, qui, è mancato quasi del tutto, perché Anton Giulio Bragaglia, prima di riportare il testo della *Cortigiana* sulla scena, lo ha sgrassato per ragioni ovvie di quanto in esso c'è di più aretinesco. E che questo e non altro fosse il fine che in segreto si riprometteva quel pubblico ristretto che senza spesa di biglietto frequenta il Teatro delle Arti, lo abbiamo dedotto dal fatto che i pochi aretinismi rimasti in vita, come più anonimi e blandi, suscitavano ogni volta nel buio della sala razzi di risa isteriche a trillo, a gorgheggio o a gargarismo; e le stesse persone care che ci sedevano accanto, e che aretinescamente chiameremo le nostre «fegatelle baldanzosette», prese al cadere di ognuna di quelle parole asprette da non sappiamo quale irrefrenabile nervosismo, ci mandavano acute gomitate nelle coste; la quale agitazione per fortuna si

1922, puntando ad un rinnovamento della tecnica scenica attraverso la felice formula di un *teatro teatrale* già avanzata da Fuchs, poi raccolta da Evreinov, Mejerchol'd e Baty. Secondo Bragaglia il teatro doveva essere sottratto al dominio dello scrittore per essere affidato ad un corago che ne esaltasse appieno le istanze spettacolari: l'ideale era un teatro puro, a cui tutte le arti dovevano portare il loro contributo. La necessità di «riteatralizzare il teatro», le cui ragioni teoriche vengono esposte nel suo *La maschera mobile* del 1926 e nel successivo *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro* del 1929, derivava dall'esigenza di adeguare la scena al ritmo dei tempi, riportando su di essa il movimento, elemento essenziale della vita moderna.

[8] A. Savinio, *op. cit.*, p. 369.

> placò al ritorno della luce, e soprattutto quando ci ritrovammo al gelo immobile e silenzioso della notte.[9]

In un contesto quale quello italiano della fine degli anni Trenta del Novecento, caratterizzato dal conformismo e dalle chiusure culturali imposte dal fascismo, Alberto Savinio conferisce all'ermeneutica teatrale il valore di un gesto critico emblematico e dimostrativo, in cui veniva espresso il piacere di esibire e diffondere opinioni diverse, il piacere non soltanto individuale di chi quel gesto esercitava, ma anche quello sociale di chi ne fruiva. Tra le più puntuali ed entusiastiche note critiche di Savinio, ne individuo, secondo una mia personale scelta operativa, alcune come quelle dedicate a Luigi Pirandello e ai tre fratelli De Filippo:

> *Est deus in Pirandello.* E il «complesso di superiorità» noi lo sentiamo a distanza, come il rabdomante sente l'acqua. […] Il «complesso di superiorità» non implica necessariamente «fare grande». Un'*arte che rappresenta* non è mai *superiore*, per grande che sia il cuore dell'artista, per vasta che sia la sua anima. Arte «superiore» è «arte come passaggio a un mondo superiore». È arte che risolve il problema della vita, che immette in una soluzione felice e immutabile.
> Luigi Pirandello fa parte di questi orgogliosi «traghettatori». Sta in compagnia di Picasso, di Giorgio De Chirico, di Strawinski. Artisti che non si possono esaminare, che non si possono attaccare, tanto meno con gli strumenti comuni della critica: invulnerabili alla critica comune.
>
> […]
>
> Anche Pirandello, come Mosè, è morto in vista della Terra Promessa.
> I *Giganti della Montagna* sono la «Sua» Terra Promessa.[10]

Alberto Savinio, il 9 luglio 1938, di Titina De Filippo, dice:

> Vi sono delle facce che ispirano fiducia. […] La signora Titina De Filippo ha un sorriso che viene fuori a malincuore come un lusso di cui una persona dabbene non deve abusare. […] Questa attrice che passeggia sulla scena con la compostezza di un possidente che passeggia nel proprio orto, e stacca le foglioline morte, svelle le gramigne, raddrizza i ramicelli, avvolge al sostegno le spire dei fagioli, c'ispira la confidenza e assieme l'in-

[9] Ivi, p. 370.
[10] Ivi, *I giganti della montagna al Maggio fiorentino, 12 giugno 1937*, in A. Savinio, *op. cit.*, pp. 64-65.

> definibile imbarazzo delle persone che ci hanno visto nascere, che ci hanno tenuti in braccio quando eravamo in fasce e le nostre labbra odoravano di latte.
>
> [...]
>
> Quanti modi ci sono di praticare la critica drammaturgica? Uno solo: questo.
> Con quanto abbiamo detto della signora De Filippo, abbiamo determinato le precise qualità di questa attrice, approfondito il suo carattere: e non solo di lei, ma anche dei suoi valorosi fratelli, Edoardo e Peppino.[11]

Degli illustri fratelli di Titina, Savinio aveva già scritto, il 1° maggio 1937:

> Non attori solamente, ma autori e manipolatori di copioni, i loro metodi rimettono in uso i metodi di Guglielmo Shakespeare, come nella più recente delle loro «tragedie comiche», *Sogno di una notte di mezza sbornia*, allestita da Edoardo De Filippo e trionfalmente rappresentata sul palcoscenico del Quirino. [...]
> Non a caso abbiamo smosso la memoria di Shakespeare. *Sogno di una notte di mezza sbornia* non diciamo che sia di fantasia shakespeariana, il che sottintenderebbe una qualche similitudine o derivazione, ma di fantasia che sta a livello con quella di alcune commedie di Shakespeare, e magari di alcune tragedie.
> Pasquale che vede in sogno Dante Alighieri e da lui riceve i numeri di una quaterna secca e assieme la data della sua morte, in sé sarebbe nient'altro che uno scherzo onirocritico, ove questo scherzo non fosse plasmato con plastica shakespeariana.
>
> [...]
>
> Peppino De Filippo raggiunge il pieno dello stile. La contenutezza della comicità, l'interpretazione abbreviatissima tutta accenni e sussurri, un solo raffronto regge, lontanissimo e ignoto probabilmente allo stesso De Filippo: quello di Ermete Novelli.[12]

Per tutto questo, l'esperienza di «Omnibus» si può perciò considerare un punto di svolta per la storia della critica teatrale in Italia: Savinio si configura come il capostipite di un'esigua schiera di recensori crea-

[11] A. Savinio, *Titina*, in *op. cit.*, pp. 263-64.
[12] Ivi, *Elogio amaro*, pp. 42-43.

tivi, che comprende scrittori di razza quali Ennio Flaiano e Corrado Alvaro. Flaiano, in particolare, può essere ritenuto suo erede diretto: dal 1939 al 1942 curava la rubrica *Teatri romani* su «Oggi», rivista diretta da Mario Pannunzio e Arrigo Benedetti, che proseguiva la linea di «Omnibus».[13] Le critiche di Flaiano risentivano, in maniera perspicua, di quelle saviniane in quanto a creatività e alla consuetudine comune a entrambi gli scrittori nell'evitare l'esame interno delle commedie. In seguito, Flaiano, in una intervista a Gianni Rosati, pubblicata sul quotidiano «Il Mondo» del 14 aprile 1972, leggerà in chiave politica la sua critica teatrale:

> L'unica protesta contro il fascismo era quella di non parlare mai delle cose, ma sempre di altre cose. Il critico cinematografico era uno che non capiva niente di cinema, ma andava al cinema e faceva il pezzo di cinema parlando d'altro. Era l'unico modo di protestare contro il fascismo. In questo modo io mi occupai di teatro.

A determinare la fine di «Omnibus» fu un articolo di Savinio su Leopardi, giudicato talmente irriguardoso dalla censura fascista, da imporre la soppressione del periodico, colpevole di troppa irriverenza nei confronti di un vate nazionale. A tale riguardo, estremamente illuminante risulta ciò che afferma Alessandro Tinterri:

> Un suo articolo 'irriverente' suscita le proteste del federale di Napoli e viene preso a pretesto per decretare la chiusura di *Omnibus*. Ecco come ricorda l'episodio Alberto Savinio: "Un giorno, per avere io scritto su un settimanale che Giacomo Leopardi durante un'epidemia di colera a Napoli era morto di una leggera colite che i napoletani chiamano *'a cacarella* […], il settimanale fu soppresso per ordine di Mussolini e a me fu vietato di scrivere su qualunque quotidiano, o settimanale o quindicinale, o rivista mensile d'Italia. Come a un cacciatore vietare di andare a caccia,a un medico di esercitare la medicina. Ero a terra".[14]

In effetti, il 28 gennaio 1939, su «Omnibus», Alberto Savinio aveva pubblicato un articolo, dal titolo *Il sorbetto di Leopardi*, in cui, fra l'altro, aveva scritto dell'

[13] Una scelta di questi articoli si legge nella prima parte della raccolta *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983.

[14] A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, «Ariél», Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo, X, 1-2, gennaio-agosto 1995, pp. 35-36. Si veda anche Id., *Nota introduttiva*, in A. Savinio, *op. cit*, p. 12.

> irrefrenabile ingordigia del "contino", grande amatore di gelati, sorbetti, mantecati, spumoni, cassate e cremolati[15]

e, a tale proposito, il solito prezioso Tinterri sottolinea:

> Senza nulla togliere al valore letterario dell'illustre recanatese, Savinio rivelava particolari meno noti sui piaceri partenopei di cui egli amava godere: secondo logica proporzionale e diretta, col moltiplicarsi della quantità cresceva in lui l'intensità del piacere, ed ecco l'infelice poeta non accontentarsi di un gelato per volta, ma chiederne tre o quattro insieme, uno sopra l'altro, sino a «comporre una piccola montagna di sciroppi e creme rapprese».[16]

Purtroppo, pesanti conseguenze derivarono dalla comparsa del pezzo saviniano, che venne, poi, utilizzato pure come pretesto per un comunicato oltremodo intimidatorio dal titolo *Il Sindacato Scrittori di Napoli contro una diffamazione,* apparso, sempre nel gennaio 1939, sul «Mensile del Sindacato Nazionale Autori e Scrittori»:

> In seguito all'articolo passatista a firma Alberto Savinio, apparso in un settimanale romano, Il Direttorio del Sindacato Interprovinciale Autori e Scrittori di Napoli ha redatto questa geniale protesta: "Napoli della Poesia e del Fascismo [...] guarda con occhio orgoglioso verso le officine risorte, i cantieri in opera e i moli dai quali la Patria mosse alla conquista di un Impero. Il Savinio poteva risparmiare a sé più che a noi una manieratissima prosa che avrebbe potuto recare la firma di ogni antifascista di oltralpe". Firmato: Bovio, Venditti, Mancuso, Grassi.[17]

Costretto in quarantena, Savinio riprende a pubblicare, solo dopo alcuni mesi, sul settimanale «Oggi», edito dal solito Longanesi, firmando gli articoli con le sole iniziali o sotto pseudonimi quali Quintilio Maio, Proteo ed altri:

> Con la chiusura di «Omnibus» le ripercussioni sull'attività giornalistica di Savinio, unica sua fonte di regolare guadagno, non si fecero attendere; seguirono, infatti, mesi di gravi incertezze economiche, prima che egli potesse riprendere a collaborare, sotto pseudonimo, al nuovo settimanale

[15] A. Tinterri, *Nota introduttiva*, cit., p. 12.
[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 13.

> «Oggi», diretto da Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, reduci anch'essi dall'esperienza di «Omnibus».[18]

Dal gennaio all'aprile 1941, il suo nome comparirà, poi, sempre in qualità di recensore di spettacoli teatrali, sul quotidiano romano «Il Piccolo», che, oltre all'attualità, dedicava spazio alla cultura in generale; difatti, accanto alle *Prime teatrali*, la rubrica curata da Savinio, in seconda pagina trovavano posto pure le *Prime cinematografiche* di Eugenio Giovannetti, con altri servizi e notizie sul mondo dello spettacolo. Dopo l'esperienza di «Omnibus» e di «Oggi», Savinio torna, quindi, ad occuparsi a tempo pieno di teatro, non più per un settimanale, ma per un quotidiano: la scadenza giornaliera restringeva i tempi della riflessione e dell'elaborazione; l'urgenza di dover consegnare al più presto il pezzo cagionava la quasi totale assenza delle divagazioni e degli aneddoti che avevano contrassegnato l'originalità dei *Palchetti romani*.

Savinio ora si mostra più attento allo spettacolo messo in scena: in particolare lo vediamo concentrato sugli attori e sui copioni del teatro più *routinier*, ma anche indirizzato verso nuovi auspici come quando afferma:

> in questo nostro tempo così profondamente, sempre più profondamente politico, il teatro, così vacuo, così vano fino a ieri, si ha la speranza che riacquisti quel significato che aveva altre volte, al tempo di Temistocle.[19]

Accanto alle *Prime Teatrali*, talora appaiono anche, a firma A.S., altri articoli di riflessione su questioni sempre attinenti al teatro, in cui venivano affrontate e approfondite nuove problematiche riguardanti la funzione della regia o l'analisi della tensione psicologica in cui era solito vivere l'attore costretto, per arte, ad «alienare il proprio corpo, la propria voce, il proprio pensiero al personaggio che interpretava».[20]

Anche questa ulteriore esperienza di cronista teatrale si conclude con un incidente: il 21 Aprile, nel render conto de *Il gatto con gli stivali* di Ludwig Tieck, Savinio deplora il fatto che i critici, ai quali il teatro dell'Università di Roma riservava sempre una fila di poltrone col nome del

[18] Ivi, pp. 13-14.

[19] A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra, 1943-1952*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1134-38.

[20] «Il Piccolo», 14 gennaio 1941.

giornale scritto sulla spalliera, non abbiano rispettato l'ordine, così che a lui era toccato il posto del corrispondente de «Il Lavoro Fascista». Quest'accenno suscita immediate reazioni, per cui il giorno seguente, in quella che sarà la sua ultima recensione, Savinio proclamerà la propria buonafede, affermandosi stupito che qualcuno abbia voluto individuare in quelle sue parole un'intenzione ironica o peggio offensiva. In realtà, anche se in maniera sibillina ma inequivocabile, Savinio non aveva mai tralasciato di menar stilettate alla situazione politica dell'epoca, del resto stoccate al regime fascista si possono rintracciare in vari suoi articoli, ove appariva fin troppo evidente una profonda insofferenza, così che non si può escludere che tale episodio abbia suggellato un'intenzione già meditata da qualche tempo: lo comprova il fatto che Savinio, sicuramente critico atipico, capace di vivere, come ho già detto, trasversalmente tutte le arti, mai più si cimenterà nel commento agli spettacoli di prosa e se, occasionalmente, tornerà a parlare di teatro non si tratterà più di cronache, ma di ricordi o note polemiche. Deciderà, poi, di orientarsi, forse con maggior soddisfazione, verso il teatro musicale, riprendendo un'attività che aveva già sperimentato fin dagli anni Venti e che diverrà particolarmente intensa nell'ultimo scorcio degli anni Quaranta del Novecento.

Savinio ha sempre saputo che in gioco era l'autonomia di una cultura libera dal potere e universalmente umana; d'altronde, il tratto caratteristico dell'intellettuale o meglio dell'artista *freelance* è proprio quello di sostenere ogni sforzo volto a superare o a inserire in un contesto più ampio la possibilità di non trasformarsi in un interessato consigliere del principe.

Così era Alberto Savinio: un maestro suo malgrado, di quelli che non lasciano eredi anche per il loro 'malocarattere', quello stesso malocarattere che si è rivelato, poi, un formidabile carburante creativo, per cui, volendo imparare qualcosa da lui, bisogna basarsi sui suoi scritti, sulla sua oltranza stilistica, che ha sempre giocato su più tavoli per un rapporto di arte/qualità comunque eccellente, anche se, ancora oggi, attende una più espansa considerazione critica, soprattutto per quella sua unicità così consapevole e felice di se stessa ma di una felicità intelligente, edotta e un po' enigmatica.

Giuseppe Varone

SAVINIO E LE ANATOMIE METAFISICHE DELLA SOCIETÀ

> […] l'istoria antica è una nonna che vuol essere ascoltata in silenzio.
>
> E. Praga, *Impressioni di viaggio*, in *Schizzi a penna*

> È lontana; non è più mia. In me non c'è altro che il vuoto. E in fondo al vuoto, il senso di tensione […]
>
> R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*

> […] in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire.
> Oscurità uguale luce.
>
> P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*

Per definire il temperamento e l'ingegno di Alberto Savinio può risultare utile far riferimento alla sua dichiarazione riguardo alla risoluzione di André Breton nel collocarlo, insieme al fratello Giorgio De Chirico, fra i pionieri del Surrealismo. Savinio ritiene che la sua 'surrealtà', se tale è, non tende all'informe e all'inconscio, piuttosto volge al formativo e al didattico, celando finanche una specie di «apostolico fine». Si tratta di un riferimento alla matrice illuministica del suo impegno creativo e intellettuale, a quel durevole impulso conoscitivo razionale, che fa del Nostro un artista eclettico, incline a tingere di fantasia e poetica fluidità ogni suo lavoro, anche quando il più enigmatico.

In aggiunta, in risposta alla pur lusinghevole valutazione di Breton, Savinio precisa che l'espressione nel suo surrealismo *sui generis* – il quale poteva servirgli di preferenza per dare forma all'informe, coscienza all'inconscio – non poteva essere considerata fine a sé stessa, poiché, lontano da ogni possibile compiacimento estetico, sua ambizione sarebbe stata tendere a una poesia «civica». In questa affermazione l'ateniese in-

tenzionalmente restringe il suo orizzonte poetico, al contrario inafferrabile e dagli sviluppi ermetici, per apporre un di più di sensibilità alle sue narrazioni di situazioni familiari e realtà sociali comuni. Non vuole raffigurare concretamente oggetti, individui, azioni e passioni, bensì indicarli, suggerirli, come accade in opere come *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), *Casa «La vita»* (1943) e *Tutta la vita* (1945). Pagine in cui il fantastico e il visionario, unito a una pungente ironia, ammanta gli aspetti più ordinari e miseri del costume contemporaneo, tratteggiando, come sulla superficie pittorica abitata sovente da presenze teriomorfe, un universo stravolto, entro il quale non persistono più verità assolute. È il caso, tra altri, di *Angelica o la notte di maggio* (1927), singolare romanzo d'avanguardia nel quale le vittime parassitarie del piccolo capitalismo del dopoguerra sono travolte da una passione inesistente, tra assurdo e ombra; ma ancor prima *La casa ispirata* (1925), con più precisi riferimenti polemici e quindi con minor tendenza all'immaginazione.

Pagine in cui serpeggia un disagio esistenziale a lungo rattenuto nella simulazione di una naturale felicità e di un equilibrio dal sapore antico, indefinitamente ellenico. Come classicista saggia su di sé lo sciogliersi di quella tristezza distintiva della statuaria greco-arcaica, in direzione di quel sorriso che prelude alla classicità.[1] Da «forzatore terribile»[2] attraverserà anche l'esperienza della militanza rondesca con spirito acre e ironico, occultato nell'indubitabile 'solarità' ad essa sottesa, successiva alle acrobazie italo-francesi di *Hermaphrodito* (1918), in cui già distillava un'inquieta sfida ai tempi moderni, identificati sempre più nell'ottusità della borghesia kitsch e consumistica, la quale tacitamente alimentava quella «disperazione segreta» che dava l'accento alle «apparenti elegie»[3] letterarie.

Autore dal carattere stendhaliano e dalla sapienza stilistica di ascendenza classica, Savinio tende alla trasfigurazione della realtà. Dei principi di «Ordine» e «Avventura» dell'Apollinaire di *Jolie rousse* – il poeta francese nato a Roma, in una casa oggi scomparsa nei pressi di Piazza Maisto; il «*fantaisiste*», scrive il Nostro, che «aspirava alla realtà; per meglio dire alla *surrealtà* come diceva lui»,[4] con «leggerezza e profondità di ispirazione […] naturalezza e limpidità di espressione […] aderenza agli ele-

[1] Vd. A. Savinio, *Anadioménon*, «Valori Plastici», maggio 1919.
[2] Id., *La festa muratoria*, «Antologia della Diana», Napoli, 1918.
[3] Id., *Drame de la ville meridiane*, «La Voce», 31 marzo 1916.
[4] Id., *Guglielmo Apollinaire*, in *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, p. 98.

menti naturali soprannaturali e sottonaturali […] sentimento d'immortalità terrestre […] dimestichezza con i misteri della terra del cielo e dell'anima […] lunghezza di sguardo e sguardo di là dalle cose […] olimpia malinconia di mente […] superamento di ogni ingordigia di conoscenza, scoperte, vittorie sulla natura e sugli uomini […] disinteresse alla vita […] vita di là dalla vita […] purezza di voce […] castità di sentimenti […] sobrietà di ornamenti […] bellezza di canto»[5] – il Nostro sceglie il secondo, sebbene nel tumulto dell'«invenzione» si muova sempre nel rispetto del primo, la «tradizione», corrispondente all'esplorazione di un mondo antico e alla ricomposizione di un equilibrio solenne, con «La calma olimpica di cui godono gli dei della Grecia»,[6] nella convinzione che il presente è il passato che perdura mai uguale a sé stesso.

Dopo un soggiorno tra Milano e Torino, ritornato nella «brillante» ed «euclidea» Roma, Andrea De Chirico scrive:

> Il mondo moderno è essenzialmente settentrionale. Meridionale invece era il mondo antico […] Ma qualcosa di strano sta avvenendo nel mondo. Nel mondo *moderno*. […] Il mondo moderno, o settentrionale, o aperto, o sconfinato, è forse in fallimento? In un certo senso sì. Causa prima: orrore dell'aperto, dello sconfinato. […] Ritornare al mondo antico, o euclideo, o meridionale, significa […] non vivere più nell'ossessione dello sconfinato. […] Orrore della solitudine e profondo bisogno di un mondo conchiuso.[7]

Ritornare all'antico, tuttavia, significa anche recuperare l'Infanzia, tanto quella del mondo quanto quella dell'uomo, con tutto il suo passato.

> Di quando in quando il passato mi richiama. Il mio passato. […] Quale passato? Il tempo dell'infanzia e dell'adolescenza. Il solo passato che «resista». […] La sola parte del nostro passato che ha la qualità di eternità.[8]

Recupero sempre più corrispondente a un processo di rammemorazione mormorante in un oceano di enigma e «tragedia».

[5] Cfr. Id., *Apollinaire*, in *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 45. Sul rapporto tra Apollinaire e Savinio si veda A. Tinterri, *Savinio e l'Altro*, Genova, Il nuovo melangolo, 1999.

[6] Id., *Primi saggi di filosofia delle* arti, «Valori plastici», n. 3, Roma 1921.

[7] Id., *La luce viene dal sud*, 1951, in Id., *Scritti dispersi 1943-1945*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 1481-82.

[8] Id., *Passato*, 1950, in *Scritti dispersi*, cit., p. 1343.

> *Non «Commedia dell'infanzia», commedia (Dante), comédie humaine (Balzac) – non «Dramma dell'Infanzia» che, in quanto drasis, sottintende un «risultato»; ma «Tragedia», ossia sacrificio e annientamento.*[9]

Dal momento che l'ordine naturale della vita è stato capovolto, per scorgere la verità bisogna guardare il mondo alla rovescia, come in un'allegoria barocca;[10] non basta, dunque, l'animo del 'fanciullino' consapevole pascoliano, «metafora di tensione conoscenziale»,[11] occorre un punto di vista totalmente nuovo, una disposizione d'animo all'inganno, all'illusione, poiché il *passato* alla luce della ragione scompare. In *Tragedia dell'infanzia*, infatti, a un tratto si legge:

> Mentre ricalco in compagnia della pia Mnemosine le orme di quello che fui, e rotti gli ormeggi del presente navigo i mari favolosi dell'infanzia, un crudele genietto si compiace talvolta a rompere il mio pietoso inganno. Fugge il passato spaventato dalla luce.[12]

Passo al quale fa eco per estensione d'intimo sguardo l'incipit de *La città scomparsa*, dello stesso libro, racconto soffiato da un respiro comparabile a quello del *Porto sepolto* ungarettiano:

> Della città marittima nella quale soggiornammo alcuni giorni, serbo un ricordo come di città veduta in sogno. La sua immagine, dalla quale uno squisito sceveramento della memoria ha escluso qualunque reminiscenza diurna, è tutta chiusa in una notte luminosa.
> Il suo nome né allora né di poi mi riuscì conoscerlo. Tentai più volte di trovarlo sui mappamondi e sulle carte geografiche, ma sempre invano.
> Scomparsa dalla faccia del mondo più che per terremoto o altro simile sconvolgimento, quella mirabile città non sopravvive in nessun'altra parte, fuorché nella sede più gelosa della mia memoria.[13]

Tra le pagine saviniane s'insinua l'inquietudine di ritrovarsi in un mondo senza memoria e senza ingegno, privato della forza del mito e

[9] Id., *Commento alla Tragedia dell'infanzia*, Torino, Einaudi, 1991, p. 103.
[10] Vd. C. Magris, *Il vendicatore della natura*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1998, p. 210.
[11] G. Buzzi, *Micropascoliana. I dubbi interventi del maieutico fanciullino*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2012, p. 20.
[12] A. Savinio, *Il signor «Perché»*, in *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 14.
[13] Id., *La città scomparsa*, in *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 35.

della misura dell'ideale, l'esclusivo territorio entro il quale l'individuo avrebbe potuto conservarsi parte di una comunità non massificata.

Da greco Savinio nella vita quotidiana scorge sempre la parvenza di un mito; ma un mito per non morire deve guadagnarsi la sua attualità, dunque il suo divenire,[14] e il mito più attuale per il Nostro – oltre l'amata «pazzia bianca», la «malattia silenziosa e ondeggiante» riposta nella nuda e danzante grecità dell'americana Isadora Duncan[15] – probabilmente è quello nato a Parigi con Baudelaire: il mito dell'uomo moderno, con l'annessa contemplazione delle sue scorie nella vividezza visionaria della penombra. Il poeta francese, *pittore della vita moderna*, «insegna che il poeta può fare tutto da sé, senza guida né intermediarii […] Questo sapore di dolore e di morte che si sente nella poesia di Baudelaire; questa vacanza in essa dell'autorità metafisica; questa assenza in lei di alte proiezioni; questo suo starsene isolata sulla terra, in mezzo agli uomini le cui speranze e illusioni impallidiscono alla luce del sole […] Anche la poesia un giorno fu stanca di essere immortale, e scese nella poesia di Baudelaire, *per poter morire*».[16]

Savinio, artista, scrittore e intellettuale dalla consapevolezza novecentesca, negli anni del dopoguerra riflette sul perché si scrive e sul compito che lo scrittore può assumere nella società contemporanea, trovando uno slancio nel solo ed esclusivo impulso della ragione morale. Compito dello scrittore per l'ateniese è, dunque, «*insegnare il mondo*»: insegnarlo al di fuori di ogni retorica, condannata, non solo per quel che concerne la specificità della grossolana "grandezza" del regime, in opere come *Sorte dell'Europa* (1945); insegnarlo nella sua fisionomia cangiante, come in *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), laddove la città viene a ragione intesa come il cuore del mondo moderno, con tutto il suo progresso e le sue sciagure; infine, insegnarlo come utopia, intesa come condizione possibile nel divenire storico, mitigando il dominante senso di angoscia: «L'infelicissima condizione in cui oggi è l'uomo», egli afferma, «è dovuta alla perdita di un mondo ideale: quel mondo perfetto, incorruttibile, e soprattutto non soggetto a mutamenti». E l'«angoscia che oggi opprime l'uomo», continua, «è dovuta all'ansiosa ricerca di un […] mondo ideale, col quale sostituire l'antico», nonostante tale ricerca risulti vana. Tutta-

[14] W. Pedullà, *Alberto Savinio. Scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba (TV), EdizioniAnordest, 2011, p. 67.

[15] A. Savinio, *Isadora Duncan*, in *Narrate, uomini la vostra storia*, cit., pp. 252, 275.

[16] Id., *Baudelaire*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 69.

via, dovere dello scrittore è «insegnare all'uomo la sua presente condizione […] Còmpito», aggiunge, «non mai come ora gravoso […] perché […] tocca insegnare un mondo *così com'è*. Solo modo di portare chiarezza nel buio […] solo modo di ridare agli uomini quella concordia di sentimenti e di pensieri, sulla quale, a poco a poco, si edifica la civiltà». E cos'è per Savinio la civiltà? «[…] civiltà è accordo tra il mondo come è, e come l'uomo lo pensa».[17]

Savinio scrittore della Crisi, come lo sono Pirandello e Svevo, Bontempelli e Gadda, Landolfi e Malerba, Arbasino e Manganelli; come lo è Giovanni Testori, col suo inseguito cristianesimo, tanto in sé quanto nelle pieghe di quel realismo fragile e carnale della pittura moderna d'area lombarda e internazionale; da Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari a Bacon e Guttuso, passando per Géricault e Picasso: «La lacerazione umana alla quale Testori vuol dare voce con le sue parole e che ritrova in questi vertici della pittura, è una lacerazione esistenziale, oltre, e prima ancora, che sociale. È una convinzione che certamente nasce da una sua cattolicità mai negata, anche se sofferta e controversa».[18] Cristianesimo che nel laico Savinio diviene essenzialmente positivo – nonostante «Resta a sapere se Dio è cosa da conoscere»[19] –, purché «*totale*» e «prettamente umano»: «Insegni dunque lo scrittore il cristianesimo totale», egli sostiene, quella «Amorosa visione degli uomini, in un mondo spoglio – e *libero* – di ogni finzione ideale».[20] Come scrive il 19 maggio del '34 su «L'Italia letteraria», l'«umanità è in noi […] ma bisogna, a duro prezzo, conquistarla scoprirla rivelarla».

Del pittore Savinio, ironico umanista, scrive Vittorini:

> Il colpo di scure in Savinio è sottinteso. Non per nulla è pittore di «dopo la guerra». Perciò egli riesce ironico nel senso moderno della parola. Ma di spirito intensamente umanistico, dove per umanesimo si sappia intendere una posizione di cultura squisita e raffinata (posizione ellenistica) di fronte all'Ellade immensa di tutto il passato, dagli egizi fino a De Chi-

[17] A. Savinio, *Compito dello scrittore*, 1950, in *Scritti dispersi*, cit., pp. 1323-38.

[18] D. Dall'ombra, *Intorno a una mostra. Proposte per un'antologia testoriana di opere-luogo*, in *Caravaggio Courbet Giacometti Bacon. Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, a cura di C. Spadoni, Milano, Silvana Editoriale, 2012, p. 41.

[19] A. Savinio, *Cultura*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 106.

[20] Id., *Compito dello scrittore*, cit., pp. 1328-9.

> rico. […] è sempre per associazione di idee che le forme di realtà sono cercate.[21]

Scrittore e artista della crisi non vissuta come tragedia, bensì come *Commedia*, giacché nella scelta della Commedia (dell'arte) s'annida il rifiuto del realismo, del naturalismo, come di ogni ideologia politico-culturale in favore della 'seria' ironia, e più di ogni altra cosa, almeno all'apparenza, rifiuto del presente. Sempre riguardo al compito dello scrittore e al tempo in cui opera, il 12 dicembre del '44 il Nostro scrive che la letteratura «del momento», «una letteratura di carattere temporaneo e che vive la vita stessa della crisi […] puzza di morte […] perché il presente stesso e la stessa vita "diretta" puzzano di morte». La letteratura non ha quell'«odore di immortalità», quella sua «metafisica dignità», quel suo «poetico mistero».[22]

La letteratura per Savinio non deve guardare al presente «*con l'occhio del presente*». «La letteratura conosce quello che il presente ignora […] dice quello che il presente tace. […] La letteratura è la Speranza Scritta». La sua dignità è nel risollevare l'uomo dalla sua miseria, offrendogli «una vita più alta e una superiore forma di felicità». Gli uomini andrebbero liberati dalla stretta circonferenza del presente, per renderli «inafferrabili al male». Allora «Cantino i letterati le alte favole e l'orgoglioso destino dell'uomo» e si riedificheranno le città e si ricomporranno le vite smarrite. Nell'agosto del '44, infatti, Roma ormai libera dai tedeschi, Savinio apostrofa gli scrittori coevi, manchevoli di proposte, opinioni e idee capaci di indicare il modo di «trarre l'Italia e l'Europa dal dolore e dalla miseria in cui sono ridotte», per pensare di poter vivere «con libertà e dignità».[23]

Quel che aiuta a intendere più di ogni altra cosa l'insofferenza e le attese saviniane è, come sostiene Sciascia, il «concetto di trasparenza»:

> Il concetto di trasparenza serve a capire il continuo elogio che Savinio fa della *superficialità*, il suo amore alla *superficialità* e il suo disprezzo per la *profondità*, per gli scrittori *profondi*. È un fatto spiegabile in termini propriamente ottici. Da una condizione di assoluta chiarezza, serenità e li-

[21] E. Vittorini, *Mostre fiorentine: Savinio, Annigoni*, «L'Italia letteraria», a. V, n. 3, 15 gennaio 1933, p. 4, in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 623-24.

[22] A. Savinio, *Presente*, in *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 75-77.

[23] Cfr. A. Savinio, *Ai miei colleghi*, in *Scritti dispersi*, cit., pp. 77-78, 45.

> bertà interiore, da una luminosa conoscenza di sé anche in quel che dovrebbe essere o si vorrebbe oscuro, avviene l'ovvio fenomeno per cui la profondità diventa *superficialità*. Non c'è luogo *profondo* che l'intelligenza non possa rendere *superficiale*. *Profonda* è per Savinio soltanto la stupidità.[24]

La stupidità, scrive:

> […] questo incoffessabile amore, esercita su noi un potere ipnotico, una invincibile attiranza […] A poco a poco la mia avventura si offusca, perdo la traccia del mio viaggio solitario, cedo al richiamo primordiale della stupidità, il mio orecchio è pieno della voce della sirena. Intelligenza, ti saluto! Non penso più, non cerco più, non voglio più.[25]

L'autentica tragedia del mondo moderno è tuttavia la constatazione della caduta dei modelli, della morte del padre come guida, come modello che non funziona più nella nuova epoca. Il XX secolo viene avvertito e vissuto come il secolo dei figli senza appartenenza. Appare come una tragedia aver perduto il modello che guida nella vita, il non poterlo sostituire: quand'anche si riuscisse a farlo non sarebbe comunque possibile sostituire la paternità. Il nuovo modello, frantumato quello ottocentesco, è mosso dal gioco e dall'incertezza, piuttosto che da imperativi e ordine. L'attualità, dunque, è un mondo sorretto dall'effimero e dal proibito.

In *Maupassant e "L'altro"*, scrive:

> Guy de Maupassant non si contenta di aver allontanato da sé suo padre (non sono i padri che devono stare vicino ai figli: sono i figli che devono stare vicino ai padri: sono i padri che hanno bisogno della paternità dei figli) ma gli consacra anche quell'odio oscuro, sottocosciente al quale Freud ha dato un nome ispirato alla storia di Tebe.[26]

E proprio in riferimento a Freud, è opportuno citare anche il seguente passo, tratto da *Dico a te, Clio*:

> Per noi, dopo Schopenhauer, Freud è il migliore degli educatori. […] Freud mostra le cose della vita, «tutte» le cose, anche le più sepolte, ma non le

[24] L. Sciascia, *Savinio*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 213.
[25] A. Savinio, *Stupidità*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 354-54.
[26] Id., *Maupassant e "L'altro"*, Milano, Adelphi, 1975, p. 56.

giudica […]. Educare, come dice la parola, non dev'essere altro che «guidare».[27]

Tremendo, dunque, il carattere di un secolo senza guida. Vi è nella sua desolante meditazione una lucidità profetica nel cogliere ed accogliere il rarefarsi delle grandi narrazioni, il passaggio repentino da un codice all'altro, nell'indagine estenuante, nonché avvincente, di un canone per il moderno Ulisse, non più «L'uomo ricco d'astuzie» che «di molti uomini le città vide e conobbe la mente, / molti dolori patì in cuore sul mare, / lottando per la sua vita e pel ritorno dei suoi»,[28] ma torbido e statico borghese. L'erede, dunque, della moderna "disperazione", come lo fu quella di Manzoni, che «se contemplava lo spettacolo sanguinante della storia e vedeva la natura umana, "come legata in un sogno perverso e affannoso, di cui non ha mezzo di riscotersi […]" egli veniva assalito dall'orrore, dallo scoraggiamento e dalla disperazione; e una quantità di domande si affollavano nella sua mente»;[29] come pure della moderna 'dispersione', che fa apparire «L'incertezza delle epoche rivoluzionarie […] un vantaggio per la gioventù, giacché è il mondo dei padri a essere precipitato nell'incertezza; ah, com'è bello entrare nell'età adulta quando i baluardi del mondo degli adulti sono crollati!».[30]

Al moderno Odisseo Savinio suggerisce di muoversi nella trasparenza del reale, da «uomo vivo» calato nel vivente: ad Icaro preferisce joycianamente Dedalo, al figlio il padre, senza precludersi di «lasciarsi prendere dalle cose più impensate», «fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del pugno di ferro», «assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà», «bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia», «fannullare anche in mezzo alle più folte occupazioni», «ignorare le 'grandi mete' e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti» e l'avere la «propria sorte nella sorte di tutte le cose».[31] Nel segno di Nietsche, l'uomo

[27] Id., *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 132.

[28] Omero, *Libro Primo. Il concilio degli dèi e l'esortazione di Atena a Telemaco*, in *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963, p. 3.

[29] Cfr. P. Citati, *Manzoni*, Milano, Mondadori, 1980, p. 80.

[30] Cfr. M. Kundera, *Parte Quarta ovvero Il poeta corre*, in *La vita è altrove*, Milano, Adelphi, 2005, p. 191.

[31] Si veda Alberto Savinio a proposito di una cartella di litografie di Fabrizio Clerici, riportato in L. Sciascia, *op. cit.*, p. 211.

«più liricamente completo», Savinio cerca il lirismo, l'intelligenza e il 'supremo' tipo umano in ogni «azione di là da qualsiasi scopo».[32]

Vedere empiricamente significa calarsi nel reale, per scorgerlo come epifania, capace di produrre emozioni e visioni rivelatrici. Il Nostro osserva la vita nella sua forma concreta e focalizza l'attenzione su frazioni «di documento reale»; frammenti entro i quali ogni cosa che vi partecipa provoca sentimenti e risentimenti: una deflagrazione che illumina un senso fino ad allora invisibile. Manifestazioni di verità che conducono a un'opera come *Nuova Enciclopedia*, pur nella consapevolezza che «la verità umana, la verità nostra, la verità 'vera' è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero».[33] Allora, laddove il sapere moderno è divenuto frammentario, Savinio nelle pagine di questa singolare e divertita opera, elabora voci votate a fondare una nuova conoscenza, tutta personale, sagomata a sottovento delle pulsioni e delle passioni, delle verità e delle contraddizioni. Il canone degli spazi è dato dal riquadro, margini entro i quali Savinio si diletta con giudizio nel produrre effrazioni, generando soluzioni e conoscenze non prevedibili, lasciando che quello stesso ordine venga attraversato da una luce esterna, in grado di portare a una geometria irrazionale delle immagini di superficie progressivamente informate della forma sempre esclusiva che gli trasmette. Si parte da un ordine, appunto quadrato, preferito all'odiato cerchio.

Infatti scrive:

> Per Protagora sofista il cerchio indicava la perfezione. Noi preferiamo l'angolo, il rettangolo, il quadrato. […] Il cerchio è anche il segno dell'immortalità. Questa condizione umana noi non l'amiamo, non la desideriamo e aspettiamo con fiducia l'umanissima morte.[34]

Una finestra dalla quale osservare e conoscere il mondo, divulgato e definito in una serie di voci, per ciascuna delle quali cambia il punto di vista, procurando una sorta di inusitato «pluralismo».[35] Pluralismo riferibile, se si vuole, al «poliprospettivismo», distintivo la narrazione del XX secolo, come pure il suo racconto critico, come ne *Il Romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti – opera nella quale, oltretutto, tuona

[32] Vd. A. Savinio, *Nietsche*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 268-71.
[33] A. Savinio, *Verità*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 387.
[34] Id., *Dico a te, Clio*, cit., p. 49.
[35] Cfr. W. Pedullà, *op. cit.*, p. 81.

l'assenza dello stimato Savinio – e, agli antipodi, la sua «ermeneutica a soluzioni multiple» alla maniera 'molteplice' di Gadda, l'ingegnere-scrittore 'costruttore' e 'inventore' di enigmi dal «numero infinito di soluzioni».[36]

Modus operandi, quello saviniano, consistente in una osservazione ravvicinata del tutto entro singole parti, con il fine di vedere in profondità: da qui gli scritti brevi come *Hermaphrodito*, *Casa «La Vita»* e di *Tutta la vita*, tra altri, in euritmia con le tele metafisiche e la scrittura teatrale: finestre della mente entro le quali Savinio cerca di penetrare la visione della realtà perpetua e silenziosa. Da qui la passione per Arnold Böcklin e la sua *Toteninsel* (*L'isola dei morti*), a «dimostrazione che l'arte deve mostrare all'uomo ciò che l'uomo non riesce a vedere da sé»;[37] o la fascinazione per il mondo spirituale di Caspar David Friedrich, il quale «riconduce […] a quella religione del dettaglio tipica del Nord Europa. Utilizza le forme classiche, quale quella che l'artista "non deve dipingere solo quello che i suoi occhi vedono, ma quello che vede in se stesso"»; affermazione rievocatrice la lettera in cui Raffaello dichiara di dipingere la bellezza femminile a partire da una «certa idea» interiore, con il fine di scegliere un modello di bellezza; idea ulteriormente vicina a quella di Henri de Valenciennes, per il quale i grandi artisti chiudendo gli occhi vedono la «natura nella forma ideale».[38]

Passioni, quelle dell'ateniese, che non di meno contemplano l'orfismo vitreo di Campana, la stagione infernale di Rimbaud, l'ignoto razionale di Poe, e insieme lo accostano a figure lontane come quella dell'argentino Borges, con la sua «tecnica ultraista di usare metafore sorprendenti» applicata alla realtà, in special modo della società della città di Buenos Aires, come «punto di partenza per una meditazione poetica sull'illusione e la realtà, sul sogno e la coscienza».[39]

E se nella prosa metafisica e musicale di opere come *Dico a te, Clio* (1940), Savinio riesce nel racconto sicuro della Storia, tanto nella sua trasparenza quanto nel suo mistero, ciò non è sufficiente: occorre un terzo

[36] C.E. Gadda, *La molteplicità dei significati del reale*, in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 2009, p. 748.

[37] A. Savinio, *Arnoldo Böcklin*, in *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 34.

[38] Vd. D. Arasse, *Contraddizioni*, in *Il dettaglio, la pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 107.

[39] Cfr. J. Franco, *Introduzione alla letteratura ispano-americana*, Milano, Mursia, 1993, p. 401.

occhio. In *Nuova Enciclopedia* scrive: «Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza».[40] Si tratta dell'occhio della mente, quello a cui appartengono le visioni, le quali concorrono a definire con sempre maggiore approssimazione la verità. Nell'*Avvertenza* del '46 a *Dico a te, Clio* – un viaggio «attraverso la terra d'Italia più ricca d'arcano»[41] – il Nostro scrive:

> Foresta *Tragedia dell'infanzia* per l'oscurità che si addensa in quella più tenebrosa stagione della vita; giardino *Dico a te, Clio* per la chiarezza, la leggerezza, l'amenità che vi sono conquistate nell'età matura.[42]

La verità, dunque, appartiene a un universo di matura e metafisica amenità. L'uomo metafisico – individuo dalla funambolica intesa con ciò che ad altri sfugge – ha gli occhi ombrati ma non coperti; si potrebbe dire con Praga, e quindi con Baudelaire, che cerca la verità nelle *penombre*. Verità per la quale occorre osservare la realtà e i suoi elementi che fenomenologicamente conflagrano verso colui che li osserva, che li contempla, che li illumina nel buio del nonsense, procurando per sé un'emozione inattesa e quindi una rivoluzione radicale, latrice di conoscenza. Conoscenza metafisica, ossia esperienza sensoriale di ciò che dilata il sensibile. Conoscenza, ciononostante, come permanenza dell'oggettivo nel regno del transitorio. Allora la metafisica di Andrea De Chirico appare traducibile nella *Cleopatra* di Cagnacci, la quale, effondente l'ultimo respiro, muore senza dolore e senza nascondere la morte, ma soprattutto senza rinunciare alla sua *viva* bellezza.

Nella sua opera Savinio, tuttavia, deve combattere soprattutto contro sé stesso e tutto ciò che gli impedisce di esserlo in modo autentico, a partire dai fantasmi della Storia, come la Guerra, con i suoi luoghi: luoghi come linguaggi, costituenti il suo paesaggio mitopoietico forgiato da città come Ferrara, Atene, Monaco, Parigi, Napoli, Milano e Roma, tra altre.

L'intera opera saviniana, non a caso, è per sua massima parte fondata sulla memoria, da cui conseguirà una totale immersione nei territori dell'infanzia, con i suoi conflitti, le sue incomprensioni e indecifrabilità; in questo riverbero di un'epoca lontana si approssimano i labili confini tra mondo concreto, corrispondente alla quotidianità, e mondo onirico, corrispondente al passato.

[40] A. Savinio, *Ritratti*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 322.
[41] Id., *Dico a te, Clio*, cit., p. 123.
[42] *Ibidem*.

Il poeta soltanto, colui nel quale ogni ricordo si deposita con la gravità dell'eterno, può comprendere quanto sia avventato e sterile il ritorno all'infanzia intesa come stagione di spensierata beatitudine. Essa, con gli affetti rifugiati nel segreto dell'io, perdura drammaticamente, per dirla con Magris, nel *ghiaccio sottile del pensiero*. L'universo saviniano, per questo, ci appare come la capitale greco-bizantina di Mistras, oggi nient'altro che rovine medioevali immerse in un paesaggio da sogno. Sogno distante dall'atomismo surreale di Dalì, segno di un tempo ingannevole e contenitore di verità fuggevoli, e più prossimo, invece, al sogno metafisico, giacché più concreto in quanto esperienza permanente dell'Io.

Da tali fondamenti le mirabili riflessioni del sognatore Savinio, in riferimento alla poesia di Modesto della Porta e alle domande del popolo «finalista», sul significato della poesia e dell'esplorazione metafisica:

> Il progresso mentale porta a una progressiva rinuncia ai fini delle nostre opere e al loro presunto compenso. Il che non avviene per indifferenza, né per disinteresse, né per «materialismo», ma per l'acquisita coscienza del presente, e la possibilità di considerare il fondo «metafisico» delle cose, la loro essenza immutabile ed eterna. Il popolo «non ha presente», e dunque non ha gioia. Il popolo è un fiume che scorre lento, in direzione di un paese favoloso, nel quale sono raccolte tutte le ragioni, tutti i fini, tutti i «perché», tutti i compensi delle cose che via via facciamo o dobbiamo fare, per volontà nostra o per volontà altrui. Fermo sugli argini, l'uomo metafisico guarda scorrere il fiume, e una grande malinconia ombra il suo sguardo, perché egli sa che quella terra favolosa non esiste.[43]

Non è arduo figurarselo come antico sognatore in posa melanconica, dotato del terzo occhio, intento ad osservare l'esistente per il gioco serio di individuarvi ciò che non è visibile: il sovra-senso. Posa senza dubbio dalle reminiscenze romantiche, poiché «L'anima romantica desidera quello che non ha e tende a staccarsi dal reale e anche dalla terra».[44] A quest'anima etrusca, romantica e dunque metafisica, il mondo moderno, considerandola antagonista, ha contrapposto il muro della logica, oscurando «il paese di Utopia».[45] Interessante, riguardo a ciò, appare la riflessione che il Nostro fa in *Drammaticità di Leopardi*:

[43] A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 41.
[44] Ivi, p. 94.
[45] Ivi, p. 105.

> […] sullo sfondo di questa «incapacità di romanticismo» […] più necessario il valore di Giacomo Leopardi. Non il valore «letterario» […] ma la giustificazione storica di Giacomo Leopardi, la sua ragione «italiana». Leopardi come viva testimonianza di tutto ciò che manca nella «mente italiana»: ironia, gioco, romanticismo, «canto dell'anima»; introduce il «dubbio» utile e fecondo. […] Il pessimismo di Leopardi è atteggiamento lirico e assieme precauzione. Isolante necessario a difesa del proprio mondo.[46]

Nel poeta di Recanati Savinio riconosceva il «nostro» drammaturgo, anziché nel «barbaro» Shakespeare, come lo definisce Nietsche, pieno di colore e di suggerimenti. Certi della consapevolezza che le *persone di Shakespeare* «insegnano la coscienza, la pulsione e i suoi meccanismi di difesa, i disordini dell'uomo, gli abissi della personalità, la deformazione dell'ethos in pathos. In altre parole, si insegna la gamma dell'amore, della sofferenza, della tragedia familiare» e che la «*coscienza* è la *materia poetica* che Shakespeare plasma come Michelangelo scolpisce il marmo»,[47] nel Leopardi dei *Dialoghi* per l'ateniese ogni parola fa spettacolo, poiché nella sua opera l'arte si compie in quanto lo spettacolo viene di là dal dramma.[48]

Così come la metafisica illumina la propaggine del fisico di là dal fisico: allora, nel morbido riposare di Santa Cecilia in Trastevere risuona la poesia del trapasso alla morte senza dolore, con gli occhi e il volto di lei coperti, a immobilizzare nel tempo, in un singulto di suprema *surrealtà*, ogni sentimento e sensazione, di serenità o dolore che sia. Una resa ammirevole ed estatica, come accade nel Novecento – secolo a suo modo barocco, giacché ama la curva che trasforma «la solidità della pietra nella mobilità dell'acqua: il gioco dei vuoti e dei pieni; la presenza della materia organica»[49] – nelle silenti e immobili opere scultoree di Igor Mitoraj, con le sue decapitate e amputate fisionomie dalla posa classica, velate anch'esse di un istante di eternità senza sgomento e senza lietezza. Altro dal corpo incorrotto e barocco della Santa in Trastevere e dalla statuaria classica e senza tempo del polacco, il *Cristo Velato* nella Capella

[46] A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, pp. 17, 19, 25.

[47] Cfr. H. Bloom, *Le persone di Shakespeare*, in *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 51, 53.

[48] Vd. A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, cit., pp. 35-36.

[49] P. Citati, *Da Pirandello a Cioran*, in *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 256.

Sansevero di Napoli, nel quale alla fisicità della morte s'aggiunge la contemplazione e la consapevolezza del suo dolore. Opera metafisica del '700, che ricava dalla stessa greve e fredda pietra nella quale è intagliato il corpo esanime, il velo che lo lambisce e protegge, senza nascondere la sua bellezza e quel di più di verità, quella 'favola che non esiste', ma che qualcosa di reale, terrestre e ineluttabilmente doloroso ha creato, generando l'imperitura contesa tra bene e male, giusto e sbagliato, intelligenza e stoltezza, uomo e non uomo, fisico e metafisico. Tra Savinio e la società.

Vincenzo Caputo

«DIPINGERE SEDUTO» NOTE SU ALBERTO SAVINIO BIOGRAFO DI GEMITO E BÖCKLIN

1. *Gli anni di Alberto Savinio scrittore*

Se si volessero sovrapporre i diversi profili creativi di Alberto Savinio, si noterebbe facilmente (lo ha dimostrato l'ipertrofica bibliografia degli ultimi decenni) come tali profili mostrino in realtà tratti differentemente marcati lungo il tempo dell'esistenza saviniana.[1] Insomma se Savinio fu musicista, pittore e scrittore, si dedicò comunque a tali arti con impegni e convinzioni diverse nell'arco delle proprie peregrinazioni tra Grecia, Germania, Francia e Italia (dall'abbandono in età giovanile della musica, in realtà mai abbandonata, alla pittura della prima mostra del 1927, in realtà frequentata già precedentemente, per giungere poi alla scrittura consapevolmente scelta come specifica espressione artistica).[2] E in questi profili non sempre perfettamente sovrapponibili ci piace sottolineare, in via preliminare, che sul piano editoriale i libri del "Savinio scrittore", come dimostrerebbe una semplice interrogazione dei moderni opac

[1] Nella *Premessa* al suo *Gli dei e gli eroi* (Palermo, Sellerio, 1983, pp. 11-12) V. Bramanti fa coincidere il rinnovato interesse critico nei confronti di Savinio con la riproposizione einaudiana di *Hermaphrodito* (1974) e la relativa nota di G.C. Roscioni. Nel 1970 già Salvatore Battaglia aveva puntato l'attenzione sull'«eterodossia» e sul «surrealismo civico» di Savinio (cfr. S. Battaglia, *L'eterodossia di A. Savinio*, «Filologia e letteratura», XVI, 1970, pp. 345-59 e Id., *Savinio e il surrealismo civico*, «Dramma», 46, 1970, 2, pp. 39-44). Nell'ultimo quarantennio la riflessione critica su Savinio si è appunto moltiplicata: cfr., in tal senso, la bibliografia in P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1996, pp. 435-47, quella presente in *Alberto Savinio*, a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Milano, Mazzotta, 2002, pp. 230-31 e, più recentemente, A.L. De Simone, *Bibliografia su Alberto Savinio e le arti*, in *Alberto Savinio. La commedia dell'arte (Milano, Palazzo Reale, 25 febbraio-12 giugno 2011)*, a cura di V. Trione, Milano, 24 ore cultura, 2011, pp. 221-23, le quali puntano l'attenzione, nello specifico, sui rapporti tra la scrittura e le arti figurative.

[2] Una rilettura della sua biografia artistica, nelle sue diverse scenografie europee e nelle sue diverse forme, è in M.E. Gutiérrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000, part. pp. 7-56 e, per la *Bibliografia*, pp. 169-95.

bibliotecari, si concentrano maggiormente negli anni '40 in uno dei momenti più bui dell'Europa.[3] Tale contesto storico è fondamentale per comprendere opere come la *Nuova Enciclopedia* (postuma), *Sorte dell'Europa* (Milano, Bompiani, 1945) e, sul versante teatrale, l'*Alcesti di Samuele* (ivi, 1949), le quali risultano in linea con il dichiarato "supercivismo" della silloge di racconti *Tutta la vita*, edita sempre presso la casa editrice milanese Bompiani con la data del 1945 (in realtà nel giugno del 1946).[4] Tornato definitivamente in Italia nel 1933, Savinio si dedicò in maniera intensa alla scrittura giornalistica, la quale rappresenta il punto di partenza da riproporre, dopo gli inevitabili adattamenti, proprio negli anni Quaranta attraverso le edizioni dei suoi massimi capolavori.[5]

È su quest'altro Savinio (altro nei modi e negli approfondimenti artistici, piuttosto che nei contenuti sostanziali del proprio sistema metafisico), che vogliamo puntare l'attenzione.[6] Tra la fine degli anni Trenta e

[3] Nella bibliografia dedicata, in maniera specifica, alla produzione letteraria di Savinio ci limitiamo a segnalare, oltre ai citati Bramanti e Gutiérrez, i contributi utili per il nostro discorso: U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973; W. Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979; S. Cirillo, *Alberto Savinio, le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997; M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo: Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997; F. Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998; A. Tinterri, *Savinio e "l'Altro"*, Genova, Il melangolo, 1999; *Le Muse di Alberto Savinio*, «Antologia Viesseux», n.s., VI, 2000, 16-17, pp. 61-152 (scritti di F. Sanvitale, A. Debenedetti, A. Tinterri, P. Italia, M. Sabbatini, M. Bucci, M. De Santis); P. Italia, *Il pellegrino appassionato: Savinio scrittore, 1915-1925*, con un'appendice di testi inediti, Palermo, Sellerio, 2004; O. Guidi, *Irregolari novecenteschi. Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, Ravenna, Longo, 2006; G. Caltagirone, *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007; A. Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009; R. Tordi, *Cinque studi. Carlo Michelstaedter Giuseppe Ungaretti Alberto Savinio Italo Calvino Giacomo Debenedetti*, Roma, Bulzoni, 2010.

[4] «*Quanto alla "poesia" del mio surrealismo, essa non è gratuita né fine a se stessa, ma a suo modo è una poesia "civica", per quanto operante in un "civismo" più alto e più vasto, ossia in un* supercivismo» (A. Savinio, *Tutta la vita*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2011, p. 12). Per la precisazione cronologica e la genesi dell'opera importante risulta la *Nota al testo* di P. Italia (ivi, pp. 221-41).

[5] Tutta da approfondire è l'indagine sui rapporti tra gli scritti giornalistici e le successive organiche riproposizioni editoriali non solo al fine di individuare varianti nel passaggio da una versione all'altra, ma anche al fine di precisare meglio tempi e modi di elaborazioni teoriche del pensiero saviniano.

[6] In tal senso ricordiamo che, all'altezza del 1947, Savinio dichiarò di ritrovare tutto

gli inizi degli anni Quaranta (soprattutto in seguito all'accusa di essere ebreo scagliata da Anton Giulio Bragaglia nel 1937) Savinio ha bisogno, nel momento dell'urlata propaganda, di continuare a dialogare e forse, talvolta, di evocare in modi imperativi tale dialogo (e i tre titoli allocutori sono lì a dimostrarlo chiaramente: *Dico a te, Clio* del 1940; *Narrate, uomini, la vostra storia* del 1942; *Ascolto il tuo cuore, città* del 1944). In tale contesto una particolare attenzione ricopre proprio la fortunata raccolta biografica *Narrate, uomini, la vostra storia* (Milano, Bompiani, 1942 e ivi 1944), la quale è stata al centro di una specifica riflessione critica negli anni recenti.[7] Lo è stata – ci piace ricordarlo – soprattutto attraverso elementi che potremmo definire "para" o, addirittura, "extratestuali" come il rapporto tra scrittura e scrittura (o meglio «gelatina») di storia evidenziato sulla soglia dell'opera,[8] l'accostamento in copertina tra ritratto scritto e ritratto figurato, sul quale torneremo,[9] e – in conclusione – il giudizio postumo sull'importanza della morte espresso dallo stesso Savinio nel volume successivo *Casa «La vita»* (Milano, Bompiani, 1943).[10] In realtà, se

il proprio sistema teorico già in *Hermaphrodito* del 1918 (cfr. A. Savinio, *Piccola guida alla mia opera prima*, in Id., *Hermaphrodito*, Milano, Garzanti, 1947, pp. 56-57 ora in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, intr. di A. Giuliani, Milano, Adelphi, 1995, pp. 923-28).

[7] Sulla frequentazione del genere biografico da parte di Savinio cfr. A. Arslan, *Alberto Savinio: il sogno di un biografo*, in *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a cura di V. Bramanti e M.G. Pensa, Milano, Guerini, 1996, pp. 71-81; S. Bisi, *Alberto Savinio, "Narrate, uomini, la vostra storia"*, «Sincronie», XI, 2006, 19, pp. 49-61; A. Usai, *Alberto Savinio, la biografia come una conversazione*, «Sincronie», XI, 2006, 19, pp. 63-74; G. Caltagirone, *Dagli «Exitus illustrium virorum» alla tanatografia novecentesca. «Narrate, uomini, la vostra storia» di Alberto Savinio*, «Moderna», II, 2000, 1, pp. 99-108.

[8] «Tredici uomini e una donna, calati quale più profondamente e quale meno nella gelatina della storia» (A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, pp. n.n.).

[9] «Nel *vero* ritratto l'essenza del personaggio prende stanza e si ferma per sempre, e il committente, perduta ogni ragione di vivere, s'incammina falotico e svuotato, verso la morte» (ivi, copertina).

[10] «Anche il libro che ha preceduto questo, *Narrate, uomini, la vostra storia*, è tutto permeato del pensiero della morte. […] ma quel libro è stato veramente capito? Una persona sola, per quello che io mi so, in quello che quel libro ha di più profondo: il mio «nuovo» amico Andrea Emo Capodilista […]. Letto il mio libro, Andrea Emo mi scrisse: «Ho molto ammirato le morti e le scomparse dei vostri "eroi" che proseguono in linea retta il loro viaggio liberati dalle gravitazioni terrestri». Ecco scoperto quello che *bisognava* scoprire e che io tremavo che nessuno scoprisse: nella vita di «quegli» uomini la cosa più importante è la morte (A. Savinio, *Casa «La vita»*, Milano, Adelphi, 1988, pp.

si va nello specifico delle singole vite, è possibile segnalare alcuni momenti esplicitamente dedicati al rapporto tra i diversi linguaggi artistici e, nel caso di biografie di pittori, tra letteratura e arti figurative.[11]

2. *Sporcizia del corpo e pulizia della linea: Gemito metafisico*

Nella *Seconda vita di Gemito*, che circolò autonomamente in volume all'altezza del 1938, si ricostruisce appunto il secondo profilo biografico dell'artista napoletano, quello ottocentesco, dal momento che il primo è da legare alla grecità classica e all'italianità rinascimentale.[12] Savinio traccia, attraverso la scrittura, il profilo di uno scultore d'altri tempi rispetto a quelli a lui vicini (e bersagli dichiarati sono l'impressionismo e l'estetismo). L'attenzione è completamente rivolta ai suoi disegni («I disegni di Gemito ci portano in un mondo superiore: il solo accettabile» e ancora «Gemito era più scultore nei disegni che nelle statue»),[13] i quali rap-

12-13). Sulla filosofia di Andrea Emo Capodilista cfr. la voce di M.V. Borruso Geremia, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 655-57.

[11] Uno degli esempi migliori di tali connessioni tra scrittura e immagini è rappresentato dagli articoli saviniani editi sulla rivista «Valori plastici» tra il 1918 e il 1921. Essi sono stati al centro di diverse analisi, soprattutto per la loro cifra teorica in rapporto alla metafisica dei de Chirico, ed editi recentemente: A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, con nove disegni dell'autore, Milano, Adelphi, 2007. Sui rapporti tra scrittura e arti figurative con particolare riferimento all'ecfrasi si veda, nello specifico, *Alberto Savinio: peinture et litterature*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano, Franco Maria Ricci, 1992 [I ed. 1979]; D. Fonti, *Savinio scrittore d'arte*, in *Alberto Savinio*, cit., pp. 197-202 e pp. 203-22 per l'antologia degli scritti d'arte; A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni di Nuova Cultura, 2005; S. Storchi, *"Valori Plastici" 1918-1922. Le inquietudini del nuovo classico*, supplement to «The Italianist», XXVI, 2006, pp. 1-176 (part. pp. 95-114); A. Usai, *"Introduction à une vie de Mercure": ecfrasi saviniana*, «Sincronie», XII, 2007, 21-22, pp. 199-204.

[12] L'interesse di Savinio nei confronti di Gemito si era manifestato anche all'altezza del 1934 con un articolo apparso sulla rivista «Colonna» (cfr. A. Savinio, *Disegni di Gemito*, «Colonna», aprile 1934, p. 17), fondata e diretta dallo stesso Savinio nel biennio 1933-34 (su tale attività si veda R. Tordi Castria, *Savinio e la rivista «Colonna»*, «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 2005, 1-2, pp. 347-51). Per la biografia cfr. Id., *Seconda vita di Gemito*, Roma, Modernissima, 1938.

[13] Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 70. E, precedentemente, sempre sull'Ottocento: «*Tanto si è fatto per riabilitare l'Ottocento italiano, confrontadolo con l'Ottocento francese. Perché poi questi confronti, e con la sola Francia, questa "bestia nera"?*

presentano un punto di riferimento per la scrittura a differenza delle opere scultoree. Insomma, a partire dalla soglia testuale segnalata in un corsivo autoriale, l'immagine biografica di Gemito si costruisce su una dimensione che non è della specifica arte napoletana ma è, in generale, di un'arte superiore che può essere definita mediterranea:

> *Gemito visse in un mondo di mummie e di pappagalli imbalsamati, pure la necessità di torturarsi, di macerarsi, di avvilirsi Gemito non la sentì mai: nella sua opera non se ne trova traccia. Davanti a questa opera si può parlare non pure di Ottocento, non pure di arte italiana in un senso generico e limitato, ma di arte italiana nel senso più vasto: di arte mediterranea.*[14]

Il racconto, fin dall'esposizione alla Ruota dell'Annunziata e alla relativa questione etimologica sul cognome Genito-Gemito,[15] segnala quindi la nascita di colui che si configura come «il delegato della Grecia del quinto secolo presso la Napoli dell'Ottocento» (e non poche sono le pagine sulla città partenopea che meriterebbero certamente di essere citate).[16]

Che io sappia, nessuno ha pensato ai due soli artisti che "illuminano" l'Ottocento italiano […]: Giovanni Carnevali e Vincenzo Gemito» (ivi, p. 70).

[14] Ivi, p. 71.

[15] Non vogliamo insistere sul valore dell'etimologia onomastica all'interno delle opere di Savinio. Ci limitiamo a segnalare che tale interesse non assume mai una valenza erudita o esornativa. Nel racconto *Il suo nome*, ad esempio, le questioni onomastiche coincidono, sostanzialmente, con problemi morali (o "supercivici"?). Basterebbe, in tal senso, evidenziare i casi maggiormente significativi: 1) la pronuncia Persèo, sostitutiva di quella Pèrseo, svela l'ignoranza del presunto dotto Ettore Romagnoli; 2) il *lapsus* conclusivo sul nome dell'amico scomparso svela freudianamente il doppiogiochismo di un falso filantropo. Per l'opera si veda Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 15-46.

[16] Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 73 (per la citazione). Per le pagine su Napoli ci limitiamo a segnalare alcuni esempi: «16 luglio 1852. Napoli ha festeggiato tutto il giorno la Beata Vergine del Carmine, e ora dorme come una sirena ubriaca. I *guappi* si sono rintanati nelle loro roccaforti, il fuoco di artificio si è appena spento sul corpo disteso della città. Incerta ancora e come vista attraverso l'acqua, l'ombra di Garibaldi comincia a delinearsi sullo schermo del futuro. Il quartiere del Mercato, che di giorno brulica come una rete colma e appena tirata fuori dal mare, a quest'ora vive unicamente di un lezzo sottile di pesce fradicio e dello sgocciolio di una fontana» (ivi, p. 72). E ancora: «Dall'alto del Vomero una voce gridò: O panmègas tèthneken! Ma come le voci che al tempo di Augusto avevano annunciato di notte dalle coste dell'Epiro la morte del dio Thamuz, anche questa voce non fu capita. Dal Parco Grifeo il corteo scese lentamente tra gli eucaliptus. Il mare brillava sotto il sole, i negozi avevano chiuse le porte e accesi i lumi. Arrivati davanti alla marina, i becchini d'un tratto si sentirono la bara più leggera sulla spalla. […] Un signore in tuba levò la mano a indicare il golfo:

È chiaro, da questo punto di vista, che, se Gemito non può trovare né a Napoli, né in Italia, né in Europa, sempre più vicine all'impressionismo, ciò che intende per arte, tale arte finisce per essere, in una sovrapposizione di differenti piani cronologici, sostanzialmente fatta di «linee profonde e – non ci stupisce l'avverbio – metafisicamente giustificate».[17] Un artista delle linee, Gemito, che si veste, nella ricostruzione di Savinio, di panni metafisici (e su tali aspetti torneremo in seguito).

Narrare la vita di Vincenzo Gemito può significare, però, anche riflettere sulla scrittura biografica. Savinio entra esplicitamente in polemica con le vite precedenti, le quali hanno il demerito di aver evitato di narrare episodi tragici e buffi. L'affermazione ci consente di aprire una parentesi sulla fortuna biografica di Vincenzo Gemito prima della circolazione della sua "seconda vita" a opera di Alberto Savinio. In questo senso va almeno segnalata la vita di Gemito elaborata da Salvatore Di Giacomo ed edita nel 1905 (Napoli, Minozzi), 1923 (Roma, Accomandita Editori Alfieri & Lacroix) e 1928 (Napoli, Edizioni dell'Amministrazione Provinciale),[18] la commemorazione di Mattia Limoncelli, tenuta al Circolo artistico Politecnico il 19 maggio 1929 (Napoli, R. Tip. F. Giannini & F.i, 1929), quella di Giovanni Artieri del 1930 (Napoli, C. Trudi, 1930) e quella, di appena due anni precedenti rispetto alla biografia saviniana, di Ottavio Morisani edita nel 1936 (Napoli, Cooperativa Editrice Libraria).[19] Insomma le biografie precedenti non sono state delle vere biografie, dal

scortato da due delfini, Gemito navigava verso i mari della Grecia» (ivi, pp. 90-91). Di questa Napoli tra Otto e Novecento parla indirettamente Savinio anche indicando i maestri di Gemito (Emanuele Caggiano, Stanislao Lista e, in parte, Domenico Morelli), le sue amicizie più profonde (Antonio Mancini e Ernest Meissonier) e i suoi amori (Matilde Duffaud, la modella e poi moglie Anna Cutolo). Savinio mostrò interesse verso la città e la cultura napoletana. Basterebbe, in questo senso, ricordare non solo l'opera interamente dedicata all'isola di Capri (cfr. Id., *Capri*, Milano, Adelphi, 1988) ma anche la curiosità per il teatro partenopeo soprattutto dei De Filippo nei suoi *Palchetti romani* (cfr., ad esempio, Id., *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1988, pp. 41-43, 263-65, 334-37).

[17] Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 74.

[18] Sulla biografia digiacomiana di Gemito cfr. B. Zandrino, *Scrivere l'arte: Vincenzo Gemito*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo. Atti del Convegno di studi (8-11 novembre 2005)*, a cura di E. Candela, A.R. Pupino, Napoli, Liguori, 2007, pp. 555-83. Per l'attività digiacomiana di biografo d'arte sia consentito il rinvio a V. Caputo, *«Vedere la Madonna di S. Sisto»: Domenico Morelli tra Edoardo Dalbono e Salvatore Di Giacomo*, «Letteratura & arte», 10, 2012, pp. 159-72.

[19] Da segnalare, infine, Vittorio Ricciuti (Milano, Modernissima, 1920).

momento che hanno delineato, attraverso la scrittura, un'immagine edulcorata e, soprattutto, monca di elementi, solo apparentemente secondari:

> Faccio notare a questo proposito che tutte le biografie di Gemito da me consultate presentano Gemito come «artista bizzarro e alla ricerca del proprio ideale», ma omettono rigorosamente quei fatti ora tragici e ora buffi, ma tutti in equal modo necessari allo storico quanto la conoscenza della struttura anatomica al medico, i quali fanno della vita di Gemito la naturale continuazione della sua arte. Non riesco a spiegarmi il terrore dei miei colleghi della verità, né la loro cura di nascondere il dramma e la sua profondità sotto un ottimismo di maniera che nemmeno la grazia ha della rosea ipocrisia del Settecento: mi spiego in compenso perché tanta nostra letteratura sa di cibo rimasticato e sprovvisto di sale.[20]

Ci troviamo di fronte a una dichiarazione importante. Le precedenti biografie di Gemito si basano, nell'ottica di Savinio, sull'omissione di episodi in realtà necessari. A essere in discussione non è il principio di selezione, tipico di qualunque scrittura di vita, ma la scelta di quali episodi inserire e di quali invece tralasciare. Delineare il profilo di un artista significa, da questa angolazione, consentire al lettore di penetrare nel profondo dramma della sua arte e, in tal senso, tutte le vicende, siano esse tragiche o ridicole, capaci di rendere più chiara questa profondità risultano importanti. Insomma descrivere un personaggio realmente esistito significa, lontani da ogni idealizzazione e tipizzazione, modellare narrativamente anche la "gelatina" della storia da raccontare, segnalare la verità di quella vita (e va da sé che la verità coincide con l'intelligenza della sua arte). È in quest'ottica che devono essere letti i numerosi aneddoti che Savinio dissemina all'interno della propria scrittura. Innanzitutto si sottolinea la capacità di «stilita» di Gemito grazie alla narrazione di una notte passata con una bella ma sposata napoletana a fare sacrifici a Venere terrestre e al relativo inaspettato arrivo del marito di lei. Savinio racconta come Gemito si nasconda in terrazza e di come risulti introvabile all'arrivo del rivale. In realtà l'adultera, ormai convinta che l'artista si sia gettato dal balcone, si sente poi chiedere se il marito sia o meno andato via: Gemito era aggrappato con le dita a due bracci di marmo.[21]

[20] A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., pp. 78-79.

[21] «L'adultera corre al terrazzino, s'affaccia per vedere da quel quarto piano il corpo sfracellato dell'amante, ma una vocina senza corpo le domanda: "*Se n'è juto?*". Gemito stava sotto il terrazzino, aggrappato con le dita ai due bracci di marmo» (ivi, p. 83).

Si evidenzia, ancora, l'ossessione dell'artista per il digiuno, causata da un racconto di Scarfoglio, e la relativa applicazione di un clistere per evitare la morte (il biografo sottolinea che, di fronte al clistere, Gemito pare abbia dichiarato: «Tu verme vorresti fare questo servizio a Vincenzo Gemito?»).[22] Savinio ci tiene, come egli stesso dichiara, a raccogliere ogni più piccolo elemento critico, convinto – secondo una affermazione che risale alla vita plutarchea di Alessandro Magno – che i fatti minimi e minori possano nascondere un significato grande e possano consentire una maggiore comprensione della personalità del personaggio biografato.

Tra questi fatti minimi ce n'è un altro, sul quale puntiamo in particolar modo l'attenzione. Ci riferiamo all'idrofobia di Vincenzo Gemito. La mancata propensione dello scultore a lavare il proprio corpo permette, infatti, a Savinio di inserire Gemito in una famiglia più ampia, che annovera altri e più contemporanei artisti («la stessa fobia dell'acqua è comune a Picasso e a Giorgio de Chirico»). Insomma Gemito è "come" Picasso e de Chirico e proprio come Picasso e de Chirico egli ha «manifesto il senso rigoroso, profondo, lirico della linea»:

> E che è la linea se non il segno della chiarezza o come dire della *pulizia* plastica? Strana contraddizione. L'occhio dell'artista è curioso, esigente come l'occhio della donna gelosa: attraversa il chiaroscuro si fa largo tra le macchie dell'impressionismo, raggiunge l'origine della cosa, il suo meccanismo segreto. Allora solamente si placa, perché scopre che tradimento non c'è.[23]

In un gioco di contrapposizioni tra vita vissuta e vita artistica, i pittori Gemito, Picasso e de Chirico si mostrano maestri di sporcizia personale e, nello stesso tempo, maestri di pulizia plastica. Dietro tale aneddoto si cela, quindi, la sostanza dell'arte di Gemito, i cui occhi, nell'ottica saviniana, superano il facile sensazionalismo impressionista per raggiungere, metafisicamente (ci verrebbe voglia di dire), l'origine, il segreto delle cose.

3. *«Dipingere seduto»: la vita di Böcklin*

È, però, nella vita di Arnold Böcklin che tale discorso sui rapporti

[22] Ivi, p. 78.
[23] Ivi, p. 84.

tra scrittura e immagini finisce per essere maggiormente esemplificativo. Nell'elaborare il profilo biografico del pittore svizzero, Savinio sottolinea la carica rivoluzionaria dell'arte del biografato attraverso precise immagini scrittorie, le quali traducono in realtà precise immagini pittoriche. Si parte dall'*incipit*, dove, nell'evidenziare la minore fama di Böcklin rispetto a suoi pari come Dante, Omero e Beethoven, si allude – senza citarla – all'immagine di un dipinto dell'artista biografato (*Ulisse e Calipso*, Basilea, Museo d'arte di Basilea, 1883):

> Ma la sua fama è guasta, l'uomo screditatissimo e, in mancanza di viaggiatori che si affidino a lui, lo vedi solitario e imbronciato sul molo, che fissa sull'orizzonte nero e lontano il suo sguardo di antico centauro marino […].[24]

La biografia procede attraverso i carsici percorsi della mente, i quali prevedono divagazioni onomastiche, attacchi alla bibliografia precedente e una precisazione, strumentale all'altezza del 1942, sull'attrito tra francesi e tedeschi superato, *ab origine*, in ambito artistico («come sempre, gli artisti hanno precorso il "tempo di tutti". Ascoltati, quante sorprese si eviterebbero, quanti stupori!»).[25] Piuttosto che ripercorrere il testo biografico preferiamo puntare la nostra attenzione su alcuni passaggi nei quali Savinio si sofferma sull'attività del biografato. Nel descrivere, ad esempio, l'opera più famosa di Böcklin, l'*Isola dei morti*, che nella terza delle sue cinque versioni tanto piacque a Hitler (olio su tavola, Berlino, Alte Nationalgalerie, 1883), Savinio segnala diversi elementi. Innanzitutto precisa che l'ispirazione non è dovuta alla visione dell'isola di Ponza e nemmeno del cimitero degli inglesi di Firenze. Descrive poi il dipinto in una sorta di narrazione genetica, che dalla prima giunge all'ultima versione:

> I cipressi diventano sempre più piccoli, le rocce sempre più grandi. Si riduce via via quel poco di vivo era ancora nell'isola di morte, se pure a riguardo di cipressi è lecito parlare di vita. Sotto la porta di uno degli avelli, a destra, a breve altezza sulla roccia che strapiomba, Böcklin ha scritto il proprio nome con le sole iniziali: «A. B.».[26]

[24] Ivi, pp. 31-32.
[25] Ivi, pp. 33-34.
[26] Ivi, p. 36. Altra attenta descrizione è riservata al dipinto *Ruggero e Angelica* (olio su tavola, Berlino, Alte Nationalgalerie, 1871-74), dove la scrittura presenta la categoria

L'ecfrasi abilita il biografo a una riflessione sulla tendenza del pittore a segnare le proprie opere attraverso l'inserimento delle iniziali. Savinio sottolinea come la volontà di voler abitare nei propri quadri sia rivelatrice di una specifica situazione poetica (e all'insegna del sintagma "mondo poetico" si apre e si chiude la biografia). Nel caso specifico della barca di Caronte si evidenzia che le iniziali sono incise sul fianco di tale barca a indicare non che Böcklin si identifichi in Caronte, ma che egli piuttosto rimarchi il possesso della barca. E ci sembra che tale accostamento sia possibile per lo stesso Savinio. Le incisioni soggettive, che contaminano la scrittura biografica, stanno spesso a indicare non una semplice sovrapposizione, comunque tipica del genere, tra auto ed etero biografia, ma piuttosto la rivendicazione di un possesso, quello della costruzione narrativa, la quale – come la barca acherontea – è chiamata nei suoi svariati modi a narrare la morte, che è poi nell'ottica saviniana vera nascita, origine, del personaggio descritto.[27] Böcklin non guarda da fuori il proprio mondo poetico ma lo vive dall'interno; è schiavo delle proprie opere così come Savinio è schiavo delle proprie biografie. E in tal senso dovrebbero apparire meno neutrali alcuni incisi sulla vita del pittore svizzero. Böcklin finisce per divenire nelle mani di Savinio il pittore di idee sedimentate nella mente e della maniacale perizia artistica (lo dimostra l'aneddoto relativo al suo matrimonio: il pittore attenderà due anni prima di dichiarare il proprio amore ad Angela Pascussi). La dimensione biografica in Savinio è dimensione, quindi, prettamente intima. C'è un punto di contatto stretto (personale o bibliografico) tra l'io scrivente e il tu descritto e la vita narrata si costruisce attraverso lo scioglimento ragionativo di tale nesso. In questo senso la biografia diviene romanzo, saggio, descrizione, rievocazione dell'io.[28]

tutta saviniana dell'ironia: «Il paladino apre il suo mantello per coprire Angelica, vergine germana, nuda e increspata di pudore, mentre la testa del drago separata dal corpo alza da terra uno sguardo lungo d'ironia a quello spettacolo di amore, di onore e di cavalleresche illusioni. Dall'Ariosto Böcklin trasse l'ispirazione di alcuni suoi quadri più belli» (ivi, p. 45).

[27] Per i riferimenti autobiografici nel profilo di Böcklin si veda la riflessione sull'importanza di preparare tela e colore: «Fidatevi della nostra esperienza: si dipinge diversamente, si dipinge meglio, si dipinge con maggiore fiducia sulla tela preparata da noi stessi» (ivi, p. 42).

[28] Per tali aspetti cfr. A. Arslan, *Alberto Savinio: il sogno di un biografo*, in *Scrivere le vite*, cit., pp. 71-81. Sul genere biografico in generale e sui suoi rapporti con il genere autobiografico cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bo-

In tale ottica Böcklin può, dunque, indossare inconsapevolmente i panni del nuovo, del necessario pur appartenendo al periodo del vecchio e dell'inutile. Savinio finisce per sottolineare la carica rivoluzionaria (e, dunque, inconsapevolmente metafisica) dell'arte del biografato attraverso una precisa immagine:

> Non usava tavolozza ma un desco di marmo. Dipingeva seduto. Dipinge in piedi il pittore banale, il pittore che mira all'effetto, il Laszlo. Il pittore serio dipinge seduto, è attento e minuzioso come un dentista. Böcklin sperimentò tutta la gamma delle tempere […].[29]

Dietro semplici posture si possono, dunque, nascondere fratture profonde tra modi completamente differenti di concepire l'arte. Böcklin è un pittore «serio», dal momento che è cosciente della propria qualità di artigiano (prepara tele e colori da solo); la prima stesura dei suoi dipinti è «nella mente» e «nella memoria», nelle ore che precedono il sonno. L'immagine risiede, quindi, «nella testa» dell'artista che l'ha lasciata fermentare in una dimensione del tutto onirica. Ne viene fuori un abbozzo che Savinio definisce un «prefantasma» (e sappiamo quanto sia caro all'arte metafisica tale termine), una fantasia che sta prima dell'immagine definitivamente generata. È chiaro, in tale ottica, che la trasposizione figurativa di tale «prefantasma» si concretizzi in pennellate che finiscono per obbedire a forze «misteriose» e a moti «centrifughi» (secondo l'aggettivazione saviniana). È chiaro anche che il procedimento descritto potrebbe tranquillamente essere quello utilizzato da Giorgio de Chirico o dallo stesso Alberto Savinio. Nello stare seduto c'è l'essenza della metafisica, la quale scova nella seconda vita, quella vera (e non naturalistica)

logna, il Mulino, 1990 e M. Guglielminetti, *Biografia e autobiografia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, V, *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 829-86. Utile anche il numero monografico della rivista «Sigma», interamente dedicato alla scrittura di vite (*Vendere le vite: la biografia letteraria*, «Sigma», XVII, 1984, 1-2), a cui aggiungiamo *Scrivere le vite*, cit. e *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni. Atti delle prime giornate filologiche salernitane, Salerno-Fisciano, 2-4 maggio 1994*, a cura di I. Gallo e L. Nicastri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Si veda, infine, il recente *La biografia*, a cura di Ch. De Carolis, Roma, Bulzoni, 2008, il quale presenta una preziosa *Nota bibliografica* alle pp. 249-57.

[29] Ivi, p. 42. Nell'*Autopresentazione* ai propri dipinti all'altezza del 1940 Savinio aveva già dichiarato l'importanza di Böcklin, di cui aveva scoperto nuovi particolari della vita nel proprio percorso pittorico (cfr. A. Savinio, *Autopresentazione*, in *Catalogo della Mostra*, Milano, Galleria Il Milione, 1940).

delle cose, ma che poi dà forma a quella seconda vita attraverso un procedimento razionale. Se è così, lo stare seduto finisce per divenire anche l'immagine discriminante tra epoche diverse, tra vecchio e nuovo mondo (secondo l'intitolazione di un dipinto saviniano del 1927 in collezione privata, dove appunto il vecchio è in piedi e il nuovo è seduto). Ciò consente, tangenzialmente, un'annotazione sulle riflessioni che Savinio pose nel 1941, un anno prima dell'uscita della raccolta biografica, a premessa di un volume di disegni dell'amico, scrittore e artista, Leo Longanesi. In tal caso il confronto tra modi diversi di fare pittura diviene confronto tra due società, quella ottocentesca e quella novecentesca. Il breve scritto di Savinio su Longanesi appare importante, dal momento che in esso le riflessioni sull'arte e la società ottocentesca si fanno profondamente esplicite:

> L'Ottocento, cioè a dire quel complesso di idee e di costumi, quell'assieme di idee diventate costumi, quella civiltà che via via affinandosi e perfezionandosi arrivò ai primi dell'agosto 1914 e d'un tratto fu uccisa dalla prima fucilata della prima guerra mondiale; l'Ottocento, visto a distanza e con distacco, appare a noi come l'antichità arcadica e boccolota appariva a Winckelmann e ai suoi compagni neoclassicisti.[30]

4. *Gli "amici" di Savinio*

La rievocazione delle figure di Gemito e Böcklin, insieme a quelle degli altri 11 personaggi maschili e dell'unica figura femminili (Isadora Duncan), appare, dunque, anche esigenza di elaborare nella scrittura un'ideale comunità artistica proprio in anni in cui la pittura di Savinio si dedica alla ritrattistica e, attraverso di essa, all'evidenziazione di una comunità reale di amici e sodali. Accanto all'esigenza di scrivere di tanto in tanto «anche delle biografie» per «farci un gruppo di amici», testimoniata dal disegno in cui Savinio si ritrae in compagnia dei propri personaggi letterari (Paracelso, Isadora Duncan e Nostradamo),[31] esiste anche l'esigenza di fissare i nomi reali di letterati, artisti, filosofi e critici a lui vicini.

Ci riferiamo appunto all'attività di ritrattista che si intensificò negli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Si fissano sulla tela i volti di Li-

[30] A. Savinio, *Leo Longanesi*, Milano, U. Hoepli, 1941, p. 7.

[31] Il disegno del 1943 è in collezione privata (inchiostro a penna su carta). Per le citazioni cfr. Id., *Vita di Enrico Ibsen* [1943], Milano, Adelphi, 1979, pp. 61-62.

bero de Libero (tempera su tela, collezione privata, 1938), del filosofo Andrea Emo e di sua moglie Giuseppina (tempera su tela, collezione privata, 1941), del pittore Fabrizio Clerici (tempera su tela, collezione privata, 1945), di Massimo Bontempelli (tempera su tavola, collezione privata, 1947), delle figlie di Valentino Bompiani (matita grassa e tracce di colore su tavola, collezione privata, 1947) e di Giacomo Debenedetti (tempera su tela, collezione privata, 1947) insieme a quelli di tanti altri.[32] C'è, quindi, un nesso forte tra biografia e ritratto, il quale ci consente in conclusione di cedere alle tanto citate parole di Savinio nel risvolto di copertina dell'*editio princeps* di *Narrate, uomini, la vostra storia*:

> Una volta i ritratti erano fatti dai pittori. Tempi senza paura. […] Di poi l'uomo non osa più farsi ritrattare dai pittori, ma si rivolge agli specialisti del ritratto, che fanno di lui un'immagine approssimativa e eufemistica. Nel *vero* ritratto l'essenza del personaggio prende stanza e si ferma per sempre, e il committente, perduta ogni ragione di vivere, s'incammina falotico e svuotato, verso la morte. Dei ritratti dipinti da Alberto Savinio, un critico ha detto che sono "altrettanti giudizi". A maggior ragione questa definizione si affà ai ritratti che Savinio non traccia col pennello, ma con la penna. Dei personaggi anche più spubblicati dalla fama, la storia serba un'immagine reticente, vestita di panni impermeabili, devitalizzata. *Narrate, uomini, la vostra storia* è un invito alla confessione.[33]

Ritrarre significa giudicare (e il critico in questione è proprio il "ritrattato" Libero de Libero) o, meglio, scrostare l'essenza biografica da tutte le esornative e inutili pellicole naturalistiche attraverso un procedimento, sia esso scritto o figurativo, che restituisce al lettore la vera realtà del personaggio, la sua dimensione originaria.[34]

[32] Per i rapporti, nello specifico, con Bontempelli e con de Libero cfr. A. Tinterri, *Savinio e "l'Altro"*, cit., part. pp. 29-48. Negli anni Trenta abbiamo, inoltre, i ritratti del pittore Achille Funi (olio su tela, Torino, Galleria Narciso, 1931), del critico d'arte Giorgio Castelfranco (tempera su tela, collezione privata, 1932), del poeta e critico Raffaele Carrieri (tempera su tela, collezione privata, 1933).

[33] A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit. (copertina). Sul rapporto specifico tra ritratto e biografia cfr., inoltre, E. Trevi, *Savinio ritrattista: somiglianza e verità*, in *Alberto Savinio. La commedia dell'arte*, cit., pp. 97-101.

[34] Nella citata autopresentazione, fondamentale per comprendere le riflessioni di Savinio negli anni esaminati, si dichiara esplicitamente: «Il mio amico Libero de Libero dice che i miei ritratti sono altrettanti giudizi. I ritratti non si chiedono più ai pittori, ma ad alcuni specialisti dell'eufemismo. L'uomo non ha più il coraggio di sopportare un giudi-

È nel 1942, anno di uscita della raccolta biografica, una dimensione prettamente metafisica. Non ci stupiscono, quindi, le incomprensioni che si addensarono attorno al fortunato *Narrate, uomini, la vostra storia*. Il libro non poteva essere compreso pienamente in un'Italia dove, proprio nel 1942, si concludevano le riprese del film *Ossessione* di Luchino Visconti. Terminato nel 1943, il film inaugurava, indirettamente, la densa e più fortunata stagione del neorealismo cinematografico e letterario.

zio su se stesso, e tanto meno di pagarlo. Al quale coraggio si dovrebbe aggiungere anche il dovere di somigliare al proprio ritratto» (A. Savinio, *Autopresentazione*, in *Catalogo della Mostra*, cit.). Tra gli scritti di autoriflessione appare fondamentale l'articolo del 1949 intitolato *La mia pittura* (in *Alberto Savinio (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1976)*, cat. a cura di M. Pinottini, R. Savinio, P. Vivarelli, Milano, Electa, 1976, p. 131), dove si evidenzia che la pittura non è un fine ma un mezzo per esprimere idee e, in tale ottica, i linguaggi artistici risultano addirittura indifferenti. In questa breve riflessione abbiamo anche una lucida esplicitazione del senso della propria arte metafisica: «La mia pittura non si deve guardare, non si può giudicare come si guarda, come si giudica la pittura nata direttamente dall'occhio, dalla pennellata, dal colore, dai rapporti di tono, da altre sciocchezze. Ciascuna delle mie pitture è nata come nascono i mondi. Ciascuna delle mie pitture è un mondo. Si giudica un mondo?» (*ibidem*).

Rossella Del Prete

«CHE I SUONI DIVENGANO VISIBILI E CHE L'ORECCHIO VEDA». SAVINIO E LA MUSICA

1. *Per un approccio storico-economico all'arte*

Perché una storica economica dovrebbe occuparsi di un intellettuale e artista come Alberto Savinio e del suo rapporto con la musica?

Le ragioni per non sottrarsi alla sfida sono almeno tre.

La prima: una profonda ammirazione per l'eclettismo dell'uomo Savinio che, con consapevolezza "filosofica", fu capace di utilizzare tutti i linguaggi artistici possibili per esprimere la sua creatività, dalla pittura alla poesia, dalla prosa al giornalismo ed alla critica musicale, dalla scenografia alla coreografia fino alla composizione ed all'esecuzione musicale. *Un grande*, si direbbe oggi in gergo giovanile. Ma, come tutti i geni, anche un incompreso, come dimostra il fatto che la sua arte sia stata a lungo ignorata dal grande pubblico.

La seconda ragione è dovuta al nostro rapporto con la musica e con l'arte in generale. Una passione che ha caratterizzato gli anni della prima formazione – dagli studi umanistici e musicologici a quelli di pianoforte e poi di recitazione – segnando per sempre le nostre attitudini, il nostro approccio verso la ricerca e la produzione scientifica e, aggiungeremmo, senza timore di esagerare, verso la vita.

La terza motivazione, quella più legata allo *status* professionale di "storica economica", è l'interesse per un mondo, quale quello dell'arte, che era ed è inserito in un più ampio sistema economico-produttivo, subendo e definendo le dinamiche di un particolare spazio di mercato, in cui domanda e offerta s'incrociano come in qualunque altro settore. Fare arte vuol dire anche attività di produzione e di distribuzione, di esercizio e di programmazione di uno spazio, di promozione, formazione, divulgazione ovvero di supporto e servizio ad iniziative artistiche. È tutto questo che rende l'arte un "settore produttivo" al pari degli altri, ma è la sua essenza a diversificarlo e, per certi versi, la sua capacità o incapacità di *mantenere uno sguardo sul mondo*, tentando di comprenderlo, interpretarlo, rappresentarlo.

Ma, se gli *economisti* hanno individuato ed ormai ampiamente accettato l'importante nesso che lega arte ed economia, al punto che l'Economia dei beni e delle attività culturali è ormai un insegnamento riconosciuto nell'ordinamento universitario italiano nel settore dell'Economia Politica, gli *storici dell'economia* ancora stentano a riconoscere la *scientificità* e l'*attinenza* del tema rispetto al proprio settore disciplinare. E se, dal canto loro, gli storici dell'arte si occupano ormai da tempo anche di storia del mercato dell'arte, gli storici dell'economia, privilegiando l'appartenenza a discipline economico-quantitative, continuano a trascurare un settore che oggi, come in passato, è inserito in un articolato sistema globale di scambi culturali ed economici.[1]

Appaiono così molto limitati i casi di studio di storia economica dell'arte e della cultura, forse per la difficoltà d'integrare le analisi di carattere quantitativo e seriale con quelle di tipo qualitativo legate ad altre categorie storiografiche, giudicate troppo umanistiche.[2] Tuttavia, è un dato acquisito, gli storici economici sono a metà tra la storia e l'economia: e allora come mai gli economisti hanno compreso la valenza del settore, al punto da trasformarlo in uno specialistico filone di studi che, a sua volta, ha conferito addirittura autonomia alla disciplina dell'«Economia dell'arte e della cultura», e gli storici dell'economia non sono riusciti ad ottenere la stessa autonomia per la «Storia economica dell'arte e della cultura»? Probabilmente è tuttora vero quanto affermava Carlo Cipolla, che collocava la Storia economica tra due discipline – di cui l'una, l'Economia, arroccata tra i bastioni delle scienze esatte, destoricizzata e disumanizzata, e l'altra, la Storia, rimasta la disciplina umanistica per eccellenza –, costretta a mediare tra due culture e due modi di pensare che, purtroppo, ancora oggi, continuano a restare straniero l'uno all'altro.[3] Tuttavia fu proprio Cipolla, uno dei padri fondatori della Storia Economica italiana, a suggerire come risolvere quell'insanabile dualismo di base

[1] R. Moulin, *Mercato dell'arte contemporanea e globalizzazione*, «Economia della cultura», X, 2000, 3, pp. 273-84: p. 277; A. Esch, *Prolusione. Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico*, in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Atti della «Trentaseiesima Settimana di Studi» 30 aprile-4 maggio 2001, Firenze, 2002, pp. 21-49; F. Codignola, *Globalizzazione e mercato dell'arte culturale*, «Tafter Journal», *www.tafterjournal.it*, n. 24, giugno 2010.

[2] V. Pinchera, *Arte ed economia. Una lettura interdisciplinare*, «Rivista di Storia economica», n. 2, agosto 2006, pp. 241-66: p. 246.

[3] C.M. Cipolla, *Tra due Culture. Introduzione alla Storia economica*, Bologna, il Mulino, 2003.

(*quantità vs qualità*), invitando a passare «dietro le quinte» del lavoro dello storico economico, a seguire il suo reperimento e critica delle fonti, e il suo sforzo *creativo* nella fase della ricostruzione:

> Uno spettacolo teatrale normalmente lo si segue dalla platea: e allora (se le cose van bene) son solo luci e sfavillii e il pubblico è tutto assorbito dallo svolgersi della vicenda o dal susseguirsi delle note musicali o da tutte e due le cose insieme. Ma uno spettacolo teatrale può essere visto anche da dietro le quinte: e allora le cose appaiono ben diversamente. La vicenda recitata o musicata non interessa più. Quel che interessa è lo sforzo produttivo ed il modo con cui viene portato avanti. Si vedono cordami, cavi elettrici, riflettori, macchinari, attori appena usciti di scena con i segni dello sforzo compiuto e il trucco colante assieme al sudore, altri attori pronti ad entrare in scena che si danno gli ultimi ritocchi e si preparano l'espressione facciale richiesta dal ruolo, un via vai silenzioso di attori, comparse, amministratori che si sussurrano frasi o si fanno cenni incomprensibili, il tutto in un'apparenza di gran confusione. L'opera dello storico è normalmente seguita dal pubblico dal punto di vista della platea, e il pubblico è invitato ad immergersi nella vicenda storica narrata, senza preoccuparsi di tutto quel che c'è dietro le quinte, cioè di tutto ciò che sta dietro la narrazione storica: i materiali che lo storico ha raccolto, come li ha raccolti e come li ha ricomposti nella interpretazione di quel gran *puzzle* […] che è la storia…[4].

Forse val la pena di ricordare, ancora con Cipolla, che la

> la Storia economica è materia eminentemente *interdisciplinare*: essa occupa un'area dell'umano sapere piazzata al crocevia di due altre discipline, la Storia e l'Economica politica. La Storia economica non può ignorare né la Storia né l'Economia politica. Se cede su uno solo di questi due fronti si snatura e perde la propria identità.[5]

È trascorso quasi mezzo secolo da quando Francis Haskell con il suo *Patrons and Painters* (1963) aprì la strada allo studio del mecenatismo nella Roma del Seicento e formulava la sua idea pionieristica di una possibile sintesi tra discipline diverse – la storia, la storia economica e la storia dell'arte –, per descrivere quel fenomeno pluridimensionale del *colle-*

[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

zionismo, legato a principi sociali ed economici che regolano un mercato e producono un consumo consapevole.[6]

Recenti ricerche di impostazione storico-sociale hanno proposto un nuovo approccio interdisciplinare allo studio dei consumi culturali ed in particolare dei consumi dell'arte, ponendoli in relazione al loro contesto materiale, sociale ed economico, con l'intento di evidenziare ancora una volta la mancanza di una tradizione storiografica consolidata e di paradigmi interpretativi condivisi tra gli storici di diversa specializzazione.[7]

Uno dei contributi più importanti e innovativi è sicuramente quello di Goldthwaite, che ha descritto la grande tradizione artistica italiana del Rinascimento come un importante fenomeno economico, ponendo l'arte alle origini della moderna società dei consumi: tra i principali capitoli di spesa delle classi abbienti dell'età moderna vi erano quelli destinati alla costruzione e all'arredo dei palazzi privati ed alla collezione di opere d'arte.[8] Un tipo di consumi che, già nella società rinascimentale esprimeva un nuovo codice culturale: l'*élite* nobiliare definiva e mostrava la propria identità attraverso l'architettura, nella costruzione dei palazzi, e la decorazione, nell'arredamento degli spazi interni. Qui il quadro costituì l'oggetto più ricercato e di genere più alto e raffinato e assicurava al suo proprietario un'identità particolare in ambito pubblico. Tanto più il potenziale acquirente, in generale la domanda, assegnava a tali oggetti valori e contenuti simbolici, a valenza culturale, altrettanto gli artisti si prodigavano nel raffinare tecnica, resa e qualità complessiva del prodotto, inventandolo e re-inventandolo più volte, affinché, non solo rispondesse alle esigenze del richiedente, ma addirittura formasse l'acquirente alle caratteristiche dell'oggetto. In tal modo appare evidente il rapporto diretto che si instaurò tra l'incremento generale della domanda ed il complessivo aumento della produzione pittorica. Il pittore (l'offerta) nell'atto continuo di rispondere ad esigenze sempre più specifiche e diversificate espresse da committenti e acquirenti (domanda), cercò di organizzarsi,

[6] F. Haskell, *Mecenati e Pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966. Su questi temi cfr. anche *Mercanti di quadri*, a cura di L. Spezzaferro, numero monografico, «Quaderni storici», 116/2, 2004, pp. 327-532.

[7] *Consumi culturali nell'Italia moderna*, a cura di R. Ago - O. Raggio, numero monografico, «Quaderni storici», 115/1, 2004; P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel sec. XVIII. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo,* Firenze, Olschki, 2010.

[8] R. A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda d'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Unicopli, 1995.

escogitando nuove modalità realizzative, finalizzate all'aumento, diversificazione e specializzazione della propria opera (prodotto).[9]

In un saggio più recente, lo studioso americano propone agli storici economici alcune linee programmatiche di ricerca, prendendo in esame i diversi parametri con cui affrontare lo studio dell'economia dell'arte.[10] Restando legati ad uno schema esplicativo di base entro cui ricondurre la struttura essenziale del mercato artistico, da una parte vi è la domanda, ovvero il consumatore, guidato dai bisogni e dal gusto, dall'altra il produttore, ovvero l'artista, mosso dall'impulso artistico. Goldthwaite invita pertanto gli storici economici ad analizzare il mercato dell'arte partendo da almeno tre punti:

1) la produzione, intesa come tecnologia, organizzazione del lavoro, tipologia e caratteristiche del prodotto;
2) il mercato nella forma più immediata delle vendite d'arte o dei prezzi quali misure per il giudizio circa la resa qualitativa della produzione in generale;
3) la domanda, ovvero l'aspetto più problematico da considerare.[11]

Ma l'analisi di Goldthwaite, come quella di Haskell o di Gombricht, o di altri storici dell'arte o storici economici,[12] continua a parlare di mercato dell'arte e di consumi culturali privilegiando soltanto una delle quattro principali aree tematiche del settore della *cultural economics:* quella della cosiddetta *visual art*, che comprende la pittura e la scultura, cui si può unire quella relativa alla *fine art*, che rivolge la sua attenzione a prodotti come mobili, antiquariato, gioielli, orologi e più in generale agli oggetti da collezione. Cioè un mercato dell'arte basato sulla compravendita di oggetti materiali e "tangibili", pur nella difficoltà di definirne i prezzi e, nel caso di Alberto Savinio, un simile approccio di ricostruzione storico-economica della sua attività artistica sarebbe decisamente plausibile, dal momento che la sua produzione consiste in gran parte di dipinti.

[9] Ivi, pp. 254-61.

[10] R.A. Goldthwaite, *Economic Parameters of the Italian Art Market (15th – 17th Centuries)*, in Fantoni - Matthew - Matthews-Greco, *The Art Market in Italy (15th – 17th Centuries)*, Modena, Panini, 2003, pp. 423-44.

[11] Ivi, pp. 425-26.

[12] Tra gli storici economici italiani che si sono occupati di mercato dell'arte, ricordiamo Enrico Stumpo e Renata Ago, e quelli di nuova generazione, Guido Guerzoni, Valeria Pinchera, Isabella Cecchini.

Per ciò che invece riguarda il mercato dell'arte musicale, che rientra nell'ampio settore delle *performing arts* (musica strumentale ed operistica, balletto, teatro…), gli esempi di applicazione di ricerca storico-economica si riducono ancor di più e, tranne il caso esemplare dell'inglese John Rosselli,[13] e quello più recente di Stefano Baia Curioni (con un taglio più aziendalistico),[14] non sapremmo quali nomi ricordare, se non, con un pizzico di immodestia, il nostro e quelli di tanti colleghi storici della musica.[15]

Ora, se nel settore delle *visual arts*, si sono ormai chiariti alcuni dei principali indirizzi di ricerca, in quello delle *performing arts* c'è ancora tanto da fare. Un'esecuzione musicale, un balletto, uno spettacolo teatrale, non sono prodotti unici, realizzati da una sola "mano", ma costituiscono il risultato di una cooperazione assai complessa ed articolata, in cui agiscono componenti e forze disparate, ciascuna in grado di pesare sul risultato finale in maniera differente, ma significativa. L'opera, per esempio, non è un libretto o una partitura (il cui valore peraltro è misurabile nell'ambito dell'industria dell'editoria), non è vocalità o scenografia, coreografia o drammaturgia: è un insieme di questi e molti altri fattori tutti incidenti sul prodotto finito e fra loro interdipendenti ed interagenti. Inoltre, uno spettacolo operistico comporta in ogni caso uno sforzo economico ed organizzativo considerevole e il coinvolgimento di numerose e disparate forze-lavoro, ciascuna con la propria specifica competenza tecnica.

Una qualunque forma di spettacolo dal vivo (concerto, rappresentazione teatrale, balletto…) è poi indirizzata ad una fruizione dalle motivazioni o distinzioni sociali di volta in volta diverse, è promossa da singoli o da gruppi per interessi che vanno dall'autocelebrazione al lucro; è realizzato da prestatori d'opera occasionali o da professionisti specializzati.[16]

[13] Assolutamente pionieristico l'approccio storico-economico di John Rosselli nei suoi studi sui teatri musicali ed i relativi operatori (cantanti, impresari, musicisti…). Egli sosteneva che la crescita della ricchezza e della borghesia si fosse sempre accompagnata, tra la fine del '700 e la vigilia della I guerra mondiale, all'espansione del teatro lirico.

[14] Stefano Baia Curioni è esperto di impresa culturale e dedica la sua ricerca alla comprensione dei processi di trasformazione dei sistemi di produzione artistica moderna e contemporanea. Di recente ha pubblicato il volume *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

[15] Paolo Maione, Francesco Cotticelli, Francesca Seller, Cesare Corsi, Pierpaolo De Martino, Bianca Maria Antolini che, per prima, si è occupata di editoria musicale.

[16] Una pietra miliare nella storiografia italiana su questi temi è il volume IV della

Tutte le *perfoming arts* godono di una medesima prerogativa: sono uniche ed irripetibili perché si realizzano in un determinato luogo, in un dato tempo ed alla presenza di un determinato pubblico. Il *contesto* in cui avviene la performance è determinante per stabilire un rapporto emozionale, uno scambio, un *baratto* con il pubblico. Perché di baratto si tratta nel momento in cui l'*offerta* di una performance cambia con il cambiare del pubblico e del contesto in cui essa si realizza. L'*offerta* dello spettacolo dal vivo opera in un *contesto* quali-quantitativo, in continua evoluzione, che definisce ed influenza il suo spazio di mercato. Esso potrà essere demografico (quantità, tipologia…), economico (reddito pro-capite, attività produttive prevalenti…), politico-istituzionale (leggi, forze in campo…), socio-culturale (tessuto sociale, livello di istruzione…), organizzativo (infrastrutture concorrenti….), ma eserciterà sempre la sua influenza sulla produzione ed ancor più sulla rappresentazione dello spettacolo.

Alberto Savinio si ritrovò a gestire il suo rapporto con la musica in un momento in cui, evidentemente, la produzione e l'esecuzione musicale di avanguardia, che egli sposò immediatamente, non rendevano come avrebbero dovuto. E, come nell'Ottocento, i rapporti dell'artista con il mecenate o quelli del compositore con l'editore musicale erano di solito piuttosto tesi, così, nel secolo delle avanguardie musicali e della cosiddetta decadenza del sistema operistico e musicale italiano, «l'artista che decideva di seguire solo l'intima voce della sua coscienza, escludendo ogni ordinazione inconciliabile con la sua idea dell'arte, correva il rischio di morir di fame».[17] D'altronde, non mancano artisti stessi che, dimostrandosi sensibili al problema economico, gestirono economicamente la loro produzione: ricordiamo alcuni esempi di artisti americani, come il pittore Andy Wharol o lo scultore Jeffrey Koons, ma anche il nostro Giorgio De Chirico, fratello più famoso del nostro Savinio, che firmò diverse sue opere tarde con date del periodo metafisico, in modo da aumentarne il valore.[18]

Storia dell'Opera Italiana, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi – G. Pestelli, Torino, EdT, 1987, che comprende un corpus di saggi – firmati da Franco Piperno, John Rosselli, Fiamma Nicolodi, Fabrizio Della Seta, Elvidio Surian e Sergio Durante –, tutti di grandissimo interesse per uno storico economico che voglia occuparsi di musica e di teatro.

[17] E.H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 501-02.

[18] G. Candela - M. Castellani, *L'economia e l'arte*, «Economia politica», 2, 2000, pp. 375-92; pp. 2-3. Sul fenomeno dei "falsi d'autore" cfr. anche G. De Chirico, *I qua-*

In generale gli studi sulla *cultural economics* hanno indicato una serie di principi di base per lo studio degli aspetti economici delle arti, sostenendo in particolare che l'arte, come gli altri prodotti, è soggetta a vincoli di scarsità e che la realizzazione e il consumo di un'opera d'arte sono il risultato di comportamenti individuali.[19] Sulla scia di queste interpretazioni, ciò che proveremo a fare in questo breve spazio, sarà guardare all'artista Savinio nell'atto della sua produzione, nel suo comportamento "socio-economico", nello svolgimento di un ruolo "professionale" più o meno remunerato dal mercato dell'arte. Partendo dall'analisi del suo con la musica, tracceremo per il momento soltanto le linee programmatiche di una ricerca che è appena iniziata e che dovrà innanzitutto entrare in possesso delle fonti utili a tale ricostruzione. Non sarà facile, perché per sua natura la documentazione di un'attività artistica è spesso sparsa in diversi luoghi, alcuni privati e di difficile consultazione. Per ricostruire lo sviluppo di un mercato artistico relativo alle opere di Savinio, sarà necessario individuare inventari e cataloghi di vendita, raccolti in numeri *quantitativamente significativi,* entro ben definiti ambiti cronologici e geografici. La ricostruzione del reddito dell'artista, un'altra questione centrale in una ricerca di tipo storico-economico, avrà bisogno di reperire le sue fonti specifiche, quali contratti, diritti d'autore, diritto di seguito, ecc. Cominceremo, naturalmente, dalla consultazione del Fondo Alberto Savinio, depositato dagli eredi nel 1988, per un periodo di trent'anni, presso l'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Il patrimonio documentario si presenta notevole e comprende un'intensa corrispondenza – circa 980 lettere, comprese tra il 1923 e il 1952, con molti nomi di particolare interesse, tra questi: Bompiani, Carrieri, Cecchi, Debenedetti, Mondadori, Henri Parisot, Scheiwiller, Vallecchi, ecc. –, che speriamo getterà luce sui rapporti, anche di natura contrattuale, di Savinio con i suoi editori. Il fondo custodisce anche alcune migliaia di manoscritti e dattiloscritti dell'opera narrativa e giornalistica dell'intellettuale, molti testi preparatori e di confe-

dri falsi. Rapporto al capo di Polizia, testo dattiloscritto con correzioni manoscritte da de Chirico, Archivi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, «Metafisica», n. 5/6, 2006, pp. 574-81; *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio De Chirico*, «Metafisica», n. 9/10, 2009-2010, pp. 507-28.

[19] B. Frey - W.W. Pommerehne, *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1991.

[20] Da quanto ci risulta, la valutazione dei dipinti di Savinio è più o meno pari a quella

renze e circa 80 manoscritti musicali compresi tra il 1912 e il 1952. E ancora, diari, agende e taccuini, ritagli di giornali con i suoi articoli e documentazione varia: oggetti personali, alcune registrazioni radiofoniche di testi e musiche saviniane. Si arricchisce poi di un discreto corredo fotografico e di un migliaio di volumi, alcuni con dedica, provenienti dalla biblioteca personale dell'artista, spesso con sue annotazioni. La consultazione del Fondo privato Alberto Savinio, ci aiuterà a ricostruire il suo profilo professionale di critico musicale e di scrittore. Più interessante sarà ricostruire il valore economico delle sue *performance* musicali o delle sue composizioni e dei suoi quadri e, ancor più, quanto la sua produzione artistica venga quotata sul mercato dell'arte oggi.[20]

Una cosa ci sembra più o meno chiara: se Savinio "sacrificò" la sua produzione musicale in favore di una produzione pittorica più corposa e di un'attività giornalistica più intensa fu dovuto, molto probabilmente, a ragioni economiche. I numerosi saggi e gli articoli di critica musicale pubblicati, i tanti quadri prodotti negli anni centrali della sua vita, in un periodo non facile come quello tra le due guerre, evidentemente gli assicuravano delle entrate indispensabili alla gestione del quotidiano.

2. *L'incontro con la musica*

Alberto Savinio, più o meno noto come scrittore, pittore, scenografo e critico musicale è stato molto meno frequentato come *musicista.*

Il suo rapporto con la musica è meno documentato e meno noto persino ai suoi stessi estimatori, ed è soprattutto merito della preziosa attività di studio e di revisione da parte di Luigi Rognoni se oggi abbiamo un importante punto di riferimento per il nostro discorso.[21] Soltanto negli anni più recenti hanno visto la luce altri studi interamente dedicati al rapporto di Savinio con la musica grazie ai quali il profilo del musicista/musicologo diventa più chiaro.[22]

dei quadri del fratello Giorgio de Chirico che, da quando fu scoperto per le sue "false datazioni", perse quotazioni sul mercato. Sul sito di Christie's, una delle case d'asta più importanti ancora oggi, *L'idillio marino*, che Savinio dipinse nel 1931, è quotato tra i 20.000 ed i 25.000 Euro (*http://www.christies.com/lotfinder*).

[21] L. Rognoni, *Itinerario musicale di Savinio*, introduzione ad A. Savinio, *La scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977.

[22] Di grande interesse la produzione scientifica della storica della musica fiorentina

La composizione musicale pare sia stata il primo interesse artistico di Alberto, ancor prima della pittura e della letteratura. Fanciullo prodigio, a soli dodici anni si diplomò in pianoforte e composizione, eseguendo il *Primo concerto per pianoforte e orchestra* di Cajkovskij, al Conservatorio di Atene. Un anno dopo, in seguito alla morte del padre, si trasferì a Monaco con la madre ed il fratello Giorgio, dove fu allievo di Max Reger, considerato allora il "Bach moderno", con il quale perfezionò i suoi studi di armonia e contrappunto. A soli diciannove anni aveva già composto un *Requiem* per la morte del padre ed un melodramma, *Carmela*, mai pubblicato, che già rivela la vocazione teatrale di Savinio.[23]

«Opera» in tre atti, di «soggetto romantico e napoletano» – come la definì più tardi il fratello Giorgio[24] –, *Carmela* è una sorta di poema fantastico, in cui l'artista/bambino (era il 1906 e Savinio aveva meno di 15 anni quando la compose), *enfant prodige*, sembrò voler sintetizzare il suo manifesto poetico. Quel primo melodramma di Savinio, scritto su musica e libretto propri, con una più che presumibile impronta verista, suscitò l'ammirazione di Pietro Mascagni, al quale, di passaggio a Monaco, egli aveva sottoposto, ricevendone calorosi incoraggiamenti, lo spartito. Mascagni alimentò, senza poi curarsene, aspettative di pubblicazione nel giovane artista ed anche in sua madre che decise di recarsi in Italia, prima a Roma, per raggiungerlo, poi a Milano, dove contattò l'editore Giulio Ricordi. Il 21 maggio 1908 Gemma Cervetto De Chirico, in nome del figlio Alberto, firmò un contratto con la casa editrice G. Ricordi & C., per la cessione dei diritti d'autore dell'opera in tre atti, *Carmela,* da lui composta due anni prima:

Mila De Santis, che per prima ha avuto il privilegio di consultare le carte del Fondo Alberto Savinio presso l'«Archivio Bonsanti» di Firenze. Si vedano in particolare i seguenti lavori: M. De Santis, *Savinio e la musica: un amore difficile*, in *Savinio, gli anni di Parigi (dipinti 1927-1932)*, Milano, Electa 1990, pp. 89-103; Ead., *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I, 2000, pp. 61-76; Ead., *Savinio compositore per la radio*, «Antologia Vieusseux», 16-17 gennaio-agosto 2000, pp. 135-52. Interessante è anche la riflessione di S. Decombel, *Per una retorica dell'ascolto. Gli scritti sulla musica di Savinio e Bontempelli*, «Critica letteraria», 2009, 144, 2, pp. 470-503. Ricordiamo inoltre gli studi di P. Fabbri, *Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile,* Università IUAV di Venezia, DADI/WP–7/07, 2007 e di D. Cocomazzi, *L'Orfeo Vedovo di Alberto Savinio, www.sonusedizioni.it/maratea/files/libere6.htm*

[23] A. Manzotti, *Alberto Savinio musicista,* «Nuova Antologia», *Rassegne,* 1985, pp. 408-13.

[24] G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 63-65.

> […] intendendosi la ditta G. Ricordi & C. sostituita in tutto e per tutto al M° Alberto De Chirico, in modo da potere essa Ditta disporre della musica e del libretto, in quel qualunque modo che crederà più opportuno e conveniente, e quindi di far rappresentare, di stampare e riprodurre, sotto qualsiasi forma, tanto la musica come il libretto, fare riduzioni, trascrizioni, traduzioni ecc., e di far valere tutti quei diritti presenti e futuri, che possono o potessero competere all'Autore.[25]

Un contratto aggiuntivo al primo, regolava le modalità di pagamento dei futuri ricavi delle rappresentazioni dell'opera:

> In corrispettivo della cessione del libretto e della musica dell'opera «Carmela», la ditta G. Ricordi & C. pagherà a detto Maestro il 50% sul ricavo delle rappresentazioni di detta opera, dedotte le provvigioni come d'uso agli Agenti, per anni venti a partire dalla prima rappresentazione. […].[26]

Prima ancora di stipulare quell'accordo, Giulio Ricordi aveva commissionato ad Alberto De Chirico (questo il nome che risulta dal contratto) una riduzione per canto e pianoforte della stessa opera. Nell'accettare l'incarico, il compositore aveva già ceduto alla Casa Editrice «l'esclusiva, assoluta, piena ed intiera proprietà della stampa e pubblicazione, riduzioni di qualsiasi genere ed esecuzioni, e tutti i diritti d'autore», in cambio di una remunerazione pari ad Ottocento Lire.[27] L'accordo firmato con Giulio Ricordi non diede altri risultati e l'opera non fu mai pubblicata. D'altra parte, il contratto prevedeva che l'editore, se avesse voluto, avrebbe potuto «rifiutare l'opera ad Imprese, o di fare quanto altro crederà opportuno e conveniente ai propri interessi».[28] Ed evidentemente, pubblicare l'opera di Savinio, non sarebbe stato un investimento produttivo per Casa Ricordi, la più grande e influente casa editrice musicale in Italia. I comportamenti "umani" sia di Mascagni sia di Giulio

[25] *Contratto tra Gemma de Chirico e Giulio Ricordi, Milano, 21 Maggio 1908*, «Metafisica», Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 9/10, 2009-2010, pp. 500-06. Il documento d'indiscutibile valore è stato segnalato da C. Ostinelli, della Ricordi S.p.A. e da N. Velissiotis, alla Fondazione. Esso è conservato presso l'Archivio Ricordi S.p.A., Biblioteca Braidense Milano.

[26] Allegato n. 1 al *Contratto tra Gemma de Chirico e Giulio Ricordi, Milano, 21 Maggio* 1908, *op. cit.*

[27] Ivi, p. 506.

[28] Ivi, p. 502, art. 7 del contratto.

Ricordi, nei confronti delle aspettative prima alimentate, poi disattese, non meravigliano e vengono descritti da De Chirico nelle sue *Memorie*:

> Mia madre e mio fratello, dopo il fiasco subito a Roma per l'irreperibilità di Mascagni, si erano recati a Milano. Ivi l'editore Ricordi si era molto interessato all'opera *Carmela* e le speranze erano rinate. […] Con Ricordi mio fratello non riuscì a combinare nulla; in un primo tempo il celebre editore l'aveva molto incoraggiato, come aveva fatto prima Mascagni a Monaco ed aveva persino cominciato a stampare l'opera *Carmela*, poi, e non si capì mai per qual motivo, cominciò a girare al largo, a diventare sempre più invisibile, finché mio fratello s'avvide che non c'era più nulla da fare.[29]

Il peso di quel "fiasco" De Chirico dovette sentirlo parecchio, dal momento che egli stesso aveva lavorato, assieme al fratello Alberto alla realizzazione di quel *poema fantastico,* e quella esperienza "del vedere", lo spinse a cambiare strada e ad affermare, qualche anno più tardi, che «la musica non può esprimere il non plus ultra delle sensazioni».[30]

Quando nel 1910, dopo il breve e deludente soggiorno in Italia, Savinio si stabilì a Parigi, entrò in contatto con il mondo intellettuale e artistico del momento (Djaghilev, Jacob, Stravinskij, Picabia, Cocteau e Apollinaire) e lì visse la sua prima stagione musicale. La partenza per la capitale francese non fu casuale:

> Io voglio pensare, lavorare, produrre lì dove accademie e professori non hanno nessun potere esecutivo. Voglio vivere nella città ove l'atmosfera è scarica di Stimmung; fra la gente educata per tradizione o per pigrizia, alla dolce indifferenza. Voglio passeggiare nelle vie e nelle piazze dove non inciampi nell'opprimente tradizionalismo o nei paralitici o irrigiditi canini dell'estetica buffona. Io voglio vivere a Parigi.[31]

L'amicizia con il critico compositore di origine greca Michel Dimitri Calvocoressi lo introdusse nell'ambiente dei Balletti Russi di Diaghilev. Iniziò così un'intensa, ma breve stagione musicale nella vita di Savinio, in cui la sua "latente" vocazione teatrale predominò ancora una volta

[29] G. De Chirico, *Memoria della mia vita*, Milano, Bompiani, 2002, pp.78-79.

[30] La frase appartiene ad uno dei manoscritti parigini di De Chirico, scritti tra il 1911 ed il 1912 ed è riportata in R. Dottori, *De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità,* «Metafisica», n. 1/2, 2001-2002, pp. 317-20.

[31] A. Savinio, *La Realtà Dorata*, «La Voce», febbraio 1916, p. 83.

sulle sue composizioni. A Parigi compose, fra le altre, diverse partiture destinate alla scena: il balletto *Persée,* sulle coreografie di Michel Fokine (poi rappresentato al Metropolitan di New York nel 1924), il dramma-balletto *Niobé,* la lirica per canto e fagotto *La solitudine,* il concerto per piano e basso *Il cuore di Giuseppe Verdi* ed i concerti per piano e canto *Mes poumons argentés, Les chants de la Mi Mort, Tristesse et folie d'une chambre à coucher pendant une matinée d'hiver avec soleil* e *Les visceres oeuillées.* Opere che gareggiarono con quelle di Erik Satie nell'audacia estraniata del loro clima tra il surrealista e il metafisico.

Nel 1911 lo raggiunse a Parigi il fratello Giorgio. I due probabilmente s'influenzarono a vicenda e, così come De Chirico aveva trovato un suo motivato e definitivo distacco dalla musica dopo l'esperienza negativa dell'opera *Carmela,* Savinio cominciò ad avvicinarsi alla pittura ed alla letteratura, ma lo fece gradualmente, «per via di riflessione», dopo che *ex abrupto* abbandonò la musica, almeno nell'atto della sua esecuzione pubblica. Dotato, a differenza del fratello, di un talento poliedrico che gli consentiva di rivolgersi a diversi tipi di arte, si convinse, ad un certo punto del suo percorso artistico, che avrebbe potuto fare in pittura, e ancor più in letteratura, quanto aveva già fatto in musica. E i risultati si rivelarono decisamente non trascurabili. È così che nella produzione visiva e letteraria di Savinio si coglie, senza incertezze, per dirla con Riccardo Dottori, «il momento della riflessione, della combinazione delle idee e della ricerca voluta di effetti». Lo stesso non può dirsi di De Chirico, in cui tutto è, al contrario, spontaneo e "originario", non "originale" e tutto il lavoro di riflessione giunge solo «in un secondo momento, dopo che un'esperienza interiore, che egli chiama la rivelazione, ne ha creato l'ideazione».[32]

Nel 1913, Savinio incontrò Guillaume Apollinaire, che il fratello Giorgio aveva conosciuto poco prima presso il *Salon des Indépendants*. In quell'anno il poeta francese aveva pubblicato *Les Peintres Cubistes, Alcools, e L'Antitradition futuriste.* Tra i De Chirico ed Apollinaire nacque una grande amicizia che provocò profondi mutamenti nella vita artistica dei due fratelli. Savinio, in particolare, cominciò a sperimentare nuovi linguaggi. Scrisse sulle pagine de «*Le Soirées de Paris*» e su diverse altre riviste – come «291» e la rivista franco-belga «Le Guide musical» – su cui cominciò a produrre articoli di critica musicale, veri e propri docu-

[32] R. Dottori, *De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità*, cit., p. 318.

menti della sua poetica musicale, come *Le Drame e la Musique,* manifesto e saggio teorico sulla concezione della musica nuova, che veniva sempre presentata in un rapporto dialettico con l'azione scenica, in piena antitesi alla posizione wagneriana, radicata sul concetto di «teatro totale». La necessità di scoprire nuove forme espressive con cui confrontarsi gli derivava da una profonda consapevolezza dei mutamenti storici e culturali in atto. Savinio aderì così agli aspetti intellettuali più lucidi del presente e, pur senza restare immune ad evidenti suggestioni nietzschiane, ebbe coscienza della fine delle metafisica.[33]

L'attività di compositore e pianista s'intensificò nelle varie esibizioni che Savinio fece nei locali della rivista de «*Le Soirées de Paris*». La prima esecuzione, nel 1913, de *Le sacre du printempes* di Stravinsky fece gridare allo scandalo e indusse Jean Cocteau a constatare quanto fosse difficile per le avanguardie musicali trovare consensi nell'ambiente artistico di Montparnasse:

> Il convient noter ici une particuliarité de notre salle: l'absence, sauf deux ou trois exceptions, des jeunes peintres et de leurs maîtres. Absence motivée, je le sus beaucoup après, pour les uns par leur ignorance de ces pompes où Djaghilev ne les invitait pas, pour les autres, pour le préjugé mondain…Toujours est-il que Montparnasse ignore le Sacre du Printemps.[34]

Dal canto suo Apollinaire così giudicava la musica di Savinio:

> La musique de M. Savinio a l'apparence de courir toujours avec une vitesse vertigineuse; son aspect est frénétique et de plus vivaces, mais, en fait, c'è là une musique extrêmement limpide. Elle est construite d'une manière régulière, elle se base uniquement sur la ligne melodique, et rejette toute recherche d'armonie qui puisse donner l'éveil à l'impressionnisme. Et il est très curieux d'observer que, par un procédé aussi simple, M. Savinio soit arrivé à composer des ouvres musicales ayant une force de construction et une puissance sévère tout à fait d'accord avec l'austerité qui caracterise notre epoque.[35]

[33] L. Valentino, *Suggestioni nietzschiane nelle prime opere teatrali di Alberto Savinio*, «*Sonus* – Materiali per la musica moderna e contemporanea», III, 1991, 3 (fascicolo otto) pp. 54-60.

[34] J. Cocteau, *Le Sacre du Printemps,* articolo incluso nella raccolta *Le coq et l'arlequin* (1918), in *Le rappel à l'ordre,* Paris, Libraire Stock, 1926, p. 51.

[35] G. Apollinaire, *Musique Nouvelle,* «Paris Journal», 21 maggio 1914, riportato in A. Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 435.

Il 21 maggio del 1914, quell'intensa attività musicale culminò in un evento straordinario: in uno dei suoi concerti a «*Le Soirées de Paris*», eseguì esclusivamente suoi brani, tra cui alcune Opere pianistiche destinate poi ad una stesura orchestrale per opera, balletto e *drame-ballet*, come l'ultima del programma, la *Niobè,* in una prima versione. La *performance,* che colpì molto il pubblico presente e raccolse gli echi della critica più impegnata, si concluse con un fuori programma: la *suite,* che aveva appena terminato, da *Les chant de la mi-mort,* con cui probabilmente «Savinio realizz[ò], forse caso unico nell'Italia agli inizi del Novecento, ancor più di Casella, la poetica del Futurismo [e] comp[ì] quella "distruzione della quadratura", teorizzata, ma non con altrettanta efficacia messa in atto, da Pratella».[36] Dopo quella esibizione, che aveva entusiasmato Apollinaire, sulle pagine del «Paris Journal» Savinio venne definito «poéte, peintre et dramaturge».[37]

Ma il Savinio pianista, travolgente e indiavolato, nel suo stile improvvisato e violento, nel suo approccio "futurista" allo strumento, nella sua espressione di *enfant prodige et terrible,* è quello che emerge dalla descrizione del critico musicale Jean Cèrusse (Serge Férat):

> Non possiamo tacere del modo in cui Savinio esegue le sue opere al piano. Esecutore di abilità e forza incomparabili, questo giovane compositore, che odia la giacca, sta in piedi davanti al suo strumento in maniche di camicia; ed è uno spettacolo singolare vederlo dimenarsi, urlare, fracassare la pedaliera, descrivere mulinelli vertiginosi, pestare coi pugni, nel tumulto scatenato delle passioni, della disperazione, della gioia […], dopo ogni pezzo bisogna pulire i tasti dal sangue che li macchiava.[38]

Il 1914 fu l'anno di maggior fertilità per la sua produzione musicale. Compose molti pezzi per voce e pianoforte, tutti secondo un'unica concezione stilistica. Si trattò di un'importante fase di ricerca espressiva che, negli anni successivi, pur conservando lo stesso linguaggio, vide la crea-

[36] D. Lombardi, *Savinio musicista*, catalogo mostra *Con Savinio*, Fondazione Primo Conti di Fiesole, Milano, Electa, 1981, pp. 47-53, ora anche in *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Milano, Ricordi-LIM, 1996, pp. 273-86; p. 283.

[37] L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro: Alberto Savinio a Parigi, 1910-1915,* Milano, Unicopli, 1984, p. 21.

[38] La citazione è in A. Manzotti, *Alberto Savinio musicista,* cit., p. 409 e in S. Lanuzza, *Savinio,* Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 111 e sgg.

zione di *plots* narrativi più lineari e meno frantumati sul piano spazio-temporale. Tuttavia, la musica diventò per lui una

> «estranea cosa… una straniera nel nostro mondo, una intrusa…Ma a che tentar conoscer l'inconoscibile? A che spiegare l'inesplicabile? La sola definizione che si addice alla musica, è la Non Mai Conoscibile… La non conoscibilità della musica è la ragione della sua forza, il segreto del suo fascino, e se l'uomo cede con tanto piacere alla musica, è soprattutto per il *diverso*, per l'*ignoto* che è in essa…[39]

e decise, nel 1915, di abbandonarla per riprenderla soltanto nel dopoguerra, dopo una brevissima parentesi nel 1925.

> Musicista, io mi sono allontanato nel 1915 all'età di ventiquattro anni dalla musica, per «paura». Per non soggiacere al fascino della musica. Per non cedere totalmente alla volontà della musica. Perché avevo sperimentato su me stesso gli effetti deprimenti della musica. Perché da ogni crisi musicale io sorgevo come da un sogno senza sogni.[40]

Fino ad allora la carriera di Andrea De Chirico – il suo vero nome, che mantenne fino al 1912, quando si rese indispensabile evitare confusioni con il fratello – era stata a dir poco promettente. Nei cinque anni parigini Savinio produsse gran parte delle sue composizioni musicali, molte rimaste manoscritte e talvolta incompiute, al tempo stesso, sperimentò nuovi linguaggi artistici, costruendo la sua fama nei circoli culturali delle avanguardie europee, ma presto sentì l'esigenza di orientarsi verso altri lidi espressivi. Con *Les chants de la mi-mort* ('Scene drammatiche tratte da episodi del Risorgimento', 1914), con cui aveva impressionato il pubblico parigino, quel repentino balzo verso i linguaggi del futuro trovò la sua espressione più alta. È un lavoro teatrale che sarebbe riduttivo definire 'opera': è in effetti una *pièce* di teatro d'avanguardia intessuta di elementi pantomimici, una vera e propria messa in scena dei temi e delle suggestioni di quella fugace e suprema stagione della metafisica pittorica, allora elaborata parallelamente e in mirabile simbiosi, dai due fratelli. L'elemento sonoro vi ha un peso paragonabile a quello di una musica di scena; e se André Breton ebbe a riconoscere che in quel teatro si rinvengono *in nuce* molte delle idee che nel de-

[39] A. Savinio, *Musica estranea cosa,* in *Scatola sonora*, cit., pp. 7-8.
[40] A. Savinio, *Nostri rapporti con la pazza*, in ivi, p. 8.

cennio successivo il surrealismo si incaricherà di divulgare,[41] riguardo alla musica, John Cage ha parlato del segno personale e pionieristico di un «collage composer», in cui il 'montaggio' di disparati frammenti obbedisce, oltre che a una logica presurrealistica dell'inconscio, a procedimenti che diverranno più consueti solo alle avanguardie degli anni Cinquanta.[42]

La musica di Alberto Savinio è come l'immagine complessiva di un cumulo di oggetti sonori. Terrorizzato dalla sua essenza inconoscibile egli avverte che il suono "in sé" è qualcosa di inafferrabile semanticamente se preso come "oggetto"e rivolge tutto il suo progetto musicale ad un teatro metafisico, in cui il rapporto musica/dramma diventa rapporto paritetico e lo sviluppo della drammatizzazione è innervato dalla musica.[43]

Il palcoscenico esercitò sempre un grandissimo fascino su Savinio che lo visse anche come scenografo, scrittore e regista. L'essenza stessa del palcoscenico è strettamente connessa al suo fare artistico. La teatralità saviniana fece della metafora e del simbolo l'unica chiave di approccio alla realtà. Il teatro, lo abbiamo visto, è sempre presente anche nella musica di Savinio, in misura prepotente e strutturale, non solo al momento dell'esecuzione: la sua musica è piena di colpi di scena, pause inaspettate, citazioni improvvise, descrizioni, personificazioni. Il progetto teatrale/musicale di Savinio è un progetto metafisico, in grado di esprimersi per accenni, lasciando «che intorno l'aria circoli liberamente, il pensiero continui i suoi giochi, il criterio non cessi di funzionare, l'intelligenza non smetta di lanciare avanti e indietro le sue antenne».[44]

> Ecco, il teatro non è divertimento, ma un faticoso dovere al quale i grandi si sobbarcano per un fine che mi sfugge.
> Per noi, dovendo trovare una parentela al teatro, gli daremo piuttosto quella del lupanare: fratelli, e per il fine che entrambi perseguono, e per il fascino che li circonda.[45]

[41] Savinio è l'unico artista italiano citato da A. Breton nella sua *Antologia dello humour nero,* Torino, Einaudi, 1977, pp. 303-04.

[42] Del valore dei *Chants* si rese meritoriamente consapevole Luigi Rognoni, che promosse la "prima" assoluta dello spettacolo, Milano 1976.

[43] D. Lombardi, *Il suono veloce*, cit., pp. 274-75.

[44] A. Savinio, *Wagnerismo,* in *Scatola sonora*, cit., p. 125.

[45] A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57 e 47.

3. *L'itinerario del compositore tra cambio di prospettiva e ristrutturazione delle pratiche musicali*

Con lo scoppio della prima guerra mondiale, Savinio decise di arruolarsi, e lo fece, nel 1915, in Italia dove, fino al 1926, fu attivo come collaboratore de «La Voce» e de «La Ronda» e partecipò, sulle orme del fratello Giorgio, alla teorizzazione della pittura metafisica con acuti e intelligenti interventi critici. La sua riflessione e produzione artistica fu solo apparentemente rallentata: nel 1916 pubblicò, su «La Voce», *Hermaphrodito,* con cui stabilì un più stretto rapporto con il Surrealismo, e pur aderendo alla successiva esperienza classicistica della «Ronda», non rinunciò mai alle caratteristiche della sua prosa, basata sulla deformazione allucinata e fantastica, su un umorismo macabro e grottesco. Erano gli anni in cui il romanzo italiano viveva una crisi profonda e le tendenze prevalenti della lettura del primo Novecento proponevano una prosa che subiva nuove influenze: dal frammentismo impressionistico dei "vociani" alla prosa d'arte dei "rondisti". L'Italia di quegli anni appariva molto frammentaria e disorganica: politica e cultura, letteratura e musica, opera e concerto sembravano termini molto distanti fra loro. Era l'Italia dalle tante culture che denunciava ancora la mancanza di una vera unità politica e storica su temi e problemi comuni: mancanza di unità che gli storici attribuiscono alle stesse debolezze della classe dominante (divisa tra industriali del Nord e agrari del Sud) e alle difficoltà che incontrano le classi subalterne ad elaborare un progetto autonomo di cultura, anche all'interno delle strutture tradizionali della vita musicale e dello spettacolo.

Ciò che colpisce non è tanto la difficoltà che incontrò la letteratura, in Italia, ad innovarsi – poiché, dopo tutto, Montale, Ungaretti, Saba o Palazzeschi non ebbero nulla da invidiare agli altri poeti dell'epoca – quanto il rifiuto, a parte del mondo esterno, di tutto ciò che poteva essere creazione o novità. Ad esempio si conoscevano, più o meno bene, Croce e Gentile, tutto ciò che Papini pubblicava veniva tradotto, tuttavia s'ignoravano – e ciò accade ancora oggi – un Gobetti o un Persico; si era pronti ad innalzare monumenti a De Chirico e Modigliani, ma si ignorava, paradossalmente, Savinio.[46]

Nel 1917, anno della sua collaborazione alla rivista zurighese «Dada»,

[46] Un solo narratore sfugge al naufragio: si tratta di Italo Svevo, il romanziere più originale di questo periodo. Cfr. R. Paris, *L'Italia fuori dall'Italia*, in *Storia d'Italia*, 4*, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 509-818, p.749.

Alberto venne inviato sul fronte di Salonicco. Al ritorno dalla guerra, fondò, insieme al fratello, a Carrà, De Pisis, Soffici, Mario Broglio e altri, la rivista «Valori Plastici» e tra il 1919 ed il 1920 scrisse il romanzo autobiografico *Tragedia dell'infanzia*, pubblicato molto più tardi. Negli stessi anni pubblicò a puntate, su «Il Convegno», un altro romanzo, *La casa ispirata.*

Il periodo a cavallo della prima guerra fu particolarmente complesso per diverse ragioni e coincise con un itinerario artistico e culturale alquanto contradditorio: Savinio passò dalla metafisica di *Hermaphrodito*, alla collaborazione con riviste legate alle avanguardie europee, al "ritorno all'ordine", condizionato da un forte spirito nazionalistico, per finire all'isolamento di stampo rondista.[47] Finita la guerra, dopo dieci anni di "silenzio musicale", concentrò la sua produzione sul balletto e, nel 1919, al Conservatorio di Milano, curò personalmente gli ascolti di due suoi lavori, *Persée* e *Niobé*, proposti in riduzioni pianistiche. Le accoglienze si dimostrarono lusinghiere e qualche anno più tardi i due balletti furono messi in scena rispettivamente a New York, nel 1924, ed a Roma, nel 1925. Un terzo balletto, la *Ballata delle Stagioni*, andò in scena, nello stesso anno, a Venezia. Tra i tre, il più singolare deve ritenersi senz'altro *Niobé*, più propriamente tragedia mimica su soggetto proprio, la cui musica svelava soprattutto uno spiccato taglio di ricerca timbrica e di trattamento strumentale. Utilizzava infatti mezzi sonori particolari, quali un coro di voci interne, una tromba, una celesta, un'arpa e ben quattro pianoforti, dai quali, secondo il suo stile, tra colpi secchi e glissandi vertiginosi, traeva effetti affatto desueti.[48] *La morte di Niobe* non riscosse il successo sperato e l'unico risultato positivo che produsse, per ammissione dello stesso Savinio, fu «l'ordinazione di un balletto nuovo» da parte di un misterioso principe esule di origine russa, indicato con la sola iniziale *W.*, per il quale Savinio lavorò tra il luglio e l'agosto del 1925, come documentano le lettere inviate alla futura moglie Maria Morino. Nel giugno di quell'anno, Savinio le confidò di aver «combinato per il "belletto", ma [che ci stava] a ripensare. [Aveva] quasi quasi voglia di rompere il contratto e restituire l'anticipo».[49] Probabilmente l'artista av-

[47] L. Valentino, *Suggestioni nietzschiane*, cit., p. 55.

[48] R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento,* Busto Arsizio, Bramante, 1985, pp. 878-79.

[49] Le lettere sono state pubblicate in *Con Savinio,* a cura di A. Savinio, con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1987. La lettera cui si fa riferimento è a p. 79.

vertiva già i tanti dubbi circa il valore di quell'opera che manifesterà più volte nei suoi articoli e nelle altre sue lettere. Per quel balletto pare che Savinio si fosse cimentato, per la prima volta, come scenografo e anche di questo non sembrava contento.

Per tutte queste ragioni e forse per molte altre che non conosciamo, la *Ballata delle Stagioni* ebbe così un'unica esecuzione, ma la sua vicenda compositiva e rappresentativa apre ad ulteriori spunti di riflessione: oltre alla tipologia del contratto di collaborazione che Savinio sottoscrisse al suo committente, vi è quella, ancora più interessante, con la compagnia di balletto russo *Raduga,* fondata da Antonio Valente, probabilmente la stessa che portò in scena il balletto, e ancora, di enorme interesse, è la questione tecnica delle due scene "Estate" e "Inverno", create da Savinio per il balletto in collaborazione con Nicholas De Lipsky, ideatore di un particolare procedimento luminoso, che proprio in quegli anni gli fece guadagnare grande fama. L'invenzione consisteva in scene mobili che venivano cambiate a vista e che garantivano un sistema d'illuminazione del palco, mediante una variazione della luce ottenuta con un sistema di filtri chimici, assolutamente innovativo. Nei fatti, pare che l'esperimento, previsto in un allestimento alla Scala nel marzo del '25 si fosse rivelato un vero fallimento, confermando le già note perplessità di Savinio sull'inutilità del metodo tanto esaltato dalla stampa coeva.[50]

Il 1925 fu un altro anno topico nel percorso artistico di Savinio e segnò una tappa importante nei suoi rapporti con il teatro. In un periodo in cui forte si avvertiva la crisi economica del primo dopoguerra, Savinio, in prima persona, subiva gli effetti della svalutazione della lira, che rendevano inconsistenti i titoli dell'eredità paterna. Fu lui stesso a dichiarare che

> fino al 1929 viss[e] di rendita; ma intorno a quell'anno il valore del danaro mutò, mentre il valore del [suo] capitale rimase fermo.[51]

Questa evidente difficoltà economica spiega probabilmente il perché, proprio in quegli anni, decise di tentare la strada del teatro "professio-

[50] L. Valentino, *Ipotesi sulla prima rappresentazione di 'Ballata delle stagioni'*, «*Sonus* – Materiali per la musica moderna e contemporanea», III, 1991, 3 (fascicolo otto) pp. 51-53.

[51] A. Savinio, *La poesia ha finito di vivere di rendita,* in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 1989, p. 1436.

nale", accettando innanzitutto l'offerta pervenutagli dal Teatro d'Arte fondato a Roma da Luigi Pirandello, che lo avrebbe aiutato ad inserirsi in un circuito di produzione teatrale più o meno garantito.[52]

Nel gennaio 1926 sposò Maria Morino, attrice di prosa, che gli darà due figli, Angelica e Ruggero. L'anno dopo diede alle stampa *Angelica o la notte di maggio*. Continuò a frequentare gli ambienti culturali parigini, soggiornando spesso in Francia fino a quando, nel 1933, si stabilì definitivamente a Roma. Durante gli anni Quaranta produsse numerosissime pubblicazioni e, nel frattempo, si era anche affermato come pittore. Quadri e romanzi continuavano ad avere una loro domanda di mercato, mentre la musica, quella strumentale e quella operistica, era stata messa in discussione dai nuovi strumenti di riproduzione sonora e dai nuovi consumi di massa.

Gli anni Trenta avevano segnato, nell'Europa del Novecento, il punto più basso di una crisi politica, economica e intellettuale che si era già manifestata all'inizio del secolo. Ripercuotendosi rovinosamente sui fragili apparati economici dei paesi europei, gli effetti dello storico collasso della Borsa di Wall Street dovevano dissipare bruscamente, sin dai primi mesi del 1930, le illusioni di pace e di stabilità che avevano accompagnato la lenta ripresa economica iniziatasi dopo il 1924. Vi erano disoccupati ovunque, negli Stati Uniti come in Europa, quasi 700.000 in Italia, con un calo della produzione industriale superiore al 15 per cento in pochi mesi…

Un analogo clima di disarmo e di liquidazione si osserva nella vita musicale. In particolare, dopo la morte di Satie (1925) la musica francese rimase priva di una personalità forte e rappresentativa e negli anni Trenta, nonostante restassero attivi i suoi seguaci, il gruppo dei Sei e, più tardi, la *Jeune France*, rimase ben poco di quella vivacissima stagione parigina di cui aveva beneficiato anche il nostro Savinio e che subito dopo la guerra aveva visto la nuova generazione di musicisti impegnata in battaglie civili e culturali. Si avvertivano i segni del decadimento e del ripiegamento in un accademismo e manierismo di mestiere e, ben protetti dalle inquietanti incrinature che la dodecafonia aveva aperto nel linguaggio musicale tradizionale, i compositori di questo periodo optarono per comportamenti più moderati nei confronti della struttura del discorso

[52] La situazione emerge molto chiaramente dalla raccolta di materiali operata da A Tinterri in *Capitano Ulisse,* Milano, Adelphi, 1989; Id. *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello,* «Teatro Archivio», n. 3, gennaio 1980, pp. 230-64.

musicale. Savinio era in parte sfuggito a questo decadimento musicale ed aveva evitato, almeno in musica, di adeguarsi alla burocratizzazione ed al conformismo imposto dal regime.[53] Nel dopoguerra maturarono nuovi interessi e nuove curiosità intellettuali. Savinio abbandonò la matrice nietzschiana ed esistenzialista delle sue influenze giovanili e si rivolse alle scienze fisiche e naturali: il mondo della natura, pieno di enigmi e misteri, lo affascinava.

Il suo ritorno alla musica avvenne nel 1946, con collaborazioni col Teatro alla Scala di Milano sia come scenografo e disegnatore di costumi, sia come compositore. Conclusosi il trentennio del "grande silenzio", nel corso del quale Savinio fu a lungo pittore (con scarsi riconoscimenti durante la sua vita, mentre oggi le sue quotazioni, e critiche e di mercato, quasi uguagliano quelle del fratello), e ancor più assiduamente narratore e saggista (solo da un paio di decenni valutato appieno nel suo valore), il ritorno alla musica diede inizio alla seconda stagione che coincise con gli anni della maturità (1948-1952). In quegli anni compose il balletto *Vita dell'Uomo*, ed alcune opere radiofoniche, come *Agenzia Fix, Orfeo vedovo*, *Cristoforo Colombo*. Impossibile discutere su tutte. Ci limitiamo ad accennare ad *Agenzia Fix,* l'esito più significativo del teatro musicale di Savinio, se non altro tra i titoli del secondo dopoguerra. La sua fortuna è stata sinora molto limitata ed una delle ragioni, che hanno ostacolato eventuali allestimenti, è che l'opera, come gran parte della musica di Savinio, è tuttora manoscritta. La 'prima' radiofonica si ebbe a Roma nel 1950, direttore Carlo Maria Giulini e Arnoldo Foà nel ruolo del dottor O. Seguì soltanto l'allestimento di Parigi, su iniziativa del regista milanese Marco Carniti e, nella stessa occasione, fu rappresentata, in forma ridotta, anche *Cristoforo Colombo*. Era già il 1952, poco dopo Savinio moriva nella sua casa di Roma, stroncato da un infarto.

L'itinerario di compositore fu molto particolare e la stagione creativa di Savinio musicista, ebbe una singolarità anche cronologica, che vide tutte le sue opere concentrate nella fase della prima gioventù, tra il 1908 e il '15, e negli estremi anni della vecchiaia, ovvero nel quinquennio 1948-52.

Il poliedrico narratore, pittore e drammaturgo gode oggi della fama derivata dall'ampia riscoperta postuma ottenuta in quasi tutti gli eterogenei settori in cui esercitò la sua attività di artista e fu una presenza di grande significato nella storia delle avanguardie del primo Novecento,

[53] A. Lanza, *Il Novecento II,* parte seconda, in *Storia della Musica*, Torino, EdT, 1980, pp. 47-53 e 76-80.

tuttavia, nel settore musicale, non ha ancora ricevuto adeguata attenzione critica.

4. *Artista eclettico e troppo intelligente*

È ancora tutta da leggere l'operazione artistica di Savinio, una produzione artistica multiforme ed ermetica, frutto di un impegno mai dilettantesco. L'analisi del tessuto musicale di tutta la sua produzione fa emergere una "consapevolezza", quella di un gioco di intelligente e complice contatto con gli ascoltatori. Prescindendo da questa caratteristica metalinguistica, il progetto estetico che, nel suo caso, è sagace osservazione distaccata, rischia di impoverirsi e di non comprendere quanta lungimiranza fosse in Savinio. «Ingegno freddo e cerebrale, demolitore di miti, devoto di Voltaire e di Rossini, di Luciano di Samosata e di Nietzsche, Savinio non sempre riuscì a spogliarsi della maschera dell'artista 'troppo' intelligente, dell'uomo 'che ha letto tutti i libri': in altri termini, del quasi-filosofo che, più che fare arte, se ne serve per manifestare una visione del mondo. Spesso la sua arte fu frenata proprio da quella che appariva la sua forza; dallo schermo pudico della sua proverbiale ironia, che, se tanto giovò alla brillantezza spiritosa del saggista, causò una presa di distanza dal necessario contatto con il calore della materia poetica. Nella globalità dell'arte di Savinio ci sono esiti espressivi che sembrano destinati a un teatro immaginario, un clima di canovaccio, di improvvisazione guidata. Suoni, immagini e parole disegnano una continua *mise en scéne* che cattura, coinvolge e conta sulla interattività dell'ascoltatore-spettatore-lettore: un nodo che non si può disgiungere».[54]

Il suo saggismo, personalissimo e raffinato, si tradusse in due singolari pubblicazioni postume: una monografia su Casella (1957) e la straordinaria raccolta di scritti *Scatola sonora* (1955). Libro stupendo, in cui, nel parlare di musica Savinio riesce a parlare di tutto e lo fa con competenza *filosofica*, ma anche con brio e leggerezza. Il valore aggiunto di questo artista tanto versatile fu la sua mediterraneità: non ebbe grinta ideologica, ma fu solare, pur nelle sue ombre, duttile e d'una chiarezza vibrante. In lui l'umore si fonde con l'idea, la conoscenza con il caso.[55]

[54] D. Lombardi, *Il suono veloce*, cit., p. 286.
[55] A. Giuliani, *Autunno del Novecento,* Milano, Feltrinelli 1984.

5. *Il rapporto con lo strumento musicale: il pianoforte*

«*Anna dei pianoforti* è l'audace *mise en scene* di cinque testi di Alberto Savinio: un insieme di scritti eterogenei che, seppur non originariamente destinati alla scena, sono stati accuratamente selezionati in base a un filo conduttore unitario, la presenza della musica». Esordisce così la presentazione della *performance* portata in scena nel 2007 da Anna Proclemer, l'*Anna dei pianoforti* appunto, in cui protagonista diretto o indiretto è il *pianoforte*, lo strumento più sacralizzato dalla tradizione romantico-ottocentesca con cui Savinio ebbe un rapporto speciale in tutta la sua avventura musicale ed al quale dedicò, nel 1924, un *Omaggio,* per la presentazione della tragedia mimica *La morte di Niobe:*

> Tutti gli strumenti, più o meno, sono dei "nobili decaduti". Il solo pianoforte si salva da questa condizione pietosa e disperata. Il pianoforte è lo strumento nostro. La sua voce è chiara, precisa, rigorosa. Il Suo aspetto medesimo, nero e solitario, richiama alla rudezza, alla povertà della tragedia moderna.[56]

La sua grande predilezione per il pianoforte era dovuta al fatto che, trattandosi di strumento a corda percossa, non teneva la nota, ma il suono poteva essere tenuto per quel tanto «che consentiva la vibrazione quasi impercettibile della corda a pedale aperto». L'organo, al contrario, è una «macchina davidica», un «credenzine per la sala da pranzo borghese che prolunga a piacere la sua nota piena di vento». Nasce così un discorso sul tempo musicale, quella poetica di apparizione-sparizione dell'illusione metafisica che caratterizza tutta la sua produzione: mimesi e incantato miraggio, isocromia metronometrica e attimo sospeso che, nella pratica pianistica, trovano la mediazione ottimale.[57] Basti pensare al procedimento compositivo delle pagine pianistiche di *Les Chants,* precursore di modalità compositive che avrebbero caratterizzato autorevoli autori contemporanei come Stockausen o Boulez.

> Il vecchio pianoforte fremeva di sdegno. Lui che durante la sua gloriosa carriera era stato toccato dalle dita dei Paderewski e dei Busoni, sentirsi addosso sul tardi dell'età quelle manine inabili e mollicce! E nelle lunghe

[56] A. Savinio, *Omaggio al pianoforte,* cit. in D. Lombardi, *Il suono veloce*, cit., p. 280.

[57] *Ibidem.*

> solitudini notturne, tra i puf di velluto e i fiori di carta, tra il cane di bronzo con l'orologio in bocca, e la fotografia in ingrandimento di Goffredo Putignani giovane in uniforme di bersagliere, il vecchio pianoforte rievocava il passato.
> Dei tanti pianisti che aveva conosciuto, era quel pianista scheletrico, non si sa bene se polacco o boemo, ma israelita comunque, che meglio di tutti lo aveva saputo dominare. Sotto il martellamento di quelle dita ossute, lo strumento, giovane allora e nel pieno delle forze, vibrava come creatura viva.
> Che momenti erano quelli! E quando il pianista, fradicio e traballante si alzava dalla tastiera, le corde fremevano ancora all'uragano degli applausi. Questi ricordi rievocava il vecchio pianoforte, e nello spasimante desiderio di ritrovare sulla tastiera ingiallita il tocco delle gloriose dita, la sua carcassa scricchiolava come quercia in mezzo alla bufera, e una lontana, misteriosa musica correva le lunghe corde di metallo.[58]

Il rapporto che Savinio ebbe con la musica fu sempre molto controverso e contraddittorio ed emerge in tutta la sua complessità dagli scritti raccolti in *Scatola sonora:* riflessioni prodotte, negli anni, in veste di critico musicale, pubblicando su vari periodici e quotidiani. Due di questi testi, *L'ultimo mago della tastiera* (sul pianista polacco Ignacy Jan Paderewski) e *Chopin*, sono stati utilizzati per la realizzazione dell'originale *piéce Anna dei pianoforti*, insieme a tre racconti in cui la musica assume un ruolo di particolare rilievo: *Pianista bianco*, *La pianessa* e *Vecchio pianoforte.*

Il pianoforte, che nella narrazione saviniana assume tratti di surreale «magismo», resta l'elemento cardine di questo spettacolo. Ed è proprio nello spirito saviniano che gli autori hanno lavorato alla trasposizione dell'intima teatralità di questi racconti in "partiture" per voce (quella di Anna Proclemer) e pianoforte (quello di Antonio Sardi de Letto). Un esperimento ben riuscito questo curato da Cesare Scarton e Mauro Tosti-Croce, in cui parola e suono interagiscono tra loro creando il *melologo.* Straordinaria la capacità di Savinio di antropomorfizzare lo strumento al punto da fargli assumere una propria personalità, quella de *La pianessa* con una provocatoria trasposizione di genere al femminile, rievocata poi nel titolo dello spettacolo (*Anna dei pianoforti).*

Ci piace riportare l'elenco dei racconti e delle musiche utilizzati da-

[58] In D. Lombardi, *Il suono veloce*, cit., p. 283.

gli autori, suggerendo la lettura di questa sorta di nuova antologia saviniana "con sottofondo musicale":

A. Savinio, *Pianista bianco,* in Id., *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1945
F. Chopin, *Notturno op. 9 n. 2 in mi bemolle maggiore*
F. Chopin, *Notturno op. 15 n. 2 in fa diesis maggiore*
F. Liszt, *La campanella*, studio da Paganini n. 3
F. Chopin, *Presto dalla Sonata n. 2 op. 35 in si bemolle minore*

A. Savinio, *L'ultimo mago della tastiera,* in Id., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977
F. Chopin, *Notturno in do diesis minore* (opera postuma)

A. Savinio, *Chopin*, in Id., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977
F. Chopin, *Preludio op. 28 n. 15 in re bemolle maggiore*
F. Chopin, *Studio op. 10 n. 12 in do minore*

A. Savinio, *La pianessa,* in Id., *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1945
A. Savinio, *musiche inedite*
W.A. Mozart, *«Là ci darem la mano»,* da *Don Giovanni*
W.A.Mozart, *Eine kleine Gigue KV 574 in sol maggiore*

A. Savinio, *Vecchio pianoforte,* in *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1945
I.J. Paderewski, *Minuetto op. 14 n. 1 in sol maggiore*
Bach/Busoni, *Ciaccona in re minore*
F. Chopin, *Scherzo n. 2 op. 31 in si bemolle minore*

6. *Conclusioni*

Come dicevamo in apertura, siamo solo alle prime battute di una ricerca che speriamo si presenti fruttuosa e di grande interesse per ribadire non soltanto il ruolo artistico ed intellettuale di Alberto Savinio, ma anche il contesto socio-economico in cui visse, che condizionò la sua produzione artistica e quella di tanti suoi colleghi. In queste prime pagine, dopo aver provato a ribadire il nesso fondamentale tra arte ed economia, abbiamo provato a comprendere il difficile, ma intenso rapporto di Alberto Savinio con la musica. L'intento era quello di acquisire innanzitutto conoscenze circa la qualità e la quantità della sua produzione musicale, ma soprattutto le ragioni che lo spinsero a produrre in certi periodi piuttosto che in altri e gli ideali estetici e filosofici che caratterizzarono tutta la sua produzione. Il mondo di Alberto Savinio è complesso, e come musicista lo fu forse molto di più. Avevamo dun-

que l'esigenza innanzitutto di comprenderlo e delimitarlo, per quanto possibile, ma siamo di fronte ad un *work in progress* e le aspettative non sono di poco conto. La prossima azione sarà quella di ricostruire lo spaccato "professionale" di Alberto Savinio, artista poliedrico, intellettuale profondo e raffinato che visse di *esplosioni creative,* il cui valore d'uso, termine orrendo e blasfemo se applicato all'arte, è ancora tutto da scoprire.

Un contributo, il nostro, certamente fuori dagli schemi che la disciplina, la Storia economica, c'impone, ma che ci gratifica molto sul piano personale e ci aiuta a rinnovare quello slancio di entusiasmo verso la ricerca storica che riteniamo abbia un gran bisogno di recuperare una sua *creatività.*

Come più volte abbiamo avuto modo di ripetere, il nostro approccio alla ricerca storica è questo, apparentemente libero e passionale, ma con un limite indelebile: quello imposto dalle fonti e dalla dimensione scientifica della storia che altrimenti rischierebbe di essere sopraffatta dall'emozione, dalla simpatia o dall'empatia, piuttosto che veicolare l'estraneità ed insieme la familiarità del passato. Impossibile, dunque, abbandonare il concetto di storia come "scienza", nella convinzione che si faccia storia attraverso un'interiorizzazione, un'autoillusione più o meno consapevole dello storico. Ma per sottrarsi all'ossessione di raccontare una storia sì lineare, ma non del tutto conoscibile e dunque poco oggettiva, lo storico deve accettare la sfida dell'arte, cogliendovi nuove opportunità metodologiche, senza rinnegare la struttura della sua disciplina, ma cercando di spezzare i compartimenti stagni ereditati dal positivismo, nella consapevolezza che il lavoro sulle fonti non appartenga solo alla fase erudita della sua ricerca, ma sia parte integrante della narrazione. Più è forte la relazione emotiva che si instaura con le fonti, più è alta l'intensità del registro narrativo, la capacità di colpire, emozionare, interessare, coinvolgere il lettore.[59] Il nostro Maestro di Storia Economica, Luigi De Rosa, amava ripetercelo spesso.

E allora ci piace chiudere questa nostra *variazione sul tema* con le parole di un altro grande storico, Fernand Braudel:

> Davanti a tante attività feconde e diverse, come non volgersi alla storia

[59] G. De Luna, *La passione e la ragione: il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Mondadori, 2004.

economica e sociale, rivoluzionaria? […] La storia forse non è condannata a studiare soltanto giardini ben chiusi da muri. […] Può esserci un umanesimo attuale, nel 1946, senza storia ambiziosa, cosciente dei suoi doveri e dei suoi immensi poteri? "La paura della grande storia ha ucciso la grande storia", scriveva nel 1942 Edmond Faral. Possa essa rivivere![60]

[60] F. Braudel, *Scritti sulla storia*, Milano, Mondadori, 1973.

Isabella Santamaria*

LA LINGUA DI ALBERTO SAVINIO ROMANZIERE

Quando Savinio muove i primi passi da scrittore ha 24 anni; ha già vissuto tra Atene, Monaco e Parigi e conosce il francese e il greco moderno molto meglio dell'italiano. Il suo esordio è tutt'altro che semplice: partito da una conoscenza della lingua italiana meno che scolastica, scrive in francese e poi traduce i testi, peraltro «con sommo fastidio», come dichiara in una lettera a Papini del 17 gennaio 1916.[1] Savinio è cosciente delle proprie lacune: «io, italiano, non ho mai scritto nella mia lingua!» confessa in quella stessa lettera; e cerca di colmarle studiando intensamente: «io più che lavorare studio», scrive a Soffici il 6 giugno dello stesso anno;[2] e ancora a Soffici il 22 ottobre: «mi consumo i nervi e gli occhi su un tavolo di amministrazione, riduco il mio riposo e il sonno al minimo per tenermi un pochino su collo studio e col lavoro».[3]

Per ampliare la gamma delle proprie possibilità espressive e prima ancora per prendere dimestichezza con una lingua che non sentiva sua, Savinio studia su manuali di grammatica e stilistica[4] e avvia una lettura at-

* Quest'articolo è un estratto della mia tesi di laurea in Storia della lingua italiana, intitolata *La lingua di Alberto Savinio romanziere*, discussa il 17 novembre 2011 all'Università degli studi di Cassino (relatore prof. Giuseppe Antonelli; correlatore prof. Andrea Cedola). A essa attingo in questo contesto per lo spoglio, basato sulla scelta di romanzi raccolta in *Opere I*.

[1] Nella lettera Savinio esprime la sua inquietudine per la difficoltà a inserirsi nella società intellettuale italiana (vd. A. Savinio, *Opere I*, Milano, Adelphi, 2001, p. 901).

[2] Lettera del 6 giugno 1916 in P. Italia, *Un'officina ferrarese durante la guerra. L'apprendistato letterario di Alberto Savinio*, «Archivi del nuovo», n. 4/5, aprile-ottobre, 1999, p. 11; cfr. anche Ead., *A scuola di stile: Savinio e le «Operette morali»*, in *Le Operette morali del Novecento*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Studi (e testi) italiani, Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, n. 6, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 114; Ead., *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 26.

[3] Lettera del 22 ottobre 1916 cit. in P. Italia, *Un'officina ferrarese durante la guerra*, cit., pp. 11-12; cfr. anche Ead., *A scuola di stile: Savinio e le «Operette morali»*, cit., p. 114; Ead., *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., pp. 26-27.

[4] Tra cui il manualetto di F. Smeraldi, *Brevi precetti ed esempi di Lingua e lettere*

tenta e appassionata dei classici italiani.[5] Lettura corredata da un puntuale e cospicuo lavoro di documentazione lessicale sui dizionari, primo tra tutti il Tommaseo- Bellini. Come ha ricostruito Paola Italia,[6] Savinio – mentre leggeva i vari testi – annotava le parole che non conosceva o quelle di cui voleva sapere il significato preciso. Si tratta di aulicismi, arcaismi, locuzioni e costrutti particolari, per lo più seguiti da una parafrasi esplicativa ricavata direttamente dai dizionari (*baciabasso* chiosato come «riverenza profonda»; *alluciare* «guardare attentamente»; *alloppiare* «prender sonno»; e ancora *bazzuccare* «percòtere»; *bizzoccone* «scioccone»).[7] L'unico modo per liberare la sua giovanissima prosa dal francese e inseguire quella lingua chiara e leggera che aveva riconosciuto nel Leopardi delle *Operette morali* è, per Savinio, affidarsi a stilemi collaudati dalla tradizione letteraria.

E in effetti la lingua di *Hermaphrodito*, il bizzarro romanzo d'esordio pubblicato nel 1918, è sì interferita da una quantità impressionante di parole e locuzioni attinte dalle lingue straniere – è questa la caratteristica linguistica che salta per prima all'occhio del lettore – ma è anche trapunta – forse con altrettanta densità – di parole già all'epoca desuete, che Savinio aveva scovato compulsando i vocabolari (parole che in alcuni casi potevano essere considerate aulicismi già alla fine del secolo precedente, come dimostra ad altro proposito Maria Rosa Bricchi).[8] Tra le tante: *arrugare* (*H*, 20), *ciangola* (*H*, 164), *roscido* (*H*, 140), *spico* (*H*, 70). L'arcaismo è evidente anche sul piano della fonomorfologia, in cui

italiane con duecento temi graduati di composizione e con appendice di cenni di storia letteraria ad uso delle scuole tecniche, normali e ginnasiali, stampato a Udine nel 1888, che nel 1899 era giunto alla quarta edizione (cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., pp. 34-64).

[5] Dai poemi cavallereschi – Pulci, Boiardo, Ariosto – fino ai classici del Settecento e dell'Ottocento – Parini, Monti, Foscolo e Leopardi (cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 28). La sua attenzione è attratta in particolare dalla ricchezza lessicale di testi quali i *Ragionamenti* di Pietro Aretino, la *Licenza* alla *Leda senza Cigno* di D'Annunzio, la *Desinenza in A* e *La vita di Alberto Pisani* di Dossi, alcune poesie di Pascoli e le *Operette morali* di Leopardi (cfr. a riguardo P. Italia, *A scuola di stile: Savinio e le «Operette morali»*, cit., pp. 113-62).

[6] Cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit.

[7] Per questi e altri esempi cfr. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., pp. 36-44.

[8] Cfr. M. Bricchi, *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

si prediligono varianti che guardano al passato come in *gittai* (*H*, 105 e *passim*), *quistione* (*H*, 46 e *passim*), *simiglianza* (*H*, 51 e *passim*), *maraviglia* (*H*, 64 e *passim*). Molto instabile risulta la sintassi, che procede in una continua alternanza tra momenti di marcata frammentarietà e periodi interminabili, a volte costruiti in modo classico su una complessa struttura ipotattica:

> «E benché quella stessa luna, causa di cotanta esclamazione, si fosse ostinata a librarsi tutte le notti sulla città turrita durante il mio soggiorno colà, benché tutta la vita intima delle case vomitasse seralmente il suo mistero dalle finestre spalancate, benché tutto il fermento della popolazione in fregola fumasse rumorosamente su dalle strade tenebrose, pure ci sentivamo ricchi ambedue di tali stupende qualità auto generatrici di passione che, per ottenere il completo rendimento di quelle nostre forze ingenite, ci conveniva isolarci da contatti estranei, come due pile soverchiamente cariche; e, soli, rinchiusi nella nostra camera, per un comune accordo intervenuta fra di noi, chiudevamo le imposte e i vetri, di dentro tiravamo i cortinaggi spessi, e, nell'isolamento, fra la povertà del mobilio scarso, rivivevamo per noi, non i radi frammenti di vita citati pocanzi, ma tutte le epoche, tutti i paesi, tutte le città; e i più tremendi fasti dell'arte d'amore dei secoli trascorsi presente e da venire, nascevano dall'urlo dei nostri sensi saettati come stimate luminose sulle quattro pareti nude di quella camera tristissima…» (*Il rocchetto di Venere*, p. 52)

> «Sul canterano teste, il pendolo che fungeva da torvo giudice, impassibile registratore della girevole vita d'una camera d'albergo, e che, da quando i Tre Re, abbandonata ogni velleità di leggenda e di lunghe camminate per oasi e deserti alla caccia di bimbi raggianti la divinità nell'oscuro di qualche stallazzo dell'oriente testamentare, avevano fermato dimora faccia a San Petronio e alla prigione di Enzo lo sventurato, il pendolo buffo – dico – che stava lì per fermare le *performances* degli uomini in amore, per squillare la sveglia ai militari, per rintoccare implacabile l'ora dello scader della pigione, il pendolo ridicolo – ripeto – segnava in quel mentre: ore 21 e 13 minuti…» (*Il rocchetto di Venere*, p. 56).

Hermaphrodito risulta in quest'ottica una tappa, la prima, di un percorso orientato alla ricerca di uno strumento espressivo proprio e originale; percorso che Savinio aveva intrapreso tre anni prima, appena giunto in Italia. Nelle recensioni che escono a ridosso della prima edizione, c'è chi parla di una lingua che «fa a pugni» con la migliore tradizione linguistica (così Bino Binazzi nella recensione intitolata *Dai cabarets di Parigi ai baraccamenti di Salonicco*, apparsa nel «Giornale del Mattino» il

2 marzo 1919),[9] chi vi riconosce un «italiano come ne parlano forse i nostri coloni del Somali» (Ferdinando Palazzi, autore di una breve stroncatura nel primo numero del gennaio 1919 dell'«Italia che scrive»),[10] e chi addirittura accusa Savinio di «balbuzie» da «vecchio decrepito» (così un certo VIP, probabilmente Valentino Piccoli, nel numero di settembre di «Poesia e arte»).[11]

Ancora orientati al passato sono i romanzi successivi: *La casa ispirata* (pubblicato in volume nel 1925, ma già apparso a puntate nella rivista milanese «Il Convegno» fra giugno e dicembre 1920), *Tragedia dell'infanzia* (pubblicato nel 1937, ma composto nel 1919-20) e *Angelica o la notte di Maggio* (pubblicato nel 1927, ma scritto tre anni prima). In questi testi, Savinio fa rivivere in gran quantità forme e costrutti estranei all'uso novecentesco. Numerosi, in particolare, i tratti sintattici che danno un tono arcaizzante a molti passi. Basti il caso del costrutto perifrastico *essere per* + infinito per rendere un futuro prossimo: «*sendo per intraprendere atti di gran momento nella vita*» (*CI,* 197); «*Il giorno era per tirare il fiato*» (*CI,* 252); «*la malsicura sorte della casa ispirata era per esser travolta in quegli avvenimenti*» (*CI,* 273); «*un fatto terribile fosse per accadere*» (*CI,* 276); «*La madre era per impazzire*» (*CI,* 278); «*l'aver preconosciuto il preciso momento in cui quello era per solversi*» (*CI,* 281); «*ero per contraddire al sinistro annuncio*» (*CI,* 299); «*la discesa del Signore sulla terra preludeva a qualche prossimo avvenimento* […] *ch'era per accadere*» (*CI,* 309); «*La morte medesima* […] *non suscitava più terrore alcuno, né la nostalgia tanto meno di ciò ch'eravamo per abbandonare*» (*CI,* 347).

Anche l'ordine delle parole ammicca alla lingua della tradizione, come nel caso dell'anteposizione dell'avverbio al verbo (*a saggiamente amministrare* [*CI,* 199], *a menomamente allontanare* [*CI,* 205], *a delicatamente soffiare* [*CI,* 219], *a idealmente salvarlo* [*CI,* 233 e *passim*]).

Per quanto riguarda il lessico, le forme arcaiche sono disseminate a macchia di leopardo in tutti i romanzi e contribuiscono a mantenere un tono generalmente sostenuto: *adunazione* (*A,* 394), *amaritudine* (*TI,* 496), *bulicame* (*CI,* 347), *dilettazione* (*CI,* 220), *fruconare* (*CI,* 279). Si trovano anche arcaismi morfologici, come gli imperfetti senza labiodentale *avea* (*CI,* 265), *credea* (*CI,* 320) e *volgea* (*CI,* 276).

[9] A. Savinio, *Opere I*, cit., p. 907.
[10] Vd. P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 113.
[11] Ivi, pp. 113-14.

Un cambiamento di rotta si nota nell'*Infanzia di Nivasio Dolcemare*, romanzo pubblicato nel 1941, ma già apparso a puntate in diverse riviste tra il novembre 1935 e il giugno 1940. Qui Savinio continua a essere attentissimo agli aspetti formali della sua prosa, ma riduce drasticamente gli elementi estranei all'uso. Tra le parole letterarie che sopravvivono, retaggio di una conoscenza dell'italiano avvenuta per via libresca: *aliare* 'aleggiare' (*IND,* 580) e *angue* 'serpente' (*IND,* 674), oltre a varianti come *chiarità* (*IND,* 611), *infingimento* (*IND,* 681), *umidore* (*IND,* 584). Per quanto riguarda la sintassi, tendono a scomparire i lunghi periodi; prevale, anzi, la frammentazione del discorso. Si prenda l'incipit:

> «Il giorno in cui Nivasio Dolcemare uscì dal grembo materno, il sole picchiava a martello sulla città della civetta. Cinque da una parte e cinque dall'altra, le lunghe steariche colorate sorgevano agli angoli del caminetto, si piegavano sui candelabri di bronzo, piangevano lunghi lacrimoni. La culla spumeggiava in un angolo. Di minuto in minuto un rapido fruscio dava idea di una pioggia intermittente, una pioggia stanca, un fantasma di pioggia».

Un rapido sguardo alle correzioni apportate da Savinio verso la metà degli anni Quaranta alle opere degli anni precedenti conferma questa linea di tendenza. Grazie alle varianti d'autore è possibile farsi un'idea del modello linguistico a cui l'autore aspira negli anni della maturità. Di là dalle correzioni ortografiche e grammaticali imputabili a una maggiore padronanza dell'italiano, le varianti non intaccano mai la struttura narrativa, ma sul versante stilistico determinano un sensibile scarto con la scrittura del Savinio esordiente. Per limitarci a qualche esempio, nel campo della grafia si può citare il passaggio da *chinese* a *cinese*, con l'abbandono della grafia di mediazione francese; nella fonetica le varianti *scotermi* > *scuotermi* e *sonatrici* > *suonatrici*, con estensione analogica del dittongo a forme rizoatone; nella morfologia la sostituzione del maschile metaplastico *elici* con il femminile *eliche*; nel lessico, l'eliminazione di aulicismi d'inerzia come *onde* (sostituito con *da dove*) e passaggi come *morfonde* > *giace*, *quest'adunazione* > *questa riunione*, *filiato* > *partorito*, *vanì* > *svanì*.

Le correzioni, anche se non sistematiche, sembrano rispettare un programma coerente: provare ad ammodernare quella lingua «intricata, angolosa, cigolante» che Savinio stesso aveva riconosciuto come immagine della sua «adolescenza letteraria» (*Avvertenza* scritta nel maggio del 1944).

Opere di Alberto Savinio

A = *Angelica o la notte di maggio*, Milano, Morreale, 1927. Rist. con introduzione di E Siciliano [*Alberto Savinio divina allegria*], Milano, Rizzoli, 1979; ora in *Opere I*, pp. 353-437.

CI = *La casa ispirata*, Lanciano, Carabba, 1925. Rist.: Milano, Adelphi, 1986; ora in *Opere I*, pp. 195-351.

H = *Hermaphrodito*, Firenze, Libreria della Voce, s.d. [ma 1918]. Rist: *Hermaphrodito 1918. Hermaphrodito. Microscopio. Telescopio*, con una *Piccola guida alla mia opera prima*, Milano, Garzanti, 1947; poi con una nota di Gian Carlo Roscioni e il il testo *Les Chants de la mi-mort*, Torino, Einaudi, 1974; 1981[2]; 1988[3]; ora in *Opere I*, pp. 1-194.

IND = *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Milano, Mondadori, 1941. Rist.: Torino, Einaudi, 1973, 1982[2]; ora in *Opere I*, pp. 565-688.

Opere I = *«Hermaphrodito» e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, con un'introduzione di Alfredo Giuliani [*Savinio dei fantasmi*], Milano, Adelphi, 1995.

SD = *Il signor Dido*, Milano, Adelphi, 1978; 1984[2]; 1992[3]; ora in *Opere I*, pp. 689-837.

TI = *Tragedia dell'infanzia*, Roma, Edizioni della Cometa, 1937. Rist. con una prefazione dell'autore, Firenze, Sansoni, 1945; 1946[2]; poi Torino, Einaudi, 1978; ora in *Opere I*, pp. 461-564. Rist.: Milano, Adelphi, 2001.

Bibliografia

M. Bricchi, *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000

P. Italia, *Dopo la partenza dell'argonauta. Nuovi testi di Alberto Savinio tra «Hermaphrodito» e «Achille innamorato»,* in «Antologia Vieusseux», 1997, n. 7, pp. 29-71.

Id., *Un'officina ferrarese durante la guerra. L'apprendistato letterario di Alberto Savinio*, in «Archivi del nuovo», n. 4/5, aprile-ottobre, 1999[a], pp. 5-45.

Id., *Le carte di Savinio*, Mostra documentaria del Fondo Savinio a cura di P. Italia con i bozzetti e i figurini per l'Armida del XV Maggio Musicale Fiorentino a cura di M. Bucci, Premessa di E. Siciliano, 11 novembre-11 dicembre 1999, Firenze, Edizioni Polistampa.

Id., *A scuola di stile: Savinio e le «Operette morali»*, in *Le Operette morali del Novecento*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Studi (e testi) italiani, Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, n. 6, Roma, Bulzoni, pp. 113-162.

Id., *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio.

INDICE

Introduzione di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino 5

Alessandro Tinterri
Savinio e lo schermo 11

Matteo Palumbo
Nuova Enciclopedia e nuovo sapere 19

Costanza D'Elia
"Esatta dolcezza". Alberto Savinio e la Linea Leopardi 35

Giovanna Giordano
Savinio e l'isola dei giocattoli 57

Silvia Acocella
Metafisiche allo specchio: l'«Avventura Colorata» di Savinio e il «teatro nero» di Pirandello 63

Giuseppina Scognamiglio
Alberto Savinio atipico cronista teatrale 79

Giuseppe Varone
Savinio e le anatomie metafisiche della società 91

Vincenzo Caputo
«Dipingere seduto». Note su Alberto Savinio biografo di Gemito e Böcklin 107

Rossella Del Prete
«Che i suoni divengano visibili e che l'orecchio veda». Savinio e la musica 121

Isabella Santamaria
La lingua di Alberto Savinio romanziere 149

Nella stessa collana:

1. Giuseppina Scognamiglio, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, 2002.
2. Pompeo Garigliano, *Pentimerone*, a cura di Angelo Cardillo, 2002.
3. Dante Della Terza, Pasquale Sabbatino, Giuseppina Scognamiglio, *«Nel mondo mutabile e leggiero». Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, 2003.
4. Giuseppina Scognamiglio, *Per il capolavoro ripassi domani. Studi sull'ultima narrativa pirandelliana*, 2004.
5. *Peppino De Filippo e la comicità nel Novecento* (Napoli, 24-26 marzo 2003), a cura di Pasquale Sabbatino e Giuseppina Scognamiglio, 2005.
6. *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2006.
7. *La «bella scola» federiciana di Aldo Vallone. Storia dialettica della letteratura meridionale e critica dantesca nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2007.
8. Ioan Berardino Fuscano, *Stanze sovra la bellezza di Napoli*, a cura di Cristiana Anna Addesso, 2007.
9. Pasquale Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, 2007.
10. Olga Zorzi Pugliese, *Castiglione's the Book of the Courtier*, 2007.
11. Domenico Giorgio, *Percorsi autobiografici. Da Boccaccio a Peppino De Filippo*, 2007.
12. *Annibale Ruccello e il teatro nel Secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2009.
13. Vincenzo Caputo, *La «bella maniera di scrivere vita». Biografie di uomini d'arme e di stato nel secondo Cinquecento*, 2009.
14. *Il critico e l'avventura. Giornate di studio dedicate ad Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2009.
15. *Le rappresentazioni della camorra. Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia*, a cura di Patricia Bianchi e Pasquale Sabbatino, 2009.

Nuova serie
diretta da
Toni Iermano, Sebastiano Martelli e Pasquale Sabbatino

16. *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, 2012.
17. *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, a cura di Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano, 2012.

18. Domenico Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di Vincenzo Caputo, 2012.
19. *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. La* Storia della letteratura italiana *di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, 2012.
20. *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2012.
21. Bernardina Moriconi, *Le metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi*, 2013.

LA BUONA STAMPA

Questo volume è stato impresso
nel mese di settembre dell'anno 2013
per le Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a., Napoli
Stampato in Italia / Printed in Italy

Per informazioni ed acquisti

Edizioni Scientifiche Italiane - via Chiatamone, 7 - 80121 Napoli
Tel. 0817645443 - Fax 0817646477
Internet: www.edizioniesi.it