UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Italianistica e
Filologia Romanza - *XXI ciclo*

Tra Morte e verbo: la metafora saviniana della morte dalla Poesia al Teatro

Relatore:
Chiar. mo Prof. Rinaldo Rinaldi

Tesi di Dottorato di
Leili Maria Kalamian

Anno accademico 2007-2008

Alla mia famiglia e a tutti gli amici che,
con pazienza e fiducia, mi hanno sostenuto
nel mio sogno e nel mio lavoro.

"And I know that we must lift the sail
And catch the winds of destiny
Wherever they drive the boat.
To put meaning in one's life may end in
madness,
But life without meaning is the torture
Of restlessness and vague desire
It is a boat longing for the sea and yet afraid."
(E. L. Masters)

Un ringraziamento speciale a Claudia e Fabio per la stimolante competenza e l'indefessa pazienza con cui hanno sinceramente e affettuosamente partecipato a tutte le fasi del mio animo e del mio studio.

Indice

Introduzione. p. 1

Parte I **Capitolo 1. L'arte, visione e linguaggio della Verità, tra astrazione e corporeità.**

1.1 Sotto il velame del reale: la morte come "verginità suprema". p. 3
1.2 L'arte e il linguaggio per esprimere il mistero. p. 12
1.3 L'artista filosofo. p. 20
1.4. Due vite, tre occhi. p. 24
1.5. Tradurre l'informe nella forma. p. 28
1.6. Oggetti tra memoria e sogno. p. 33
1.7. Il **non-senso** *della tela metafisica come strumento per conoscere il* **non-senso** *dell'universo.* p. 40
1.8. La "chiave" dell'enigma. p. 43
1.9. Vedere il linguaggio. p. 47

Capitolo 2. Poesia e Pittura come *meccanismo del pensiero* **e del linguaggio, tra somiglianza e identità.**

2.1. Le immagini della Poesia metafisica. p. 50
2.2. Tra somiglianza ed identità. p. 61
2.3. Il **meccanismo** *della metafora sulla* **scena** *del pensiero.* p. 71
2.4. Fenomeni sulla scena saviniana. p. 77

Parte II **Capitolo 3. L'uomo reificato come metafora della vita o della morte?**

3.1. L'anima delle cose e la reificazione dell'anima. p. 80
3.2. *L'uomo reificato* p. 98
3.3 Significati di statua e manichino:
a. il personaggio di marmo: la divinità, l'uomo pietrificato, il morto p. 105
b. volto neutralizzato: l'essere umano, tra massa e *Oltreuomo* p. 110
c. il mezzo-morto p. 115
d. l'artista-saltimbanco e il poeta veggente p. 120
e. il teatro dell'inconscio p. 123
f. il personaggio, tra ruolo e significato p. 134
3.4. La mi-mort del poeta Savinio e la visione "assoluta" p. 142

Cap. 4. La rappresentazione della vita e della morte.

4.1. Morte e teatralità. p. 150
4.2 L'oggetto dell'assenza. p. 156
4.3. L'oggetto "positivo": il mare-morte. p. 157
4.4. La casa dell'assenza. p. 163
4.5 La rappresentazione della Morte. p. 172
4.6. Il manichino, tra castrazione e creazione. p. 179

Conclusione p. 183

Indice delle tavole p. 186
Tavole p. 188
Bibliografia p. 200
Catalogo immagini p. 207

Introduzione.

L'arte da sempre si muove su un terreno particolare, tra astrazione e corporeità, tra significato e forma, tra visione ispirata, visione ricreata e materia.

I fratelli De Chirico, Giorgio e Andrea, che scelse come pseudonimo Alberto Savinio, optarono per un'arte filosofica, ovvero l'opera di un artista filosofo che non soltanto *vede* quella che chiameremo Verità (ciò che è *oltre* la realtà, ma che *è* insieme la realtà stessa), ma sa parlarne attraverso l'immagine, in modo non diretto, ma simbolico o semico.

La parola non può rendere la Verità, è la Poesia della parola o del segno grafico a farsi mediatrice, in una suggestiva similitudine tra la visione ispirata e quella ricreata, materializzata. Ecco che gli oggetti delle tele metafisiche prendono un significato particolare e unico nella storia della pittura, ricorrendo alle immagini di un inconscio ricostituito, ma, a differenza dell'esperienza surrealista, sempre in un ritorno all'ordine che è sempre stato il motto dechirichiano e che svela quanto nella Poetica dei due fratelli sia importante il raggiungimento di una forma compiuta (almeno in sé) per descrivere la compiutezza irraggiungibile del Mistero.

Da una parte il reale è svelato, dall'altra si ricompone, per similitudine, il Mistero. Questa bidirezionalità del significato dell'arte cosiddetta Metafisica vive nella dimensione del Teatro, come *topos* di una meta-arte che si fa figura di un reale binario (realtà e apparenza), ma anche del meccanismo stesso del pensiero, entrando addirittura negli ingranaggi della lingua, ricercando i 'numeri primi' del linguaggio Poetico, attraverso lo straniamento degli elementi metaforici.

La metafora è la figura retorica dell'inconscio: intesa come strumento ludico e liberatorio dal Futurismo, enfatizzata dal Surrealismo nel segno dell'artificio mimico delle mostruosità dell'inconscio, risemantizzata dalla Metafisica in particolar modo saviniana e connotata di una missione gnoseologica ed artistica al tempo stesso, essa è davvero l'unico strumento di visione/comprensione del reale nonché di ricostituzione dello stesso nell'arte.

Sottilmente sospesa tra somiglianza e identità, tra procedimenti linguistici analogici e simmetrici, da una parte, e "normalmente" logici e asimmetrici, la metafora, da rielaborazione della lingua tramite il linguaggio si trasforma, nell'opera letteraria e teatrale di Savinio, in rielaborazione del reale ricostituito, tracciando un movimento di andata-ritorno continuo tra idea ed espressione, in un'affascinante rifrazione riconducibile al mito della spirale tanto cara all'Autore troppe volte escluso dalle storie della letteratura e isolato in una sorta di "angolino" nello stesso Realismo Magico italiano. I termini metaforici (parole-immagini) si mostrano come 'vesti' delle idee che si scontrano dialetticamente tra di loro per formare la lingua sul palcoscenico

del pensiero e, al tempo stesso, le idee si traducono in metafora per formare la visione.

Il manichino è la "ribalta" del pensiero, la figura che unisce le due dimensioni *meccanismo* e *visibilità*, l'immagine che meglio rappresenta il dualismo della Metafisica, mostrando una duplice natura di soggetto e oggetto (pensiero e materia visibile), animato e disanimato. Pertanto, esso si presta, insieme alla statua (altra protagonista delle tele metafisiche), a metaforizzare il tema più importante della Filosofia, ossia il mistero della Vita e della Morte, nel segno di un ermafroditismo intellettuale, ossia una "felice" ambiguità come strumento di comprensione e ironica costruzione del senso.

La Morte, in particolare, è la metafora più alta, la vera sfida per l'arte saviniana. Come "dare forma all'informe"[1] della morte, l'"informe" per eccellenza? Come rappresentare l'assenza (come insegna Epicuro, se c'è "lei", non ci siamo "noi") ? Simbolicamente, ironicamente o smontando il pensiero stesso della Morte in elementi metaforici contrapposti? Quale teatralità ha la Morte, il più straordinario degli spettacoli ?

[1] A. Savinio, *Prefazione* a *Tutta la vita*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 555.

Parte I.

Capitolo 1.
L'arte come visione e linguaggio della Verità, tra astrazione e corporeità.

1.1. Sotto il velame del reale: la morte come "verginità suprema".

> "Chiunque mi chiami ipocrita non mi offende. Sciogliamo il sostantivo: ipocrita indica colui che esamina da sotto [...]. Intendere il tutto, penetrando nel tutto."
> (A. Savinio, *Hermaphrodito*).

Secondo gli artisti metafisici, occorre 'raschiare' la realtà, per leggervi sotto,[2] come si fa grattando la superficie di un palinsesto, per trovare la scrittura nascosta dallo strato ulteriore, giacché la "natura ama nascondersi"[3] e, come pensa Nietzsche "*il mondo è profondo / più profondo di quel che il giorno credeva*."[4] Scrive il futurista Chiti nel 1917:

> "se avessimo nozione della realtà morremmo di spavento; essa ci sfiora solamente e ci lascia incolumi. [...] Ciò che noi conosciamo non è che alla superficie dei sensi."[5]

L'artista "ipocrita", dotato di un particolare sguardo strabico che effettui ad un tempo un esame esterno e uno interno (uno "strabismo

[2] Scrive S. Cirillo (*Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 14): "Savinio ha sicuramente in comune con i surrealisti la caparbietà, questa fiducia nella possibilità di andare oltre i limiti, di scoprire la realtà, penetrando sotto la *physis*, sotto l'apparenza delle cose fino a raggiungere il noumeno kantiano e tentare di penetrarlo. Ma non per questo Savinio (né i surrealisti) si propone di trovare una sola verità.": il mondo è molteplice e pertanto non sono adeguati dogmatismi e autoritarismi, né tantomeno la pretesa di raggiungere verità uniche.

[3] A. Savinio, *Natura ama nascondersi*, in Id., *Opere. Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Bompiani, 1989, p. 805.

[4] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in Id., *Opere,* Roma, Newton Compton, 1992, parte IV, par. 12, p. 414.

[5] R. Chiti, *Il fremito n. 12 b,* in M.Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista,* Milano, Feltrinelli, 1973, p. 129.

esegetico"),[6] sa leggere ciò che si nasconde sotto il velo della natura, ove solitamente non giungono gli sguardi "troppo umani". Capire - in Inglese "understand"- è andare sotto alle cose. Tutta l'arte di Alberto Savinio è volta a mostrare il "doppio fondo" della realtà.

> "Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia *due aspetti:* uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo *spettrale o metafisico* che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di *astrazione* metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio." [7]

Luoghi, miti, storia, nomi, parole, cose, volti, tutto si mostra come volto nascosto del reale, spesso mediante raddoppiamento dell'identità (l'Ermafrodito o l'uomo-bestia), del senso ("L'ambiguità passa per difetto dell'etimologia ma a mio vedere è il suo pregio. […] L'ambiguità è il modo dell'equilibrio e il principio dell'armonia."),[8] della prospettiva (si pensi a quella multipla delle tele dechirichiane *Il viaggio inquietante*, *Mistero e malinconia di una strada* o alla vertigine che si prova guardando *Le caserme dei marinai*, ad esempio, in cui troviamo "una prospettiva ripida, contratta, sbieca, articolata in spazi sghembi e sempre più complicati"),[9] dei toni (sublime e comico), della tonalità (bitonalità, "udibile come sincronizzazione di due linee melodiche […], come scomposizione di un'unica linea melodica nel suo "doppio", tramite una percezione puramente orizzontale", come spiega il musicologo Porzio).[10]

L'artista ipocrita e indiscreto[11] possiede la chiave del reale: "Io sapevo ciò che nessun altro poteva sapere, vedevo ciò che nessun altro riusciva a vedere",[12] poiché "vedere è un'arte difficile e che s'impara tardi."[13]

La conoscenza più profonda, ovvero, il raggiungimento della "verginità suprema" [14] del reale, la "nudità suprema" [15] della verità, proviene dalla

[6] M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, p. 3.

[7] G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-86 (il corsivo è nostro).

[8] A. Savinio, *Giostra,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2002, p. 200.

[9] Cfr. M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 59.

[10] Cfr. M. Porzio, *Savinio musicista*, Venezia, Marsilio, 1988.

[11]Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Roma, Newton Compton, 1992, p. 312: "chi, come uomo della conoscenza, è con gli occhi indiscreto, come potrebbe vedere in tutte le cose al di là dei loro primi piani!".

[12]A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995 (il corsivo è nostro).

[13] Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 678.

Morte. Essa è "la voce che gli uomini ascoltano con più curiosità, con più interesse, con più rispetto" e "sempre maestra di educazione."[16] Così Montaigne in una pagina dei *Saggi* intitolata *Filosofare è imparare a morire*:

> "Togliamogli il suo aspetto straordinario, pratichiamolo, rendiamolo consueto, cerchiamo di non aver niente così spesso in testa come la morte. Ad ogni istante rappresentiamola alla nostra immaginazione, e in tutti i suoi aspetti."[17]

La tendenza dell'uomo moderno "ad escludere la morte dal libro mastro della vita"[18] ha portato a considerare "vuota e insipida"[19] la vita stessa.
Nella prefazione a *Casa "La Vita"* leggiamo:

> "Pensare è una sineddoche. Pensare è la parte di un tutto. [...] Quando si dice «pensare», s'intende «pensare alla morte». E a che altro pensare? Dirò meglio: «È possibile pensare e non pensare alla morte?» [20]

Il pensiero della morte: questa la nota di sottofondo a tutta l'opera saviniana e questa la visione più intima del reale. Così anche il contemporaneo Pirandello (con il quale Savinio partecipò nel 1924 alla fondazione del Teatro dell'Arte di Roma):

> "Come vuoi tu comprendere la vita, / se non sai pensar nulla de la morte? Tu brancoli nel bujo della sorte / così, perché nell'anima smarrita/ un pensier della morte non ti guida". [21]

La condizione della morte, vero "segreto" della vita, è una sorta di "inconscio" dell'esistenza (qualcosa che sta sotto i sogni e l'inconscio stesso, come sosterrà Hillman nel suo saggio *Il sogno e il mondo infero*), e forse sua misteriosa origine nonché più profonda chiave di lettura.

---

[14] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi,* p. 688: "Vecchia, la donna ridiventa fanciulla e ritrova di là dalla immonda tempesta dei sensi una candida verginità, la quale prelude alla verginità suprema: la morte."

[15] Id., *Narrate, uomini la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1998, p. 345.

[16] I. Tognelli, *A. Savinio*, in A. a.V.v., "Letteratura italiana- I contemporanei", Milano, Marzorati, 1963, p.1011.

[17] M. Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1996, vol. I, p. 110.

[18] S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in Id., *Opere*, p. 139.

[19] *Ibidem.*

[20] Cfr. A. Savinio, *Prefazione* a *Casa "La Vita"*, in Id., *Casa "La Vita"*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti*, cit., p. 200.

[21] L. Pirandello, *Il pianeta*, III, in Id., *Fuori di chiave*, in Id., *Poesie,* Milano, Mondadori, 1996, p. 200. Cfr. anche *Esame*, II, in Id., *Poesie varie*, in Id., *Poesie,* cit., p. 410 : "Non siam fatti per capire / tutto in prima. Pazienza! / Dovrem pure un dì morire. / La ragion dell'esistenza / la sapremo, forse, dopo."

La morte, che dai Futuristi è esorcizzata nei mille giochi letterari,[22] è il perturbante che attira e repelle allo stesso tempo:

> "E noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte, dal pelame nero maculato di pallide croci, che correva via pel vasto cielo violaceo, vivo e palpitante. [...] La Morte, addomesticata, mi sorpassava ad ogni svolto, per porgermi la zampa con grazia, e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle stridenti, mandandomi, da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli."[23]

scrive Marinetti nel Manifesto del 1909. "Dalla 'mostruosità' dell'infanzia, l'autore ci accompagna verso quella della maturità, ossessionata dal pensiero della morte":[24] interi racconti sono pervasi dal pensiero della morte, fino a giungere alla 'tragedia della morte', *Alcesti di Samuele,*[25] in cui su questo tema Savinio crea un gioco pirotecnico di variazioni. Nella raccolta *Narrate, uomini, la vostra storia* Savinio sceglie di rappresentare tutti i suoi personaggi nel momento di uscita dalla vita, in un racconto in bilico tra cronaca romanzata e fantasia surreale, convincendoci che solo la morte sia un valido motivo da 'cantare', un valido motivo per scrivere, l'unico vero interesse per un lettore che, prima di tutto, sia un uomo. Ma come "pensare" alla morte, come concepirla nella propria mente? La morte è impensabile utilizzando la logica dei "vivi":

> "Colei la cui negazione di ogni forma a loro nota è tale, che nessuna parola umana potrà mai esprimere. I pensieri di costoro su tutto quanto non partecipa della qualità di vivo, sono impressi e falsati dal loro gretto orgoglio di vivi."[26]

Nel mondo dei vivi, la parola è fortemente significativa. Savinio ama leggere nella trasparenza della parola la sua origine che reca il destino del suo significato, ecco perché egli fa della ricerca etimologica un'operazione metafisica, nella quale ritrovare il senso perduto delle parole e la "coscienza poetica degli oggetti" chiamati con tali parole.[27] Come sottolinea Desnos

[22] Cfr. Z. Šebelová, *L'ottimismo futurista: un rimedio alla paura della morte?*, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, Brno, L 22, 2001.

[23] F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, su «Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909.

[24] Cfr. S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 36.

[25] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.

[26] *Ivi*, p. 177.

[27] Breton sul linguaggio surrealista: "non soltanto questo linguaggio non mi priva d'alcuno dei miei mezzi, ma anzi mi dà una lucidità straordinaria e proprio nel campo in cui meno mi aspettavo che me la desse. Arriverò perfino a sostenere che mi istruisce, e in effetti, mi è accaduto di usare *surrealmente* certe parole di cui avevo dimenticato il senso. Ho potuto verificare in seguito che l'uso che ne avevo fatto rispondeva esattamente alla loro definizione. E ciò indurrebbe a credere che

"Rien n'existait avant que l'homme ait vu les choses
Et nommé d'un nom chaque chose en lieu et place".[28]

Per chi vive sulla terra, ciò che non ha nome è destabilizzante, e solo nel regno dei morti i nomi non contano ("I nomi quaggiù sono aboliti. […] A noi basta che i morti siano morti. […] Qui è come nella Legione straniera. A coloro che bussano alla porta della nostra casa, non chiediamo né chi sono né il loro passaporto. Questa è la più straniera delle Legioni Straniere."), [29] mentre i nomi del mondo metafisico (*aldilà* o "limbo" visionico che sia) sono incomprensibili e 'strani'.[30]

Nell'opera saviniana oggetti che si materializzano sulla scena appena nominati[31] (il nominalismo portato alla sua massima potenza) si contrappongono a parole svestite del loro incomunicabile senso e ridotte a suono.[32] La Morte (e il suo regno "alla rovescia" del mondo diurno), infatti, scardina il valore della parola. Nell'*Alcesti*, Teresa, la morta rediviva, spiega:

> "Che cosa buffa dire "mio marito", ora che l'*interno* di queste due parole si è dissipato!" [33]

---

non 'apprendiamo' mai, ma non facciamo altro che 'riapprendere'. Ci sono certe espressioni felici che mi è accaduto di rendermi familiari a quel modo. Per non parlare della *coscienza poetica degli oggetti*, che ho potuto acquisire solo in seguito a un mille volte reiterato contatto spirituale con essi." (A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 36-39, corsivo nostro).

[28] R. Desnos, *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme*, in Id., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 801.

[29] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 123.

[30] "Cominciava *il sogno della luce*. «Pastirèl», «Iolscom», «Momoroderiano», nomi ignoti, inveromili, ma che certo esistono e appartengono a persone di questa o di un'altra vita; i nomi forse dei suoi migliori, dei suoi soli amici, apparivano e sparivano nella testa di Nivasio. E dietro i nomi passavano le cose, i fatti che esistono *di là dalla verità*: macchine, città, interi paesi, un mondo diverso, inabituale si rivelava agli occhi abbacinati di Nivasio." (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 663).

[31] Come ne *L'Ephémère* (cfr. R.Vitrac, *Theatre,* Paris, Gallimard, 1973). Cfr. S. Montini, tesi di Laurea, *La "mistica nuda" e la scena. Roger Vitrac: un uomo di teatro* (Relatore, prof. L. Allegri; Correlatore, prof.ssa G. Ferrari), Università degli Studi di Parma, a. a. 2002-2003, p. 201.

[32]Cfr. i due seguenti esempi: "Giungono le [loro] voci quando con chiarezza di parole, quando nel solo suono." (A. Savinio, *Mia madre non mi capisce,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 352) e "la sua voce ridotta a un pallido nastro di suoni. […] Piatte di suono, le parole avanzavano stente sui piedini mutili." (Id., *Storta la vita sana?*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 398).

[33] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 169.

Parlando della Morte, il linguaggio "diurno" si rivela inadeguato, ma pare quasi impossibile prescindere dalla logica diurna:[34] nell'*Alcesti* la morta rediviva Teresa tenta di illustrare al marito il luogo in cui intende portarlo, l'*aldilà*:

> "di là della vita… Vedrai, quando davanti a noi si aprirà… Che cosa? Non so. Parliamo ancora una lingua che ormai non serve. Dobbiamo dimenticare prima di tutto i significati. I significati passati. Gli ultimi significati. Capovolgerli non basta. Dimenticarli. Cancellarceli da dosso. […] Entreremo nella suprema felicità. […] Una parola ancora. L'ultima. In questa lingua che stiamo per abbandonare."[35]

Ma allora quale è il linguaggio della morte? Come osserva Schneider,

> "la lingua logica e articolata rappresenta un quarto del linguaggio. Gli altri tre quarti appartengono alle bestie[36] e agli dei",[37]

alle forze della natura,[38] agli uomini sognanti o morti. Sulla pagina saviniana, accanto all'"informe mugolìo" dei sognanti,[39] prendono vita comunicazioni

[34] *Ivi,* p. 183: "L'assurdo dei vivi ti sta ancora appiccicato addosso come una camicia fradicia. Povero il mio novizio della morte!". *Ivi,* p. 121: "Parole, frasi, idee di quell'altro mondo, continuano a ritornare su come rutti. Essere stati vivi è peggio che aver mangiato aglio!"

[35] *Ivi*, pp. 188-189.

[36] Cfr. Id., *Germanesimo,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp.168-169: "apparve a Sigfrido il linguaggio degli uccelli. Perché ho detto «apparve» e come può un linguaggio «apparire»? [...] Sono così bene preparato questa mattina a capire il linguaggio degli uccelli, a capirlo profondamente, a capirlo «in sé», che quanto più lo capisco, tanto più quello si allontana dal linguaggio degli uomini verso gli estremi confini dell'aumano. E d'un tratto una voce echeggia nel bosco. Una voce umana e assieme inumana. Una voce che di colpo mi trasporta di là dal mondo noto e familiare. […] Una voce antidiluviana." Per voci mostruose e misteriose, cfr. Id., *L'Angolino*, in Id., *La famiglia Mastinu,* p. 799 e p. 802; Id., *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, p. 836 e Id., *Porto di mare, ivi,* p. 840.

[37] Cfr. M. Schneider, *Il significato della musica. Simboli, forme, valori del linguaggio musicale*, Milano, Rusconi, 1996, p. 36. Cfr. A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 502: "Benché uomo forastico, frusto nel parlare, ogni sua parola suscitava non so quale risonanza antica, quasi la eco stessa della terra, dell'aria, delle montagne, del mare. […] Il fuoco obbediva ai suoi comandi, e solo che glielo avessi chiesto, avrebbe tirato su, per darmeli in gioco, l'inferno con tutti i suoi diavoli. E sulla pioggia,il vento, le tempeste, i fulmini, poteva nulla Diamandi? Certo. […] il mio Mentore, sotto le cui spoglie vigilava certo qualche savia divinità […]".

[38] Quando il Mare entra nella stanza di Savinio, egli nota che " La sua voce era tutta risucchi e aspirazioni. Masticava la erre, pronunciava male, parlava come un sordomuto, come un cane al quale hanno insegnato alcune parole dell'oscuro linguaggio degli uomini. «E sotto lo sguardo àtono delle due piccole meduse, il

lontane dalla memoria del linguaggio, simili ai versi;[40] parole sfuggenti,[41] nomi incomprensibili[42] e mal pronunciati,[43] nomi storpiati o discorsi senza senso che "danno l'impressione del sogno",[44] metafore ardite, folli ragionamenti, "sillogismi frenetici".[45] Nivasio incontra la madre morta, che gli appare nella forma di una piccola gallina che si lamenta, proprio come in quegli angosciosi giorni di agonia:

---

signor Mare lentamente sillabò: *Amare / del mare / le amare / maree*.»: un non-sense." (A. Savinio, *Walde "mare"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 284).

[39] "Vado a cadere sulle ginocchia di un viaggiatore che dorme nel fondo dello scompartimento, e che dall'orlo del suo sonno mi risponde con un informe mugolìo." (Id., *Il compagno di viaggio*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 639). Il piccolo Savinio-Nivasio osserva il pedagogo Diamandi mentre dorme, simile in tutto ad un morto: "dalla bocca socchiusa una parola spirava lunghissima e misteriosa, che né udire potevo né capire tanto meno." (Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 505).

[40] Cfr. Id., *I bambini giocano*, in Id., *Achille Innamorato,* in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti,* cit., p. 81: "qualche soldato colpito da alalìa in seguito a choc nervoso. Un caporale […] senza memoria né parola. Ripeteva perpetuamente, sinistramente un suo grido breve, acuto: il verso del tacchino. Creatura degradata dalla classe dei mammiferi superiori a quella dei pennuti, e che i frenologhi del luogo esibivano alle «autorità» in visita, come «soggetto di studio»."

[41] "Il signor Münster capiva tutto ma in ritardo, il suo presente era come un campo di battaglia sul quale non rimangono che i cadaveri." (Id., *Il signor Münster,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 72).

[42] Nomi di città che riecheggiano lontane e incomprensibili, come "Fàbara" in *Il suo nome* (cfr. Id., *Alcesti di Samuele e atti unici,* cit.) o "Usi…agni…anciano…erontola…erugia…si ambia!" in *La pianessa* (Id., *Tutta la vita*, cit., p. 595) o, ancora, nel racconto *Il compagno di viaggio*: "passava come un grido d'allarme la voce di un ferroviere che ripeteva il nome della misteriosa stazione con tale inflessione oratoria da renderlo incomprensibile, onde una strana geografia notturna si andava formando, nascevano informi città nominate con vani nomi come «Osseto», «Finamerànica», «Settimanente»." (Id., *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 637).

[43] "Igeo […] piegò un poco sulla spalluccia la sua faccia tra di girasole e di pesce torpedine; e a intenzione di noi suoi ospiti schierati ad ascoltarlo, disse attraverso il suo diaframma di pergamena: «Eoauète uoioùuia oiàe» (Id., "*Concerto privato,* in Id., *La famiglia Mastinu*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti,* cit., p. 730).

[44] "Trebisonda è fornita di intelligenza ridotta. Storpia i nomi che sente al telefono, è incapace d'intendere i discorsi più semplici. La sua voce in compenso è confidenziale e suadente. L'assurdo, su le sue labbra, prende il tono della verità. Dopo che Trebisonda ha parlato, si pensa: «Ma sì. É vero.» É solo in un secondo tempo che il velo si squarcia e l'assurdo appare. I discorsi di Trebisonda danno l'impressione del sogno." (cfr. Id., *Il signor Dido,* in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi,* cit., p. 755).

[45] "Amo svegliarmi: ritorno rapido / dalla città mutevole / dei pendii / degli scivolii / dei mormorii / dei sillogismi frenetici […]" (M. Bontempelli, *Viaggi* (IV), in Id., *Il Purosangue,* in Id., *Opere,* Milano, Mondadori, 1978, pp. 927-929).

"Il lamento echeggia vicinissimo. Nivasio si china. Per terra c'è una gallina. […] È suo il lamento. Che dice? Nivasio si china anche di più, avvicina l'orecchio al becco della piccola gallina, ode come un nodo di parole: "I…ono…tu…ade…".[46] Nivasio sta in ascolto. La piccola gallina ripete ancora, insistente, angosciata: "Io…ono…tu…ade…". […] Nivasio guarda la piccola gallina […] ma la piccola gallina […] mostra di non capire; solo di tanto in tanto continua a emettere il suo lamento, fioco fioco e immensamente triste." [47]

Non c'è tra il figlio e la madre morta comunicazione altra dal suono, non un suono musicale, bensì un grido, un verso animale, innocente[48] e incomprensibile come il linguaggio infero del mondo dei morti. Per tradurre il linguaggio dei morti, occorre avere una doppia lingua, una paradossale doppia natura, di vivo e di morto, facendo esperienza di quella particolare vita che Savinio chiama la *mi-mort* e che riguarda una gran serie di personaggi dell'opera del nostro Autore (si pensi al racconto *Il signor Münster*).

Chi torna dal mondo dei morti non è più lo stesso, è '*altro*', è sapiente, come Teresa, novella Alcesti riportata in vita dal regno dei Morti, "non più una morta che si rifà viva, ma una morta che viene a far lezione ai vivi".[49] Anche il personaggio di Nivasio, alter-ego di Savinio, fa l'esperienza unica di fondersi con la Morte stessa e accedere, quindi, al sapere assoluto:

"Essa mi si avvinghia addosso, mi si affonda nel cervello. Non mi lascerà più. Siamo associati per sempre. La nostra complicità è terribile.". [50]

L'individuo che muore *diventa* la morte, ne viene profondamente costituito, e perciò la sua vista viene rinnovata, diventa assoluta.

"Mondo puro d'inganni. Riesco a poco a poco ad assuefarmi a quel pensiero." [51]

La Morte è una guida nel sapere assoluto e più oscuro:

"Sono chiuso nel buio. […] Da me, non una parola. Non è persona al mondo degna di ricevere il mio segreto. A nessuno rivelerò le traversate vicende, le

[46] Cioè "io sono tua madre", pronunciato e sillabato dalla gallina, nella cadenza propria del suo monotono verso.

[47] A. Savinio, *Mia madre non mi capisce*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 356.

[48] *Ivi*, p. 354: "C'è in questo dolente richiamo qualcosa di puerile, di miseramente piccolo, o piuttosto di impuerito, di ridotto al minimo": un linguaggio da *in-fante* (cioè non-parlante) e da bestiola: un suono disarticolato, primitivo, originario: infero.

[49] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 167.

[50] Id., *Tragedia dell'Infanzia*, cit., p. 547.

[51] *Ibidem*.

scoperte fatte, i mondi sconosciuti che ho percorso in compagnia della severa e luminosa dea."[52]

Come non ricordarci delle guide che nella letteratura (si pensi alla *Divina Commedia,* per esempio) impersonano la Filosofia o la Teologia?
Per Savinio esse sono nella Morte riassunte: è la Morte la guida più sapiente.
Ma la sua visione resta un segreto mai del tutto esprimibile, che porta ad una poesia oscura, misteriosa e misterica orfica, appunto, poiché è la stessa guida ad essere oscura:

"La bocca essa non disigilla. Pure la sua voce opaca si spande per quella pace disumana: *Taci e riposa Qui si spegne il canto / Della tua vita Dell'antico pianto / Torna più grave l'eco affievolita / In questa sosta in cui l'incanto / Muore Cedi alla serena / Pace la fronte in cui si smaga / La voce di sirena*." [53]

Il "canto" della vita si spegne, mentre "voce di sirena", ossia quella della morte, turba la mente e in essa svanisce, lasciandone una vaga e magica reminiscenza. Come scrive Heidegger,

"La morte si ritrae nell'enigmatico. [...] Ma i mortali sono; e sono in quanto c'è la parola. Il canto si leva ancora sulla loro povera Terra."[54]

Nonostante la difficoltà dell'impresa, Orfeo *può* tentare cantare.[55] Ma come parlare della morte? Con quali modi e linguaggi artistici esprimere il grande Silenzio che precede l'uomo, affianca la sua vita e lo riaccoglie nell'Eterno?

[52] *Ivi,* p. 556.

[53] *Ivi,* pp. 544-549. Più che una poesia pare un'epigrafe di sapore sibillino.

[54] M. Heidegger, *Perché i poeti?,* in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 252.

[55] Così G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 55: " il veggente, il profeta, uomini in cui il linguaggio è in una condizione di estrema vitalità, possono guardare oltre, trasformare la parola in qualcosa che si estende al di là della morte." .

1.2. *L'arte e il linguaggio per esprimere il mistero.*

> "Esistono modi di realtà intellettuale e sensoriale fondati non già sul linguaggio, ma su altre energie comunicative quali l'icona o la nota musicale. Ed esistono azioni dello spirito che hanno la propria radice nel silenzio. È difficile *parlare* di queste, giacché... come potrebbe il discorso comunicare esattamente la forma e la vitalità del silenzio. [...] Il livello più alto e più puro dell'atto contemplativo è quello che ha appreso a lasciarsi il linguaggio allo spalle. L'ineffabile si trova oltre le frontiere della parola. Soltanto infrangendo i muri del linguaggio la pratica visionaria può entrare nel mondo della comprensione totale e immediata. Quando tale comprensione è raggiunta, la verità non ha più bisogno di sopportare le impurità e la frammentazione che il discorso implica inevitabilmente. Non c'è bisogno di conformarsi alla logica ingenua e al concetto lineare del tempo implicito nella sintassi."[56]

Il suono, grazie alla sua più vicina "parentela" con il linguaggio infero, ne vorrebbe rappresentare più esattamente la *traduzione* e manifestazione:[57] il puro suono ha un'essenza maggiore della parola detta, e inconfutabile.[58]
Col suo linguaggio oscuro, la musica, estratta dal silenzio della creazione, è, più che "incompleta", "astratta" e "sfuggente". Così Bontempelli parla della musica:

> "Dice Dante del sognare: «Qual è colui che somnïando vede / e dopo il sogno la passione impressa / rimane, e l'altro alla mente non riede...». L'*altro* è il *fatto*. Quello che sola tra le arti la musica è riuscita ad abolire, con somma invidia delle altre. È questo il desiderio vano della «pittura astrattista». Quei tre versi sono la definizione perfetta della musica."[59]

Se per Goethe la musica è l'arte senza materia, cioè la più spirituale, la più degna, per Schopenhauer la musica è all'opposto della rappresentazione, incarnando, come la luce, la Volontà e il tenebroso inconscio della natura:

[56] G. Steiner, *op. cit.*, pp. 27-28.

[57] Per Nietzsche la musica esprime non solo "il sublime, il terribile, il minaccioso", ma fa anche "parlare cose che prima erano morte. […] Quanto più capaci di pensiero si fanno l'occhio e l'orecchio, tanto più si avvicinano al limite in cui cessano di essere sensibili: il godimento viene trasferito nel cervello." (F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I*, parte quarta, cit., aforisma 217, p. 601).

[58] Racconta Nietzsche: "[...] «Ho sete di un maestro di musica», disse un innovatore ai suoi discepoli, «che desuma i miei pensieri e li esprima poi nella sua lingua: così penetrerò meglio nelle orecchie e nei cuori degli uomini. Con la seduzione della musica si possono convincere gli uomini di ogni errore e di ogni verità: chi saprebbe mai *confutare* un suono?»." Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza, Libro II*, cit., aforisma n. 106, *La musica come mediatrice*, p. 112 : il suono è un'unità naturale oggettiva, come un seme: "un seme può essere soltanto distrutto, - non confutato!"

[59] M. Bontempelli, *Il Bianco e il Nero*, Napoli, Guida, 1987, p. 115.

essa "non è come le altre arti, una riproduzione delle idee, ma è una riproduzione della volontà stessa, una sua oggettivazione al pari delle idee. Perciò il suo effetto è il più potente, più penetrante di quello delle altre arti: queste ci parlano dell'ombra; quella dell'*essenza*",[60] un'essenza misteriosa, che si avvicina all' *essenza* della realtà.[61]

Anche per Savinio, "la musique est l'émanation d'une métaphysique réelle";[62] "nessun'altra creazione delle muse è compromessa con la magia e comunque con la sfera prelogica come o più della musica",[63] arte inconoscibile ed "estranea", appartenente quasi ad una realtà "altra" da quella umana. "Linguaggio dell'assoluto, messaggio metafisico di ciò che la parola non può esprimere",[64] la musica, per il nostro Autore, "non è cosa nostra",[65] è "la Non mai conoscibile".[66] Nota la Cirillo:

> "I verbi più rappresentativi che [Savinio] usa a proposito della musica sono appunto: rivelare (révéler), far brillare, rendere chiaro, illuminare… («faire éclater […] tout de terrible, d'inconnu, et de passionné») che connotano pure la metafisica moderna. […] La musica diventa un'azione del pensiero, del pensiero globale, per svelare il mistero, per conoscere fino a fondo la materia, per sollevare il velo che la copre."[67]

Come la musica, anche la poesia, la cui anima è per i popoli primitivi ineffabile e comunicabile solo attraverso il suono (in antico indiano *dhvani*),[68] può essere una forma di "traduzione del mistero", solo se avrà una forma

[60]A. Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, III, 52, Milano, Bompiani, 2006 (il corsivo è nostro).

[61] Cfr. G. de Maupassant, *Un pazzo?,* in Id., *Racconti*, a cura di A. Savinio, traduzione di A. Savinio e A. M. Franchetti, Milano, Fabbri, 1996, p.132: "Tutto è mistero. Pensa alla musica, questa arte divina, quest'arte che sconvolge l'animo, lo esalta, lo inebria, lo fa impazzire, cos'è? Nulla. […] La musica, quest'arte complessa e misteriosa, precisa come l'algebra e fluttuante come un sogno, fatta di matematica e di brezza, non nasce se non dalla strana proprietà di una piccola membrana. Se questa membrana non esistesse, non esisterebbe il suono, dato che il suono stesso non è che una vibrazione. Senza l'orecchio potremmo noi indovinare la musica? No. Ebbene! Noi siamo circondati di cose di cui mai avvertiremo l'esistenza, perché ci mancano gli organi atti a segnalarle."

[62] Cfr. A. Savinio, *Donnez-moi l'anathème, chose lascive*, scritto del 1915 ora in Id., *Scatola sonora*, p. 431.

[63] U. Piscopo, *Alberto Savinio,* Milano, Mursia, 1973, p. 74.

[64] L. Rognoni, *Itinerario musicale di Savinio*, introduzione a A. Savinio, *Scatola sonora*¸ Torino, Einaudi, 1977.

[65] A. Savinio, *Musica estranea cosa*, in Id., *Scatola sonora,* p. 6.

[66] *Ivi,* p. 7.

[67] S. Cirillo, *Alberto Savinio…*, cit., p. 62. *Ibidem* : « Sono gli stessi termini che userà Apollinaire parlando della pittura cubista e della musica di Savinio su "Paris Journal", definendola "lucida, pura, rigorosa.»

[68] Cfr. M. Schneider, *op. cit.*

adeguata all'inafferrabile essenza musicale. Spiega Steiner nel saggio *Linguaggio e silenzio*:

> "la musica è davvero il codice più profondo e più numinoso, [...] il linguaggio, quando è veramente efferato, aspira alla condizione della musica ed è portato, dal genio del poeta, fino alle soglie di tale condizione. [...] la poesia si sforza di sottrarsi ai legami lineari, indicativi, logicamente determinati dalla sintassi linguistica per pervenire a ciò che il poeta considera le simultaneità, le immediatezze e il libero gioco della forma musicale. È nella musica che il poeta spera di trovar risolto il paradosso di un atto di creazione unico per il creatore, recante il marchio del proprio spirito e tuttavia infinitamente innovato in ciascun ascoltatore."[69]

Il fatto che l'esperienza dell'abbinamento musica-poesia dei *Chants de la mi-mort,* all'esordio della carriera artistica di Savinio, sia apparso come caso isolato è stato interpretato come fallimento del tentativo di rinnovare il linguaggio musicale nell'integrazione con la parola incompiuta e disarticolata, quasi l'Autore si fosse convinto che è impossibile rimediare al carattere incompleto del linguaggio musicale, o meglio, è impossibile farlo emergere totalmente ad un linguaggio diurno. Tuttavia, Savinio tornò a questa forma artistica particolare: la scelta di associare la musica al dramma non è, infatti, esaurientemente spiegabile secondo la finalità di "evitare che la musica diventi puramente descrittiva, occorre renderla indipendente dall'azione"[70] (secondo i dettami di Schopenhauer), poiché l'esperienza isolata di quella che definirei *musica-poesia* o *poesia-musica* (è impreciso, infatti, parlare di *poesia per musica* o *musica per poesia*) non è stata mai effettivamente abbandonata. In primo luogo, perché la rinuncia alla musica da parte dell'Autore fu solo apparente: egli parve rinunciare ad essere dominato dalla "pazza"[71] - così chiamava la musica-e dalla sua terribile Volontà,[72] dopo aver tentato il filone del "Sincerismo" (la sua corrente

[69] G. Steiner, *op. cit.,* p. 61.

[70] Cfr. M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 192. Però "per Schopenhauer, la musica ha un'esistenza totalmente indipendente dal dramma; essa può procedere quindi autonomamente dall'azione e dai personaggi" (*ivi*, p. 175). Per il critico, Savinio "sembra provare repulsione per un'arte che, a differenza della poesia e della pittura, non ha saputo evolvere e rinnovarsi."

[71] Ammette Savinio: "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 la musica rende l'uomo schiavo", schiavo della "Voluntas" che chiede necessariamente di essere tradotta, "schiavitù metafisica" (cfr. A. Savinio, *Musica, estranea cosa*, in *Scatola sonora*, cit., p. 6).

[72] Cfr. F. Nietzsche, *Gaia Scienza*, in Id., *Opere,* cit., par. 334: " Ecco quello che ci accade nella musica: si deve prima *imparare a udire* una sequenza e una melodia in genere, a enuclearla nell'ascolto e distinguerla isolandola e delimitandola come

musicale "personale")[73] dedicandosi a pittura, teatro e letteratura, ma il dominio della musica continuava, influenzando il suo *ductus* e naturalmente la sua ispirazione, che percorreva lo stesso canale nell'operazione di 'emersione' all'espressione: una musica che cercava l'immagine e la parola:

> "le *Bellovées fatales,* i canti che io scrissi tra il 1914 e il 1915 prima di separarmi definitivamente da Euterpe, e che, per quello che io so, sono i soli ma ignoti equivalenti musicali della straordinaria poesia e della straordinaria pittura di quel tempo: le poesie di Apollinaire, le pitture di Picasso, le pitture di mio fratello Giorgio De Chirico."[74]

E il nostro autore cadde di nuovo "ufficialmente" nelle braccia di Euterpe,[75] componendo opere intere (testi, scenografie e costumi) pervase dalla musica; anzi, si potrebbe dire che, se non compose più musica "pura", il teatro fu per lui la visibilità della musica. Del resto, la musica, accesso particolarmente profondo al mondo inconscio in cui affonda l'ispirazione, compenetra ogni aspetto dell'arte saviniana, della sua ispirazione: ad esempio, la raccolta di racconti *Achille Innamorato* è introdotta da un'*avvertenza* in cui si dichiara che il libro può essere capito solo da chi conosce la musica e in particolare il pianoforte e l'ordine delle *Variazioni* di Clementi denominate *Gradus ad Parnassum*.[76] Ma se Savinio non abbandonò mai la musica come forma mentale-creativa[77] ed "essenza" della visione, è

---

avesse vita propria; quindi bisogna sforzarci e impiegare la nostra buona volontà per *sopportarla*, malgrado la sua estraneità…" fino a quando si presagisce che "ne sentiremmo la mancanza, se non ci fosse più; e così essa continuamente dispiega la sua violenta suggestione e il suo incantesimo, finché non si sia diventati i suoi umili ed estasiati amanti, per cui non v'è più niente di meglio da chiedere al mondo se non la melodia e ancora la melodia." Lo 'strapotere' della musica, forza dionisiaca e 'infernale' che soggioga chi irretisce!

[73] Individualista come il fratello (i due De Chirico si imposero come veri ideatori della pittura metafisica), anche nella musica Savinio volle "cucirsi addosso" una corrente, una poetica, motivata da ragioni filosofiche di cui parleremo più avanti.

[74] A. Savinio, *Ultimo incontro*, in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 788.

[75] "E un giorno la Musica appare simile a un'ombra lunga accanto al giovane direttore, lo afferra per il collo, lo butta giù dal podio. É la vendetta della Estranea Cosa." Cfr. A. Savinio, *Musica, estranea cosa*, in Id., *Scatola sonora*, cit., p. 6. Ugo Piscopo rintraccia nella Estranea Cosa, mostro dotato di una volontà dispotica e di un potere illimitato e misterioso come una madre per la sua creatura, l'altera e dura baronessa De Chirico (cfr. U. Piscopo, *op. cit.,* p. 77).

[76] Cfr. A. Savinio, *Prefazione* ad *Achille Innamorato*, cit., p. 5: "Qui …la bellezza della musica clementina vuol essere considerata al *modo pitagorico: non per il suono, ma per la grafia."*(il corsivo è nostro).

[77] In un articolo *Primato delle conoscenze inutili*, in Id., *Opere,* cit., p. 915, leggiamo: "La conoscenza della musica trasforma la vita dell'uomo. Si cammina diversamente, ci si muove diversamente, si parla diversamente, si pensa

anche vero che l'associazione della musica al teatro non è altro che la ripresa più "visiva" della *poesia-musica* originaria. La poesia-musica che Savinio porta a teatro non è in contraddizione con l'interesse che l'Autore mostrerà negli ultimi anni per il teatro radiofonico (auspicato già da Emile Malespine), in cui il contenuto verbale riceve un'integrazione fantastica che supplisce alla sua mancanza di *visività*.[78]
Questa arte rende alla parola i suoi massimi poteri, coadiuvata anche dalla musica,[79] presentandosi quasi come un'arte "autosufficiente" pur fondata sulla parola,[80] che sfida la "completezza" del teatro, (l'*arte delle arti*), che pur si avvale anche della percezione visiva.

> "Lo spettatore guarda e ascolta; ma non sa. Non sa di 'vedere' anche quello che 'ascolta'. [...] le parole soprattutto fanno spettacolo."[81]

La poesia può essere pittura mentale: la sola voce-suono produce le immagini ed evoca oggetti e personaggi che si materializzano sulla scena appena nominati[82] ("teatro di parola", nonché nominalismo portato alla sua massima potenza). La parola, tanto "potente" da far scaturire la scena[83] è all'opposto del teatro dadaista, necessariamente legato ad essa, e quasi privo di senso nello statuto testuale,[84] mentre si avvicina alle parole di *Les Champs*

---

diversamente se si conosce la musica." Altrove Savinio scrive: "[...] il cervello del musicista non pensa in idee, non pensa in parole, non pensa in immagini, ma pensa in suoni; che è un modo di pensare tanto diverso dal naturale, quanto sarebbe di pensare *in odori o in sapori*." (A. Savinio, *Musicisti immusicati e no*, dattiloscritto conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G. P. Viesseux di Firenze).

[78] A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 200.

[79] Cfr. G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Roma, Newton Compton, 1995, p.17.

[80] "L'iconismo del segno verbale (la parola come veste dell'immagine, l'immagine come veste del pensiero) deve puntare alla capacità di produrre sensazioni che trascendano la comune percezione visiva (il disegno razionale), aggiungendo l'impressione del calore e della vita e senza trascurare la suggestione del suono (si sa che, secondo il più consolidato principio simbolista, tutte le arti aspirano costantemente a raggiungere la condizione della musica), in un amalgama prodigioso, atto a realizzare il sogno di una vita «inimitabile», appunto perché proiettata in quella dimensione *altra*, a cui mira il culto diffuso nella *fin de siècle* di un'armonia cosmica." (A. M. Cavalli Pasini, *Oltre la soglia*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 35-36).

[81] A. Savinio, *Parola e azione*, "Bis", 15 giugno 1948.

[82] Come ne *L'Ephémère* di R. Vitrac (cfr. *Theatre,* cit.).

[83] Si pensi alla scena del terzo quadro di *Poison* di Vitrac si trasforma in pagina scritta e rappresenta una poesia.

[84] A proposito del teatro dada, scrive, infatti, Giovanni Lista : "lo statuto semiologico di questo teatro è quello della complementarietà che attende l'avvenimento teatrale per prendere vita. Ne deriva che una volta chiarito il senso

magnétiques e *S'il vous plait,* "trampolino" per la fantasia dello spettatore-ascoltatore. Come spiega Breton, la poesia "nuova" si confronta inevitabilmente con le altri arti: inaccessibile ai più per la forma difficile e considerata inutile,[85] la poesia moderna, "denudata" della sua forma esteriore di ritmo e rima dai Simbolisti, ha portato i poeti a concentrarsi sul contenuto e sui poteri della parola, e a cercare di potenziarli cogliendo dalla musica e dalla pittura le loro specifiche qualità di "comunicazione immediata, prepotente, incriticabile del sentimento", senza limitarsi a ricalcare la musicalità della parola (che porta a creare solo "gusci vuoti"), e cercando invece di porsi come linguaggio universale e 'completo' anche di ciò che alla parola sfugge, ricorrendo anche all'inserimento di

> "elementi visivi, che non ne costituiscano mai un duplicato. [...] Allo stesso modo, dicevo, che la poesia tende sempre più a regolare sul proprio procedimento specifico quello delle altre arti, a riflettersi in esse, c'è da aspettarsi che essa si sforzi per parte sua di porre rimedio a quanto costituisce la sua relativa insufficienza di fronte a ciascuna di esse. È in svantaggio di fronte alla pittura, alla scultura per quanto riguarda l'espressione della realtà sensibile, la precisione delle forme esteriori; è in svantaggio di fronte alla musica per quanto riguarda la comunicazione immediata, prepotente, incriticabile del sentimento. È noto, in particolare, a quali espedienti la coscienza, assai recente, di quest'ultima inferiorità abbia spinto certi poeti del secolo scorso che, sotto pretesto di strumentazione verbale, hanno creduto di poter subordinare il senso al suono, e con ciò si sono spesso ridotti a non mettere insieme più altro che i gusci vuoti delle parole. L'errore fondamentale di questo atteggiamento mi sembra stare nella svalutazione della virtù primordiale del linguaggio poetico: prima di tutto, questo linguaggio dev'essere universale." [86]

---

della provocazione dadaista, grazie al cammino della storia, queste opere sono oggi irrecuperabili per la scena, mentre il linguaggio 'gestuale' dei testi futuristi di propaganda ideologica è, mutati i termini del discorso, perfettamente adattabile ad altre ipotesi di contestazione." (G. Lista, *Introduzione* a H. Behàr, *Teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976, p. XV).

[85] "L'uomo cominciò a parlare in poesia non per ragioni *poetiche*, sì per ragioni pratiche. Per dare alle sue parole una maggiore portata e una forma memorabile. Poi quando l'uomo inventò un nuovo modo di far durare le sue parole, che fu la scrittura, il linguaggio poetico perdé la sua ragione d'essere e avrebbe dovuto sparire. Ma continuò a dispetto della scrittura. […] E appunto perché privo ormai di quelle ragioni pratiche che ne giustificavano l'uso, il linguaggio poetico addusse a sé nuove ragioni e oscure, si circondò di un'aura mistica, fece pompa di un carattere augusto e sacro. Il quale tuttavia, nell'intima opinione della gente, non riuscì a salvare il linguaggio poetico e in generale la poesia - come la intendiamo noi - da un certo qualche sospetto d'inutilità." (A. Savinio, *Prosa,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 301).

[86] Cfr. A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo* (1935), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 192-194: "Resta [...] sintomatica la velleità manifestata dalla poesia di andare a porsi, a un certo punto della sua evoluzione, alle dipendenze

Anche il futurista Soffici auspicava una poesia conscia delle proprie potenzialità, una poesia che aspirasse a farsi "arte totale" o almeno si servisse delle possibilità delle altre arti:

> "Come fa il pittore con la distribuzione di lembi cromatici sopra una superficie, e il musicista con la diffusione di fasci sonori giustificantisi ed esaltantisi a vicenda, organizzare un nucleo suggestivo verbale capace di propagarsi e di agire come un fluido o una corrente esplosiva."[87]

Un altro futurista, Remo Chiti, nel 1917 immaginava un'arte che fosse "vita assoluta" :

> "Non è possibile toccare la realtà, parlarla. Bisogna vederla, ascoltarla [...]. Non più misurare; ma forse odorare! Rintracciare in noi un nuovo senso latente; forse la sintesi esasperante di tutti i sensi, creata dalla velocità, che è la vita assoluta."[88]

La poesia si unisce alle altre arti e ne assume i linguaggi e la forza, in primo luogo per quanto riguarda il teatro, soprattutto inteso sul piano "mentale": tutta l'arte è teatro, manifestazione, rappresentazione della visione. La poesia si mostra, quindi, molto legata tanto alla pittura quanto al teatro, in quanto arti "visive", e la rivelazione operata da essa necessita un nuovo linguaggio, fatto di apparizioni, di immagini.
Non è più importante il mezzo artistico impiegato: la musica e la poesia di Orfeo possono tentare di dire, attraverso il suono e le immagini, ciò che ha visto, ciò che ha pensato o sentito *di là*, pur servendosi di strumenti e riferimenti a *questa* vita.

> "Ma questo oltrepassare non è un andar AL DI LÀ verso qualcos'altro, ma IN-QUA verso se stesso e verso l'essenza della propria verità."[89]

Le metafore saviniane si tenderanno come un ponte sul vuoto, un miracolo linguistico che copre il vuoto semantico della morte e sonda l'*oltre*, riorganizzando le parole-oggetti secondo una logica *altra*, in un linguaggio

---

della musica. Sintomatico anche il desiderio provato più tardi da Apollinaire, di esprimersi con i suoi *Calligrammes* in una forma che sia al tempo stesso poetica e figurativa, e più ancora la sua primitiva intenzione di raccogliere le composizioni poetiche di questo tipo sotto il titolo: *Anch'io sono pittore*. […] Per parte mia, mi sembra oggi possibile e di grande interesse l'esperienza che consiste nell'incorporare in una poesia oggetti più o meno consueti, o più esattamente nel comporre una poesia in cui fra le parole trovino posto degli elementi visivi, che non ne costituiscano mai un duplicato."

[87] A. Soffici, in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., p. 101.

[88] R. Chiti, *Il fremito n.12 b,* cit., p. 129.

[89] M. Heidegger, *Perchéi poeti?*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 286.

nuovo, in una sintassi nuova. La parola poetica, *essenza* vestita del *significato* che la lega alla realtà, è per Savinio *trait d'union* tra fisico e metafisico, tra anima e corpo, tra *skia* (ombra) e *skené* (corpo-forma-rappresentazione) e svolge, per così dire, la funzione che la ghiandola dell'ipofisi ricopriva per il vero padre di ogni psicologia, Cartesio. La poesia è

> "la facoltà 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*."[90]

È, cioè, la facoltà più metafisica dell'uomo, che si basa sull'intuizione e si pone su un piano gnoseologico prima che estetico.[91] Essa, prima ancora che prodotto artistico, è sapienza e sguardo sulla verità dell'universo, della vita umana, dei misteri della mente e del linguaggio stesso:

> "La conoscenza poetica partecipa in modo analogo al carattere contemplativo della filosofia, poiché è conoscenza dell'interiorità stessa delle cose."[92]

[90] A. Savinio, *Cecov,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 89.

[91] L'intuizione poetica è il grande mezzo che dà all'uomo la possibilità di "far servire il poco che sa di se stesso al riconoscimento di ciò che lo circonda": "finalmente sbrigliata nel surrealismo, questa vuol essere non soltanto assimilatrice di tutte le forme conosciute, ma arditamente creatrice di nuove forme- ossia in posizione d'abbracciare tutte le strutture del mondo, manifestato o no. Sola, ci provvede del filo che rimette sul cammino della Gnosi, in quanto conoscenza della realtà sovrasensibile, «invisibilmente visibile in un eterno mistero»." (A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere vive* (1953), in Id., *Manifesti del Surrealismo*,cit., p. 235).

[92] J. Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957,
pp. 255-257.

1.3. L'artista filosofo.

> "Ammetto che in fatto di estetica sia necessario non credere più a Benedetto Croce; ma certamente è indispensabile avergli creduto."[93]
> (M. Bontempelli).

Per l'anticrociano Savinio[94] l'arte è "risultato supremo dell'intelligenza". [95]
In linea con il pensiero di Nietzsche, anche secondo Papini (ispiratore dell'"atmosfera di sogno" assunta dai disegni saviniani prima e dalle tele dechirichiane poi)

> "la verità è da cercarsi nella poesia, nell'arte, e la bellezza nella filosofia."[96]

L'arte, per essere considerata tale, deve essere "decantata",[97] cioè presuppone una mediazione razionale. E a chi s'opponesse ricordando che la poesia e l'arte sono più simili alla pazzia che al ragionamento, Savinio risponde che la poesia (come del resto la pazzia!)[98] è uno strumento di conoscenza.

[93] M. Bontempelli, *Il Bianco e il Nero,* cit., p. 75.

[94] Cfr. A. Savinio, *Nota n. 69* a *Maupassant e "l'Altro"*, Milano, Adelphi, 1982, p. 116: "Benedetto Croce che parla di poesia, a noi fa l'effetto di un prete che parla di reggipetti ".

[95] In Papini Calvesi (*La metafisica schiarita,* cit.) ha il merito di aver rintracciato e documentato la 'paternità' teorica o almeno ispiratrice della poetica metafisica. Papini, infatti, non solo suggerì nel 1919 per la denominazione di "Pittura Metafisica", ma funse per De Chirico da primo mediatore tra Nietzsche e Schopenhauer (di cui fu traduttore) e le teorie sull'arte già dal 1906, con *Il tragico quotidiano* e con un testo, rintracciato da Calvesi, apparso su "Leonardo" nel febbraio del 1906 (in cui Papini auspica per l' Uomo-Dio, alias il Super-uomo, un'arte del miracolo), e con *Il crepuscolo dei filosofi* nel 1906 ("La filosofia può rimanere come genere letterario. Le metafisiche, colle loro larghe visioni e le loro suggestioni immaginose, potranno prendere degnamente il posto dei poemi epici.").

[96] G. Papini, *L'altra metà*, 1911 (parzialmente pubblicato in "L'Anima", marzo 1911). Il poeta e il filosofo sono da Papini puntualmente abbinati (e De Chirico si richiamerà al fondatore de "La Voce" a proposito della tela del 1914 *Il filosofo e il poeta*).

[97] A. Savinio, *Contro il fanatismo*, in Id., *Opere. Scritti dispersi*¸ a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, p. 344.

[98] Del resto "niente può combinarsi se non si pecca contro la ragione", postulato di Einstein di cui Savinio si stupisce felicemente (cfr. Id., *Einstein*, articolo su "Il Tempo", 7 luglio 1921). La fantasia si rivela quindi per Savinio il lievito essenziale per ogni conquista gnoseologica.

"Filosofia per me è solamente la forma suprema della poesia."[99]

Anche per Savinio come per Papini "d'or innanzi la poesia illuminerà la filosofia";[100] l'Autore guarda ad una poesia filosofica e ad una filosofia poetica come quella di Nietzsche, definito il poeta più profondo che ci sia, "un lirico",[101] anzi, "l'uomo più liricamente completo".[102] L'arte per Savinio - e, in seguito, per i Surrealisti - si assume il compito di in

(osservatore o lettore), accedendo all'arte, condivide la visione dell'artista come elaborazione cognitiva. Quella che per Schopenhauer era la "meno filosofica delle arti", cioè la pittura, diventa anch'essa strumento per tradurre il valore metafisico della visione. Il pittore è il filosofo del visibile ovvero "dona esistenza, visibilità a ciò che la visione profana crede invisibile".[108]

Lo stesso De Chirico chiama gli artisti metafisici "amici d'un nuovo sapere, nuovi filosofi",[109] "filosofi che hanno superato la filosofia",[110] ribadendo la "sovranità del pensiero"[111] su ogni arte. La nuova arte filosofica è la nuova intelligenza,[112] in quanto capace di scoprire il meccanismo delle cose ed in esso il meccanismo del pensiero. Sarà l'arte, quindi, in tutte le sue forme, a suggerire l'intuizione della Realtà, e sarà l'artista a possedere

> "questa espansione della mente, questa intelligenza più chiara, questa vista più lunga; per cominciare a intravedere l' «altra» parte del mondo che ai più è celata come l'altra faccia della luna; per cominciare a conoscere la parte nascosta degli uomini e delle cose".[113]

Il poeta è secondo Savinio "come chi va cercando al buio, finché un giorno aprì un uscio e la luce gli apparve. Era la luce della poesia"[114] che svela il segreto metafisico, la vera conoscenza tramite il "sogno della luce",[115] cioè l'apparenza di sogno che ha la realtà colta nella sua verità. L' "apparizione" della luce può sembrare un'ispirazione, una grazia miracolosamente concessa da Dio all'"eletto" perché si esprima "in una forma ideale, ma comprensibile per gli uomini",[116] un evento (simile ai sogni profetici) che muove dall'inconscio e si sviluppa tramite la fantasia (intervento dell'artista quasi del tutto irrazionale). Ma l'arte dei fratelli De Chirico non è frutto di ispirazione, bensì di "rivelazione". La rivelazione "è un altro fenomeno che non è legato al talento superiore e quindi non è in

[108] *Ivi,* p. 23.

[109] G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, *Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, Torino, Einaudi, 1985, p. 88. E anche l'opera di Magritte si rivela "per filosofi o quanto meno per cultori della filosofia." (M. Paquet, *Renè Magritte. Il pensiero visibile*, Köln, Taschen, 2001, pp. 20-21).

[110] G. De Chirico, *Noi metafisici*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 68.

[111] A. Breton, *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 89.

[112] Cfr. G. De Chirico (*Sull'arte metafisica*, cit., p. 87): "L'uomo imbecille, cioè l'*ametafisico*." (corsivo nostro).

[113] A. Savinio, *Teatro,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, p. 361 (corsivo nostro).

[114] Id., *L'arte come fenomeno di stoltezza ragionata*, in Id., *Opere*, cit., p. 522.

[115] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1985, p. 663.

[116] G. De Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in Id., *Meccanismo del pensiero* ,cit., pp. 403-405 (corsivo nostro).

relazione diretta con l'arte",[117] è uno sguardo razionale, seppur ispirato a pochi eletti dotati di una mente superiore e si serve delle immagini fantastiche per elaborare verità filosofiche.
Così Savinio invoca la Musa: "se m'ispiri, / quel che ho pensato vincerà l'oblio":[118] egli allude non a ciò che ha 'visto' nell'immagine ispirata, ma a ciò che ha pensato e che l'arte trasfigurerà rispettando l'*alterità* della dimensione di realtà cui intende alludere:

> "Non c'è nulla di satirico o di arbitrario nei miei quadri. Sono cose maturate a lungo in me e affiorate d'un tratto alla mia coscienza con queste forme che possono apparire bizzarre." [119]

Il mondo "strano" della tela metafisica non è altro che la "fotografia", affatto gratuita, del reale "realmente strano" che si rivela all'artista, non è invenzione, bensì visione:

> "Il quadro dipinto da un pittore in seguito ad una rivelazione ci mostra l'aspetto di un mondo per noi sconosciuto e strano. […] Ripetiamo che la rivelazione è difficile a vedere ed a capire per una persona che non è dotata d'una grande intelligenza ed è questo che ha permesso alla pittura cosiddetta inventata a pigliare quell'aspetto non solo stupido e ridicolo, ma anche assurdo. La gente pensa che basta mettere in un quadro gli oggetti più diversi e bizzarri, e anche delle linee che sembrano curiose, perché tale quadro riceva un valore spirituale. I pittori mediocri che assistono al successo d'un quadro raffigurante un mondo *realmente strano* intravisto dall'autore non capiscono che in fondo quel quadro è il frutto della rivelazione avuta dall'artista. Così essi credono di poter sostituire la vera rivelazione con lo sforzo di parere bizzarri e originali. La rivelazione ci ha permesso di vedere un mondo metafisico esistente fuori dagli uomini, mentre questo sforzo verso la bizzarria e l'originalità ha fatto nascere un mondo stupido, assurdo e fatto dagli uomini."[120]

Si vuole proporre una "mostruosità" delle immagini corrispondente ad una visione "oggettiva" della mostruosità del reale; anche il ritratto viene trasfigurato e reso "intelligente", divenendo una sorta di "radiografia intellettuale",[121] una "fotografia" del profondo:

> "Il ritratto è una «rivelazione». È la rivelazione del personaggio. È «lui» in condizione di *iperlucidità.* È «lui» come egli stesso non riuscirà mai a vedersi

[117] *Ibidem*.

[118] A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 521-522.

[119] Id., *Il segreto della mia pittura*, "Corriere Lombardo", 22 aprile 1947.

[120] G. De Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, cit., pp. 403-405 (corsivo nostro).

[121] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 597.

nello specchio [...]. La fotografia la dicono precisa: essa non potrà mai raggiungere una precisione, una penetrazione così profonda: ha un occhio solo. Né bastano al pittore i due occhi- tra i quali lo sguardo si alterna. Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza. Rarissimi i ritratti «dai tre occhi»."[122]

1.4. Due vite, tre occhi.

Savinio presta un'attenzione fondamentale allo sguardo.

"Un terzo della nostra vita se ne va in sonno. Un altro terzo e forse più, e per taluni quasi due terzi se ne vanno in cecità."[123]

La vita diurna è cieca poiché nonostante vedere veramente sia comprendere, gli uomini usano la vista passivamente, come un'azione riflessa, involontaria.
Emblematici quei bizzarri intermezzi di sapore surrealista,[124] chiamati dall'Autore "occhi", numerati e sparsi tra i racconti della raccolta *Casa "La Vita"*.[125] Egli ricorre all'immagine dello strabismo[126] per mettere in luce il

[122] Id., *Ritratto,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 322 (corsivo nostro).

[123]Id., *Drammaticità di Leopardi*, in A. a. V. v., *Giacomo Leopardi*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1938, p. 123.

[124] Si veda la conclusione de *L'Ephémère* (R. Vitrac, *Theatre,* cit.) in cui l'occhio (del sogno) si chiude : il sogno è finito.

[125] Osserva Carlino: "se la voce dell'inconscio è metaforizzata dall'occhio unico, totem del testo surrealista e suggello centripeto della sua strapotenza visionaria e di rivelazione, ecco che microscopio e telescopio già implicano un distorcente dialogismo e *Casa "La Vita"* di *occhi* ne spalanca nove e, prima di chiudere l'ultimo, rotea i precedenti tra aspirine contro il mal di cuore ed eternità incoerenti (sincopate e corrose da balbettii), tra armonie esoteriche poggianti su rime baciate […] e la *gnòme* svalutata a fianco di banali passatempi. La cabala (anche quella del numero nove) galleggia vuoto a perdere; e, mentre il linguaggio, come il mare, si fa e disfa, l'occhio, come il linguaggio, s'apre e si chiude, ancipite tra veggenza e cecità (non di quella mitica che propelle la visione). Di veggenti mai ciechi il surrealismo ha piena la bocca […]" (M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 134).

[126] Non quello che fa convergere le pupille ("che ha sempre un che di ripugnante, di spaventoso, di malefico, di demoniaco, di mortifero, di sinistro" scrive Savinio nell'articolo del 1934 *Mistero dello sguardo*), ma quello che le allontana (che esprime "un allontanamento dagli aspetti terreni, qualcosa di altero, di pacifico, di spassionato, che protrae al di là del presente delle cose e fa sì che l'occhio non guardi, ma sogguardi"). Cfr. A. a. V. v., *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, a cura di Rosita Tordi, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 143 e segg.

duplice aspetto della realtà svelato dalla visione metafisica:[127] si pensi ai divergenti occhi stellati dell'Ermafrodito,[128] a quelli "imbambolati e leggermente strabici"[129] del gigante Danilo, allo "strabismo intermittente" del guerriero profeta Maometto[130] e, infine, all'Ermete di Olimpia "che guarda con lo speciale strabismo degli dèi: ovunque e da nessuna parte."[131] Oltre che strabico (come ci ricordano le multiprospettive - o prospettive strabiche - di diversi quadri di De Chirico), lo sguardo dei personaggi di Savinio è spesso doppio oppure deformante: è miope, come quello di Malino che nel sogno deve indossare gli occhiali per vedere se stesso "da fuori",[132] o "interno" come quello di Nivulo,[133] uno degli alter-ego dell'Autore.

Tutta l'opera di Savinio si gioca su dualismi e "doppi fondi": una è la vita diurna,[134] l'altra è la vita sotterranea, quella dell'inconscio; una è la vita presente, l'altra quella meno palpabile del ricordo; una la vita "reale", l'altra quella creata dalla fantasia dell'artista; una la realtà conosciuta, l'altra quella sconosciuta o intuibile dai soli sapienti. La realtà si rivela una specie di

[127] All'elenco Savinio aggiunge Platone, Euripide, Garibaldi e Orlando. "E penso che nelle statue di Giove, e comunque delle divinità olimpiche, sempre si ritrova lo sguardo doppio. E penso che non in altro modo ci si può figurare un dio umanizzato, se non con la pupilla enorme e deviata, onde, sogguardando egli sul mondo, non si sa precisamente in quale punto miri: se in nessun luogo o dappertutto." (*Ibidem*).

[128] A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia*, cit., p. 523: "gli occhi stellati fissavano la notte. […] Mancava al divino androgino l'umana precisione del guardare".

[129] Id., *Giochi di luce*, in Id., *Achille innamorato*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti,* cit., p. 71.

[130] Id., *Concerto privato,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 734. É significativo che, come il profeta, in virtù dello sguardo strabico, anche Ermafrodito, sia considerato una sorta di innocente prescelto per diventare sacerdote a contatto coi grandi Misteri e con le rivelazioni della Verità.

[131] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 669.

[132] L'umorismo di Savinio invade anche la 'teoria' del doppio sguardo: Malino, nel sonno dell'anestesia, vede se stesso: "Si ferma a guardare Malino che dorme con gli occhiali. Non sapeva che la miopia gli fosse talmente aumentata, da costringerlo a tenere gli occhiali anche per guardare i sogni." (cfr. Id., *Storta la vita sana?,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 412).

[133] Id., *Anima,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 613-614: "Lo sguardo del piccolo Nìvulo era spento alle cose esteriori, inerte la sua attenzione e assorbita da qualche cosa che stava dentro di lui. "Nivulo è come le antiche case milanesi" diceva suo padre che aveva l'ingegno degli accostamenti, "è come le antiche case milanesi che non hanno la facciata sulla strada ma sul giardino interno." E il dolore di aver messo al mondo un bambino con la faccia rivolta all'interno, piombò la povera madre in un tetro smarrimento." Il volto di Nìvulo è, dunque, quello di un manichino senza occhi sul mondo esterno?

[134] Trattandosi di Savinio, la sua vita diurna narrata è comunque filtrata dalla lente deformante e 'creativa' di un artista, in special modo 'metafisico'.

ologramma e ad ognuno dei due occhi compete la percezione di un'immagine esclusa all'altro:

> "Gli occhi non guardano né assieme né contemporaneamente. Lo sguardo se lo scambiano. Le due pupille non s'incontrano mai sopra lo stesso punto. Lavorano a vicenda: una per volta. Penso al gioco che corre continuamente tra i nostri due occhi. Mentre uno guarda, l'altra riposa. A noi sembra, soprattutto quando miriamo a lungo un oggetto, che lo guardiamo con ambedue le pupille. Queste invece non fanno se non alternarvisi sopra. Ma con tale rapidità, con tale precisa combinazione dei due sguardi, che l'alternanza riesce del tutto inavvertibile, e resta l'illusione dello sguardo continuato. Di questa illusione, anche il monocolo partecipa. Benché lo sguardo suo, che alternarsi non può da occhio a occhio, torni e ritorni sulle cose; benché ci torni e ritorni in tanti momenti separati, divisi da pause brevissime e durante le quali la pupilla gira intorno al punto mirato, come tentasse il contorno del bersaglio prima di «fare centro». Questa non contemporaneità degli occhi risulta chiaramente nella fotografia."[135]

Ma c'è una verità per scorgere la quale lo stesso sguardo sulla realtà deve sdoppiarsi, o perfino triplicarsi: uno per il mondo diurno, uno per il notturno e un terzo per vedere un mondo oltre il fisico, non percepibile dallo sguardo diurno a causa di una cecità simile a quella che possiede già nei confronti del sogno. È quindi necessario, come auspicava Cartesio,[136] un "terzo occhio" che Savinio ama visualizzare metafisicamente nelle sue pitture[137] e che appartiene alla terza vita "sospesa" tra i due tipi di esistenza (diurna e notturna), cioè la visione metafisica. dove il termine "visione" allude allo strumento dell'operazione cognitiva, ma anche all'oggetto che corrisponde al vero aspetto del reale:

> "Non gli occhi guardano,ma quel terzo occhio che al dire degli Stoici portiamo al sommo del cervello, e non si apre se non agli spettacoli dei sogni. Fuori della nostra cecità, alcune forme acquistano un aspetto ridicolo e spaventoso",[138]

[135] Cfr. Id., *Mistero dello sguardo*, "Colonna", n. 3, 1934, ora in A. a. V. v., *Mistero dello sguardo*, cit., p. 143.

[136] Per Cartesio (*Discorsi*, VI) dovremmo, infatti, avere "altri occhi nel cervello" (cfr. R. Descartes, *Opere scientifiche*, vol. II, a cura di E. Lojacono, Torino, Utet, 1983, p. 252).

[137] Frequente nelle figure saviniane il terzo occhio, o comunque l'occhio centrale, a creare una sorta di Polifemo nel personaggio ritratto (il Dio Greco, e addirittura una Venere!). E l'occhio centrale è presente anche nella scenografia dell'*Oedipus rex*, posto nel timpano del tempio sbilenco raffigurato nella scena. Anche la pittura surrealista del tempo mette al centro dell'attenzione l'occhio, anche se si tratta "solo" dell'occhio del sogno.

[138] A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, cit., p. 123.

forme che ci sono svelate e mostrate dalla visione metafisica (ad esempio, con gli uomini-bestia), servendosi del sogno e dei suoi mostri per descrivere l'assurdo della realtà "rivelata", non immaginata. Secondo Schopenhauer:

> "la funzione dell'*organo del sogno* [...] può essere esercitata eccezionalmente anche dal cervello sveglio, in modo che quell'occhio con cui noi vediamo i sogni può di tanto in tanto aprirsi anche durante la veglia."[139]

Come la visione metafisica, anche la commistione di inconscio e lucidità nel processo creativo corrisponde ad una sorta di dormiveglia,[140] di sogno protratto nella realtà senza distinzione né mutamenti oggettivi.[141] Per Savinio la parte migliore della vita è una specie di sogno che si vive "tanto dormendo [...] quanto vegliando",[142] visto che la veglia può essere "porta ed atrio del sogno",[143] "ingresso in una nuova vita.".[144] L'artista si trova, così, "nella felice condizione tra sogno e realtà che [...] svela i segreti della vita", [145] in una sorta di l'accesso al mondo metafisico e alle sue verità nascoste. La

[139] A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1981, p. 373.

[140] "Il passaggio dalla veglia al sonno è lievissimo e trasparente, e altrettanto lieve e trasparente è il passaggio dal sonno alla veglia. Minima differenza è ora fra dormire e stare sveglio. È un sonno «di superficie». È scomparso ogni sentimento d'immersione, di caduta, di precipizio. […] Suprema felicità della suprema saggezza." (Id., *Storta la vita sana?*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., pp. 417-418). "Trasparente" rimanda a "rivelato" e la "saggezza" è la "sapienza" metafisica.

[141] Così Schopenhauer: "Esiste uno stato in cui noi dormiamo e sogniamo, è vero, ma facciamo questo non solo sognando la realtà stessa che ci circonda. Noi vediamo allora la nostra camera da letto, con tutto ciò che vi è contenuto, ci accorgiamo anche eventualmente delle persone che vi entrano, sappiamo che noi stessi siamo nel letto, vediamo cioè tutto rettamente e con precisione. Eppure noi dormiamo, con gli occhi chiusi, e sogniamo; senonché ciò che sogniamo è vero e reale. Le cose non stanno altrimenti, che se il nostro cranio fosse diventato trasparente, tanto che il mondo esterno ormai può giungere direttamente e immediatamente nel nostro cervello, invece di allungare la strada attraverso la porta stretta dei sensi. Questo stato è molto più difficile a distinguersi dalla veglia che non il sonno comune, poiché nell'atto del risveglio non si verifica alcuna trasformazione dell'ambiente, cioè nessun mutamento *oggettivo*. Eppure il risveglio è l'unico criterio distintivo tra la sveglia e il sonno. […] La specie descritta di sogno è ciò che si chiama *dormiveglia*, non perché sia una situazione intermedia tra il sonno e la veglia, ma piuttosto perché essa può venir designata come un diventare svegli nel sonno stesso. Io la chiamerei piuttosto un sognare il vero." (A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, cit., p. 373).

[142] Id., *Bago,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 645-646.

[143] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I,* aforisma 13, in Id., *Opere, 1870/81*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 526.

[144] Id., *Storta la vita sana?*, cit., p. 419.

[145] A. Savinio, *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita,* cit., pp. 667-687.

visione è una 'zona franca' in cui non c'è più il problema di sottoporre allo sguardo diurno e razionale il contenuto dei sogni:

> "E in questa vita tutta fiore, tutta crema,[146] tutta superficie la sua vista è così chiara da non avere più bisogno degli occhiali." [147]

Infatti, non occorre usare le lenti (simbolo dello sguardo razionale e indagatore, analitico), che vedrebbero i sogni come se fossero appannate, creando una sorta di miopia, poiché la visione usa occhi speciali (il 'famoso' Terzo Occhio!), e non guarda (sotto) quanto il sogno, ma guarda da vicino e con più chiarezza: è come una luce gettata sulle cose.
Frutto dell'inconscio, il sogno è schiavo dell'oblio che disperde il linguaggio notturno e non gli permette di tradursi in quello diurno. Occorre, pertanto, "ingabbiarlo" nella forma razionale e "illuminata" dell'artista-*sapiente*, che vede quanto viene rivelato alla sua intelligenza e che proprio con la sua intelligenza, prima che con la sua arte, prepara la visione per la gente comune.

> "se alcuni veri intelligenti, se alcuni veri metafisici si decidessero a creare delle sedute di occultismo, chissà quali nuovi mondi, quali torrenti di lirismi sconosciuti potrebbero scaturire."[148]

1.5. Tradurre l'informe nella forma.

In una parafrasi ideale della definizione del *Suridealismo* da parte di Emile Malespine, "una coscienza risvegliata per mezzo di incoscienze",[149] si potrebbe dire che per i "Metafisici" l'arte è incoscienza guidata dalla coscienza dell'artista, mago moderno,[150] medium[151] della Visione, non più

[146] Quella del 'limbo' artificiale creato dall'anestesia, sospeso tra il sogno e la veglia.

[147] *Ivi,* pp. 417-418.

[148] G. De Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 62.

[149] Cfr. H. Behàr, *op. cit.*, p.124.

[150] Scrive Savinio a proposito dell'opera pittorica del fratello: "i suoi quadri non riproducono la visibilità muta dell'oggetto scelto per la drammaticità del suo aspetto, della sua forma, della sua natura, della sua materia, della sua utilità. Egli giunge al di là dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. È il pittore moderno, ma più precisamente il mago moderno. […] La drammaticità del naturalismo spettrale è la sostanza della pittura moderna- grazie a Paul Cézanne e soprattutto a l'influenza della letteratura sulle arti. […] Quale gusto togliere il velo a certe piccole verità sulle quali gli scrittori e i critici non hanno mai

creatore, bensì rivelatore,[152] cioè sollevatore del velo che copre l'immagine realmente assurda delle cose.

Qui si gioca la distanza tra le poetiche metafisica, futurista e surrealista: diverso è il modo di intendere l' "atmosfera di sogno", la scena affollata da oggetti che paiono accostati casualmente e senza relazioni tra loro, come gioco o rivelamento dell'inconscio. Così Breton:

> "Una poesia deve essere una disfatta dell'intelletto. Non può essere altro. Disfatta: cioè un *si salvi chi può.* [...] L'intelligenza, lo stato di veglia uccide, il sonno sogna e vede chiaro [...]."[153]

La scena ricreata dall'artista metafisico non è il caos onirico fine a se stesso. Il clima di sogno che avvolge testi e tele metafisiche accetta la dimensione onirica come un nuovo linguaggio che è ormai imprescindibile apporto al sapere dell'uomo moderno, senza farne il gioco disimpegnato dei Surrealisti. Questi ultimi, infatti, tendono a presentare come rivelazioni dell'inconscio espressioni che, agli occhi dei fratelli De Chirico, sono artifici insinceri e provocatori. Il sogno, anche se come la Memoria è in contatto osmotico con realtà e inconscio (seppur in formule diverse), non può plasmare su di sé l'arte, poiché essa ne uscirebbe "non solo vana, ma immorale", come scrisse nel 1922 il nostro Autore, profetizzando gli esiti assurdi del Surrealismo.[154] Il sogno non ha memoria né una forma, ma viene,

---

osato poggiare il loro dito mignolo." (A. Savinio, *Drammaticità in pittura*, da Id., *Arte-Idee moderne*, in "Valori Plastici", a. I, novembre 1918, pp. 4–5).

[151] Così il Nietzsche di *Ecce Homo*: "Noi siamo soltanto incarnazione, soltanto strumento sonoro, soltanto medium di poteri che ci sovrastano. Il concetto di rivelazione, nel senso di qualcosa che, subitaneamente, con indicibile sicurezza e sottigliezza, si fa visibile, udibile, qualcosa che ci scuote e sconvolge nel più profondo, è una semplice descrizione dell'evidenza di fatto. Si vede, non si cerca […]. La involontarietà dell'immagine, del simbolo è il fatto più strano." (F. Nietzsche, *Ecce Homo,* in Id., *Opere, 1882-1895*, Roma, Newton Compton, 1993).

[152] "Un'opera d'arte veramente immortale può essere partorita soltanto attraverso una rivelazione" secondo il fondatore della Metafisica, il quale cita i *Parerga e Paralipomena* di Schopenhauer: "Per avere delle idee originali, straordinarie e forse immortali, non si deve far altro che isolarsi dal mondo per pochi momenti in modo così completo che gli avvenimenti più comuni sembrino essere nuovi e insoliti e rivelino in tal modo la loro vera essenza". Il filosofo tedesco in nota aggiunge che la gente comune si aspetta sempre dal genio delle "rivelazioni", ma, a differenza di quanto lascia credere De Chirico, sulle orme di Nietzsche, il filosofo nega questa possibilità. Cfr. G. De Chirico, *Meditazioni di un pittore* (*Manoscritto B*), ora nel catalogo della mostra *La Pittura Metafisica*, Venezia, 1979, pp. 95-108.

[153] Cfr. A. Breton, *Notes sur la poésie*, in collaborazione con P. Èluard, Paris, G. L. M., 1936.

[154] Così leggiamo in un saggio del nostro Autore: "se l'arte non deriva dalla Memoria, l'arte è ignobile; […] vana come i sogni. [...] Si dice dei sogni che sono vani

almeno in parte, riproposto nella forma di memoria, poiché essa, dimensione comunicante tra notturno e diurno, può, nel ricordo, assumere l'aspetto del sogno. Morte e la Memoria sono facce di una stessa medaglia ("Il surrealismo v'introdurrà nella morte, che è una società segreta. Inguanterà la vostra mano, e imprimerà in essa l'M profonda con cui comincia la parola Memoria."[155] scriveva Breton).

La morte stessa può essere intesa anche come memoria o inconscio della vita (come scrive Hillman "Il mondo infero è finito nell'inconscio, è addirittura divenuto l'inconscio."),[156] e questo permette di impostare la traduzione del suo linguaggio modellandola analogicamente alle tecniche di lettura del sogno.

La visione "trattata" da Savinio è un sogno in cui resta una memoria di linguaggio, è il "limbo" dove non si è persa del tutto la "forma" del giorno, anzi: è il "giorno" che si fa sogno per mostrare il doppio strato del reale. "Dare forma all'informe":[157] questo il compito dell'arte saviniana e dell'artista *intelligente*. Cosa è l'*informe*? È la realtà da svelare e alla quale si deve adeguare il linguaggio per diventare il linguaggio della verità.

Ma è forse possibile esprimere la verità[158] con parole o, come dice Heidegger, "a mala pena conosciamo l'essenza della metafisica e siamo impreparati al dire dell'essere"?[159]

"L'uomo superiore parla una lingua incolore, trasparente, bianca",[160]

forse la lingua del muto uomo-manichino del racconto *Uomo bianco*, personaggio ideale della cui vita, scritta su tanti rotolini neri di carta, non è destinata a rimanere alcuna traccia a causa dell'incendio della sua casa, nel quale bruceranno anche tutte le sue parole non comunicate. [161] La letteratura

---

[...] perché i sogni sono privi di memoria; perché nei sogni manca e il passato e l'avvenire; ogni giustificazione e ogni promessa. Nel sogno, la fantasia è conchiusa tutta quanta nei soli limiti del presente; e la fantasia, quando tutta quanta è conchiusa nel presente, è vana. La memoria adorna di sé gli aspetti delle forme, le dilata, per così dire, al di qua e al di là del loro stato presente. Grazie alla memoria, noi, nel mirare le immagini, vediamo ciò che furono queste immagini e ciò che saranno, è la poesia dello sguardo. [...] Arido è il sogno, e l'occhio con cui guardiamo le immagini dei sogni è privo di poesia." (A. Savinio, cfr. "Valori Plastici", anno III, n. 5, pp. 103-105).

[155] A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in Id., *Manifesti del Surrealismo*,cit., p. 36.

[156] J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, cit., p. 65.

[157] A. Savinio, *Prefazione* a *Tutta la vita*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti*, cit., p. 555.

[158] Cfr. G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 71.

[159] M. Heidegger, *Perché i poeti?,* in Id., *Sentieri interrotti,* cit., p. 254.

[160] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 607.

[161] Cfr. Id., *Uomo bianco*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 144-145.

del silenzio è ben rappresentata dalla pagina bianca, il silenzio che rispecchia la mancanza di senso e il nulla dell'essere ricorrenti nella letteratura surrealista.

> "Il mito strategico del filosofo che sceglie il silenzio per via della purezza ineffabile della propria visione o perché il suo pubblico non è ancora pronto, ha precedenti antichi. Esso contribuisce al motivo di Empedocle[162] sull'Etna e distacco gnomico di Eraclito. [...] Ma la scelta del silenzio da parte del poeta, lo scrittore che abbandona a metà strada il suo decreto articolato di identità, è qualcosa di nuovo."[163]

Per le verità più irraggiungibili, come quelle racchiuse dal messaggio musicale (espressione pura della *Voluntas* schopenhaueriana), Savinio utilizza la soluzione della pagina bianca a significare che le parole restano solo sulla superficie dell'Anima, come i tatuaggi-iscrizioni sul pellicano-Psiche nel racconto lungo *La nostra anima*[164] o sulla pelle della signora Danesi in *Introduction à una vie de Mercure*.[165] Tuttavia, quella pagina bianca è presente solo quando il nostro Autore può sostituirla da un'espressione, secondo la poetica della *forma*: la pagina è bianca, ma il suono continua, come si rivela nello spartito di *Casa "La vita"*[166] o nei puntini di sospensione dopo l' "indefinibile" nota finale dell'*Alcesti di Samuele*).[167] Anche il gesto è oggetto, e quindi alternativo alla parola: bianca è la pagina del libro di *Giulietta o delle cattive letture,*[168] bianca di parole è la pantomima *Vita dell'Uomo*, "pazzia bianca"[169] è definita la danza nel racconto dedicato ad Isadora Duncan.Ecco che il silenzio delle parole non è rinuncia alla forma, ma è forma che continua a "parlare", in modo diverso.

[162] E proprio Empedocle è alter-ego di Savinio-Dido. Cfr. A. Savinio, *Il signor Dido*, cit., pp. 834 e segg.

[163] G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, cit., p. 65.

[164] A. Savinio, *La nostra anima*, Milano, Adelphi, 1993.

[165] Id., *Introduction à una vie de Mercure*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995.

[166] Id., *Casa "La Vita"*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 485.

[167] Cfr. il mio saggio *La musica del destino e la tragedia impossibile di Savinio*, "Altroverso" IX, Campobasso, Palladino editore, 2006, pp. 30-44.

[168] Sulla scia di Apollinaire, Albert Birot compone una visione d'Apocalisse in forma comica, *Le Bondieu*, in cui "l'ultima sinfonia è una pila di piatti rotti, l'ultima poesia è una pagina bianca, come bianca è l'ultima tela…" (H. Behàr, *op. cit.*, p. 40), tracciando una parodia di Dada , ma anche del Futurismo, avanguardia che insinuò il seme dell'eversione negli altri movimenti d'avanguardia successivi.

[169] A. Savinio, *Isadora Duncan*, in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 252.

Così accade alla pittura astratta, non disprezzata da Savinio, ritenuta degna di attenzione critica in quanto contemporanea,[170] anche se in antitesi con la "cristianità culturale" italiana:

> "Che fenomeno è questo? Per l'uomo italiano la vita è forma. [...] così dice Virgilio a Dante dopo che Ciacco ha finito di parlare: Ripiglierà sua carne e sua figura. Non credono più dunque i pittori italiani nella resurrezione della carne? […] E quali segni, oltre a queste linee rette, queste linee curve, queste spirali, questi dischi variamente colorati, attestano l'effettivo avvenimento di questa rivoluzione?".[171]

A differenza di Magritte, il quale riproduce il suono in una stanza come una grande mela verde che invade lo spazio, Savinio raffigura suoni o codici e formule inafferrabili dalla mente umana con elementi astratti, inseriti in un contesto "formale" (una stanza, una "scena").

In alternativa, appaiono nel cielo "fantasmi" di giocattoli, il volto di Ermafrodito diventa una spirale, o la scena si geometrizza in maniera soffocante e irriducibile alla comprensione.[172] L'*esoterismo* di Savinio è appunto la soluzione cui l'Autore ricorre quando il "codice" metafisico non basta, utilizzando l'alfabeto impenetrabile dei segni. Questa soluzione non è, pertanto, immagine dell'incomunicabilità, ovvero dell'*informe* richiuso su se stesso e lontano da divenire "forma" aperta, quanto dell'oscurità e dell'intuizione, che non si può concretizzare appieno in forma, ma resta sfuggente alla parola e alle immagini riconosciute dal pensiero. L'astrattismo in Savinio è un residuo di forma, anche quando appare addirittura in "trasparenza" nella tela, se non altro perché è inserito in un contesto figurativo "tradizionale" (ad esempio, la finestra aperta, rappresentata in un codice figurativo e non concettuale, nella tela *Matinée alphabetique*). La fusione dei piani astratto e figurativo, come anche la fusione dell'uomo con la bestia, è una visione ottenuta mediante la giustapposizione e il contrasto tra la realtà "normale" e quella invisibile - resa visibile. L'*informe* entrato nella *forma* si rivela come un "negativo" della normale "radiografia intellettuale" operata dal nostro Autore e, pertanto, è ulteriore rivelazione. L'oscurità è insieme incapacità di tradurre e volontà di esprimere l'*estraneità* alla logica diurna, è pudore, ironia, dissimulazione della "pazzia" che si occulta dietro le cose.

[170] Cfr. Id., *Il signor Dido,* cit., pp. 777-778: "il signor Dido ama più il presente che il passato. […] le cose in formazione attirano più amorevolmente l'attenzione del signor Dido delle cose già formate e pietrificate. […] un musico vivente e magari dodecafonico, un pittore vivente e magari astrattista, incuriosiscono assai più il signor Dido di tutti i madrigalisti, di tutti gli ignoti del Trecento messi insieme."

[171] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 796. Rivoluzione, per Savinio, di carattere religioso-culturale.

[172] Si veda, ad esempio, le tele saviniane del 1928 *L'ile des charmes* o *La città delle promesse*, cfr. P. Vivarelli (a cura di), *Alberto Savinio. Catalogo generale,* Milano, Electa, 1996, pp. 61-62.

"La grande pazzia [...] che è appunto quella che non appare a tutti, esisterà sempre e continuerà a gesticolare e a far dei segni dietro il paravento inesorabile della materia."[173]

1.6. Oggetti tra memoria e sogno.

La Memoria presenta la combinazione di quegli elementi iconologici che troviamo raccolti nei *Chants de la mi-mort* : ci sono le torri, le piazze deserte, le statue, i manichini, i cannoni, l'uovo, l'uomo calvo, la vegetazione metallica[174] e gli animali di ferro che suggeriranno a De Chirico il pesce metallico,[175] ma anche i guanti, i carciofi (da "sfogliare" come la realtà), i pani ferraresi a forma di 'x',[176] le locomotive che rimandano alla professione del padre, ingegnere ferroviario, e al tema del viaggio, così come la nave degli Argonauti. L'assemblaggio degli oggetti mnestici, ognuno con un "suo" senso e privi di prospettiva e di motivata e ragionevole relazione, crea, nel complesso della visione, un *non-senso*.

L'uguaglianza degli elementi sulla tela di Savinio è abolizione delle distinzioni 'morali' tra le figure sullo sfondo metafisico così come accade in Musica con il crollo delle gerarchie armoniche causato dalla rivoluzione dodecafonica. La "massificazione" di oggetti, parole e suoni è frutto di una "rivoluzione copernicana" che prevede una riduzione di tutto a superficie rispecchiante il caos 'piatto' e privo di senso del sogno. Filosoficamente essa rappresenta un mondo 'allo sbando', senza la forza centripeta di un Dio di cui Nietzsche presenta il 'certificato di morte'.[177] La "massificazione" potrebbe essere generata da una qualche influenza della filosofia marxista ("l'analogia è il meccanismo intellettuale del comunismo");[178] è, infatti, curioso osservare che la Dodecafonia intesa come massificazione dei suoni si esaurì proprio negli anni della caduta del Muro di Berlino. I suoni si potrebbero chiamare "super-suoni" o "oltre-suoni", sulla falsariga dell'Oltreuomo nietzschiano (individuo *absolutus*); essi vennero isolati da

[173] G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, cit., p. 84.

[174] Cfr. anche A. Savinio, *Il frutto del peccato*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 93.

[175] La stessa iconologia ricorre in Carrà: pesci, manichini, carte geografiche, l'ermafrodito, lapidi tombali e piramidi (quest'ultime ricorrono persino ne *L'Ile des charmes* di Savinio).

[176] Questi dolci e biscotti "dalle forme oltremodo metafisiche e strane" sono le ferraresi "coppie" a forma di X.

[177] Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in Id., *Opere. 1882/1895*, cit., aforisma n. 125.

[178] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici,* Milano, Adelphi, 1991, p. 73.

Wagner per poi formare nella Dodecafonia una moltitudine di individui che divenne presto una nuova "massa", [179] pur composta di elementi eccezionali. Questo fenomeno riguarda gli oggetti sulla tela metafisica così come alle parole nelle poesie di Apollinaire, straniate e, spesso, decontestualizzate.

Soltanto la dottrina del "terzo occhio" è un grado di ricomporre l'apparente dicotomia tra la volontà di ridurre tutto a superficie e la consapevolezza critica che la realtà offre uno "scarto" visivo, che viene alla luce nella "radiografia intellettuale" del reale. In " questa vita tutta fiore, tutta crema,[180] tutta superficie":[181] "tutto è anima", quindi tutto ha uguale importanza, qualunque *facies* offra alla vista.

L'aspetto di *rebus* delle tele di Savinio è ottenuta mediante il *collage* tecnico-pittorico e tematico, mentre in letteratura è reso con l'intricarsi delle digressioni ed un'accozzaglia di parole ed immagini che riunisce gli oggetti, organizzandoli in un'opera di forte condensazione non semplicemente onirica, in un nuovo linguaggio che si svolge fuori del tempo, nella dimensione assoluta e compatta della memoria.

Il *collage*[182] è stato inaugurato nel contesto della pittura surrealista da Max Ernst, che si rifà all' "incontro fortuito di due realtà distanti su di un piano non consono (questo, parafrasando e generalizzando la celebre frase di Lautréamont: *Bello come l'incontro fortuito, su un tavolo anatomico, di una*

[179] Nota Savinio che anche dalla dittatura fascista, pretestuosamente basata sull'Oltreuomo nietzschiano, si formò una massa, come sempre avviene nell'affermarsi di ogni dittatura: una massa che, quindi, nasce paradossalmente dall'eccessiva concentrazione su un'idea unica, dall'eccessivo "individualismo" dell'idea. "L'uomo non è più tutto nell'universo e al fine di sostituire in qualche modo la perduta sovranità, l'uomo unico del Rinascimento cerca di adeguarsi "mediante allargamento" a questo spazio più ampio e a tener testa alle sopravvenute rivalità, e non si chiama più Uomo, ma si chiama Massa. Davanti alla spalancata fauce di questo universo più vasto, gli uomini spaventati indietreggiano. C'è nel mondo allora un movimento generale di "ritorno all'ordine" (Id., *Scatola sonora*, cit., pp. 52-53). L'oltreuomo-Savinio rifugge dalla Massa, e cerca uno spazio tutto suo, "singolare" e, a suo modo, "ordinato", con leggi sue proprie. Egli è sempre il centro, l'elemento individuale intorno al quale ruota una massificazione di oggetti e immagini che trovano nell'io ciò che dona loro senso.

[180] Quella del 'limbo' artificiale creato dall'anestesia, sospeso tra il sogno e la veglia.

[181] Id., *Storta la vita sana?*, cit., pp. 417-418.

[182] Si ricordino gli eccentrici oggetti antiquari accumulati sulla scrivania di Apollinaire e nella "camera metafisica" di De Pisis; il *collage* del sogno in *Hermaphrodito*, che richiama il "rigattierato" di oggetti contemporanei e frammenti di classicità (l'arte classica come inconscio e memoria dell'arte contemporanea) presenti nella poesia *Zone* di Apollinaire; il *collage* nel racconto *Casa "La Vita"* , definito da S. Lanuzza (*Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 48) "Razzumaglia, bric-à-brac apparentemente patetico, gozzaniano, invece agghiacciante, rappreso nella ragnatela della tragedia, nella polvere della morte."

macchina da cucire e di un ombrello)",[183] incontro che produce uno "spaesamento sistematico". La situazione raffigurata da Lautréamont vede tre oggetti stravolti dal proprio contesto, deviati dal loro uso abituale e accoppiati con gli altri oggetti presenti in modo arbitrario e stravagante: oggetti "celibi" che vivranno nel teatro surrealista (si pensi ai drammi di Breton)[184] e ancor prima nelle opere di Duchamp, e ai quali l'artista attribuisce un carattere estetico inaspettato.

Gli oggetti dipinti nel *rebus* metafisico a metà tra il sensibile e il razionale sono in gran parte oggetti strani o sconosciuti,[185] mescolati ad altri più quotidiani e banali, scelti misteriosamente,[186] ispirati, rivelati, e disposti "senza alcun senso comune", costituendo vere e proprie "trappole per lo sguardo",[187] celate dietro l'"insensata e tranquilla bellezza della materia".[188]

Gli oggetti si trovano a instaurare un dialogo muto tra di loro, apparentemente senza legame logico, instaurando rapporti non contemplati dalla memoria. Gli "oggetti della memoria" convivono con oggetti "perturbanti" perché estranei alla memoria o alle normali connessioni in essa contenute, ma che, nella logica del sogno, intrattengono con quelli sottili relazioni - percepibili o non -, basate sul principio della simmetria, della contiguità.[189]

L'inconscio è solo una parte del Mistero e il sogno nell'arte è una figura di esso. La deformazione onirico-metafisica nell'arte dei Dioscuri si traduce

[183] Cfr. A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo* (1935), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 207.

[184] Si veda il dramma di Breton *Comme il fait beau!,* nel cui finale appare un essere, il Silexame, costituito dall'assemblaggio privo di logica di alcuni oggetti, in un autentico effetto di straniamento delle funzioni ("testa di forchetta, corpo di mollusco, braccia coperte di foglie"). Un'altra opera bretoniana, *Vous m'oublierez* crea l'incontro fortuito di un Ombrello,una Macchina da Cucire (personaggio che sarà poi anche di Satie), una Vestaglia da Camera sulla scena di un tavolo anatomico), ponendosi, come giustamente dice il Behàr, "sotto il segno di Lautréamont" (H. Behàr, *op. cit.*).

[185] Così De Chirico in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., pp. 10-24 (*Manoscritti Eluard-Picasso*, Xa): "dopo avere letto le opere di F. Nietzsche, mi accorsi che c'è una quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono esser tradotte in pittura. Riflettei a lungo. Così ho cominciato ad avere le prime rivelazioni. Disegnavo meno, […] ma ogni volta che lo facevo mi sentivo spinto da una necessità. […] Non c'erano più soggetti nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun senso e soprattutto alcun senso comune […]".

[186] "Sentii […] tutto il mistero che spinge gli uomini a creare certe cose. – E le creazioni mi parvero ancora più misteriose dei creatori." *Ibidem,* (*Manoscritti Eluard-Picasso*, Xb).

[187] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, in A. a. V. v., *Metafisica*, Milano, Electa, 2003, p. 27.

[188] G. De Chirico, *Noi metafisici,* in Id., *Meccanismo del Pensiero*, cit., p. 70.

[189] Cfr. A. Breton, *Ode à Charles Fourier,* in Id., *Poesie*, traduzione di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1981, p. 231.

nella trasformazione della natura della materia,[190] nella mobilità di ciò che era disanimato,[191] nello sfalsamento delle dimensioni dell'oggetto[192] (come i templi-giocattolo di De Chirico, che non rientrano in nessuna delle due categorie).[193] Essa prende inoltre vita negli accostamenti stranianti che valsero a De Chirico la definizione di "spaesaggista" da parte di Cocteau[194] e negli spostamenti di senso e di funzione negli oggetti, nello smontaggio degli stessi (come per i particolari anatomici che abbondano sulle tele metafisiche). In particolare, lo spostamento onirico avviene nelle creazioni perturbanti od oscene, di matrice maliziosamente psicanalitica e avanguardisticamente provocatoria (ad esempio, gli oggetti d'ascendenza surrealista che fanno capolino nelle pagine saviniane, con risvolti osceni, come le "collane di calcoli renali" e gli "anelli anali" de *La nostra anima*)[195] che contribuiscono alla creazione della parodia stilistica nel testo.[196] Da Jarry[197] in poi, l'accostamento

[190] Il surrealismo giocherà con lo stravolgere le proprietà fisiche dei materiali degli oggetti, trovando in Dalì il più spregiudicato cultore della deformazione della materia; la Metafisica attribuirà allo sguardo rivelatore un'azione trasformatrice: "Allo sguardo trapanatore di chi sa di guardare,le sostanze più dure rammolliscono trascorrendo in abbondante madore: suda il marmo, suda l'acciaio, il più legnoso mannequin sciala le budella simpatiche, la sidonie dal cinismo eretto inclina alla malinconia pensile sul proprio dubbio. Sorge lo spettro-intimo raddolcito delle cose." (A. Savinio, *Età del radio*, ora in *Documenti ferraresi,* nel catalogo della mostra a cura di E. Coen, *Alberto Savinio*, Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, 1980).

[191] "Tutto ciò che era rigido,comincia a muoversi" (F. Nietzsche, *Richard Wagner*, in Id., *Scritti su Wagner*, Milano, Rizzoli, 2007).

[192] La gigantesca torta di compleanno per Victor (cfr. R. Vitrac, *Victour ou les Enfants au pouvoir,* in Id., *Thatre*, cit.) corrisponde al gigantismo fisico e morale del bambino (un metro e ottanta d'altezza!).

[193] Così Cocteau, nel 1928: "Quando De Chirico dispone sul tavolo un tempio greco e un frammento di paesaggio non possiamo più misurare se il tempio sia piccolo o il tavolo grande. Il tempio non è un giocattolo, un cartone animato in cui cinema e caricatura si confondono, ma è un'immagine pietrificata, spinta all'estremo, messa al mondo, viva, senza che sia possibile confrontare la scala del tempio con quella del tavolo, che coabitano nello stesso spazio. Quel che stupisce è che la fattura del dipinto non mostra alcuna differenza tra la stanza e l'immaginazione. La verità del mondo di De Chirico risplende, impedendoci di confondere il tempio con un modellino o il tavolo con un mobile smisurato." (J. Cocteau, *Il mistero laico*, Milano, SE, 2000, p. 56).

[194] "De Chirico ci mostra la realtà spaesandola. È uno spaesaggista" (*ivi,* p. 43).

[195] A. Savinio, *La nostra anima*, cit., p. 49.

[196] Si veda il saggio di F. Russoli, *Savinio e la pittura* (in A. a. V. v., *Alberto Savinio,* Milano, Electa, 1976), in cui si nota che la deformazione e la combinazione degli elementi realistici è associata alla contaminazione dei generi, degli stili e delle tecniche.

[197] Cfr. A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo*, in Id., *Manifesti del Surrealismo,* cit., p. 197.

straniante e casuale degli oggetti[198] genera il cosiddetto humour oggettivo, che sarà ingrediente prezioso per l'arte metafisica e surrealista. [199]

Gli oggetti assemblati sono e allo stesso tempo non sono più i medesimi. Infatti, quando il poeta "stacca le insegne" dalle cose,[200]

> "si possono creare nuovi rapporti tra le parole e gli oggetti, e precisare alcune caratteristiche del linguaggio e degli oggetti generalmente ignorate nella vita quotidiana."[201]

L'arte è il mezzo per dare nuovi poteri all'oggetto-parola. Infatti,

> "scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione. [202]

Questo "straniamento" dà all'oggetto un valore ontologico supremo:

> "Quando Duchamp, con lo Scolabottiglie, preleva un oggetto dal suo uso quotidiano per attribuirgli lo statuto dell'arte, proprio nel momento in cui cerca di fare un discorso concettuale, attraverso il quale l'oggetto presenta e nomina se stesso, celebrando la propria identità, mostra il fallimento della semiosi attraverso la imitazione della procedura del sogno che presenta se stesso. [...] Presentando lo Scolabottiglie e attribuendogli lo statuto dell'arte Duchamp lo distacca dalla sua funzione tecnica e lo immette in un tipo di significazione onirica, facendogli dire qualcosa di sconosciuto. [...] non solo intende essere segno di se stesso, ma vuole anche essere Ciò che É." [203]

[198] *Ivi,* p. 199: " [la] casualità oggettiva, [...] quella specie di casualità attraverso la quale si manifesta in modo ancora molto misterioso per l'uomo una necessità che gli sfugge, sebbene egli la provi vitalmente come necessità. Questa regione ancora quasi totalmente inesplorata della casualità oggettiva è, credo, nel momento attuale, quella che più merita che vi svolgiamo le nostre ricerche. È perfettamente limitrofa a quella che Dalì ha destinata allo svolgimento dell'attività paranoico-critica. E del resto, è il luogo di manifestazioni tanto esaltanti per lo spirito, lascia filtrare una luce tanto vicina a poter passare per quella della rivelazione, che l'humour oggettivo s'infrange, fino a nuovo ordine, contro le sue erte muraglie."

[199] Cfr. A. Breton, *Antologia dello humour nero*, traduzione di P. Decina Lombardi, Torino, Einaudi, 1977, p. 337.

[200] "Un poeta stacca tutte le insegne dal loro posto, l'artista è sempre l'istigatore alla rivolta degli oggetti." (V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, cit., p. 86).

[201] M. Foucault , *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988, p. 55.

[202] V. Sklovskij, *op. cit*., p. 12.

[203] F. Fornari, *Coinema e icona*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 16.

Gli oggetti raffigurati perdono il loro significato, non contenuti da un contesto che non garantisce una coerenza e una chiarezza di messaggio, e tuttavia "giustificati" dal fatto di riprodurre l'immagine di ciò che è il Mistero dell'universo.
Questo processo appare dal gioco surrealista delle domande e delle risposte, che spezza il legame cosa-parola, oggetto-definizione, significante-significato:

> "Le risposte normali trovano il loro significato nell'atteggiamento logico dello spirito. Le risposte ottenute con il procedimento dell'inversione trovano il loro significato sia nell'atteggiamento umoristico dello spirito (Che cos'è un gendarme? Un tubo riempito d'acqua calda), sia nel suo atteggiamento lirico (Che cos'è il sogno? Una lampada delle strade), sia nel suo atteggiamento magico (Che cos'è l'alba? Ciò che ci rinvia la nostra immagine), etc.".[204]

Tale gioco priva l'oggetto di una sua propria identità, ma lo fa assurgere ad ente interscambiabile con mille altri enti, a figura della realtà capace di riflettersi in ogni oggetto come in mille schegge di un unico specchio.

> "Quale ambigua somiglianza è questa, che fa la cosa simile a se stessa e assieme diversa? L'arte coglie lo spettro delle cose e lo fissa per sempre. L'arte sorprende la natura nel suo stato di pazzia." [205]

L'arte metafisica ha nel comico e nella follia la sua "verità"; la vera sapienza, addirittura, risiede nel *non-senso*, forma paradossale che porta a "échangez la clef des langages",[206] come auspica Desnos. In un racconto, la divinità del Mare svela il *senso-non-senso* della vita e della morte: "Amare / del mare / le amare / maree".[207]
La gioia del *non-senso*[208] è la liberazione dalla logica che tiranneggia l'uomo, è " la gioia degli schiavi alle feste dei Saturnali"; la bestia-uomo, "bestia seria"

[204] F. Alquié, *Filosofia del Surrealismo*, Firenze, Hopeful Monster, 1986, p. 88.
[205] A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 513.
[206] R. Desnos, *Cantate pur l'inauguration du Musée de l'Homme*, in Id., *Oeuvres*, cit., p. 807.
[207] Id., *Walde "Mare"*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 284. Un altro gioco di parole: "Il Caso si pensa che operi a caso. Errore. Il Caso, se non altro nel caso mio, opera per ordine preordinato." (Id., *Oggi l'autonomismo è fenomeno naturale*, in Id., *Opere*, cit., p. 767).
[208] "Come può l'uomo godere del nonsenso? […] quasi ovunque ci sia felicità, c'è la gioia del nonsenso. Il rovesciare l'esperienza nel suo contrario, l'utile nell'inutile, il necessario nell'arbitrario, ma in modo che tale processo non arrechi danno e venga presentato solo per spavalderia, ci diletta, perché ci libera momentaneamente dalla costrizione del necessario, dell'utile, cose cui noi siam soliti guardare come ai nostri inesorabili padroni; noi giochiamo e ridiamo […]. È la gioia degli schiavi alle feste dei Saturnali." (F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I*, in Id., *Opere. 1870/1881*, Roma, Newton, 1993, parte IV, aforisma 213, p. 599).

colma di pregiudizi sulla "leggerezza", per essere veramente saggio deve ridere quando filosofeggia; di qui viene la denominazione di *gaia scienza*.[209] E così Duchamp spiega una legge fisica: "Una scatola di svedesi piena è più leggera di una incominciata perché non fa rumore."[210] È questa la forza del saggio: sapere di non sapere e vivere la "condanna" all'oscurità dell'*ineffabile-nonsenso-follia* come il privilegio di una sapienza "illuminante". Il *nonsenso* è l'ammissione di non poter sapere null'altro che il fatto che non esiste senso comunicabile, e tantomeno esistono parole per descriverlo. Ma la "cecità"[211] dell'artista è il suo stesso sguardo interiore, e pertanto il *non-senso* non è opaco. L'unica "pia" maniera di comunicare la verità del nonsenso avviene col sorriso ironico, mediatore per mezzo della dissimulazione.

> "Diversamente da come credono gl'ingenui, *l'ironia non è ironica*. L'ironia è seria. Profondamente seria. E pia." [212]

La giustificazione filosofica del non-senso e dell'ironia autorizza talvolta il "bambino" Savinio a giocare con forme futuriste insieme a "rigurgiti" di riflessioni, filtrate dal sogno, come appare nell'assurdo, caotico, "rumoroso" e cantilenato capitolo *Dio ruotalibera* del romanzo-antiromanzo *Hermaphrodito*:

> "Io che strizzo i westinghouses alla quarta velocità della mia immaginativa, e se non gli stessi d'attorno a potarla e a scalzarla di continuo, chi sa quali frondosità non mi butterebbe su, da esserne io ridotto all'uomo-foresta del carnevalone *lunghessa* la Maximilian-strasse di fronte al Maximilianeum; se ho da sporgere nel mio cielo, poggio su piantiti sodi, lisci, asciutti. La mia solidità è nelle precedenze tetragoniche -nazioni, città, tipi, poesia.- (Seduto sulla parca severità della prima filosofia mediterranea: -quivi son pozzi, circonferenze cementate, nel centro strettissimo pertugio d'onde la sonda s'inabissa con inutile spesa di braccia e braccia di filo. Seduto sul lastrone romano. Le natiche al sicuro. Quale consolazione!).
> -Emunctae naris... (l'ottusione bulinata nella ghisa) durus componere versus...
> (si scarta con cura la fibrilla d'intelligenza che potesse incrinare la compattezza della ligatura metallica).
> Glup!Cip!... gluc! gluc! cip!cip! cip!
> Glup!Cip!... gluc! gluc! cip!cip! cip!
> (sbatacchiamento di usci; strarnazzamento di pollame cui si tira la carotide; la volaille céleste rantola nel mezzo al thé littéraire di Frau von Sapho).
> [...]
> -Delfino del Principe Enrico lassù
> - l'ha trasportato il sapaiù
> -sopra il comignolo dell'officina

[209] Id., *La gaia scienza*, cit., libro IV, aforisma 327, p. 163.
[210] M. Duchamp, da A. Breton, *Antologia dello humour nero*, cit., p. 297.
[211] A. Savinio, *Il cieco "ci guarda"*, in Id., *Opere*, cit., p. 433.
[212] Id., *L'ironia è seria*, in Id., *Opere*, cit., p. 765.

- oh issa! Issa! *volpattina*... (amara, tragica opprimente, rastremata, la figlia dello scozzone si contrae e si distende su per la gomena)
come una nostalgia
-verso la capitaneria
-dell'impossibil porto... (angoscia strana)
- il sapaiù è morto
(l'ultima rappresentazione di gala del circolo Wolfson)."[213]

Ma questo è gioco (circoscritto alle primissime opere, ancora nell'influenza della musica dodecafonica, e forse anche intento a mimare provocatoriamente gli esiti del Futurismo)[214] che si può perdonare, vedendo l'Autore tornare alla "serietà" dell'ironia metafisica.

1.7. Il non-senso *della tela metafisica come strumento per conoscere il* non-senso *dell'universo.*

L'ironia è volontà di comunicare attraverso la *forma*, in parte dissimulata, *l'informe,* intravisto per mezzo del "terzo occhio".

Per Savinio, "nella pittura l'ironia tiene una parte importantissima allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto massimo di chiarezza"[215] rendendo possibile una lucida visione della realtà. L'ironia saviniana, resa possibile dalla distanza della scena dall'autore, è insieme schermo attraverso il quale si accede alla Visione senza rimanerne accecati o diventare matti,[216] sguardo indiscreto sulle nudità della Natura e raffigurazione dell'aspetto svelato di Angelica o di Diana sorpresa al bagno da Atteone.[217] Se la deformazione della Natura nella forma artistica è determinata dal "pudore" ("è questa la ragione che induce l'artista, sé malgrado, a deformare in qualche modo, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce"),[218] per Savinio tale intervento è

[213] Id., *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi,*cit., pp. 45-47 (corsivo nostro).

[214] Definito da De Chirico "una sorta di dannunzianesimo imbrogliato di cui contiene le stesse deficienze e falsità; cioè: mancanza di profondità, nessun senso di umanità, mancanza di costruzione [...], falsa interpretazione della storia, falso lirismo." (G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 98).

[215] A, Savinio, *Anadiòmenon. Principii di valutazione dell'arte contemporanea*, ora in M. Carrà, *Metafisica,* Milano, Mazzotta, 1968.

[216] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 161.

[217] Cfr. Id., *Angelica o la notte di maggio,* in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi,*cit. e Id., *Il bagno di Venere,* in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 114-115. Cfr. inoltre W. Pedullà, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979, p. 93.

[218] A. Savinio, *Anadiòmenon.,* cit.

anche necessario per mostrare lo scarto tra il reale comunemente inteso e il suo vero volto.

> "L'ineffabile si trova oltre le frontiere della parola. Soltanto infrangendo i muri del linguaggio la pratica visionaria può entrare nel mondo della comprensione totale e immediata."[219]

Sulla tela metafisica le cose appartenenti al mondo visibile formano un linguaggio dotato di oscuri rimandi alla realtà non accessibile. Dalla lavagna coperta di segni de *L'astronomo* di De Chirico (la nuova ortografia,[220] con inserimento di segni matematici o astratti,[221] era tra i precetti del *Manifesto della letteratura futurista*) si passa allo schermo della natura, all'"insensata [...] bellezza della materia":[222] il cielo stellato è portatore delle formule di un'algebra ignota (altrettanto vana del resto dell'algebra nota) e le "nuvole tracciano sul cielo un alfabeto bianco."[223] Tutte le cose parlano, poiché

> "non è bisogno di parole. Altri modi ci sono più sottili di comunicare, come con le cose àfone, le piante, la natura."[224]

Il rebus di De Chirico riunisce oggetti che descrivono e proseguono tra loro un "discorso muto"[225] di cifre o lettere, in una insondabile "matematica del visibile":[226] essi sono " invasi o affiancati da ermetiche segnature di

[219] G. Steiner , *Linguaggio e silenzio*, cit., pp. 27-28.

[220] "Avremo così la nuova ortografia che io chiamo libera espressiva. Questa deformazione istintiva delle parole corrisponde alla nostra tendenza naturale verso l'onomatopea." (Cfr. F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* in Id., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, III ed., 1996, a cura di L. De Maria, p. 80).

[221] Cfr. *ivi*, p.76 e anche Id., *Risposte alle obiezioni* (*supplemento* al *Manifesto tecnico della letteratura futurista,* in Id., *Teoria e invenzione futurista,* cit., p. 58): "ricorro alla aridità astratta dei segni matematici, che servono a dare le quantità riassumendo tutte le spiegazioni, senza riempitivi, ed evitando la mania pericolosa di perder tempo in tutti i cantucci della frase, in minuziosi lavori da cesellatore, da gioielliere o da lustrascarpe.".

[222] G. De Chirico, *Noi metafisici*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 70.

[223] A. Savinio, *Il signor Dido*, cit., p. 739.

[224] Id., *Addio al poeta,* in Id., *Achille Innamorato*, cit., p. 38.

[225] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, cit., p. 29.

[226] Come scrive Paquet a proposito di Magritte: "Magritte è prima di tutto un pittore di idee, di pensieri visibili, non di materie […]. In realtà si potrebbe perfino dire che non amasse tanto dipingere quanto pensare per immagini […]. […] Magritte preferiva questa specie di matematica del visibile al puro atto tecnico del dipingere. Ci sarebbero mille aneddoti che confermano il suo disprezzo per ciò che riguarda quella che Bram Bogart chiama la «pittura-pittura» e Marcel Duchamp la classe dei «retinici», opposta a quella della «materia grigia»." (M. Paquet, *Renè Magritte. Il pensiero visibile*, cit., pp. 19-20).

cabala, fissati come gli oggetti "insignificanti" che i divinatori e i maghi lasciavano cadere per trarre responsi dalla loro disposizione od operare improbabili sortilegi."[227] Savinio "trasceglie i suoi oggetti per scrutarli e dipingerli", per ricreare quel 'paradiso terrestre', come fa il personaggio Didaco nel racconto di *Tutta la vita,*[228] allestendo nature morte, altrimenti dette dai Dioscuri *vita silente* o *vita generale*.

Come il mondo del poeta, vivente sulla sola carta,"il mondo del pittore è un mondo visibile, nient'altro che visibile, un mondo quasi folle, perché è completo e parziale nello stesso tempo":[229] è un universo, "un tutto", e lo è perché di un universo è la rappresentazione. L'arte è secondo Schopenhauer "rappresentazione di una rappresentazione", quella del reale nella sua totalità (realtà fisica e realtà "altra", pur presente in essa) e descrive "quello che in principio si chiamò il 'mistero' delle cose ma che in breve volgere di tempo ci accorgemmo che non era se non la sua più vasta realtà".[230] La pittura ritrae un mondo visibile "che è già di per sé pura 'rappresentazione' di una presenza nascosta (*parousìa*)",[231] dell'irrisolvibile enigma dell'Universo, di cui l'enigma dell'arte è figura.

> "La parola «metafisica» scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: «metafisica», dal greco *ta metà ta fusikà* («dopo le cose fisiche»), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. [...] uno inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso."[232]

L'oggetto raffigurato non ha senso in se stesso, né nel contesto "innaturale" in cui è posto, ma rimanda ad un senso che sfugge e che è *esterno* tanto alla realtà osservata quanto a quella di chi osserva. L'universo su cui modelliamo l'enigma dell'essere è esso stesso un enigma. Cosa ci garantisce che l'arte sia in grado di compiere questa operazione di lettura del significato? Come può l'arte, che fa parte del mondo dell'artista e della sua mente, pretendere di conoscere l'enigma per ricalcarne l'essenza?

[227] M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, cit., p. 85.
[228] A. Savinio, *Paradiso terrestre*, in Id., *Tutta la vita*, pp. 578-590.
[229] M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 23.
[230] A. Savinio, *Teatro*, in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 361 (corsivo nostro).
[231] F. Duque, *Un immenso museo di stranezza*, in A. a.V. v., *Metafisica*, cit., p. 171.
[232] G. De Chirico, *Noi metafisici*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 70.

1.8. La "chiave" dell'enigma.

Chi crea l'enigma, ne sa la risoluzione: questa è, dal punto di vista filosofico, la contraddizione della pittura Metafisica se viene considerata come arte dell'enigma. La chiave dell'enigma esiste ed è suggerita da De Chirico in alcuni "valori traslati o apertamente simbolici" ed indicata da Savinio nei titoli più palesemente dal 1927 in poi. L'enigma è frutto di una "simbolica cosciente" che qualcuno ha costruito, conservandone il significato e creando una "trovata soggettiva".[233] La tela metafisica si pone come un "tutto", sorgendo da una tabula rasa ("come se il mondo fosse creato per la prima volta secondo quella particolare visione") [234] come se fosse un'allegoria, che organizza il reale in un sistema di simboli, pur non essendola.

I *Chants de la mi-mort* sono un esempio di consapevole ricostruzione psicoanalitica che, presentando come soggetto dell'arte la stessa intelaiatura coinemica che normalmente intesa e costituente la griglia ermeneutica da estrarre dal testo per la comprensione dell'opera e dell'autore.[235]

Gli oggetti che campeggiano sulla scena metafisica potrebbero essere simboli ("Sono cose maturate a lungo in me e affiorate d'un tratto alla mia coscienza"),[236] tuttavia non si possono leggere unicamente in chiave simbolica ("non si tratta di quadri a chiave"),[237] poiché il simbolo psicanalitico è solo uno strato che si smantella con facilità e non è il vero fine dell'operazione ermeneutica che ci viene richiesta.

Savinio mette a nudo l'ossatura psicanalitica della sua opera con palesi richiami da un'opera (letteraria, pittorica o teatrale) all'altra e offre uno schema coinemico non celato, ma indicato anche dai titoli, e questo perché lo scopo dell'arte metafisica non è lo svelamento dei simboli. L'interesse di Savinio, infatti, non è volto tanto alla realtà cui il simbolo rinvia, ma all'azione stessa del rinvio, che allude allo svelamento del reale.

[233] Così F. Duque: "l'enigma non gode di buona fama in filosofia. Hegel lo disprezza dichiaratamente, poiché pensa che si tratti di un mero artificio. Una figura (e in particolare una parola «figurata») maschera e avvolge un significato, cui allude in maniera oscura; ebbene, questo significato è per Hegel «chiaramente e completamente saputo da chi ha inventato l'enimma», che in questo modo si trova a essere degradato a puro e semplice indovinello […]" (F. Duque, *Un immenso museo di stranezza*, cit., paragrafo *L'ironia dell'enigma,* p. 175). Cfr. anche F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 448-449.

[234] E. Honig, *Dark conceipt. The making of Allegory, Providence*, R. I., Braun University Press, 1972, pp. 113-115, tradotto da E. Raimondi e L. Bottoni, in A. a.V. v, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 301.

[235] Cfr. F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., e Id., *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio,* Torino, Boringhieri, 1979.

[236] A. Savinio, *Il segreto della mia pittura*, cit.

[237] *Ibidem*.

Gli oggetti metafisici non sono simboli, poiché predisporre un'allegoria presupporrebbe una coscienza e una *sapienza* impossibile, ma sono segni, *segni ignoranti* disegnati da *fate ignoranti* (dal nome di una impenetrabile tela di Magritte): nulla ha senso, né l'universo, né l'arte che ne vuole essere l'immagine.
L'arte è allora strumento "neutro" non significante, ma in grado di contenere il significato, tramite i segni che costituiscono la "formula" interna e segreta del reale, il quale non ha senso secondo la nostra logica diurna, ma piuttosto secondo quella della visione. Per Savinio l' arte "non ha significato" [238] e "questo assioma va esteso a tutte le cose della natura, alla vita dell'uomo, all'universo". [239] Ma cosa sono, allora, gli oggetti "senza senso"?

L'oggetto è se stesso come superficie, ma rimanda inevitabilmente ad un valore aggiunto superiore: una specie di correlativo oggettivo (e l'atmosfera enigmatica richiama i montaliani paesaggi come stati d'animo o status metafisici dell'essere) o di concezione figurale di Auerbach (un personaggio significa - secondo le valenze attribuite dall'autore - se stesso, ma anche altro: A= A+B). Negli *Ossi di Seppia* di Montale c'è, infatti, una vasta campionatura di oggetti eterogenei, che, accostati gli uni agli altri in un cumulo di immagini, ognuna con un "suono" diverso, indicano, secondo il principio di Eliot del "correlativo oggettivo", uno stato d'animo. Questa "polifonia" di immagini porta in scena una serie di parole che esprimono una determinata condizione esistenziale. Se fosse frutto di un equivalente della "poetica del correlativo oggettivo", l'oggetto metafisico starebbe per il mistero cui allude, ma esso è insignificante in sé, poiché è nel rapporto con gli altri oggetti che descrive l'enigma. Il *De rerum natura* saviniano spiega filosoficamente il reale partendo da esso e si esprime con 'termini' reali, con parole trasparenti nel loro doppio fondo e immagini semplici e *semafore*:[240] *figure*, e quindi *altre* pur essendo *le stesse*.

> "La visione non è la metamorfosi delle cose stesse nella loro visione, non è la doppia appartenenza delle cose al grande mondo e a un piccolo mondo privato." [241]

[238] "La soppressione del senso in arte non è un'invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta che sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud in pittura il primato dell'applicazione spetta al sottoscritto." (G. De Chirico, *Noi metafisici*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 69).

[239] " Non hanno significato. Inutile dire quale vantaggio colossale la metafisica, la poesia, il lirismo, la fantasia dell'uomo potrebbero trarre dal concetto che l'Universo non ha significato. S'intravede una nuova Bibbia tutta ispirata da questo concetto: la nostra 'vera' Bibbia." (A. Savinio, *Fato,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 156).

[240] Come il sogno, che "è questo stesso mondo, ma come metafora". (Cfr. J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero,* Milano, EST, 1996, p. 57).

[241] M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p.31.

Simbolo e segno sono concetti differenti:

> "Per descrivere la concezione del simbolo come diversa dal segno, Jung precisa che, mentre il segno è qualcosa che sta al posto di qualche cosa d'altro, in qualità di significante che sta al posto del significato, il simbolo, invece, non è qualcosa che sta al posto di qualche cosa d'altro, cioè non è un significante che sta al posto di un significato. Per Jung il simbolo è «pregno di significato» [...]."[242]

Ma in Savinio il "segno" o la "figura" sono anche detti "simbolo". Egli riprende il significato etimologico, secondo il quale il *simbolo* è l'oggetto - piccolo legno o altro- che, spezzato, veniva distribuito tra i due ospiti e, ricongiunto, ne permetteva il riconoscimento. Così scrive nell'articolo *Il ritorno ai simboli*:

> "Giacché, per mettermi alla portata di tutti, sono costretto a tener conto delle varie e fantasiose interpretazioni che si sono succedute sul paziente corpicino della parola «simbolo», avverto che ogni significato di allegoria, quindi di forma illustrativa di astrazioni, è da escludere dagli scopi per i quali io faccio uso di questa parola, né volli pur anco mutare a mio modo e ampliare comunque le esatte indicazioni che dà il vocabolo simbolo: però mi attenni al suo significato di «segno» e «contrassegno»; senonchè, a fini metafisici, volli connettervi anche il significato di «presagio» che gli dà Eschilo, nel «Prometeo» [...]."[243]

Il "simbolo" è l'oggetto che è metà di un'unica realtà, e che con la sua sola presenza rimanda ad un'assenza, quella della seconda metà, nonché della più grande realtà che le unisce entrambe.

I " segni dello alfabeto metafisico",[244] i "segni eterni" [245] (così chiamati da De Chirico), costituiscono, assemblati, formule della visione, equivalenti nella tensione che s'instaura reciprocamente. "Il contrasto non è tra gli oggetti, ma tra le proprietà degli oggetti", [246] e il rapporto tra esse dà sempre

[242] F. Fornari, *I fondamenti di una Teoria psicoanalitica del linguaggio*, cit., p. 93

[243] A. Savinio, *Il ritorno ai simboli*, ora in A. a. V. v., *Mistero dello sguardo*, cit., p. 141.

[244] G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, cit., pp. 87-88. Prosegue: "I limiti di questi segni costituiscono per noi una specie di codice morale ed estetico delle rappresentazioni e per di più noi con la chiaroveggenza costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose."

[245] Cfr. il saggio di P. Baldacci, *Savinio e il surrealismo*, (in A. a. V. v., *Alberto Savinio*, Milano, Mazzotta, 2002), in cui si osserva che De Chirico nel periodo milanese si accorge che la sensazione poetica è una scintilla intuitiva evocata da parole o immagini decontestualizzate e come liberate dal comune senso che la logica diurna attribuisce ad esse.

[246] M. Paquet, *Renè Magritte. Il pensiero visibile*, cit., p. 16.

come risultato una 'x', l'enigma, qualunque sia la combinazione composta da questo magico, alieno alfabeto.[247]
La sua soluzione si gioca, intuitivamente, nei rapporti reciproci e sommati tra tutti gli oggetti in scena, e quindi l'enigma finisce a ridursi approssimativamente ad una cifra, ottenibile con infinite operazioni, impedendo quindi di risalire all'effettivo valore e alla reale identità di ciò che si cela sotto la maschera dell'oggetto noto.

> "Finché colui che sogna è nel sogno, il sogno non può essere segno perché è presenza e non rappresentazione." [248]

Chi crea il "sogno" dell'arte ne rimane all'esterno, non potrebbe essere "vittima" del procedimento automatico, non cade "in preda" all'*informe*, ma ne è necessariamente organizzatore e attribuisce alle immagini visive contenute dal sogno ("cose" al posto di "parole") la valenza di segni. La ragione vigila, decifra, riordina e fornisce una *forma* all'*informe*, creando il linguaggio.

> "Quando viene compreso da persone sveglie, il sogno può essere definito come il linguaggio iconico primario, in quanto formato essenzialmente da allucinazioni visive, cioè da immagini visive, intese come rappresentazioni di parole trasformate in rappresentazioni di cose e vissute come referenti reali. [...] Il rapporto tra sogno e segno si pone fondamentalmente come rapporto tra linguaggio della notte e linguaggio del giorno. La natura iconica del linguaggio del sogno fa sì che lo studio del linguaggio iconico costituisca non solo un capitolo speciale di una teoria dei linguaggi, ma anche un punto di riferimento essenziale nel discorso sulla fondazione del linguaggio, in relazione al rapporto primario tra ciò che Freud ha chiamato rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola. [...] Dopo Freud il sogno è diventato un linguaggio perché esso non presenta più semplicemente se stesso, ma rappresenta qualcos'altro. Perché il sogno possa effettivamente diventare linguaggio è tuttavia necessario che il sognatore si svegli. [...] Sarà l'interpretazione a istituire il sogno come linguaggio, cioè come un processo di produzione di segni." [249]

La natura del linguaggio del sogno, quella iconica, è, inoltre, la profonda natura del linguaggio diurno, il suo "doppio fondo" segreto.

[247] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate,* cit., p. 21.
[248] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 28.
[249] *Ivi,* pp. 27-28.

1.9. Vedere il linguaggio.

La scena *ironica* che presenta oggetti, manifesta l'Essere e il pensiero al tempo stesso, visto che tutto il pensabile è figura dell'Essere. In Pittura l'*io* raffigura oggetti per conoscere altri oggetti esterni (principio della metafora): attraverso il concreto cerca di conoscere e proporre l'astratto. L'artista metafisico parte dalle cose pensate per arrivare al pensiero e di qui alla verità pensata dal pensiero (e pensabile), ma anche intuisce, come per la legge matematica della similitudine, le proporzioni della verità insondabile.

Pensiero e linguaggio sono intimamente legati, nel segno del *logos* greco (pensiero e parola assieme).[250] Savinio intende anche svelare il linguaggio stesso[251] e renderlo visibile.[252] Le cose sono la base del linguaggio, l'anima della parola è l'oggetto. L'immagine viene prima del pensiero, nell'inconscio,[253] ed è elemento di una logica primaria. Il maggiore dei Dioscuri (così amavano chiamarsi i due fratelli De Chirico) ammetteva di pensare per immagini e di considerare l'immagine "la principale espressione del pensiero umano", tanto che il pittore mirava a cogliere ed oggettivare il pensiero prima ancora che diventasse parola. Ne *Il meccanismo del pensiero* leggiamo:

> "Noi non pensiamo in nessuna lingua per il semplice fatto che non pensiamo con delle parole e che la parola, come il gesto, pur essendo legata al pensiero, non costituisce l'essenza del pensiero. [...] Se, come si suppone, si pensasse con delle parole, i sordomuti e gli animali non penserebbero e però essi pensano. Tutte le cose ed i fenomeni esistenti che sono stati visti dall'uomo, si sono

[250] Cfr. G. Mosconi, *Il pensiero discorsivo,* Bologna, Il Mulino, 1978 e *Discorso e pensiero*, Bologna, Il Mulino, 1990. Cfr. anche C. Cacciari, *Psicologia del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 31-33.

[251] Anche il linguaggio ha un suo 'doppio' fondo (si pensi al lapsus, al doppio senso, all'ironia,…).

[252] "[…] apparve a Sigfrido il linguaggio degli uccelli. Perché ho detto «apparve» e come può un linguaggio «apparire»? Eppure sì. Ma i sensi solo in momenti come questo si affinano fino ad acquistare nuove possibilità. I suoni allora divengono visibili e l'orecchio «vede». Appare il corpo del suono e la sua ossatura." (A. Savinio, *Germanesimo,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 168).

[253] Cfr. C. Cacciari, *Psicologia del linguaggio* (cit., pp. 26-28), sulle due teorie sul rapporto tra pensiero e linguaggio: la prima vede "le strutture linguistiche a dar forma alla massa amorfa del pensiero", la seconda "considera, invece, pensiero e linguaggio come facoltà parzialmente autonome dotate di caratteristiche e proprietà peculiari; essa mette dunque in discussione il primato della sfera logico-linguistica ammettendo l'esistenza di forme prelinguistiche e non linguistiche di pensiero (le immagini mentali, per esempio)." Secondo quest'ultima teoria il funzionamento del pensiero prescinde dal linguaggio, e questo è evidente anche dalla presenza di "pensieri non verbalizzati" ("linguaggio interiore o interno", che confluisce nella pagina bianca) o "frasi dette senza che riflettano un percorso di pensiero" (il *non-sense*).

impressi nel suo spirito sotto forma di immagini, prima che la parola fosse stata trovata per designarli. L'uomo che viveva in sul principio dell'era umana doveva sicuramente usare i gesti per esprimersi e comunicare il suo pensiero. In seguito, dopo che la parola cominciò ad essere usata, il vocabolario degli uomini si arricchì lentamente, ma sempre la parola ha seguito la creazione d'un oggetto o la scoperta di un'idea. […] È certo che la parola ci serve come un freno poiché essa è infinitamente più lenta dell'immagine e frena il succedersi delle immagini, permettendo così al nostro pensiero di analizzarle e di realizzarle. [...] Vediamo ora come funziona la tecnica del nostro pensiero. […] I nostri occhi, le nostre orecchie, le nostre dita, il nostro naso e la nostra lingua sono i ricevitori delle impressioni, che poi trasmettono al nostro cervello, ove esse formano un pensiero. Questo pensiero si esprime in immagini precise ed imprecise. […] La forma corrente del pensiero umano è l'immagine visuale. […] Facciamo ora notare che i primi caratteri conosciuti dalla scienza erano d'origine egiziana; essi consistevano nel disegno dell'oggetto che l'individuo doveva esprimere con la scrittura; ciò vuol dire che non era la parola ma l'immagine esistente nella mente dell'uomo che si tracciava sul papiro o altra superficie. Come sono nate queste immagini visuali? Per le immagini che rappresentano gli oggetti fisici la spiegazione è più semplice. […] Cerchiamo ora di analizzare le immagini esistenti nel nostro spirito e raffiguranti dei concetti, dei sentimenti o delle idee metafisiche. La visualità cerebrale è molto più sviluppata della visualità dei nostri occhi. La fantasia ci aiuta a creare queste immagini, o *visioni*, che a volte sono strane e poco somigliano alla realtà. Sono immagini che piuttosto somigliano a un sogno e la loro chiarezza e la loro precisione variano come nei sogni."[254]

L'origine della parola[255] è, quindi, l'immagine di cui è costituito il pensiero: dipingere oggetti è offrire il linguaggio nel suo stato ancora di "cosa pensata". Sicché, vedendo *Le chant d'amour*, frutto dell' "arte interiore e cerebrale" di De Chirico, Magritte disse di aver visto il pensiero per la prima volta, e proprio il pittore belga ripropose il *pensiero per immagini* dechirichiano, sostenendo di utilizzare la pittura proprio per rendere visibile il pensiero. Il pittore "pensa in pittura" (come diceva Cezanne) e il poeta "scrive per immagini". Scrive Breton:

"Sintomatico anche il desiderio provato più tardi da Apollinaire, di esprimersi con i suoi *Calligrammes* in una forma che sia al tempo stesso poetica e figurativa, e più ancora la sua primitiva intenzione di raccogliere le composizioni poetiche di questo tipo sotto il titolo: *Anch'io sono pittore*. […] Per

[254] G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., pp. 408-410 (corsivo nostro). Specifica l'Autore: "I ciechi-nati devono invece usare delle immagini tattili ed auditive, ma che in loro acquistano una forma molto più concreta che in noi, per il fatto che i sensi del tatto e dell'udito sono molto più sviluppati nei ciechi-nati che in noi."

[255] "Noi sappiamo cosa sono le parole, così quando esse si mischiano nei nostri pensieri, la loro origine rimane sempre l'immagine che le ha stimolate." (*ibidem*).

parte mia, mi sembra oggi possibile e di grande interesse l'esperienza che consiste nell'incorporare in una poesia oggetti più o meno consueti, o più esattamente nel comporre una poesia in cui fra le parole trovino posto degli elementi visivi [...]."[256]

Breton stesso presenta poemi-oggetto, parole con una materialità inedita sulla scia delle esperienze futuriste; De Chirico, da parte sua, inscena il "drame sans paroles", come fa Vitrac per esemplificare l'impotenza del linguaggio a esprimere la relazione tra l'idea e il segno e la problematica scissione delle due logiche.[257] Raccomanda il fondatore del Surrealismo:

"fra le parole trovino posto degli elementi visivi, che non ne costituiscano mai un duplicato."[258]

Oggetto e immagine sono quasi interscambiabili:[259] la scena ironica allestita dall'artista *ipocrita*[260] non offre parole, ma cose, il "concreto" per l' "astratto":

"La rivelazione ci ha permesso di vedere un mondo metafisico esistente fuori dagli uomini".[261]

Il mondo "disumano" della verità è reso con *forma* che si fa corpo dell'*informe*, ossia con la metafora-corpo. L'arte mostra la volontà di "tentare il generoso abbraccio della Natura nella sua pienezza"[262] e di "conoscere la ragione che governa il tutto penetrando il tutto": il pensiero si fa *cosa* per comprendere le più intime ragioni del reale.

[256] A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo*, cit., pp. 193-194.

[257] Così G. C. Roscioni (*Nota* ad *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974, p. 241), riferendosi ai capitoli *Drame de la ville méridiane* in *Hermpahrodito* e gli stessi *Chants de la mi-mort*: "Il «drame» in essi non sta negli elementi scenici tradizionali (i personaggi, il sipario, ecc.) che in Savinio del resto sono quasi sempre sottintesi, ma nello «scontro delle parole» e delle immagini."

[258] A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo*, cit., pp. 193-194.

[259] Foucault ricorda l'affermazione di Magritte: "A volte il nome di un oggetto sta al posto di un'immagine. Una parola può prendere il posto di un oggetto nella realtà. Un'immagine può prendere il posto di una parola in una proposizione" (cfr. M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 55).

[260] "Chiunque mi chiami ipocrita non mi offende. Sciogliamo il sostantivo: ipocrita indica colui che esamina da sotto – una posizione che contiene il corollario di due altre posizioni precedenti, l'esame superno e quello interno. Intendere il tutto, penetrando nel tutto." (*Hermaphrodito*, ed. Garzanti, p. 207). Non per nulla W. Pedullà intitola il suo saggio *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*.

[261] G. De Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., pp. 403-405.

[262] A. Savinio, *Anadiòmenon*, cit.

Capitolo 2. Il *meccanismo del pensiero,* tra somiglianza e identità.

2.1. Le immagini della Poesia metafisica.

Con "immagine"o "immagine poetica" si intende la figuratività evocata dalla parola (secondo l'oraziano "ut pictura poesis")[1] : la metafora è quasi sempre visiva, anche perché "pone sotto gli occhi" qualcosa che prima era invisibile. Il simbolo non è adeguato alla profondità della verità cui si vuole alludere nella tela metafisica

> ("Tutto ciò che è profondo ama la maschera; le cose più profonde hanno per l'immagine e l'allegoria perfino dell'odio. Non dovrebbe essere soprattutto l'antitesi il giusto travestimento con cui incede il pudore di un dio?"), [2]

perciò è nell'inatteso e paradossale accostamento di due realtà "diverse" (e "altre") che si gioca il procedimento di velamento e rivelazione della Verità:

> "Si tratta, per mezzo di altre cose, di cose diverse, di far conoscere la cosa meglio che si può, illuminarla con la luce più intensa, penetrarla più profondamente."[3]

"Diverse" e "altre" cose per descrivere la Verità: nell'ironia più oggetti si accostano per descrivere un'altra realtà non evidente, eppure presente.

> "Si tratta di un mondo inspiegabile, che l'intelligenza può solo sentire per mezzo dell'intuizione ma che non può essere capito con la logica".[4]

Il mistero non può essere riprodotto direttamente con la parola, è necessaria la figura che si fa sua mediatrice e crea lo straniamento, così come quello operato in pittura dall'ironia. L' "alterità" degli oggetti si gioca nello "spostamento" del contesto in cui sono inseriti o della "forma" con cui vengono presentati.

Le immagini più creative sono spesso specchio della fusione di più esperienze sensoriali[5] (quasi fossero più realtà) o di particolare livello

[1] Orazio, *Ars poetica*, 361, Epistola III del II libro, Milano, Rizzoli, 2000.

[2] Cfr. F. Nietzsche, *Aldilà del bene e del male*, Milano, Mondadori, 1981, p. 43, aforisma n. 40.

[3] A. Savinio, *Maupassant e l' "Altro"*, Adelphi, 1982, pp. 110-111.

[4] G. De Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, cit., pp. 403-405.

[5] Cfr. B. E. Beck, *La metafora come mediatore tra pensiero semantico e pensiero analogico*, in C. Cacciari, *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina, 1991, pp. 307-308. Cfr. anche lo studio di C. Cacciari, *Il rapporto fra percezione e linguaggio attraverso*

mentale (come gli ossimori[6] o le valenze psicologico-spirituali abbinate ai sensi). Savinio ricorre a sinestesie di diverse specie: "il fiato del mare spande libero il suo lezzo verde"[7] (odore-colore); "uno stanco odore di violette"[8] (sinestesia "psicologica" tra colore tenue, detto "stanco", cioè debole, e lieve profumo); "un silenzio di pelo"[9] per il movimento silenzioso di un morbido coniglietto (tatto-suono). Il suono si presta a quel "sortilegio delle analogie in cui è maestro"[10] l'Autore: ecco che per Savinio una domanda inopportuna sarà "stonata",[11] la modulazione di una voce si rende visibile metafisicamente in un disegno ondulatorio,[12] e i suoni stessi,le note e il tema che esse formano saranno trasfigurati poeticamente:

> "minuscoli arpeggi in cima ai quali il tema ritira fuori la sua testina luminosa, pieno di virginea grazia nei suoi gruppetti, nei suoi boccolini sonori, nelle sue volatine; e quando arrivò al fortissimo do bemol che ritarda sul si bemol della dominante; si dominante e annuncia la fine, il suono si smorzò di colpo; poi, dal fondo degli acuti, nacque chiarissimo, infantile, un trillo di quattro notine; si gonfiò in un immenso crescendo, traversò tutta la tastiera come una via lattea, e il Notturno si chiuse su pochi accordi di una modestia, di una rassegnazione esemplari." [13]

La sinestesia è quello "spostamento" dei sensi che genera straniamento e poesia:

> "Abita dentro un corridoio [...]; un corridoio che mediante un gioco di coperte tirate da muro a muro egli ha trasformato in un molle labirinto; un molle e ondeggiante labirinto che una bambina traversa e ritrova quale una piccola luce danzante: Donnina, la figlia di Enrico; una bambina di cinque anni che se Mozart l'avesse conosciuta, avrebbe scritto apposta per lei un'operina della sua musica più sottile e scintillante":[14]

---

la metafora, in A. M. Lorusso (a cura di), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 325-327.

[6] Ad esempio, "ombre luminose del tramonto" (A. Savinio, *La Turca,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 17).

[7] Id., *Un maus in casa Dolcemare*, in Id., *Casa "La Vita",* cit., p. 324.

[8] Id., *Poltromamma,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 660.

[9] Id., *Il gallo,* in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., p. 771.

[10] S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, cit., p. 19.

[11] Cfr. A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 118.

[12] "Era una voce morbida e così ricca di flessioni, che pure in quella breve frase essa trovò modo di passare tre volte dai toni bassi ai toni alti e viceversa, tracciando una sonora fila di piccole montagne russe." (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 681).

[13] Id., *Pianista bianco,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 741.

[14] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 781.

sottile ("piccola") e scintillante ("luce"): la particolare sinestesia (luce-movimento) è perfettamente ripresa. Bizzarre analogie, inconsueti accostamenti tra sostantivi e aggettivi, inusitate metaforiche definizioni costellano le pagine saviniane, presentando un'inaspettata poesia come nelle espressioni "la morte di Gemito è appena il guizzo di un delfino sul mare"[15] o "la danza è una pazzia bianca, una malattia silenziosa e ondeggiante"[16] o, ancora, "piatte di suono, le parole avanzavano stente sui loro piedini mutili".[17]

Dando vita a concetti altrimenti inesprimibili col linguaggio "proprio", la figura poetica (similitudine, analogia o metafora) diventa mezzo di conoscenza di quel qualcosa che è "un di più" delle cose che mostra:

> "La metafora può produrre nuova conoscenza e nuove intuizioni modificando le relazioni tra gli oggetti." [18]

e soprattutto i criteri di somiglianza e identità, che vengono trasformati dallo sguardo del sogno e del bambino. Come il sogno, la poesia inserisce le parole in un sistema di relazioni impossibili nella lingua di tutti i giorni, è ricerca di "un inconscio nel linguaggio, del quale il linguaggio non sa nulla". [19] D'altra parte, in una lingua non metaforica "il linguaggio diurno rimane mutilato di gran parte del suo senso se non viene collegato al linguaggio notturno." [20]

L'ironia-dissimulazione crea un linguaggio formato da tutti quei linguaggi di cui si occupò Freud e

> "che implicavano palesemente il fallimento specifico della semiosi: il sintomo nevrotico, il lapsus e il sogno. La sua scoperta più sensazionale fu quella di stabilire che anche il fallimento della significazione aveva un significato e quindi implicava una semiosi. La novità consisteva nel fatto che si poteva parlare di linguaggi ignorati, come tali, da chi parlava e compresi invece da chi ascoltava purché chi ascoltava fosse esperto di una particolare lingua straniera, che è la lingua dell'inconscio. Improvvisamente si scopriva che l'uomo, quando parla, oltre alla lingua materna, parla anche una lingua straniera, che si rivela attraverso le trasgressioni della lingua materna."[21]

Il bambino vive in un mondo in cui reale e fantastico comunicano e si scambiano le posizioni. Per Savinio il bambino è profeta, perciò la sua parola riempie spazi insondabili. Il lapsus riporta a galla il bambino e la sua logica

[15] Id., *Prefazione* a *"Casa la Vita"*, cit., p. 201.
[16] Id., *Isadora Duncan,* in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 252.
[17] Id., *Storta la vita sana?*, cit., p. 398.
[18] C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, Milano, McGraw-Hill, 2002, p. 21.
[19] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 7.
[20] *Ivi*, p. 29.
[21] *Ivi*, p. 8.

e ridona poteri profetici all'adulto. Il bambino si crede onnipotente: sa di poter trasformare le cose, dare ad esse nuove funzioni e varca facilmente il limite del linguaggio, dando nomi al creato, volendolo "ri-creare", o almeno trasformare, per vedere qualcosa di diverso e di "suo" nel reale. Noi siamo prevenuti e soggiogati dalla logica delle funzioni, il bambino invece si muove secondo l'analogia e crea, con impensati accostamenti, inedite visioni delle cose, come "lo sbadiglio della stoffa" ,[22] ad indicare un buco nel tessuto di un abito o "il cadavere della città",[23] che allude ad una città grigia, "spenta", deserta, addormentata, "cadaverica", o, ancora, "il bastione pallido della gengiva completamente nuda"[24] per l'evidente volume roseo di una gengiva in una bocca sdentata.

> "I bambini [...] sono surrealisti per natura. È un meccanismo un po' simile a quello dell'umorismo. Si tratta di creare un'emozione, associando due cose che per loro natura sono inassociabili."[25]

Il bambino è, senza saperlo, veggente che parla per enigmi (come dice Aristotele, "enigma è infatti proprio questo: dire mettendo in contatto quel che non si potrebbe")[26] e l'artista, consapevole *oltreuomo* che può vedere tutta la realtà, veggente slegato dalla logica della massa che, sotto la veste di immagini fantasiose, porta le verità a chi si pone in ascolto per capire, è dunque bambino. Fare poesia è per Savinio permettere al bambino, il grande protagonista dell'opera saviniana (il poeta-*fanciullino*, il "narratore inattendibile" di cui parlerà Booth, e insieme il "personaggio-riflettore" di James, l'*io* multiforme, la coscienza bambina, deformante e creativa), di porsi come tirannico centro dell'operazione creativa, trasfigurando la realtà che vede e che intuisce:

> "D'un tratto una voce spaventosa ruppe sopra la testa così leggera di Leone e gliela empì di rombo. La casa presso la quale egli si trovava a camminare, posata al margine della via come un enorme dado nero, aveva tirato su quella voce dal fondo delle sue viscere tenebrose e l'aveva cacciata fuori dalla testa buttando all'aria il tetto. Strani abitanti popolavano il cielo. Numerosi e invisibili. E spandevano un ronzio come uno sciame di altissime api. D'un tratto un anello di fiamme si accese intorno alla città,seguito da uno spaventoso boato. Di rimando luci abbaglianti si accesero nel cielo e calarono lente sulla città come gigantesche meduse, illuminandola tutta. Sul fuoco che saliva dalla terra altro fuoco scendeva dal cielo, come grossi fiori rossi su un prato rosso. […] Perché? E che fare? Allora, alla luce abbagliante delle gigantesche meduse che calano lente dal cielo, la mente di Leone

[22] A. Savinio, *Hermaphrodito*, cit., p. 50.
[23] *Ivi*, p. 33.
[24] *Ivi,* p. 99.
[25] Id., *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 131.
[26] Aristotele, *Poetica*, 22, Milano, Bur, 1987, pp. 195-197.

all'improvviso si chiarisce. Leone vede. Vede e capisce. [...] Allora Leone che fino allora ha galleggiato assente sulla vita perché anche una foglia galleggia immobile sull'acqua di uno stagno, questo uomo sente come tanti rami liquidi e caldi che gli salgono serpeggiando su dalle viscere e gl'infiammano la faccia, gli induriscono le mascelle, gli bruciano gli occhi. E velato dal proprio pianto come un cieco dalla sua cecità, Leone scende a precipizio dalla collina e si tuffa nella città che arde. È diventato uomo.":[27]

il personaggio "vede e capisce" ("diventa uomo"), "comprende" il mondo e il suo mistero attraverso lo sguardo trasfigurante che non ha funzione estetica, bensì filosofica, gnoseologica.

Metafore ed analogie, andando oltre il sistema delle simboliste "corrispondenze",[28] ricorrono ai procedimenti automatici o ai *non-sense* per rappresentare il Mistero e per descrivere il mondo metafisico a immagine e somiglianza di quello onirico: [29]

"per mezzo della figura l'arte associa elementi che in nessun caso hanno potuto risultare accessibili ai sensi nell'ordine in cui sono presentati e che mantengono tra loro rapporti in cui sono violati il tempo e lo spazio." [30]

Le immagini surrealiste funzionano come quelle dell'oppio che non è più l'uomo a evocare, ma che "gli si offrono spontaneamente, dispoticamente. Egli non può congedarle; perché la volontà è senza forza e non controlla più le facoltà" .[31]

[27] A. Savinio, *Scendere dalla collina*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 610-612.

[28] "Il mondo, a partire di qui, gli si offre come un crittogramma che rimane indecifrabile solo finché non si sia rotti alla ginnastica acrobatica che permette di passare a volontà da un attrezzo all'altro. Non ci stancheremo mai di insistere sul fatto che la metafora, beneficiando nel surrealismo d'ogni licenza, si lascia alle spalle, e di molto, l'analogia (prefabbricata) […]." (A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere vive* (1953), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 234).

[29] Giacchè "Il miglior interprete dei sogni è colui che ha la facoltà di osservare le somiglianze." Aristotele, *De divinatione per somnum*, 2; *Parva Naturalia*, 464b, in Id., *Opera completa*, Bari, Laterza, 1973, vol. IV.

[30] P. Francastel , *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 349-356.

[31] A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 39-41. Prosegue l'Autore: "nego nel modo più formale che in Reverdy immagini come: *Nel ruscello c'è una canzone che scorre.* Oppure: *Il giorno si è dispiegato come una tovaglia bianca.* Oppure: *Il mondo rientra in un sacco* presentino il minimo grado di premeditazione. È falso, secondo me, sostenere che lo «spirito ha colto i rapporti» delle due realtà poste a raffronto. Per cominciare, non ha colto nulla a livello cosciente. È dall'accostamento in qualche modo fortuito dei due termini che è sprizzata una luce particolare, luce dell'immagine, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori. Quando questa differenza esiste appena, come nella similitudine, la scintilla non si produce. Ora,

Prima del surrealismo, già l'ideale di poesia futurista "non ha nulla a che fare con l'allegoria."[32] Le avanguardie (che individuano in Jarry la paternità "teatrale" e in Apollinaire quella "lirica") introducono l'ideale di una poesia che può essere illogicità.

> "Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. [...] Al contrario io aspiro a dare il seguirsi illogico, non più esplicativo, ma intuitivo, dei secondi termini di molte analogie tutte slegate e molto spesso opposte l'una all'altra." [33]

Le associazioni libere dell'artista-sognante-bambino sono, in realtà, collegate a un sottilissimo sistema di relazioni della nostra mente che, quando "sonnecchia" applica non tanto le regole "asimmetriche" della logica, quelle "diurne", quanto il linguaggio cosiddetto simmetrico, analogico, ossia quello notturno. Così Marinetti:

> "L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia."[34]

Ma è davvero gratuita e arbitraria la scelta delle immagini analogiche? Esiste davvero un automatismo?

> "Se basta che una cosa ne faccia venire in mente un'altra per diventare un segno, non c'è cosa che non possa essere segno. Le osservazioni sperimentali sulle associazioni libere hanno tuttavia, da molto tempo, mostrato che esse *non sono arbitrarie*. Esse obbediscono, in realtà, a due leggi fondamentali: le leggi della similarità e della contiguità, che strutturano *la metafora* e la metonimia che R. Jacobson ha mostrato come operanti nella strutturazione del discorso umano in generale. Le associazioni libere sono rette da regole linguistiche e ciò mostra che le regole del discorso umano sono tali, che non si può uscire da esse neanche quando si parla a ruota libera, come avviene nelle associazioni libere; e mostra anche che le leggi che strutturano il discorso umano non obbediscono solo a intenzioni coscienti, ma anche ad intenzioni inconsce."[35]

---

non è in potere dell'uomo, credo, concertare l'accostamento di due realtà tanto distanti. Vi si oppone il principio d'associazione delle idee, quale ci appare. […] Lo spirito si convince a poco a poco della realtà suprema di quelle immagini.".

[32] F. T. Marinetti, *Risposte alle obiezioni* (*supplemento* al *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 56).

[33] *Ibidem.*

[34] *Ibidem.*

[35] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 28 (corsivo nostro).

L'uso (creazione e fruizione) dell'analogia, illustrato nel *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*, obbliga a rintracciare nel campo semantico del primo termine un'accezione rientrante anche in quello del secondo termine (come accade con la metafora), ma più spesso crea un collegamento nuovo, un significato nuovo e, di qui, un nuovo vocabolo, sorto dall'unione stupefacente dei due sostantivi.

> "Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto. Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo." [36]

Per Savinio scrivere una *Nuova enciclopedia* è attingere alla totalità delle possibilità metaforiche e scegliere, compiendo un'operazione interna al linguaggio stesso. Per quanto riguarda l'individuazione dell' "identità" della parola nella figura, la studiosa Winner, in un saggio intitolato "Le prime metafore nei discorsi spontanei dei bambini", paragona alla metafora i giochi che i bambini fanno per mezzo di oggetti simili ad altri più opportuni, notando che il bambino fa sovraestensioni basate sulla somiglianza, anche le meno legittime, ai fini del gioco.[37]

> "Ogni metafora è [...] uno strumento per trarre delle implicazioni basate su analogie; i concetti vengono estesi, compressi, deformati («stressati»); essi non sono rigidamente delimitati ma «elastici e permeabili», e in questo senso producono scoperte. In quest'ottica, la metafora produce un ripensamento creativo [...]."[38]

La metafora può essere utilizzata in maniera doppia e umoristica (il "doppio senso"), sfruttando, cioè, l'ambigua valenza semantica di un termine, come, ad esempio, nel paragone col sale, elemento presente in quasi tutte le pietanze ("essere come il sale", o "fare il prezzemolo" indica la presenza di qualcuno in ogni luogo) e al tempo stesso essenziale insaporitore (come di

[36] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 47. Cfr. i "soldati-caloriferi" di Savinio (*Hermaphrodito*, cit., p. 31), in cui l'aggettivo "calorifero" viene ambiguamente impiegato, creando una nascosta analogia futurista, delineata dal trattino, che separa normalmente due sostantivi, e non sostantivo e aggettivo.

[37] E. Winner, *Le prime metafore nel discorso spontaneo dei bambini,* in C. Cacciari, *Teorie della metafora,* cit., pp. 35-36.

[38] C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, cit., p. 21.

persona "sapida", intelligente e spiritosa),[39] magari anche ribaltando il significato del secondo aspetto:

> "Antoine Calaroni era il pilastro dei salotti. La sua presenza ai ricevimenti dell'alta società di Atene, era necessaria come il sale in cucina. Questo parallelo non va preso alla lettera. Antoine Calaroni era l'uomo più sciapo del mondo […]."[40]

La poesia volge la "patologia" linguistica della polisemia (ambiguità ed equivocità) in virtù, "raddoppiando" le possibilità del linguaggio. La convivenza del contesto onirico con oggetti quotidiani o della scena realistica con oggetti del sogno -anche in forma di *collage*- creano la metafora, il salto, lo scarto tra il "qui" e il "là" della lingua, quello che Genette chiama lo "spazio esiguo, ma vertiginoso, che si apre tra due parole di uguale senso, due sensi della medesima parola: due linguaggi del medesimo linguaggio". [41]

Savinio è consapevolmente lontano dalle metafore più retoriche e scontate, cercando di 'disinnescare'[42] il procedimento secondo il quale esse rientrano nei "luoghi comuni retorici"[43] e si istituzionalizzano, perdendo la loro efficacia e la loro funzione di far "scattare", mediante lo straniamento, la visione ironica. La bellezza delle immagini è "funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori", cioè tra i due termini della metafora, e la cui potenza varia in base al grado di arbitrio che concorre alla creazione dell'immagine,[44] che può far anche parte di un bric-à-brac dall'aspetto

[39] Del resto, in greco antico 'sale' (*àl, alòs*), al plurale (*àla*), oltre che 'mare' significa 'facezie', espressioni burlesche, spiritose.

[40] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 583.

[41] G.Genette, *Figure, Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 197-202.

[42] Anche secondo Breton le immagini più scontate, quelle naturali, possono essere rivivificate da uno spirito poetico innovativo che, come raccomanda Hegel stesso, combini l'intuizione anche con l'umorismo (cfr. A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo*, cit., p. 200).

[43] "Dicono che il mare, quando copre i quattordici chilometri che nella baia del San Michele segnano la lunghezza delle sue maree, avanza con la velocità di un cavallo al galoppo; ma è una delle solite immagini ispirate dalla retorica. Del resto, quante immagini trovi che si valgono del cavallo, questo animale araldico e sconvolto da una raggelante pazzia, sta pur certo che sono immagini retoriche ed estetizzanti." (A. Savinio, *Walde "mare"*,cit., p. 281).

[44] "Gli innumerevoli tipi d'immagini surrealiste esigerebbero una classificazione […]. […] Per me la più forte, non lo nascondo, è quella che presenta il massimo grado di arbitrio; quella che richiede più tempo per essere tradotta in linguaggio pratico, sia che racchiuda una dose enorme di contraddizione apparente, sia che uno dei termini sia stato curiosamente sottratto, sia che annunciandosi sensazionale, abbia l'aria di concludersi fiaccamente (richiudendo in modo brusco l'angolo del suo compasso), sia che trovi in se stessa una giustificazione formale irrisoria, sia che risulti d'ordine allucinatorio, sia che presti con la più grande

inverosimile[45] e addirittura "anti-artistico".[46] Quando l'oggetto non significa più se stesso, allora le parole possono girare a vuoto o essere imprevedibili.

La "pazzia" dell'immagine poetica corrisponde a quello scardinamento dei "dogmi" che rispecchia la massima libertà creativa:

> "Si tratta di togliere al cervello la sicura del domma e dei principii posti una volta per sempre e imprimergli quel moto rotatorio che di ogni cervello fa un macinino di idee."[47]

La metafora, se presa alla lettera, crea straniamento e uno sguardo capace di stupirsi dell'insieme delle parole che la compongono.

> "Le buone metafore, e produttive, sono quelle che mettono in parallelo cose distanti, secondo un criterio originale; questo criterio funziona come istruzione di analogia. Selezionando un tratto pertinente (meglio se marginale), la metafora costruisce la similitudine. Il punto dunque sta nel trovare il criterio giusto, ovvero il giusto rispetto sotto cui stabilire il rapporto analogico fra metaforizzante e metaforizzato. Non si tratta di avere inventiva (se non nel senso etimologico di «inventio», come capacità di saper trovare) ma di saper-vedere, in tutto quello che già c'è e che sappiamo di un termine (ovvero nella conoscenza enciclopedica che abbiamo di quel termine), qual è il tratto giusto su cui –come un grimaldello- operare. (E se la metafora è una questione di sapere, come ben mostrerà Tesauro, si tratterà anche di «imparare», dunque di esercitarsi, di arricchirsi per saper-vedere di più)." [48]

Si passa dalla metafora dall'angolo di *compasso minore* - secondo la definizione di Breton - (come il paragone di barba e capelli ai raggi del sole),[49] ad altre in cui l'ampiezza dell'angolo aumenta,[50] grazie alla maggiore distanza tra primo e secondo termine (denominati *vehicle* e *topic*),[51] e

---

naturalezza all'astratto la maschera del concreto, o viceversa, sia che implichi la negazione di qualche proprietà fisica elementare, sia che scateni il riso."(Cfr. A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, cit., p. 41).

[45] "Lo spauracchio della morte, i caffè concerto dell'al di là, il naufragare della ragione più bella nel sonno, il sipario schiacciante dell'avvenire, le torri di Babele, gli specchi dell'inconsistenza, l'invalicabile muro d'argento macchiato di cervello, queste immagini troppo suggestive della catastrofe umana sono forse soltanto immagini." (Id, *Secondo Manifesto del Surrealismo*, cit., p. 64).

[46] Per Breton "È perfino lecito intitolare poesia ciò che si ottiene con l'accozzaglia più gratuita (osserviamo, se volete, la sintassi) di titoli e di frammenti di titoli ritagliati dai giornali" (Id., *Manifesto del Surrealismo*, cit., p. 44).

[47] A. Savinio, *Contro il fanatismo*, in Id., *Opere. Scritti dispersi*, cit., p. 349.

[48] C. Cacciari, *Teorie della metafora...*, cit., p. 11.

[49] A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 66.

[50] Cfr. A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, cit., pp. 25-26.

[51] Cfr. N. Caramelli, *Psicologia e metafora. Interpretazioni e problemi nella ricerca recente.*, in A. M. Lorusso, *Metafora e conoscenza*, cit., p. 95.

l'immagine ottenuta, sottesa nel *tenore* della metafora, è sempre più ardita e destabilizzante, dall'effetto più spettacolare (poiché "le immagini assurde sono le più seducenti").[52] Allo stesso modo, le similitudini saviniane divaricano la distanza tra i due termini accostati, procedendo per gli slittamenti di senso e le improbabili analogie del sogno. La "differenza di potenziale" tra i due termini della metafora o della similitudine è figura di quella che intercorre tra l'aspetto del reale e la sua misteriosa verità: il mistero stesso è intuibile per similitudine con la distanza tra il reale percepibile e le verità dell'inconscio,della memoria, della fantasia trasfigurante.

La letteratura che si fa sogno può, quindi, offrire "la gradevole sorpresa di una somiglianza mai notata prima o l'effetto comico di una presentata con destrezza". [53]

Ricche di ingegnose similitudini e bizzarre e accese note di colore popolare le pagine che Savinio dedica alle Olimpiadi ateniesi:

> "Gli ateniesi sono aitanti e pelosissimi, e da quando è prevalso l'uso di radersi la barba e i baffi, la loro faccia è turchina fin sotto gli occhi, dello stesso turchino del mare che là presso bagna le sponde del Falero. Le file di questi uomini neri sono traversate talvolta da una donna monumentale, le gambe a colonna, gli occhi acquosi e a palla, due trecce color spiga e grosse come gomene calate giù per le spalle. […] Atene ricostruì con molto impegno il suo stadio a forma di calamita, sulla sinistra dell'Ilisso, ma non fece in tempo a terminare le magnifiche gradinate di marmo pentelio che lo fanno bianco e brillante come lo zucchero, e il giorno dell'inaugurazione, metà marmo e metà legno, l'immensa tribuna posata tra le mollezze vegetali di una piccola foresta suburbana, sembrava una faccia rasata per metà, e per l'altra metà bruna di una barba di otto giorni. Poi la folla arrivò, e diede allo stadio un aspetto uniforme di barattolo di caviale. […] La Grecia [...] si era mossa tutta [...] villici e rurali erano accorsi da tutte le parti della Grecia «stereà», cioè a dire ferma, e dalle isole assieme con le loro donne, queste pure vestite parte con l'abito nazionale, il fazzoletto in testa e le collane di monete d'oro sul petto, parte infagottate in serici abiti europei, neri e lustri come elitre di grilli giganteschi. […] La folla brulicava sulle gradinate, come lava sulle pendici di un vulcano. Da quella umanità in fermento saliva fumo di latticini stantii e di aglio, che nel cielo luminoso e profondo aveva composto una nube in forma di canapè, sulla quale, colorati e trasparenti, sedevano gli dèi antichi, sorridenti e felici di quella bella ripresa di paganità." [54]

[52] Prosegue: "Non perché ci attrae l'innaturale, ma per ottimismo e bisogno di attività."(A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 121).

[53] P. Wheelwright, *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, Indiana University Press, 1954, pp. 114-15."Una similitudine semplice, senza alcuna profondità di segnazione multipla, è solitamente poco interessante." (cfr. *ivi,* pp. 106-110).

[54] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., pp. 669-673.

Savinio mescola i registri stilistici nel giro di poche righe: da immagini comiche o volgari si arriva a metafore dall'eleganza ricercata:

> "I negozi nereggiavano di signore affollate ai banchi di vendita, come mosche sopra un escremento caldo. […] Screziato dal volo tagliente dei pipistrelli, il cielo vespertino sembrava uno specchio di smeraldo sul quale un gigante avesse tirato una sassata. I negozi di via Ermete brillavano come teatri." [55]

Ecco che la prosa saviniana si mostra prodiga di similitudini, quasi "sprecate" e che avrebbero fatto una buona figura in poesie crepuscolari:

> "Dai villaggi si levano nel cielo i minareti, simili a matite appuntite col temperalapis, ma questa perfezione è rara. I minareti per lo più sono mozzi, e sulla cima diroccata poggia come una cesta il nido della cicogna. Colpi legnosi echeggiano nel cielo: è una cicogna che passa in volo e batte il becco, lungo e puntuto come le forbici di legno per allargare le dita dei guanti. L'altra cicogna aspetta nel nido, ritta su una zampa sola e gobba, come una zia saccente e meditativa." [56]

Anche la descrizione della cantante orientale sfoggia un gran numero di insolite immagini:

> "Le sue mani grasse e nere, simili a due grosse barbabietole[57] lessate e coperte tuttavia della loro pelle, si unirono e compressero; le sue dita corte e salaminose sulle quali scintillavano anelli barbarici, si avvinghiarono e contorsero lentamente, simili a tozzi rettili nella lotta d'amore; la sua bocca imbarrierata di enormi e gialli denti da cavalla, si allargò in una espressione di sofferenza indicibile, e finalmente un lamento cominciò a venire fuori lungo, ululo di cagna famelica, sinistra voce notturna, straziata dai denti stessi del dolore, dalle unghie stesse della disperazione: e ora saliva, ora scendeva sulla sega fittissima dei quarti di tono; ora rimaneva sospesa a mezz'aria come un occhio solitario, circondato di pelo e librato nella contemplazione di un abisso mortale." [58]

Volendo ristabilire i confini tra le figure retoriche all'interno della letteratura metafisica, si precisa quanto segue: la similitudine presenta il contatto di due realtà "diverse" - seppure nello stesso piano di realtà - ; la metafora è l'intuizione che rinvia a due realtà per intenderne un'altra, cogliendo gli aspetti comuni tra i due oggetti (il loro "minimo comune denominatore"), per alludere ad una terza realtà; l'analogia opera una

[55] *Ivi,* pp. 618-619.

[56] *Ivi,* p. 682.

[57] Cfr. anche "le mani bietolose" della grassa signora Basilica in Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 630.

[58] Id., *Concerto privato,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 731-732. Questo occhio ci ricorda diverse immagini surrealiste e, naturalmente, saviniane.

fusione degli stessi in un'unica, nuova creazione,[59] spesso dagli esiti poetici. Ma questi confini sono labili, in verità, nell'opera saviniana, in quanto tutte le figure, pur nelle diversità giocate nell'ambito della percezione e della reinvenzione, costituiscono, nella loro combinazione, l'unico sguardo (cosiddetto "metafisico") che genera poesia.

2.2. *Tra somiglianza ed identità.*

Leggiamo in un racconto:

> "il mondo intorno a sé egli lo vedeva in ispecie di torbide ricotte che alcune si movevano e altre stavano ferme". [60]

Tra visioni, travisamenti, rivelazioni e invenzioni, le similitudini saviniane presentano inediti accostamenti, come risulta evidente dalla corposa rassegna riportata a seguito di questo capitolo. Di certe verità si può parlare solo per similitudine, poiché, come scrive Hillman,

> "possiamo parlare degli *eidola* soltanto per ciò che "sembrano", per come "appaiono", o per ciò cui "sono paragonabili". Le nostre affermazioni debbono essere precedute da un "come", come se quella piccola parola fosse la moneta che diamo a Caronte, perché ci porti attraverso le acque che separano due linguaggi." [61]

La similitudine può portare l'oggetto ad inaspettate aperture a dimensioni "altre":

> "un corteo di bianche colonnine unite al sommo da una melodia di archetti, somigliavano a tante vecchine deboli di vista che camminano in fila tenendosi per mano. Era manifesto in quelle colonnine il pudore delle donne sorprese in camicia da notte." [62]

Come definire, se non poesia, questo superamento della similitudine, questo"slittamento" dal piano visivo (l'aspetto delle esili colonne in Piazza San Pietro simile a quello di minute donne anziane) a quello delle caratteristiche morali pertinenti ad esseri umani, operando

[59] Sintetizzando: similitudine = A come B; metafora: la B di A (la gamba del tavolo) = relazione tra il carattere comune al gruppo A (tavoli) e B (gambe), riconoscendo la coincidenza degli elementi A' e B' come sovrapposizione di due campi semantici che alludono ad un concetto di una "realtà" intermedia; analogia: A × B (creazione di AB).

[60] Id., *Bambini al gas,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 753.

[61] J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, cit., p. 53.

[62] Cfr. A. Savinio, *Formoso,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 296.

un'umanizzazione dell'oggetto, come accade alle poltrone diventate bianche per lo spavento nel racconto *Poltrondamore*?[63] Il bambino, del resto, dona vita alle cose, nei suoi giochi, e cerca volti in piante, pietre, mondo minerale, oggetti[64] (e risponde alla prescrizione marinettiana "sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia")[65] e tutte le cose possono stabilire tra loro inaspettati rapporti di somiglianza, qualunque sia la loro natura.

> "[...] l'anima malvagia del dottor Lerne era passata nella sua automobile; e questa impazzì, diventò omicida. Infine, inorridita di se stessa, si scaraventò contro il muro della rimessa e morì in una pozza d'olio e di benzina."[66]

Il disegno saviniano *Innocenza e somiglianza*[67] raffigura tutta la Natura (l'uomo, gli animali, le piante, le cose), con lo stesso volto, poiché per l'artista metafisico tutto è superficie che nasconde un'anima. Al nostro Autore un uomo non *sembra* un animale, ma ne assume le sembianze, lo *diventa* (almeno in apparenza). Gli uomini-bestia e le creature mostruose delle tele di Savinio non sono altro nella loro forma che similitudini o metafore rese oggettive per rendere visibile il mistero (come in questo esempio:

> "Le donne sono spaventose […] han gli occhi fatti a guisa di quelli dell'astace: piccoli globi lucidi, simili a pillole purgative";[68] "la sua testa è un gallicranio, ossia una testa di pollo spogliato delle sue penne";[69] "C'era il pittore S. (la madre del dentice) [...], il critico L. che somiglia a una gazza con gli occhiali, il musico R. che ha la palpebra laterale come le galline").[70]

Ma anche altre somiglianze involontarie possono trasformarsi in identità: leimmagini rivelate -immagini dall'apparenza di sogno- possono essere allucinazioni, e pertanto la forma con cui si presentano non è altro che qualcosa che somiglia ad un oggetto che, in realtà, non è. Troviamo nelle pagine dell'Autore oggetti che si deformano a causa di allucinazioni ("questi tre personaggi si concentrarono e fusero in una suora bianca coperta da

[63] Cfr. Id., *Poltrondamore*, in Id, *Tutta la vita,* cit., p. 688.

[64] Cfr., ad esempio, i racconti saviniani *Il canto della solitudine* (in Id., *Achille innamorato*, cit.), *L'Angolino* (in Id., *La famiglia Mastinu*, cit.), *La pianessa, Poltrondamore e Bago* (tutti in Id., *Tutta la vita,* cit.) nei quali rispettivamente prendono vita una pietra, degli alberi, un pianoforte, delle poltrone, un armadio: "sta seduta accanto al battente socchiuso, come per ascoltare i palpiti di quel cuore tenebroso ma profondamente buono" leggiamo in *Bago* (in Id., *Tutta la vita,* cit., p. 649).

[65] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico futurista*, cit., p. 50.

[66] A. Savinio, *Vendetta postuma*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 250.

[67] Cfr. P. Vivarelli (a cura di), *Alberto Savinio. Catalogo generale*, cit., p. 321.

[68] Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 28.

[69] Id., *Angelo*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 331.

[70] Id, *Ajace Telamonio*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 159.

un'ampia cornetta palpitante, quasi i petali di una mostruosa orchidea le uscissero dal cranio")[71] o *lapsus* ("il signor Dido scorge una zuppiera che non conosceva. Una zuppiera rosa. Avanza la mano: è la cupola di un cappello di sua moglie. Un cappello di paglia. Rosa."),[72] oggetti dalle risonanze perturbanti nella fantasia di chi ne viene a contatto ("Campanello non c'è, ma soltanto una mano di bronzo, una piccola e bella mano femminile che Aniceto tocca con certa quale riluttanza, nel timore che essa afferri di un tratto la sua e gl'impedisca di fuggire.").[73]

> "Nivasio Dolcemare non capì a tutta prima la ragione di un acquario in mezzo a una città, il perché di quella grande vasca di vetro ancora illuminata in quell'ora mattutina di una gelida luce notturna, nella quale un pesce enorme e bianchissimo, della forma di uno squalo, dormiva per traverso sopra un divano rosso. [...] A Nivasio venne il sospetto che quella forma bianca coricata nella vetrina notturna non fosse uno squalo, sì il corpo ignudo di una donna, ma non poté chiarire quel dubbio."[74]

Nivasio vede un pesce, poi scopre che è, in realtà, qualcosa che somiglia ad un pesce, quindi intuisce che possa essere una donna, ma non può verificare se sia un'illusione. Tali immagini, dunque, si presentano *immediatamente* come identità ("è" un pesce), ma in un secondo momento, si svelano somiglianze (è "come un pesce") che hanno influenzato l'identificazione degli oggetti e che, a loro modo, sono metafore. Anche l'immagine "La bocca dell'umidità soffia il suo fiato in faccia a Nivasio Dolcemare"[75] crea "teatralmente" un personaggio mostruoso, la "dea" Umidità, nuova identità poetica. Come spiegava Flora nel 1942, l'immagine poetica, sospesa tra le categorie di somiglianza e identità, non è la creazione di un "doppione" del reale, bensì di un *doppio* armonico:

> "Ogni similitudine è una simpatia spirituale di elementi dissimili. [...] La similitudine non è equazione fra due cose, ma relazione come in un accordo. [...] La similitudine è un'associazione di idee che si compongono in armonia. [...] Ma tutto ciò non ha nulla a che vedere con la fisica oggettività. La somiglianza la crea il poeta, svelando sottilissimi fili, saggiando un'immagine sola in cui due aspetti facciano relazione ed armonia: non c'era nessuna somiglianza (se non quella, all'infinito, di tutte le cose) fra due oggetti prima che il poeta la scoprisse e, meglio, la formasse [...] ".[76]

[71] Id., *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 376.
[72] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 741.
[73] Id., *Casa "La Vita",* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 476.
[74] Id., *Porto di mare,* in Id., *Altri racconti*, cit., pp. 839-840.
[75] Id., *Zia Apollonia,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 781.
[76] F. Flora, *I miti della parola*, Bari, Laterza, 1942, pp. 65-69.

Si potrebbero usare le parole del filosofo Merleau-Ponty, così come leggiamo nel suo saggio *L'occhio e lo spirito*:

> "la visione è specchio o concentrazione dell'universo [...], insomma, che la medesima cosa è laggiù, nel cuore del mondo, e qui, nel cuore della visione; la medesima o, se si vuole, una cosa simile, ma secondo una similitudine efficace, che è genitrice, genesi, metamorfosi dell'Essere nella visione del pittore." [77]

L'immagine speculare non è l'oggetto stesso, ma ne è *figura*. Osserva Foucault:

> "La somiglianza, che non è affatto una proprietà delle cose, non è forse lo specifico del pensiero? «Spetta soltanto al pensiero» dice Magritte «di essere somigliante. Esso somiglia essendo ciò che vede, intende o conosce, esso diventa ciò che il mondo gli offre.» Il pensiero somiglia senza similitudine, divenendo esso stesso quelle cose la cui reciproca similitudine esclude la somiglianza. La pittura si trova indubbiamente nel punto in cui si separano verticalmente un pensiero modellato sulla somiglianza e delle cose che si trovano in relazioni di similitudine." [78]

Come a proposito della pittura di Magritte, anche in Savinio

> "la similitudine fa vedere ciò che gli oggetti riconoscibili, i profili familiari nascondono, impediscono di vedere, rendono invisibile", [79]

creando la "pittura del «Medesimo», liberata dal «come se»."[80] Così Heidegger:

> "Qualsiasi raffronto paragona il diverso a partire dall'eguale, per renderne visibili le differenze. Uguali sono i diversi esseri, piante e animali da un lato, e l'uomo dall'altro, in quanto concordano nel Medesimo. Questo Medesimo è il rapporto che essi, in quanto enti, intrattengono col loro fondamento. Il fondamento degli enti è la Natura. Il fondamento dell'uomo e il fondamento degli animali e delle piante non è semplicemente del medesimo genere, ma è in ambedue i casi il Medesimo. È la Natura come «intera Natura» ." [81]

La similitudine spesso è implicita e crea la metafora (come dice Aristotele, "il far buoni traslati è infatti saper vedere ciò che è somigliante")[82] o appare sotto le forme dell'analogia, ossia i nuovi "matrimoni" ai quali sono

[77] M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 24.
[78] M. Foucault, *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988, p. 69.
[79] *Ivi*, p. 68.
[80] *Ivi*, p. 63.
[81] M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 256.
[82] Aristotele, *Poetica*, 22, cit., p. 199.

predisposti gli oggetti divenuti *celibi.* Così "comanda" Marinetti nel *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*:

> "Bisogna [...] sopprimere il *come*, il *quando*, il *così*, il *simile a*. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale." [83]

Come nel sogno, è in corso un'operazione di condensazione: più fatti connessi tra loro si fondono e divengono "icone" sulla "scena", senza prospettiva.[84] Oggetti o personaggi -come se, al suono delle parole, venissero immediatamente disegnati nella forma metaforica- si trasformano in quelli a loro connessi[85] o a loro simili ("la sua testa poggiava sulle ginocchia di una bambola colossale e viva";[86] "il treno [...] è un tenia lunghissimo di carrozzoni vecchi e neri")[87] per un potere onirico che appartiene al gioco del bambino, per il quale

> "le metafore potrebbero venir facilmente catalogate in due tipi: metafore da gioco simbolico, che provengono da trasformazioni di azione del "far finta"; e metafore sensoriali, che sorgono dalla percezione di una somiglianza fisica, senza il sostegno della finzione."[88]

La dimensione del gioco infantile appare anche nelle trasposizioni degli oggetti sulla scena di Yvan Goll: oggetti diversi che significano una stessa cosa, vengono scambiati in contesti diversi, a seconda di cosa il "bambino" ha in mano.
La relazione è creata *ex novo*, non scoperta: il bambino, cambiando la funzione delle cose (ad esempio, "lo sgabello della camera dei giochi che, capovolto, fungeva da slitta."),[89]

[83] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 47.

[84] "Non vi sono categorie d'immagini, nobili o grossolane, eleganti o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti-presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita" (*ibidem*).

[85] Come nella pagina "visiva" in cui si descrive una minacciosa foresta: "[…] guardavo la pineta moritura nella quale si aggirano simili a belve bipedi gli assassini degli alberi, alti e abbrustoliti i capelli, bianchi gli occhi come due pasticche di aspirina su una maschera di pece, nudi fino alla cintola e scuri la corteccia come la corteccia a scaglie ferrigne di questi pini che essi uccidono con la scure, con la sega, col capestro. E udivo le loro voci rugose e grasse, quella specie di turco che essi parlano tra loro." (A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 709).

[86] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 681.

[87] Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 108.

[88] E. Winner, *op. cit*., p. 40.

[89] A. Savinio, *Mia madre non mi capisce,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 355.

> "non ha percepito una somiglianza tra le funzioni dei due oggetti, ne ha percepito piuttosto la potenzialità e ha poi creato la somiglianza impegnando gli oggetti in qualche forma di azione del «far finta». "[90]

e trasforma la somiglianza in identità. Densa di inedite metafore nominali la descrizione della pineta nel racconto *L'Angolino*:

> "Nel regno vegetale, il pino a fusto lungo, o pino marittimo, è un albero perfettamente stupido. Stupido ed estetizzante. Struzzo e levriere russo della famiglia arborea. Anche vecchio, si dà delle arie da adolescente. Ama le pose atletiche. È uno sportivo davanti all'obiettivo. Ha l'ambizione «aristocratica» del collo lungo. È un tubo alto e arrugginito, che dalla bocca lassù spara fuori una palla di fogliame aghiforme. [...] Ma più che lo struzzo o il levriere russo, il pino è il serpente della famiglia arborea. E serpe verticalmente nell'aria. Dentro questo giardino, nel quale una misteriosa forza m'imprigiona, i pini, alberi medievali, alberi feudali, montano una schierata guardia teutonica, e per terra, tra le ombre dei loro tronchi stese sul tappeto di ruggine, il sole si fa strada a strisce."[91]

Leggiamo nel racconto *Scendere dalla collina*:

> "La casa [...] aveva tirato su quella voce dal fondo delle sue *viscere* tenebrose e l'aveva cacciata fuori dalla *testa* buttando all'aria il tetto."[92]

Nella metafora "le viscere della casa" s'intende "casa" come primo termine (A) e "corpo" come secondo termine sottinteso (B). Viene, infatti, messa in relazione un'accezione del secondo gruppo semantico "corpo" ("viscere", ossia B') direttamente col primo "capogruppo" del semema "casa" (A), saltando la normale relazione tra "interno" (A') e "viscere (B'), espressa nell'affermazione "l'interno (A') della casa (A) sono *come* le viscere (B') del corpo (B)". Implicitamente: la casa È un corpo, e questa metafora nominale (dotata di direzionalità, essendo una metafora) viene considerata un'identità e perciò vengono scambiati gli elementi pertinenti all'uno o all'altro termine. Il fatto che l'Autore utilizzi a breve il termine "testa" conferma questa nuova identità, e crea una sorta di "allegoria", nel senso di persistenza di un'immagine, nell'aderenza puntuale di più aspetti tra due oggetti messi in relazione. Ci può essere anche l'intreccio di due metafore come, ad esempio, nel considerare la propria stanza ad una testa, e successivamente una nave:

> "La mia camera è pitagoricamente quadra, favorevole per questa sua forma al metafisico meditare, ma sulla fronte si prolunga in una vetrata semicircolare [...]. La mia camera è la mia testa più grande. La parte quadra e murata è il

[90] E. Winner, *op. cit.*, p. 40.
[91] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*,cit., pp. 802-803.
[92] Id., *Scendere dalla collina*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 610 (corsivo nostro).

cranio, il semicerchio vetrato la fronte. Dietro questa fronte di vetro io sono il pilota nella carlinga, il capitano sul ponte di comando. E se la mia nave è immobile, se il mio mare è la città, più audace è la mia rotta, più sconfinato il mio viaggio. […] Dal fondo avanza come una prua una casa a cinque piani." [93]

Raccomanda Marinetti:

" In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano,nel loro volo tutto un gruppo d'alberi. Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni."[94]

Si creano, così, più sovrapposizioni di strati di analogie, metafore, similitudini (quelle che Marinetti chiama "reti d'immagini"): [95]

"Igeo Sidelcore portava da signora a signora la sua faccia tra di girasole e di pesce torpedine, i suoi occhi di poetico uccello notturno, la sua voce un po' opaca e che prima di varcare la chiostra dei denti sembra che attraversi un invisibile diaframma di pergamena, e porgeva a ciascuna, come fiori, poche parole amabili e finemente rabescate." [96]

Esse sono creazioni in cui tentare di rintracciare singole figure retoriche (come in "un uomo che portava dietro di sé, come un mantello di eternità, tutto il buio del corridoio"),[97] porterebbe alla distruzione integrale dell'immagine stessa. Come in questo esempio:

"brilla il ricordo di quel pescatore di spugne, bianco come ventre di rana nel tralucente fondo del mare, e come rana guizzante sopra le rocce brune, fra serpenti verticali di alghe che dondolano stanchi".[98]

Metafore bizzarre si intrecciano modificandosi reciprocamente,[99] o si fondono con similitudini (ad esempio, "sentii la vergogna fiorirmi in faccia

[93] Id., *Matildina,* in Id., *Altri racconti*,cit., pp. 827-828.
[94] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico futurista*, cit., p. 49.
[95] *Ibidem.*
[96] Id., *Concerto privato,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 722.
[97] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 701.
[98] Id., *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 544.
[99] Ad esempio, come illustra Sabbatini, "sulla metafora della guerra Savinio innesta […] quella dei disturbi digestivi e dell'affezione cutanea." (M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 130). Prosegue il critico: "La densità del linguaggio figurato e il gusto saviniano per le metafore continuate hanno non poche attinenze con quel procedimento dossiano che Gaetano Mariani ha chiamato «PAROLA-IMMAGINE» e che consiste, come recita il *Margine alla Desidenenza in A*, nello «stipare quanto più senso si possa in ogni frase»,

come barba improvvisa",[100] in cui le due metafore sono poste in relazione di similitudine, e *fiorire* è termine metaforico che vale sia per *vergogna* che per *barba*), in un continuo slittamento di campi semantici e "strati" poetici, come quando il mondo esterno viene detto "quel negro baratro brulicante di oscuri pericoli come il ventre di una carogna di vermi"[101] o in questo altro esempio:

> "Picicchio mi si trascinava accanto, ripiegato sul mio braccio come soprabito di mezza stagione […] vibrava al vento come bandiera […] pelle di cornamusa…", [102]

in cui i due termini ("ripiegato" e "vibrava") sono già metaforizzati, e preludono alla similitudine che li segue (*come un soprabito; come una bandiera o una cornamusa*)

Nell'espressione "La signora Trigliona […] si riprese Nivasio, come si riprende il soprabito consegnato al guardaroba"[103] è chiaro questo passaggio, mentre altrove esso è implicito nella metafora: "D'un tratto l'egoismo gli crollò di dosso, come una mantellina che ha perduto il bottone."[104] (l'egoismo *crolla* come *crolla* una mantellina) ; "il palazzotto mammelluto di terrazzini neri"[105] (i terrazzini sono come mammelle per il palazzo); "l'ascensore parte lentamente come nave che esce dal porto, prende l'abbrivo e indi a poco a poco si stabilizza nella marcia regolare e pulsante dell'altomare dell'ascesa"[106] (l'ascesa è detta *altomare*, perché l'ascensore è paragonata alla nave); "Tappeti grassi come pascoli di lana"[107] (tappeti *grassi* come *grassi* pascoli) ; "Il mio corpo afflosciato come la tasca sgonfia della cornamusa."[108] (il corpo *afflosciato* come è *afflosciata* una *tasca* di cornamusa, ulteriore metafora per la sacca dello strumento); "I singhiozzi della voce, gli accordi spezzati del piano *cadevano* come farfalle morenti tra i *puf* del salotto." [109] (singhiozzi e accordi *cadono* come *cadono* farfalle morenti); "quelle ore «chiuse», in cui l'aria della casa era densa come una gelatina"[110] (le ore *chiuse* come la casa, la cui aria è *densa* come è *densa* una gelatina); "le due suore [...]

«raddoppiare», «triplicare» i sensi delle frasi fino a giungere a quella «concentrazione» che «fa la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio». Ricorrente anche in Dossi la comparazione col mondo animale [...] " (cfr. *ivi,* p. 133).

[100] A. Savinio, *Adonis*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 58.
[101] Id., *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 835.
[102] Id., *Adonis,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p.60.
[103] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit, p. 621.
[104] Id., *Attila,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p.769.
[105] Id., *Ascolto il tuo cuore, città,* Milano, Bompiani, 1984, p. 102.
[106] *Ivi*, p. 97.
[107] Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 680.
[108] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 545.
[109] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 648.
[110] *Ivi,* p. 663.

svolazzano in giro come oche impazzite";[111] "il mobilio [...] inconfidenziale come i gatti",[112] ecc.

Sempre in *Scendere dalla collina* leggiamo: Leone "ha galleggiato assente sulla vita *perché anche una foglia* galleggia immobile sull'acqua di uno stagno":[113] il personaggio "ha galleggiato" (metafora) *perché anche una foglia* "galleggia". *Anche* sottintende una somiglianza. Tuttavia, l'identità di verbo tra il senso traslato e quello reale implica in Savinio addirittura una causalità, e definisce una specie di sillogismo da cui l'Autore trae in modo improprio (poetico) una identità: *perché* non è *come*: sottintende un'identità tra l'uomo e la foglia. Leone *è*, quindi, una foglia. La somiglianza in Savinio si fa identità perché rimanda ad una più profonda identità, quella invisibile dell'unicità del pensiero.

Prendiamo l'esempio del pianoforte: Savinio non si limita a spostare doppiamente una metafora, anche se lessicalizzata (come "gamba" che, usata per "tavolo", diventa "zampa" e si riferisce, infine, al "pianoforte", cioè ad un mobile "vivo", per cui si ha "zampe del pianoforte").[114]

Se, infatti, il pianoforte si rivela un essere animato simile ad un cane, perché come il cane possiede una "coda" (metafora entrata a far parte della lingua), non è "improprio" l'uso del verbo "scodinzolare",[115] e il termine che poteva appartenere al più sfrenato gioco di similitudini o analogie, dimostra una sorta di "normalità", poiché si è come entrati nella dimensione analogica *tout court*, la quale, pur essendo un "mondo al contrario", ha una sua coerenza (come per " [la] lampadina in agonia [...] aveva cessato di soffrire"),[116] purché non comunichi o si rapporti con l'altra logica. (È, infatti, il contatto o il confronto diretto tra le due logiche che porta immancabilmente a dover decidere quale delle due proponga cose "vere" e quale "false"). È allestita una sorta di assurda allegoria, che viene portata avanti: a proposito di un pianoforte, l'espressione "l'intestino dello strumento"[117] è accettata essendosi ormai immersi nell'immagine preparata precedentemente ("il pianoforte del signor Dido fu rapidamente scuoiato dalle esperte mani della signora Tottuccio, mostrò senza pudore gli striati visceri d'oro").[118] Anche il vocabolo "voce" al posto di "suono", a proposito di uno strumento, è metafora lessicalizzata che porta ad accettare ogni altra metafora col corpo umano o animale ("la voce di un pianoforte in cura, il petto aperto probabilmente e le corde nude al quale l'accordatore

[111] Id., *Storta la vita sana?*, cit., p. 406.
[112] Id., *Omero barchetta,* cit., p. 378.
[113] Id., *Scendere dalla collina*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 612.
[114] Id, *La pianessa*, in Id., *Tutta la vita*, p. 601.
[115] *Ivi,* p. 604.
[116] Id., *Giochi di luce*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 71-72.
[117] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 701.
[118] *Ibidem.*

riaccordava il cordame"),[119] fino ad arrivare all'assurdità sempre in agguato di un'ardita metafora nominale ("i pianoforti erano o bradi o a gruppi, bestie pacifiche e silenziose [...], alcuni molto grandi e altri molto piccoli, figli questi presumibilmente e quelli i padri").[120] L'allegoria saviniana, infatti, non è mai "riposante", occorre restare sempre "vigili":

> "In questo preciso istante, Attila sentì Attila risvegliarsi. Bussava violentemente alla porta - alla porta dell'anima. Stava per abbatterla. Attila era solo in casa. Pensò che Attila, non trovando altri sui quali sfogare la propria ferocia, avrebbe ucciso lui, Attila. Ci fosse ancora la donna da tuttofare che ogni mattina viene a riordinargli la casa... Attila rotolò giù per le scale".[121]

Una volta coniata l'espressione "la porta dell'anima", lo spirito che sta insinuandosi nell'anima del protagonista viene raffigurato bussare effettivamente ad una porta; in questo momento, la casa in cui il personaggio è nascosto *diviene* la sua anima (paradossale, a questo punto, la precisazione sulla donna delle pulizie della casa, citata solo per creare ambiguità tra senso letterale e senso traslato).

Al contrario, in "sul selciato punteggiato di buchi come una dentiera che si è spezzati i denti a masticare i piedi dei passanti",[122] si parte dal selciato per arrivare alla dentiera, per poi ritornare al selciato.

Nelle pagine di Savinio possiamo anche trovare capovolte le categorie di identità e somiglianza, mostrando lo scambio di nomi e contenuti che è, già per Aristotele, alla base della metafora. È inoltre ribaltata la direzione dell'operazione e invertiti il termine da sostituire con quello sostituito, come nell'espressione "levò al cielo i due molluschi ostricacei che gli fungevano da occhi"[123] (in luogo di "occhi dall'aspetto di ostriche") e nell'altra frase "quella grossa candela vestita di un logoro paltò e rigata sulla faccia e sulle mani di lacrime di cera"[124] (al posto di "uomo simile a candela con lacrime che, quindi, parevano cera colante") e, ancora, in "il picchiettìo secco degli scheletri telegrafisti"[125] (invece di "il picchiettio dei telegrafisti, secco come se fosse dato dal tocco non di dita, ma di ossa"). Per una stessa metafora, i "ruoli" di *vehicle* o *topic* vengono attribuiti ora a sostantivi, ora a verbi: per esempio, il *tenore* "strabordanti pizzi bianchi sul lettino del neonato" può essere espresso con "le spume della culla" [126] o con "la culla spumeggiava".[127]

[119] Id., *La pianessa*, in Id., *Tutta la vita,* cit., p. 600.
[120] *Ivi*, p. 601.
[121] Id., *Attila*, in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 768.
[122] Id., *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 835.
[123] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 618.
[124] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 692.
[125] Id., *Giochi di luce*, in Id., *Achille innamorato,* cit., p. 71.
[126] *Ivi,* p. 580.
[127] *Ivi*, p. 573.

Questa interscambiabilità porta ad intuire che nella mente vi sia una certa mobilità tra le immagini e i modi per esprimerle e che, anzi, incrementando nell'interpretante la difficoltà a ridurre la metafora o l'analogia ai termini che corrispondono a legittimi campi semantici, e aumentando l'"illegittimità" degli accostamenti e delle combinazioni in un autentico caos di senso, maggiore sia l'effetto poetico e maggiore il mistero.

La metafora, col suo "dualismo" costitutivo (il "qui" e il "là"), resta la figura retorica più metafisica, quella che più si presta a rappresentare il potere filosofico della poesia. Resta un'ultima domanda in sospeso: gli oggetti della tela-scena metafisica, se non sono considerabili metafore, almeno si possono ritenere figura dei *tenori* metaforici?

2.3. *Il* meccanismo *della metafora sulla* scena *del pensiero.*

Come afferma Genette, "la figura è coscienza di figura",[128] cioè richiede coscienza nel lettore che le dà senso e percepisce lo scarto tra il significato proprio e quello traslato o anche solo quello percepito ed evocato dalla mente del lettore, tra la cosa e la parola, tra le parole e il senso. Ma il lettore ha il ruolo di interpretante già "dentro" l'immagine posta sulla scena metafisica?

Nel teatro occorre rinvenire le spinte causali, cioè interpretare. Il ricevente è attivo, partecipe, testimone, giudice e ricostruttore ed è diviso tra immedesimazione (che porta alla catarsi) e distanziamento (che implica giudizio e interpretazione del simbolo).

Dietro alla scena-ostensione (una sorta di schopenhaueriana *rappresentazione*) si sente la "voce del maestro" [129] come accade per la lavagna della tela di Magritte *I due misteri*: essa appartiene all'Autore-regista, colui che dà significato o che coglie il significato e lo attribuisce. La scena metafisica corrisponde alla stanza-immaginazione di De Chirico, contenitore forse senza senso di oggetti pure dall'indubbio senso, insieme stanza

[128] G. Genette, *Figure, Retorica e strutturalismo*, cit., pp. 197-202: "La figura non è [...] altro che una coscienza di figura, ossia la sua esistenza dipende totalmente dalla consapevolezza che il lettore prende o non prende dell'ambiguità del discorso che gli viene proposto. [...] il valore di una figura non è dato nelle parole che la compongono, poiché dipende da uno scarto tra queste parole e quelle che il lettore mentalmente percepisce al di là di esse «in un perpetuo superamento della cosa scritta»".

[129] M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 39.

immaginata e contenitore di ciò che si immagina. L'attribuzione di "realtà" alla dimensione della stanza esclude quella del tempio che il pittore vi inserisce (è una stanza immensa o è il tempio ad essere un giocattolo?), eppure la stanza vive anche nella/della dimensione del tempio che racchiude, e viceversa. Tutto è realtà, in una dimensione più ampia di reale, quella in cui la Memoria è contenuta e abbracciata dal terzo occhio, esterno alla scena.[130] La scena metafisica è dunque la mente-recipiente esclusa dal tempo (come la *res cogitans* cartesiana) e nella quale tutto è presente, spazio chiuso e in qualche maniera "visitabile"[131] dall'occhio della mente, che vede ciò che viene proiettato sullo schermo-scena,[132] "spazio che si costruisce di continuo" .[133]

La presenza dell'autore in scena si pone oltre la metateatralità pirandelliana, la provocazione futurista o il teatro del sogno surrealista, spostando l'interesse al contenuto e al meccanismo della mente ed evidenziando la tensione a fuoriuscire dal luogo-mente e ad evitare l'autoreferenzialità di un codice isolato e lontano dal sistema della significazione e della comunicazione, pur non spostando il "baricentro" dell'espressione sul valore cognitivo ed ermeneutico del testo da parte del lettore-spettatore.

Come direbbe Mounin,[134] il teatro non è comunicazione, poiché il lettore non può "rispondere" (anche se "l'identità dei codici andata-ritorno non è dunque una condizione assoluta della comunicazione").[135] Il "teatro" dell'arte saviniana è "visione", non "comunicazione", e si pone -non solo per i contenuti e il punto di vista narratologico- come arte egoica. Afferma il nostro autore nella tragedia *Alcesti di Samuele*:

> "Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi, che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante."[136]

Savinio vuole creare un teatro della propria coscienza, della propria mente e di tutti i contenuti e i meccanismi che la costituiscono. Così il figlio Ruggero:

[130] Probabilmente i templi-giocattolo erano considerati da De Chirico templi veri, resi metafisicamente visibili semplicemente con la riduzione alla forma di giocattolo perché legati all'infanzia greca (tradotta in piccoli simboli di grecità).

[131] L. Mecacci, *La mente come spazio,* in C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, cit., p. 42.

[132] *Ivi,* p. 44.

[133] *Ivi*, p. 50.

[134] G. Mounin, *«La communication poétique» précédé de «Avez-vous lu Char?»*, Paris, Gallimard, 1969, p. 38.

[135] A. Ubersfeld, *Theatrikòn. Leggere il teatro*, Roma, Euroma, Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, 1984, p. 24.

[136] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 16-17.

> "L'immaginazione di Savinio, anziché produrre astratte figure, coglie sempre la metafora di qualcosa di molto reale e corposo. La sua vocazione teatrale è forse il desiderio di uno spazio, quello scenico, che dia a queste metafore il massimo di vastità e di evidenza."[137]

Lo spazio del teatro saviniano (e poi surrealista) è lo spazio della mente in cui si manifesta il desiderio costruttore, il desiderio che dà forma e consistenza alle idee, l'istinto di vita che si oppone all'istinto di morte del silenzio e del buio sulla scena o, addirittura, alla mancanza di scena. Il teatro, indiscutibile luogo di segni, di atti semici linguistici[138] (linguistici, sì, ma atti), è anche, allora, luogo della formazione delle basi della conoscenza, non solo nel senso secondo il quale le metafore sono una sorta di intuizione irrazionale-poetica (che avviene in scena) o di elaborazione filosofica (ricostruita davanti allo spettatore), in quell'ambiguità che caratterizza la stessa pittura Metafisica.[139]

Ecco che la metafora non viene considerata tanto come operazione cognitiva, ma è rappresentata nel "teatro" dell'arte saviniana (letteratura, pittura e teatro vero e proprio) nella sua genesi. È, infatti, visibile lo sforzo del drammaturgo che, a posteriori (a conoscenza avvenuta), ricostruisce il processo della conoscenza, riportando la metafora alla situazione letterale che non porta a conoscenza, ma richiede nello spettatore una rielaborazione. Di norma, nel testo scritto il lettore trova le parole e le fa interagire con lo scopo di ricostruire il senso, in una sede "esterna" al testo, mentre nel "sogno" della scena metafisica è presente l'Autore che può essere anche "dormiente" (e quindi "interno" alla "logica" della scena), non il lettore, che può essere solo "sveglio".[140]

L'Autore in scena "allarga" la prospettiva della stanza-mente per alludere alla doppia verità delle immagini (verità "interna", che è "istanza" indipendente dal senso, ed "esterna", che richiede senso ed interpretazione), ponendosi come coscienza poetica e poietica, contraddittorio *trait-d'union* tra

[137] Cfr. R. Savinio, *Savinio e la scenografia teatrale*, in "Programma di sala di Orfeo Vedovo", 16 dicembre 1974.

[138] Cfr. L. J. Prieto, *Principi di noologia,* traduzione italiana di S. Ristretta, Roma, Ubaldini, 1967, pp. 23-24.

[139] La pittura Metafisica, come sappiamo, è sospesa tra razionalismo ed enigma precostituito, da una parte, e creatività, dall'altra, ma anche nel senso secondo il quale viene mostrato il meccanismo stesso della conoscenza, del pensiero e della creatività linguistica.

[140] Cfr. F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 64: "il teatro non è solo una istituzione onirica, ma anche una istituzione ipnica. [...] il teatro non imita il reale, ma imita simultaneamente il sonno, il sogno e la veglia. Il teatro imita il sonno attraverso la sua struttura essenziale che vede contrapposti attori e spettatori. Tale contrapposizione non è solo spaziale, ma anche funzionale": nel sogno l'interpretante è la persona quando si sveglia, come lo spettatore.

le due dimensioni (è interno alla mente e al tempo stesso conosce il mondo esterno, poiché crea la metafora, la quale "pur rappresentando la notte, la deve rappresentare nel giorno").[141]
La presenza dell'Autore è garanzia dell'unione tra materiale notturno e diurno,[142] ma anche tra memoria e suo contenuto e tra forma del desiderio desiderio stesso (si pensi ai quadri dei *Chants de la mi-mort*).

La mente ha bisogno di farsi teatro dei suoi meccanismi, non vuole semplicemente comunicare la parola. Se la "casa-vita" di Savinio è la scena sulla quale simboli psicanalitici e metafore di vita e morte vengono esibite quasi fuori dal tempo, la *res cogitans* è "luogo" (almeno per i pensieri), "casa-mente". Ma attribuire agli oggetti contenuti il valore di metafora presupporrebbe l'ingresso nella "stanza" dell'interpretante, mentre questo, invece, ne resta sempre esterno. La metafora nasce dal desiderio che tende a riempire il vuoto-silenzio della morte, è l'istinto di vita, l'istinto erotico, che si oppone all'istinto di morte, a *Thanatos*. Come spiega Ferdinand Alquié,

> "La concezione surrealista, secondo cui «l'immaginario è ciò che tende a diventare reale»,[143] è ricalcata sulla causalità stessa del desiderio: il desiderio tende infatti a realizzare ciò che immagina"[144]

La realtà delle immagini lontane dal linguaggio appartiene al mondo mentale, mentre l'Autore fa parte anche del mondo esterno, per cui si pone come garante della realtà ambigua delle sue immagini. La realtà viene data loro dall'Autore in scena, creatore (che attribuisce senso e titolo)[145] e spettatore, e dal lettore-spettatore poi. L'Autore si pone, infatti, tra *cosa* e

[141] *Ivi,* p. 65. Cfr. A. Savinio, *Il signor Dido*, cit., p. 697: "Non si può scrivere i sogni. Non si deve. Sarebbe assurdo. I sogni solo in sogno si possono scrivere."

[142] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 37: "l'arte moderna si trova coinvolta nel discorso sulla fondazione del segno e sullo scollamento tra rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola che caratterizza l'alternanza tra ordine della notte e ordine del giorno".

[143] A. Breton, *Il y a une fois*, in Id., *Le revolver à cheveaux blancs*, in Id., *Poesie,* Torino, Einaudi, 1981, p. 11.

[144] F. Alquié , *Filosofia del Surrealismo*, cit., p. 107.

[145] Come si scopre dalla *Nuova Enciclopedia* (Id., cit., p. 358, alla voce *Teatro*), Savinio non vuole essere un nominalista, anche se, di fatto, ricostruisce un "mondo" nuovo, filtrato dall'*io*, e per questo nominato ex novo (cfr. S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, cit., pp. 64 e 100), tanto da sentire l'esigenza addirittura di una nuova enciclopedia. Mentre De Chirico usa spesso il titolo con effetto straniante, per potenziare volutamente l'enigma, in Savinio "il titolo non è mai dato per confondere le idee, per mettere fuori strada, per ingannare, per celare. Quasi sempre la presenza ingannatrice di Hermes si avverte più nella figurazione che nella intitolazione" (G. Falsitta, *I mondi di Alberto Savinio: un contributo interpretativo*, in A. a.V. v., *Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-32,* Electa, 1990, p. 112).

parola,[146] prima che di questa il lettore faccia un uso metaforico, un'operazione cognitiva.

> " [...] la parola, quanto più profonda e ambigua, tanto più silente. Essa va pensata e anche letta, ma cogli occhi soltanto e mai ad alta voce. Quel che di magico e di sottile essa racchiude, ne resterebbe distrutto [...]. Perché i suoni traggono da una realtà di primo piano, mentre che la parola opera in zone tanto distanti, che sono affatto irraggiungibili per i nostri sensi."[147]

Facendo riferimento alla teoria esposta da Urban,[148] tra la percezione al linguaggio sono individuabili gli "stadi" di immagine, segno (immagine e significato), parola e, infine, uso metaforico o simbolico della parola all'interno del linguaggio vero e proprio. Nella scena saviniana (scena pittorica e teatrale) le immagini presentano elementi che non corrispondono alle parole, ma alle cose che stanno "dietro" alle parole nel linguaggio: sono la forma "semplice" del segno, prima di essere organizzato in linguaggio o essere rivestito di funzione simbolica.[149] Queste *choses* (come le chiama Savinio) possono essere addirittura stadi che definiremo "prelinguistici", ossia accostamenti "notturni" che assurgono a concetti-figura combinati senza alcun senso nella mente, ma che fuori di essa rimandano alla coscienza del lettore, per creare la visione del non-senso come *figura* della verità misteriosa. Questo fenomeno può accadere addirittura nel testo letterario, poiché Savinio considera ogni arte "teatro", "epifania" del mistero, non solo a livello contenutistico, ma anche "meccanico", vedendo nell'espressione il teatro delle idee. Il senso, affidato alla parola, non è più legato all'oggetto: la vera metafora avviene nel passaggio dal pensiero alla forma.[150]

Il contenuto della scena è metafora fuori dal discorso funzionale del linguaggio, poiché, partendo dalla metafora interpretabile, l'Autore ricostruisce il suo meccanismo non in funzione della comunicabilità del senso, ma considerandola -per mezzo di uno sguardo per così dire vergine- fuori dall'organizzazione del modo di dire entrato a far parte del linguaggio, per cui si può, forse, parlare di metafora "disinnescata" e di "pre-metafora", ossia di mancata volontà di attribuire immediatamente il senso, guardando i termini accostati tra loro in maniera elementare e godendo dello straniamento "ironico" che si genera come di un valore estetico o addirittura

[146] Facendo riferimento alle opere di Duchamp e Magritte, Fornari osserva: "l'arte moderna si trova coinvolta nel discorso sulla fondazione del segno e sullo scollamento tra rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola che caratterizza l'alternanza tra ordine della notte e ordine del giorno." (F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 37).

[147] A. Savinio, *Miti filologici*, "Primato artistico italiano", n.7, 1920, ora in A. a. V. v., *Mistero dello sguardo*, cit., p. 126.

[148] W. Urban, *Language and Reality*, New York, Macmillan, 1961.

[149] Cfr. S. Briosi, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 195-197.

[150] Cfr. F. Flora, *I miti della parola*, cit., p. 48.

"filosofico". E queste "pre-metafore" (che, essendo "balbettii" di un quasi impronunciabile linguaggio preconscio, possibili alla sola poesia, e in special modo a quella analogica dei poemi-oggetti, utilizzano i poteri del sogno, di *collage* e spostamento) convivono accanto a metafore già "morte", lessicalizzate, già entrate a far parte del "mithos"[151] (e infatti sono presenti miti veri e propri e personaggi mitologici in scena, ovviamente "svuotati" e rivitalizzati con l'attribuzione un nuovo, inedito senso). Più piani si sovrappongono: segni di matrice prelinguistica, sogno come metafora "non intenzionale", simbolo e mito, metafora "intenzionale" (affatto innocente e anzi "sapiente" e colta di psicanalisi e filosofia) e, infine, umorismo che mina le basi del linguaggio per creare doppi sensi o addirittura *non-sense*. Infatti, il *non-sense* dei *collages* di oggetti vorrebbe apparire come insieme dei pezzi "smontati" di una metafora dal significato esoterico: più è difficile ricostruire la metafora straniata, più è lontano il mistero del significato di essa.

Lo scopo dell'arte metafisica non è comunicare un messaggio chiaro, quanto che il lettore capisca che c'è un messaggio oscuro, di cui raccoglie, sulla scena, i "pezzi". Nella metafora c'è una direzionalità, secondo la quale "è il *vehicle*, cioè il secondo termine, a orientare il processo di comprensione del primo, e non viceversa."[152] Nell'orizzonte prelinguistico considerato dalla scena saviniana, c'è, invece, reversibilità delle direzioni: *topic* e *vehicle* diventano interscambiabili. Come per Magritte, "il simulacro ormai corre sulla superficie, in un senso sempre reversibile":[153] non è più metafora, o è metafora impazzita, sganciata dal senso o allusiva ad un senso incomprensibile: l'ordine degli oggetti può essere qualunque, il rapporto resta la "X" di De Chirico. Nello stadio mentale "fotografato" dalla tela metafisica ("radiografia intellettuale" applicata alla psiche stessa e ai suoi meccanismi di formazione del linguaggio) c'è il solo accostamento, non la direzionalità, poiché la comprensione non si gioca nello spazio della mente, tanto più che l'unica comprensione possibile è l'intuizione del mistero di cui il mistero sulla scena è figura.

[151] Mitologia e psicanalisi si servono entrambe della metafora: "come il realismo è un'arte di similitudine implicita, il mito è un'arte di identità metaforica implicita" (E. Raimondi- L. Bottoni, *Teoria della letteratura*, cit., p. 298). Come scrive Gagliasso: "anche le immagini archetipiche, prima ancora che le parole con cui noi trattiamo la realtà, siano proiezioni metaforiche." (E. Gagliasso, *Usi epistemologici della metafora e metafore cognitive*, in C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, Milano, Mc Graw-Hill, 2002, cit., p. 14).

[152] C. Cacciari, *Teorie della metafora...,* cit., p. 17. Cfr.anche A. Tversky, *Features of similarity,* in "Psychological Review", 84, 4, 1977, pp. 327-352.

[153] M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 65.

2.4. Fenomeni sulla scena saviniana.

Gli elementi sulla scena sono, dunque, cose o parole? Sono cose contenute nella mente prima che divengano parole o metafore, oppure sono parole reduci dall'operazione metaforica e riportate nella mente con effetto straniante. La metafora, quindi, per l'arte metafisica è riconosciuto strumento di visione, ma viene esso stesso "smontato", perché resti sempre vivo e non si lessicalizzi, divenendo metafora "morta". Sulla scena, la metafora può apparire in diversi modi: essa può essere rappresentata nei due passaggi consecutivi A e B accostati, tratti dalla straniante intermittenza dei due sguardi, o presentando immediata l'identità derivata da A è B (metafora nominale, "attuata" grazie al "terzo occhio"), oppure è simbolizzato in scena il significato di A e di B, ma può anche esserci lo scarto tra A e B, simbolizzato o visualizzato senza mediazione, creando non-senso. Per quanto riguarda il primo aspetto, Savinio parte dalla metafora e poi la "smonta" e i "pezzi" vengono rappresentati autonomamente, perdendo il senso nuovo che la metafora dava loro, per riacquistare il valore di parole-cose.

È quello che succede alla metafora "perdere la testa": uno spettacolo assurdo che "fa perdere la testa" al pubblico diventa per il nostro autore, una specie di esecuzione capitale per mano di uno strano personaggio vestito da orientale: il protagonista (Savinio-personaggio) vede la sua testa rotolare per terra accanto a quelle degli altri invitati, e mentre cerca di salire in autobus con la testa sottobraccio, viene fermato dal fattorino che lo invita a indossarla di nuovo.[154] Anche l'interpretazione letterale dei modi di dire, degli aggettivi "impropri" (ma ormai "autorizzati" dalla lingua), genera spaesamento e stupore metafisico: le espressione idiomatiche vengono "smontate" e i loro componenti attuati con puntuale assurdità, riducendo espressioni riconosciute ad inaccettabili identità o, per lo meno, ad una bizzarra aggettivazione, come nell'esempio:

> "Il suo completo a lunghe code è così stanco e afflitto, da far credere che egli non se lo è più tolto dal giorno ormai lontano del suo matrimonio, e che l'abito di cerimonia gli si è invecchiato addosso."[155]

L'espressione "invecchiata addosso", per indicare una cosa posseduta e utilizzata per una vita intera, viene utilizzata per ricavare gli aggettivi "stanco e afflitto" da riferire all'abito, come se si alludesse ad un essere umano di avanzata età. La donna autoritaria è detta "donna in pantaloni", ma Savinio la rende una "donna con barba e baffi, [perché] mammà aveva un

[154] A. Savinio, *Concerto privato,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 739.
[155] Id., *Trololò*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 359.

paio di baffi magnifici e una barba da patriarca",[156] mentre un padre "materno" addirittura allatta le tre figlie ed è rappresentato con tre mammelle.[157] "Questo è il nostro mondo, il nostro universo. Nient'altro esiste per noi"[158] dicono, riferendosi alla loro nuova vita, due giovani sposi, che moriranno soffocati in una stanza senza poterne uscire, quasi essa fosse l'unico mondo possibile per loro. L'attuazione letterale della metafora porta ad esiti comici anche nei disegni saviniani. Il soggetto che rappresenta un uomo cui furono fatte le corna (dalla moglie) sotto gli occhi: straniamento dato dall'effettivo raffigurare l'uomo come un bovino, sotto i cui occhi partono delle lunghe corna.[159]

Nell'opera di Savinio, anche etimologia ed ortografia vengono utilizzate come strumenti per ristabilire un paradossale sguardo "vergine" sul linguaggio (una "verginità" metafisica):[160] gli stessi avverbi sono "smontati" in oggetti: "Saprò, mente pacata, mente squisita, / (sono avverbi) / Morire...".[161] Tramite la metafora si inventano anche nuovi vocaboli:

> "Gli angeli di Giotto sono pesci rondine, e abitano un acquario di cielo: un celario."[162]

Un esempio dello sguardo straniante sul linguaggio si ha nella ricostruzione di una "enciclopedia" tramite l'accumulo di tutte le immagini corrispondenti alle accezioni di un termine, come ho rintracciato nel dipinto *Atlante*[163] del 1927. In questo dipinto l'Autore gioca con tutte le immagini che spontaneamente sorgono dalla parola-evocatrice "Atlante", sottolineandone il *multisenso*: il personaggio mitico Atlante, l'atlante geografico, la catena montuosa dell'Atlante, la madre (vero e proprio 'Atlante' che ha sorretto il peso della famiglia dalla morte del padre) e una bestia preistorica, l'atlantosauro. Ma il personaggio mitico, contrariamente alla relativa iconografia (che lo vuole in posizione di cariatide, impegnato a sollevare il mondo), è raffigurato appoggiato ad un ceppo di legno, o meglio ad una clava. Egli è, infatti, Ercole, eroe che porta il "fardello" della missione di tornare dalla morte per riportare in vita Alcesti ed è definito "l'uomo del destino".[164] Ercole, quindi, è "un Atlante", che porta sulle sue spalle addirittura il destino!

[156] Id., *La nostra anima*, cit., pp. 41-42.

[157] *Ibidem*.

[158] Id., *Giovani sposi,* in Id., *Achille innamorato*, in Id., *Casa "La Vita" e altri racconti*, cit.

[159] Cfr. il disegno *Corna sotto gli occhi* (1942-43) in P. Vivarelli (a cura di) *Alberto Savinio. Catalogo generale,* cit., p. 315.

[160] Si pensi a "Chiesa di Occidente, ossia Chiesa del Tramonto" (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 600).

[161] Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 76.

[162] Id., *Ascolto il tuo cuore, città,* cit., p. 65.

[163] Cfr. P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, cit., p. 42.

[164] Id., *Alcesti di Samuele,* pp. 89-90.

La 'maliziosa' e ironica osservazione di Savinio sul linguaggio è quella nata dallo scambio di una lettera maiuscola con una minuscola (non avvertibile se non per iscritto), sul quale il nostro autore gioca in un irresistibile doppio senso:

> "Domandai al portiere: "Che succede?" "Portano via la testa". Vidi una testa volar via, la pazzia travolgere il mondo." [165]

L'espressione usata dal portiere "portano via la testa", significava invece: "Portano via la baronessa Testa di Cuvolo".[166] Giocando con le lettere, l'inanimato può diventare animato, utilizzando il procedimento freudiano del perturbante. Può la metafora descrivere un ponte tra materia e umanità, tra morte e vita?

[165] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 726.
[166] *Ibidem*.

Parte II

Capitolo 3. Statua e manichino: *cose* dotate di anima o anima sotto forma di *cose*?

3.1. L'anima delle cose e la reificazione dell'anima.

> "Quando il commendatore De Magistris aprì gli occhi alla luce dell'alba, il suo spirito oscillò per un po' tra il sogno e la realtà. Ma cadde ogni dubbio quando nel mormorio disteso del mare la voce della statua disse: « *Bonjour mon ami* »." (A. Savinio).

Il "teatro degli oggetti" non considera le cose *metafore,* bensì attua un'operazione - a livello semantico, distruttiva e ricostruttiva, allo stesso tempo - di immagini e parole. Decontestualizzato e desemantizzato (lo straniamento è visto come liberazione), dall'arte futurista prima e "onirica" (se non vogliamo riferirci specificatamente al Surrealismo) e metafisica poi, l'oggetto viene risemantizzato, grazie alla scena e alla luce (che assolutizza la porzione di realtà presentata sulla ribalta), traendo dalla personalità anonima dell'oggetto una vita parallela.
Stravolto l'uso, non conservata la natura dell'oggetto, esso, in special modo se connotato da significati deboli o flessibili ("giustificati" da materiali grezzi come la sabbia o il fumo di Perelà), è facilmente piegato a contenere nuove immagini e nuovi significati.[1] Anche diventando da *chose*, anima.

L'oggetto non possiede forma teatrale, tuttavia Buňuel dice che la psicologia dell'oggetto è tutta da studiare. Come diceva Eraclito l'efesio "Il mondo è pieno di demoni"; "Bisogna scoprire il demone in ogni cosa"[2] si ripropone De Chirico, il quale nel *rebus* della sua pittura "priva gli oggetti della loro anima",[3] ma per scoprirne lo spettro e dare loro un'anima nuova, quella che prenderà vita nei racconti del fratello Savinio. Il poeta, che per Vico è caratterizzato, insieme al bambino e al primitivo, da un istintivo animismo, vede il mondo come un "grande animale" (composto di una stessa sostanza e un'unica anima), come volevano Bruno e Campanella, e tutte le cose, costituendone i membri, sono animate. Su questa linea, nel

[1] Cfr. M. Zinani, *Il teatro degli oggetti. Storia e modi di una forma teatrale contemporanea* (Relatore, Prof. L. Allegri; Correlatore, Prof.ssa G. Ferrari), Università degli Studi di Parma, a. a. 1987-1988, pp. 139-141.

[2] G. De Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 81.

[3] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate,* cit., p. 22.

pensiero di metafisici e surrealisti confluiscono le teorie di Otto Weininger (che afferma che un'unica forma di vita scorra in tutto l'universo), per giungere poi alla teoria dei "vasi comunicanti" di Breton, secondo la quale

> "tutto comunica; comunicano il dentro e il fuori, l'io e il mondo, il soggettivo e l'oggettivo. Siamo fatti praticamente tutti di una stessa pasta. Lo spirito non è altro che una derivazione dalla materia, non è scisso dal corpo. Entrando in quest'ottica di continua osmosi e trasformazione, di contraddizioni apparenti, viene riscoperto e rivalutato «tutto», perché tutto ha una sua dignità. Una dignità che non deve attingere per forza al sublime, all'elevato (ovvero al trascendente, per riferirci ancora al concetto di tolemaico), ma che permea anche la vita corrente."[4]

"Tutto è innocenza: e la conoscenza è la via per comprendere questa innocenza" scrive Nietzsche.[5] Come appare dal già citato disegno di Savinio *Innocenza e somiglianza*[6] (in cui ogni oggetto, animale e uomo, hanno lo stesso sguardo e lo stesso volto), per il nostro Autore conoscere è vedere e la visione mostra che l'innocenza è in tutto e che tutto ha un'unica sostanza, un'unica anima. Per accedere alla dimensione metafisica, il creatore deve da un lato liberarsi del suo carattere *umano, troppo umano*, e "vedere tutto, anche l'uomo, in quanto cosa" e, dall'altro, scoprire l'anima nascosta negli esseri cosiddetti inanimati.

Gli uomini "non sanno ascoltare le voci delle cose che nella loro ignoranza essi credono mute"[7] e perciò "si tratta di vedere le cose che vedono anche gli altri, ma nei momenti in cui gli altri non le guardano, e quelle dimettono la rigidità della posa, si abbandonano, respirano più tranquille."[8]

> "L'arte è sorta dal fecondo grembo della Memoria […] essa dà una personalità agli oggetti, un'anima alle cose, ai mobili, alle case."[9]

scrive il nostro Autore, che "di una cosa senza movimento, fa una cosa che si muove. Di una cosa morta, fa una cosa viva".[10] Egli pone sulla scena

[4] S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, cit., pp. 17-18.

[5] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I,* cit., parte II, aforisma 107, p. 563.

[6] Cfr. P. Vivarelli (a cura di), *Alberto Savinio. Catalogo generale*, cit.

[7] A. Savinio, *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 689.

[8] Cfr. Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 37.

[9] Cfr. Id., *Primi saggi di filosofia delle arti,* III, in Id., *Torre di guardia,* Palermo, Sellerio, 1993, pp.163 e segg.

[10] Si veda una battuta dell'*Alcesti*: ROOSEVELT: "Lei, signor Savàino, è…come dire? Un «arricchista». […] Uno che arricchisce. Meglio: un moltiplichista. Lei moltiplica le cose. Di una cosa fa tante cose. Di una cosa senza movimento, fa una cosa che si muove. Di una cosa morta, fa una cosa viva. […]" (Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 90).

metafisica cose-personaggi e personaggi-cose: simboli, segni o metafore della vita o della morte?
Gli oggetti sulla scena metafisica mostrano la loro maschera, interpretano il loro ruolo (maschera significa personaggio), ma non svelano la loro vera identità. Non possiamo, quindi, chiederci chi si celi sotto un oggetto, quale sia la sua anima, ma nemmeno cosa sia una certa figura d'uomo, e se considerarlo essere vivente, essere umano, *chose* (come si dice nei *Chants de la mi-mort*) o ancora pensiero, idea.

È quindi opportuno tracciare una breve storia dell'oggetto-personaggio nel teatro dell'Avanguardia e Surrealista. Se già nel teatro simbolista le cose erano rivelatrici dell'idea, negli ultimi decenni dell'800, la tridimensionalità degli scenari nelle regie di Antoine e la ricerca di minuzie e reliquie in quelle di Stanislawski costituiscono un incremento dell'importanza dell'oggetto in scena. Per Lista

> "lo stadio più alto di questa "rivolta delle cose" è da riscontrare nella teoria dello scenario in movimento che passa da Prampolini a Depero e in cui il sovvertimento dell'antropocentrismo è radicale";[11]

ma potremmo anche citare l'Arnheim di *Arte e percezione visiva*:

> "Sul palcoscenico di solito si vedono gli attori in movimento contro uno scenario immobile […] di conseguenza il palcoscenico presenta un concetto di vita secondo il quale ogni attività fisica e mentale viene investita nell'uomo mentre il mondo delle cose serve soprattutto da base e pedana per tale azione."[12]

Del resto, come abbiamo visto, anche Savinio, per l'allestimento della "tragedia della trasformazione" quale *Oedipus Rex*, pensò ad uno scenario in movimento.[13] Tuttavia, non è il ruolo scenografico (seppur significante) o di attrezzo scenico che ci importa osservare nell'oggetto, bensì il suo

[11] Spiega il Lista: "Il «dramma d'oggetti» fu adottato anche nel cinema dai futuristi (la sequenza della discussione tra un piede, un martello e un ombrello, in *Vita futurista,* o ancora quella di Balla che sposa una sedia come Majakovskij in un suo poema sposava un violino) e, in data posteriore, lo si ritrova in circolazione un po' dappertutto: nei testi di Tzara, di Picasso, di Breton e Soupault, di Y. Goll, presso i futuristi russi, o perfino nelle pagine teatrali dell'*Ulysse* di Joyce." (cfr. G. Lista, *Introduzione* a H. Behàr, *Il teatro dada e surrealista*, cit., p. XXVII).

[12] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva,* Milano, Feltrinelli, 1981, p. 310.

[13] " […] Oggi l'attore opera in un ambiente morti: domani opererà in un ambiente vivo, e la vita dell'ambiente non sarà espressa soltanto dalle luci, [...]. Mobile dovrà essere anche l'Occhio dentro il timpano del tempio. (*PARAFRASI* dell'occhio di Dio nel triangolo). E doveva spiare le tragiche vicende degli uomini, sotto, e frugarle, e ora tremolare di sorriso, ora spegnersi di noia, ora fissarsi in una gelida e spietata indifferenza." (cfr. A. Savinio, *Ciò che resta d'Edipo*, ora in Id., *Scatola sonora*, cit., pp. 190-191).

protagonismo sulla scena. L'oggetto-personaggio è ereditato dal teatro futurista, nel quale le cose si impadroniscono della scena e prendono la parola, mostrandosi addirittura padrone degli uomini (come in *Per tutte le ruote* di Jannelli, 1916). A proposito dei mobili protagonisti di *Vengono* (1916), Marinetti spiega

> "ho voluto dare la vita non umana degli oggetti. I personaggi più importanti sono il Teatrino di legno (le cui marionette recitano nel buio senza la presenza del burattinaio), il Buffet, la Credenza, che non sono umanizzati (come qualche volta furono umanizzate le cose nel teatro passatista), ma danno non umanamente le temperature, le loro dilatazioni, […], le vibrazioni dei muri, ecc."[14]

Nonostante abbiano una vita propria, gli oggetti "in qualche modo vivono il riflesso di ciò che accade intorno a loro",[15] come le marionette de *Il teatrino dell'amore* di Marinetti (1916). L'oggetto, che per Dada è concretizzazione del pensiero e per i Surrealisti può rappresentare anche il mondo della nostra vita interiore, promuove un teatro tutt'altro che umano, presenziando nella sua forma più impalpabile (luci, colori o gas per Prampolini, Buzzi, Russolo, Corra, Ginna, Depero) o in quella più evidente e fisica della materia. Ne sono esempi le sedie che volano sulla scena in *Feu d'artifice*, balletto del 1917 di Balla su musica di Strawinsky; il manifesto, tre colonne pubblicitarie e il giornale del mattino come protagonisti del dramma *Il non morto* di Yvan Goll; gli oggetti che si ribellano ne *La morte di Tarèlkin* del 1922 portata in scena da Mejerchòl'd; le locomotive di *Anihccam* (balletto di Depero su musiche di Casavola), innamorate del capostazione.

L'anima degli oggetti (soprattutto per creature viventi come piante e fiori) può essere infusa esteriormente da spiriti;[16] come nella poesia di Valery, dove l'anima dei morti entra nelle piante e le vivifica,[17] materializzando la teoria dei "vasi comunicanti" di Breton. Se per Bontempelli "l'albero zampilla di pupille",[18] gli alberi, in tutto simili agli

[14] F. T. Marinetti, *Nota* a *Il teatrino dell'amore*, in Id., *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Roma, Vito Bianco, 1960, vol. II, p. 345.

[15] Cfr. M. Zinani, *Il teatro degli oggetti. Storia e modi di una forma teatrale contemporanea*, cit. p. 66.

[16] Lo spirito in un lampone di Tarchetti vede incarnarsi un'anima di donna in un lampone, il quale, ingerito, trasferisce l'anima nel barone di B. (cfr. A. M. Cavalli Pasini, *op. cit.*, pp. 76-78).

[17] P. Valery, *Il cimitero marino*, Milano, Mondadori, 2000: "Ma nella notte di marmi pesante, / Vago un popolo a radici di piante / Ha già pian piano la tua parte eletto. / Si son fusi in un'assenza folta, / Da rossa argilla l'alba specie è colta, / Il dono della vita è andato ai fiori!"

[18] Cfr. Bontempelli, *Cori,* in Id., *Il purosangue*, cit., p. 912.

uomini[19] (addirittura i pioppi sono detti gli "ermafroditi del regno vegetale"),[20] per il nostro autore si muovono,[21] e addirittura conquisteranno il mondo nella loro minacciosa avanzata e faranno da guida ai visitatori del "museo" dell'uomo estinto.[22] Torna alla mente la scultura magrittiana *Le fatiche di Alessandro* (1967), in cui un albero si oppone all'ascia. La rivolta degli alberi, significativa emancipazione del vivente inanimato nei confronti dell'umano, *troppo umano*, è così descritta:

> "Gli alberi stanno per mettersi in marcia […] il regno dell'uomo sulla terra è arrivato al termine[23] […] Mentre noi uomini vivevamo non d'altro occupati se non di noi stessi; […] altre forme di vita crescevano e si sviluppavano, senza che noi ce ne accorgessimo. [...] Intanto anche gli alberi hanno fatto la loro strada, hanno mostrato di avere un'anima […]. [...] A tanta ottusità, questi misconosciuti rispondono con la violenza. [...] Le prime radici emersero vibrando e sibilando, e come zampe di insetti colossali poggiarono sulla terra e mossero i primi passi. Perduta la forza radicale, alcuni alberi barcollarono e furono per crollare, ma i compagni intorno li sorressero, e tra gli alberi si manifestò per la prima volta la solidarietà. […] Ora tutti i pini hanno liberato le radici e avanzano compatti. È cominciata la marcia degli alberi." [24]

[19] Gli alberi, "dritti nel giardino chiuso, come prigionieri nel cortile della prigione".

[20] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 803.

[21]Id., *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., p. 745 : "Era sera. L'ora della passeggiata degli alberi." Altrove così l'Autore parla dei pioppi: "Bianchi vitelli tirati in altezza, ermafroditi del regno vegetale. Sotto la corteccia di argentone, i pioppi nascondono arti lunghi e piatti, stretti al tronco. Un giorno si sfileranno dalla corteccia come l'ombrello dal fodero, apriranno le braccine d'argento, manderanno avanti e indietro le gambette e i piedini palmati di scorza alba e tenerella, moveranno i primi passi." (cfr. Id., *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 803).

[22] "Disabituati alla vista dell'uomo, i tronchi degli alberi ci fissavano con stupore. Uno di questi si fece coraggio, ci mosse incontro camminando sulle radici, accennò col ramo una casa che guardava la luna col vuoto delle sue finestre, domandò: «Lor signori desiderano visitare il museo dell'Uomo Bianco?»." (Id., *Uomo bianco,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 144).

[23] Savinio-personaggio si dichiara, infine, l'Ultimo Uomo, richiamando il romanzo *The last man* di Mary Shelley, l'autrice di *Frankestein* (altro personaggio che potrebbe essere stato caro a Savinio, essendo della 'razza' della *mi-mort*). Nel romanzo 'apocalittico', un uomo, l'ultimo uomo, appunto, narra la tragica storia dell'umanità condannata ad estinguersi, sullo sfondo di una rigogliosa natura: "Dio aveva dunque creato l'uomo perché si riducesse così a polvere morta tra il rigoglio della vegetazione circostante" scrive l'autrice inglese, e la curatrice all'edizione italiana aggiunge: "La natura uccide, ma non porta i segni della morte, ritrova subito la sua splendida bellezza", e così anche gli animali continuano la loro esistenza, al tramonto definitivo del "regno dell'uomo" (cfr. L. Caretti, *Introduzione* a M. Shelley, *Frankestein,* Milano, Mondadori, 1997, p. XXV).

[24] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La Famiglia Mastinu*, cit., pp. 813-816.

Ma anche oggetti ottenuti da esseri viventi, imbalsamati o scuoiati, come ad esempio un tappeto di pelle d'orso, restano, ovviamente, tra gli oggetti quelli più "vivi":

> "Esiliato per sempre dai ghiacci originari, l'orso giaceva bocconi come un grassone caduto da un quinto piano ai piedi del letto baronale. La testa della fiera impressionò Animo, sola cosa viva in mezzo a tante suggestive ma inanimate.[…] E mentre le zanne digrignate, più che ferocia, esprimevano filosofica indulgenza per la vanità delle passioni umane, gli occhi pensosi e soavi, fissi sull'immaginoso amatore, sembrava pensassero: «Che fesso!»." [25]

Inoltre, oggetti capaci di movimento (elettrici o meccanici) sono destinati a prendere vita nelle 'mani' dell'artista. Il tram è definito "quella "cosa" viva",[26] il treno "acefalo" e la locomotiva "pettegola". Il prospetto della locomotiva è confrontato con la faccia umana[27] e le viscere del suo "organismo gigantesco", formicolanti di uomini, sono paragonate ad un magma ribollente formato da frammenti inerti, i passeggeri.[28]

Nelle pagine di Savinio vediamo "vivificati" anche oggetti non dotati di movimento: città umanizzate,[29] una casa con una facciata simili a una faccia,[30] altre che hanno occhi chiusi (le finestre) e bocca aperta (la porta);[31]

[25] Id., *Figlia d'imperatore,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 216.

[26] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 614.

[27] Id., *La pianessa*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 591-593: "come nella faccia dell'uomo il naso lungo indica intelligenza e quello corto stupidità, la locomotiva del pari acquistava un aspetto più potente, sì, ma più stupido a mano a mano che il fumaiolo si accorciava, e sempre più perdeva della fisionomia vispa e arguta della locomotiva a fumaiolo alto, e soprattutto delle più antiche che avevano il fumaiolo a imbuto o a fungo".

[28] "Quel treno lanciato a una corsa regolare, ritmato come un organismo gigantesco, pieno internamente di un magma molle e caldo ma spento di vita […] Il treno di tanto in tanto dimetteva il suo fragoroso sogno, calava di fiato, perdeva moto dai fianchi, andava a morire nel cuore invisibile di qualche ignota stazione […] nel trillo rado di un campanello che era il cuore stesso, il cuore metallico dell'invisibile stazione." (Id., *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 637).

[29] La città di Ferrara, in *Realtà dorata*, primo scritto saviniano apparso sulla "Voce", è presentata come una creatura, e anche Roma è in un racconto umanizzata: "Il cielo era divinamente sereno sul corpo vecchio ed esausto di Roma, indifferente al dolore mortale, all'odio mortale, alle mortali minacce di cui in silenzio era carica la città." Cfr. Id., *Bambini al gas,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 755.

[30] "La facciata del *pavillon* –due finestre laterali, una terza nel mezzo su un terrazzino e il portoncino sotto- somigliava a una faccia con i suoi occhi, il suo naso, la sua bocca, più di quanto è lecito alla facciata di una casa somigliare a una faccia umana." (Id., *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 746).

[31] Cfr. Id., *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 835: "perché quelle case dai brutti occhi chiusi tenevano la bocca aperta?".

un portone che si trasforma in mostro;[32] stati senza sbocco sul mare visti come sepolti vivi;[33] il cielo coperto di nubi a pecorelle ("Era un cielo morbido di mezza età. Un cielo brizzolato. Un cielo in parrucca.").[34] Altri oggetti strani danno segni di vita:

> "Il giornale […] giacque esanime sul sedile, come uno strano uccello caduto dal cielo ad ali sparse";[35] "sono aggruppate delle bottiglie versicolori, e davanti a esse, come l'ufficiale davanti alla truppa, un grosso sifone di seltz [...] minaccia con la bocca a siluro";[36] "un radiogrammofono snocciola uno dopo l'altro i Concerti Brandeburghesi. Tra concerto e concerto emette una deglutizione rauca, come se, trangugiato il pezzo di musica, lo digerisca."[37]

Ecco che una "lampadina in agonia" cessa di soffrire, ci sono "scheletri telegrafisti' e una 'luce moribonda':[38] il tocco dell'artista-bambino dà la vita all'oggetto-giocattolo, come una sorta di mago che vivifica l'inanimato.[39]

> "«Chi è?» «La mer», rispose una voce di fuori. […] Andai ad aprire ma non era la mère: era il mare. Il Mare in persona. Il signor Mare.[40] Capii senza indugio che non era il caso di respingere l'ospite inatteso e richiudergli la porta in faccia. La pressione del battente era tale, che ogni sforzo per fermarlo sarebbe riuscito vano. Il Mare entrò lentamente e sedé alla mia tavola. Era assurdo e magnifico. Due liquide volute gli nascevano dall'ombelico, si allargavano via via che salivano, e all'inizio delle braccia si arrotolavano in boccoli di spuma, per far spalline. Camminava su due onde inginocchiate, e nel mezzo della faccia glauca, due piccole meduse gli fungevano da occhi";[41]

[32] Il portone che si trasforma in un mostro: "quel portone spalancato a ingoiarmi, come la bocca del mostro marino era spalancata a ingoiare Pinocchio.[…] Pensai: "Il mostro marino dorme. Posso entrare e uscire liberamente. Approfittiamone.", seguendo il ragionamento che avrebbe potuto fare un bambino! (Id., *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 744).

[33] "Queste crisi che periodicamente squassano la Germania, che altro sono se non i movimenti convulsi di un sepolto vivo?" giacché "la terra strozza l'uomo, lo istupidisce, lo porta alla disperazione." (Id., *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 47-48).

[34] Id., *Scendere dalla collina,* in Id., *Tutta la vita,* cit., p. 611.

[35] Id., *La pianessa,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 595.

[36] Id., *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 475-476.

[37] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 741.

[38] Cfr. Id., *Giochi di luce*, in Id., *Achille innamorato,* cit., p. 71.

[39] "Vaste credenze brillavano di balocchi curiosi e occhiuti […] Un usignolo trillava un trillo idraulico, battendo a tempo la coda e il becco di metallo." (cfr. Id., *Il frutto del peccato*, in Id., *Achille innamorato,* cit., p. 93). Quando i bambini dimenticavano i giocattoli in terra, essi si "inanimavano" (cfr. Id., *I bambini giocano*, in Id., *Achille innamorato,* cit., p. 84).

[40] Cfr. anche Id., *Fame ad Atene,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 855: "Si è spento dietro le spalle di Nivasio Dolcemare il lamento di Egeo": il mare personificato.

[41] Id., *Walde "mare"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit. pp. 283-284.

Il nostro Autore personifica anche il mare, la nave Andromeda, sulla quale compì il suo primo viaggio e, addirittura, …un reumatismo![42]

> "Ma era una macchina poi, o non piuttosto una creatura favolosa? […] L'occhio verde di Andromeda brillava in cima all'albero maestro. Gli anelli cigolavano con voce di uccelli notturni. Una sottile trepidazione animava lo scafo. Un tenue nastro di vapore saliva e offuscava le scintillanti teorie delle divinità e degli eroi,[43] passava tra le costellazioni che rameggiavano per il vasto polo, e, nero, traversava l'argento della via lattea."[44]

Savinio, avendo fin da bambino contatti con la musica, non poteva che personificare gli strumenti musicali: la violinista "cullava il suo violino come un bimbo per addormentarlo" e la contrabbassista "il contrabbasso costei se lo stringeva tra le braccia, scendeva con la mancina a titillarlo sulla pancia, tirava su dai visceri di quel suo ipertrofico figliolo gemiti cavernosi."[45] Si animano strumenti musicali, leggii e sedie dei musicisti ("I gracili leggi sotto i lumi incappucciati dormivano ritti sulle zampette. Viole e violini giacevano nelle bare infantili, imbalsamati di colofonia e con l'archetto al fianco. Il contrabbasso solitario, la spallaccia appoggiata alla sponda del proscenio, russava sotto il tabarro"),[46] armadi sono dotati di una loro volontà ("Quando il battente del mio vetusto armadio si spalanca da solo –ché la molletta rallentata non sa più rattenerlo- mi dico che l'anima dell'armadio lo respinge"),[47] credenze, aprendo i loro battenti, sorridono con i loro denti di porcellana (i piatti)[48] e addirittura un pendolo diventa narratore,[49] rivelando che nelle sue sembianze si nasconda l'occhio dell'Autore.

[42] Id., *Idolum patris,* in Id., *Achille innamorato*, p. 43: "il minaccioso risveglio di quel reuma che da anni tormenta le mie notti, io l'accolsi come un compagno che offre nello sguardo una promessa di consolazione. […] Il reuma del tutto svegliato, sonava un'allegra fanfara in quella camera popolata di sogni disperati. Un po' di realtà si venne a mischiare all'ondeggiare ossessionante delle meditazioni."

[43] Le stelle.

[44] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 489-491.

[45] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 495.

[46] *Ivi,* p. 537. Questo passo è ricco di poesia, visto che poesia è vedere con occhi nuovi le cose note, anche le più quotidiane. Così Savinio parla di una nave in costruzione nel cantiere navale come di uno "scheletro […] offerto al cielo dalle braccia tese delle taccate." (*ibidem*).

[47] Id., *Il Papa in guerra,* in Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 23.

[48] Id., *Attila,* in Id., *La famiglia Mastinu,*cit., p. 760: "[…] la credenza spalanca i suoi quattro battenti, fa brillare come una dentatura bianchissima i vari pezzi del servizio buono […] Il bilanciere quanto a sé ferma di colpo le oscillazioni, e quando sessanta minuti dopo le riprese, il disco di ottone durò un'ora buona a far movimenti due volte più cèleri, per riacchiappare il tempo perduto."

[49] Cfr. Id., *La famiglia Mastinu*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, cit., pp. 241-271.

Savinio gioca con la parola "mobile", rendendo "mobili" i mobili, cioè, animandoli (come già la poltrona-bestia di Jarry):[50] nei racconti troviamo pianoforti[51] che sollevano il labbrone negro per mostrare la dentatura, o vecchi e asmatici,[52] o che suonano da sé, senza pianista alcuno, o, ancora, tanto orgogliosi da essere capaci di suicidarsi piuttosto che finire nelle mani di una piccola dilettante,[53] mostrandosi esseri dotati di volontà superiore a quella degli animali.[54] Anche gli abiti rivelano un'anima: la "giacca di muffione, simile a uno strano ruminante";[55] i calzoncini "rimangono inerti e come morti" (ricordandoci il guanto, oggetto metafisico di cui parleremo più avanti) e il completo a lunghe code del signor Girolamo è "così stanco e afflitto,[56] da far credere che egli non se lo è più tolto dal giorno ormai lontano del suo matrimonio, e che l'abito di cerimonia gli si è invecchiato addosso."[57]

Come gli altri oggetti considerati segni delle persone che ne hanno fatto uso (ad esempio le sedie di *Casa "La vita"*, cose abbandonate, ancora mobili per il passaggio della labile presenza umana)[58] e conservano, insieme alla posa, anche il ruolo di quelle persone,[59] anche gli abiti rappresentano la persona che li porta o portava: ad esempio, la vestaglia della moglie morta è il "fedele indumento così memore del lezzo di lei",[60] o gli abitini del bambino

[50] A. Jarry, in A. Breton, *Antologia dell'humour nero*, cit., p. 233.

[51] Il "pianoforte verticale che fra le labbra da negro mi mostra con perfetta serietà una fila di denti bianchissimi" (Id., *Ultimo incontro,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 788).

[52] "Il vecchio pianoforte tirò su il labbrone nero sulla dentatura ingiallita, come un asmatico che cerca aria da masticare, e nel fondo del suo torace le corde mandarono un lamento tristissimo, che a lungo si distese nella morbida pace della notte." Cfr. Id., *Pianista bianco,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 740.

[53] Un giovane pianoforte saluta il vecchio che parte e, trasportato nella casa di una piccola dilettante, suona da solo e poi si suicida. Cfr. Id., *Vecchio pianoforte*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 120-124.

[54] Cfr. G. Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, in Id., *Operette Morali*, Milano, Rizzoli, 1999.

[55] Id., *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 379.

[56] A proposito di emozioni attribuite agli oggetti, Dalì scrive: "Le grandi automobili diventeranno serene" (cfr. A. Breton, *Antologia dello humour nero*, cit., p. 342).

[57] Id., *Trololò,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 358-359.

[58] Cfr. anche Id., *Paterni mobili*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 666 e p. 669. "La poltrona a dondolo si dondolava ancora, come se qualcuno se ne fosse levato appena un istante prima" .

[59]" La dea avanzò nella platea popolata di sedie. Alcune in aggruppamenti familiari. Altre a coppie. Altre a comitive con bambini. Talune solitarie e scontrose. Altre, nei punti in cui maggiormente era divampata la mischia, serbavano il tragico dei campi di battaglia: cadaveri torti dall'agonia, cannoni spezzati, armi frante e sparte membra di combattenti." (cfr. Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 537).

[60] Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 675.

di *Emma B. vedova Giocasta*, esposti come in un teatrino in cui la madre incestuosa rappresenta il figlio amato.[61]
Il teatrino degli abiti per evocare la loro anima e quella di coloro che li portavano torna nel racconto *Figlia d'imperatore*, in cui Animo (personaggio che trasferisce l'anima alle cose) vede nella stanza illuminata come un teatro

> "le pellicce solenni, nelle quali la fierezza perdurava della bestia originaria, non invitavano alla confidenza. Negli abiti da passeggio, nei cosiddetti "trottatori" era l'impersonalità dell'uniforme. Gli abiti da casa invece, e con linguaggio più aulico quelli da sera, erano quelli delle confessioni più gelose. Uno soprattutto del colore dell'ambra, che quando Animo lo staccò dalla stampella, gli si rannicchiò tra le mani come una bestiola freddolosa e tessuta di sottilissime fibre. E quale freddolosa bestiola Animo lo trattò. Lo blandì, se lo pose sulla guancia, lo scaldò col fiato, non gli resse il cuore di restituirlo ai suoi fratelli più forti, e quando egli passò nella camera da letto se lo teneva ancora chiuso nelle mani a conca." [62]

A differenza della bontempelliana *Nostra dea*, in cui è la marionetta a diventare ciò che l'abito le 'impone', come una maschera che la rende personaggio, in Savinio gli abiti partecipano ai sentimenti dei loro 'padroni', e diventano bianchi di paura, perdendo i loro colori originari.[63] Anche le poltrone subiscono questa metamorfosi:

> "Un altro mistero rimane egualmente inchiarito: il cambiamento di colore dei mobili. […] la Rosa disse che i mobili del salotto buono, che ora sono tutti uniformemente bianchi, prima del delitto erano di vari colori, rosso, giallo, verde, turchino. […] Nessuno ha saputo e nessuno saprà mai che nel momento in cui il divano annunciò con la voce strozzata che il commendatore Bove era presente e aveva udito il discorso della vecchia poltrona, i mobili del salotto buono furono presi da una paura tale che tutti, anche i più giovani e fino le due poltroncine crèmisi che stavano ai due lati del divano ed erano ancora due bambine, tutti incanutirono di colpo."[64]

[61] Sarà Emma B., per spiegare il "teatrino" allestito tra le ante dell'armadio, appendendo i vestitini del figlio bambino e ragazzo, ad ammettere: "Ricostituivo mio figlio. Il figlio di cui io potevo disporre. Lo ricostituivo per mezzo dei suoi abiti. Ogni giorno. Qualche volta più volte al giorno. Ora è finita. Non avrò più bisogno; non ho più bisogno di ricostituire mio figlio, come una statua di scavo. Vivo sarà, qui." (cfr. Id., *Emma B. vedova Giocasta*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, cit., p. 290).

[62] Id., *Figlia d'imperatore,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 216.

[63] "Ismene guarda i suoi abiti sparsi per la camera. Ma sono davvero i suoi abiti? Ora tutti i suoi abiti sono bianchi. [...] Mentre Ismene stupita guarda il suo abito e stenta a riconoscerlo, l'abito comincia a rosseggiare e a poco a poco ritrova il suo colore che la paura gli aveva fatto perdere." (Id., *Bago,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 650).

[64] Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 688.

I mobili confessano di partecipare alla vita umana, di giudicarla e di mantenere i più grandi segreti ("gli uomini non devono mai venir a sapere che noi mobili li vediamo e li giudichiamo").[65] Al contrario del mobilio "inconfidenziale" dell'ospedale,[66] l'armadio Bago è amico e confidente di Ismene, donna che non è ancora cresciuta, vede nel marito un "estraneo" e considera invece un oggetto più vicino alla sua anima infantile di quanto lo possa essere un altro essere umano adulto. Essa riesce a sentire la voce dell'armadio, il quale l'aiuterà aprendo, in un urlo, le ante per nascondere l'amante e salvarlo dalle ire del marito, e infine accoglierà il corpo della sua piccola amica e le farà da tomba.[67] La voce di Bago è

> "Un urlo. Urlo profondo. Più potente di quanto la più potente voce umana può dare, ma tutto «interno». Urlo «incarnato» e circoscritto entro un raggio strettissimo. Urlo a uso locale. Urlo «domestico». Urlo «cubicolare». Urlo «per pochi intimi».",[68]

chiuso in se stesso come un armadio, appunto. Le voci di divani e poltrone, sono, invece, come soffocate nella stoffa:

> "Strane voci. Voci soffocate. Voci di stoffa. […] A quel suono di voci riunite, una luce improvvisa[69] si accende nell'animo del commendatore Candido Bove: quelle strane voci, quelle voci soffocate, quelle voci «di stoffa» sono le voci dei mobili. […] Tornano a parlare le due vocette molto giovani, nelle quali Candido ora riconosce la voce delle due poltroncine di seta crèmisi senza braccioli, che stanno ai due lati del divano sul quale egli stesso è coricato. […] Candido capisce che colei che le due poltroncine crèmisi chiamano «nonna» è la grande poltrona a braccioli che sta a sinistra del caminetto.[70] […] Al patetico

[65] Nel racconto *Poltrondamore* (Id., *Tutta la vita*, pp. 677-687), il mobilio è depositario di un segreto, e narra la storia del tradimento di Teresa, defunta moglie del commendatore Candido Bove, che alla fine del racconto tenta di 'uccidere' la poltrona 'complice' del misfatto, e viene, invece, da essa assassinato, sollevando un vero e proprio giallo che la polizia non riuscirà a risolvere. E gli altri mobili, presenti all'assassinio, diventeranno tutti bianchi… dalla paura!

[66] Savinio descrive la camera della clinica in cui è ricoverata la moglie di Omero "da albergo pure il letto, le coperte, il mobilio ristretto all'indispensabile, decoroso ma inconfidenziale come i gatti…" (Id. *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 378).

[67] Una "tomba a due ante e troppo grande per quel corpo così piccolo. Come un padre che si chiude la figlia in petto." (Cfr. Id., *Bago,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 649-651).

[68] *Ibidem*.

[69] La "luce" metafisica che svela la realtà.

[70] Cfr. Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p.678: "Prende la parola la mensoletta alla destra del caminetto […]: «Noi sappiamo anche quanto sei pudica, nonna, e non ti dico le risate la mattina quando la Rosa viene per le pulizie e ti alza

lamento emesso dalle molle sconquassate della vecchia e fedele poltrona, un sommesso fruscio come di stoffe spiegazzate si sparge in salotto, segno che i mobili ridono di buon cuore; sul quale fruscio spicca un fresco tinnio argentino, a indizio che dal soffitto anche il lampadario si associa a quel riso, scotendo come l'albero le foglie le sue pèndule gocce di cristallo."[71]

Anche Bontempelli immagina le voci dei mobili, pensandole legate ai loro materiali d'origine:[72]

"Tutti gli oggetti […] provengono dagli alberi, dalla terra, dai sassi, dalle acque, dalle cose della natura, insomma. Perciò rimangono come carichi, impregnati, delle varie voci della natura, che diventano le loro voci."[73]

Solo uno spirito infantile riesce a cogliere le voci del mondo inanimato quasi senza stupirsi:

"La rivelazione di questo mondo prolungato apre l'animo di Candido a un affetto profondamente infantile, e il commendatore Candido Bove ritorna felicemente allo stato di bimbo."[74]

Altre rivelazioni sono concesse all'artista-bambino; ad esempio, la madre può tramutarsi improvvisamente in poltrona.[75]

"Si tratta di vedere le cose che vedono anche gli altri, ma nei momenti in cui gli altri non le guardano, e quelle dimettono la rigidità della posa, si abbandonano, respirano più tranquille."[76]

---

la frangia per passarti sotto la scopa, e tu, mentre la Rosa volta le spalle, rimetti giù la frangia; e la Rosa torna a rimetterla su, e tu giù un'altra volta. […] Chi sa che paura la Rosa se si accorgesse che la frangia tu te la rimetti giù da te!»."

[71] *Ivi*, pp. 677-687.

[72] "Mobili di varie specie: sedie, tavolini, mensole, cassettoni, e poi tendami; e cuscini, e una quantità di vasetti di più fogge; e poi libri, e un martello accanto a una lima e ad altri strumenti del genere; un attaccapanni, spazzole […]. […] Erano quasi diventati vivi; e tutti insieme formavano un'armonia strana e piacevolissima a vedersi. Erano, ecco, erano una specie di paesaggio, fatto di oggetti invece che di piante e altri prodotti naturali." Il bambino scopre così che quei sussurri d'acqua, di vento, quei rumori naturali provengono dai mobili: "il sussurro veniva proprio di laggiù, da quel panorama strambo. Era tornato assai sommesso, ma ponendovi attenzione ci distinguevo ancora […] voci di fronde, di venti, d'acque correnti, di rive marine. E in breve queste voci mutarono ancora di forma: pareva che i fremiti, i mormorìi, i ronzìi, si sforzassero d'articolarsi, di diventar quasi parole, parole d'una lingua ignota, molto dolce." (cfr. M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, p. 317).

[73] *Ivi*, p. 309.

[74] A. Savinio, *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 677.

[75] *Ivi*, pp. 660-661.

[76] Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 37.

Ecco che da mobili rappresentati con fattezze genericamente antropomorfe si passa a mobili assimilati a vari tipi umani: "il divano a forma di sultana coricata, le poltrone grasse e pensanti come belle quarantenni, le camere stesse erano inanimate, spente, quali sono le cose cui è venuto a mancare lo scopo dell'esistenza";[77] "vedove, come due poltrone tappezzate di nero e ornate di un triangolo di pizzo bianco al sommo dello schienale";[78] "quella poltrona così familiare e antiquata che somiglia una vecchia zia grondante falpalà e il capino stretto in una scuffia a cannoncelli";[79] "una specie di poltrona storica, severa d'aspetto e vestita di falpalà come una nonna";[80] "la poltrona a dondolo collocata in mezzo al salotto e adorna come una vecchia zia";[81] "Sulla savonarola dell'anticamera nessuno finora si era seduto, perché quella sedia solitaria e castissima, poggiata con lo schienale alla parete e disciplinata come un'educanda in parlatorio, non aveva se non un fine decorativo."[82] Poltrone e persone si possono confondere perché si assomigliano reciprocamente.[83] C'è pure Lulù, la poltrona-*entreneuse*[84] (che salta addosso a Savinio), e alcune sedie tanto

[77] Cfr. Id., *Figlia d'imperatore*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 211.

[78] Id., *La nostra anima*, cit., p. 48.

[79] Id., *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 475.

[80] Id., *Flora*, in Id., *Casa "La vita"*, cit. p. 263.

[81] Id., *Paterni mobili*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 666 e p. 669.

[82] Id., *Poltrondamore,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 675.

[83] A casa di *monsieur* de Certant, dentista del signor Münster, "Quei mobili vecchissimi avevano la morbidezza della carne, e sedere su quella poltrona tutta festoni e frangette, era per il signor Münster come abbandonarsi nelle braccia di *madame* de Certant, del che egli sentiva vergogna e anche una certa quale ripugnanza. […] Imbellettata e avvolta in una vestaglia sordida e sgargiante, madame de Certant rammentava al signor Münster i divani delle case ospitali [ossia, le case di tolleranza, le case "chiuse", *ndr*], che egli aveva assiduamente frequentato prima di sposarsi." (cfr. Id., *Il signor Münster,* in Id., *La nostra anima*, cit., p. 83).

[84] "Una poltrona alta, monumentale; […] lo schienale a scudo e trapunto in modo da protuberare in molte mammelle a guisa del torso della Diana d'Efeso; il sedile carnoso e scavato a chiappe; grassa d'imbottiture sui braccioli e rivestita di una stoffa rosa sparsa di fiorellino rossi, simile alla pelle di un putto colossale malato di rosolia. Per il suo aspetto pigro di baldracca stravaccata sul divano del bordello in attesa del consumatore, misi nome a questa poltrona LULU'. [...] Al contatto del mio corpo, Lulù cominciava a scaldarsi. Fremiti correvano le suste di ferro dei suoi visceri. [...] I suoi braccioli mi serravano i fianchi e le cosce. L'ultima volta mi ci volle un violento sforzo, per divincolarmi da quell'abbraccio. Per poco non morii soffocato. [...] Da allora Lulù io la guardo da lontano. […] E pavento un suo scatto. Vederla rizzarsi d'un tratto sulle rotelle posteriori, e buttarmisi addosso. E se costretto a passarle davanti, giro al largo. E mi siedo su sedie di legno. Rigide, dure, magre. E scelgo le più magre, le più dure, le più rigide. E più sono rigide, e

magra da parere asessuate. I sedili che "conservano gli atteggiamenti, le forme dei loro padroni", ne assumono anche il sesso.[85] Altri oggetti diventano, allo sguardo di Savinio, sessuati: il fiume maschio e il fiume femmina[86] o la pipa di nome Alessandra[87] e, nell'omonimo racconto, la "pianessa" ("Maschio o femmina?" domanda l'accordatore, riferendosi al pianoforte verticale o a coda, con un'espressione gergale che Savinio prende alla lettera)[88] partorisce in salotto tanti pianofortini.[89]

L'oggetto, come il corpo umano, viene "anatomizzato" da Savinio, che come il bambino rompe i giocattoli per vedere come sono fatti dentro.

---

dure, e magre, e meno pericolose stimo le loro reazioni sessuali." (Id., *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 796-797).

[85] "Poltrone da giardino e sedie a sdraio sono raccolte davanti all'ingresso. Un sedile ad altalena, sotto il suo piccolo tetto di tela vergata, si muove ancora in un lento movimento oscillatorio, quasi qualcuno si sia levato proprio in quell'istante. Questi sedili sono ancora «caldi di uomo». Conservano gli atteggiamenti, le forme dei loro padroni. Qui due persone hanno conversato assieme, un uomo e una donna. Le poltrone sono entrambe di paglia e somigliantissime, pure la *poltrona maschio* si distingue per alcun sottilissimo segno dalla *poltrona femmina*. Aniceto immagina se stesso nella poltrona maschio, e nella poltrona femmina…" (cfr. Id., *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 474, corsivo nostro).

[86] Cfr. Id., *La Turca*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 18.

[87] *Ivi,* p. 28 : "empii profondamente il ventre oscuro di Alessandra. É Alessandra la fedele mia compagna: colei che in tutta la mia collezione di pipe […] mi è più cara di tutte.".

[88] Per Dalì il pianoforte, a coda o verticale che sia, è una femmina.

[89] "I pianoforti erano o bradi o a gruppi, bestie pacifiche e silenziose, verticali oppure orizzontali, di ogni dimensione e statura, alcuni molto grandi e altri molto piccoli, figli questi presumibilmente e quelli i padri. Passando, l'untuoso signore [l'accordatore] scopriva ad alcuni la dentatura, ad altri carezzava i fianchi o il lucido groppone. […] In una sala, circondato di pianoforti neri come camerieri in frac, stava un pianoforte alto e interamente bianco: un cigno fra i corvi. «Il nostro albino» disse, accennando con la mano l'untuoso signore, e sorrise con infinita malinconia. […] L' «occasione stupenda» stava nell'ultima sala, ed era un pianoforte a coda e lungo come una balena, basso sulle zampe tarchiate e tozze. […] E quando finalmente la signorina Fufù si ritrovò sola in casa, essa, piano piano, tremando, si avvicinò al pianoforte come a una creatura viva ma addormentata [...] ma subito ritrasse la mano con raccapriccio: la tastiera era calda e molle. La signorina Fufù si arrischiò a toccare la coda dello strumento, ed essa pure era morbida e calda. «Hanno la febbre i pianoforti?» […] «Una svista» [spiegò il venditore] «Per errore è stato consegnato alla signorina Fantapiè un pianoforte femmina: una pianessa, che i fabbricanti tengono in fabbrica per la riproduzione, e che per questo sono più pregiati.» [...] Era un gusto vederli aggirarsi per casa, arrampicarsi sui mobili, nascondersi dietro le tende, giocare come cuccioli. [...] La pianessa quanto a sé aveva superato le fatiche del parto e dell'allattamento, era tornata ritta sulle sue zampe tarchiate e tozze ma era un po' sciupata." (A. Savinio, *La pianessa*, in Id., *Tutta la vita*, pp. 591-606).

Il pianoforte, "scuoiato" (cioè con il coperchio sollevato) dalle mani della moglie dell'accordatore cieco, "mostrò senza pudore gli striati visceri d'oro", "mentre il marito [...] lavora l'intestino dello strumento".[90] Anche un altro racconto mostra un'operazione "a cuore aperto" per un pianoforte: "Veniva da lontano un suono di note ribattute, di accordi insistenti, di arpeggi più volte ripetuti: la voce di un pianoforte in cura, il petto aperto probabilmente e le corde nude al quale l'accordatore riaccordava il cordame."[91]

Se l'oggetto può diventare il doppio di un uomo, come accade nell'*Alfier nero* di Boito (1867),[92] non si può parlare di oggetti-personaggi senza ricordare quegli oggetti "spostati" che compongono una creatura, come nel caso del *Silexame*, ("testa di forchetta, corpo di mollusco, braccia coperte di foglie"), presente in *Comme il fait beau*! di Vitrac (1922), e si registrano anche personaggi con nomi d'oggetti, come in *Vous m'oublierez* di Breton e Soupault (1928), ispirato alla lezione di Lautréamont.
Da un verso l'oggetto animato partecipa al movimento dell'universo, ma è anche vero che la sua fissità può diventare metafisicamente segno di una condizione spirituale o sociale come quella della famiglia, considerata da Savinio come un simbolo di immobilismo,[93] e perciò adatta ad essere raffigurata con oggetti.

L'oggetto diventa, così, simbolo di una condizione spirituale. Ma le "cose" possono essere anche figure dell'anima, soprattutto se oggetti antropomorfi o frammenti appartenenti al corpo umano. Savinio era affascinato in gioventù dalle riproduzioni di corpi scorticati esposte nelle vetrine delle farmacie e nei musei anatomici, nonché dalle riproduzioni del corpo umano, ad uso scolastico. Già dalla *Composition métaphisique* (1914) di De Chirico appaiono calchi di gesso che sembrano piedi veri tagliati a pezzi. La protesi,[94] come ogni parte 'smontabile' del corpo,[95] vive una sua vita propria: occhi di vetro si ribellano alla vista di tradimenti, piedi di gesso con la forma del padrone defunto si vendicano dell'amante della moglie, organi

[90] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 701.

[91] Id., *La pianessa,* cit., p. 600.

[92] Cfr. A. M. Cavalli Pasini, *Oltre la soglia*, Milano, Unicopli, 2002, p. 79.

[93] "Nessuno parla e del resto sarebbe inutile, perché i quattro personaggi immobili dietro la porta del villino, hanno in questo momento un pensiero solo." (A. Savinio, *Trololò,* in Id., *Casa"La vita",* cit., p. 359).

[94] "I denti sono sornioni. Così avevano fatto i suoi predecessori. Finché, a uno a uno, se n'erano andati tutti. Senza rimpianto. Eppure i denti sono parti di noi.[…] molti cittadini di questi Stati usano farsi togliere i denti […], e sostituirli con denti finti. Perché dire finti. Diciamo meglio indolori." (A. Savinio, *Orfeo Dentista,* in Id., *Il signor Dido,* cit., p. 731.

[95] Per la separazione di una parte anatomica dal resto del corpo, si vedano anche *Il Pugno chiuso* di Boito e *Naso* di Gogol' nonché *Storia di una gamba* di Tarchetti.

finti e posticci si muovono indipendentemente, fornendo esempi di quello che Freud ha indicato come *perturbante.*[96]

> "Quando Napoleone il guercio morì, nessun pensò a rimettergli a posto l'occhio di vetro, e questo restò sul comodino, in un bicchiere, dentro due dita d'acqua. Napoleone fu portato al cimitero, tumulato nella tomba di famiglia. La sera stessa, l'occhio di Napoleone vide dall'alto del comodino il letto coniugale profanato dal cavaliere Satanislao, amico nella vita e socio negli affari… Allora l'occhio di Napoleone, raccolto quel poco di forza di cui può disporre un occhio di vetro, schizzò fuori dal bicchiere, rimbalzò sul comodino, traversò la camera come un razzo e, cozzando lui duro contro il muro anche più duro, ricadde in pioggia cristallina sul pavimento."[97]

E così anche il piede di gesso del signor Vittorio, mentre la sua vedova cede alle insistenti proposte di un corteggiatore, dopo appena un mese dal suo funerale,

> "fa capolino sulla soglia: sosta quel tanto che basta a prendere lo slancio, traccia una parabola perfetta, sferra nel deretano del giovane signor Ernesto una pedata prodigiosa. Dopo di che, leggero e saltellante, traversa il salotto, rinfila l'uscio, torna a posarsi nel ripostiglio delle valigie in riposo e delle scope veterano, ove nessuno aveva più pensato a lui dal giorno in cui il suo genitore, l'ortopedico, lo aveva portato in quella casa per servire da modello alle calzature speciali che portava il povero signor Vittorio, zoppo del piede destro." [98]

E chiude questo piccolo museo degli orrori (perturbanti) una dentiera ballerina, che richiama alla memoria la dentiera ballerina di Schopenhauer,[99] nel racconto *La veglia* di Maupassant (tradotto da Savinio):

> "Nella camera da bagno echeggiava un picchiettio sottile e secco, simile al ballo di uno scheletro infantile. Rimasta sola sul pavimento di mattonelle bianche, con la sua armatura d'oro e il suo palato rosso simile a una fetta di carne viva, la dentiera rideva piano piano." [100]

Il fascino perturbante della decontestualizzazione delle parti del corpo, è accolto anche da Dalì, il quale parla della donna ideale, "La donna spettrale sarà la donna smontabile".[101] E Savinio afferma:

[96] Cfr. Freud S., *Il perturbante,* Milano, Bompiani, 2002.
[97] Cfr. Id., *Orto di ortaggi umani*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 138.
[98] *Ivi,* p. 139.
[99] Id., *Contro il fanatismo*, cit., pp. 349-350.
[100] Id., *Figlia d'imperatore,* in Id., *Casa "La Vita"*, p. 217.
[101] Scrive Salvador Dalì (cfr. A. Breton, *Antologia dello humour nero*, cit., p. 341): "Oggi annuncio che il nuovo fascino sessuale delle donne deriverà dalla possibile utilizzazione delle loro doti e risorse *spettrali, cioè dalle loro possibili*

> "Le donne sono appena dei frammenti. Bisogna completarle con altri frammenti. Sono delle mutile statue di scavo, cui bisogna dare delle braccia, dei piedi, un naso.[102]

Tra gli oggetti-soggetti vi sono inoltre i *simulacra* al confine tra l'io e la semplice rappresentazione materiale, tra l'animato e il disanimato, tra la persona e la cosa: lo specchio e il ritratto.[103] Oggetti già protagonisti della letteratura per il loro carattere ambiguo che si presta facilmente a racconti fantastici, essi entrano nelle "scene" metafisiche e surrealiste in qualità di oggetti magici intimamente connessi al mistero dell'essere e della creazione, come mostra il racconto bontempelliano *La scacchiera davanti allo specchio*. In *Angelica o la notte di maggio* lo specchio risponde:[104] ecco che, tra personaggi reificati e oggetti animati, si annuncia, come scritto nella saviniana *Nuova Enciclopedia,*

> "un teatro nel quale un armadio spalancherà i suoi battenti e con la voce odorosa di naftalina, di antichi profumi, di sudori imbalsamati narrerà le sue memorie a una platea palpitante di curiosità; un teatro nel quale la poltrona rievocherà i suoi ricordi d'infanzia e ci rivelerà i rapporti tra mobili e uomini, un teatro nel quale lo specchio ci dirà che cosa egli pensa di noi… E allora il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa degna di essere veduta." [105]

Nello specchio *rivelatore*, Vitrac, infatti, vede apparire la sagoma del fauno nero d'argilla bruna ("Le faune aux flûtes brunes / sur ton image d'or plaque son profil noir.")[106] che, insieme ai leoni di ceramica che stavano presso una nera scalinata, fa parte dei suoi ricordi d'infanzia e personifica i fantasmi del suo inconscio. Svelata dallo specchio, la statua si annuncia come doppio di sé e dei propri contenuti spirituali: oltre a servirsi di un Mercurio

---

dissociazioni, decomposizioni carnali e luminose (corsivo nostro). Lo spettro iridato si contrappone al fantasma. […] La donna diventerà spettrale disarticolando e deformando la sua anatomia. Il «corpo smontabile» [...] permetterà di esibire ogni pezzo separatamente […] seni falsi dolcissimi e ben modellati, benché leggermente cadenti e attaccati alla schiena […] addome e cosce «smontabili» […]."

[102] A. Savinio, *Angelo,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 330.

[103] Fortemente correlati anche all'immagine dell'io-sognato. Per una sintetica storia del tema dello specchio, cfr. A. M. Cavalli Pasini, *Oltre la soglia*, cit., pp. 67-71 e R. Campra, *Territori della finzione,* Roma, Carocci, 2000.

[104] Id., *Angelica o la notte di maggio*, cit., p. 417: "L'ECO DELLO SPECCHIO: «Che paura mi avevi messo!…» Poi, dietro un sospiro di sollievo: «Sarà! Ma che ci posso fare?»".

[105] Id., *Teatro,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, p. 362.

[106] R.Vitrac, *"Ce vitrail qui mourait"*, in Id., *Le Faune Noir,* 1919, in Id., *Dés-Lyre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

di marmo come *doppio* di se stesso, De Chirico, nel suo doppio autoritratto 'statuifica' il suo *Kha* (il suo *doppio*), rendendolo *l'Altro.*[107]

Infatti, non solo le parti del corpo umano rappresentano l'uomo come anima, è la stessa anima a venire raffigurata come oggetto antropomorfo, la statua. Pintor, ennesimo alter-ego di Savinio, si riconosce una statua fissa su un piedistallo attorno al quale si estende un mare infinito, quello del ricordo (e dell'inconscio).[108] Psiche (la nostra anima, appunto), annunciata dall'ambiente e dagli odori di animali da cortile, raffrontata ad un "grosso volatile", chiamata "bestia"[109] è rappresentata come una fanciulla abbandonata e dimenticata, contornata da feci, col corpo maleodorante e 'intagliato' di scritte:

> "Strani segni istoriavano la sua pelle, simili agli ibi, alle barchette, ai cerchi astati che illustrano le pareti alte e strette degli obelischi […] gli apparenti geroglifici erano in verità nomi, date, frasi tracciate sia con la matita, sia incise con la punta del temperino sulla pelle di Psiche dai turisti in visita al museo".[110]

Della stessa Psiche, l'Autore si chiede:

> "È viva costei, oppure una macchina? Il sospetto tormenta Nivasio Dolcemare che questa rappresentante della nostra anima non sia veramente se non una figura disanimata."[111]

A metà tra la bestia, la statua e il fantoccio elettrico, essa è -particolare di cui Savinio rimanda la descrizione per creare una maggiore sorpresa, un maggiore straniamento perturbante,- descritta con un "lungo becco da pellicano pendulo per mezzo metro giù dalla faccia della fanciulla, e che le conferiva una espressione malinconica e inconfondibilmente tonta."[112]

Il disanimato è, dunque, figura dell'anima e del suo mistero. Per rappresentare l'uomo metafisicamente ci deve essere solo l'apparenza di uomo, il primo termine metaforico, estremamente arricchito da tutto ciò che prende dall'uomo una misteriosa distanza.

[107]Cfr. Il dechirichiano doppio *Autoritratto* del 1924: dietro un parapetto un profilo in pietra di De Chirico guarda un De Chirico in carne ed ossa. Per Calvesi si riconduce alla *Schiavona* di Tiziano ora a Londra (cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 26).

[108] Cfr. A. Savinio, *Viaggio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 849: "Il mare infinito si stende davanti a lui. Il mare infinito si stende intorno a lui. Intorno a lui ritto sulla bianca città che intorno a lui si è ristretta nella circonferenza di un piedistallo di statua. Della statua che egli stesso è". Per l'*io* come statua, cfr. anche De Chirico, *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 65.

[109] Id., *La nostra anima*, cit., p. 24 e p. 36.

[110] *Ivi,* p. 27.

[111] *Ivi,* pp. 39-40.

[112] *Ivi,* p. 37.

"Mais le marbre, le porphyre, le granit et le bronze sont-ils insensibles? Ne jouissent-ils d'aucune vie ? Le bronze est sonore. Les veines du marbre sont de vraies veines... [...] Le nature de la matiére est de nouveau mise en question et devant cette question nous ne puvons que nous taire... O radium, matière vivante et inhumaine!"[113]

La pietra (e, in genere, la materia inanimata, incolore e fredda, come anche il metallo) simbolicamente rimanda alla verità "chiusa", inaccessibile, "muta" dell'anima e della verità che essa è portata ad indagare e a descrivere tramite l'arte metafisica:

"*Mare pietroso e onde di sassaia. / Vento che passi e pieghi al tuo passare / la pietra in onda, / e arricci il quarzo, e abboccoli lo schisto, / e alle rocce dài un vasto tremolare, / e al marmo un'anima di mare… / Nàufrago verde che dall'infinito / Nel cuore d'inabissi del granito: / più morta tua morte sarà/ di tutte le morti.* […] E la donna canta: *Naufrago bianco che dall'infinito / cuore risali del granito, / più viva tua vita sarà / di tutte le vite.*"[114]

Ma se l'operazione metaforica è affidata alla materia stessa degli oggetti antropomorfi, cosa sono statue e manichini nella loro forma? Segni o metafore ad un livello ulteriore?

3.2. *L'uomo reificato*

Scrive in un articolo Calvesi, con schiettezza:

"anche i sassi sanno che la Metafisica ha dato il via al Surrealismo, ha avuto rapporti lessicali con il Cubismo e il Futurismo (le squadre infilzate nelle teste le ha inventate Boccioni, i manichini sono il rovesciamento ideologico ma non figurativo dei robot cubo-futuristi), ha interferenze di contenuti nichilistici con il dadaismo, si è iscritta, per esplicite e reiterate dichiarazioni di De Chirico stesso, nel segno di Nietzsche."[115]

De Chirico, in uno dei suoi primi manoscritti, raccomanda:

[113] R. Desnos, *Pigmalion et la sfinx*, in Id., *Oeuvres,* cit., p. 466.

[114] Id., *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 643-644. Si notino gli stupendi *enjambements*, che tra l'altro mettono in posizione evidente tre significative parole estratte dal lessico saviniano: *infinito – granito – vita.*

[115] M. Calvesi, *Nelle piazze dell'Aldilà*, ora in Id., *La metafisica schiarita,* cit., p. 254.

"Vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di «cosa». Questo è il metodo di Nietzsche."[116]

Questo metodo si muove necessariamente negli ambiti del fantastico.[117] A proposito, spiega Breton:

"Ho già fatto notare in *Misère de la Poésie*, nel 1930, che [...] già un secolo fa il soggetto in poesia non poteva che essere considerato indifferente, e che da allora ha cessato di poter essere posto a priori. Ha cessato di poter essere posto a priori nel 1869, quando Lautréamont ha lanciato in *Maldoror* la frase indimenticabile: «É un uomo o una pietra o un albero che comincerà il quarto canto»."[118]

Ma non solo l'uomo è visto come *interscambiabile* protagonista del dramma, la cosa stupefacente è che, perché l'arte non sia *troppo umana*, l'uomo è spesso bandito dalla 'scena' artistica, sostituito da *doppi* (burattini, marionette, automi, fantocci e manichini o 'uomini con la bombetta' magrittiani, cioè una sorta di manichini…), di cui parleremo più avanti. La disumanizzazione è per De Chirico sinonimo di autenticità metafisica:

"Ricordo la strana e profonda impressione che mi fece da bambino una figura vista in un vecchio libro che portava il titolo *La Terra prima del diluvio*. La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'*assenza umana* nell'aspetto metafisico. Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare: solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi-morti); la seconda vita delle *nature morte*, natura morta presa nel senso non di soggetto pittorico ma di aspetto spettrale che potrebbe essere anche quello d'una figura supposta vivente); la seconda solitudine sarebbe quella dei *segni;* solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica."[119]

[116] G. De Chirico, *Meditazioni di un pittore*, 1911-15 (*Manoscritto B*), nel catalogo della mostra *La Pittura Metafisica*, Venezia, 1979, pp. 95-108.

[117] A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 22: "Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare: le *rovine* romantiche, il *manichino* moderno o qualsiasi altro simbolo atto a mobilitare per un certo tempo la sensibilità umana."

[118] A. Breton, *Situazione politica del Surrealismo* (1935), in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 195.

[119] G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 86. Così prosegue: "Vi sono quadri di Bocklin, di Claude Lorrain, di Poussin abitati da umane figure i quali malgrado ciò sono in stretta correlazione con il paesaggio dell'epoca terziaria. Assenza umana nell'uomo. Alcuni ritratti di Ingres giungono a questo limite. Giova però osservare che nelle predette opere (salvo forse in alcune

La scena, priva di uomini è quindi affollata da oggetti dotati di una loro vita o tutt'al più mimetici – nell'aspetto o nei comportamenti - dell'uomo. Anche per dadaisti e surrealisti, la statua è elemento iconografico suggestivo: Hugo Ball, il fondatore del Cabaret Voltaire a Zurigo portò in scena "personaggi infagottati in cilindri di bristol simili a vescovi mutati in statue di sale", come racconta Henri Behàr.

Nelle pagine saviniane troviamo personaggi paragonati a statue, come la "signora di cristallo" ("creatura minerale" vivente uno stato "altro", simile alla morte),[120] Angelica dormiente,[121] un orgoglioso barone[122] e un giovane eterno come il marmo,[123] ma anche un ambiguo guardiano immobile[124] (in verità, forse, una statua vivente) e uno strano vigile bianco incontrato durante gli scavi a Roma[125] che davvero Savinio non sa se identificare in una statua di santo o in un metropolitano.

---

pitture di Bocklin) non esiste che la prima solitudine: solitudine plastica; solo nella nuova pittura metafisica italiana appare la seconda solitudine: solitudine dei segni o metafisica."

[120] "Nell'attimo in cui i nostri occhi si erano scontrati, mi sembrò incrociare lo sguardo con persona viva in apparenza e semovente, ma fredda, muta, insensibile come le statue, come i morti che io non conoscevo se non per intuizione. Impressione penosissima. [...] uno spettro, [...] una larva senza volto né voce, e con la quale ogni comunione è impossibile! [...] parlavano una lingua sconosciuta. [...] Fosforeggiava. Donna metallica. Creatura minerale. […] quella signora così bella, quella signora di cristallo […]" (A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 510-512).

[121] "«Mi sono portata dietro una statua, una statua morbida e calda. Mi guarda e non mi vede, mi ascolta e non risponde. E viva! Viva! Viva in una sua vita che io non… Felice… In quel sonno…» [...]" (Id., *Angelica o la notte di maggio*, cit., p. 423).

[122]Il barone Hermann von Ràthibor, statua vivente dell'orgoglio, dominava dal sommo dei suoi due metri la devozione di un popolo in ginocchio." (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 604).

[123] Cfr. Id., *Eònio*, in Id., *Tutta la vita,* cit., pp. 621-626.

[124] Savinio arriva di notte in un misterioso albergo di Taormina, salendo le cui scale vede "una figura vestita parte di nero e parte di bianco, ritta e perfettamente immobile, la sinistra legata in un gesto oratorio, la faccia pallida inquadrata da capelli nerissimi e da una barba altrettanto nera. Un uomo o una statua?" (cfr. Id., *Il signor Dido,* cit., pp. 816-817).

[125] In un altro racconto, uno strano uomo grande e bianco blocca la strada a Savinio: un vigile? Una statua? "Pensai a un'ineffabile sostituzione e che dal tetto del colonnato fosse scesa una statua a regolare il traffico. Ma come contarle tutte, per vedere se una mancava? La posizione delle braccia a croce era terribilmente significativa, nel luogo stesso in cui Nerone aveva lanciato la sua biga a furiosi galoppi, e i primi cristiani avevano sofferto il martirio, e l'apostolo Pietro era stato legato a una croce capovolta. Ma perché quel metropolitano bianco, o statua di santo che fosse, s'ostinava a non darmi il passo?" (Id., *Formoso*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 296).

Anche a proposito del manichino occorre isolare i casi in cui l'Autore lo utilizza come metafora o similitudine da quelli in cui sono "presenti" in scena come identità immediate. Ulisse è come un "manichino di cera" e il piccolo Nìvulo è "un bambino con la faccia rivolta all'interno":[126] il suo carattere introverso si traduce metafisicamente in un volto di manichino. Ma si possono trovare personaggi dai movimenti burattineschi,[127] senza tratti sul viso,[128] "senza faccia"[129] o simili all'*homme chauve* e quindi anche ad una sagoma da tiro al bersaglio,[130] oppure in posa da manichino.[131] E vi sono anche creature ambigue, come la cieca marchesa di Riancourt, "gli occhi spalancati e velati da una membrana bianca"[132] (la quale ha anche una voce metallica, che la assimila ad un automa), bambini con occhi di metallo,[133] un pupazzo-bambino[134] e strani marinai con volti di cuoio cucito o col corpo tutto inciso di segni e scritte.[135]

Nei *Chants de la mi-mort*, la madre si trasforma in bambola, l'amante dell'uomo-bestia de *Il frutto del peccato* è una bambola di vetro,[136] e bambole gonfiabili sono le desiderate protagoniste di *Amor di gomma*, ed è difficile

[126] Id., *Anima*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 613-614.

[127] "Dazio cammina a scatti come un grande burattino." (Id., *Paterni mobili,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 671).

[128] Il signor K.è una "grossa candela vestita di un logoro paltò, e rigata sulla faccia e sulle mani di lacrime di cera" (Id., *Il signor Dido,* cit., p. 692).

[129] Cfr. Id., *Figlia di imperatore,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 209 e p. 237.

[130] "Cesare fin da giovanissimo ha l'abitudine di radersi interamente le guance e la testa, e su quel globo roseo e lustro, passato alla pomica, la vecchiaia non ha ove posarsi e scivola via. Cesare passava, silenzioso e diritto come una sàgoma da tiro al bersaglio…" (Id., *Il signor Dido,* cit., p. 692).

[131] "Donata apparve immobile in mezzo a quel lucore, la caparbia testina a martello eretta come un cavalluccio marino, chine le ignude braccia ad ali languide, la gonna gonfia in una enorme ruota bianca, quale un manichino nella mostra di una grande sartoria." (Id., *Angelo,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 333).

[132] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., pp. 601-603.

[133] "Gli occhi metallizzati di Luigino…" (Id., *Poltromamma,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 654).

[134] Id., *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 751.

[135] I marinai: "uomini di colore e alcuni di bronzo addirittura, altri di cuoio con la cucitura attraverso la faccia, altri chiazzati come rane, altri con un occhio solo in mezzo alla fronte, altri con un solo braccio pèndulo da parte come un tubo vuoto; e vestiti alcuni di connesse foglie di *eucaliptus*, altri cinti i lombi di un vecchio paralume a fiorami, altri ancora unicamente coperti come la Colonna Traiana dei loro soli tatuaggi […]". (Id., *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 836).

[136] Nell'opera saviniana si trovano anche personaggi a mezzo tra la bambola animata e la creatura umana assimilata a bambola o statua: "una bambola colossale e viva" (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 681). Così Ginna: "Ci sono delle macchine che sono dei veri e propri organismi, che hanno veramente dell'intelligenza, che hanno delle malattie passeggere e delle malattie croniche..." (cfr. M. Verdone, *Il movimento futurista*, cit., p. 91).

stabilire, poi, se la bambola animata sia un oggetto dotato d'anima o una reificazione della creatura umana.

Manichini delle sartorie e delle accademie,[137] teste in cartapesta,[138] busti di cera dei parrucchieri (le cosiddette 'sidonie' delle *Bellovées fatales*), i fantocci e i burattini dei negozi di giocattoli sono *doppi*, imitazioni dell'uomo, simili agli idoli sacri primitivi, agli *xoana* ellenici, "veri accumulatori, veri concentrati di metafisica" e, al tempo stesso, rimandano a un'assenza. Calvesi individua l'archetipo del manichino metafisico nell'uomo 'elettrico' di Marinetti,[139] quello che popolerà la letteratura e il teatro d'avanguardia.

Uomini-fantoccio sono in scena per *La rivolta degli oggetti* di Majakowski (1913); nel balletto triadico di Schlemmer il ballerino tende alla marionetta ed automi[140] impersonano gli imbonitori-managers del balletto Parade del 1917 (coreografie di Cocteau, scenografie e costumi di Picasso e musiche di Satie); Depero nel 1917 progetta attori-marionetta per *Le chant du rossignol*, ma riuscirà a portarli in scena solo nel 1918, nei *Balli plastici,* e in *Anihccam* di Depero-Casavola danzano uomini-macchina.[141] Il futurista Vasari, nel *Costruttore*, fa apparire l'automa come una creatura straordinaria:

> "Sorse un automa / sulla testa spire di fili elettrici / sotto la fronte -dinamo / due fari-soli / e la bocca-megafono / dell'automa umanato / gridò al mondo prosternato..."[142]

[137] L'apparenza inquietante del manichino rispecchia la paura e il sacro rispetto del primitivo di fronte alla divinità, come nota Roberto Longhi in *Al dio ortopedico*, la celebre, polemica recensione alla mostra dechirichiana della Galleria Bragaglia del 1919: "ecco la pittura di Giorgio De Chirico rinvenire inaudite Divinità nelle sacre vetrine degli ortopedici, ed eternare l'uomo nella lugubre fissazione del manichino d'accademia o di sartoria." (cfr. R. Longhi, *Scritti giovanili* 1912-22, Milano, Sansoni, 1980).

[138] "Il cranio di cartapesta in mezzo la vetrina del parrucchiere…mi bruciava il cuore e il cervello come un canto ritornante", e 'ritornante' (*revenent*) è lo spettro!

[139] Cfr. il museo di manichini di carne, animati da corrente (A. Savinio, *La nostra anima*, cit., p. 11 e p. 23).

[140] Come ha scritto Boatto, tutta la cultura mitteleuropea, fin dal romanticismo,"è attirata morbosamente dall'automa, dal burattino, dalla maschera di cera: più vicino alla stagione 'metafisica' spicca il *Golem* di Meyrink (1915), nuova versione della leggenda del fantoccio di creta e di fango, ed assieme gli automi dei films espressionisti" (cfr. A. Boatto, *Una coppia di "nuovi filosofi"*, in A. Cavallaro, *Pittura visionaria e metafisica*, Milano, Fabbri, 1978, p. 85).

[141] La diffusione dei temi futuristi anche negli altri paesi (fin dalle traduzioni in francese degli scritti marinettiani nel 1911) è provata anche dal caso di attori che paiono automi con maschere antigas, nei costumi realizzati dal pittore K. S. Malevič (fondatore del movimento del Suprematismo) per *Vittoria sul sole* di A. E. Krucenych, opera cubo-futurista (o meglio, "futuriana", giacché "futuriani" amavano definirsi i futuristi russi), in scena a Mosca nel 1913.

[142] R. Vasari, *Il costruttore,* in M. Verdone, *Il movimento futurista*, cit., p. 90.

Già nel 1814 Hoffmann nel 1814 dichiara di considerare la marionetta doppio inquietante dell'uomo, mentre il Novecento vede nell'*Ubu roi* (1896) Jarry dotare l'attore di una maschera che lo "renda" marionetta. Dal dramma in tre atti *Poupées électriques*[143] (1909) Marinetti aveva estratto il secondo atto per costituire la sintesi *Elettricità,* rappresentata nelle serate futuriste a partire dall'autunno del 1913 fino al gennaio 1914. In questa sintesi sono di scena due fantocci che rappresentano i 'doppi', due anime del personaggio della donna: un anima-maschio (il fantoccio maschio, "assolutamente calvo", che impersona il lato volgare della madre) e una femmina (il lato puerile, che parla con una voce di bambina).[144]

Prendendo in osservazione lo scritto più antico di *Hermaphrodito, Drame de la ville meridiane*,[145] in cui la scena è formata da una gigantesca lastra di marmo bianco e nel fondo stanno un plotone di soldati di latta, palmizi di ferro e vegetazioni assortite, in special modo esotiche, Longhi[146] afferma che l'arte di De Chirico[147] prende modello dall'opera del fratello,[148] come lo stesso Giorgio conferma riferendosi ai bozzetti dei personaggi de *Les chants de la mi-mort*, in particolare quelli dell'uomo calvo e dell'uomo giallo, dipinti nel 1914 ("fu il disegno del personaggio *L'uomo senza volto* che mi ispirò l'idea dei manichini").[149] Secondo Calvesi una delle fonti marinettiane è il finale del collodiano *Pinocchio*, in cui un uomo si libera dal burattino, "suo doppio sciagurato". Confesserà nel 1942 Savinio, senz'altro colpito da

[143] Pubblicato a Parigi nel 1909 e tradotto in italiano col titolo *La donna è mobile*, è rappresentato al Teatro Regio di Torino il 15 gennaio 1909.

[144] E Calvesi (*La metafisica schiarita*, cit., p. 103) rintraccia altre assonanze, come ad esempio quando il fantoccio viene gettato a mare e ripescato dalle reti dei pescatori.

[145] Apparso su "La Voce" del 31 marzo 1916.

[146] Cfr. R. Longhi, *Al dio ortopedico,* in "Tempo", 22 febbraio 1919, cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 59.

[147] E, dopo Savinio e De Chirico, i manichini popoleranno le tele di Carrà , ma anche di Morandi (si pensi alla *Natura morta metafisica* (con manichino) del 1918), Dalì (con la testa reclinata) e addirittura Grosz e i suoi Manichini repubblicani del 1921. Se in Carrà "L'influsso di De Chirico [vi] è innegabile, non fosse che per il repertorio degli oggetti raffigurati: manichini, stampi a forma di pesce, palle e bilie, bacchette da mago, dadi, segni matematici, accessori da pesca con la lenza, squadre, carte geografiche, tronchi di piramide, quadri nell'interno dei quadri. Ma nonostante queste affinità, le differenze saltano agli occhi. I manichini di Carrà, ad esempio, non ispirano nessun timore, sono veri manichini, come se ne vedono nei laboratori di sartoria, e gli abiti che li rivestono - da ragazzino o da bimbetta - sono più da bambola che da automa." (Cfr. P. Waldberg, *Metafisica, dada e surrealismo,* Milano, Fabbri, 1975, parte I, p. 59).

[148] Non poteva essere il contrario: Savinio cambiò persino nome: perché avrebbe dovuto copiare i manichini del fratello? Semplicemente perché erano suoi, prima di tutto, perché li aveva per primo dipinti e "visti" nella sua mente, prima ancora di parlarne nei suoi *Chants de la mi-mort*.

[149] Cfr. ad esempio, le due tele dechirichiane *Viaggio senza fine* e *Il Veggente*.

Elettricità, che "da una salda amicizia per Omero, passiamo direttamente a un'amicizia altrettanto salda per i libri di Collodi".[150] Il signore che indossa la *redingote* da ministro in *Hermaphrodito*[151] è Marinetti stesso, patriottico uomo-macchina sfornito di testa (allusione ironica), al posto della quale ha una bandiera. I palmizi di ferro alludono alla nascita ad Alessandria d'Egitto, i soldati di latta al militarismo, il marmo alla "bella atmosfera color d'acciaio" in cui Marinetti ambienta la sua creatura, l'uomo meccanico.

Di fantocci elettrici parla anche il metafisico Carrà,[152] seguace delle sperimentazioni pittoriche dei due fratelli De Chirico a Ferrara; egli propone personaggi dalle sembianze di fantocci animati nel contesto di tele in cui si accumulano gli elementi iconografici della Metafisica (l'ermafrodito, il manichino, la statua, gli elementi del gioco, accostati inoltre alle croci che indicano la religiosità del pittore). Anche nella letteratura surrealista troviamo fantocci,[153] automi umanizzati al fianco di manichini (Breton raffigura un "uomo con la testa cucita"[154] di chiara ispirazione saviniana e di un "automa Suonatrice di timpano").[155] Così Breton, sul nuovo significato dell'automa e del manichino:

> "fra la vita animale, soprattutto quella umana, e il suo simulacro meccanico, ha sempre regnato l'ambiguità più sconcertante. Caratteristica della nostra epoca è l'aver spostato il luogo di quest'ambiguità, facendo passare l'automa dal mondo esteriore a quello interiore, e invitandolo a manifestarsi liberamente all'interno stesso dello spirito. La psicanalisi infatti ha scoperto la presenza, nella zona più recondita della monte, di un manichino anonimo, «senza occhi, naso ed orecchie», molto simile a quelli che Giorgio De Chirico dipingeva verso il 1916. Questo manichino, una volta ripulito dalle ragnatele che lo nascondevano e lo paralizzavano, si è rivelato di una mobilità estrema, "sovrumana" (proprio dal bisogno di togliere ogni freno a questa mobilità è nato il surrealismo)."[156]

Se in *Poison* di Vitrac appare una statua dalle sembianze femminili, rivelandosi una sorta di semplice manichino ("una soggettività incompleta, marmorea che tenta di portarsi a termine coprendosi di cose inanimate investite di un valore metaforico"),[157] anche il personaggio che in *Vita*

[150] Id., *Collodi,* in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 169.

[151] A. Savinio, *Drame de la ville méridiane,* in Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 9.

[152] C. Carrà, *Il ritorno di Tobia* (1918) in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., p. 166.

[153] "FANTOCCI - FANTOCCI - FANTOCCI volete dei bei fantocci in legno colorato? Due occhi di fiamma morta" (J. Vaché, in A. Breton, *Antologia dello humour nero,* cit., p. 314).

[154] Cfr. A. Breton, *Corri-dietro-a-tutte,* in Id., *Poesie 1935-1940*, p. 131.

[155] Id., *Poesie,* cit., p. 137.

[156] Id., *Antologia dello humour nero*, cit., pp. 237-238.

[157] S. Montini, *La "mistica nuda" e la scena. Roger Vitrac: un uomo di teatro*, cit., p. 174.

dell'Uomo si muove su rotelle dal cigolio urtante mostra una natura ambigua e anfibia, ricordandoci la "statua realizzata con stecche di busto e circolante su rotaie di budella" di *Impressions d'Afrique* di Roussel, disinvolto passaggio, tramite una meccanizzazione, dallo "stato" di simulacro a quello di manichino-*robot*.

Il primo manichino di De Chirico, nella tela *Viaggio senza fine* del 1914,[158] è ancora vestito d'una tunica bianca che s'addirebbe ad una statua classica, mutila di testa e braccia, e con ai piedi proprio una testa di marmo. Se essa fosse la propria, varrebbe dire che il manichino è intercambiabile alla statua, o la statua è diventata manichino, e ha gettato le vecchie spoglie in terra, come la pelle del serpente dopo la mutazione. Esso è senza volto, e il suo corpo è la "condensazione ellittica, perfetta come un uovo, inanellata, di un'assenza, di una cavità frammentaria",[159] ancora spoglio (privo, cioè, degli "esuberanti" attrezzi - squadre, righelli, tubi e altro -, che lo correderanno dopo il 1915-1916). Se da una parte robot e manichino sono spesso scambiati, statua e manichino sono problematicamente e suggestivamente legati tra loro, è interessante capire se sono veramente interscambiabili o se vi è una qualche differenza significativa. Cosa sono "veramente" la statua e il manichino?

3.3 Significati di statua e manichino

> "Noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori redenti o redenturi alle *statue*. Sissignori, alle statue; alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', ché malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora *umani troppo umani*."[160] (G. De Chirico)

a. Il personaggio di marmo: la divinità, l'uomo pietrificato o il morto.

La statua è un personaggio, un *uomo di marmo* dotato di segreto movimento e accostato significativamente ai passanti, quasi senza

[158] G. De Chirico, *Une nuit*, una delle tre poesie scritte dal pittore tra il 1911 e il 1913 e pubblicate in "La Révolution Surréaliste", 15 ottobre 1925.

[159] M. Calvesi, *op. cit.*, p. 104.

[160] G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 97.

piedistallo[161] statue si muovono alla morte di Desyssina negli *Chants de la mi-mort* e sempre statue camminano nei in *Ascolto il tuo cuore, città* e in *Dico a te, Clio* e nei racconti, come la gigantessa, simile alla Statua della Libertà, che fugge dal posto in cui è costretta stare e attraversa la città distruggendo macchine e tram, e addormentandosi infine con la testa appoggiata alla cupola di una chiesa.[162]

"Il n'a pas, ou preque pas, de piédestal, il est de plain-pied, il est vivant."[163]

Niobe, madre *pétrifiée, transformée en statue* (e non più solo in bambola,come negli *Chants de la mi-mort*) alla fine dell'omonimo balletto,[164] si pietrifica nella morte trasformandosi in una *mére de pierre* (una madre di pietra); altro 'pietrificato' dalla morte è il Generale di *Monumento anticipato*, insieme alla sua fedele cavalla.[165] In virtù di quelle che Desnos chiama "cette mystérieuse humanisation des simulacres",[166] statue che parlano, come Flora (protagonista di una variante de *La Venere d'Ille* di Merimée)[167] o il

[161] Cfr. A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., pp. 40-41. Anche l'Ermafrodito è come una statua quasi al livello dei passanti (cfr. Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 523).

[162] La gigantessa, monumento di proporzioni esagerate, "si leva in piedi, scrolla le membra, muove i primi passi. […] Rigida in principio come paralitico cui appena un guizzo è rimasto di mobilità, la gigantessa si fermò all'imbocco di una strada, larghe le gambe e i piedi sui marciapiedi […] Là dove posava le piante, scricchiolavano i tram come scarafaggi schiacciati… «Non toccherà anche a me cadere vittima di un automa, di una macchina, di un bamboccio messo su da quattro personaggi per superare le sette meraviglie del mondo?» […] La gigantessa dormiva, la testa poggiata alla cupola di una chiesa, le gambe infilate in mezzo a due viali. Nella sua mano un residuo di vita si andava lentamente spegnendo. Le sue dita giocavano ancora con gli alberi di un giardino pubblico." (Id., *La gigantessa*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 117-119).

[163] R. Desnos, *Pigmalion et la sfinx*, in Id., *Oeuvres*, cit., p. 464.

[164] E personaggi pietrificati sono già presenti nel balletto *Persée*.

[165] "La cavalla fece uno scatto, eresse la testa, inarcò il collo e stette immobile nella sua breve ombra meridiana. Quello scatto fu una rivelazione. E nella logica ristretta dei miei sette anni, capii che mentre il generale era steso lassù con la giubba sbottonata e gli occhi spenti, Fedra la fedele compagna si era irrigidita nella posizione statuaria; e aspettava che anche «lui» diventasse bianco come lei, e inerte come lei, e di marmo come lei [...]." (cfr. A. Savinio, *Monumento anticipato,* in Id., *Achille innamorato,* cit., pp. 176-177).

[166] R. Desnos, *Pygmalion et le sphinx*, in Id., *Oeuvres*, cit., p. 463.

[167] Per un discorso completo su divinità nella forma di statue che si animano e sul tema dell'agalmatofilia nella letteratura dell'800, cfr. il testo di N. Pasqualicchio, *Maladea*, Padova, Esedra, 1995.

telamone[168] di un palazzo, svelano verità ignote agli uomini, sulla vita del mondo inanimato o sulla stupidità degli uomini.

> " [...] voce opaca, velatissima; [...] voce che veniva di lontano, dal cuore della pietra, dal fondo delle montagne, e nella quale trapelava l'ombra del latino. Gli occhi di Flora brillavano più vivi, le sue labbra sbocciarono al sorriso. […] Flora raccontò a Marco la vita misteriosa delle statue; le quali non sono materia inanimata come crede il volgare, ma creature che già furono vive e poi imbalsamate nella pietra, ov'esse abitano per sempre, in compagnia della loro anima e dei ricordi della loro vita mortale. Ma la vita ridottissima delle statue, impercettibile dall'esterno, quella goccia di vita in mezzo alla fredda pietra, che cosa l'aveva scaldata ed enfiata così da spanderla per tutto quel corpo di marmo, e intiepidirlo, e dare colore alle labbra e luce agli occhi?"[169]

Marco, per spiegarsi la vita delle statue "s'inabissò nei suoi anni passati e ritornò bambino": è lo stato infantile che permette all'artista di vedere oltre lo sguardo 'normale'. La statua vive comunicando con la materia delle montagne da cui proviene,[170] può avere una specie di umore rosato che le fa da sangue.[171] Anche il futurista Settimelli attribuisce alle statue in un

[168] Uno dei due telamoni che sorreggono il balcone di una casa parla a Savinio: "Una voce pietrosa. E così profonda che sembrava uscita con tremenda fatica dal viscere di un monte." Il telamone decide di andarsene, facendo crollare la *Casa della stupidità*, ma invitando Savinio di allontanarsi perché l'ha riconosciuto estraneo alla stupidità degli altri inquilini. Egli, infine, ode "il tonfo dei passi del telamone che si allontanava per le strade deserte, saltellando sul pilastro del suo unico piede." (cfr. A. Savinio, *Casa della stupidità*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 629-633).

[169] "Marco era troppo nuovo ancora al mondo delle statue, troppo ignaro dei loro umori per non temere le reazioni di questi personaggi «più grandi del vero». Le leggi dell'onore di quel mondo duro, pesante, misterioso erano intuibili però […] Di sera […] Marco, quatto, quatto, […] andò là ove sapeva di trovare le altre statue, e spiando tra gli spiragli di una vecchia siepe di mortella, guardò a lungo e con rispetto, e con un certo qual fremito di timore pure il severo e impaludato vegliardo, la formosa matrona che un giorno, forse, avrebbe dovuto chiamare "babbo" e "mamma" (cfr. Id., *Flora*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 266-269).

[170] Cfr. Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 617. Savinio, per bocca di una Duse-personaggio, cita *La Città morta* di D'Annunzio: "Non pensate, Bianca Maria, che debbano essere felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si manovella continuamente…[…] Esse godono, nel tempo medesimo, dell'inerzia e della fluidità. […] Nei giardini solitari sembrano qualche volta in esilio, ma non sono; perché la loro anima liquida non cessa di comunicare con le montagne lontane…".

[171] Id., *Flora*, cit. p. 273.

giardino d'autunno una "libidine gelata, interna".[172] Come spiegò Flora a Marco, la pietra può 'incarnare' lo spirito di un uomo, e può accadere anche che l'uomo, scolpendola, vi infonda la sua anima, fissandola per sempre.[173]

Ma la statua può essere anche la divinità che s'incarna nella pietra, come vuole De Chirico, che coglie l'aspetto eccezionale, terribile e metafisico dell'uomo di marmo in una piazza deserta:

> "Nel periodo esplorativo e inventivo […],[174] abbiamo figurato Dio disceso dal suo trono, gli dei discesi dai loro piedistalli, a passeggio sulla terra, in rapporti confidenziali con gli uomini, alla stessa nostra statura (e resta a dire che il dio «confidenziale» è carico di maggior mistero). […] non è per «fantasia» che noi abbiamo invitato gli dei a venire tra noi, a spartire la nostra compagnia, a condividere il nostro pasto; non è per «arbitrio poetico» che li abbiamo aiutati a scendere dai loro piedistalli; non è per singolarità di artisti che abbiamo messo a contatto la loro mano di marmo con la nostra calda di sangue, rispettosa ma fraterna."[175]

Siccome, dopo Nietzsche, *Dio è morto,* resta solo "il simulacro freddo e bianco di un dio",[176] quasi a ricordarci che, come scrive Belting, "gli dèi sono morti e l'antichità è, per un occhio moderno, il ricordo di una perdita".[177] Per Bontempelli Dio stesso è un automa, in un universo di automi,[178] e Savinio raffigura il signor Didaco "detto Padreterno" nella tela *Paradiso terrestre* proprio col volto di manichino (e Didaco è uno dei travestimenti di Dido, uno degli *alter-ego* del nostro Autore). Se anche le muse sono una sorta di

[172] E. Settimelli, *Una nuvola autunnale sdipanata in un lunghissimo filo grigiorosa, disteso su queste pagine e interpretato come una scrittura,* in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., p. 145.

[173] La pietra antropomorfa in cui vive lo spirito di un ingegnere naufrago («*Mon âme este enfermée dans ce rocher*» dice - «la mia anima è fissata dentro questa pietra» -), diventa l'unico amico del commendatore De Magistris, il quale, sotto consiglio dello spirito, s'intaglia una statua nella roccia a sua somiglianza, nella quale, morto, si incarna per l'eternità. (Cfr. A. Savinio, *Il canto della solitudine,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 76).

[174] Da 'invenio', trovo, scopro: la rivelazione metafisica.

[175] A. Savinio, *Teatro,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 359-360.

[176] G. De Chirico, *Meccanismo del pensiero,* cit., pp. 10-24 (*Manoscritti Eluard-Picasso*, XI).

[177] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, cit., p. 24.

[178] M. Bontempelli, *Cori, IV*, *Automi*, in *Il purosangue,* in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 915-916. "Tanti strani diversi nomi / e in tutti siamo: gli Automi. // Di legno e colla: i Burattini; / di sangue e onore: gli Uomini; / e le Bestie, e le Patrie; e i Pianeti: / cento specie mille nomi / tutti automi. // Si dà spettacolo: le ruote girano / Gl'ingranaggi scivolano / Qualche volta stridono / Ma si va si va si va / E la meccanica girerà / Fin che piacerà /A quell'altro Automa perfetto /Quello Unico, che sta là. // Cento qualità / Duemila nomi / Tutti magnifici divinissimi automi / E diamo spettacolo all'Eternità."

automa per il futurista Ciuffi,[179] il minore dei fratelli De Chirico parla anche di una divinità senza volto ("l'Aurora senza faccia"),[180] considera l'angelo una specie di automa[181] e c'è pure un caso di fantasma dagli occhi di ferro.[182]

La statua non solo mostra la familiarità di Savinio col mito,[183] al quale il nostro Autore si accosta con ironia, ma, con la sua espressione monotona e astratta,[184] escludendo qualsivoglia rappresentazione individuale, si rivela ottimale mezzo per 'fissare la figura umana nel suo aspetto teatrale eterno, di farla sorgere quale apparizione non destinata al momento che fugge, ma appartenente al passato e al futuro".[185] Ma è il manichino, soprattutto, ad assurgere a simbolo della creatura umana: posti sotto lo sguardo metafisico, Ettore ed Andromaca sono raffigurati da De Chirico come due manichini, "figure remote della storia, fantocci di un mito ormai senza volto",[186] simbolo dell'uomo e della donna, nuovi Adamo ed Eva.

Sabbatini nota che, in una determinata scena degli *Chants de la mi-mort*, solo il generale Ramorino rivela le fattezze di manichino (mentre i suoi familiari sembrano mantenere una fisionomia umana); questo significa che "al di là del modello storico trascelto il personaggio dell'*homme-chauve* assume una dimensione metafisica esemplare: egli (esso) rappresenta l'uomo e la sua parabola esistenziale." [187]

Grazie alla riduzione dei suoi tratti caratterizzanti al minimo comune denominatore, il volto del manichino può, infatti, rappresentare il volto di ogni uomo:

> "nel luogo della faccia un ovale neutro nel quale lo spettatore può idealmente collocare la faccia di qualche amico, o parente, o della donna dei suoi sogni, o di chi più gli talenta, oppure scendere così profondamente nella

[179] E. Ciuffo, *Il suicidio delle Muse*, in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista,* cit., pp. 194-195.

[180] A. Savinio, *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 833.

[181] Cfr. Id., *Angelo,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 335.

[182] "I globi oculari di quel vecchio che è *apparso* nel fondo dell'uscio, pendono da margini palpebrali medianti sottilissimi fili di ferro. Una pelliccia lunga lo nasconde dalle spalle ai piedi, che forse mancano. Se alcuno gli deponesse sulla guancia il bacio filiale, sentirebbe che la sua barba odora di vento e di nebbia." (cfr. Id., *Angelica o la notte di maggio,* cit., p.384, il corsivo è nostro).

[183] Le statue dei giardini di Venezia "mi riconsolano e trasportano egualmente il mio pensiero in quel dorato mondo dei miti, che è il mio mondo «naturale» " (Id., *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 43).

[184] Cfr. F. Zoppi, *Quando le statue non sorridevano* in A. a. V. v, *Alberto Savinio,* Milano, Electa, 1976: "La statua arcaica si faceva notare per la monotonia dell'espressione che la rendeva quasi amorfa, e quello era il suo vero attributo positivo,dato che escludeva qualsiasi rappresentazione individuale."

[185] Cfr. De Chirico, *Meccanismo del pensiero*, cit.

[186] Cfr. M. Calvesi, *L'occhio inquieto del passato*, ora in Id., *La metafisica schiarita*, cit., p. 228.

[187] M. Sabbatini, *op. cit.,* p. 248.

realtà dell'uomo figurato, da dare di lui una specie di *radiografia intellettuale*."[188]

b. Il volto neutralizzato: l'essere umano, tra massa e Oltreuomo

L'interscambiabilità degli uomini *senza qualità* con la bombetta di Magritte (cfr. *Golconde*, 1953, o *Il mese della vendemmia*, 1959), così simili ai manichini (e di qui ai *bilboquets*, cioè ai pezzi degli scacchi presenti nelle tele magrittiane), presenze minacciose nella loro grigia esistenza, così normale, ed eppure così perturbante, che marciano formando una massa in cui l'individuo è annullato, in quella che Savinio chiamerebbe una *gelatina.*[189]

> "Ora io ti domando, umanità, qual dannatissimo potere tu eserciti, da suscitare tante passioni e tanto astio in ognuno dei poveri consorti che compongono questo tuo corpo molle, enorme e senza volto?"[190]

Il manichino può essere interpretato come "il borghese",[191] soggiogato da schemi mentali, dai modi di vita stereotipati delle città, dalle propagande politiche,[192] dalla cultura del "titolismo", uomo *medio, senza qualità*, il contrario dell'*Oltreuomo*.

> "L'uomo dunque, in Italia, non ha valore "in sé". Continua a non aver valore "in sé". Continua a non contar nulla come individuo, come uomo. Perché il significato di questo persistente titolismo, anche dopo l'abolizione ufficiale dei titoli, è che l'uomo nella sua sola qualità di uomo è nulla, e non diventa qualcosa se non per il titolo che gli viene dato "da fuori". Condizione

[188] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 597.

[189] Anche nel racconto *Concerto privato* Savinio parla dell'umanità-gelatina, e così pure a proposito della *gelatina della storia* in cui si agitano gli uomini di *Narrate, uomini, la vostra storia*.

[190] Id., *Tragedia dell'Infanzia*¸ cit., p. 514.

[191] Cfr. Apollinaire, *La maison des morts* (« cette bourgeoisie »), in Id., *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1989. Anche le *Poupées electriques* di Marinetti (1909) simboleggiano la quotidianità borghese, senza alcun intento di stupire.

[192] "Il *Cicerone* di Magritte offre dei celebri manichini della metafisica di De Chirico una versione più sovversiva e politica. Il mistero del mondo ha un bel dimostrarsi invincibile, resta il fatto che sembra molto vulnerabile nelle mani avide dei costruttori di imperi. La vita […] è mutilata e minacciata dai poteri della scienza e della politica che credono di avere la missione e la capacità di controllarla e di gestirla, vale a dire di valutarla e manipolarla." (M. Paquet, *Renè Magritte. Il pensiero visibile*, cit., pp. 80-81). I volti e le voci sono cannoni e fuoco, gli altoparlanti sono case, sono la gente.

spaventosa? Umanità di manichini, rigidi, vitrei lo sguardo, vuoti, e ciascuno col suo cartellino al collo."[193]

Anche la donna è tutt'altro che idealizzata, bensì *standardizzata*: le donne della vita di Ulisse-Savinio sono

"Eguali, eguali tutte […] Non solo tu, non solo Circe, ma tutte, tutte le donne; […] tutte le veggo, l'intero popolo delle donne, stendersi carovana immensa, eguali, simili; spaventosamente identiche",[194]

come gli uomini con la bombetta di *Golconde*. Lascia da pensare che il magrittiano *bilboquet* (che in un collage di pittura e fotografia, *Senza titolo* del 1926,[195] si presentava con un volto umano e una forma assimilata a quella del manichino) si annunci come una specie di *Oltreuomo*. Come può quindi il manichino-bilboquet essere al tempo stesso *massa* e *Oltreuomo*?[196] Nella stessa misura in cui può rappresentare l'uomo-macchina inteso come automa privo di spiritualità o inteso come creatura perfetta (*Oltreuomo*, appunto). Il manichino è *segno*, infatti, della contraddizione dell'uomo, diviso tra massa ed eccezionalità, tra mondo esterno e mondo interno, tra vita e morte, tra corpo ed anima, tra immagini mentali e arte, tra pensiero e parola. Ne *La scacchiera davanti allo specchio*, gli scacchi si sentono i modelli su cui si è plasmata l'umanità,[197] e questo pensa anche il manichino trovato in mezzo ai *mobili nella valle* (e verso il quale il bambino si stupisce di essere portato a dargli del *tu*: forse per la sua somiglianza con la forma umana o addirittura

[193] A.Savinio, *Senza titolo l'uomo è zero*, 14-15 gennaio 1949, in Id., *Opere*, cit., p. 888.

[194] Id., *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989, p. 21.

[195] Cfr. tavola n. 30 di *Metafisica*, Milano, Electa, 2003.

[196] Kleist nel 1810 dà alla marionetta un valore positivo, considerandolo un'entità quasi astratta, staccata dall'umanità e dalla coscienza, superiore all'umano e aspirante al confronto diretto col divino. Nel 1906 Craig ideerà la Supermarionetta, figura inanimata fatta a somiglianza di Dio, non dell'uomo, suggerendo una possibile, ulteriore reinterpretazione dell'*Oltreuomo* nell'arte.

[197] Cfr. M.Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio,* cit., p. 309. Spiega il Re Bianco: "Tutti gli uomini sono superbi e ignoranti, e insegnano anche a voi ragazzi a essere superbi e ignoranti, fino al punto di non sapere che noi, pezzi del gioco degli scacchi, siamo le creature più importanti del creato: le sole eterne. […] devi sapere che i pezzi degli scacchi sono molto, molto più antichi degli uomini, che sono all'ingrosso una specie di pedoni, con i loro alfieri, Re e Regine; e anche i cavalli, a imitazione dei nostri. Allora gli uomini hanno fabbricato delle torri per fare come noi. […] E le cose più importanti che si studiano poi nella storia, non sono altro che imitazioni confuse e variazioni impasticciate di grandi partite a scacchi, giocate da noi. Noi siamo gli esemplari e i governatori dell'umanità. Quelle cose che ti ho detto prima, riguardavano le altre immagini, e per loro, in effetto dirigiamo il mondo, e siamo i soli che abbiano una ragione d'essere, e un ideale." : il mondo degli scacchi è presentato come un platonico Mondo delle Idee!

per vederlo come suo *doppio*?). Anche il manichino,[198] infatti, si crede una creatura superiore, che non ha bisogno nemmeno di nome ("io sono io, e basta. […] Sono il re di tutte queste cose") ed è l'unica *cosa* che parla con voce umana e non con quella dei materiali di cui è fatto.[199] L'uomo reificato - e quindi, straniato dallo *spostamento* onirico della materia che lo costituisce[200] è una sorta di l'Ermafrodito ("Ho il fil di ferro nelle vene - / Son l'uomo magico sul roseo sofà"),[201] colui che si avvale di due nature, l'una umana, l'altra meccanica o di marmo.

> "*Naufrago bianco che dall'infinito / cuore risali del granito, / più viva tua vita sarà / di tutte le vite…*"[202]

Manichini meccanici o robot formano l'ideale umanità del futuro,[203] come, ad esempio, l'uomo meccanico di Marinetti, liberato dalla schiavitù di morale e amore e dotato di pattini che gli permettano una "velocità onnipresente", il figlio alato costruito da Mafarka, Gazurmah, che sfiderà il sole stesso[204] o *Gli sterilizzati* di Folgore[205] (1926). Ecco che si moltiplicano

[198] Secondo M. Sabbatini (*op. cit.,* p. 118) "il manichino non si limita a rappresentare metafisicamente l'uomo nella sua essenza eterna; nei quadri ferraresi di De Chirico, esso tenderà a raffigurare l'*Ubermensch* nietzschiano: all'idolo primitivo subentra specularmente l'Oltreuomo, agli antichi demiurgi il creatore futuro, dal volto indeterminato e problematico."

[199] *Ibidem:* "Un manichino di vimini: di quelli alti come un uomo, senza braccia né testa, su cui le sarte provano i vestiti delle signore" spiega al bambino protagonista: "«In mezzo a tutti questi oggetti, io sono la sola creatura dotata d'intelligenza, di volontà e di parola.» «[...] E come ti chiami?» «Che domanda sciocca» esclamò. «C'è bisogno d'avere un nome? Il nome serve agli uomini, ai cani, e simili, altrimenti non sanno distinguersi gli uni dagli altri. Io sono io, e basta. […] Sono il re di tutte queste cose. [...] Io, essendo manichino, sono l'oggetto per eccellenza: l'oggetto, tant'è vero, sul quale gli uomini e le donne cercano di modellarsi, per sembrare manichini anche loro. Naturalmente non ci riescono mai del tutto, c'è sempre qualche cosa che sopravanza. Lo capisci, ora, perché io sono il re di tutto questo reame, e perché non scendo mai nella regione inferiore?»"

[200] Nivasio Dolcemare "presentiva che un giorno avrebbe raggiunta questa forma di libertà suprema. Già mirava al modello dell'Uomo Solitario e Durissimo, dell'Uomo Diamante, di Achille fuso con Orlando, dell'Uomo di Marmo che Cammina"; egli ha il "desiderio che larga parte dell'umanità si possa rafforzare in Uomini di Marmo", la "speranza che l'Uomo di Carne, l'Uomo Marsupiale, l'Incurabile Plebeo sparisca un giorno dalla faccia del mondo." (A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 606).

[201] A. Savinio, *Poesie*, in Id., *Hermaphrodito*, cit. p. 79.

[202] A. Savinio, *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 644. L'uomo è un naufrago sul mare impietrito della terra-vita.

[203] M. Verdone, *Il movimento futurista*, cit., p. 91: "La macchina è vitale, intelligente, sensibile, solidale, superumana (eguale, marinettianamente, all'Uomo perfezionato e moltiplicato".

[204] F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista,* Milano, Mondadori, 2003, cap. XII.

creature fantascientifiche, come gli antropoidi che lottano contro morti resuscitati (guidati da "un uomo dalle forme scultorie", una specie di statua vivente) de *I trapanatori di pianeti* di Paolo Buzzi (1915),[206] e i protagonisti de *La vita di domani* di Fillia del 1925, uomini e donne, calvi, magri, deboli col volto di manichino con

> "la faccia di un bianco-puro, ovale, senza sviluppo di mascelle, col naso lungo, non aveva quasi differenze espressive tra individuo e individuo. Questa rassomiglianza estetica meccanizzava l'umanità: impressione visiva di automi azionati [...] - giocattoli sensibili [...] - ".[207]

La coscienza della sua eccezionalità ed estraneità dal mondo umano, rende l'*Oltreuomo* una sorta di robot insensibile alle miserie terrene e a quelle che reputa illusioni celesti, "ha quei minimi contatti con la vita senza i quali un uomo rimarrebbe immobile come un albero"[208] e vive "circondato di vuoto". L'indifferenza e 'l'impartecipazione […] alla vita altrui"[209] è visibile metafisicamente nei tratti "neutralizzati" di manichino in cui il volto umano si trasforma:

> "Non appare in mezzo al suo viso sporgenza di naso. I suoi occhi sono come velati da una membrana. La faccia tutta è come contenuta dentro una ineffabile guaina. Indifferenza perfetta. E se lui per istrada non si accorge degli uomini che gli passano vicino, e talvolta lo sfiorano, e talvolta lo urtano, i passanti per parte loro non si accorgono di lui. Meno che se fosse un fantasma, la cui presenza tuttavia noi avvertiamo a un sottilissimo soffio di aria morta che ci sfiora. […] la sua indifferenza alle cose terrestri si continua anche alle cose celesti."[210]

---

[205] L. Folgore, *Gli sterilizzati*, in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista,* cit., pp. 114-119. Gli sterilizzati sono creature androidi progettate da uno scienziato-androide perché sulla terra regni una razionale felicità.

[206] P. Buzzi, *I trapanatori di pianeti, ivi,* pp. 106-110.

[207] Fillia, *La vita di domani*, *ivi*, p. 186.

[208] Id., *Scendere dalla collina,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 607.

[209] *Ibidem.*

[210] "Leone vive circondato di vuoto. Sta dentro un involucro di vuoto. Si porta addosso questo involucro di vuoto come altri porta il cappotto per guardarsi dal freddo o l'impermeabile per guardarsi dalla pioggia, come i guerrieri antichi portavano l'armatura per guardarsi dai colpi del nemico. Leone si porta addosso questo involucro di vuoto per preservarsi dal contatto degli altri uomini, dalla loro vita agitata e spaventosa. L'*impartecipazione* di Leone alla vita altrui ha operato anche sul fisico. Gli ha spianato i tratti. *Lo ha «neutralizzato».*" (il corsivo è nostro). E il termine 'neutralizzato' riferibile alla sua frustrazione e alla sua timidezza che lo rendono quasi "invisibile", lo trasforma in un manichino (cfr. A. Savinio, *Scendere dalla collina*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 608-609). Questa apparente infelicità di Leone è da leggersi come una predestinazione al sapere.

Per l'umanità del futuro, quindi, da una parte, è auspicato l'avvento dell'*Oltreuomo,* magari meccanico, dall'altra si ammette che l'automa porta inevitabilmente a creare l'impersonalità e creature al confine tra la vita e la morte.
Di ascendenza pirandelliana la descrizione, nell'*Alcesti di Samuele,* di un'umanità come massa di mezzi-morti, morti in attesa di "finire di morire", alludendo all'appiattimento della personalità operato dalla società sull'individuo:

> "Esercito immenso, oscuro, silenzioso degli anonimi. Passano direttamente dalla vita alla morte. Muoiono rapidamente, istantaneamente. Non fanno in tempo a chiudere gli occhi, che sono già morti. In vita sembrano vivi, ma non sono più vivi dei morti. Nascono per una impercettibile scintilla di vita che subito si spegne, e traversano tutta la vita come morti. Passano. Nessuno se ne accorge. Né durante la vita, né dopo. Corteo nero, silenzioso. Marciano, come tutti quaggiù, e il loro stesso movimento è inavvertibile. Spariscono. Si annientano. Massa, la massa li riprende e se li divora. Come una colata di catrame bollente, dentro una caldaia di catrame bollente."[211]

(dirà poi Savinio che gli stati totalitari, insegnando ad abolire la personalità, col collettivismo, preparano un avvenire in cui "la vita manderà alla morte uomini già perfettamente inquadrati nella morte").[212] Per Savinio la morte stessa è ritenuta responsabile dell'annullamento dei tratti sul volto degli uomini-manichini:

> "La noia è la nostra peggiore nemica. Ausiliatrice della Morte. La Morte commette alla Noia di prepararci a sé, facendoci morti in parte mentre siamo ancora in vita. È la maschera della Morte quella pelle muta e incolore che io vedo sulla faccia dei passanti in istrada, dei viaggiatori sui treni e sui tramvai, degli impiegati negli uffici, degli operai nelle fabbriche, dei pittori negli studi, dei letterati allo scrittoio, dei dirigenti ai posti di comando."[213]

[211] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 129.
[212] *Ivi*, p. 131.
[213] A. Savinio, *Ciò che resta di Edipo*, in Id., *Scatola sonora*, cit., p. 188.

c. Il mezzo-morto

> "Presto vedremo i nostri cadaveri nel frack nero terrorizzante giocare a carte al tavolo bianco incerato [...]" (C. Carrà)

Le creature "automatiche" che abitano il Museo dell'anima umana sono una specie di morti "meccanici":

> " [...] «Dentro questa sala le cose avvengono per virtù propria, non per intervento dell'umana volontà. […] prima di uscire da questo museo visiteremo una sala nella quale è in prova un modello di società perfetta, con uomini che si muovono, mangiano, lavorano, amano non per volontà e impulso propri, sì per effetto di una forza che emana da una centrale e alla quale non è possibile sottrarsi. Sarà il trionfo del collettivismo. Durante la prova si sperimentano pure guasti eventuali della centrale con interruzione della forza animatrice, ed è uno spettacolo edificante vedere i componenti quella società perfetta che cascano giù di colpo,e alla vita perfettamente organizzata succede l'immobilità e il silenzio della morte.» […] «Non sarà, dottore, che anche quella vita è in fondo una forma di morte?» "[214]

La *mi-mort* che campeggia nel titolo degli *Chants de la mi-mort* è teorizzata nell'*Alcesti di Samuele* (il tema del 'morto non ancora morto') e 'visualizzata' nel *Signor Münster* e nello 'sfaldarsi' delle immagini di alcuni suoi personaggi ritratti. Questo titolo sembra derivare dalla poesia di Apollinaire, dal tema dei morti, dei semimorti e dei morti viventi che assistono al desolante e orrendo spettacolo della loro decomposizione e della solitudine. Piscopo rintraccia nell'apollinairiana *Palais* un'icona su cui potrebbe essere stata poi modellata *Casa La Vita*, ma anche in *Maison des morts*[215] viene rappresentata una borghesia in forma di freddo cadavere pronto a disgelarsi e a intraprendere "una macabra danza di discorsi, di amori, di follie".[216] Come scrive Dante Gabriel Rossetti:

[214] A. Savinio, *La nostra anima*, cit., pp. 38-39. Cfr. *ivi*, p. 67: "I tre visitatori sono presi dalla preannunciata forza uscente, e marciano irresistibilmente verso la porta."

[215] "Tra le rovine di *La maison des morts* abbondano reperti ben conservati e suggestivi; lo spazio chiuso e quadrato: "La maison des morts l'encadrait comme un cloître"; la smorfia che deforma i manichini: "Les mannequins grimaçaient pour l'éternité"; il loro marchio sociale : "Devant toute cette bourgeoisie / Exposée et vêtue le mieux possible / En attendant la sépolture"; l'angelo che appare d'improvviso: "Un ange en diamant brisa toutes les vitrines"; i morti che si osservano morti: "Les morts se réjouissaient / De voir leurs corps trépassés entre eux et la lumière / Ils riaient de leur ombre et l'observaient"; le arie militari: "Fredonnant des airs militaires" [...] » (Cfr. M. Carlino, *op. cit.*, pp. 67-68).

[216] U. Piscopo, *Alberto Savinio,* cit. p. 58.

"Per molti anni essi si affannano finché un giorno
Non muoiono (Morte era la loro vita) ma finiscono." [217]

La morte "addosso" dei personaggi saviniani è oltre il significato morale, e pare ispirarsi ad un racconto di *Tragico quotidiano* di Papini (1906), *Storia completamente assurda*:

> "Stamani mi son destato assai tardi e con una strana impressione. *Mi sembra di essere già morto* e di attendere soltanto che vengano a seppellirmi. Sento già di appartenere ad un altro mondo e tutte le cose che mi circondano hanno un'aria indicibile di cose passate, finite, senza nessun interesse per me." [218]

Münster e Roosevelt sono personaggi che inizialmente non sanno di essere morti, e vegetano innocentemente in una sorta di 'limbo' sovrapposto, o meglio, posto *sotto*, e insito nel mondo reale, in attesa di essere 'veramente' morti o entrare in una realtà *altra*, quale ci si aspetta che sia l'*aldilà*. Münster è un mezzo-morto,[219] un uomo che si risveglia con la morte addosso, pur non sapendolo ("Vivi e morti si sono sempre confusi. Vivi che non sanno di essere morti e morti che non sanno di essere vivi." si dirà nell'*Alcesti di Samuele*) e che si porta addosso la morte[220] con il corpo ancora mobile e che deve finire di morire,[221] e la coscienza "diurna" ancora operante, mentre

[217] Parrebbe Pirandello, e invece è Dante Gabriel Rossetti (*La scelta*, 1, LXXI, *La Casa di Vita*, Firenze, Le Monnier, 1921, p.80), autore cui Savinio ha attinto, se non altro nell'ispirazione del titolo del suo racconto più emblematico, *Casa "La vita"*, ricalcato, a mio parere, anche a livello tematico su una lirica di *La Casa di Vita* del poeta inglese, come spiegherò più avanti.

[218] Cfr. G. Papini, *Il tragico quotidiano* (versione del 1913), Firenze, Vallecchi, 1927.

[219] Cfr. A. Savinio, *Postilla a "Il signor Münster"*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 465: "questo uomo cui ha negato la suprema pietà di ucciderlo nel momento della morte (anche gli operandi si usa anestetizzarli prima di portarli in sala d'operazione) ma gli ha riservato, chi sa per quale onore, l'estrema crudeltà di «vedersi morto»."

[220] Cfr. Id., *Storta la vita sana?*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 415-416: "Malino sa che l'uomo si può portare la morte addosso per parecchie ore, talvolta per parecchi giorni. Che il ragazzo [Amelio] debba morire lo sanno tutti, lui solo mostra di non saperlo." .

[221] Cfr. anche Id., *Porto di mare* (in Id., *Altri racconti*, cit., p. 840), racconto in cui Nivasio vede un turpe vecchio: "Questo del resto era il difetto che maggiormente Nivasio rimproverava a quel sordido vecchiardo, di far pensare alla morte sia per il lezzo che emanava la sua persona, sia per il suo aspetto guasto e dilacerato, che sembrava richiedere d'urgenza una bara, come l'oggetto rotto richiede una scatola che ne tenga assieme i pezzi. Richiami alla morte così "a crudo" dovrebbero essere rigorosamente vietati: per legge. Nivasio odiò profondamente quel vecchio che così a sproposito «dava citazioni» di morte. […] Nivasio desiderò che quel vecchio sparisse, ma fu sorpreso dalla «crudeltà» del suo desiderio.

Roosevelt, nell'*Alcesti*, è un morto che non sa di esserlo. Münster finalmente si accorge che quella stranezza che avverte, quell'odore strano che sente venire da sé sono segni della sua avvenuta morte. Anche Roosevelt si accorge del suo stato, e ne prova imbarazzo ("Morto in mezzo ai vivi. Come un uomo nudo in mezzo a uomini vestiti.").[222] Tornando a Münster,

> "Egli sa che «ha cominciato a morire», ma il terrore ha ceduto il passo a una curiosità profonda e in parte di carattere scientifico […]. Scopre in sé una facoltà nuova, di potersi «praticamente» considerare un altro.": [223]

la morte 'potenzia' la libertà e la visione del sogno, in funzione di una conoscenza più profonda, assoluta. Se in Mattia Pascal, e poi in Vitangelo Moscarda, ci pareva di aver assistito alla massima disgregazione dell'io, al crollo dell'indiscutibile identità del personaggio, Savinio allestisce una vera e propria "allegoria della spersonalizzazione",[224] simboleggiata dal signor Münster, "il cui corpo, inseguendo l'aurora – la pur magagnata vita-, finisce per perdersi", o visualizzata nella frammentazione del volto-*io* de *Il compagno di viaggio*.[225]

Altro "mezzo-morto" è il morto "ricostituito"; Roosevelt, "l'Ercole della situazione", deve riportare in vita Teresa-Alcesti, e prima di accingersi all'impresa eroica, svela l'esistenza di una macchina particolare la cui costruzione Savinio attribuisce ironicamente ai moderni Americani che hanno rivoluzionarie soluzioni per tutti i problemi della vita comune, ma forse non per la morte…

> ROOSEVELT: […] Ora che ci penso, un'occasione eccellente per collaudare la Campana Abissale.
> AUTORE: Una nuova macchina?
> ROOSEVELT: Straordinaria! Appena finita di costruire nel nostro *Center of Researches*.
> AUTORE: Nella città dei miracoli? […]
> ROOSEVELT: Quando l'energia vitale viene meno all'uomo…
> AUTORE: Più semplicemente, quando l'uomo muore.
> ROOSEVELT: Perde la forza che lo teneva compatto e a galla sulla superficie della vita, è attratto da un'«altra» forza di gravità che lo disgrega, lo riassorbe da sé.
> AUTORE: Morire insomma è perdere la vita individuale, rientrare nella materia.

Spaventato, esaminò attentamente il suo desiderio e conobbe che si trattava in fondo di una «piccola» crudeltà. Bastava così poco perché quel vecchio *finisse di morire*!" (corsivo nostro). Cfr. anche Id., *Porto di mare,* in Id., *Opere*, pp. 11-16.

[222] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 153.

[223] Id., *Il signor Münster*, cit., p. 86.

[224] Come la definisce Lanuzza, *op. cit.*

[225] A.Savinio, *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 639-644.

ROOSEVELT: Dimentichiamo questa parola. Diciamo che rientra nella vita generale. Ora -me l'hanno spiegato a Washington- la Campana Abissale riestrae per calamitazione dalla massa di vita generale gli elementi che componevano l'individuo, li riunisce, li ricostituisce per mezzo di irradiazioni di energia vitale, «rimette assieme» l'uomo disgregato per morte."[226]

Savinio ironizza sui suoi personaggi morti ed eppur vivi nelle sue opere, giungendo addirittura ai toni di brillante umorismo di alcune *gag* contenute nell'anomala "tragedia".[227] Un esempio di morte che non vuole rinunciare al movimento della vita (e probabilmente l'immagine più macabra che ho rinvenuto nell'opera di Savinio) è quello di una specie di trenino a moto perpetuo con sopra il cadavere imbalsamato di zia Apollonia, che amava chiamarsi "la sposa del Moto" e che lesse tutta la vita studi sul senso rotatorio dell'universo:[228] il perturbante è dato tanto dal corpo imbalsamato quanto dallo 'stridore' tra moto e immobilità della morte, tra un trenino-giocattolo e la sua funzione di tomba.

In Münster l'Autore presenta qualcosa di diverso tanto dall'ombra che cammina (*walking shadow* scriveva Shakespeare nel Macbeth) quanto dalla vita-morta, dalla 'vita silente' degli oggetti delle cosiddette 'nature morte'.

Senza occhi, senza naso, senza bocca e con due mani a spatola, da manichino, appare proprio un "agente della Morte"[229] e la statua è, già per Apollinaire, non tanto *rappresentante* un personaggio morto, quanto *il morto*

[226] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 108-109 e cfr. anche *Orfeo vedovo*.

[227] "Nella seconda sala riservata ai morti, i morti stessi si stanno rifacendo il letto da soli. Che disorganizzazione!" (Id., *Storta la vita sana?*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 415-416); "DIRETTORE [del Kursaal dei morti, a Roosevelt] : « Poco fa, vedendolo arrivare, stavo per domandarle: Si rifà vivo? Domanda stonata. Residui di abitudini. Solo le abitudini sono così forti da traversare la frontiera tra vita e morte.» " (Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 118); "ROOSEVELT: « [...] Laggiù mi rimproveravano che ero poco morto. Che posso farci? Vuol dire che sono in uno stato intermedio, in una situazione neutra –io che ho fatto tanto contro la neutralità…» " (*ivi*, p. 150).

[228] Cfr. Id., *Zia Apollonia*, in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 780-785.

[229] Nell'*Alcesti di Samuele* è narrata un'apparizione insolita: "vedo a un tratto sulla soglia della mia camera un tale, uno sconosciuto, un uomo vestito da sciatore. Portava un berretto a visiera piatta e sotto era privo di faccia. Non mi fece paura né sorpresa. Schifo piuttosto, perché era il tipo perfetto del ruffiano. Gli domandai che volesse e come avesse fatto ad entrare in casa, ma lui non rispose e continuò a fissarmi con quella sua faccia *senza occhi, né naso, né bocca*. Domanda veramente oziosa. Avevo capito benissimo. Non era la Morte in persona, ma uno degli agenti che essa manda in giro, e uno dei meno importanti. […] Mi accorsi allora che anche le mani mancavano di tratti. Due spatole di carne. […]" . (A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 58-59).

in persona,[230] una sorta di divinità.[231] "Morto = burlone = ubriacone = bamboccio = fantoccio"[232] scrive in modo provocatorio Remo Chiti. Secondo Propp, l'uomo calvo (statua o manichino) è colui che non sa e che non può parlare[233] e la bambola, figura intermedia tra la statua e il manichino è la incarnazione del morto.[234] Se la statua è il morto,[235] il manichino si presta a incarnare il "mezzo-morto", ossia il morto "snodabile" e dotato di movimento (anche meccanizzato).

De Chirico rappresenta l'artista come un manichino "visitato" dall'apparizione di una statua senza testa (ne *L'apparition* del 1917) e allestisce ne *Il figliol prodigo* l'incontro tra il padre- fantasma- statua e il figlio manichino: lo spettro di Evaristo De Chirico è a metà tra un fantasma vestito secondo la moda ottocentesca ed una statua,[236] e il figlio, alto manichino, è dotato di una mano 'umana' rossa (un metafisico guanto?), che abbraccia il padre. Solo trasformato in *oltreuomo*-manichino, e quindi in una creatura *reificata,*[237] l'artista può riabbracciare il padre e vederlo nel suo nuovo aspetto, entrando in quella dimensione metafisica che ora più che mai si svela dimensione dell'invisibile.

L'artista è, secondo la psicanalista Melanie Klein, colui che "ripara" un "lutto" interiore, ricostituendo l'unità dell'Io. Nella psicologia del profondo è contemplata una missione, una "resurrezione dei Morti": il richiamare in vita le cose dimenticate e sepolte.[238] Quindi l'arte è considerabile un'operazione archeologica e di restauro al tempo stesso di oggetti dell'*io*.

[230] G. Apollinaire, cfr. A. Breton, *Antologia dell'humour nero*, cit., pp. 358-360: incontrando la statua di Coppée, il poeta afferma che "non vi è nulla in contrario a una chiacchierata con un defunto".

[231] L. V. Thomas, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1975, p. 168: "Nasce così, dal doppio al dio, passando per il morto-antenato-dio, la divinità potenziale del morto [...]".

[232] R. Chiti, *Il fremito n. 12 b,* in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., p. 131.

[233] V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton,1992, p. 258.

[234] *Ivi*, p. 320.

[235] Cfr. A. Savinio, *Addio al poeta*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 40.

[236] Inizialmente, i Latini tradussero il termine greco "éidolon" con "umbra", cfr. M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto,* Roma-Bari, Laterza,1991, p. 19.

[237] "Ma perché solo a lui era stata rivelata quell'esistenza straordinaria? Perché lui e non altri essa aveva chiamato? Perché vedendolo così immobile e taciturno, essa aveva creduto che egli pure fosse statua, sebbene più sciolto nei movimenti e libero di aggirarsi tra i mortali." (cfr. A. Savinio, *Flora*, in Id., *Casa "La vita"*, cit. pp. 266-269).

[238] J. Hillman, *op. cit.,* p. 67.

d. L'artista-saltimbanco e il poeta veggente.

Ma cos'è veramente la morte, per Savinio? Si muore quando si perde ogni contatto con la vita: quando i desideri che hanno mantenuto in vita al di là della morte si realizzano o quando i vivi si sono 'finalmente' dimenticati di lui![239] Nella prefazione di *Capitano Ulisse* è spiegato che

> "chi muore male diventa fantasma. Passa a un dormiveglia tra la vita e la morte. Erra in mezzo ai vivi con lamento infinito.":[240]

anche questa esistenza sospesa, questa *perennità*, può forse ricondursi alla *mezza morte*? Per Savinio i poeti, come molti personaggi famosi (che si dicono appunto "eterni"), sono mezzi-morti perché, pur morti, continuano a vivere: ecco sopravvivere alla loro morte (e raccontarcela) Nostradamo, Barbarossa, Nerone, Wilde, Isadora Duncan, Ovidio (le cui "metamorfosi"[241] non sarebbero altro che cambiamenti di identità per vivere eternamente, in incognita su questa terra).[242]

Sabbatini legge nella figura del manichino Ramorino un particolare tipo di uomo, l'artista creatore, il saltimbanco, la figura in cui si rivedono gli artisti tra l'800 e il primo '900,[243] compresi Baudelaire e i Simbolisti, Apollinaire, Palazzeschi e Picasso. Il modello può essere anche il manichino del *Musicien de Saint-Merry* di Apollinaire (e una traccia del contatto tra i due artisti si ha nelle indicazioni che il poeta aveva dato a Savinio, affidandogli la parte musicale per una pantomima, *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?,* tratta da una sua poesia del 1914, il *Musicien*, appunto). Proprio quel saltimbanco che morirà nell'episodio centrale del prologo di *Così parlò Zarathustra*, simboleggiando l'uomo e l'uomo artista e che, ancor vivo, è detto un cadavere vivente, troppo stanco per morire, quel morto vivente che per Apollinaire, simbolo del poeta.[244] Ciuffo parla delle muse-automi suicide:

[239] Cfr. a proposito, Id., *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 128-130.

[240] Id., *Capitano Ulisse*, cit., p. 21.

[241] Savinio gioca con le parole cambiando equivocamente tra loro il genitivo oggettivo e soggettivo.

[242] A. Savinio, *Prefazione* a *Casa "La Vita"*, in Id., *Casa "La Vita",* cit., p. 201. Cfr. anche Id., *Nuove metamorfosi di Ovidio*, *ibidem,* pp. 302-306.

[243] J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco,* Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

[244] A proposito del manichino che rappresenta il poeta, Savinio descrive uno strano trio formato da una specie di donna-automa, da un uomo-manichino di stoppa e da un terzo che li 'riassume' , impersonalmente (che sia anch'egli "senza occhi, senza naso, senza volto"?): "Mentre stavo cenando, tre persone erano sedute a poca distanza da me: una donna e due uomini. «Lei, dicono, è poetessa». Dalla mia tavola, l'avevo esaminata a lungo. […] Antichissima e altissima, e *monumentalmente* piramidale. Anche meglio l'avevo esaminata allorché ella si alzò da tavola e, lenta, astratta, traversò in diagonale la sala da pranzo. In cima a quella enorme campana

"Chi ricorda più i vostri nomi? Chi vi distingue più? Un mucchio di carni disfatte, una povera cosa senza respiro e senza calore, un sacrificio necessario sull'altare dell'acrobata disamorato",[245]

ossia il poeta. Lo stesso Cristo, Uomo perfetto e Profeta, oltre che Dio, è, prima da Nietzsche, poi da Apollinaire detto "bell'acrobata".[246] Il disegno saviniano *L'oracolo*, in cui si fondono il mito di Ulisse, quello degli Argonauti in partenza e l'enigma dell'uomo (in forma di statua), è strettamente legato a *L'enigma dell'oracolo* del fratello.[247] Secondo Sabbatini la figura di marmo

---

che si moveva senza apparente meccanismo, la testa a pera culminava in un conetto giallastro, sotto al quale due dischi argentei si arrotondavano: gli occhi presumibilmente e il loro contorno di orbite. Seguiva un uomo di occhi bianchi egli pure e guance paonazze: un altissimo gentlemen di stoppa e privo di età, il tronco deviato in avanti da una evidente *spondiloartrite anchilopoietica*. «Sì» confermò il guardiano notturno. «Fratello di lei e poeta egli stesso.». Terzo veniva un uomo più giovane ma eguale di statura, una specie di riassunto dei primi due, e forse per questo svuotato quanto a sé di ogni sostanza vitale." (Cfr. *Il signor Dido,* cit., pp. 818-819, corsivi nostri). Se i due personaggi in questione fossero marito e moglie, questa sarebbe un'altra 'strana famiglia' saviniana, che ci ricorda la concezione che Pirandello aveva dell'amore (e di qui, della famiglia): due manichini che si accoppiano tra loro… (cfr. Pirandello, *La trappola*). Ma Savinio specifica inoltre che il terzo personaggio sia "Il segretario di lei e di lui": un manichino dalla faccia 'neutra' svuotata di sé e che porta le 'insegne' altrui, proprio come deve servire e promuovere il lavoro dei suoi due clienti, annullandosi.

[245] E. Ciuffo, in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., pp. 194-195.

[246] Nella poesia *Zone*, Cristo viene chiamato il "bell'acrobata" (Cfr. G. Apollinaire, *Zone*, in Id., *Alcools*, in Id., *Poesie*, Roma, Newton Compton, p. 69).

[247] Spiega Baldacci: "Si tratta di una trasfigurazione del passo omerico relativo alla partenza di Odisseo dall'isola di Calypso, già illustrato da Bőcklin in un celebre dipinto, dal quale infatti De Chirico prende la figura dell'eroe pensoso rivolti verso il mare. Anche qui il processo di identificazione è chiaro (si noti, tra l'altro,che uno dei brani musicali di De Chirico composti in quell'anno si intitolava *La partenza dall'isola solitaria*): la partenza e la rivelazione del destino di Odisseo sono uguali alla sua partenza dalla mitica terra dell'infanzia e alla «rivelazione» da lui sperimentata. La figura di sinistra è l'artista stesso, pensatore e filosofo, che secondo una radicata iconografia romantica è raffigurato di spalle, rivolto verso il mondo, di fronte all'ignoto e agli enigmi del destino; a destra il simulacro di un dio nascosto da una tenda nera ha appena emesso il suo vaticinio. Il quadro è diviso in due, da un lato regnano l'immobilità e il silenzio, dall'altro, come nel moto delle nuvole nel cielo, scorre la vita lontana dei paesi disseminati sulle rive del mare. Le fonti iconografiche sono numerose ma completamente trasfigurate, salvo la figura dell'eroe bőckliniano che è citata alla lettera e diventerà uno dei Leitmotiv dell'iconografia metafisica" , tramutato in statua, fissato per l'eternità. Reificare questa figura di eroe è creare quell'effetto di *déplacement* che trae l'essenza

significa metafisicamente[248] "l'uomo che contempla eternamente l'ignoto",[249] mentre Calvesi in particolare vi legge il simbolo del poeta-chiaroveggente, del profeta che torna dal mondo dei morti portando con sé il messaggio divino. La cecità (lo sguardo bianco, privo di pupilla, della statua), legata leggendariamente al veggente, ne fa un Omero, poeta dell'infanzia dell'umanità, infanzia che sarà sottolineata da Carrà dai giocattoli posti in mano della statua.[250] Infatti, Apollinaire, il poeta-vate della modernità, nel saviniano *Addio al Poeta* viene così descritto:

> "Grande come l'ombra di una statua, il cranio segnato dal forellino scuro, il suo fantasma talvolta mi viene incontro o per una piazza soleggiata, o nella camera, di notte" [251]

Quell'ombra fuori di logica che appare lateralmente nella tela dechirichiana, esterna alla scena rappresentata, può essere, quindi, il fantasma di Apollinaire (padrino dei Dioscuri), ridotto ad ombra di statua o quello del padre amato-odiato.
Anche l'uomo di sabbia, statua sbriciolata, porta in fronte una cicatrice come quella che De Chirico premonì ad Apollinaire, raffigurandolo come una sagoma da bersaglio:

> "Il mio compagno di viaggio si volta a guardare. Lo vedo di profilo. Una profonda cicatrice gl'infossa la tempia sinistra. *Capisco*[252]. Un passo del *Menippo* mi torna in mente: «Venuti alla palude, quasi quasi non passavamo, ché la barca di Caronte era già piena. Chi con una gamba rotta, chi col capo spaccato, chi con altro membro forato»."[253]

---

metafisica dal soggetto. E proprio un Odisseo di spalle sarà quell'uomo vestito di nero presente durante la Morte di Niobe…

[248] E questa rivelazione è resa possibile dal *déplacement* originato dal cambiamento di materia della figura umana nel marmo.

[249] M. Sabbatini, *op. cit.*, p. 116.

[250] La statua entra anche nella pittura di Carrà, il quale nutriva grande interesse per *La Scienza Nuova* del Vico, e fa una lettura della statua come uomo inserito nella storia: " la statua con la racchetta e la palla, immagine dell'infanzia di Carrà, prende il posto della statua d'Omero, che rappresenta l'infanzia poetica dell'umanità: e come Omero è cieco, la statua è senza occhi; i due plinti quadrati d'appoggio sono uguali, se si prescinde dalla sovrapposta base rotonda nell'illustrazione del Vico." (Cfr. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 122).

[251] A. Savinio, *Addio al poeta,* in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 40.

[252] Dido ha 'messo a fuoco' anche questo particolare nella luce della visione, secondo la quale prima aveva inteso il treno come metafora della vita e della barca di Caronte cui essa somiglia, in quanto orientata verso la morte.

[253] Cfr. il capitolo denominato *Il treno di Caronte* in Id., *Il signor Dido,* cit., p. 812.

Ma la cicatrice, forse, è la cucitura sul volto del manichino. E in un altro racconto Savinio ci svela che quel *compagno di viaggio* dai mille volti non è altro che se stesso.

e. Il teatro dell'inconscio.

L'influenza del cubismo, che frammenta l'unità figurativa dell'*io*, ponendosi come riflesso del relativismo e del *caos* dell'universo, porta al disintegrarsi del manichino dell'*io* in uno specchio rotto genera una specie di pittura cubista:

> "Eravamo seduti uno di fronte all'altro [...] avevo il sentimento che colui non fosse da guardare, sia perché non aveva faccia, sia perché aveva tutte assieme le più diverse facce, riunite in una sola neutra e amorfa. […] I miei occhi tirano su le saracinesche, si denudano, e io guardo la faccia del mio compagno di viaggio. È una faccia problematica e inquietante, sì, ma meno spaventosa, meno difficile da guardare di quanto io avevo pensato. È una faccia «a telescopio». Una faccia nella quale come dentro un tubo lunghissimo, appaiono e si prolungano innumerevoli altre facce.[254] E quella faccia, quelle facce ghignano; e il loro ghigno è così tormentosamente affascinante, che non riesco a distaccarne gli occhi.[255] Poi d'improvviso il telescopio si chiude; le innumerevoli facce rientrano le une nelle altre e tutte in una faccia sola; la quale però muta e si rinnova. Ora è una faccia di leone, ora è una faccia di iena, ora è una faccia di gufo,[256] ora è una faccia di casa e dunque una facciata, con la porta e le finestre chiuse come se nell'interno tutti gl'inquilini fossero morti, ora è una faccia di armadio a battenti serrati, ora è un quadro in bianco, ossia una cornice intorno a una tela sulla quale *nulla è dipinto*, ora è un sedere, ora è una parte del corpo umano anche più sconcia […]."[257]

Il protagonista tenta di uccidere il compagno di viaggio colpendolo con il termos, lo tira per i piedi, lo sporge dal finestrino e il vento lo trascina via. Ma, rientrato nello scompartimento,

> "il cuscino del sedile di fronte comincia a gonfiarsi, una forma si delinea rapidamente, l'insopportabile compagno si ricompone davanti a me; e mi guarda con tutti i suoi occhi, mi ghigna con tutte le sue bocche, mi prende in giro con tutte le sue facce, mi prende in giro per quel mio vano tentativo, per quell'inutile assassinio. Ucciderlo un'altra volta? [...] Non è possibile. Capisco a un tratto che di questo insopportabile compagno di viaggio io non riuscirò a sbarazzarmi mai. Perché? Perché questo insopportabile compagno di viaggio

[254] Una sorta di volto "cubista" , riflesso e moltiplicato.
[255] Ha, cioè, un potere inquietante, anzi, perturbante.
[256] I suoi uomini dalla testa bestiale.
[257] A. Savinio, *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 639-642.

sono io stesso. Anche il viaggio non è quello che io credevo: è «il viaggio della vita».” [258]

È nel sogno e nel suo particolare ‘teatro’ che l’autore è insieme spettatore, regista, attore e personaggio. Spettatore, in quanto l’*io*-sognante assiste alla ‘recita’ dell’*io*-sognato, attore che impersona un personaggio al quale assomiglia per una misteriosa parentela[259] e nel quale, tuttavia, non riesce a riconoscersi appieno.
Regista, per il fatto che governa, seppur inconsciamente, l’andamento della *storia del sogno*, che si compie entro lo ‘spazio’ unitario dell’*io*. Attore, poiché è il suo volto a incarnare l’anima del personaggio del sogno.Il sogno, come l’opera d’arte, ha, infatti, un tirannico autore-regista, l’io-sognante stesso, che fa recitare l’io-sognato nel ruolo di *doppio* e, al tempo stesso,di personaggio *altro* da sé. “Sembrava che avesse dimenticato se stesso sul divano, e lui, il vero lui, fosse partito nella notte”:[260] c’è forse un esempio più chiaro di “doppio” di questo, esempio che ci ricorda la tela magrittiana del *Les rêveries du promeneur solitaire* (1926) in cui dall’uomo-manichino dormiente in primo piano “si stacca” un misterioso uomo nero “sognato”?
Ne *Il tragico quotidiano* di Papini leggiamo:

> “esisto perché c’è *uno* che mi sogna ; c’è *uno* che dorme e sogna e mi vede agire e vivere e muovere e in questo momento sogna ch’io dico tutto questo. Quando quest’*uno* ha cominciato a sognarmi ho cominciato ad esistere; quando si sveglierà cesserò di esistere. *Io* sono una sua immaginazione, una sua creazione, un ospite delle sue lunghe fantasie notturne. […] L’essere attore di un sogno non è ciò che mi tormenta di più. […] Io sono invece perseguitato da un’altra idea: *chi è colui che mi sogna*? Chi è quest’ *uno*, quest’essere ignoto ch’io non conosco e di cui sono la proprietà, che m’ha fatto sorgere ad un tratto dal buio del suo cervello stanco e che al suo risveglio mi spegnerà ad un tratto, come una fiamma a un improvviso soffio? Quanti giorni ho pensato a questo mio padrone che dorme, a questo mio creatore occupato dallo scorrere della mia effimera vita! […] I suoi sogni debbono essere così vivi e forti e profondi da proiettare al di fuori le immagini, in modo da farle parere cose reali. Forse il mondo intero non è che il prodotto perpetuamente variabile di un incrociarsi di sogni di esseri simili a lui.”[261]

La figura del padre ne *Il figliol prodigo* di De Chirico ha una statura inferiore di quella del figlio-*Oltreuomo*, che è anche colui che sogna e

[258] *Ivi*, pp. 643-644.

[259] In una lettera di Bompiani a Savinio, 15 dicembre 1947, leggiamo: “ […] quel tuo muoverti con agio tra i personaggi, quella segreta parentela che li accomuna e ti accomuna.” (cfr. A. a. V. v., *Caro Bompiani, Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, pp. 507-511).

[260] Cfr. A. Savinio, *Angelo*, in Id., *Casa “La Vita”*, cit., p. 338.

[261] G. Papini, *L’ultima visita del gentiluomo malato*, in Id., *Il tragico quotidiano,* cit., pp. 81-90. Cfr. anche A. M. Cavalli Pasini, *Oltre la soglia*, cit., p. 174.

"contiene" nella sua mente la scena stessa (come appare dalla tela *Le voyage sans fin*, in cui il sognante è presente sulla scena sottoforma di testa di statua riversa e con gli occhi aperti volti verso il cielo). Il manichino è inteso come uomo sognante è presente ne *Il doppio sogno di primavera*: De Chirico sistema al centro la riproduzione di un cartone-studio prospettico, che rappresenta l'opera d'arte abbozzata, mentre all'esterno di essa 'vediamo' i due sogni, separati dall'asta superiore del cavalletto: il fantasma-statua del padre visto di spalle e un paesaggio con sagome e ombre, da cui spunta la testa del manichino-bersaglio, quasi a guardarci con i suoi occhi invisibili, come testimone e protagonista del sogno. Il fantoccio da sartoria può essere il *doppio* dell'io-sognante: Malino-Savinio sogna, e dal di fuori vede se stesso come un manichino,[262] quasi che il sogno-visione sveli che ad avere un "corpo" è solo la sua anima, mentre il corpo disteso è una *cosa*, un fantoccio. [263] L'*io* sognato è attore che incarna un personaggio sorto dal buio dell'*io*-sognante, come dalla mente di un dio personale che lo crea e lo muove, un demiurgo che è anche burattinaio della sua creatura.[264] Così l'*io* si trova ad essere anche personaggio, nonostante Hillman, che pure è uno psicanalista, neghi che i personaggi del sogno possano anche collegarsi all'*io* del sognatore.[265] I personaggi dei sogni, come spiega Hillman, sono "immagini di ombra" che possono avere la *maschera* di una persona reale, nascondendo però un *numen*, del quale 'indossano' il ruolo archetipico,[266] il carattere

[262] A. Savinio, *Storta la vita sana?,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 410-413.

[263] *Ibidem* (p. 413): "Stupisce tuttavia Malino di vedere sulla faccia di Malino quella croce. Quella croce che con il braccio verticale traversa la faccia di Malino dal sommo della fronte a mezzo sotto il mento, e col braccio orizzontale traversa la faccia di Malino da orecchio a orecchio. Malino si china a guardare meglio: scopre che quella croce è fatta da una doppia cucitura della pelle, come sui palloni del *foot-ball*. Ora che si è tolta questa curiosità, Malino può passare ad altro. Piano però, per non destare Malino che dorme."

[264] "Savinio, dio onnipresente, è in tutti i personaggi, compresi il barone e il suo servo" (W. Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, cit, p. 87).

[265] J. Hillman, *op. cit.,* pp. 61-63.

[266] *Ibidem*: "Le ombre che incontriamo nei sogni non sono le persone stesse (il livello oggettivo di Jung), e neppure la loro essenza caratterologica (il livello soggettivo di Jung) […] Noi associamo il fratello e il padre che sono nel sogno al fratello e al padre del giorno, e con questa associazione riconduciamo il sogno al giorno. Il metodo di Jung, dell'interpretazione sul piano soggettivo, conduce le persone del sogno nella sostanza stessa del sognatore. Esse diventano espressione dei *miei* lati psichici. Sono introiettate nella mia personalità. In nessuno dei due metodi abbandoniamo davvero il carattere personale delle persone del sogno, e quindi esse e noi restiamo nel mondo supero. Posso dirlo chiaro e tondo? Le persone con le quali nei sogni mi trovo in comunicazione non sono rappresentazioni (*simulacra*) dei loro sé viventi, e neppure sono parti di me stesso. Sono immagini di ombra che svolgono ruoli archetipici; sono *personae,* maschere nella cui cavità è presente un *numen.* […] Durante i sogni vengono a farci visita *daimones*, ninfe, eroi e Dei, nelle sembianze dei nostri amici della sera avanti.".

psicologico e soprattutto la *funzione*, per così dire, *mitica*. Il protagonista del sogno può essere l'*io* -un *io* particolare-, pur avendo spesso il volto di altre persone: anche la gigantessa con cui il nostro autore sogna di avere un amplesso,[267] in qualità di creatura del sogno, è una parte di Savinio, una specie di doppio o proiezione dell'*io* sognante.[268]

Nell'opera saviniana il personaggio-*doppio* può essere un *alter-ego*, al pari dei suoi personaggi 'prestanome'[269] (diversi tra loro ed eppur sempre uguali, riflessi di uno stesso *io*),[270] ma in un modo particolare e 'sfuggente' alla coscienza di sé (riducendosi addirittura al manichino privo di tratti identificativi), può incarnare parti dell'*io* vincolate ai ricordi ("Uomini in carne e ossa noi siamo, e assieme ombre. Nella signora dagli occhi obliqui, il signor Dido ritrovò una parte del proprio passato")[271] o semplicemente vite

[267] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 798.

[268] La rotondità della gigantessa -essere 'altro' ed eppur doppio dell'*io*- pare abbia un perché. Infatti, come ricorda J. Hillman (*op. cit.,* p. 150) che "La ricerca di Jung sul simbolismo del Sé ha fissato una convenzione interpretativa secondo cui rotondità = sé."

[269] Sui tanti personaggi, sui tanti volti di Savinio scrive Secchieri: "il movimento creativo avrà tanti nomi quanti saranno i luoghi toccati dalla sua parabola, ma nessuno in grado di fissarlo convenientemente. Il suo statuto sarà uno statuto *in fieri*, unicamente soggetto alle leggi della metamorfosi e perciò fecondamente esposto al rischio dell'autocontraddizione, dell'esito paradossale. Ogni identificazione avrà pertanto valore parziale, coglierà un *modus* non l'essenza, suo malgrado trascendente ed ineffabile, del dilettantismo." (F. Secchieri, *op. cit.*, p. 114).

[270] Uno, nessuno, centomila. Savinio guarda in uno specchio che riflette la sua immagine, frammentandola in diversi personaggi-riflesso: "In principio fu Andrea Francesco Alberto De Chirico, in casa altrimenti detto Bettì. Ma assai per tempo adottò il *nom de plume* di Alberto Savinio, sulla cui derivazione poco si sa e molto si congettura: un omaggio a Albert Savine, traduttore dall'italiano al francese? un'invenzione del fratello Giorgio? Chissà! Quel che è certo, in un gioco di rifrazioni, Savinio, autore autobiografico quant'altri mai, continuò a specchiarsi e a sdoppiarsi. Il primo, Innocenzo Paleari, di ascendenza pirandelliana (un Anselmo Paleari, dedito alla teosofia e alle sedute spiritiche, compare nel *Fu Mattia Pascal*), ma troppo ottocentesco ancora e quasi dannunziano nel suono, fu presto accantonato per il più leggero anagrammatico Nivasio Dolcemare, pronto a divenire, in età avanzata, il signor Münster o il signor Dido. Ma Savinio fu ancora, di quando in quando, Aniceto e Carmelo, Animo e Omero Barchetta, o si nascose, negli anni dei suoi burrascosi rapporti con la censura fascista, dietro gli pseudonimi di Proteo e Quintilio Maio. Multiforme e poliedrico come la sua arte, Savinio, indipendente e libero nella scelta dell'identità sotto cui mostrarsi." (A. Tinterri, *Rapsodia saviniana*, introduzione ad A. Savinio, *Casa "La vita" e altri racconti*¸ cit., pp. XX-XXI). I vari alter-ego, a differenza del piccolo Nivasio dei due romanzi, "scorgono, alla fine di un percorso obbligato, il termine della loro vita" (come nota S. Lanuzza, *op. cit.,* p. 38).

[271] A. Savinio, *Il signor Dido,* cit., p. 797.

possibili che l'autore immagina di vivere in virtù dei poteri mimetici dell'arte,[272] ma possono esistere personaggi che indossano il ruolo di funzioni psicanalitiche (come per un doppio che coincide con una sorta di originario e istintivo *Es* o di un *Super-io*) e c'è, infine, il caso di un *doppio* (non personalizzato, insito nell'anima di un unico personaggio, sdoppiandola) sorto dall'evocazione dello spirito archetipico del nome[273] del protagonista, e rappresentante la *skìa*, l'ombra[274] del rimosso, oscura compagna dell'*io*, e che può pretendere di essere "la copia originale".

Savinio incontra addirittura se stesso morto, *doppio-ombra* che, rappresentando il rimosso, Mr. Hyde (*to hide* significa *nascondere*)[275] viene dal nostro autore nascosto nella notte e gettato in un cassonetto, mentre egli continua a vivere, non riconosciuta ombra di se stesso.[276] L'*io*-attore recita, quindi, nella parte del *doppio* o dell'*ombra*, personaggi del teatro del sogno.

Tra l'altro, a proposito della dichiarazione di Savinio di essere *ipocrita*, nemmeno il brillante Pedullà di *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo* ha ricordato che 'ipocrita' è etimologicamente l'attore. Insomma, il teatro esiste in quanto c'è qualcuno che guarda, anche solo l'*io*, scena mentale in cui origine e ricezione si trovano a coincidere e nella quale si manifesta il *dramma* prima di essere esternato. Savinio mette in scena una specie di teatro interiore:

> "Nivasio Dolcemare ora parla e ora ascolta, ora rivolge domande e ora riceve risposte, ma assieme dà ascolto a voci inaudite e gelose. [...] Svolge dialoghi con i suoi interlocutori, e insieme svolge un dialogo mentale con se stesso. [...] Stasera Nivasio Dolcemare è come un cantante che canta la sua parte in mezzo

[272] *Ivi*, p. 808: "Alla mente del signor Dido si riaffaccia un racconto di Dostojewski intitolato *Il sosia*. […] Si tratta di un tale che vede se stesso –il Sosia- nelle situazioni più vergognose [...]".

[273] "Così si rivelò per la prima volta nel corpo di Attila la coabitazione di due anime diverse: angelica l'una e l'altra satanica [...]. L'aspetto esteriore di Attila [...] non subiva alterazioni. Serbava la sua apparenza mite, pacifica, buona." (Id., *Attila,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 760-761).

[274] Cfr. anche F. Nietzsche, *Dialogo tra il viandante e l'ombra* (in Id., *Umano, troppo umano,* parte II, p. 795) e Id., *Così parlò Zarathustra* (cit., p. 381), in cui Zarathustra fugge la sua ombra e poi vi dialoga insieme.

[275] Cfr. A. M. Cavalli Pasini, *op. cit.,* p. 75.

[276] Il figlio Ruggero annuncia al padre: "«C'è di là un tale che vuole parlarti». «Fallo entrare. Chi è?». «Non ho capito il nome». Mi alzo e vado incontro allo sconosciuto, che intanto emerge dal buio del corridoio. Mentre sto per domandargli la cagione della sua visita, quegli cade sulla mia soglia, con leggerezza e senza un grido. Lo trasporto di peso sul divano che occupa l'angolo interno del mio studio, e mi adopero a farlo rinvenire. Ma colui non rinviene e dopo poco muore, e soltanto allora mi accorgo *che quel tale sono io*. [...] Nessuno si è accorto di nulla. E ora, in casa mia, una moglie e due figli credono ancora di avere un marito e un padre, e la vita continua tranquilla come prima; mentre quel marito e quel padre non è più." (cfr. A. Savinio, *Ultimo incontro*, in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., pp. 788-789, corsivo nostro).

a scene, praticabili, fondali che lui solo vede, e che sono l'ineffabile messinscena della sua vita colorata e felice".[277]

Savinio drammatizza l'interiorità[278] tanto che non solo "il ricordo assume la forma del dialogo col passato e con se stesso e lo scrittore parla col personaggio come tra sé",[279] ma lo stesso *sé* si scinde in personaggi[280] (trasformando il monologo interiore in dialogo), e diventa *esterno* (come nel sogno: "Se chiudo gli occhi, nulla più mi è esterno, sono io che sono esterno").[281]
La straniante percezione dell'io-sognante che vede l'io-sognato[282] staccarsi dal corpo[283] dell'io "reale" e vive in maniera indipendente una "sua" realtà, sottolineando la dicotomia tra mondo fisico e mondo metafisico, ha suggerito all'arte e al teatro il tema del "doppio",[284] fortemente legato al concetto della nascita del personaggio. Duplicandosi, Savinio tenta di vedere se stesso, di capire la sua posizione nella realtà, fino al paradossale esperimento che immagina di fare in un suo significativo racconto:

"Stamattina finalmente ho preso una risoluzione che andavo maturando da tempo. Non potevo ignorare più a lungo la mia vera condizione. Sono libero o

[277] Id., *Mia madre non mi capisce,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 351.

[278] Come dirà Borges: "Quando Platone inventa il dialogo, è come se egli si ramificasse in diverse persone, tra esse anche Gorgia, non soltanto Socrate. Il suo pensiero si ramifica […]".

[279] S. Cirillo, *Casa "La Vita" di Alberto Savinio*, cit., p. 70.

[280] "I personaggi, soprattutto in questo racconto [*Walde-mare*] che si svolge in prima persona, non sono vivi e autonomi: ma necessari a Savinio per crearsi un interlocutore - cui prestare il proprio punto di vista - e perciò fingere il dialogo in un monologo." (*Ivi,* p. 92).

[281] Come scrive P. Claudel nella sua *Arte poetica* (traduzione di F. Firmiani), Milano, Mimesis, 2002.

[282] Cfr. R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Mi, Feltrinelli, 1983.

[283] Nel sonno indotto (ad esempio, con l'anestesia) si ha la sensazione che il corpo sia cosa 'altra' da noi, una 'zavorra' che la nostra anima lascia a terra: "La mia guancia destra era morta e rugosa per effetto della novocaina (strana condizione degli emiplegici, che si trascinano dietro la metà di se stessi ridotta a fantasma)", racconta il signor Dido (cfr. A. Savinio *Il signor Dido,* cit., p. 733). E un ulteriore alter-ego,Malino, finalmente addormentatosi con l'anestesia, riesce a vedere il suo doppio: "Allora Malino esce dal letto. Piano piano per non destare Malino che dorme." Il doppio: l'io sognante e l'io-sognato! (Id., *Storta la vita sana?,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 412).

[284] Lista rimprovera a Behar di attribuire ad Albert-Birot e Yvan Goll la scoperta del personaggio doppio a teatro! (cfr. G. Lista, *Introduzione* a H. Behàr, *Il teatro dada e surrealista*, cit., p. XL).

recluso?[285] Ma per conoscere e giudicare la mia condizione, devo anzitutto uscire dal recinto, e vedere me stesso dentro il recinto. […] È più che una corsa per raggiungere la mia ombra: è una corsa per raggiungere, fuori di me stesso, la forma visibile di me stesso. [...] Abbassai le palpebre. [...] Per scendere negli abissi. [...] Riaprii gli occhi e intravidi… Intravidi il bianco di un paio di calzoni, una testa rotonda e calva, fanalata di occhiali. Quasi nell'istante medesimo, quel barlume di me stesso svanì. [...] Per il miracolo che con disperata forza ero riuscito a tirare su dall'oscuro delle cose ignote, e di cui io stesso ero l'autore, e assieme l'attore e la vittima. Vedere se stessi, altrimenti beninteso che per riflesso dello specchio, suscita la curiosità più bruciante, la commozione più irreggibile. [...] Aprii gli occhi… Un uomo. [...] L'indice eretto a indicare il cielo. Quella immagine io non so se la perdei perché essa si dissipò, o perché io venni meno. Ora io conosco la mia vera condizione. So quello che sono. Mi sono veduto. *Sono un matto nel giardino di un manicomio*."[286]

Da questa visione 'esterna', nasce il personaggio, *io* specchiato e visto attraverso l'eccezionale sguardo metafisico.

"Sentii che non ero solo: solo, per meglio dire, ma «ripetuto»: più solo che mai, dunque, «fotografato» in solitudine. Riconosciuta la mia immagine nell'appassita luce dello specchio […]. Il mio spettro con gli occhiali mi fissava dal fondo dello specchio […]. Mi levai in piedi. Lo spettro per un poco mi seguì col mio passo medesimo, poi la cornice dello specchio se lo mangiò e io fui salvo."[287]

Il teatro è quindi connesso allo specchio, e riproduce l'*io*, deformandolo, o meglio rivelandolo anche a se stesso:

"Animo […], premuto il pollice sulla pera della luce, raccolse nel buio le sparse immagini di quella fausta giornata. […] Una folla di «se stessi» si ripeté su tre pareti, in una serie di specchi stretti e lunghi […]. [288] L'interno si illuminò come un teatro."[289]

Oltre a riuscire a vedere se stesso nella forma di personaggio, Savinio intende costruire

[285] Vale anche a dire: sono personaggio (con una 'parte' e un destino fissato nella *fabula*) o sono persona? Ma anche: vivo una vita libera e (metafisicamente) vera o apparente?

[286] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu* , cit., pp. 804-806.

[287] Id., *Idolum patris*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 43.

[288] "Ricordate Charlot in mezzo agli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto degli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto della «riflessione» ? " (Id., *Maupassant e l' "Altro"*, cit., p. 32). Il termine "riflessione" è sfruttato nella sua ambiguità di maturazione del pensiero, visione di sé e anche proprietà dello specchio.

[289] Id., *Figlia d'Imperatore*, in Id., *Casa "La vita"*, pp. 213-215.

"un teatro nel quale l'uomo si mostrerà intero e porterà alla luce della ribalta anche parti di sé che finora restavano celate o per pudore, o per paura, o per ignoranza, o per pigrizia".[290]

Nell'arte onirica "l'uomo assisterà a impensati e straordinari spettacoli di se stesso",[291] che si svolgeranno nel "teatro del suo mondo interiore",[292] sicché "ogni notte [...] diventa egli stesso per effetto del sogno teatro di un mistero",[293] quello del suo inconscio.[294] Se è vero che già i dadaisti usavano il teatro per rivelarsi a loro stessi, liberando la propria anima attraverso l'uso della maschera,[295] accade senz'altro che nel sogno e nell'arte surrealista (ma anche saviniana) il 'doppio' non è una semplice controfigura, bensì un mezzo per dare alla luce l'interiorità, teatralizzare il mondo soggettivo,[296] rendendo molteplice l'unità dell'io attraverso la frammentazione in più personaggi (l'*Io,* l' *Es*, il *Super-Io*),[297] e consegnando alle loro battute i frammenti del suo

[290] Id., *Teatro,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 362.

[291] Id., *La nostra anima*, cit, p. 34.

[292] Id., *Flora*, in Id., *Casa "La vita"*, cit. p. 274.

[293] Id., *Non dire i propri sogni*, "Corriere d'informazione", 18-19 aprile, 1949, in Id., *Opere*, cit., p. 931.

[294] I personaggi ridotti al 'tipo' dalla maschera elmata, connotati da una voce particolare (come voleva Jarry), saranno recuperati in Artaud, superando, però, il modello presentando "una pantomima tendente ad oggettivare l'inconscio, in un modo che rendeva inutili tutti i procedimenti teatrali tradizionali, i cori, gli a-parte, i monologhi. La psicanalisi che era all'origine delle ricerche surrealiste trovava qui il suo punto d'applicazione a teatro." (cfr. H. Behàr, *op. cit.,* p. 170).

[295] A proposito di Hugo Ball, rivela Behàr che, "dopo un breve periodo dadaista, scrisse un'opera di teologia. La maschera indossata occasionalmente aveva rivelato in lui una tendenza profonda. […] Si capisce dunque perché i dadaisti dovevano essere presenti sulla scena. Si rivelavano a loro stessi." Behàr dichiara anche che i Dadaisti "abbandonarono una parte della loro personalità, diciamo la vernice della civiltà, a vantaggio di potenze occulte emananti da se stessi; la maschera era solo lo strumento della loro liberazione" (cfr. H. Behàr, *op. cit.*, p. 10).

[296] Si pensi al dialogo interiore che in Dostoewskij diventa teatrino mentale.

[297] O semplicemente rendendo 'plastico' il contrasto tra le forze 'diurne' e quelle 'notturne' dell'inconscio, come accade col barbuto guardiano notturno del *Signor Dido*, il quale, riportando il pensiero di Savinio (si pensi al lungo monologo fatto di ricordi della vita dell'albergo, ma farcito di idee sugli dèi, sul movimento e la tragedia proprie del nostro autore), ci parrebbe una sorta di alter-ego, ma nel momento in cui nega che la statua intravista sia vivente si rivela non tanto una specie di Super-io (che riporta l'ordine e puntualizza che tale ipotesi sarebbe inaccettabile razionalmente e comunque non rispetterebbe l'equilibrio della vita diurna), quanto invece una creatura perturbante, "notturna", uomo-statua che vuole nascondere la sua identità, tutt'altro che un guardiano diurno vigilante sulla "notte"- inconscio, ruolo che spetta invece all'amico G. V., il quale indica a Dido-Savinio la direzione 'destra' e diurna. Nonostante la "lotta" contro la forza perturbante del sogno, incarnata dalla figura dell'amico G. V., Dido-Savinio è stato di nuovo risucchiato dal Notturno…

"monologo geloso".[298] Un convincente esempio si trova nei *Chants de la Mi-mort*, vero specchio dell'inconscio prima ancora che del sogno: entra in "scena" un "ragazzetto in camicia da notte, con una candela in mano. Con la suola della pantofola schiaccia un ragno che si arrampica sul muro; poi tremante osserva la bestia schiacciata che agita un'antenna".[299] Breton nota che l'azione si svolge ai confini dell'*io* (la 'bestia') e del *super-io* (il ragazzo che la uccide), "rappresentato in tutta la sua potenza, come in De Chirico, da statue di solito equestri, 'sparse un po' dappertutto' e che, all'occorrenza, si mettono a galoppare."[300] Forse l'uomo calvo (probabilmente non semplicemente genitore 'archetipico' come la *Madre*) che se ne va con una lampada in mano e il bambino che entra in scena subito dopo, con in mano una bugia, potrebbero essere due facce dello stesso *io*: il bambino, la parte infantile e autentica dell'io, ovvero l'*es* e l'uomo calvo il Super-Io (calvo come un manichino, o impersonato da un alter-ego di Savinio adulto -calvo, appunto- che, in quanto adulto, rappresenta il Super-Io).[301]
L'*io* sognante viene idealmente rappresentato nei suoi contrasti interiori[302], quasi si portasse in scena il contenuto della sua mente, alla quale l'Autore ha accesso, quasi come uno psicanalista di sé stesso (*padre di sé stesso*).[303]

Infatti, come il personaggio *alter*-ego si può specchiare nelle sue vite parallele,[304] può accadere che nello stesso personaggio ci siano più voci, come

[298] Cfr. anche L. Valentino, *L'arte impura, Percorsi e temi della drammaturgia di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 245.

[299] Per gli *Chants de la mi-mort* cfr. la traduzione di S. Cirillo in *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio,* cit.

[300] A. Breton, *Antologia dello humour nero*, cit., p. 304.

[301] Anche Nivasio è visto da Pedullà come Super-io, "ispettore incaricato da Savinio di rappresentarlo" (W. Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, cit., p. 97) e con cui il nostro autore tenta di "impossessarsi del racconto" (*ivi*, p. 102).

[302] Secondo Ezio Raimondi (*Le pietre del sogno*, Bologna, Il Mulino, 1985), il personaggio alfieriano è scisso in due poli opposti, è teatro simbolico di una lotta di forze, e si identifica con una particolare funzione quando è, a sua volta, rapportato agli altri personaggi, tutti legati –come nota lo studioso- da rapporti familiari o di potere, quasi fossero stati campionati da Freud, riproponendo *la grammatica profonda delle pulsioni esistenziali*.

[303] Cfr. la situazione edipica narrata in A. Savinio, *Paterni mobili*, in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 672.

[304] In un capitolo de *Il signor Dido,* al protagonista e *alter*-ego dell'autore si contrappone, come in un inciso, un personaggio nuovo, il signor Dodi, che non solo nel nome è la speculare contrapposizione al signor Dido: scapolo (mentre Dido è sposato con due figli, come Savinio, del resto), definito "uomo «bianco» " ("Questo uomo «bianco», questo nemico di ogni cura, di ogni responsabilità […]"), inconcludente (mentre Savinio-Dido ha fatto tanti esperimenti ed esperienze) e che immagina (e spia) la sua possibile vita coniugale (parlando di sé -nella seconda vita, cioè Dido- come di *lui* e della ipotetica moglie come di *lei).* Cfr. Id., *Il signor Dido,* cit.,

quella dell'*Es* (più autentica, anche se forse più volgare)[305] e quella del *Super-io* (nella quale si dimostra il potere di controllo e di autocritica).[306] Ne *Il suo nome,*[307] due personaggi corrispondenti alle due facce di un unico personaggio, Ludovico 1 e Ludovico 2, conducono "un discorso 'in partita doppia', un discorso […] contrappuntato", che ricorda alcune soluzioni di Goll[308] o di Albert-Birot.[309] Nel saggio fantastico *Maupassant e l' "Altro"*, in cui il passaggio del narratore francese da una maniera "veristica" ad un'altra più inquieta e "gotica", interessata ai misteri dell'inconscio e dell'occulto, "diventa" l'avvicendarsi di due Maupassant in uno stesso corpo, il fenomeno della sostituzione o del raddoppiamento ("Qual è questo inquilino nero che è spuntato dentro il corpo di Maupassant e ora ci abita da padrone?")[310] ricalcano una sorta di nevrosi, di schizofrenia, come se ci fosse la presenza di un secondo individuo nell'*io* ("Maupassant n.2", l' *Altro*, cioè la "voce" dell'inconscio),[311] che a poco a poco si sostituisse al Maupassant "originale". Anche i pensieri interni allo stesso personaggio vengono drammatizzati in un assurdo teatrino che interrompe la narrazione in maniera chiassosa e

---

p. 772. Un altro uomo "bianco" è quella specie di manichino presente nel racconto *Uomo bianco*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 141-145.

[305] I surrealisti videro nell'*Ubu Roi* "l'incarnazione magistrale dell' ES nietzchiano-freudiano che indica l'insieme delle forze sconosciute, inconsce, represse." (A. Breton, *Antologia dello humour nero*, cit.) Jarry sconcertava il pubblico Jarry chiedendogli di identificarsi non con un personaggio ideale, ma col suo "doppio ignobile": un antieroe crudele e vile, Père Ubu, rappresentante degli istinti più bassi.

[306] In *Alcesti di Samuele* Goerz legge le parole della moglie suicida, presso il ritratto sotto il quale aveva trovato la lettera. "Per un fumatore come te, smettere di fumare era quasi come smettere di vivere. Più tardi mi spiegasti come ti eri aiutato in quello sforzo. Fingevi di essere due. Il secondo te prendeva in giro il primo. Gli diceva: «Tante storie perché non fumi più? Guardati: fai schifo.». Mi sono ricordata di te. Mi sono sdoppiata anch'io. É Teresa Seconda che ti scrive. E Teresa Seconda dice a Teresa Prima: «Tante storia perché devi morire? Guardati: fai schifo! » ". (A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 57).

[307] Id., *Il suo nome*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, cit., pp. 197-341.

[308] Nel teatro di Yvan Goll, alcuni personaggi (lo studente del *Mathusalem* e l'innamorato di *Larountala*) sono rappresentati da tre attori: IO (l'essere bassamente reale), TU (l'essere sociale) e LUI (il subconscio osceno). Nel Mathusalem, davanti a Matusalemme "sorge il suo doppio che è la coscienza stessa di Ubu". (cfr. H. Behàr, *op. cit.,* p. 42).

[309] Albert Birot concepisce dei « personaggi doppi : Lui-Blu, Lui-Rosso, Lei-Gialla, Lei-Verde, la Vedova nera e la Vedova arancio, che dovevano incarnare l'essere apparente e l'essere interiore e il conflitto che li anima." (*ivi,* p. 37).

[310] A. Savinio, *Maupassant e l' "Altro"*, cit., p. 63.

[311] Cfr. anche *ivi,* pp. 64-67, in cui Maupassant viene detto addirittura "ventriloquo". Anche il personaggio di Nostradamo ha due anime (cfr. Id., *Narrate, uomini, la vostra storia,* cit., p. 196).

ironica,[312] con la stessa invadenza con cui il Megafono interviene nella scena dell'*Alcesti di Samuele*, rappresentando una sorta di Super-Io portavoce dell'Autore coi suoi imperativi categorici di censura e controllo all'andamento del dramma[313], come quando ripete in maniera meccanica "Il lutto non deve apparire in questa casa", rappresentando l'intervento disciplinante dell'autore sulla 'materia' della sua opera.

L'altoparlante è protagonista anche del "teatro omotetico" di Malaspine, il quale volle trasgredire la monotonia della scena spaziale del teatro contemporaneo, con una scena che comprende contemporaneamente due piani[314] della stessa azione: nel primo (centro omotetico), i personaggi reali, nel secondo riflessi,simboli o contrasti, concretizzati da altoparlanti che creano un contrappunto coi loro aforismi (ad esempio: "Per avere prodotti puri, mettete i romanzieri in una incubatrice per ventuno giorni"[315]). Anche in Albert-Birot i pensieri di "qualcun altro" (l'Autore) offrono in scena una schizofrenia suggestiva, uguagliando lo spazio teatrale a quello mentale.[316]

Afferma il nostro autore nell'*Alcesti*: " Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi, che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante."[317]

[312] Cfr. Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 599: Nivasio Dolcemare dice: " «L'Arte, o signori, sola attività che c'interessi, non è soltanto preghiera, dedizione, offerta, ma è presa di possesso anzitutto, atto di conquista, costruzione volontaria, imperativa, trionfante…» UNA VOCE: «Di che? L'ORATORE: Del nostro Paradiso! (Urrà prolungati, squilli di trombe, marcia trionfale che a poco a poco si allontana sul mare)»."

[313] Nell'Alcesti lo spettatore si rivolge all'Altoparlante, alterato: "Crede di farmi paura? E poi lei chi è che parla e non si fa vedere? É con queste voci metalliche e senza corpo, che l'uomo oggi fa paura all'uomo. Con me non attacca." (A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 17).

[314] Ed ecco che si ripresenta quel teatro simultaneo (già accolto nel dramma di Albert-Birot)"con due scene su cui una o più azioni si svolgono in contrasto, in accordo o in disaccordo tra di loro." (H. Behàr, *op. cit.,* p. 124).

[315] Cfr. H. Behàr, *op. cit.,* p. 124.

[316] Behàr ricorda "commenti che […] deboli e poco numerosi all'inizio, s'organizzano poi per sfociare, verso la fine, nella costituzione di un'opera parallela a quella che si rappresenta sul palco, ma di natura diversa. [...] In questa nuova opera, si trovano fusi i pensieri degli attori, dell'autore e dello spettatore preso in trappola dalla sua stessa riflessione. Generalmente a teatro il pensiero dello spettatore si indirizza verso un particolare per seguire così lungo l'opera i temi favoriti, trascurando la rappresentazione. Qui non ci si può separare dalle riflessioni del commentatore che ci trascinano fino a che, totalmente investiti da questa libertà di pensiero apparente, si è totalmente in balia dell'autore." (H. Behàr, *op. cit.,* pp. 116-117) .

[317] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., pp. 16-17.

f. Personaggi, tra ruolo e significato

Nel teatro d'avanguardia, i personaggi possono essere *oggettivazione scenica dei contenuti psicologici*, come avviene nella didascalia della sintesi futurista *Chiaro di luna*, dove la presenza inspiegabile di un signore sulla scena costituisce la somma delle sensazioni[318] provate dagli altri personaggi[319] (e anche Savinio riproporrà questa figura, col personaggio nero di spalle de *La morte di Niobe*).
L'unitarietà dell'*idea* pur nella molteplicità delle *persone*[320] può essere raffigurata con il coro: è opportuno ricordare come in Albert-Birot

> "la rappresentazione del coro aveva suggerito l'ingegnosa idea di raggruppare gli attori avvolgendoli in un unico vestito, con una manica ad ogni estremità e tante aperture per quante erano le teste. Così il tutto solidale del coro era stato reso fisicamente."[321]

La statua delle tele dechirichiane sono allo stesso tempo la mente che pensa e il pensiero stesso.

"Et les statues sont en quelque sorte des vêtements abandonnés dans une forêt"[322]

scrive Desnos nel 1929, e non dimentichiamo che gli oggetti nella foresta sono proprio i ricordi, gli oggetti della memoria, che pongono l'infanzia (e, con essa, il pensiero) nell'ambigua posizione "tra collezione e collettore"[323] (collezione come mito dell'età adulta dell'artista e collettore come serbatoio da cui attingere reliquie del passato).

Il personaggio è una *sintesi* di idee. La natura "mentale" del personaggio saviniano è confermata dal fatto che esso possa scindersi in diversi personaggi[324] o che anche più personaggi possano fondersi tra loro in un unico che li rappresenta.[325]

[318] Casavola accumula i contenuti di un momento psichico, oggettivandoli, cioè rendendoli plasticamente sulla scena.

[319] Cfr. G. Lista, *Introduzione* a H. Behàr, *op. cit.*, p. XXVIII.

[320] Cfr. A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 19: "Nostre sono soltanto le azioni che noi stessi compiamo? … Nostre non sono anche le azioni altrui? Le azioni di tutti? E non solo degli uomini, ma di "tutto"?".

[321] H. Behàr, *op. cit.*, p. 36.

[322] R.Desnos, *Pygmalion et le sphinx*, in Id., *Oeuvres*, cit., p. 463.

[323] Questo il significativo titolo di un capitolo del libro di M. Carlino, *Alberto Savinio. .La scrittura in stato d'assedio*, cit., p. 108 e segg.

[324] Cfr. A. Savinio, *Il suo nome* (in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, cit.) e Id., *Maupassant e l'"Altro"* (cit.).

[325] Id., *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La Vita"*, cit., p. 376. Cfr. anche Id., *Il signor Dido,* cit., p. 819: "Terzo veniva un uomo più giovane ma eguale di statura,

Nel poema-pantomima di Apollinaire *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, tratto da una sua poesia del 1914 (il *'Musicien'*) e che doveva avere scenari di Picabia, musica di Savinio e messa in scena di Zayas, gli artisti che vi lavoravano non si accordavano nemmeno sulla figura del protagonista:

> "farlo apparire con il viso imbottito di stoppa, con la cucitura che gli scendesse giù dall'occipite sino alla ganascia come una grossa vena?… oppure sintetizzarlo in un grappolo di lampadine volitanti?"[326]

Ecco che ci si rivela cos'è il manichino: una sintesi, un'operazione razionale, astratta, simbolica, ma al tempo stesso *semafora*. La *funzione* principale dei personaggi del teatro mentale è, infatti, quella di oggettivare e portare le *idee*. In *Vita dell'Uomo* "il Pedagogo è vestito da alfabeto greco e da simboli algebrici", richiamandoci alla mente *Il liberatore* di Magritte (1947), in cui vi è un'acefalia, come accade alle statue dechirichiane, o meglio, un'eclissi del volto: l'anima e i segni che ne costituiscono la formula sostituiscono il volto, in un geroglifico che occupa il petto, come le colorate cataste dechirichiane di rovine e edifici occupavano il grembo dei manichini archeologi in grisaglia (simbolo del secondo piano, sia esso temporale o tematico). Nel disegno *Orfeo* Savinio pone sul petto del personaggio acefalo la cetra, attributo del poeta, e così anche nell'Edipo il costume con simbolo che indica *l'animus* del personaggio, rende il personaggio *semaforo* della sua essenza metafisica. Alcune tele di De Chirico raffigurano "*Gli archeologi*" (ad esempio *I figli di Ebdomero*, 1926), con in grembo una catasta di colorate forme geometriche, in cui riconosciamo mobili, giocattoli o edifici,[327] oggetti metafisici, squadre e frammenti di colonne e di elementi dell'architettura greca antica, simboleggianti il mito e l'antica civiltà, chiaro riferimento all'operazione archeologica freudiana: essi sono "neutrali" portatori di ciò che li costituisce nel profondo. L'archeologo è colui che studia l'antico, ma per De Chirico si potrebbe dire che sia colui che dialoga (*logos* è *discorso*) con l'*Archè*, ossia il principio, il senso del mondo, e quindi il filosofo. E, come porta in grembo la sua anima (*significata* dalle rovine che nella realtà ricerca e studia), così porta la formula dell'universo o del mistero della vita/morte.[328] Esso *significa* l'artista metafisico.

Oggetti-soggetti appartenenti al mondo teatrale (e in particolare al teatro *di figura*), la marionetta e il burattino, in particolare, possono avere interessanti punti in comune con il manichino metafisico e rappresentare la

---

una specie di riassunto dei primi due, e forse per questo svuotato quanto a sé di ogni sostanza vitale."

[326] Dalla recensione di Savinio su *Il poeta assassinato*, pubblicata su "La Voce", il 31 dicembre 1916 .

[327] Cfr. gli imbonitori-managers del balletto *Parade* (1917) di Cocteau-Picasso-Satie.

[328] Come portano tatuaggi e scritte Psiche, la signora Danesi e i marinai del racconto *Madre e figlio* (A. Savinio, *Altri racconti*, cit., p. 836).

sua 'apertura' da immagine (che incarna *idee*, facendosene *segno*) a personaggio. La maschera veste l'icona del senso teatrale ed è considerata indispensabile da Jarry per esprimere il *carattere eterno del personaggio,*[329] mentre ogni attore dovrà adottare una voce speciale, *la voce del ruolo*, che renderà il personaggio indipendente alla figura dell'attore e assoluto. La maschera pare il corpo che permette all'anima di rendersi visibile nel 'teatro' metafisico, e, d'altra parte,etimologicamente *persona* significa proprio maschera. Icona-*idea* è anche il "personaggio nero"[330] della *Morte di Niobe*, ricalcato su *Egli,* incarnazione del Destino nel dramma simbolista del russo Leonid Andreev, *Vita di un uomo*, (tradotto in italiano fin dai primi anni '10 e molto in voga in quel periodo), a cui s'ispira l'impianto dell'omonimo balletto-dramma saviniano.
L'Autore scosta il sipario e appaiono "immobili, staccati l'uno dall'altro, simili a tre isolate statue del dolore, Goerz, Ghita, Claus", mentre "il fondo della scena è grigio e neutro come il nulla."[331] I caratteri dei quattro personaggi di *Vita dell'Uomo* (il Padre, la Madre, l'Uomo, la Fanciulla) corrispondono ai quattro archetipi fissati nei *Chants* (l'uomo-calvo, la madre, l'uomo-giallo, Daisyssina), icone[332] di stampo palesemente freudiano. Anche Angelica[333] (Psiche) è detta "manichino di carne", poiché, alla fine del romanzo, ritorna fantoccio da cui esce l'anima del personaggio, come un attore 'spogliato' del suo ruolo, che diventi addirittura disanimato (ci viene in mente la bontempelliana *Eva ultima*, privata dell'abito-maschera che le permette di avere un'esistenza, una 'forma').

La statua è metafora del ruolo: la donna perfetta (una "signora di cristallo",[334] "creatura minerale" vivente quasi uno stato "altro", simile alla morte), Angelica,[335] il barone "statua vivente dell'orgoglio",[336] un severo

[329] Mentre Yvan Goll, precursore surrealista come Jarry, "non chiede allo spettatore di identificarsi con uno dei suoi personaggi, al contrario egli fa di tutto per distanziarlo dalla scena tramite la caricatura, l'uso di maschere e l'intervento di automi derisori che raccontano storie patetiche." H. Behàr, *op. cit.,* p. 42.

[330] Potrebbe avvicinarsi a quello che per Artaud rappresentava " l'apparizione di un Essere inventato […] capace di riportare sulla scena una piccola eco di quella grande paura metafisica che è alla base di tutto il teatro antico." (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, p. 135).

[331] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 101.

[332] Nota U. Piscopo che anche nel racconto *Trololò*, i personaggi sono tutti incasellati in riquadri, che compongono una rete geometrica, al centro della quale resta la madre: il loro movimento nasce dallo scorrere e dal sovrapporsi delle scene tra loro.

[333] *Angelica o la notte di maggio* (in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit.) è detto da S. Lanuzza (cit., p. 26) "un teatrino saviniano per eccellenza".

[334] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 510-512.

[335] Id., *Angelica o la notte di maggio*, cit., p. 423.

[336] Id, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 604.

(letteralmente "fermo") vigile urbano,[337] e così via... La morte "pietrifica" (si veda il Generale in *Monumento anticipato*, padre-monumento, e la *mére de pierre* di *Niobe*), ma anche la vita, come mostrano Vasomamma e Vasobabbo[338] o i "poltro-genitori", sagome di legno che corredano la scenografia dell'*Alcesti di Samuele*,[339] giacché i ruoli familiari per Savinio sono ruoli di "morte": assurdi,[340] cristallizzati nella loro mentalità e posizione sociale e autoreferenziali. Ecco che i due genitori, né vivi, né morti,[341] sono detti (e raffigurati)

> "due monumenti domestici. due vecchi armadi. due vecchie credenze. due vecchi orologi a pendolo che da anni non pendolano più, perché da anni non hanno più avuto la carica. Periodicamente, all'incirca a ogni generazione, cambiano le facce dentro l'involucro che, per parte sua, non cambia mai."[342]

Il personaggio saviniano, spesso raffigurato con un oggetto o un uomo reificato, non rispecchia solo la fissità del "ruolo" pirandelliano, ma si avvicina alla marionetta, protagonista di un utopistico teatro perfetto, un

[337] Id., *Formoso*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 296.

[338] Id., *La nostra anima*, cit., pp. 55-56: "uno più grande che era la mamma, l'altro più piccolo che era il mio papà" : la statura morale della madre è, per Savinio, sempre maggiore di quella del padre.

[339] Cfr. Id., *Alcesti di Sameuele,* cit., p. 28. S. Lanuzza (*op. cit.*) le avvicina ai personaggi 'interrati' dei due atti di *Happy Days* di Samuel Beckett (1961) .

[340] Cfr. Id., *Famiglia,* in Id., *Il signor Dido*, cit., pp. 716-719.

[341] Id., *Alcesti di Samuele,* p. 113: "PADRE: Al tempo nostro si viveva in pace e in pace si moriva. Ora tra vivi che vanno tra i morti e morti che vanno tra i vivi, non sai chi è vivo e chi è morto. […] MADRE: …Vivi e morti si sono sempre confusi. Vivi che non sanno di essere morti e morti che non sanno di essere vivi. La differenza solo noi la vediamo. Che non siamo né vivi né morti. Immobili tra vivi e morti.".

[342] *Ivi,* p. 38: GOERZ : "Li vede? Sempre eguali. Fuori dal presente. Fuori dalla corrente del fiume Vita. Ridotti alla sopravvivenza. Presenti ma inutili. Simili a certi vecchi mobili ingombranti e inservibili, collocati in un angolo, spesso in mezzo a una camera, qualche volta al posto d'onore in salotto, solo perché non si sa dove riporli; o anche per abitudine, per inerzia, per tradizione- per superstizione. Ci sono ma nessuno li guarda, nessuno li vede. Se qualche volta ce li ritroviamo presenti, è perché ci sbattiamo sopra uno stinco. L'involucro è sempre lo stesso. E anche la sostanza, dentro. Se sostanza si può chiamare. (*Indica le sagome del Padre e della Madre)* Li vede? due monumenti domestici." E, nelle pagine successive: IL PADRE: "Il classico è noioso. [...] Sa perché sto seduto? Sempre seduto? Perché sono classico. Il classico è seduto. Seduto su se stesso. Sempre. Classico è come stare al gabinetto. Seduti. Per l'eternità. Ma anziché defecare, rinfecarsi. AUTORE: "Rinfecarsi? Mi pare che lei esageri a coniare nuove parole". PADRE: "[…] questo continuo riassorbimento, questa perpetua autofagia, il classico in una parola,è il modo più sicuro, e anche più facile che finora noi abbiamo trovato di sfuggire alla dispersione e alla morte: i due nemici che più ci stanno sopra." (*ivi*, pp. 65-66).

teatro generatore di senso, sospeso in uno spazio scenico che corrisponde a quello interiore e di qui a quello cosmico. In particolare, il burattino, dotato di una diversa e sua vita (che non imita quella umana) e verità, non interpreta un personaggio, ma *è* quel personaggio, un uomo diventato fantoccio, una sorta di Semidio. L'Autore sposta l'attenzione sull'atto creativo e sulla relativa passività del personaggio, marionetta nelle mani di chi l'ha ideata e ha predestinato per essa una parte determinata.

> *"Alla parola "ragazzi", una ragazza sui diciotto anni e un ragazzo sui dodici entrano in scena da sinistra e avanzano a passi da sonnambuli."*[343]

Il manifesto del "Teatro visionico" di Masnata (1929) indica necessaria la "presenza di un personaggio 'creante' (dal pensiero, dalla memoria) e di personaggi 'creati' (evocati o formati dalla memoria, dal pensiero del 'creante')."[344]

> "Su fogli sparsi, sopra la tavola in esilio, nascevano sotto la matita dei pittori disegni divaganti e geometrici. Una figura umana tentava talvolta una incerta e timida apparizione, tremante come immagine riflessa nell'acqua."[345]

Il teatro, mondo legato all'inconscio[346] e al sogno[347] (da cui mutua i particolari poteri),[348] è come un armadio dalla superficie 'misteriosa' e specchiante, scatola magica da cui escono i personaggi, come accade nel dramma di Aragon *L'Armoire à glace un beau soir* .[349]

[343] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 62.

[344] M. Verdone, *Il movimento futurista*, cit., p. 74.

[345] A. Savinio, *Figlia d'Imperatore*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., pp. 211-212.

[346] I personaggi di *Hermaphrodito* si presentano come "immagini ipnagogiche, simboli, oggetti stranianti, ricordi." S. Cirillo, *Alberto Savinio*, cit., p. 106.

[347] In *Manifesto per un teatro abortito*, Artaud dichiara, in armonia coi propositi del primo *Manifesto del Surrealismo*: "Tutto ciò che appartiene all'illeggibilità e alla fascinazione magnetica dei sogni, quelle falde oscure della coscienza che sono tutto ciò che ci preoccupa nello spirito, lo vogliamo vedere propagarsi e trionfare sulla scena, pronti a perdere noi stessi e a disporci al ridicolo di un fallimento colossale." Nel teatro Alfred-Jarry fondato da Artaud, non s'intende ricostruire "una camera di tortura o una sala operatoria sul palcoscenico, ma un mondo reale e tangente al reale, in cui si troveranno proiettate le leggi del sogno, che sarà a teatro ciò che «la vera vita» – cioè quella dell'inconscio- è per i surrealisti." (cfr. H. Behàr, *op. cit.,* p. 167).

[348] Cfr. A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 78 : AUTORE: "Lei qui è in teatro. […] É nel luogo che corregge quello che è sbagliato, completa quello che è incompleto. Il teatro è come i sogni. I sogni attuano quello che da svegli non possiamo attuare. Così almeno dice Freud.[…]"

[349] In *L'Armoire à glace un beau soir*, L. Aragon cerca di disorientare lo spettatore con un prologo sconcertante : prima che si alzi il sipario, un personaggio vestito buffamente introduce gli attori, alcuni personaggi appaiono per non

Il personaggio creato è una sorta di protagonista del sogno dell'Autore. Il futurista Marchi narra di una donna "capace di presentire mondi e linguaggi ignoti", "con passo di sonnambula" vide "col senso prodigioso dei ciechi" il mondo dei manichini, in una sorta di sogno ad occhi aperti.[350] Savinio è come il signor Saranti, ovvero il Demiurgo che *apre il sipario* e richiama dall'oscurità del non-essere i personaggi come statue d'argilla[351] da sbozzare, manichini e infine marionette che saranno mosse dalle mani del loro Creatore[352] e formanti "un coro di voci profonde, lontanissime, accompagnava la mostra di quelle creature non ancora vive".[353]

---

comparire più in scena, mentre fioriscono e si accumulano i più illogici ed arditi accostamenti : (riporta il Behàr) "una donna nuda, con il capo coperto da un grande cappello a fiori, e un'automobilina per bambini sulle spalle, incontra un militare. In una situazione paradossale, si scambiano chlichés e frasi fatte mentre entrano in scena il Presidente della Repubblica - ci sovviene il Roosevelt dell' *Alcesti di Samuele* - seguito da un generale negro vestito in modo stupefacente con una collana di perle al collo." E appare anche Théodore Fraenkel (amico di Breton, Aragon e Soupoult), accompagnato da "una donna vestita all'ultima moda con un cappello a cono, e una bandiera rossa sotto il braccio. […] I macchinisti portano l'armadio a specchio sulla scena, entro cui fanno scomparire questo mondo eteroclito." Commenta H. Behàr (*op. cit.,* p. 151): "Lo spettatore, la cui ragione vacilla dopo questo primo colpo, si troverà dunque liberato dai principi cartesiani e proiettato, senza volerlo, in un universo alogico in grado di afferrare intuitivamente le immagini che si produrranno una dopo l'altra davanti a lui.", come in un film. E quando il personaggio Giulio aprirà l'armadio, ne usciranno tutti i personaggi del prologo. Il teatro stesso può essere identificato con un armadio dalla superficie 'misteriosa' ('una trappola, una superficie fredda e lucida sulla quale si smarrisce la ragione dello spettatore' dice Behàr) e scivolosa, che 'potrebbe essere proprio la definizione perfetta dell'humour' (*ivi,* p. 149).

[350] R. Marchi, *Avventure dei giganti e dei manichini ammalati* (1928), in M. Verdone (a cura di), *Prosa e critica futurista*, cit., pp. 203-209.

[351] "Statue" come il "gruppo pietrificato" di personaggi in attesa di "istruzioni" dall'Autore in scena (A. Savinio, *Alcesti di Samuele,* cit., p. 157) ; "d'argilla" perché da modellare secondo la funzione che l'Autore vuole attribuire loro.

[352] "Secondo il desiderio del cliente, il signor Saranti, tirava la tenda verde, scopriva una delle tre sezioni, presentava le creature create dalle sue mani pelose e ocrate dalla nicotina. Donna? Al gesto del Demiurgo sorgevano dalla panca a muro con moto simultaneo le creature femminili del signor Saranti: magre o carnose, mammifere o smammellate, barbute o imberbi, intere o frammentarie; ma tutte inerti in egual modo, mute, spente negli occhi, devitalizzate, stampate nell'argilla. A un cenno del Demiurgo la prescelta si spiccava dal gruppo originario, feceva tre passi avanti, si animava tutta. Il cenno del Demiurgo le aveva ispirato la vita. Un barlume si individualità affiorava su quell'argilla già colorata dall'anima pesante e bassa della schiava. Il braccio si levava ad angolo, la bocca si piegava a un sorriso senza gioia, le pupille cominciavano a ruotare, la creatura viveva, parlava, si offriva! Era pronta a partire, a raggiungere il regno del suo nuovo padrone. Già i gesti regolari, automatici, ripetuti dei lavori quotidiani le animavano gli arti: scopare,

La stessa creazione dell'uomo è paragonata ad una tenda che si apre, con l'apparizione di manichini disanimati,[354] predestinati a professioni determinate.
L'autore annuncia l'arrivo del personaggio,[355] la sua nascita,[356] anche quando esso torna dal regno dei morti, usando la cornice vuota del suo ritratto come porta per accedere a questo mondo: "Dal fondo dell'incorniciato vuoto, come dal fondo di un cratere, sale e si gonfia un metafisico catarro"[357] (non ci stupirà mai abbastanza l'irriverenza che ha Savinio anche nei momenti più solenni[358] e di *suspance*...).

"Una figura mi stava davanti. Alta. Trasparente. Una statua di cristallo… Ecco! Anche ora…Come! Nessuno la vede?…Pulitevi gli occhi. Che state a fare qui?

---

rifare i letti, cucinare, lavare i piatti, […] E mentre avveniva il miracolo della creazione, il valzer della *Poupée*, rallentato al ritmo di una marcia funebre, echeggiava pianissimo, misterioso, nell'Agenzia di Collocamento. […] Negl'intervalli tra una creazione e l'altra, un sommesso brusio saliva dietro le tende chiuse, si spandeva nell'Agenzia di Collocamento. Era il linguaggio primordiale di quelle creature ancora chiuse alla vita, il cinguettio degli uccelli sigillati nell'argilla, la voce dei tantali trampolieri che parlavano dal fondo dell'eocenico. Echeggiava la percussione del campanello: *Dan!* Il cliente questa volta chiedeva un maschio. Un Maschio! Al gesto del Demiurgo, la tenda si apriva sui predestinati alla schiavitù. Dieci maschere, dieci manichini, dieci figure da tiro al bersaglio." (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., pp. 626-628).

[353] *Ivi*, p. 628.

[354] E il Demiurgo creò l'uomo: "Echeggiava la percussione del campanello: *Dan!* Il cliente questa volta chiedeva un maschio. Un Maschio! Al gesto del Demiurgo, la tenda si apriva sui predestinati alla schiavitù. Dieci maschere, dieci manichini, dieci figure da tiro al bersaglio. La faccia poggiata sopra il solino di cartone, la cravatta a farfalla dipinta con l'inchiostro sullo sparato, gli scopettoni del maggiordomo tagliati nella barba di granturco." (Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 628).

[355] AUTORE: "Eccoli! Fermi! Tutti! Davanti alla porta del torìl. Che scena! La porta del torìl è aperta. Nera. E da quel nero sta per balzare fuori il toro. Diciamo meglio: la tora… [Teresa-Alcesti]", richiamando l'apparizione del figlio di Emma B.: "Da quell'uscio, come dalla porta del torìl, verrà il mio uomo, il mio torello." (Id., *Emma B. vedova Giocasta*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici*, cit., p. 296).

[356] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 144: "AUTORE: Un grido! …Un grido di donna! …Da dove veniva?… (*Guarda l'orologio*) Ho dormito parecchio. E che sonno duro! Come dentro una roccia… Quel grido era *diverso*… ma in fondo somigliava al *grido della creatura che viene al mondo*… Un grido di nascita… O di agonia?… Di agonia "invertita"?… Potrebbe darsi che il nostro Presidente sia di ritorno." (dal regno dei morti). L'autore raggiunge il regno dei morti dormendo in scena, entrando, cioè, in un altro "compartimento del sonno" (*ivi*, p. 141).

[357] *Ivi*, p. 163.

[358] E Savinio si rimprovera nella battuta della Madre: "Dicevo bene che i morti van lasciati in pace. Pericolosi sono i morti. Che si gioca così coi morti?" (*ivi*, p. 164).

> Pensai: Alcesti è rinata…[…] la statua di cristallo, la statua di luce che mi stava davanti – che mi «sta» davanti - …"[359]

Questa 'apparizione' del personaggio (che nell'opera saviniana si verifica tanto in scena quanto nella letteratura) non è solo legata al fatto che esso sia specificatamente un fantasma –caso non raro per il nostro autore, come sappiamo-: in Savinio i personaggi *appaiono* e *scompaiono*, come figure emerse dal buio mentale della creazione, della quale il teatro è, come vuole Artaud, la *genesi*.[360] Il personaggio è "statua", idea che si rivela, fantasma che appare all'Autore in scena, personaggio al pari degli altri protagonisti (come vediamo raffigurato nell'opera *I consiglieri,* in cui, su una ribalta, uomini bianchi - personaggi di marmo o fantasmi?- attorniano un uomo con cilindro), in quel "sogno dell'arte" che è in primo luogo

> "quel sogno di se stesso nel quale tutto rientra, e si fonde, e diventa se stesso."[361]

Nei racconti di Savinio l'Autore è 'vivente' nel personaggio autobiografico, suo alter-ego, o è in scena come personaggio che rappresenta se stesso come Autore, 'garante' della presunta veridicità del racconto in un effetto di 'teatro nel teatro' di matrice pirandelliana. Savinio è l'uomo di spalle nel dramma *Morte di Niobe* (che richiama la statua presente nelle tele del fratello De Chirico), compare nel finale di *Angelica o la notte di maggio*, ed è nell'*Alcesti* presente in scena come autore, impersonato da un attore calvo e occhialuto, proprio come Savinio stesso. Questa coincidenza tra narratore-regista ed 'attore' fornisce alla narrazione un effetto multifocale e straniante. Citando un'espressione tratta da un racconto di Savinio, passando dall'altra parte 'della barricata', quella del personaggio, il nostro autore diventa "un figlio che è assieme padre di se stesso"[362].

[359] *Ivi,* p. 26. Per il racconto della "genesi" della tragedia, cfr. Id., *Alcesti seconda*, ora in Id., *Opere,* cit., pp. 397-400.

[360] Cfr. M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Edizione Abete, Roma, 1980, p. 132.

[361] A. Savinio, *Il signor Dido,* cit., p. 742.

[362] Cfr. Id., *Paterni mobili,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 672. Cfr. anche Id., *Il Signor Münster*, cit., p. 432 ("madre di se stesso") .

3.4. La mi-mort del poeta Savinio e la visione "assoluta".

"La voix de la mi-mort est douce..."
(A. Savinio)

Dopo tanti racconti in cui spesso fa capolino con la sua esistenza di autore, e in cui i suoi alter-ego vivono un'esistenza ibrida tra realtà e fantasia, in *Ultimo incontro* Savinio incontra se stesso, -e, questa volta, morto- e si affretta furtivamente a buttare il suo cadavere in mezzo alla strada).[363] "Son double est mort".[364] Ma se egli (come personaggio) è morto, chi è il narratore? Qualcuno che ha sperimentato la morte, che è morto *almeno una volta*, ed è tornato. La mezza-morte è la condizione privilegiata di chi può raggiungere la conoscenza insita nella Morte stessa e conserva le facoltà razionali della mente per accogliere ed elaborare quanto colto dalla visione e raccontarla ai vivi tentando di utilizzarne il linguaggio, adattandolo.

> "Immagino che la maggior chiarezza ci viene un attimo prima di morire. (E' questa chiarezza che è stata scambiata per il "riepilogo della vita" del moribondo?). Io morto ancora non sono e dunque mi manca l'esperienza diretta, ma alcuni mesi addietro mi dovettero narcotizzare per un intervento chirurgico, e poiché a quella piccola morte io mi ero preparato come se fosse la grande morte, vidi un attimo prima di piombare in quell'orribile sonno, vidi 'tutta' la mia vita, e non la mia soltanto [...]"[365]

La visione annulla ed eternizza il tempo, come la morte. E la morte si rivela per Savinio "suprema visione riassuntiva",[366] conoscenza del passato e accesso al Sapere assoluto, per accedere alla quale occorre essere morti, e per poterla raffrontare alla vita o raccontarla, vivi. L'unica "via d'uscita" resta una condizione paradossale, la "mezza-morte", ossia uno stato di semi-coscienza molto particolare, quella del bambino poeta-sapiente, filosofo obbligato ad esprimersi solo in termini poetici o musicali, Orfeo che torna dal mondo dei morti *nuovo,* serrando in sé il più grande segreto (la conoscenza dell'inconoscibile) e pronto a cantarlo fino alla morte. Orfeo,[367] il simbolo della conoscenza pura, mito per Apollinaire, per i cubisti, per Campana e infine per i Surrealisti, compì il viaggio nell'Ade per portare "agli uomini luce e verità":[368] egli incarna l'artista metafisico, che spande la luce sui passi degli uomini, è il poeta che discende negli Inferi col supremo fine di

[363] Id., *Ultimo incontro,* in Id., *La famiglia Mastinu*, in Id., *Alcesti di Samuele e atti unici,* cit., p. 789 (cfr. anche Id., *Ultimo incontro*, ora in Id., *Opere,* pp. 93-96).

[364] R. Desnos, *Meurtre*, in Id., *Oeuvres*, cit., p. 1192.

[365] A. Savinio, *Infinito,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 223.

[366] Cfr. Id., *Postilla a "Il signor Münster"*, cit., pp. 463-467.

[367] Dal quale deriva il termine 'orfismo'.

[368] Id., *Orfeo (II),* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 284.

condurvi l'uomo e mostrargli la Verità, e fargli mutare vita. Come gli altri poeti *eterni*, anche Orfeo non è morto e sopravvive in altri corpi, senza neppure aver coscienza della sua identità. Solo uno *sa di saperlo* : Savinio stesso, in cui rivive anche Nietzsche,[369] il quale afferma:

> "Anch'io sono stato agli Inferi, come Odisseo, e ci tornerò anche spesso. […] Furono quattro le coppie che non si negarono a me, che immolavo: Epicuro e Montaigne, Goethe e Spinoza, Platone e Rousseau, Pascal e Schopenhauer. […] Mi perdonino i vivi se *essi* talvolta mi sembrano delle ombre, così smorte e tetre, così inquiete e, ahimè, così bramose di vita: mentre quelli mi appaiono così vivi come se ora, *dopo* la morte, non potessero mai più stancarsi della vita. Ma è *l'eterna vitalità* che conta: che cosa importa la «vita eterna» e la vita in genere!"[370]

La morte non è una barriera per Savinio e per la sua fantasia, che come un nuovo Ulisse si spinge alle frontiere del conosciuto,[371] quale nuovo Mercurio ci riporta e comunica lo stato delle cose ultraterrene, nei panni di un nuovo Enea entra nel regno dei morti per interrogarli e similmente a un nuovo Dante ci propone una discesa col fine di migliorare l'uomo.

> "Quella mattina Charun mi svegliò, colui che scorta le anime da questa all'altra vita, e mi disse che bisognava partire. Non pensai neppure a farmi mostrare il mandato di cattura, e senza far motto lo seguii."[372]

Infine, l'autore racconta di essere stato condannato a "rimanere" tra i vivi e portare la testimonianza del suo viaggio.[373] Anche se Savinio ama identificarsi con Orfeo,[374] il suo vero alter-ego è Ercole[375] (come appare dalla

[369] Ma Nietzsche vive anche in altre persone, cfr. Id., *Il tempo corregge i suoi errori*, ora in Id., *Opere* ,cit., p. 960.

[370] F. Nietzsche, *Viaggio nell'Ade, Umano, troppo umano II*, in Id., *Opere,* cit., p. 794.

[371] M. Sabbatini, *op. cit.,* p. 40: già per D'Annunzio (in *Maia*) "L'eroe greco incarna per l'Immaginifico, ancora fresco di letture nietzschiane, il profeta moderno che ambisce a possedere tutto il reale".

[372] A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 15.

[373] *Ivi,* p. 139. L'Autore chiude le sue peregrinazioni tra Abruzzi e Toscana con un beffardo "Chi vivrà vedrà" (*ivi,* p. 138). Come per Nietzsche, Baudelaire -*Le Voyage*- e Rimbaud -*Le bateau ivre*- (cfr. M. Sabbatini, *op. cit.,* p. 41), il viaggio per Savinio ha sempre una valenza funebre, anche quello di piacere, come quello sull'isola di Capri (A. Savinio, *Capri*, Milano, Adelphi, 1995).

[374] Cfr. "Orphée c'est moi !", presentazione alla prima trasmissione radiofonica di *Orfeo vedovo*, nel novembre del 1950.

[375] J. Hillman, *op. cit.,* p. 25: "L'io, come l'eroe, deve affrontare le rabbiose richieste del rimosso." E Savinio, appunto, si aggira in un mondo artistico dominato dalla morte e tutti i residui e il rimosso dell'inconscio.

tela *La famiglia del piccolo Ercole*),[376] poiché riuscì nella sua missione tornando dalle terre infere, riportando l'anima di Alcesti in vita (mentre Orfeo perse per sempre la sua Euridice).
Nell'*Alcesti di Samuele*, però, l'eroe è impersonato comicamente da Roosevelt, nuovo (caricaturale) Ercole che ha riportato in vita Teresa Goerz, al quale l'Autore dice (come a se stesso):

> "sarà contento di aver portato a buon fine un'impresa riuscita solo a pochissimi: Orfeo, Ercole, Teseo, Enea, San Paolo, Dante. Del resto come poteva fallire, lei, Ercole del nostro tempo?"[377]

In una tela di De Chirico, *Autoritratto con testa di Mercurio*, Ermes, si rivela, con lo stesso atteggiamento ammonente e profetico, il doppio del pittore, il quale rintracciava nel proprio cognome quel *kèrux* o araldo, messaggero, che è il dio greco,[378] portatore dei sogni e custode dei grandi segreti (da cui "ermetico"). Dopo averlo raffigurato come 'il più moderno' degli dei, il più inserito nel nostro mondo (sarà per la sua predisposizione ai commerci e agli affari…), nelle vesti di mestieri avventurosi o comunque concreti (aviatore, ciclista e postino), Savinio immagina che Mercurio (sul quale sta scrivendo un libro *Una vie de Mercure*), [379] gli appaia nella forma di un gallo e gli proponga, dopo un'approfondita presentazione, di andare con lui nel regno dei morti.[380] Nivasio ha una visione:

[376] Esistono anche altre varianti del piccolo Ercole, raffigurato con la sua famiglia nella celebre tela *La famiglia del piccolo Ercole*: Attila, bambino dotato di una "forza quale nessuno avrebbe sospettato in creatura di così tenera età (cfr. A. Savinio, *Attila,* in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., p. 759), o Nìvulo, figlio "doppio", poiché contiene lo spirito del fratello morto – come Savinio incarnava per la madre la figlioletta Adele - , piccolo, silenzioso filosofo metafisico (cfr. Id., *Anima,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 613-620), o ancora Eònio, che anche adulto e vecchio non si può mai prendere sul serio, tanto da sembrare sempre un bambino (come Savinio!) , ma non solo nello spirito, bensì anche nel corpo, eternamente e mostruosamente giovane
(Id., *Eonio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 621-626.). E' anche vero che Savinio (Id., *Tragedia dell'Infanzia*, cit., p. 479) precisi, a proposito di un paragone fatto dal padre tra il piccolo Andrea debole e convalescente e l'uccellino Leonida: "Non credo che il mio aspetto fosse quello dell'Ercole bambino, ma era una ragione sufficiente questa da giustificare queglie sguardi atterriti?". Eppure Savinio 'si sente' Ercole, ovviamente in senso metafisico, in qualità, cioè, di comunicante col mondo degli inferi.

[377] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 149.

[378] Cfr. Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 27.

[379] Cfr. Id., *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 26-29.

[380] Id., *Il gallo,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 772-774.

"la vista gli si è sovrumanizzata; e come poco avanti i suoi occhi di uomo avevano veduto i morti seduti sui gradini dei Propilei, ora i suoi occhi «nuovi» vedono gli dei seduti sull'orlo delle nubi, colorati e trasparenti come personaggi di zucchero filato [...]. [...] Allora appare Mercurio, e chiama a raccolta i morti [...]. Suscitati dalla voce del dio, da via dello Stadio […], da via Ermete che è la via della moda, da via dei Filelleni che porta alla chiesa russa e a quella luterana, vennero avanti una dozzina di morti: non più ma camminavano a stento, e arrivati in mezzo alla piazza, si sedettero sulle sedie di ferro intorno ai tavolini del caffè Tsochas. Uno disse: «Non ce la faccio». Gli altri scrollarono la testa, per significare che anche loro non avevano forze sufficienti per camminare fino all'Ade. [...] Per la prima volta nella sua carriera di psicopompo, Mercurio deve soprassedere alle sue mansioni. Ma come costringere quei poveretti? Tranquilli e silenziosi, il dio e i suoi amici continuano a star seduti ai tavolini vuoti del caffè."[381]

Per compiere questi "viaggi" al limite delle capacità sensorie e fantastiche, occorre assumere il punto di vista "vergine" della Morte. L'Autore narra di avere fin da bambino "incontrato" la morte[382] secondo quella facoltà profetica, il presagio della morte, che anche Artaud attribuiva all'infanzia. Quando Nivasio ragazzino vede un carradore, con una "faccia da diavolo", ha una rivelazione sull'umanità che - come vuole Nietzsche - è seguita dalla morte come da un'ombra:[383]

"L'orrore dell'umanità gli si rivelò tutto quanto in un baleno. *Capì*[384] perché Lucifero è precipitato dal Cielo, perché l'Uomo è condannato a morire, perché il lezzo e la putrefazione sono la conclusione naturale della vita".[385]

La Morte parla, ispirando il "prescelto", il profeta:[386] il personaggio *alter-ego* Nìvulo è un bambino come ispirato fratello maggiore morto (come la sorellina Adele, scomparsa in tenera età) che

"gli parlava «di dentro» con grande dolcezza. Gli narrava storie meravigliose. Gli rivelava la natura delle cose, la loro ragione e come esse funzionano. Gli svelava i loro segreti. […] *E Nivulo si sentiva sacro*. Si sentiva tempio." [387]

[381]Id., *Fame ad Atene,* in Id., *Altri racconti*, cit., pp. 853-863. Cfr. anche Id., *Fame ad Atene*, ora in Id. *Opere,* cit., pp. 64-76.

[382] Cfr. Id., *La ciambella,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 721.

[383] Nietzsche chiama l'umanità *la confraternita della morte* (F. Nietzsche, *La gaia scienza,* in Id., *Opere,* cit., *Libro* IV, aforisma n. 278, p. 146).

[384] Corsivo nostro.

[385] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 664.

[386] "Roosevelt [...] ha l'espressione di Bőcklin nell' *Autoritratto con la Morte*: ascolta "altrove" (Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 133).

[387] Id., *Anima,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 617-618 (i corsivi sono nostri).

La coscienza-anima (identificata col *morto-Morte*) viene metafisicamente resa percepibile come doppio, non visibile, bensì udibile come voce.
Questo contatto con la morte esteriormente lo rende un manichino:

> "Da quel giorno il piccolo Nìvulo non ebbe né occhi né orecchi per la vita esteriore. Si chiuse in sé come un piccolo Colosseo umano che torno torno ha murato i suoi archi."[388]

Ma siccome "nella vita, se uno vuol capire, capire veramente come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta",[389] per fornirci il punto di vista privilegiato e *originale* della morte, Savinio ha dovuto dirci che, almeno una volta, è morto ed è tornato in vita. Il piccolo Nivasio ha vissuto un'esperienza superiore che l'ha iniziato alla Morte: l'incontro con la dea ermafrodita (la Morte) che ha sollevato un vento fortissimo facendo volare via uomini e cose, stravolgendo la "scena" della realtà apparente.

> "Usciti dal turbine, entriamo nel silenzio. Una porta si è chiusa dietro le nostre spalle. Gli occhi mi si assuefanno al buio. Questo a poco a poco mi diventa *anche più chiaro*[390] del chiarore metallico in mezzo al quale é passato il ciclone. [...] Su quella superficie opaca, la ragione spazia lucidissima. Non una volta mi guardai indietro. Levati gli occhi in alto, rividi il cielo stellato.[391] […] La dea si fermò, mi strinse la mano più forte. Essa prima, e io dietro, cominciammo a scendere il declivio sabbioso. In principio tutto era buio, confusione, freddo. Poi, come nascendo a una vita diversa, sentii che lentamente naufragavo". [392]

Oltre la soglia della morte, il buio si rivela "chiaro", cioè chiarificatore, e "vero". Dopo la visione della propria vita, ecco che accade uno spettacolo ancor più stupefacente: la dea, iniziatrice alla visione e alla morte, si trasforma essa stessa in Morte, con la quale si fonde in un mostruoso accoppiamento. [393]

[388] *Ivi,* p. 615. Suo padre pensava che Nìvulo fosse "come una nave priva di equipaggio, cioè a dire di coscienza, che un apparecchio radiocomandante, ossia una coscienza, dirige di lontano. Ma quale questo apparecchio e in qual punto collocato? Nìvulo intanto, il piccolo Nìvulo vive nella guida, nella mente, nella coscienza di questa *radiocoscienza*, di questo angelo custode, di questo vampiro, di questo fratello." (*ivi,* pp. 617-618).

[389] Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Mondadori, 2001.

[390] Corsivo nostro.

[391] Questo passo mi pare quasi una sintesi tra la parafrasi della morte di Ulisse e quella del finale dell'*Inferno* dantesco (l'uscita dall'Inferno e la vista dell'isola del Purgatorio).

[392] A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 542-543.

[393] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 551-553.

La morte porta ad una doppia visione: quella della vita e quella della vera realtà: essa è lo svelamento, il sollevamento di quel velo che è il mondo.[394] Chi ha potuto "vedere" oltre la morte, è diverso perché *sa*, e quindi può insegnare, come Matildina, compagna di giochi del figlio Ruggero, morta per malattia da piccola: essa "insegna che [...] tante cose sono che prima non vedevamo."[395] Che tornino dalla morte alla vita, o vivano nonostante la morte, i "mezzi morti" non appartengono a nessuno dei due stati. La visione li ha cambiati per sempre, dando loro una sapienza eccezionale.

Savinio, nella *postilla* al racconto *Il signor Münster*, narra che il protagonista avrebbe visto il suo corpo sfasciarsi, mentre la sua anima continua a vivere

> "non al modo comune dei viventi, ma in una maniera che gli mostrò la vita non come apparenza ma come meccanismo intimo; una manina che gli rivelò gli abitanti del cielo nella loro essenza ineffabile, gli angeli che passano, i santi in giro per le loro faccende, gli dei morti". [396]

Infatti, il signor Münster può vedere in senso assoluto la realtà di questo mondo com'è veramente[397] e anche oltre: queste due possibilità fornite dalla morte costituiscono la visione per eccellenza, la visione delle visioni:

> "Il signor Münster entra in istato di grazia. Ora i suoi occhi vedono ciò che finora non avevano mai veduto, ciò che nessun occhio umano ha mai veduto, e solo una percezione straordinaria, l'ultima e più acuta consente di vedere: ciò che vede l'occhio di un santo, di un facitore di miracoli, di un dio in efficienza-ciò che vede *l'ultimo sguardo di uno che muore*.[398] [...] Lo sguardo del signor Münster si acuisce anche di più. Vede più lontano. Vede più profondo."[399]

La visione più strabiliante è senz'altro quella dell'*aldilà*, dimensione che occhio non può vedere, filosofia non può indagare, e che solo la religione può intuire accettando le verità della fede. Münster ci porta ad una riflessione sull'esistenza di un mondo *oltre* quello apparente, del quale Nietzsche confutava l'esistenza, come postulato dalla concezione platonico-cristiana, asserendo che "il solo mondo vero è quello apparente, soggetto a mille

[394] Cfr. A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 134.

[395] A. Savinio, *Matildina,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 831.

[396] Id., *Postilla* a "*Il signor Münster*", cit., pp. 463-467.

[397] "La grandezza della morte consente al signor Münster di provare «un sentimento ineffabilmente felice di una nascita cosciente»." (G. Spagnoletti, *La sparizione secondo Savinio,…,* in A. a. V. v., *Mistero dello sguardo*, cit., p. 70), e questa coscienza viene dal *vedere la realtà* col suo vero volto.

[398] Corsivo nostro.

[399] A. Savinio, *Il signor Münster*, in Id., *Casa "La Vita"*, p. 454.

interpretazioni diverse che variano a seconda del punto di vista adottato."[400] La visione dell'*aldilà* saviniano è basata sulla grammatica mitologica del reale, un mito molto "terreno" in verità e connesso solidamente al mondo inconscio dell'individuo: ancora una volta è la *forma* (freudiana e simbolica) a vestire l'*informe,* l'indicibile. Münster

> "Vede Giove seduto, con la barba turchina e gemmata di chiocciole, e i suoi fulmini di gesso dorato raccolti in grembo." [401]

Nella *Postilla* al racconto, il protagonista vede la realtà "assoluta" dell'universo e del tempo, toglie il "velo" anche al cielo, attraversando i secoli e raggiungendo una verità filosofica, questa volta chiarissima nella sua formulazione:

> "Nell'ultima scintilla della sua energia vitale, il moribondo riassume fulmineo il passato e rivede panoramicamente tutta la propria vita.[402] […] Non so se più fortunato degli altri uomini, ma diverso comunque, il signor Münster non ha visto suo proprio passato sullo schermo della suprema visione riassuntiva, ma il passato del mondo addirittura. […] Gettò dunque il signor Münster uno sguardo al futuro. Fuggevolmente. Tanto in ogni modo da mostrargli che il futuro non c'è. "[403]

Questa affermazione rivela l'adesione alle teorie dell'eterno ritorno nietzschiano ("una linea che a noi sembra retta, ma che in verità è la parte di un cerchio")[404] o è semplice ironia sulle illusioni umane? La visione nella morte si sostituisce ad ogni dissertazione filosofica, ad ogni ricerca ontologica o gnoseologica, con la sua "percezione straordinaria"; è la morte

[400] Cfr. M. Sabbatini, *op. cit.,* pp. 46-47. Non c'è meta finale per Nietzsche, e la gioia deve venire "nel mutamento e nella transitorietà" (cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in Id., *Opere,* Roma, Newton Compton, 1992, vol. I, par. 638).

[401] A. Savinio, *Il signor Münster*, in Id., *Casa "La Vita"*, p. 454.

[402] *Tutta la vita* sarà il titolo scelto per la raccolta di racconti successiva a *Casa "La Vita"*. Come Aniceto di *Casa "La Vita"*, anche Münster-Savinio accede alla 'visione panoramica' della propria vita.

[403] Id., *Postilla* a *Il signor Münster*, cit., p. 466-467: "Gli uomini se non fossero stati ingannati dal diavolo, porterebbero ancora la loro bella faccia voltata dalla parte delle spalle, a quel modo che Dante […] ha dato per dispregio agl'indovini. Si lasci ritornare la faccia dell'uomo alla sua posizione naturale e di colpo spariranno i rimpianti e le nostalgie, e soprattutto sparirà il rodente desiderio del futuro. In una parola verrà a mancare ogni motivo d'infelicità. Scoprendo questo rovesciamento di posizioni, il signor Münster capì finalmente quale specialissimo riguardo gli aveva usato la sorte offrendo ai suoi occhi di morto quella magnifica visione del passato, ossia la visione dell'avvenire nel quale egli era per entrare, e terminò la sua morte nel sentimento ineffabilmente felice di una nascita cosciente che l'uomo si è scelta da sé" .

[404] Id., *Postilla a Il signor Münster*, cit., p. 466.

"la conoscenza di ciò che ignoravamo."[405] Con quali "segni" rappresentare questa illuminazione? Con quali simboli parlare della morte? Con quali metafore e pre-metafore rappresentarla in scena?

[405] Id., *Prefazione* di *Casa "La Vita"*, in Id., *Casa "La Vita",* cit., p. 202.

Capitolo 4. La rappresentazione della Morte.

4.1. Morte e teatralità

> "L'immagine spaventosa e grottesca con la quale gli uomini sogliono rappresentare questa eccelsa Signora, la offende profondamente. Meno per la bruttezza dell'immagine, che per la sua falsità. Io non so veramente dove costoro hanno la testa, quando si servono di un loro cadavere putrefatto, di un loro scheletro, dell'osso scarnito del loro cranio per rappresentare Colei la cui negazione di ogni forma a loro nota è tale, che nessuna parola umana potrà mai esprimere. I pensieri di costoro su tutto quanto non partecipa della qualità di vivo, sono impressi e falsati dal loro gretto orgoglio di vivi." (A. Savinio).

È stato detto che senza un'immaginazione della morte si potrebbe avere la morte dell'immaginazione.[406] La morte per il mondo "diurno" non è un vuoto, bensì una presenza nascosta, una metà "negativa" dell'essere che non è, però, *non-essere*.

> "Avant que l'homme parût sur la terre le dieu Silence régnait partout, invisible et présent."[407]

Secondo Freud "la morte è un concetto astratto che ha un contenuto negativo per il quale non è possibile trovare un elemento inconscio corrispondente":[408] l'uomo ha presentimento della morte attraverso l'incubo, che è la proiezione della propria paura di essa e percezione di una realtà "infera" nei propri abissi psichici. L'operazione artistica tende a porsi come ricerca della morte, del suo volto e della sua voce, e allo stesso tempo lotta contro di essa allestendo una sua strategia di superamento del lutto tramite la delineazione di un volto-immagine, rappresentazione del vuoto-morte che vorrebbe esserne l'esorcismo della presenza.

[406] J. Hillman (*op. cit.,* p. 201) si riferisce ad uno studio di R. J. Sardello (*Death and the Imagination*, "J. Inst. Man", 10, n. 1, 1974, pp. 61-73) in cui si dimostra "l'importanza di avere un'immaginazione della morte […] e avverte che senza un'immaginazione della morte si ha la morte dell'immaginazione."

[407] G. De Chirico, *Sur le Silence*, in Id., *Meccanismo del pensiero*, cit., p. 261.

[408] S. Freud, *L'Io e l'Es*, in Id., *Opere, IX*, cit., p. 519.

L'incubo-morte è seguito dal risveglio-vita,[409] con l'impossibilità di riprodurre segni della visione avuta, poiché il codice "diurno" nega l'autenticità del sogno e porta necessariamente alla simbolizzazione e alla creazione di metafore, forma fruibile del mistero che *illustra* l'incubo. Infatti, non solo l'arte *racconta* l'incubo, ma, in particolare, attraverso il teatro, arte che propone una visione, riesce anche a riprodurlo, ad *agirlo*, portando alla sovrapposizione tra presenza e rappresentazione, tra sogno e veglia, tra morte e vita.

> "Il teatro [...] instaurando la specificità di una produzione segnica che implica la simultaneità della presenza e della rappresentazione, istituzionalizza la possibilità di fruire del sogno e del risveglio, in qualsiasi momento, nello stesso tempo in cui in ogni momento permette di trasformare la rappresentazione in presenza e viceversa. [...] E' proprio in quanto il teatro è un modo dell'apparire senza essere, che esso può venire considerato adatto a istituzionalizzare l'incubo. Poiché infatti la funzione dell'incubo è quella di rappresentare la morte, il teatro deve avere la stessa funzione di illusione e di disillusione che sono nell'incubo. La morte non compare nell'incubo solo come rappresentazione, ma anche come presenza. La sua funzione di elaborazione del lutto è pertanto strettamente subordinata alla sua possibilità di produrre segni capaci di evocarla, ma nello stesso tempo di farla evolvere dalla presenza alla rappresentazione. Se fosse solo presenza, l'incubo sarebbe la stessa cosa della morte." [410]

Nell'arte, istinto di vita e istinto di morte dialogano tra loro incessantemente, anche sovrapponendosi. Lo stesso Eros, una delle divinità che rappresentano l'istinto vitale e la creatività, definito da Freud " l'architetto dei sogni" (poiché si crede che appagando desideri erotici i sogni proteggano il sonno) è dal padre della psicanalisi, come già da Cicerone, considerato progenie della Notte[411] e, come scrive Schelling, "fratello di Ade", dio degli inferi.[412] Spiega Savinio:

> "Ypnos e Thànathos -miei amici inseparabili- eran due fratelli. Ora siamo in tre... Indivisi son essi nel Destino. E indiviso è pure il mio destino dal loro."[413]

[409] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 61: "Dante simbolizza l'uscire dall'incubo come un uscire «fuor dal pelago alla riva», che di fatto è un simbolo di nascita. E anche il risveglio dal sonno è simbolo della nascita."

[410] *Ivi*, pp. 66-67.

[411] J. Hillman, *op. cit.*, p. 37 ; cita Cicerone, *De Natura Deorum*, III, 17.

[412] *Ivi,* p. 38. Cfr. anche p.35: "La fratellanza di Zeus e Ade ci dice che il mondo del sopra e quello del sotto sono la stessa cosa; diverse sono solo le prospettive. Esiste un solo e medesimo universo, coesistente e sincrono […]. Il regno di Ade è contiguo alla vita, la tocca in ogni suo punto proprio al di sotto di essa, è il fratello ombra (*Doppelgänger*), che dà alla vita la sua profondità e la sua psiche. […] Come il *finis* è Ade, così è Ade anche il *telos*."

[413] A. Savinio, *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 24.

Anche Dioniso, dio della vitalità e del tripudio dei sensi (e sappiamo che la sessualità, con la sua rete di relazioni e complessi che costituiscono la personalità del soggetto, è ritenuta da Freud il "motore" che crea la *fabula* del sogno e la giustifica) è collegato con la morte:

> "C'è nella morte una danza. Ade e Dioniso sono lo stesso. Come Ade oscura Dioniso guidandolo verso la sua tragedia, Dioniso mitiga e completa Ade con la sua ricchezza."[414]

La creatività è l'altro lato della medaglia del lutto: ne è l'esorcismo, ma non la negazione. In conformità col pensiero di Melanie Klein, si può dire che ogni creazione sia ri-creazione di un oggetto perduto, ricostruendo il quale si ripara una parte di sé, si recupera un paradiso perduto dell'Io.[415]

> "L'idea di lutto si afferma quasi come mentalità costitutiva dello stesso linguaggio artistico che ineluttabilmente propone una contemporanea nostalgia del *disordine perduto.* L'*ideologia del negativo* è [...] l'ideologia portante del surrealismo, in quanto nasce dalla coscienza dell'arte e del suo contrario, il mondo, del conscio e del suo contrario, l'inconscio. Nasce cioè dalla coscienza infelice della duplicità di ogni gesto, dell'impossibilità di ribaltare l'Io fuori di sé. L'affermazione passa dunque attraverso la negazione, la ri-costruzione si fonda sulla distruzione."[416]

L'arte, creando l'oggetto "nuovo", non può cancellare l'oggetto "perduto", di cui resta la traccia nell'inconscio, né ricostituire l'unità soggetto-oggetto.[417] Si tratta semplicemente di "esorcismo" del negativo, ossia di tentativo di superamento di quella sensazione del vuoto-morte contro il quale lotta la memoria per recuperare tracce dell'inconscio o della

[414] J. Hillman, *op. cit.*, p. 48.

[415] "Ogni creazione è in realtà la *ri-creazione* di un oggetto che un tempo era amato ed integro,
ma poi si è trovato ad essere perduto e rovinato, di un mondo interno e di un Sé frantumato; [...] l'opera d'arte è per l'artista il modo più soddisfacente, completo con cui poter alleviare il rimorso e la disperazione nascenti dalla posizione depressiva e ricostruire i suoi oggetti distrutti [...]." (cfr. H. Segal, *Un approccio psicoanalitico all'estetica* (1952) in Id., *Scritti psicoanalitici. Un approccio kleiniano alla pratica clinica*, Roma, Astrolabio, 1984.

[416] A. Bonito Oliva, *Il linguaggio come comportamento mancato*, in *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina edizioni, 1977, p. 108.

[417] J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Milano, Raffaello Cortina, 1989: "Ilcostruirsi esige la distruzione dell'oggetto nell'inconscio. Ciò significa che lontano dal situarsi in un registro fusionale in cui oggetto e soggetto formano un'unità, l'atto creatore si pone in una relazione di alterità".

persona di cui si esorcizza la morte, trasferendola ad un'altra identità in scena.[418]

> "Il transfert coinemico permette la transustanziazione dell'oggetto perduto nella sostanza del contenuto dell'oggetto presente, che, in funzione di segno, sta per l'uomo al posto dell'oggetto assente."[419]

Nel paradiso perduto dell'infanzia che vive nell'opera saviniana (simbolo di libertà dalla logica diurna, nell'arte surrealista), il bambino è insieme personaggio sognato e narratore-sognante, è oggetto e soggetto, restando, quindi dentro il cerchio lato in cui inconscio e mondo esterno restano comunicanti in un'unica realtà complessa. Achille Bonito Oliva afferma che l'opera surrealista sia l'idea di un *lutto irrisolto*, ossia ciò che la Chasseguet Smirgel definisce "la posizione depressiva che non permette al soggetto di espellere l'oggetto distrutto con il quale è obbligato a identificarsi."[420]

L'infanzia-paradiso perduto vive, secondo Savinio, ancora della situazione mostruosa prenatale, a contatto con la morte, ed è un osservatorio ideale sulle rivelazioni della morte. L'assenza dell'infanzia nel presente è, infatti, come il sogno, collegata all'assenza-presenza della morte. Lo stesso sogno presente nell'arte saviniana non è lo scriteriato gioco provocatorio surrealista, bensì è visione, recupero della memoria ancestrale, quella che sta "sotto" tanto al sogno quanto alla realtà e alla razionalità, è volontà di nutrirsi delle proprie radici, rimanendo in contatto con lo sguardo "vergine" e *ironico* dell'infanzia sapiente. La presenza dell'infanzia è possibile solo nel segno della Memoria e dell'arte della Memoria, che, a differenza dell'arte surrealista, si oppone all'immoralità del sogno[421] ed è giocata nel segno della ricostruzione. Leggiamo nella Prefazione a *Tutta la vita* (1945):

[418] *Ivi*, p.156: "Il transfert contiene la situazione teatrica, nel senso che l'affetto per
una persona trasforma la persona in qualcosa che sta al posto di un personaggio."

[419] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p.5.

[420] A. Bonito Oliva, *op.cit.*, p.110.

[421] Leggiamo in un testo di Savinio del 1922 (apparso su "Valori Plastici", anno III, n.5, pp.103-105): "se l'arte non deriva dalla Memoria, l'arte è ignobile; […] vana come i sogni. Perché l'arte - lo dico a particolare riguardo di alcuni mistici, di alcuni cranii forati [Apollinaire, *ndr*] - l'arte non ha nessun punto di riavvicinamento con i sogni. Sicchè un'arte che,caso mai, s'imparentasse con i sogni, e dei sogni ripetesse il particolare carattere, cioè la smemoratezza, riuscirebbe non solo vana, ma immorale. Non meno immorale dei sogni medesimi. I quali sogni, se pure non sono considerati immorali, è unicamente perché cadono fuori della nostra volontà; perché scorrono, si può dire, fuori di noi stessi. Si dice dei sogni che sono vani; non perché i sogni passano in noi *per quietem* e non lasciano traccia nella nostra vita; non perché i sogni volano fuori della realtà; non perché i sogni sfuggono al nostro giudizio; ma perché i sogni sono privi di memoria; perché nei sogni manca e il passato e l'avvenire; ogni giustificazione e ogni promessa. Nel sogno, la fantasia è conchiusa tutta quanta nei soli limiti del presente; e la fantasia, quando tutta quanta è conchiusa nel presente, è

> "Il surrealismo, per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe, ossia di quello che non ha ancora preso forma, è l'espressione dell'incosciente, ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario […] perché non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe, coscienza all'incosciente."[422]

La prima memoria dell'arte è senz'altro quella del linguaggio o della figuratività:

> "Se l'atto creativo è il desiderio di riparare l'oggetto perduto le tecniche di riparazione sono esercitate ed assunte dentro la specificità del linguaggio. Così il linguaggio diventa l'infinita soglia dell'orizzonte entro il quale l'Io pratica il recupero delle proprie zone oscure."[423]

La "tragedia" dell'infanzia prende vita dallo sforzo continuo della Memoria (M come Morte, come fa notare Breton) ed esprime la necessità di teatralizzare l'essenza negativa dell'Infanzia (come parte di sé perduta), attualizzandola in una dimensione fuori dal tempo. Spiega Fornari:

> "L'atmosfera lirica che pervade i quadri del periodo metafisico di De Chirico recano in sé l'impronta di un lutto remoto e divenuto attuale."[424]

Ma la presenza di questo lutto implica la sua elaborazione, in arte per liberarsene e riappropriarsene al tempo stesso:

> "l'immagine della morte è già il suo esorcismo, un procedimento ed un cammino da compiere per riaffermare il valore della vita. La memoria è il percorso che dà il brivido e l'ebbrezza della morte, ma nello stesso tempo esprime il narcisistico attaccamento del soggetto al proprio passato. Attraverso la sua descrizione, il passato viene sottratto all'oblio, alla morte, e così rivive piantato nel presente."[425]

---

vana. La memoria adorna di sé gli aspetti delle forme, le dilata, per così dire, al di qua e al di là del loro stato presente. Grazie alla memoria, noi, nel mirare le immagini, vediamo ciò che furono queste immagini e ciò che saranno, è la poesia dello sguardo. Nude sono invece le immagini dei sogni; nude e senza storia. La memoria non le adorna. Non si sa donde vengano né dove vadano. Il nostro animo resta affatto indifferente perciò allo svolgersi del sogno. L'interesse, la curiosità non ci commuovono, durante il sogno. Arido è il sogno, e l'occhio con cui guardiamo le immagini dei sogni è privo di poesia."

[422] A. Savinio, *Prefazione* a *Tutta la vita*, cit., p. 555.

[423] A. Bonito Oliva, *op.cit.,* p. 106.

[424] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 173.

[425] A. Bonito Oliva, *op. cit.,* p. 118.

La rappresentazione diretta della morte ha a che fare con i meccanismi di pudore dell'uomo vivo. Ad esempio, l'arte rifugge la rappresentazione del cadavere in putrefazione, ricorrendo solitamente all'immagine dello scheletro. L'arte romantica, decadente e poi surrealista ne è, però, morbosamente attratta. [426]

Simbolismi e metafore sono tentativi di velare col pudore la realtà inaccettabile, contenendo la potenza distruttiva della morte : "ogni metafora è castrazione, riduzione di ogni terrore a fissa immagine." Secondo Bonito Oliva:

> "Dalì impiega l'evento come strumento barocco di descrizione del tema della morte. Se la vita è l'incessante pulsare degli attimi, la morte è l'arresto traumatizzato di ogni pulsione. L'iconografia dell'orologio liquefatto rappresenta il terrore infantile del tempo che porta ogni cosa alla propria putrefazione e all'annullamento."[427]

Al contrario, nel *Centauro morente* di De Chirico la figura è confusa con la terra (allusivamente brulicante d'invisibili formiche), quasi a significare l'imminente decomposizione, alla quale partecipa il tratto pittorico stesso. La "reificazione" è, come l'ironia, espressione del pudore nei confronti della morte, e offre immagini che siano simboli o *vehicle* metaforici, rimandando alla nostra ricostruzione del senso.
Magritte, nella tela *Madame Récamier de David* (1951), in cui raffigura una bara distesa su una *chaise longue,* opera "la messa a morte della realtà rappresentata",[428] dando alla pittura la facoltà di rendere visibili i valori invisibili, ma soprattutto di porsi come luogo di operazioni logiche: la mortalità del personaggio induce a ritrarlo nella sua condizione predestinata e comunque ormai "fissata" nel tempo (si tratta, infatti, di una persona già morta), ossia la morte, la quale appare nell'inequivocabile forma della bara. Questa soluzione consiste, quindi, nella sovrapposizione della realtà del senso a quella visibile (è una citazione, non una visione diretta, essendo morta la donna ritratta) e nella copertura del soggetto che si vuole ritrarre tramite simboli e oggetti che fanno parte dell'immaginario della morte, descrivendo un vistoso scarto tra i due piani raffigurati, entrambi "irreali". Tale operazione è un trasferimento per così dire "metaforico", indicando e simboleggiando il *tenore* della metafora.

Potremo dividere la rappresentazione della morte nell'arte in quattro grandi categorie: l'assenza esplicita (la morte taciuta), l'oggetto "positivo" (simbolo o termine metaforico), l'alternanza tra presenza e assenza e, infine,

[426] «Un cadavre gît [...], il purrit, il se désagrège [...] » (R. Desnos, *Meurtre*, in Id., *Ouvres,* cit., p. 1192).

[427] A. Bonito Oliva, *op.cit,* p. 115.

[428] *Ivi,* p. 114.

la compresenza di presenza e assenza sovrapponendo l'oggetto assente al soggetto narrante (l'io-morto).

4.2. L'oggetto dell'assenza

Secondo Hans Belting

> "Torso e guanto, calco e strumento vivono una loro vita come reliquie dell'uomo ma rappresentano anche il contrasto tra Immagine (statua) e Corpo Vivente (guanto medico)".[429]

Per Savinio il guanto, prima che simbolo,[430] è *segno* e *doppio* dell'uomo[431] come la *sidonie* o il manichino, nonché *memento* della sua mortalità (un po' come la gamba 'morta' per Tarchetti in *Storia di una gamba*). Il guanto è per i fratelli De Chirico oggetto metafisico perché *significa* l'uomo. Leggiamo in *Hermaphrodito:*

> "Poco fa [...] mi tolsi un guanto e l'inchiodai alla parete. Il guanto penzoloni conserva la forma della mano vuota: io guardo in quel cadavere di mano il mio destino, che non è più che una cotenna sgonfia."[432]

Zanker rintraccia in Apollinaire stesso l'idea che il guanto alluda a qualcosa che non si può toccare, avvicinare, e quindi di cui non si possa usufruire nella vita terrena (il mistero). Nella tela *Chant d'amour* di De Chirico è presente un guanto vuoto, il quale indica l'assenza. Sempre nella stessa tela notiamo un chiodo a cui non è appeso nulla e ipotizziamo che manchi forse un foglio di carta, magari scritto. Ciò indica probabilmente che non ci sono parole o che sono "negate", forse alludendo addirittura alla mancanza di "senso".

[429] Cfr. H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, cit., p. 27. Calvesi (*op. cit.*, p. 26) aggiunge a proposito di aver rintracciato nella pittura dechirichiana l'esempio di Tiziano (*L'uomo del guanto*, ora al Louvre) e insieme di Klinger (come vuole il critico Soby,che riconduce la presenza del guanto in molte tele del 1914 alla serie di incisioni del pittore tedesco chiamate *Parafrasi sulla scoperta d'un guanto*).

[430] Cfr. A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 631.

[431] "Nuove terre apparvero all'orizzonte. Il guantone di zinco colorito, dalle terribili unghie dorate, altalenato sulla porta della bottega dai soffi tristissimi dei pomeriggi cittadini, m'indicava coll'indice rivolto ai lastroni del marciapiede i segni ermetici d'una nuova malinconia. Il cranio di cartapesta in mezzo la vetrina del parrucchiere, tagliato nell'eroismo stridente della preistoria tenebrosa, mi bruciava il cuore e il cervello come un canto *ritornante*. […] Siamo esploratori pronti per nuove partenze." (G. De Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 81-82).

[432] A. Savinio, *L'orazione sul tetto della casa*, in Id., *Hermaphrodito*, cit., p. 193.

L'assenza, sottesa al clima delle opere dechirichiane,[433] è rappresentata anche dall'ombra ingiustificata (se non con una presenza fuori di scena) che appare in *Solitude* (1912), costituendo una sorta di minaccia, come quella che si nota dietro alla statua vivente di Apollinaire in *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914). L'ombra senza il corpo che la proietta è un'assenza dichiarata. Nell'opera di Ernst, invece, *Due bambini sono minacciati da un usignolo* del 1924, invece, "la morte non viene rappresentata, ma più malignamente sospettata", mentre nella tela magrittiana *L'aldilà* una tomba illuminata da una luce chiara si impone alla vista come unica realtà esistente e annulla ogni altro rimando.[434]
Per i fratelli De Chirico l'arco ha sempre esercitato un fascino, come ricorda Giorgio, lettore di Weininger:

"Nell'arco v'è ancora qualche cosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento-; *esso lascia ancora presentire*."

4.3. L'oggetto "positivo": il mare-morte.

La memoria è assimilata all'acqua di un lago vulcanico. Quando Savinio parla della *terapia del ricordo*, ad esempio:

> "Ho sentito parlare una volta di cliniche nelle quali si pratica la cura del ricordo. [...] Una specie di alimentazione a base di rimembranze. Una supernutrizione di ricordi. Il malato è completamente isolato dal resto dell'umanità e ridotto a nutrirsi unicamente di ricordi. […] E' evidente nella ideazione di questa cura l'influenza dei laghi di natura vulcanica, non alimentati da fiumi ma da una sorgente che rampolla dal fondo. Avrà influito presumibilmente anche la terapia del simile col simile, ossia la trasfusione del sangue dell'ammalato da braccio a braccio."[435]

[433] Cfr. G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero* (in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 410), ma anche Id., *Sull'arte metafisica*, (*ivi*, p. 86).

[434] Da Magritte, spiega Paquet, "*L'Aldilà* viene […] rappresentato da una semplice tomba priva d'iscrizione, modo, molto ironico, di ricordare che non esiste una vita senza corpo, senza carne, senza sensi e tra questi quello della vista. La vita non può essere che sensibile e la pittura visibile: ciò che si può vedere dell'aldilà, non è tanto il suo stesso essere, la sua essenza invisibile, è, nel migliore dei casi, un oggetto che, dall'interno stesso del visibile, ne sottolinea il limite, indicandogli una frontiera invalicabile. Non si può andare oltre una pietra tombale […]." (M. Paquet, *Renè Magritte. Il pensiero visibile*, cit., p. 21).

[435] A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 795; per la stessa metafora, attribuita all'uomo che si alimenta da sé e non attinge il suo essere da Dio, cfr. Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 23.

Il mare è un mostro,[436] oscurità che spaventa[437] e attrae: "quell'insidia [...], quel nemico di cui […] avevo subito la terribile attrazione, era il mare",[438] e il viaggio per mare dell'argonauta e neo-Ulisse Savinio è attraversare 'la gran matassa dell'inconscio',[439] in un'atmosfera in un'atmosfera "tra di acquario e di obitòrio."[440] L'inconscio è definibile "un mare di cui si vedono i sovrapposti strati liquidi, dai più chiari ai più tenebrosi e a quelli che nascondono gli insondabili abissi",[441] nella sua parte comunicante con la morte.[442] Infatti, scrive il nostro autore alla voce *mare* della sua particolare enciclopedia

> "Uno dei più probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito *Maru* che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice *Mar, morire*".[443]

Il mare può essere, quindi, considerato simbolo della morte, e della morte Savinio così parla: "finalmente, uscire sul mare. Su un mare libero, infinito…":[444] "Il mare dà il senso dell'immortalità", tanto che la sua mancanza opprime lo spirito degli uomini,[445] ed esso è insieme morte ed estrema libertà,[446] giacché "Morte delle anime è diventare acqua…" e "piacere - oppure morte - delle anime è diventare umide."[447] Quel mare che 'sovra a noi si chiuse' ("L'acqua si è chiusa sopra di me: mi ha separato dall'aria, dalla luce, dai suoni"[448] scrive il nostro Autore), quel mare che sommerge l'Ulisse-Savinio è il mare dell'Eterno, che abbraccia anche memoria, inconscio e

[436] Id., *Amor di gomma*, in Id., *Achille innamorato*, cit., p. 104.

[437] Così De Chirico:" Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo. Se così non fosse l'idea dello spazio ci darebbe solo la sensazione della vertigine come quando ci troviamo a grandi altezze." (G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 87).

[438] Cfr. A. Savinio, *Hermaphrodito*, cit., Milano, Adelphi, 1995, p. 133.

[439] Cfr. V. Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 35.

[440] A. Savinio, *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita,* cit. , p. 637.

[441] Id., *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 396.

[442] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 546: "in che maggiormente si manifesta l'orrore degli spazi subacquei, è l'assenza di piani, il difetto di staticità, la mancanza di cose tangibili cui potersi afferrare. Nulla interrompe l'inafferrabilità del glauco deserto."

[443] Id., *Mare,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 250.

[444] Id. *Alcesti di Samuele*, cit., p. 187.

[445] *Ivi,* pp. 47-48 e anche Id., *Maupassant e l' "Altro"*, cit., pp. 60-61.

[446] Cfr. J. Hillman, *op. cit.,* pp. 143-145.

[447] Eraclito, frammenti 53 [36] e 54 [77], *Eraclito. Frammenti, testimonianze e imitazioni,* Milano, Bompiani, 2007.

[448] A. Savinio, *Tragedia dell'Infanzia,* cit., p. 544.

morte, e ne va oltre: "Al tempo della vita non si mescola l'eternità, ma al di sopra del tempo ormai morto si rinchiudono le acque dell'eternità".[449]
Se il 'signor Mare'[450] viene rappresentato come stupida divinità inconsapevole portatrice di morte nel racconto *Walde "mare"*,[451] per Savinio è anche vero che:

> "L'inquietante fascino dei porti, del mare, della navigazione è occultamente ispirato dall'amore della morte, questa grande seduttrice."[452]

Parlando dell'oscuro fascino della natura, De Chirico accosta "la notte delle […] selve secolari" a "l'inquietudine dei suoi mari tormentatori ed infecondi." [453] Ma per Savinio "il mare è tutt'altro che infecondo: è fecondissimo invece, anche se di mostri. Del resto quanto più grande la fecondità, tanto più essa è generatrice di mostri"[454] (come l'inconscio, d'altra parte).
Quando Savinio ammette di non riuscire a trovare la parola, sommersa nel 'mare' dell'inconscio e incapace di venire alla luce, scrive:

> "Sono come un sommergibile che non vedrà mai più la luce del sole: condannato al mio guscio di ferro, nel fondo del "mio"[455] mare."[456]

Il mare- inconscio è anche la sede ove nascono le idee e le ispirazioni è un "luogo" mentale simile al mare:

> "Questo mondo ha preceduto ogni nascita. La silenziosa famiglia delle idee dorme nel fondo del mare, nell'inconoscibile fondo ove si compiono mostruose mescolanze; ove collane di globuli salgono e mi sfiorano leggermente, anelanti a quella superficie cui io non potrò riaffacciare mai più."[457]

[449] F. Rosenzweig, *Il grido,* Brescia, Morcelliana, 2003.

[450] S. Cirillo (in *Casa "La vita" di Alberto Savinio*, cit., p. 90) accosta il racconto *Walde-mare* alle pitture surreali dell'amico Jean Cocteau (che il nostro autore conosceva bene).

[451] Cfr. A. Savinio, *Walde "mare"*, in Id., *Casa "La Vita"*, cit., pp. 284-285.

[452] Id., *Porto di mare,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 839. Cfr. anche Id., *Opere*, pp. 11-16.

[453] G. De Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p.63.

[454] A. Savinio, *Mare,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 250.

[455] *"MIO" mare* nel senso di 'quel mare che sono io', ' il mare che è il mio essere, il mio inconscio'.

[456] Id., *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 641.

[457] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 545-546. Si veda a proposito S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 300: "il protagonista si illude di essere regredito totalmente allo stato prenatale; c'è una sorta di acqua feconda, che può partorire mescolanze continue".

Ma il simbolo del mare si riferisce anche al mondo pre-natale del sogno e al "limbo" della visione, al confine col sogno e con la morte:[458]

> "Sembra la glauca luminosità di un fondo marino. E anche il silenzio è da fondo marino. Nell'orecchio del commendatore rimane tuttavia il ricordo di una voce. Quale? […] Il commendatore Candido Bove è nella felice condizione tra sogno e realtà che scioglie i problemi più ardui, svela i segreti della vita".

Pirandello chiama la stessa vita "questo tenebroso ignoto mare"[459] di cui la morte è detta "l'estremo lido". Non è insolito che la crescita del bambino venga metaforizzata con l'immagine di una barca che si stacca dal porto e prende il mare.[460] La vita è stata, infatti, paragonata a mezzi di trasporto come la nave o il treno, che corrono verso una meta ignota (attraverso il finestrino del treno, Dido, *alter-ego* di Savinio, addirittura "intravide la faccia severa ma amica del Fato"),[461] accomunando alla stessa sorte compagni di viaggio che non si conoscono tra loro. Così Pirandello, in una delle sue poesie pubblicate in *Fuori di chiave*:

> "Facciam conto una vettura / questa nostra Terra sia, / sempre in giro, alla ventura, / su cui far dobbiam la via. / Postiglione, il vecchio Tempo; / passeger' precarii, noi: / forse, in prima, è passatempo; / poi, col tempo, ti ci annoj. / Giornalmente il vetturale / vien lo scotto a dimandare: / c'è chi scende, c'è chi sale, / ma ciascun deve pagare. / E il viaggio costa assai, / e si sta scomodi bene; / si va sempre innanzi e mai / a destin non si perviene."[462]

Anche il treno è una casa-mondo,[463] anzi, è "il viaggio della vita",[464] simile alla "corsa" di *Tutta la vita*, e ancor più al modello pirandelliano di *Una giornata*:[465]

[458] Id., *Storta la vita sana?,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 418.

[459] L. Pirandello, *Esame*, II, in Id., *Poesie varie*, in Id., *Poesie,* cit., p. 411.

[460] Il piccolo Nìvulo, ennesimo alter-ego di Savinio, comincia a camminare, staccandosi da un angolo di muro e arrivando "tremante di stupore fino nel mezzo del salotto come una piccola nave in alto mare" (A. Savinio, *Anima,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 613).

[461] Id., *Il signor Dido, Viaggio mentale*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 831.

[462] L. Pirandello, *Il pianeta*, IV, *Fuori di chiave*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 201.

[463] In un racconto, anche il camion è una metafora della vita (cfr. A. Savinio, *Uomo tra uomini,* in Id., *Altri racconti*, cit., pp. 864-867).

[464] Id., *Il compagno di viaggio,* in Id., *Tutta la vita,*cit., pp. 643-644.

[465] "Aspettavano impazienti che il tempo «di tutti» li riprendesse, li convogliasse, li portasse tutti assieme, con valige e borse gonfie di pratiche, alla tomba." (Id., *L'orologio*, in Id., *Opere*, cit., p. 859).

"il treno [...] convogliò nel suo trionfante fragore una ciurma di sballonzolanti cadaveri, sui quali le lampade notturne spandevano cupi e verdastri chiarori, tra di acquario e di obitòrio. Quel treno lanciato a una corsa regolare, ritmato come un organismo gigantesco, pieno internamente di un magma molle e caldo ma spento di vita e abbandonato al movimento della ferrea crosta che lo conteneva, dava a pensare che nulla ormai dovesse più mutare e che una strana eternità sbattuta e tormentosa fosse stata raggiunta. Ma tutto è fallace quaggiù che dà l'impressione dell'eterno. Il treno di tanto in tanto dimetteva il suo *fragoroso sogno*, calava di fiato, perdeva moto dai fianchi, andava a morire nel cuore invisibile di qualche ignota stazione; e l'eternità era rotta. Badate però! Rotta l'eternità del treno, essa si ricostituiva laggiù nel trillo rado di un campanello che era il cuore stesso, il cuore metallico dell'invisibile stazione. [...] E in ognuna di queste informi città, attratti da questi vani nomi, frammenti del caldo e molle magma si calavano giù dal treno, sicuri di sé, senza sbagliare; benché si movessero ondeggiando come larve […] Avevo pensato in principio che l'ingorgo umano di quel treno dovesse durare per sempre, e per alquanto tempo l'idea del pieno mi aveva ossessionato. Ma ora quell'ossessione si andava disciogliendo: il treno a poco a poco perdeva la sua carne: si scarnava."[466]

Savinio, in quel treno frequentato da un'umanità fatta di manichini senza volto, scopre che quel viaggio, compiuto attraverso una terra che pare un "mare rappreso" (simbolo dell'inconscio e del suo mistero insondabile, *chiuso*),[467] è "il viaggio della vita", della sua vita, e a bordo c'è, naturalmente, anche se stesso (il suo doppio-manichino!) con le mille facce adottate nella sua opera pittorica e letteraria.

"Finché il treno è fermo in stazione, sia quelli che stanno per partire, sia quelli che rimangono, hanno da risolvere un «problema». Gran disagio e per gli uni e per gli altri. Anche la morte è una soluzione, essa pure preceduta da «problema». Soluzione più grande della partenza di un treno, ma dello stesso genere. *Mourir c'est partir beaucoup.* Che hanno più da dirsi coloro che stanno dietro il finestrino e coloro che aspettano sul marciapiedi? Nulla. Troppa differenza ormai tra coloro e costoro. Più coscienti della propria situazione, più rispettosi del pudore, eviterebbero fino di guardarsi. Il treno parte: la situazione di colpo si chiarisce. Che importa se noi dello stesso scompartimento non ci conosciamo l'un l'altro? Qualcosa ci associa che è più profondo della stessa parentela: siamo i passeggeri della stessa barca di Caronte. [...] Appena quattro ore che siamo partiti, e già il nostro treno è un treno di fantasmi."[468]

[466]*Ivi,* p. 638.

[467] *Ivi*, p. 642.

[468] Id., *Il signor Dido,* cit., pp. 811-814. Cfr. un aforisma di Nietzsche in cui la vita è paragonata all'addio prima della partenza di una nave di emigranti: ci si dicono tante cose, in fretta, e tutti sono concentrati sul loro futuro, anche se l'unica

Ma il movimento dei "passeggeri" non è necessariamente ambientato nel movimento del mezzo: il "contenitore" della vita degli uomini potrebbe essere un luogo fisso, sospeso nel tempo o sul mare-mistero-morte. La futurista Rosà nel 1917, forse prendendo alla lettera l'espressione "casa sul mare", descrive una particolare casa *sospesa* sul mare:

> "La vecchia avanzò sempre, ed io la seguii, gli occhi fissi su lei, che mi sembrò non essere più madre di mia moglie ma una scheggia di morte e di spavento. [...] scese. Io la seguii, convinto scendere nella morte. Ero incapace di esitare. Scendevamo i gradini di una scala a chiocciola, di ferro. Ebbi la sensazione che le sue spirali dovessero avvitarsi nel mare come una gigantesca vite crudele. [...] Eravamo sotto il livello del mare. [...] Tutti erano in abiti da sera. [...] Più lontano c'era un signore accolto dalla morte seduto su una poltrona. Ma l'acqua non gli aveva concesso di rimanervi: si teneva in equilibrio a venti centimetri al di sopra della poltrona, le ginocchia curve, il corpo mezzo sdraiato. [...] Su e giù. Tutti ballavano il ritmo incantevole della morte, alcuni centimetri al disopra del pavimento come santi in estasi, la cui virtù concedeva loro di non più sporcarsi i piedi di fango."[469]

È facile credere che Savinio avesse presente questo scritto, quando compose il suo racconto più celebre, *Casa "La vita"*, nel quale attua il terzo tipo di rappresentazione della morte, quella che vede nel passaggio presenza/assenza la formula più suggestiva, ritraendo una casa speciale, paragonata ad una nave[470] (tanto che quando il protagonista apre il cancello per entrare nel giardino, "gli sembra di essere arrivato davanti a un mare sul quale dovrà camminare a piedi."), [471] la *casa-vita*, ossia la vita in forma di casa.

---

cose sicura di questo futuro è la morte (F. Nietzsche, *La gaia scienza,* Libro IV, aforisma n. 278, cit., p. 146).

[469] Rosa Rosà, *Romanticismo sonnambulo* (1917), in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, cit., pp. 153-155.

[470] "[…] stasera c'è una festa a bordo… Perché ha detto «a bordo»? Nella sua mente si è formata un'analogia tra questa casa illuminata e un transatlantico di notte in mezzo all'oceano, le fiancate rigate di luci."(A. Savinio, *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 472).

[471] *Ivi,* p. 473.

4.4. *La casa dell'assenza.*

Il mondo creativo di un artista è metaforizzato con l'immagine della casa: se nella casa-vita Aniceto trova un libro dell'Autore,[472] esiste anche una casa che contiene, anzi, che "è" il mondo immaginativo di Savinio:

> "Ero entrato in un *mondo nel mondo*. Pensai: «La realtà si vendica della fantasia. Ho descritto tante case nelle case, tanti mari nelle camere, tante foreste nelle stanze, che la realtà, irritata, ha finito per prendermi in parola».":[473]

Questa è la casa della sua ispirazione, una sorta di Mondo delle Idee cui il nostro autore ha attinto per creare il suo mondo fantastico! E, ovviamente, a questa casa-archetipo egli accede, senza accorgersene, tramite la via del sogno-visione, un "sogno di se stesso". Anche la casa dell'Angolino[474] descrive il mondo di Savinio (il contrasto tra la libertà del sogno e la 'prigionia' della vita, la poltrona animata,…), soprattutto il giardino (del manicomio) in cui il pazzo-Savinio vede il fiore dall'aspetto perturbante, i pioppi ermafroditi, riesce a vedere se stesso come doppio, parla con un'improbabile Duse (il solito rimaneggiamento saviniano della realtà e di personaggi reali trasposti in una situazione fantastica, o comunque inventata), assiste ad una verità invisibile agli occhi degli altri uomini (l'avvento del regno degli alberi, che marciano e spodestano l'uomo dal mondo), si rivela l'Ultimo uomo… Ed è proprio una "casa luminosa e bianca", lontana dal "mondo oscuro"[475] a rappresentare il mondo perfetto metafisico, in cui gli oggetti infranti si ricostituiscono perché affrancati dall'intenzione di non romperli.

> "La casa bianca e luminosa continuò. Continuò nella mia mente. Intera. In tutto il suo biancore. In tutto il suo chiarore."[476]

Scrive Savinio di Apollinaire: "La sua poesia è la casa di un saltimbanco", e poi dichiara di aver trovato nel solaio (la giovinezza) di questa casa una poesia, *La jolie rousse*, che prende, tra l'altro, ispirazione dai suoi *Chants de la mi-mort.*[477] I "solai" (le ispirazioni giovanili) delle "case" di Savinio e del Vate

[472] "[…] sul leggio il libro è rimasto aperto a metà. Aniceto si approssima: è *Dico a te, Clio* di Alberto Savinio, nell'edizione di lusso, col disegno dell'autore nel quale Clio con testa di cane «chiude» dietro la porta della Storia i fatti memorabili." (Id., *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 478).

[473] Cfr. Id., *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., p. 746 e Id., *"Quel" bambino,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 823.

[474] Cfr. Id., *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 790-817.

[475] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 721-722.

[476] *Ibidem.*

[477] Id., *Scambi*, in Id., *Opere*, cit., pp. 244-245.

Apollinaire erano davvero "comunicanti". In *Mia madre non mi capisce* uno sgabuzzino misterioso che contiene i fantasmi dell'infanzia, stanza appartata e sempre chiusa, buia e polverosa,[478] dove si ritrovano accatastati mobili "di un altro tempo", "i mobili della mia storia", quelli dell'infanzia.

La stanza buia, "oscura", [479] isolata dai "gangli vitali" della casa, prelude alla rivelazione metafisica. Qui Nivasio trova sua madre, nella forma di una gallina che fa un verso debole e lamentoso, sfocato ricordo del grido che essa emetteva agonizzante, nei suoi ultimi giorni. La stanza arredata coi mobili dell'infanzia favorisce la visione e si mostra come alternativa a tutto il resto di casa-vita abitata in tutti questi anni:

> "Allora Nivasio invita la piccola gallina a venire in salotto. La presenterà ai suoi ospiti. Annuncerà a tutti che sua madre è ritornata. Non si lasceranno più, vivranno sempre insieme. Ma mediante alcuni movimenti quasi impercettibili del capo, la piccola gallina fa capire che non le è possibile uscire da quella stanza, abbandonare quei mobili, aprire le ali, staccare le zampette dal pavimento. Nivasio capisce. Una ruota gira improvvisamente nella sua testa, e quando la ruota si ferma, egli vede l'*altro* aspetto delle cose. Allora Nivasio va a chiudere la porta dello studio, poi quella stanza «sconosciuta», ma non per le medesime ragioni di prima. Mentre chiude la porta dello studio e quella della stanza «sconosciuta», Nivasio Dolcemare fa la più grande rinuncia che uomo possa fare: rinuncia alla sua vita, a quella che «credeva» la sua vita. La stanza rimane al buio, ma Nivasio vede come in pieno giorno. Nivasio si avvicina alla piccola gallina, le si china accanto, cerca anche lui di farsi piccolo piccolo. Ci riesce. E nell'oscurità di quella stanza che credeva di non conoscere e che invece è la camera nella quale egli è venuto al mondo, Nivasio dà sfogo silenziosamente alle lacrime da tanti anni tenute a freno, e al pianto di una intera vita. Allora la piccola gallina cessa il suo lamento. Ha ritrovato il suo pulcino."[480]

La stanza dell'inconscio, ma anche della memoria, ha contribuito a riunire due individui che la morte ha diviso in due "case", la vita e la morte stessa: la memoria è una "zona franca", una stanza intermedia tra i due "stati". La casa è, quindi, un luogo mentale, rappresenta la mente in cui soggiornano le idee e la memoria, ma essa può essere considerata anche la ribalta ideale dell'anima, ossia il luogo ove vita e morte si manifestano. La

[478] Il tema del ripostiglio proibito è spiegato da V. J. Propp (*Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton, 1992, p. 262). Anche la stanza che dà nell'altromondo è un *topos* della fiaba (*ivi*, p. 265).

[479] "La casa era oscura come una cripta, silenziosa come una tomba. […] E in quelle ore «chiuse», [...] Nivasio illegalmente le passava alla finestrella di un ripostiglio pieno di bauli accatastati, di mobili fuori uso, di vecchie raccolte di riviste illustrate, e che era il luogo più solitario della casa, il più lontano dai centri di comando, dai gangli vitali." (A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., pp. 662-663).

[480] Id., *Mia madre non mi capisce*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 353-357.

casa-mente è, come già spiegato, un luogo che si costruisce progressivamente, sviluppandosi man mano che vi corre la *fabula* della visione.[481] Nel racconto *Mia madre non mi capisce*, Savinio-Nivasio segue il filo di una voce misteriosa, un gemito sottile, un verso lamentoso che lo trae in un luogo appartato dove avrà una rivelazione. E sempre un suono ispira i passi di un alter-ego di Savinio, Aniceto: "nell'ultima luce del giorno, quasi la luce stessa si fosse fatta suono, Aniceto udì il suono di un violino",[482] strumento che simboleggia l'anima. Quando il protagonista varca la soglia della Casa "La Vita", come "l'explorateur casqué de blanc" che entra ne "le palais des mirages" di cui parla Desnos,[483] l'atmosfera è quella di un sogno: seguendo una via ignota che "lo attirava terribilmente",[484] giunge in una valle "oscura", dove la casa appare, misteriosa e attraente, piena di particolari perturbanti, con anche una porta che si chiude da sola (anche se Savinio smorza l'atmosfera misteriosa, specificando che aveva una molla che funzionava automaticamente!), e quando Aniceto entra si sente come cadere in avanti,[485] tipica situazione che si verifica nei sogni. Il racconto *Casa "La vita"*, uno dei più significativi dell'opera del nostro autore, inizia, infatti, come una specie di sogno, poi prende i connotati della visione, rappresentando l'esistenza, l'anima e la morte, temi metafisici per eccellenza, e soprattutto rendendo visibile (dietro immagini che, più che simboli, sono *segni*) tutto quanto sfugge ai sensi umani. Che la casa, da Freud in poi, simboleggi l'utero materno, era cosa risaputa. Ma in Savinio la casa, il luogo più familiare e limitato (che pure rievoca "l'interno di un organismo squisitamente femminile"),[486] è la vita stessa. L'uomo che muore, infatti, "prima di morire ferma i suoi organi vitali, come uno spegne la luce prima di uscire di casa."[487]

[481] Cfr. L. Mecacci, *La mente come spazio,* in C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, Milano, McGraw-Hill, 2002, p. 50.

[482] A. Savinio, *Casa « La vita »*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 471.

[483] R. Desnos, *Le palais des mirages*, in Id., *Oeuvres*, cit., pp. 377-381.

[484] Anche nella casa de *L'Angolino* è percepibile il senso di necessità e di destino nel sogno: "Pensai di partire […]. Ma non posso. Nessuno mi costringe palesemente a restare, nulla mi vieta di uscire quando io voglia da questo bosco domestico e cintato di una cintura di castità come la sposa di un crociato, eppure sento di esser prigioniero. Sentimento chiaro, preciso. Guardato da carcerieri invisibili, dominato da una ineffabile coercizione. Solo nel sonno questa impressione mi si scioglie. Da quando sono qui, prigioniero non dichiarato ma effettivo, io non sogno, per un equo compenso, se non sogni di libertà." (A. Savinio, *L'Angolino,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., p. 797). Ma questa casa si rivelerà presto un manicomio.

[485] *Ivi,* p. 476.

[486] Id., *Figlia d'imperatore,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 216.

[487] Id., *Volontà,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 397. In modo simile, la stanza in cui dorme

In virtù dello sguardo metafisico, le stanze della propria casa ("queste continuazioni di noi stessi")[488] possono prendere la forma di alcuni organi[489] (lo studio in cui egli lavora intellettualmente è una specie di "testa"),[490] adattandosi a momenti della vita umana e a modi di essere, stati temporali della creatura umana. Ad esempio, in virtù della metamorfosi metaforica, il momento in cui una vergine (Psiche) diventa donna donandosi al proprio marito (Amore) si riflette per effetto di una metafisica analogia sulla stanza in cui si trova, o meglio, quel momento per Savinio "è" una stanza a forma di organo femminile;[491] il matrimonio "è" una prigione più angusta della casa-trappola del signor Dido,[492] una stanza soffocante con finestre aperte che non fanno passare l'aria;[493] i sogni "sono" una casa di villeggiatura;[494] la

---

una persona ancora sotto anestesia è "come un corpo dal quale l'anima si è momentaneamente allontanata, e che nel frattempo non vuole ospitare altre anime" (Id., *Omero barchetta,* in Id., *Casa "La vita"*, cit. , p. 387).

[488] Id., *Autunno,* in Id., *Opere*, p. 829.

[489] *Ibidem:* "casa mia come il petto bianco del transatlantico avanza alto sui flutti dell'oceano."

[490] "Il mio studio è la continuazione della mia testa" (*ibidem*) ; "Il locale che, nella mia abitazione, ho adibito a studio, è una «conclusione». Cervello, secondo i casi, o intestino. Qui la casa finisce. […] Un corridoio, in diretta comunicazione con l'anticamera e l'ingresso, porta come un canale al mio studio-cervello, al mio studio-intestino. Tra studio e corridoio, un uscio a lastra di vetro smerigliato fa da diaframma." (Id., *Il signor Dido*, cit., p. 691); "la mia camera è la mia testa più grande: la parte quadra e murata è il cranio, il semicerchio vetrato la fronte. Dietro questa fronte di vetro io sono il pilota nella carlinga, il capitano sul ponte di comando." (Id., *Matildina,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 827); "La testa di questo poeta era una prigione. La sua mente sbatteva ai muri della cella. E lui, dentro, lavorava a forti tinte. Da scenografo." (Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 137).

[491] Nel palazzo di Amore, la stanza-organo femminile : "la mia camera di sposa, o come dire la sala operatoria la quale in verità era una vulva colossale e cristallizzata ma soffice tuttavia nelle sue pareti di velluto, debitamente umidosa […] L'odore stesso mi confermò che non m'ingannavo. Ero arrivata al punto cruciale del mio destino di donna. […] rassegnata, mi coricai sul letto in forma di bara, che mi prese tra le sue braccia come una madre prende il figliolo, come una levatrice prende la partoriente, come la terra ci prende morti." (Id., *La nostra anima*, cit., p. 58).

[492] Id., *Il signor Dido*, cit., p. 702.

[493] Cfr. Id., *Giovani sposi*, in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 125-131.

[494] "[…] se la vita sveglia non fosse così distratta, così agitata, così breve soprattutto, forse noi riusciremmo con un poco di sforzo e di allenamento a passare volontariamente e liberamente nei sogni come per una specie di villeggiatura, di riposo, e viverci 'socialmente' parte del nostro tempo di uomini vivi, e darci convegno tra amici abitanti paesi diversi e lontani e riunirci nella cordialità dei sogni, nell' «immortalità» dei sogni, come ci si riunisce in una sala comoda, luminosa e riscaldata, mentre fuori gela e nella notte ci guatano i denti fumanti e gli occhi infocati dei lupi." (Id., *Sogni,* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 349).

stupidità "è" una casa[495] abitata da molti grandi uomini di cui il nostro autore distrugge l'elenco, una casa di cui Savinio non fa parte, e al cui crollo assiste in via eccezionale; la fine della vita di un uomo "è" un'abitazione casa dopo un trasloco, vuota e piena di detriti. E alla sua morte, questa casa brucia e si rigenera, e sui suoi resti viene fatto un campo da tennis.[496]

Anche da Bontempelli la vita, considerata dal Leopardi stato violento, viene raffigurata come un'osteria in cui scorrono fiumi di vino e in cui gli avventori sono portati a lasciarsi andare in canti di gioia.

> "Poi che hai bevuto quel sangue/ poi che hai bevuto quell'oro / se non suoni e canti, impazzi. / Ma: / *"E' proibito il canto e il suono"* / Non entrare, dunque, se puoi, / nella OSTERIA DELLA VITA."[497]

Così una poesia di Pirandello, *Ingresso*:

[495] "Prima di uscire da sotto il balcone, il telamone mi diede l'elenco completo degl'inquilini della Casa della Stupidità, che io trascrissi nel mio taccuino. Non oso pubblicare i nomi e del resto per carità di patria ho distrutto l'elenco. C'erano molti grandi uomini. Alcuni politici che hanno diretto la sorte del mondo. Alcuni generali che si sono coperti di gloria. Alcuni scienziati di fama mondiale. Un grande filosofo. Alcuni celebri artisti. Persino un uomo riconosciuto e ammirato per la sua «intelligenza». Ma tant'è. Si scambia di solito per intelligenza quello che in verità non è se non fertile e brillante stupidità. Il telamone se ne intendeva." (Id., *Casa della stupidità,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 633).

[496] "Disabituati alla vista dell'uomo, i tronchi degli alberi ci fissavano con stupore. Uno di questi si fece coraggio, ci mosse incontro camminando sulle radici, accennò col ramo una casa che guardava la luna col vuoto delle sue finestre, domandò: «Lor signori desiderano visitare il museo dell'Uomo Bianco?» Infatti, a pianterreno, e dietro il riflesso di una vetrata, un uomo bianco e completamente nudo, era in attesa degli eventi. Senza badare alle parole del custode vegetale, il dottore si slanciò nella casa con un urlo di carnivoro madre. Entrai a mia volta nel museo di quel capolavoro solitario, e nel togliermi la bombetta davanti a quel modello unico della statuaria umana, tracciai solennemente la curva dell'arcobaleno. La vita dell'uomo bianco era scritta sull'impiantito in tanti rotolini neri. Sparsi in mezzo a questi, ritrovai quei malinconici detriti che anche lo sgombero più razionale lascia dietro a sé. E se quell'uomo bianco continuava a stare in piedi quantunque morto, è perché nessuno gli aveva insegnato che quando si muore, bisogna coricarsi. Quale consistenza in quel corpo che non aveva conosciuto nulla, fatto nulla, detto nulla? Quando il dottore se lo strinse al petto per dargli il bacio della fraternità, l'uomo bianco gli si spappolò tra le braccia, gli si ammucchiò ai piedi in un mucchietto di talco. Per salutare degnamente questa apoteosi, accesi una sigaretta e gettai il fiammifero per terra. La casa bruciò come una torcia. Nuove vegetazioni spuntarono sulla pianura adusta. Un rettangolo dorato si delineò tra il verde dell'erba. Fanciulle in abiti chiari, giovanotti calzati di bianco si scambiavano graziosamente le palle del tennis, sotto il sole sfolgorante." (Id., *Uomo bianco,* in Id., *Achille innamorato*, cit., pp. 144-145).

[497] M. Bontempelli, *Vetrate,* in Id., *Il purosangue*, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 903-904.

> "All'ingresso della vita, / timoroso, m'affacciai / da una porta semichiusa. / Vi picchiai sù con due dita, / poi con garbo dimandai: / "È permesso? Chiedo scusa... / Entro o no?..." - Silenzio. / Spingo allor, pian pian, la porta. / Bujo pesto. Ne sorrido; / ma agghiacciar dentro mi sento. / - Che la vita sia già mo". [498]

In *Casa "La vita"*, la porta si chiude con un "gemito che muore a poco a poco come il lamento di un piccolo animale che ha finito di soffrire",[499] richiamandoci alla mente il "miracolo" avvenuto nella stanza dell'infanzia. E ancora una volta, si apre una visione metafisica:

> "Una porta si è chiusa dietro le nostre spalle. Gli occhi mi si assuefanno al buio. Questo a poco a poco mi diventa *anche più chiaro*".[500]

E, alla chiusura della porta, il suono del violino (suono della vita) riprende la sua musica."La Vita" è una casa abitata da personaggi invisibili, o forse da personaggi che se ne sono appena andati:[501] le poltrone ancora calde, le sigarette lasciate a metà e ancora fumanti, un tavolo da gioco con le carte spartite e capovolte.

La casa della vita è, insieme, casa della morte, casa del passaggio, del fluire eterno della vita nella morte. L'assenza è una presenza nascosta da svelare, individuando i personaggi invisibili che vengono resi presenti in scena o non appariranno mai[502] (siccome "Ade non è un'assenza, ma una presenza nascosta –persino un'invisibile pienezza").[503]

Ma l'assenza si gioca anche nel segno della memoria: tutto scorre, è stato e non è più: il passato è presente grazie alla memoria nella memoria (contenitore in cui presenza e assenza vengono equiparate) il presente domani sarà un passato (anzi, è già oggi un passato, poiché Aniceto non riesce mai a raggiungere la vita che rincorre, essa è già andata nel momento stesso in cui lui entra in ogni nuova stanza), quindi il destino del presente è la memoria, anzi la memoria vive nell'arte un eterno presente. La poltrona

[498] L. Pirandello, *Ingresso,*in Id., *Fuori di chiave*, in Id., *Tutte le poesie,* cit., pp. 192-193.

[499] A. Savinio, *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 477.

[500] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 542-543 (corsivo nostro).

[501] Per il tema della casa vuota dagli abitanti, cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, cit., p. 262.

[502] Ma ce ne sono altri che non prenderanno mai parola, come i personaggi di *Casa la Vita* (cit, p.478) o il bambino invisibile, Pedrito, e tutti quelli non ancora nati (cfr. A. Savinio, *Pedrito,* in Id., *La famiglia Mastinu*, cit, ma anche Id., *"Quel" bambino,* in Id., *Altri racconti*, cit., pp. 823-826), o ancora i personaggi-statua, come quello de *La morte di Niobe*.

[503] J. Hillman, *op.cit*., p. 33.

indica l'assenza del personaggio che si è *trasformato* in essa, negando la sua visibilità e presenza, ma restando in qualche modo presente:

> "Luigino afferra la mano di sua madre per baciarla. Afferra la mano. La mano è insolitamente piccola e molle. Luigino alza la testa, guarda: nella sua mano egli stringe la nappina bianca che pende dal bracciolo della poltrona. E la mamma? La poltrona è vuota. […] Pòsano dalle parti come due braccia i braccioli a tortiglione. La frangia [...] pende sul tappeto, simile a una breve gonna a strisce tubulari. E la mamma?… Questo solo rimane della mamma?"[504]

Cosicché non c'è da stupirsi se una poltrona funge da madre nelle cui braccia ci si può rifugiare,[505] o diviene un monumento alla memoria, di cui siano poi conservate come reliquie bande ricamate che fungevano da poggiatesta o copri-bracciolo, le quali fosforeggiano nella notte proprio come un fantasma.[506] "L'ombra si addensa nella foresta di stoffa odorosa di passato",[507] foresta che riflette quella dell'infanzia e della memoria: i mobili evocano visioni del passato :

> "La poltrona a dondolo si dondolava ancora, come se qualcuno se ne fosse levato appena un istante prima. Imbottita di trapuntine rosa e ornata di fiocchetti rossi, al poltrona a dondolo, chi sa perché, rammentava a Dazio quella madre misteriosa eppur amata che Dazio non aveva conosciuto mai. Dazio fece per sedersi sulla poltrona-madre come per un gesto d'affetto, come per un abbraccio, come per un ritorno alla dolce sicurezza dello stato prenatale[508] ma si arrestò di colpo: la poltrona a dondolo era occupata."[509]

Come gli oggetti siano non solo il segno delle persone che li hanno vissuti, ma metafisicamente li rappresentino ("Mio padre morì, ma la poltrona nella quale egli sempre stanco sedeva e che aveva fatto corpo con lui continuò a vivere in mezzo a noi, simile a una vedova, simile alla metà di un centauro")[510] è spiegato nelle prime pagine del racconto *Il signor Münster*,

[504] A. Savinio, *Poltromamma,* in Id., *Tutta la vita*, cit., pp.660-661.

[505] Cfr. Id., *Bambini al gas,* in Id., *La famiglia Mastinu,* cit., p. 756: "E poiché l'uomo bisognoso d'aiuto, preferibilmente ad altri aiuti invoca quello della propria madre, Giacinto Fischietti ritornò a memoria nel salottino, andò a sedersi nella poltrona a materasso, si aggrappò ai braccioli e li strinse con forza disperata, come nel pericolo il bimbo si aggrappa alle braccia della mamma."

[506] Cfr. Id., *Poltromamma,* cit., pp. 661-662.

[507] Id., *Paterni mobili,* in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 672.

[508] Nel mimo *Vita dell'Uomo* del nostro Autore, l'Uomo appare da sotto la poltrona-madre ed esce poi di scena passando proprio da essa, come ritornando a quel mondo prenatale, appunto, che coincide con quello della morte.

[509] Cfr. Id., *Paterni mobili*, cit., p. 669.

[510] Id., *Autunno,* in Id., *Opere*, p. 829.

nel quale il protagonista, uscito dal sogno e non ancora sveglio, 'galleggia' nel limbo della Visione:

> "Il signor Münster sogguarda attraverso le ciglia, vede la luce opaca che si spande nella camera e penetra tra le ombre gravi dei mobili, come il mare tra una famiglia di scogli. Allora il signor Münster riprende il suo solito gioco mattutino, che consiste a confondere le forme delle due poltrone e del divano, con le immagini della sua defunta famiglia paterna. [...] I mobili, come i ritratti, come le mummie per gli Egizi, sono la continuazione quaggiù dei nostri genitori, dei nostri parenti, dei nostri amici; e la poltrona nella quale usava sedere nostro padre dovrebbe continuare a rappresentarlo fra noi, in maniera immobile e silenziosa, ma non per questo meno rispettabile […]."[511]

Aniceto rincorre invano quelle persone, in un labirinto,[512] risalendo a ritroso nella storia della madre e tentando invano di assistere al momento del proprio concepimento, come alla genesi della propria identità e al compimento del suo inespresso desiderio edipico verso la madre. Allo stesso modo il personaggio di *Domestica selva*, smarrito nella foresta contenuta nella misteriosa casa, insegue la voce del padre morto da vent'anni che lo chiama da una stanza vicina (ma quando gli pare di averla raggiunta, quel suono si allontana).[513] La casa è palcoscenico vuoto su cui la famiglia, coi suoi componenti-personaggi, inscena la tragedia dell'infanzia (tragedia che dura tutta la vita, perché è teatro dell'inconscio). In *The House of Life* (*La casa della vita*) di Dante Gabriel Rossetti, altra possibile fonte d'ispirazione saviniana, leggiamo:

> "Guardami in volto; il mio nome è *Sarebbe-potuto-essere*;
> E sono anche chiamato *Non mai più*, *Troppo tardi, Addio*;
> Al tuo orecchio io accosto la conchiglia di un mare morto,
> Gettata fra i tuoi piedi coperti di spuma dalla Vita;

[511] Cfr. Id., *Il signor Münster,* in Id., *Casa "La vita"*, cit., pp. 424-426 (il corsivo è nostro).

[512] "La vita è un labirinto" (cfr. Id., *Uscita dal labirinto*, in Id., *Opere*, cit., p. 909).

[513] Luogo improbabile è la foresta che ha sede nella misteriosa casa contrassegnata col numero tredici e senza alcun nome (in Id., *Domestica selva*, in Id., *Achille innamorato,* cit.), ove un misterioso dottore spiega a Savinio: "[…] «Ho raccolto la natura intera nella mia casa, ma questo *tour de force* ha qualche svantaggio. Sugli elementi non ho la più piccola autorità. Spero più tardi di riuscire a dominarli, ma per ora sono gli elementi che dominano me." Un lampo mi accecò, uno spaventoso fragore mi percosse lo stomaco. Il dottore non c'era più. La voce di mio padre, morto vent'anni fa, mi chiamava da una stanza vicina. Era deserta: abitata da una quercia solitaria,che l'uragano squassava e il bagliore delle sette rischiarava sinistramente. La voce chiamava da un'altra stanza, sempre più lontana. Io correvo per quella fuga di stanze tutte eguali, tutte abitate da una quercia solitaria, in mezzo alla bufera, dietro la voce di mio padre, morto vent'anni fa…"

Ai tuoi occhi lo specchio dove si vede
Qual sia l'aspetto della Vita e dell'Amore, per mio incantesimo
Ora non è che una ombra interrotta e intollerabile;
La fragile custodia delle ultime cose senza Vita."[514]

Nella variante di *Casa "La Vita"*, Savinio mette la 'pellicola' al 'negativo', invertendo l'invisibile col visibile, il racconto precedente. Ecco una sorta di vivificazione dei ricordi in una successione che dalle digressioni immette in un racconto quasi cinematografico, per scene, richiamandomi alla memoria una delle novelle di *The Dubliners* di Joyce, *The death,*[515] in cui i personaggi sono perfettamente vivi e colti in un dialogo vivissimo e quasi senza intromissioni del narratore, per poi venire a sapere, a racconto quasi ultimato, che si tratta solo di un ricordo perché tutta quella gente è morta già da tanti anni. La vita è una casa arredata secondo un vero e proprio *collage* di stili,[516] disposta su tre piani, le tre età della vita (infanzia, età matura, vecchiaia), viste dal punto di vista metafisico. Nelle stanze si svolgono in contemporanea colazione, pranzo e cena.[517] Leggiamo in un'altra lirica di *The House of Life* di Rossetti:

"Gli ospiti che passano ciascuno in differente aspetto
Si siedono presso la tavola della via, indi si alzano:
E ciascuna vita fra essi è come
La tavola dell'anima ogni giorno servita con nuovi cibi.
Chi s'è mai curvato sul letto del suo figliolo per esaminare
Come quel viso veglierebbe sul suo quando freddo giacesse?
O mentre che la madre gli baciava gli occhi ha pensato
Che cosa era il bacio di lei, quando suo padre la sposò?
Non possono in questa antica stanza in cui ti sei seduto abitare
Anime con esistenze distinte, per la gioia o per il dolore? […]"[518]

[514] D. G. Rossetti, *Una iscrizione,* XCVII, *The House of Life*, traduzione italiana di R. Pantini (*La Casa di Vita*), Firenze, Lemonnier, 1921, p. 106.

[515] Cfr. J. Joyce, *I morti*, in Id., *Gente di Dublino*, traduzione italiana di A. Brilli, Milano, Mondadori, 1988.

[516] "Nei pochi mobili dell'atrio, è una strana varietà di stili. Una cassapanca Rinascimento sta a fianco a fianco con una tavola tutta di cristallo, una savonarola fa duetto con una sedia dalle gambe a tubo di metallo piegate a S. Dalla palla di marmo nero sulla colonnetta all'inizio della scala, si slancia sull'alato piè un Mercurio che regge leggiadramente un globo luminoso. Nella scala che parte ampia dall'atrio, vestita nel mezzo di una guida tigrata fiancheggiata da due bande rosse, si ripete la strana varietà degli stili. Prima di arrivare al primo piano la scala si divide in due braccia, sulla balaustra di ferro battuto si arrotondano a tulipano le volute liberty."

[517] Per il tema della tavola apparecchiata nella casa disabitata, cfr. V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 262.

[518] D. G. Rossetti, *Inclusività* (LXIII), in Id., *La Casa di Vita*, cit., p. 72.

Il fatto che in questa casa non si trovi nemmeno una porta chiusa[519] è segno che le tre età comunicano in continuazione, anche solo per i rapporti intergenerazionali. In questa "casa" il "solaio" non è la giovinezza, ma salendo e percorrendo le stanze nella loro disposizione consecutiva, aumentano gli anni. L'ultima stanza è quella che contiene il segreto della vita o anche "la frontiera della morte",[520] come nella misteriosa casa raccontata dal futurista Dessy:

> "Una voce mi dice che una porta si dovrà aprire dinanzi a me e mi dovrà lasciar passare [...] cosa troverò oltre questa porta nera? La felicità? [...] o la morte? [...] Apro la porta pesante come una lastra d'ardesia, entro in una notte nera ancor più della notte e richiudo dietro di me la tomba." [521]

L'infanzia di Nivasio Dolcemare termina con questa emblematica domanda:

> "Ma se la vita non gli dava uno sguardo puro, una voce alta; se la vita non gli parlava se non di bassura e di morte, perché rispondere a quel richiamo, perché tornare nella casa?"[522]

Dopo aver "visto" la morte, Savinio rientra nella vita come Aniceto: invecchiato e "sapiente".
Nella luce della morte la vita diventa spettacolo istruttivo, e la morte stessa è lo spettacolo più affascinante. Perché nell'estetica dell'arte Metafisica, la bellezza è una cosa sola con la sapienza.

4.5. La rappresentazione della Morte.

La conoscenza della Morte è, quindi, una sorta di "trasferimento" di sapienza mediante la sovrapposizione dell'individuo alla Morte, da essa assorbito, nell'atto stesso di morire. L'inseguimento della madre in *Casa "La vita"*, fino alla sua camera da letto e oltre, seguendo la voce della Morte-violino, svela un'operazione inconscia dell'individuo davanti al mistero della morte in cui sa che prima o poi dovrà annientarsi. Tuttavia, per "aggirare" il timore della propria morte, l'uomo opera la "conversione nell'opposto", un meccanismo che "consente una sorta di ri-sessualizzazione della morte che [...] costituisce una delle principali e più efficaci modalità di difesa nei

[519] "«In questa casa» pensa Aniceto «non ho trovato finora una sola porta chiusa. Che segno è?»" (A. Savinio, *Casa "La vita"*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 478).

[520] Id., *"Quel" bambino,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 826.

[521] M. Dessy, *La casa dalle porte chiuse* (1919), in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, cit., p. 173.

[522] A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., p. 664.

confronti del trauma ad essa collegato":[523] Freud spiega che la Morte viene interpretata come madre-terra, "la silenziosa Dea della Morte [che] lo accoglierà tra le sue braccia".[524] Spiega Savinio che durante il sonno (che comunica con la morte) l'uomo

> "riprende ogni sera la posizione che, feto, aveva nel grembo della madre. Alcuni popoli restituiscono al morto la posizione che questi aveva nel grembo della madre. Lo ricompongono feto nel grembo della morte, nostra madre suprema. Tutte le notti il dormiente ripete la posizione prenatale e prepara assieme la posizione postmortale."[525]

Così si ricrea quella "delicatissima felicità fatta di distacco dal presente […] nella quale talvolta riusciamo ad accoccolarci come il feto nel grembo della madre."[526] Il sogno ci riporta alla 'materia', alle profondità della madre-terra, al dominio *ctonio* di Gea (la Terra e le sue viscere), la quale vive sotto Demetra (dea della fertilità della terra). Quindi il sogno è collegato, oltre che alle viscere della terra (mondo dei morti), alla "maternità". E siccome:

> "non si conosce uno ctonio che non possa essere identificato con il corpo istintuale o con il suolo terrestre"[527]

questa "maternità" della terra-morte è necessariamente sessualizzata. Si pensi alla "poltrona praticabile" di Vita dell'uomo, simbolo dell'utero materno da cui esce l'Uomo e del seno della terra in cui ritorna, morto.

> "Egli si portava appresso quella vecchia poltrona come il cinese si porta appresso la bara nella quale, morto, ritornerà nella terra dei suoi avi."[528]

La femminilizzazione della morte trova un'immagine nella donna-fiore-cadavere del racconto *L'Angolino*,[529] mentre l'alcova/letto di morte dei *Chants de la mi-mort* è altra sede di sovrapposizioni morte/sessualità/complesso edipico.[530] La Dea Morte, si unisce sessualmente

[523] S. Ferrari, *op. cit.*, p. 192.

[524] S. Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni*, in Id., *Opere,* VII, p. 218. Cfr. S. Ferrari, *op. cit.*, p. 205.

[525] A. Savinio, *Storta la vita sana?*, in Id., *Casa "La Vita"*,cit., p. 419.

[526] Id., *Omero barchetta*, in Id., *Casa "La vita"*, cit. p. 384.

[527] J. Hillman, *op. cit.*, p. 40.

[528] A. Savinio, *Poltromamma,* in Id., *Tutta la vita,* cit., pp. 660-661.

[529] Id., *L'Angolino*, cit., p. 601.

[530] Cfr. Id., *Paterni mobili* (in Id., *Tutta la vita*, cit., p. 666 e p. 669), in cui l'assente figura della madre morta è ricordata da una poltrona sulla quale si inscena il "teatrino" del complesso edipico del protagonista: "Imbottita di trapuntine rosa e ornata di fiocchetti rossi, la poltrona a dondolo, chi sa perché, rammentava a Dazio quella madre misteriosa eppur amata che Dazio non aveva conosciuta mai. Dazio

al piccolo Nivasio[531] e poi lo restituisce "nuovo" alla vita, come mediante una nuova nascita (complesso edipico):

> "Mi anniento nei visceri della dea, [...], morto e nell'istante medesimo risuscitato".[532]

Egli fa, così, l'esperienza unica di fondersi con la Morte stessa, pur restando se stesso, in un'assurda revocabilità del viaggio mortale, accedendo al sapere assoluto:

> "Essa mi si avvinghia addosso, mi si affonda nel cervello. Non mi lascerà più. Siamo associati per sempre. La nostra complicità è terribile."[533]

Nel *Victor* di Vitrac, la Morte, personificata da Ida Mortemar (personaggio che a decomporsi prima ancora d'aver varcato la soglia della Morte), inizia all'amore e alla conoscenza il fanciullo Victor: la morte stessa è conoscenza, poiché è visione. "Je ne voudrais pas mourir sans savoir": non vorrei morire senza sapere, senza essere venuto a conoscenza.

L'individuo che muore *diventa* la morte: essa, infatti, non è un "unità esistente", "esiste solo il fatto che noi moriamo."[534] E quando moriamo, "diveniamo" la morte, "siamo" la morte, ne veniamo profondamente costituiti, e perciò la nostra vista viene rinnovata, diventa assoluta, come la nostra conoscenza. Il morto *è* la Morte, la conosce, la vede. Egli è insieme cadavere visibile dagli altri, ed anima invisibile, ("colui-che-vede-senza-esser-visto"),[535] così come invisibile è la Morte per chi vive.

Nell'*Alcesti di Samuele*, il Direttore del Kursaal dei Morti, essendo morto egli stesso, è invisibile in scena, mentre il personaggio di Roosevelt (il nuovo Ercole della tragedia) è visibile, al pari dell'Autore in scena, proprio perché non è ancora del tutto morto, ma lo sta diventando (e pian piano sta

---

fece per sedersi sulla poltrona-madre come per un gesto d'affetto, come per un abbraccio, come per un ritorno alla dolce sicurezza dello stato prenatale, ma si arrestò di colpo: la poltrona a dondolo era occupata. La poltrona a dondolo era occupata da Niuccia. La poltrona a dondolo era occupata da una Niuccia che era Niuccia e assieme non era Niuccia. Una Niuccia più matura di anni, più molle di forme. Una Niuccia nella quale Dazio riconobbe sua madre: quella madre amata tuttavia che egli non aveva mia veduta."

[531] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 549-550: "Avverto per la prima volta i nessi invisibili che mi uniscono al corpo notomizzato del nume. Ignoro in quale modo questa partecipazione si compia, né riesco a spiegarmela, poiché è sempre la medesima distanza tra me e lei; pure non posso negare l'aderenza della sua vita alla mia, confuse ormai in una sola e medesima."

[532] *Ivi,* pp. 551-553.

[533] *Ivi*, p. 547.

[534] M. Oraison, *La mort e puis aprés,* Paris, Fayard, 1967, p. 117.

[535] *Ivi,* p. 35 : "[...] sono diventato invisibile; ma io, io guardo..."

accettando questa situazione).[536] Egli fa parte della condizione particolare della *mezza-morte*, che assomma la possibilità di vedere la morte e di rendere sapiente la vita.

Il signor Münster, camminando, perde i "pezzi" del suo corpo in disfacimento, diventando un *non-personaggio*, un personaggio non raffigurabile, non rappresentabile. Questo particolare *alter-ego* di Savinio non osa vedersi morto, è, anzi, terrorizzato dalla possibilità di guardarsi allo specchio e vedersi corpo in stato di decomposizione, un mostro ("Münster", appunto), e si traveste da donna,[537] compiendo così un assurdo tentativo di coprire il fatto di *essere diventato* la Morte proprio con quel procedimento che impiega il vivo per esorcizzarla, ossia attribuendole una sessualità e una - per così dire - fertilità di stampo edipico (che inoltre dà al mezzo-morto la perfezione ermafrodita, intesa dal nostro Autore come sapienza metafisica, sospesa tra le due realtà).

Il signor Münster rivela di mantenere dei vivi una caratteristica peculiare, quella di non accettare di concepire l'immagine della propria morte, rifiutando di vedere né conoscere (il binomio vista/conoscenza) la Morte stessa. Secondo Freud

> "la stessa radicalità di questa specie di negazione (anche se si tratta di qualcosa di ancora più profondo perché la negazione può intervenire solo dove c'è possibilità di rappresentazione) sia proporzionale al timore che l'uomo ne ha."[538]

Per il padre della psicanalisi, infatti,

> "è impossibile per noi raffigurarci la nostra stessa morte, e ogni volta che cerchiamo di farlo possiamo costatare che in effetti continuiamo a essere ancora presenti come spettatori."[539]

Spiega l'antropologo Thomas:

> "Dal momento in cui *io mi* concepisco, sono insieme soggetto ed oggetto del mio pensiero. Se «mi concepisco morto», solo l'oggetto avrà cambiato di apparenza mentre il soggetto sarà, se così si può dire, ancora più affermativo. Per essere più esatti bisognerebbe dire che mi è impossibile *concepirmi* morto. Al più posso *immaginarmi* tale. Ma a ben guardare, la cosa è anche più illusoria. Ciò che posso immaginare è la mia agonia o il mio cadavere, che *io* guardo con l'immaginazione, ma non «l'io che non c'è più». In realtà mi riesce radicalmente impossibile immaginare di non essere più appunto perché lo sto immaginando. Posso *immaginare* che *non esisto* più;

[536] A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, cit., p. 151.

[537] Id., *Il signor Münster*, in Id., *Casa "La vita"*, cit., p. 456.

[538] S. Ferrari, *op. cit.*, p. 190.

[539] S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in Id., *Opere*, VIII, Torino, Boringhieri, p. 147.

> non posso *immaginare* che non ci *sono* più. È una contraddizione piuttosto sconvolgente, nonostante tutto: so che morirò: non posso temere tale fatto come un avvenimento, come dice Ricoeur; ma non posso temerlo in nessun modo come un *non essere dell' «io»*. Ritroviamo così la morte-spettacolo data a/per altri come nel caso [...] di Carlo V che assiste alla propria messa funebre oppure si fa trasportare, quando va a ritirarsi definitivamente in convento, su una carrozza che somiglia stranamente a un carro funebre; ma anche spettacolo che ci si dà a se stessi sul piano del sogno e soprattutto della fantasticheria. Spettacolo che in entrambi i casi suppone gli attori: i parenti, gli amici, i vicini di cui si spiano le minime reazioni, lasciando così libero corso ai nostri fantasmi. [...] L'esperienza della morte si conclude in un *voyeurismo* che per essere immaginario non è meno malato."[540]

Leggiamo nei *Chants*: "Il morto rinviene e si vede morto":[541] il mezzo-morto è insieme soggetto-vedente (l' "io") e oggetto-visto (l' "altro"). Münster, infatti,

> "scopre in sé una facoltà nuova, di potersi «praticamente» considerare un altro."[542]

Allo stesso modo, l'ombra del disegno *Apparenza* (1941)[543] mostra la putrefazione del corpo mortale della ragazza che la proietta in terra, 'impudicamente' e senza 'pietosi veli', già come un cadavere in stato di decomposizione, "ombra" rivelata e in attesa di essere "liberata" come l'anima resa visibile che l'uomo lascia alle sue spalle in *Anima e corpo*,[544] per diventare l'unica forma degna di essere considerata l'io, ovvero di passare dallo status di altro a quello di io. La fanciulla non incontra la Morte, ma è essa stessa la Morte nella sua ombra: "l'uomo è una bara che trasporta se stesso morto." [545] Attraverso le seggiole vuote di Casa "La vita", attraverso l'altro che non c'è più, vivo l'unico modo che mi è possibile per concepire io che non ci sono più. L'uomo, e in particolare l'artista, riesce a sdoppiare l'Io nello spettacolo della morte dell'altro,[546] attraverso la quale esorcizza la

[540] L. V. Thomas, *op. cit.*, pp. 267-268.

[541] Cfr. la traduzione di S. Cirillo ai *Chants de la Mi-mort*, in *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio,* cit., p. 110.

[542] A. Savinio, *Il signor Münster*, cit., p. 86.

[543] Cfr. Id., *Catalogo generale,* a cura di P. Vivarelli, cit., p. 305.

[544] *Ivi,* p. 298.

[545] Id., *La nostra anima*, cit., p. 34. Nella *Gaia scienza*, infatti, leggiamo: "*Il pensiero della morte*. […] Dietro ad ognuno c'è la sua ombra, il suo cupo compagno di strada!" (F. Nietzsche, *La gaia scienza, Libro quarto*, aforisma n. 278, cit., p. 146).

[546] Savinio narra la visione con cui termina il ricordo-sogno ad occhi aperti sull'amica Mary, che nella fantasia del nostro autore è mitizzata in Berenice: l'immagine della donna, forse morta, si trasforma in teschio: "La chioma di Berenice è stesa sotto le palpebre del signor Dido. Si parte la luminosa chioma dal sommo di un capo minuscolo, nero. Grande solo negli occhi cavi, nella dentatura scoperta. A filo a filo anche la chioma si spegne." (Id., *Il signor Dido,* cit., p. 763).

paura della propria morte.[547] La morte altrui, attraverso il procedimento denominato "la morte addomesticata",[548] porta a "familiarizzarsi con la necessità della propria morte".[549] La propria morte è, infatti,

> "qualcosa di sostanzialmente inconcepibile, inimmaginabile, che l'uomo non può rappresentarsi; o meglio, lo può fare [...], ma *solo in modo indiretto o spostato*, attraverso qualcosa che ne è una specie di correlato simbolico, come, per esempio la castrazione oppure la morte dell'altro."[550]

La paura della morte è simbolizzata come "angoscia di evirazione",[551] che si che vorrebbe vivere solo come "cosa altrui". Le "cuciture"[552] del manichino, nelle quali Fornari legge il *coinema* della morte-castrazione,[553] possono essere lette come giustapposizione di vita e morte (il mezzo-morto) o l'*io* che si sovrappone all'*altro* (attraverso il passaggio *io/soggetto* e *altro/cosa*), per un'inconscio istinto di autoconservazione che salvaguardi l'*io* difronte alla morte, vissuta come inconcepibile e terribile perdita del *sé*.

Savinio trasferisce la morte sul personaggio, ma anche su se stesso-personaggio, come quando narra della propria testa che si stacca in uno dei tanti racconti in cui lascia irrompere la fantasia nella realtà dei ricordi della sua vita, *riscrivendola* in un "sogno di se stesso"[554] che è il sogno dell'arte.

> "Il mio corpo decapitato camminava nel buio, ma i suoi movimenti erano guidati dalla testa, a quel modo che i movimenti in mare di una nave possono essere guidati da una radio collocata sulla terraferma."[555]

Il manichino dai mille volti de *Il compagno di viaggio* (e il viaggio di cui si parla è la vita) è il narratore e il narrato, il soggetto e l'oggetto, colui che porta la voce e il silenzio, è *l'io/ vivo* e al tempo stesso *l'altro/morto* (la Morte esorcizzata), è il mezzo-morto e insieme l'io-morto, è vita ed è morte rappresentate contemporaneamente, in un'unica figura:

> "Avverto per la prima volta i nessi invisibili che mi uniscono al corpo notomizzato del nume. Ignoro in quale modo questa partecipazione si compia, né riesco a spiegarmela, poiché è sempre la medesima distanza tra me e lei;

[547] Cfr. S. Ferrari, *op. cit.,* p. 197.
[548] P. Ariès, *Storia della morte in occidente*, Milano, Rizzoli, 1978.
[549] S. Ferrari, *op. cit.,* p. 195
[550] Id., *op. cit.,* p. 188 (corsivo nostro). "Freud ricorda infatti più volte che l'uomo sostanzialmente non crede, non può credere alla propria morte: essa è sempre qualcosa che riguarda gli altri."
[551] S. Freud, *L'Io e l'Es*, in Id., *Opere*, IX, p. 520.
[552] Cfr. A. Savinio, *Madre e figlio,* in Id., *Altri racconti*, cit., p. 836.
[553] F. Fornari, *Coinema e icona*, cit., p. 173.
[554] A. Savinio, *Il signor Dido,*cit., p. 742.
[555] Id., *Concerto privato*, in Id., *La famiglia Mastinu*, cit., pp. 735-739.

pure non posso negare l'aderenza della sua vita alla mia, confuse ormai in una sola e medesima."[556]

Che il personaggio-*alter-ego* si dica "morto e nell'istante medesimo risuscitato" [557] è come se dichiarasse che il suo *io* si fosse nella Morte esaurito e al tempo stesso sopravvissuto: l'esperienza dell'unione con la Morte ha prodotto l'assurda revocabilità del viaggio mortale, azione che svela essersi trattato solo di immaginazione e istintivo esorcismo di tale fantasia "contro-natura".
Savinio vuole "umanizzare la morte, per consegnarla, riabilitata, ai suoi personaggi".[558] Ma più che *riabilitata*, il nostro Autore vuole renderla visibile, come si fa in laboratorio trattando con alcuni pigmenti sostanze incolori.

Uno dei modi per esorcizzare la morte resta lo humour nero, che è inoltre una forma di narcisismo, vissuta come tentativo di "salvare" l'*io*.
Il nostro autore non perde mai il gusto di fare uso dell'ironia anche in momenti in cui essa suonerebbe a sproposito ("Morto! Collocamento sicuro, definitivo"),[559] tanto che Teresa, morta rediviva e personaggio dell'*Alcesti*, rimprovera il suo Autore:

"Taccia colui che ha parlato. Non creda di portare i suoi commenti e la sua ironia in cose che travolgono ogni commento e ogni ironia."[560]

Se la morte è ospitabile nella casa-mente solo se metaforizzata (sessualizzata o oggetto di humour nero), in quale modo e misura il manichino (che abbiamo inteso come metafora o ribalta premetaforica, portatrice di significato e insieme immagine della costruzione semantica del linguaggio), può essere considerato metafora della Morte?
Esso è da intendersi un uomo deanimato (morte-castrazione) o piuttosto una cosa animata (istinto creativo-erotico)? Questa ambiguità è dovuta al fatto che l'impiego della figura del manichino come personaggio da una parte "riduce" la creatura umana a qualcosa di stilizzato, trasumanato, "eternizzato", posto oltre la morte e al tempo stesso *nella* morte, dall'altra sottolinea il tentativo artistico di "animare" ciò che è oggetto e superare la

[556] Id., *Tragedia dell'Infanzia,* cit., pp. 549-550: "Avverto per la prima volta i nessi invisibili che mi uniscono al corpo notomizzato del nume. Ignoro in quale modo questa partecipazione si compia, né riesco a spiegarmela, poiché è sempre la medesima distanza tra me e lei; pure non posso negare l'aderenza della sua vita alla mia, confuse ormai in una sola e medesima."

[557] *Ivi*., pp. 551-553: "Mi anniento nei visceri della dea [...], morto e nell'istante medesimo risuscitato [...]."

[558] S. Cirillo, *Casa "La Vita" di Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio,* cit., p. 27.

[559] A. Savinio, *Alcesti di Samuele,* cit., p. 194.

[560] *Ivi,* p. 167.

paura dell'ignoto "umanizzandola" attraverso un tentativo di movimento, creando una figura di morte resa più "familiare". [561]

4.6. Il manichino, tra castrazione e creazione.

Come già dimostrato, statua e manichino sono personaggi "mentali". La statua può indicare uno stato d'animo (la nostalgia) in una sorta di correlativo oggettivo, la meditazione, "fotografata" da quella "fotografia intellettuale" che è la pittura metafisica o, ancora, il pensiero stesso, situato nello spazio mentale. Allo stesso modo, il manichino è una sorta di "ribalta", ossatura-*supporto* del personaggio, ancora senza volto né voce, e contemporaneamente il personaggio stesso, una volta apparso sulla scena, diventa creatura *oltreumana* e assolutizzata proprio come il manichino.[562]

L'utopia saviniana è un linguaggio di idee pure, senza necessità di parola e soprattutto di quel "grumo di parole" che è il personaggio, giacché esso per Savinio è un "capro espiatorio" che dà *consistenza* e *corposità* alle idee[563] e rende umano il pensiero, ma forse *troppo umano*. Il *verbo che si fa carne* nel personaggio è per Savinio una specie di limite, tuttavia è proprio il *burattino verbale* a rendere *umana*, accessibile e *plastica* la dinamica agonistica delle idee e a permettere che il teatro si faccia 'arte totale', comprendendo, cioè, anche il linguaggio 'diurno' della parola.
Il "pensiero parlato" di cui la scrittura automatica vorrebbe essere l'espressione, può essere, infatti, inteso come il personaggio stesso, che è *pensiero che parla e che si vede*.

Ma come "porta" la morte il manichino? O, meglio, come è rappresentata la morte nell'arte saviniana?

In scena la metafora può "vivere" nella presenza "premetaforica" dei suoi due termini costitutivi (*topic* e *vehicle*), nella loro simbolizzazione, ma anche in quella del *tenore* che tra essi intercorre, e queste soluzioni possono sovrapporsi su vari livelli (costumi, scenografia, aspetto del personaggio,...).

[561] Cfr. D. G. Rossetti, *Nuova nascita della morte*, XCIX, in Id., *La Casa di Vita*, cit., p. 108: "Oggi la Morte mi appare come un fanciulletto / Cui la Vita, sua madre usuale, ha posto sulle mie ginocchia / Perché divenga mio amico e scherzi con me; / Così forse il mio cuore può essere sedotto / A non trovare più spavento in un volto così dolce; / Così forse il mio cuore stanco può essere, / Nei teneri occhi tuoi, ora nati, o Morte, / Riconciliato con te prima del giudizio."

[562] "[…] Nivasio è Ulisse per la curiosità e lo spirito d'avventura intellettuale che li muove entrambi, per il trascorrere da immaginazione ad immaginazione, per essere tutti e due, una volta che Ulisse avrà attraversato la macchina chimico/teatrale uomini immunizzati, al di sopra delle passioni, sterilizzati e resi assoluti anche nelle quotidianità dal loro transito sotto il vuoto spinto della sorgente metafisica." (V. Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, cit., p. 48).

[563] Cfr. A. Savinio, *Capro (espiatorio),* in Id., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 84.

Ad esempio, la metafora del cambiamento si "incarna" nel mito di *Edipo re*, trovando forma non solo nei singoli personaggi che cambiano atteggiamento e *animus*, ma anche nei costumi stessi (diversi a seconda del momento che vive il personaggio) e nella scenografia in movimento: tutto è messo a nudo (anche il cuore che fuoriesce dal costume (l'elemento anatomico torna spesso nelle tele metafisiche), l'anima che esce allo scoperto. Personaggi e scenografia mostrano il *leitmotiv* dell'intera tragedia, proponendosi come metafora, fondendo, cioè, "astrazione e corporeità".[564] Ma come può il manichino "incarnare" il l'idea della Morte?

Se si considerano tutti i modi in cui entra in scena la metafora della morte, ovvero la metafora che per *tenore* ha il significato "morte" e come *vehicle* e *topic* rispettivamente (ma anche in senso contrario) *uomo* e *cosa* oppure *vita* e *morte,* se da una parte la statua può essere simbolo della morte, il manichino è una figura dai significati molteplici, è più "snodato": esso può essere considerato uomo-oggetto (metafora nominale per descrivere l'identità, "il morto") o scarto tra vita e morte simbolizzato, ossia il *tenore* metaforico "umanità" o "mezza-morte". Può avvenire che il terzo termine o *tenore*, invece di essere rappresentato dai soli due termini o simbolizzato in scena in assenza degli stessi, sia presente, senza direzione e insieme ad uno dei due termini o entrambi (uomo vivo, morto e manichino), ma possono essere anche abbinati per analogia (tra manichino e vivo, si allude al morto; tra manichino e morto si allude al terzo termine, cioè il vivo).

La rete delle interpretazioni diventa, così, complessa, ma riconduce alla medesima lettura: attraverso l'*altro* "messo a morte" o l'*io* che porta addosso i segni della castrazione-oggettivazione, si torna, circolarmente, all'opera post-freudiana in cui il poeta è colui che sogna e vede/conosce (l'uomo calvo dormiente nella tela di Magritte *Les rêveries du promeneur solitaire*) e insieme colui che è sognato (come l'Autore presente in scena) ed è materia della conoscenza (il proprio inconscio).

Il signor Munster, già morto per "vedere" la verità assoluta della vita e della morte, e ancora vivo per poterla raccontare, è proprio il poeta, ossia l'*io* che è insieme autore e personaggio.

Nella tela di De Chirico *Le Chant d'amour* vediamo una testa di marmo (Apollo-Apollinaire-il poeta) che intona un canto, ossia quello di Orfeo, tra amore e morte. Orfeo si può vedere (la testa di marmo), Euridice la morta (la Morte), no. Il poeta-Orfeo ha occhi di pietra bianchi, che non possono comunicare ciò che hanno visto (Euridice/Morte) e che probabilmente hanno perso anche la vista, poiché la morte va "vista" nel suo buio,[565] ed è rimasto pietrificato (ossia, morto) , come dallo sguardo di Medusa. Il poeta è cieco (Apollinaire), come il manichino senza volto e quindi privo anche dello sguardo (pensiamo alla cecità della marchesa di Riancourt, dal volto di

[564] Cfr. E. Gagliasso, *Usi epistemologici della metafora e metafore cognitive,* cit., p. 14.

[565] A. Savinio, *Alcesti di Samuele,* cit., p. 135.

manichino e dalla voce metallica, assimilata ad un automa).[566] In quegli occhi ciechi, la Morte è visibile: il volto della Morte cambia lo sguardo di chi la vede, lo rende muta pietra, toglie il canto al cantore Orfeo, sicché il *canto d'amore* non è una musica (quella che ne costituiva il volto-anima, come nel dipinto *Orphée* (1932), né una parola (appare un chiodo senza alcun cartiglio appeso), ma l'immagine ferma di una "vita silente".

> "E un giorno, civilissimi, ossia verbalissimi, le nostre stesse parole perderanno la loro azione, il loro gesto, cioè a dire suono e formulazione, e vivremo dentro una nube di parole informulate, silenti.[567]

"La morte è un linguaggio o un antilinguaggio?"[568] si chiede l'antropologo Thomas. Può la Morte essere scambiata per il silenzio che la nasconde? E, d'altra parte, può il linguaggio mortale assolutizzarsi nel silenzio rimanendo *linguaggio*?

Il morto che torna non è manichino muto, come la Morte, ma rientra nel sistema comunicativo umano, che si serve del linguaggio, anche se fatto di *cose*, metaforico.

Resta comunque problematico considerare il linguaggio del Direttore del Kursaal dei Morti, personaggio dell'aldilà saviniano, morto e pertanto invisibile a chi è "ancora" vivo (come il mezzo-morto Roosevelt): come può egli parlare, come possiamo udire la sua voce? Il nodo è presto sciolto: Savinio, considerando il pubblico "morto" (una sorta di "massa" di uomini con la bombetta-bilboquets magrittiani) lo dota automaticamente della facoltà di comunicare (e quindi, sentire) con i "morti" presenti in scena.

Il pubblico si scopre, quindi, costretto ad assumere il punto di vista dei morti per "similitudine" e questa "somiglianza" slitta in "identità": la platea è indotta a "specchiarsi" nei "morti" rappresentati, allo stesso modo in cui l'uomo si sente riprodotto dal manichino (ma qui è l'uomo a farsi manichino che rispecchia la creatura "morta" che il Teatro investe dello statuto di "realtà"), avvertendo il *sé* come oggetto-morto, e quindi compiendo il miracolo di trovarsi contemporaneamente aldiqua e aldilà della morte, conservando una logica e una capacità comunicativa unitaria.

Il manichino è, quindi, figura dell'uomo che può "morire per similitudine", cioè si fa presenza ricostituita della Morte per similitudine, ponendosi come scena ed evento al tempo stesso, conoscenza diretta del mistero e insieme strumento per accedervi, riduzione dell'*io* e garanzia di salvezza dall'imprescindibile istinto di morte. Perché l'arte, seppur attratta dal mistero "infero" come qualcosa di esterno all'*io* (pur trattandosi, magari, dell'inconscio dell'artista), possiede una forza centripeta che riporta il centro

[566] Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare,* cit., pp. 601-602.
[567] Id., *Alcesti di Samuele*, cit., p. 50.
[568] L. V. Thomas, *op. cit.*, p. 428.

sull'*io*-creatore e sulla sua coscienza di *sé* (sfera diurna) come termine da preservare assolutamente, soggetto primo dell'interesse saviniano.

CONCLUSIONE

Savinio è stato uno degli autori della Letteratura Italiana che più ha subito il fascino della morte, e non secondo le modalità romantiche o prettamente gotiche, bensì con sensibilità più fine di quella dei Surrealisti; che pure vedevano nel *brutto* della Morte il *brutto* dell'inconscio che li attraeva e che intendevano mimare nei loro giochi provocatori (riproducendo il senso di disagio e perturbante disgusto dei vivi nei confronti del *monstrum* impudico della decomposizione).

Nell'arte la morte vive nella rappresentazione dell'incubo, poiché la presenza diretta è invisibile e indicibile. Il Surrealismo ha voluto rappresentare l'informe (come similitudine con la presenza irrappresentabile), ma Savinio si è riproposto di dare "forma all'informe", cioè ricreare la metafora intellettualmente, nel segno della memoria dell'immagine e della parola.

Creare metafore è "far morire" l'*idea*, pietrificarla: metaforizzare la morte è renderla visibile, usufruibile, è "imbalsamare" il mostro per esporlo allo sguardo degli studiosi, dei filosofi, dei semplici curiosi, è portare *la nostra anima* nel *Museo dell'uomo* e presentarla ironicamente col volto d'uccello. La metafora è strumento di conoscenza, perché conoscere è "possedere", delimitare, fissare in un'immagine le idee, ed essa mostra teatricamente il meccanismo del pensiero che precede e fonda il linguaggio stesso con cui si esprime la conoscenza.

Metaforizzare la morte è cercare di "smontare" un concetto prima che si faccia parola, anche se parola chiara e visione chiara non potrà mai essere. Siccome la morte non approda alla parola, metaforizzarla resta il tentativo più concreto di rendere l'essenza della morte, un'essenza-assenza. È possibile concretizzare il vuoto della morte (che forse vuoto non è, bensì una pienezza diversa) attraverso la simbolizzazione (il mare-morte), la raffigurazione di qualcosa che rimandi a un'altra cosa non presente (il guanto vuoto), la creazione dell'oggetto animato di memoria futurista o del morto vivente (il signor Münster), oppure, ancora, la teatralizzazione del passaggio, ossia la considerazione del movimento come stato che svela per contrasto l'assenza.

Così nasce la *Casa "La Vita"*, dove la visione è rincorsa come il suono di un violino che non lascia traccia, nemmeno sullo spartito dal quale dovrebbe essere tratta la musica di cui si fa interprete. La casa per Savinio non è *della* vita (come nel titolo rossettiano *The House* "of"*Life*), ma *è* la Vita: non ospita la vita, ma la raffigura mentre corre e mai è presente del tutto, poiché rimanda all'assenza sempre presente, ossia la Morte, che si rivela come presenza reale solo nel vuoto della pagina bianca.

Ma anche quella è rimando alla scrittura assente corrispondente ad un contenuto nascosto, inespresso solo perché è "finita la parola", il nome,

come nel binomio suono-vita della poesia *La corda e il nome* di Pasolini, nella quale suona un violino dal "silenzio d'automa".[1]

La mente è una casa che accoglie la visione, una ribalta che presenta la rivelazione ricostruita dai segni premetaforici per mezzo dei quali l'arte filosofica allude al mistero. La metafora, nei confronti del particolare oggetto "morte", in fondo, non fa che posticipare l'inevitabile percezione dell'assenza ultima, quella che la filosofia non sa indagare, né la parola descrivere.

Il volto del manichino è come la metafora: esso pare una realtà in sé, ma è una sorta di ponte tra ciò che esso vede internamente (come il personaggio Nìvulo del racconto *Anima*)[2] e che, pur essendo reale, non può essere visto e narrato (come la morte, incomunicabile e muta), se non entrando nella sua mente, e ciò che vediamo noi (un volto cieco). Come il manichino è "smontabile" e così mostra il suo meccanismo, così la metafora, smontata, porta alla luce i processi di produzione dei contenuti e del linguaggio ad essi adeguato, in modo mediato.

Ancora una volta "il paravento della materia" salva lo sguardo dell'uomo che non può vedere la nudità della verità misteriosa, se non minando le basi dell'io che si autodistruggerebbe col pensiero, se riuscisse veramente a concepire la propria morte, proprio come mina l'integrità del linguaggio, smontandolo e rendendolo sovversivo e imprevedibile.

Secondo Breton "il linguaggio è stato dato all'uomo perché ne faccia un uso surrealista":[3] questa è l'affermazione di un istinto di morte che è *non-forma* (linguisticamente e figurativamente), cosa inaccettabile, tantopiù per un Italiano che, come dice Savinio, culturalmente non può accettare ciò che si allontana dalla forma umana (e dal senso logico), ossia al modello rassicurante del *sé*.[4]

L'arte è, quindi, kleinianamente, un antidoto contro la morte, uno strumento che fornisce similitudini e proiezioni esterne dell'inconcepibile assenza dell'*io* in un mondo artistico che, come mostra l'autobiografismo trasfigurato di Savinio, resta irrimediabilmente sogno di se

[1] "L'ultima vibrazione / evoca nostalgici / paesaggi - muore. Sono / morto, non ho più nome." (P. P. Pasolini, *La corda e il nome*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, p. 612).

[2] Cfr. A. Savinio, *Anima*, in Id., *Tutta la vita*, cit., pp. 613-614.

[3] A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, in Id., *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 36-39. Cfr. anche H. Behàr, *op. cit.*, p. 180.

[4] Cfr. A. Savinio, *Il signor Dido,* cit., p. 796. Cfr. anche Id., *Contro il fanatismo* (in Id., *Opere,* cit., pp. 342-347): "Sono antifreudiani gli italiani, perché in Italia, per prudenza, per pigrizia mentale, e diciamo pure per saggezza, nessuna versione diversa ha corso di quella ufficiale della creazione del mondo, data una volta per sempre dalla Sacra Scrittura. Dicono gli antifreudiani (quando ero ragazzo gli antifreudiani non c'erano ancora, ma c'erano gli antidarwiniani), dicono che le storie di Freud abbassano l'uomo, perché pungono i principii della vita e delle stesse attività mentali in organi di cui è vergognoso parlare."

stesso, "quel sogno di se stesso nel quale tutto rientra, e si fonde, e diventa se stesso." [5]

Leili Maria Kalamian

[5] Id., *Il signor Dido,* cit., p. 742.

INDICE DELLE TAVOLE

Tavole riferite al capitolo 1:

1. 1 De Chirico G., *Saluti da un amico lontano*, 1916 (olio su tela)
1. 2 Savinio A., *Venere indica a Enea il suo destino*, 1938-1939 (matita, pastelli e acquarello)
1. 3 Savinio A., *Il riposo di Hermaphrodito*, 1944-1945 (tempera su compensato)
1. 4 De Chirico G., *Il viaggio inquietante*, 1913 (olio su tela)
1. 5 De Chirico G., *Mistero e malinconia di una strada*, 1914 (olio su tela)
1. 6 Savinio A., *L' île des charmes*, 1928 (olio su tela)
1. 7 Savinio A., *Matinée alphabetique*, 1929 (olio su tela)
1. 8 Savinio A., *Una strana famiglia,* 1947 (tempera su tela)
1. 9 Savinio A., *Fedeltà*, 1949 (tempera su carta)
1. 10 Magritte R., *La camera d'ascolto*, 1958 (olio su tela)
1. 12 Savinio A., *Senza titolo*, 1933-1934 (inchiostro a penna, pastello e tempera su carta
1. 12 Savinio A., *Attente d'Egée,* 1930 (olio su tela)
1. 13 Savinio, *Les collégiens*, 1929 (olio su tela)

Tavole riferite al capitolo 2:

2. 1 G. Dechirico, *Ma chambre dans le Midi*, 1927-1928
2. 3 Savinio A., *La forête*, 1926-1927 (carboncino e tempera su carta)
2. 4 Savinio A., *Senza titolo*, 1926-1927 (inchiostro acquarellato su carta)
2. 5 Savinio A., *Senza titolo*, 1926-1927 (inchiostro, pastelli e acquarello)
2. 4 Magritte R., *I due misteri*, 1966 (olio su tela)
2. 8 A. Savinio, *Atlante*, 1927 (olio su tela)
2. 9 Savinio A., *Innocenza e somiglianza* (matita, inchiostro a penna e acquarello su carta)
2. 10 Savinio A., *Corna sotto gli occhi*, 1942-1943 (inchiostro a penna su carta)

Tavole riferite al capitolo 3:

3. 1 Savinio A., *Senza titolo*, 1909-1910 (matita su carta)
3. 2 De Chirico G., *L'enigma dell'oracolo,* 1910 (olio su tela)
3. 3 Savinio A., *I consiglieri*, 1927 (olio su tela)
3. 4 De Chirico G., *Il figliuol prodigo*, 1926 (olio su tela)
3. 5 Savinio A., *Les châtelains,* 1928 (olio su tela)
3. 6 De Chirico G., *Archeologi*, 1968 (olio su tela)
3. 7 Magritte R., *Il liberatore*, 1947 (olio su tela)

Tavole riferite al capitolo 4:

4. 1 Savinio A., *Bozzetto per i costumi di Edipo Re, Edipo* (tempera su carta)
4. 2 Savinio A., *Bozzetto per i costumi di Edipo Re, Edipo* (tempera su carta)
4. 3 Savinio A., *Bozzetto per i costumi di Edipo Re, Edipo* (tempera su carta)
4. 4 Savinio A., *Bozzetto per i costumi di Edipo Re, Edipo* (tempera su carta)
4. 5 De Chirico G., *Il centauro morente*, 1909 (olio su tela)

4. 6 Magritte R., *Madame Récamier de David,* 1950 (olio su tela)
4. 7 Savinio A., *Apparenza*, 1942 (inchiostro a penna)
4. 8 Savinio A., *L'anima e il corpo*, 1941 (inchiostro a penna e pastello blu su carta)
4. 9 De Chirico G., *Chant d'amour,* 1914 (olio su tela)
1. 10 De Chirico G., *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914 (olio su tela)
4. 11 Savinio A., *Orphée*, 1932 (tempera e pastello su tela)
4.12 Savinio A., *Casa "La Vita"*, 1941 (inchiostro a penna)

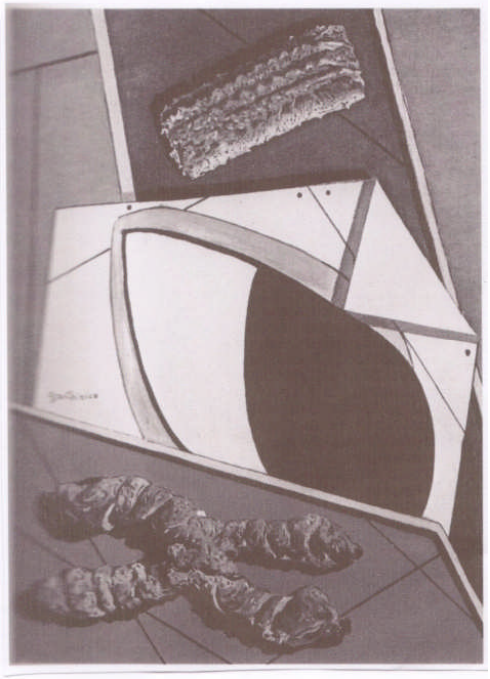


Tavola 1. 1

Tavola 1. 2

Tavola 1. 3

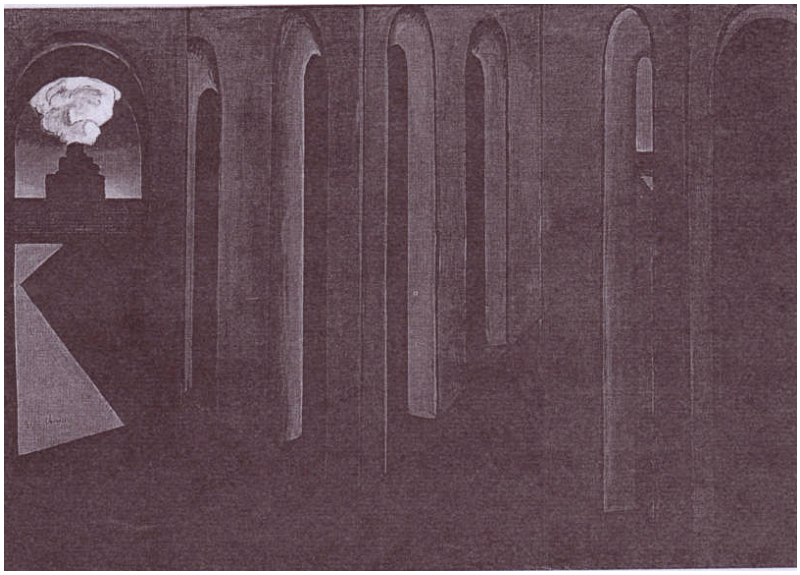


Tavola 1. 4

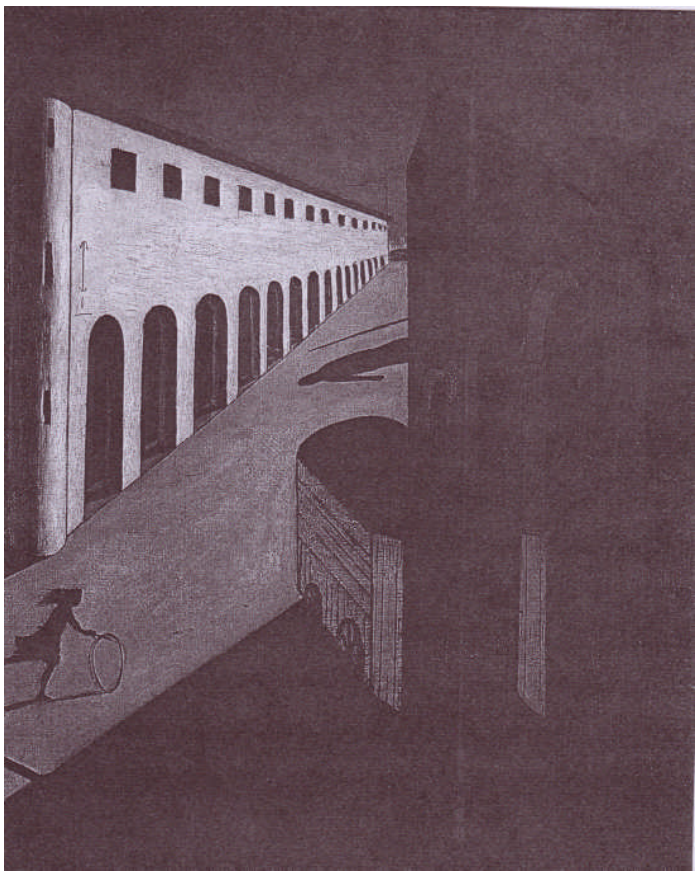


Tavola 1. 5

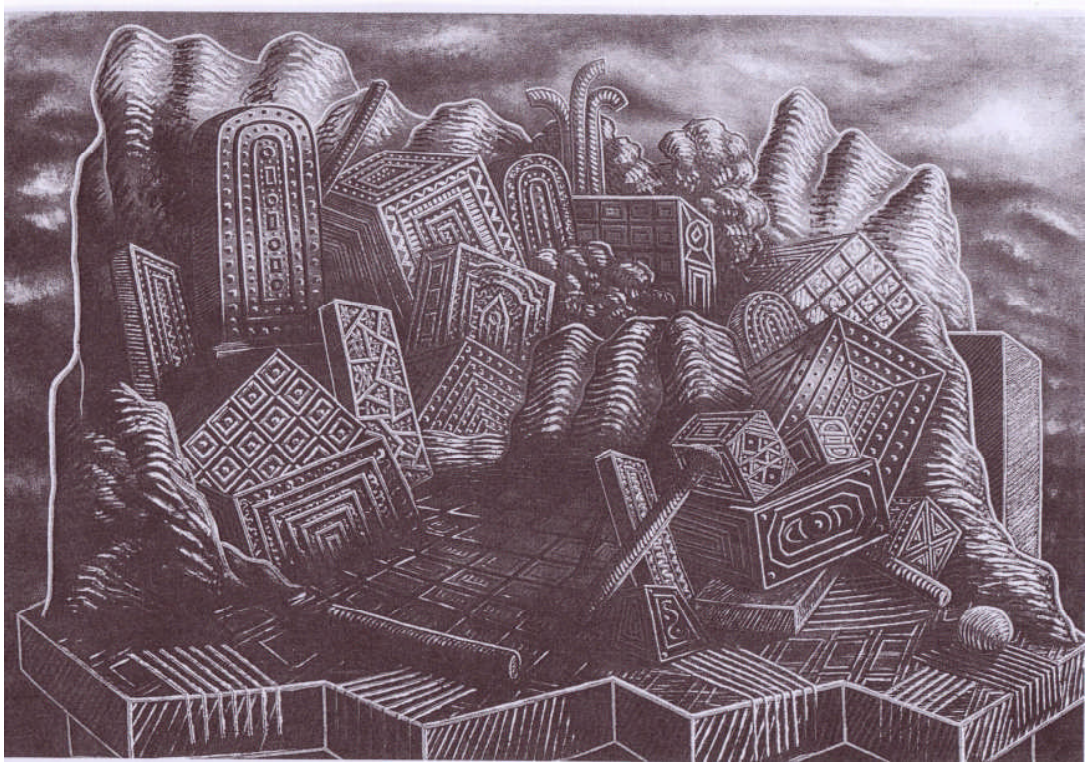


Tavola 1. 6

Tavola 1. 7

Tavola 1. 8

Tavola 1. 10

Tav. 1. 9

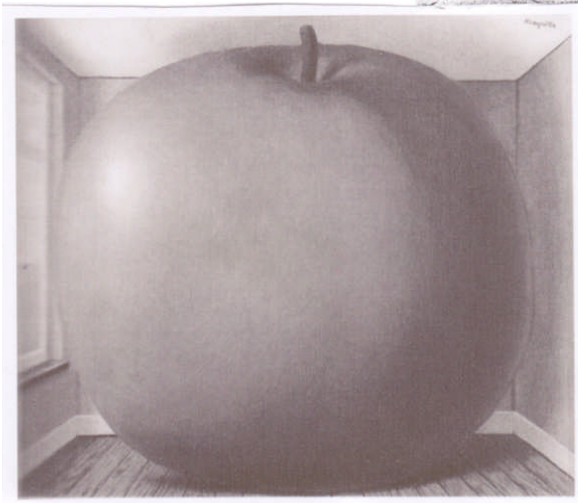
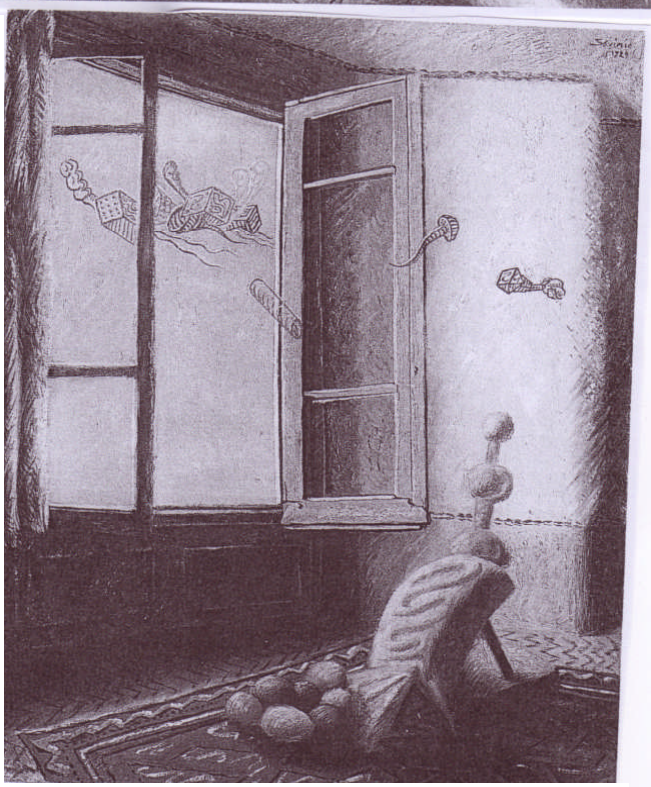


Tavola 1. 11

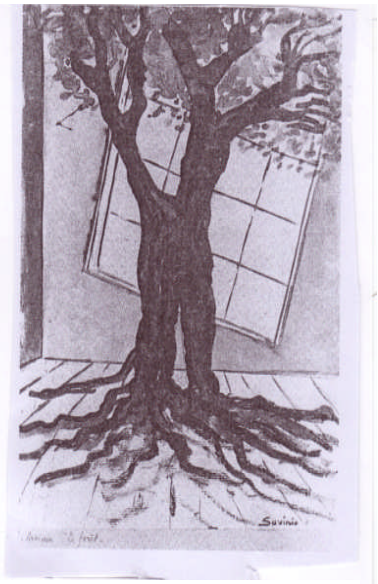
Tav. 1. 12



Tav. 1. 13

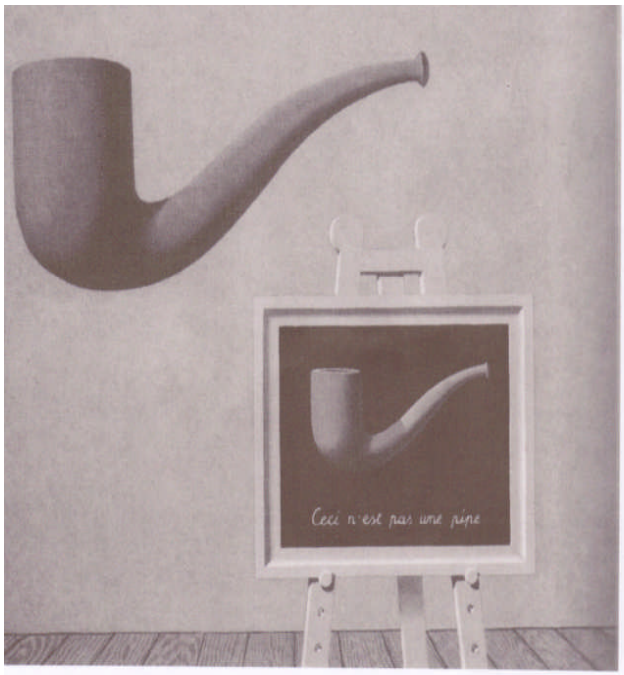
Tav. 2. 1

Tav. 2. 2



Tav. 2. 4

Tav. 2. 3



Tav. 2. 5

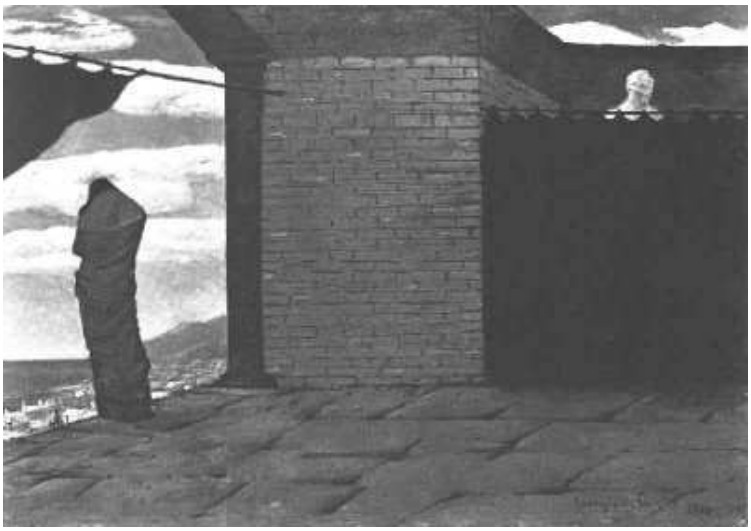
Tav. 2. 6

Tav. 2. 8

Tav. 2. 7

Tav. 3. 1

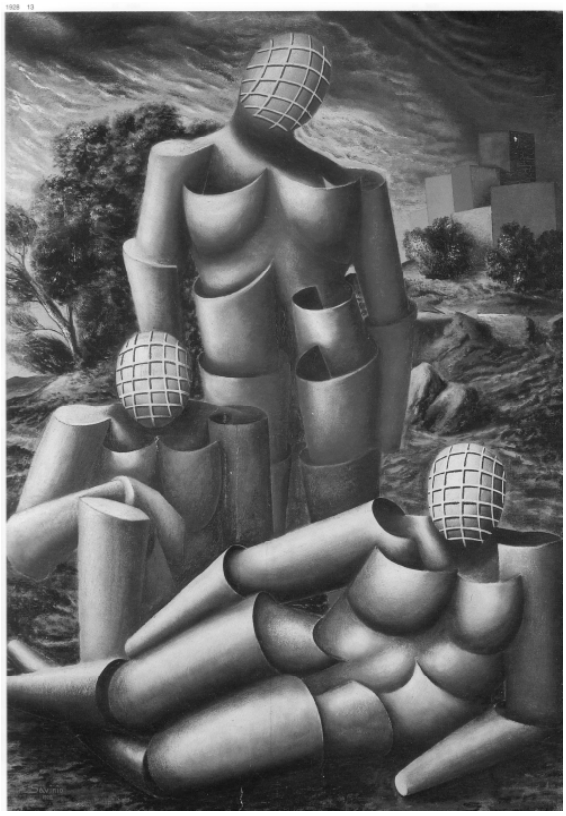
Tav. 3. 2



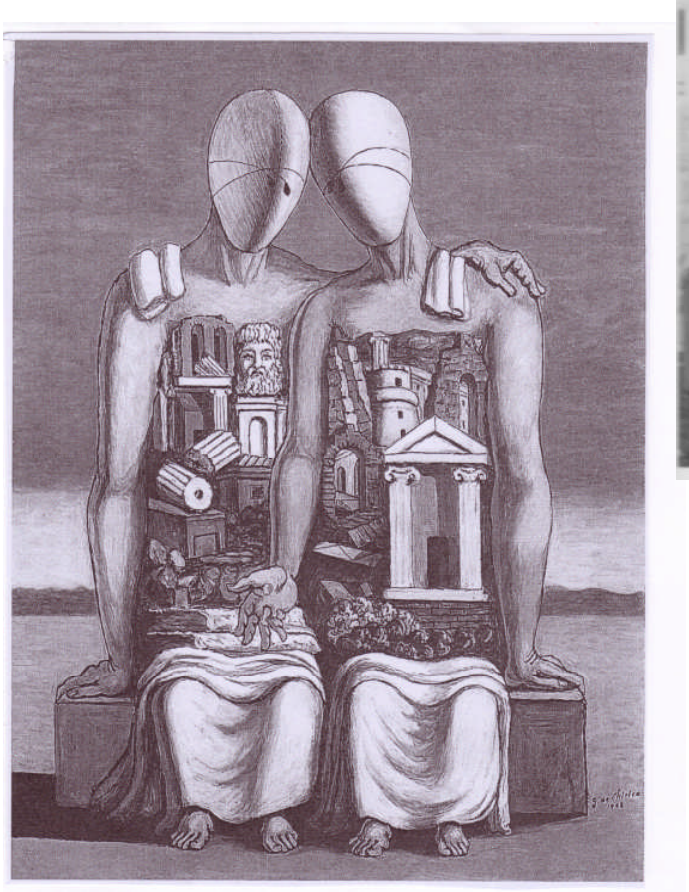
Tav. 3. 3

Tav. 3. 4

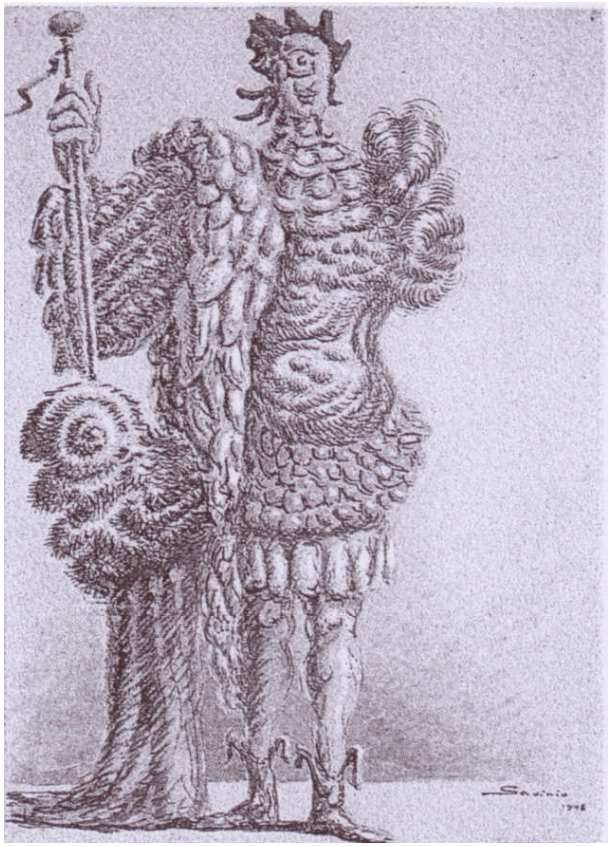
Tav. 3. 5



Tav. 3. 7

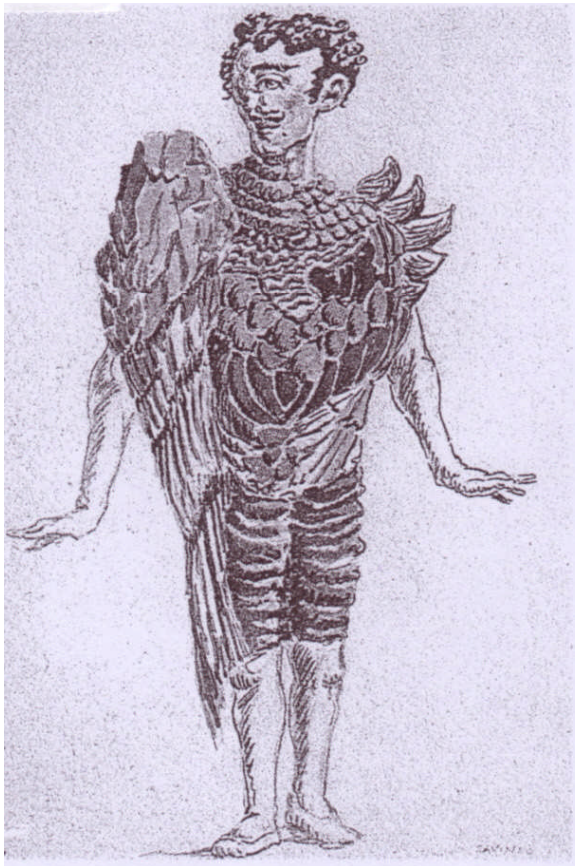


Tav. 3. 6

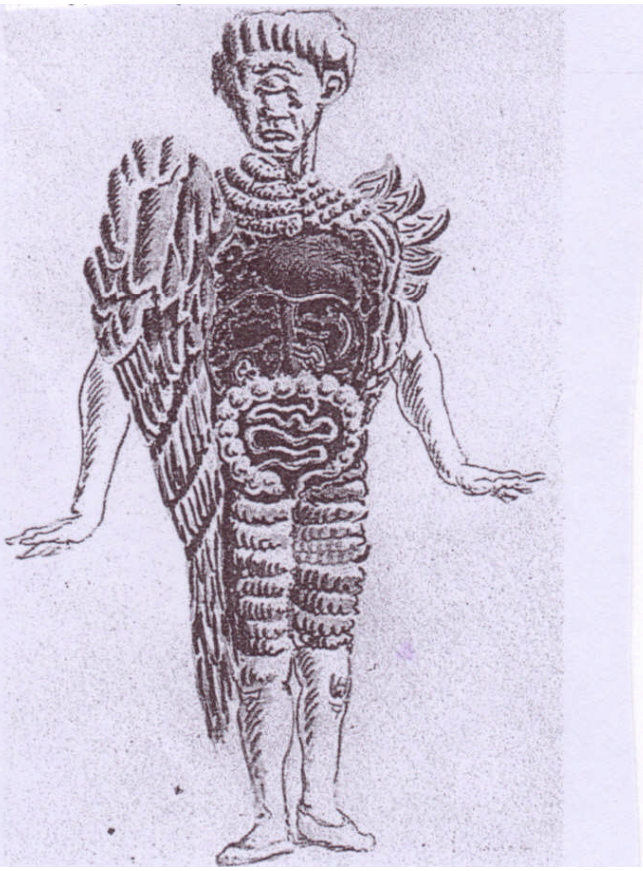


Tav. 4. 1

Tav. 4. 2

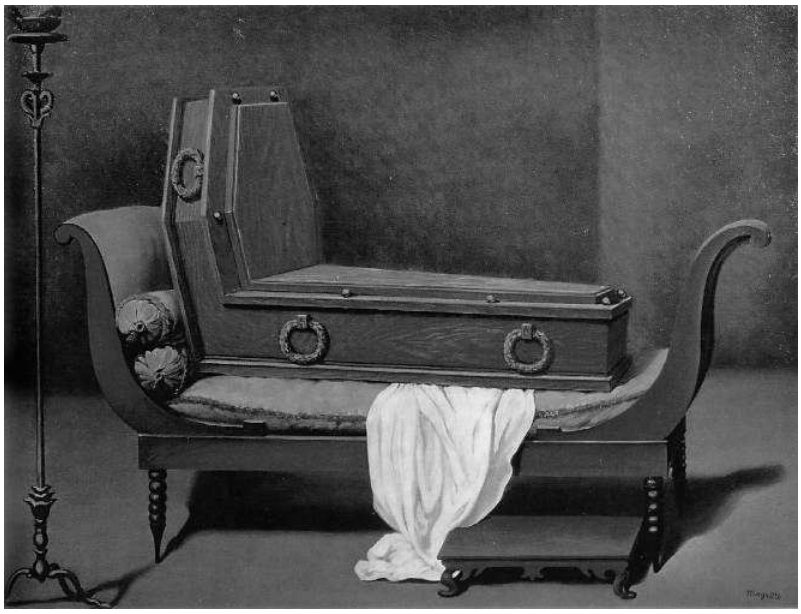


Tav. 4. 3



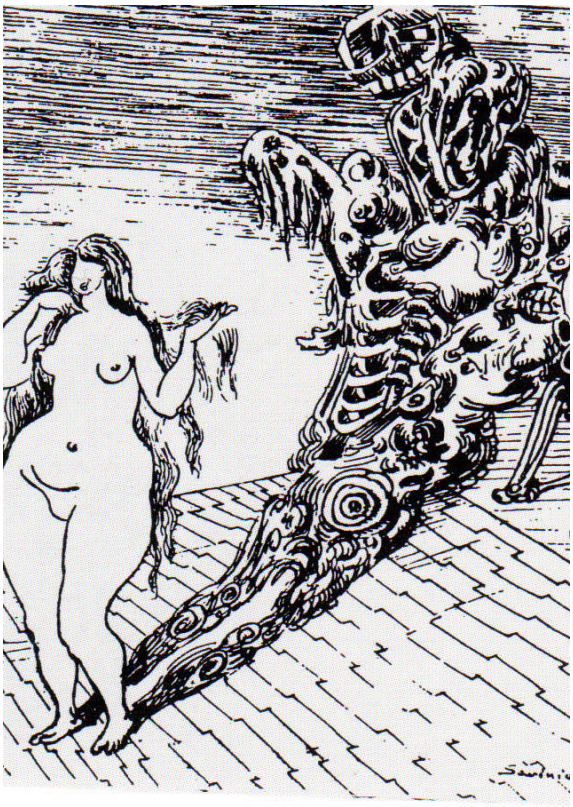
Tav. 4. 4

Tav. 4. 5

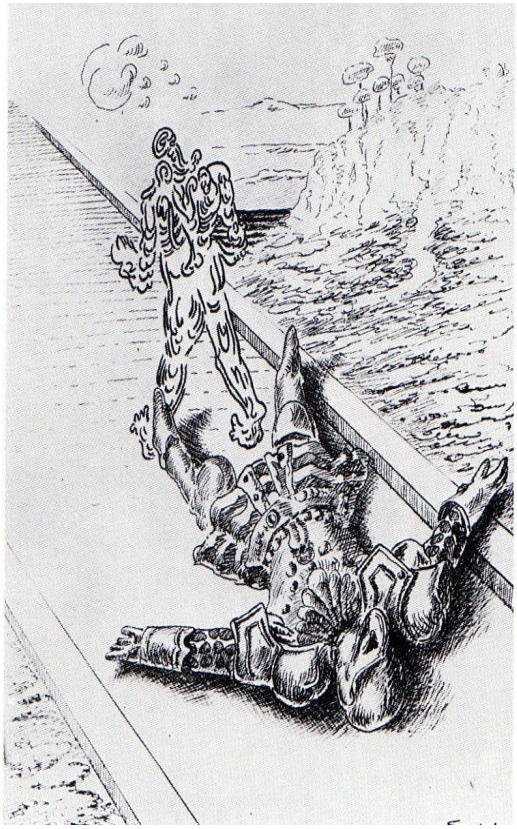


Tav. 4. 6

Tav. 4. 7

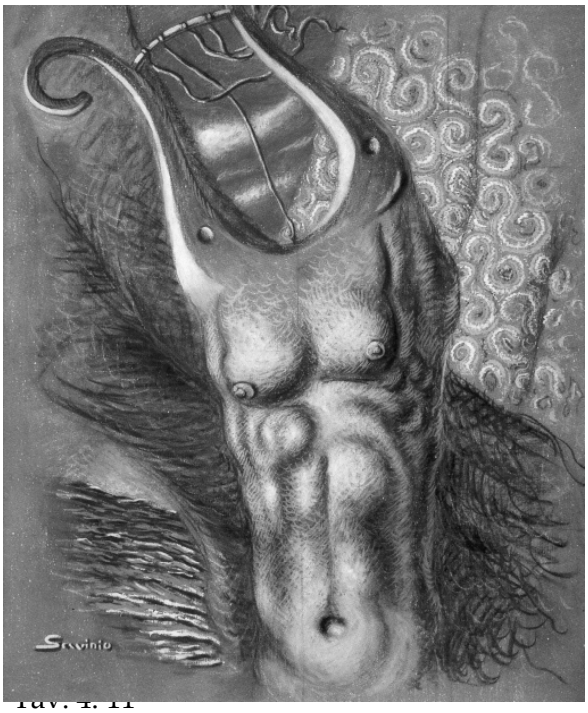


Tav. 4. 8



Tav. 4. 9

Tav. 4. 10



Tav. 4. 11

Tav. 4. 12

BIBLIOGRAFIA

TEORIA

1. Aristotele, *Poetica*, Milano, Rizzoli, 1987.
2. A. a. V. v., *Teoria della letteratura*, a cura di Raimondi E. – Bottoni L., Bologna, Il Mulino, 1975.
3. Ariès Ph., *Storia della morte in occidente*, Milano, Rizzoli, 1978.
4. Brandt R., *Filosofia nella pittura*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
5. Bettini M. (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
6. Briosi S., *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985.
7. Cacciari C., *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, R. Cortina, 1991.
8. Cacciari C., *Psicologia del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001.
9. Caillois R., *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983.
10. Campra R., *Territori della finzione,* Roma, Carocci, 2000.
11. Chasseguet-Smirgel J., *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Milano, Raffaello Cortina, 1989.
12. Châtelet F., *La mort, Avantages, Inconvénients*. Testo inedito citato da L. V. Thomas, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976.
13. De Marinis M., *Semiotica del Teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
14. Descartes R., *Opere scientifiche*, a cura di E. Lojacono, Torino, Utet, 1983, vol. II.
15. Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
16. Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1985.
17. Elam K., *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1993.
18. Ferrari S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1994.
19. Flora F., *I miti della parola*, Bari, Laterza, 1942.
20. Fornari F., *Coinema e icona*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
21. Fornari F., *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio,* Torino, Boringhieri, 1979.
22. Foucault M., *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988.
23. Francastel P., *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.
24. Freud S., *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in Id., *Opere,* Torino, Boringhieri, 2000, vol. VIII.
25. Freud S, *Il motivo della scelta degli scrigni*, in Id., *Opere,* Torino, Boringhieri, 2000, vol. VII.
26. Freud S., *L'Io e l'Es*, in Id., *Opere,* Torino, Boringhieri, 2000, vol. IX.
27. Freud S., *L'umorismo*, in Id., *Opere,* Torino, Boringhieri, 2000, vol. X.
28. Freud S. *Il perturbante,* Milano, Bompiani, 2002.
29. Gagliasso E., *Usi epistemologici della metafora e metafore cognitive*, in C. Morabito, *Metafora e scienze cognitive*, Milano, Mc Graw-Hill, 2002.

30. Gauillaumin J., *Origine et développement du sentiment de la mort*, in *La mort e l'homme du XX siècle*, Paris, Editions Spes, 1965.
31. Genette G., *Figure, Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969.
32. Guoimar P., *Un rêve de Pierre: quelques masques vivantes et matériels des présences de la Mort dans nos hantise contemporaines,* testo inedito citato da L. V. Thomas, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976.
33. Hegel F., *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997.
34. Heidegger M., *"Perchéi poeti?"* in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
35. Hillman J., *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Est, 1996.
36. Honig E., *Dark conceipt. The making of Allegory,* Providence, R. I., Braun University Press, 1972.
37. Jung C., *Studi sull'alchimia, CW*, in Id., *Opere,* Torino, Boringhieri, 1989, vol. XIII.
38. Lorusso A. M. (a cura di), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani, 2005.
39. Marchese A., *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, Società editrice internazionale, 1981.
40. Maritain J., *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957.
41. Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
42. Morabito C., *La metafora nelle scienze cognitive*, Milano, McGraw-Hill, 2002.
43. Mosconi G., *Discorso e pensiero*, Bologna, Il Mulino, 1990.
44. Mosconi G., *Il pensiero discorsivo,* Bologna, Il Mulino, 1978.
45. Mounin G., *«La communication poétique» précédé de «Avez-vous lu Char?»*, Paris, Gallimard, 1969.
46. Nietzsche F., *Opere* (2 voll.), Roma, Newton Compton, 1992.
47. Nietzsche F., *Aldilà del bene e del male*, Milano, Mondadori, 1981.
48. Oraison M., *La mort e puis aprés,* Paris, Fayard, 1967.
49. Orazio, *Ars poetica*, 361, Epistola III del II libro, Milano, Rizzoli, 2000.
50. Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura,* Torino, Einaudi, 1997.
51. Pasqualicchio N., *Maladea*, Padova, Esedra,1995.
52. Prieto L. J., *Principi di nooologia,*L'Aja, 1964, (traduzione italiana di S. Ristretta, Roma, Ubaldini, 1967).
53. Propp V. J., *Morfologia della fiaba,* Roma, Newton Compton, 1992.
54. Propp V. J., *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 1992.
55. Ricoeur P., *La sfida semiologica*, Roma, Armando Armando Editore, 1974.
56. Ruffini F., *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni editore, 1978.

57. Segal H., *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, 1952, in Id., *Scritti psicoanalitici. Un approccio kleiniano alla pratica clinica*, Roma, Astrolabio, 1984.
58. Segre C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
59. Shopenhauer A., *Parerga e paralipomena,* Milano, Adelphi, 1981.
60. Schopenhauer A., *Mondo come volontà e rappresentazione*, III, Milano, Bompiani, 2006.
61. Segal H., *Scritti psicoanalitici,* Roma, Astrolabio, 1984.
62. Sklovskij V., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
63. Starobinski J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco,* Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
64. Steiner G., *Linguaggio e silenzio,* Milano, Rizzoli, 1971.
65. Thomas L. V., *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976.
66. Tzversky A., *Features of similarity,* "Psychological Review", 84, 4, 1977.
67. Ubersfeld A., 1984, *Theatrikòn. Leggere il teatro*, Roma, Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, 1984.
68. Urban W., *Language and Reality*, New York, Macmillan, 1961.
69. Wheelwright P., *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, Indiana University Press, 1954.

FUTURISMO E SURREALISMO

68. A. a. V. v, *Alberto Savinio,* Milano, Electa, 1976.
69. A. a. V. v., *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, a cura di R. Tordi, Roma, Bulzoni, 1992.
70. A. a. V. v., *Caro Bompiani, Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988.
71. A. a. V. v., *Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-32*, Milano, Electa, 1990.
72. Alquié F., *Filosofia del surrealismo*, Firenze, Hopeful Monster, 1986.
73. Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1981.
74. Barbero L., *Alberto Savinio. Pittore di teatro*, Milano, Fabbri, 1989.
75. Behàr H., *Teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976.
76. Belting H., *Le ermetiche visioni quadrate* , in A. a. V. v., *Metafisica*, Electa, 2003.
77. Boatto A., *Una coppia di "nuovi filosofi"*, in A. Cavallaro, *Pittura visionaria e metafisica*, Milano, Fabbri, 1978.
78. Bonito Oliva A., *Il linguaggio come comportamento mancato* in A. a. V. v., *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina edizioni, 1977.
79. Bramanti V., *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983.
80. Breton A., *Manifesti surrealisti*, Torino, Einaudi, 1970.
81. Calvesi M., *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982.

82. Carlino M., *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979.
83. Carrà M., *Metafisica,* Milano, Mazzotta, 1968.
84. Cavalli Pasini A. M., *Oltre la soglia*, Milano, Unicopli, 2002.
85. Cirillo S., *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
86. Cocteau J., *Il mistero laico*, Milano, SE, 2000.
87. Duque F., *Un immenso museo di stranezza*, in A. a.V. v., *Metafisica*, Electa, 2003.
88. Esslin M., *Artaud e il teatro della crudeltà*, Edizione Abete, Roma, 1980.
89. Gambaro F., *Surrealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.
90. Lanuzza S., *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
91. Lista G., *Introduzione* a H. Behàr, *Il teatro dada e surrealista,* Torino, Einaudi, 1976.
92. Longhi R., *Scritti giovanili* 1912-22, Milano, Sansoni, 1980.
93. Longhi R., *Al dio ortopedico,* in "Tempo", 22 febbraio 1919.
94. Montini S., tesi di Laurea *La "mistica nuda" e la scena. Roger Vitrac: un uomo di teatro* (Relatore, prof. L. Allegri; Correlatore, prof.ssa G. Ferrari), Università degli Studi di Parma, a. a. 2002-2003.
95. Paquet M., *René Magritte. Il pensiero visibile,* Köln, Taschen, 2001.
96. Pedullà W., *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo,* Cosenza, Lerici, 1979.
97. Piscopo U., *Alberto Savinio,* Milano, Mursia, 1973.
98. Porzio M., *Savinio musicista*, Venezia, Marsilio, 1988.
99. Raimondi E., *Le pietre del sogno,* Bologna, Il Mulino, 1985.
100. Rinaldi R., *Un violino è sospeso in aria. Generi di prosa e altro*, Milano, Unicopli, 2005.
101. Rinaldi R., *Miracoli della stupidità*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1986.
102. Rognoni L., *Itinerario musicale di Savinio*, introduzione a Savinio A., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977.
103. Roscioni G. C., *Nota* ad *Hermaphrodito*¸ Torino, Einaudi, 1974.
104. Sabbatini M., *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997.
105. Schwartz A., *Surrealisti,* Milano, Mazzotta, 1989.
106. Šebelová Z., *L'ottimismo futurista: un rimedio alla paura della morte?*, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, L 22, Brno, 2001.
107. Secchieri F., *Dove comincia la realtà e dove finisce*, Firenze, Le Lettere, 1999.
108. Tinterri A., *Rapsodia saviniana*, introduzione ad A. Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999.
109. Tognelli I., *A. Savinio*, in A. a.V. v., "Letteratura italiana- I contemporanei", Milano, Marzorati, 1963.
110. Valentino L., *L'arte impura. Percorsi e temi della drammaturgia di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991.

111. Verdone M., *Il movimento futurista*, Roma, Lucarini, 1986.
112. Verdone M., (a cura di), *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973.
113. Vivarelli P. (a cura di), *Alberto Savinio*, Catalogo generale, Milano, Electa, 1996.
114. Waldberg P., *Metafisica, dada e surrealismo,* Milano, Fabbri, 1975.
115. Zinani M., Tesi di laurea, *Il teatro degli oggetti. Storia e modi di una forma teatrale contemporanea* (Relatore, Prof. L. Allegri; Correlatore, Prof.ssa G. Ferrari), Università degli Studi di Parma, a.a. 1987-1988.
116. Zoppi F., *Quando le statue non sorridevano* in A.a.V.v., *Alberto Savinio*, Milano, Mazzotta, 2002.

TESTI FUTURISTI E SURREALISTI

117. Apollinaire G., *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1989.
118. Aragon L., *Poêmes*, Paris, Editions Pierre Seghers, 1959.
119. Artaud A., *Artaud le Mômo*, *Ci-git e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003.
120. Artaud A., *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1975.
121. Bontempelli M., *Il Bianco e il Nero,* Napoli, Guida, 1987.
122. Bontempelli M., *Eva ultima*, in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978.
123. Bontempelli M., *La scacchiera davanti allo specchio,* in Id., *Opere scelte,* Milano, Mondadori, 1978.
123. Bontempelli M., *Minnie la candida* in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978.
124. Breton A., *Antologia dell'umor nero*, Torino, traduzione di P. Decina Lombardi, Einaudi, 1970.
125. Breton A., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987.
126. Breton A., *Les champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1971.
127. Breton A., *S'il vous plait,* Paris, Gallimard, 1971.
128. Breton A., *Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, 1971.
129. Breton A., *I vasi comunicanti*, Roma, Lucarini Editore, 1990 (traduzione italiana di A. Laserra).
130. Breton A., *Nadja*, Torino, Einaudi, 1977.
131. Breton A., *Poesie,* Torino, Einaudi, 1981.
132. Breton A., *Notes sur la poésie*, in collaborazione con P. Èluard, Parigi, Ed. G. L. M., 1936.
133. De Chirico G., *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985.
134. De Chirico G., *Une nuit*, "La Révolution Surréaliste", 15 Ottobre 1925.
135. Desnos R., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1999.
136. Dessy M., *La casa dalle porte chiuse* (1919), in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973.
137. Jarry A., *Ubu re*, La Spezia, Il club del libro - Fratelli Melita, 1982.
138. Lautréamont, *I canti di Maldoror*, Milano, Rizzoli, 2002.
139. Marinetti F. T., *Mafarka il futurista,* Milano, Mondadori, 2003.
140. Marinetti F. T., *Teatro* (II voll.), Milano, Mondadori, 2004.

141. Marinetti F. T., *Teatro* (II voll.), a cura di G. Calendoli, Roma, Vito Bianco, 1960.
142. Marinetti F. T., *Teoria ed invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996.
143. Papini G., *Il tragico quotidiano* (versione del 1913), Firenze, Vallecchi, 1927.
144. Pirandello L., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995.
145. Rosà R., *Romanticismo sonnambulo* (1917), in M. Verdone (a cura di), *Prosa e Critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973.
146. Savinio A., *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.
147. Savinio A., *Ascolto il tuo cuore, città,* Milano, Bompiani, 1984.
148. Savinio A., *Capitan Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989.
149. Savinio A., *Capri*, Milano, Adelphi, 1995.
150. Savinio A., *Casa "la Vita" e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999.
151. Savinio A., *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992.
152. Savinio A., *Documenti ferraresi,* in E. Coen (a cura di), catalogo della mostra *Alberto Savinio*, Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, 1980.
153. Savinio A., *Drammaticità di Leopardi*, in Aa.Vv.,*Giacomo Leopardi*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1938.
154. Savinio A., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995.
155. Savinio A., *Hermaphrodito*, Milano, Garzanti, 1947.
156. Savinio A., *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Milano, Scheiwiller, 1981.
157. Savinio A., *La nostra anima*, Milano, Adelphi, 1993.
158. Savinio A., *Maupassant e l' "Altro"*, Milano, Adelphi, 1982.
159. Savinio A., *Narrate,uomini,la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1998.
160. Savinio A., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2002.
161. Savinio A., *Opere – Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Bompiani, 1989.
162. Savinio A., *Parola e azione,* "Bis", 15 giugno 1948.
163. Savinio A., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1988.
164. Savinio A., *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1993.
165. Vitrac R., *Theatre,* Paris, Gallimard, 1973.
166. Vitrac R., *Victor o i bambini al potere*, Torino, Einaudi, 1966.

ALTRI TESTI:

167. Aristotele, *De divinatione per somnum*, 2; *Parva Naturalia* in Id., *Opera completa*, Bari, Laterza, 1973, vol. IV.
168. Bassani G., *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Mondadori, 2001.
169. Caretti L., *Introduzione* a M. Shelley, *Frankestein,* Milano, Mondadori, 1997.
170. Claudel P., *Arte poetica,* (traduzione di F. Firmiani), Milano, Mimesis, 2002.
171. D'Annunzio G., *Il trionfo della morte*, Roma, Newton Compton, 1995.

172. Eraclito, in *Eraclito. Frammenti, testimonianze e imitazioni,* Milano, Bompiani, 2007.
173. Joyce J., *Gente di Dublino*, traduzione italiana di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 1988.
174. Kafka F., *Confessioni e diari,* a cura di Pocar E., Milano, Mondadori, 1979.
175. Leopardi G., *Operette morali,* Milano, Rizzoli, 1999.
176. Maupassant G., *Racconti*, (a cura di A. Savinio), Milano, Fabbri, 1996.
177. Montaigne M., *Saggi*, vol. I, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1996.
178. Pasolini P. P., *Le cose*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Mondadori, 2003.
179. Rossetti D. G., *The House of Life*, traduzione italiana di R. Pantini (*La Casa di Vita*), Firenze, Lemonnier, 1921.
180. Rosenzweig F., *Il grido,* Brescia, Morcelliana, 2003.
181. Valery P., *Cimitero marino*, Milano, Mondadori, 2000.

CATALOGO IMMAGINI

De Chirico G., *Il centauro morente*, 1909 (olio su tela)
L'enigma dell'oracolo, 1910 (olio su tela)
Il viaggio inquietante, 1913 (olio su tela)
Mistero e malinconia di una strada, 1914 (olio su tela)
Portrait de Guillaume Apollinaire, 1914 (olio su tela)
Chant d'amour, 1914 (olio su tela)
Saluti da un amico lontano, 1916 (olio su tela)
Il figliuol prodigo, 1926
Ma chambre dans le Midi, 1927-1928
Archeologi, 1968 (olio su tela)

Magritte R., *Il liberatore*, 1947 (olio su tela)
Madame Récamier de David, 1950 (olio su tela)
La camera d'ascolto, 1958 (olio su tela)
I due misteri, 1966 (olio su tela)

Savinio A., *Senza titolo*, 1909-1910 (matita su carta)
Senza titolo, 1926-1927 (inchiostro acquarellato su carta)
Senza titolo, 1926-1927 (inchiostro, pastelli e acquarello)
La forête, 1926-1927 (carboncino e tempera su carta)
Atlante, 1927 (olio su tela)
I consiglieri, 1927 (olio su tela)
L'île des charmes, 1928 (olio su tela)
Les châtelains, 1928 (olio su tela)
Matinée alphabetique, 1929 (olio su tela)
Les collégiens, 1929 (olio su tela)
Attente d'Egée, 1930 (olio su tela)
Senza titolo, 1934-1935 (inchiostro a penna, pastello e tempera su carta)
Casa "La Vita", 1941 (inchiostro a penna)
Anima e corpo, 1941 (inchiostro a penna e pastello blu su carta)
Apparenza, 1942 (inchiostro a penna)
Corna sotto gli occhi, 1942-1943 (inchiostro a penna su carta)
Il riposo di Hermaphrodito, 1944-1945 (tempera su compensato)
Venere indica a Enea il suo destino, 1938-1939 (matita, pastelli e acquarello)
Una strana famiglia, 1947 (tempera su tela)
Fedeltà, 1949 (tempera su carta)
Bozzetti per i costumi di Edipo Re, Edipo (tempera su carta)
Innocenza e somiglianza (matita, inchiostro a penna e acquarello su carta)