

Mattia Majerna

## Morti a metà Intorno ad alcuni fantasmi di Alberto Savinio

La scrittura – ma si potrebbe dire l'arte – è per Alberto Savinio una questione di sguardo, o meglio di sguardi, multipli, tra loro concorrenti e a volte in aperto contrasto. Il saggio intende indagare alcuni motivi cari alla sua narrativa sotto specie di temi e metafore soffermandosi in particolare su alcune declinazioni del “soprannaturale” e mettendo in risalto quella capacità di trarre partito dalle contraddizioni che ne spiega la perdurante modernità.

*For Alberto Savinio, writing – but also art in general – is a matter of multiple, overlapping and sometimes openly conflictual gazes. This essay aims to investigate some of the most significant themes and metaphors recurring in Savinio's fiction. In particular, it will focus on Savinio's articulated representation of the supernatural and ability to make a constructive use of his own contradictions, which may explain his enduring modernity.*

Mio dio è Mercurio: dio delle strade terrestri,  
delle strade celesti, della strada infera.<sup>1</sup>

La predilezione accordata da Alberto Savinio al dio psicopompo Ermete/Mercurio si manifesta sin dal suo esordio, *Hermafrodito*, nel 1918, posto sotto il segno ancipite di Hermes e Afrodite, e continua ad affiorare negli scritti successivi sfociando in un ambizioso progetto narrativo che non troverà mai compimento. Ne *Il gallo*, racconto pubblicato originariamente sulla «Stampa» del 17 dicembre 1942, è il narratore stesso a rendere noto il proprio intento al dio che gli appare sotto specie animale: «“Sto scrivendo un libro su te, *Vita di Mercurio*, e mi dispiacerebbe lasciarlo in tronco”».<sup>2</sup> Allusioni al romanzo in cantiere costellano, però, l'intero *corpus*.<sup>3</sup> Indizi della sua gemmazione si rintracciano già in *Vita dei fantasmi* pubblicata sulla «Rivista di Firenze» (febbraio 1925). In questo breve scritto, che può essere apparentato alle

<sup>1</sup> Alberto Savinio, *Inno al piede*, «Corriere della sera», 11 giugno 1949, in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 2004, p. 1108.

<sup>2</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999, p. 773.

<sup>3</sup> Sul «Tempo» del 7 gennaio 1945 si legge: «Ai due lati opposti della scrivania riposano due cartelle turchine nelle quali da decine di anni è raccolto il materiale ancor grezzo della *Notte della mano morta* e della *Vita di Mercurio*, i due libri che tre giorni su cinque mi gridano con deboli voci di carta: “ScrIvi,ci! ScrIvi,ci!”», e che quando finalmente li avrò scritti, mi sarà concesso di uscire da questa vita senza rimorsi e col sentimento che tutto sommato il mio soggiorno quaggiù non è stato vano» (A. Savinio, *Ultimo incontro*, in *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., pp. 786-789).

prose rondesche dei primi anni venti per la polita euritmia del dettato e che deve la predominanza del dialogo e il piglio ironicamente didascalico alla sua prossimità cronologica con la riscoperta del Leopardi delle *Operette morali*, si legge il seguente scambio di battute tra i due personaggi del quadretto notturno, l'anonimo narratore autodiegetico e il dio Ermete/Mercurio smontato in precedenza dal suo piedistallo: «“Patto per patto: io t'aiuto a diventare mortale, tu m'hai salvato dalla morte.” “Non tanto: da un povero fantasma”».<sup>4</sup>

Balena, per quanto di sfuggita, la trovata cruciale della *Vita di Mercurio* così come ci testimoniano i successivi riferimenti. Nel mobilissimo e metamorfico «mondo poetico»<sup>5</sup> di Savinio, dove, a conferma dell'aforisma dell'amato Nietzsche secondo cui «tutto ciò che è profondo ama la maschera»<sup>6</sup>, gli oggetti sono continuamente colti nell'atto di travestirsi e mutarsi nel loro contrario, l'anelito dell'immortale messaggero degli dei è morire una volta per tutte. Si misura qui il «mouvement de va-et-vient dialectique de contraire à contraire» che, per Jankélévitch, costituisce il senso (essenza e direzione di moto) dell'ironia e che trova uno dei suoi procedimenti più efficaci nel «renversement», antifrasi o affermazione *per contrarium*.<sup>7</sup> La domanda che fa immediato seguito all'aforisma approfondisce il senso di suggestiva consonanza: «Non dovrebbe essere soprattutto l'antitesi il giusto travestimento con cui incede il pudore di un dio?».<sup>8</sup>

Mi pare qui rilevante il nesso che si profila tra i concetti di travestimento, ironia e pudore alla luce della loro idiosincratica triangolazione nelle pagine copiosamente chiosate di «*Anadioménon*» *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, manifesto dell'arte metafisica pubblicato su «Valori plastici» (maggio 1919). Nello scritto si spiega così la funzione della maschera ironica:

la precisione originale della Natura [...], riflessa nell'uomo e, pel tramite di questo destinata ad esternarsi in una ulteriore rappresentazione, produce una reazione sottilissima, ma elementare e umana che, ripeto, si può chiamare pudore.<sup>9</sup>

Nel 1929 Savinio pubblica sulla rivista «Bifur» la fortunata *Introduction à la vie de Mercure*, antologizzata da André Breton nel 1939 nella sua *Anthologie de l'humour noir* e uscita poi in volume nel 1945 nella collana *L'Âge d'or* diretta da Henri Parisot, Éditions de la Revue Fontaine. L'*Introduction*, tra le prove di più stretta osservanza surrealista di un autore che si mostra assai presto insofferente, superata la fase d'apprendistato, di ogni corporativismo artistico, adombra soltanto nella chiusa l'idea

<sup>4</sup> A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962, p. 57.

<sup>5</sup> L'espressione è impiegata dallo stesso autore in uno scritto di presentazione esteso in occasione di una sua esposizione («Bollettino della Galleria del Milione», 1940, in Pia Vivarelli, *Savinio Art dossier*, Firenze, Giunti, 2003, p. 7).

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1977, p. 46.

<sup>7</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Parigi, Flammarion, 2015, pp. 54 e 68.

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 46.

<sup>9</sup> A. Savinio, «*Anadioménon*» *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano, Adelphi, 2007, p. 62.

portante del vagheggiato romanzo. Con uno dei capovolgimenti tipici dell'ironista dissacrante, che, sempre appostato per intercettare il rovescio della medaglia, prospera nelle faglie del paradosso, vi si immagina che Merx, un Mercurio simile a un Golem, parte colosso naturale, parte macchina mastodontica, cali sulla terra e si avvii a braccetto del suo «*éveilleur*» verso il suo nuovo alloggio terreno, una «*coquette garçonnière*», come un «*paralytique majestueux*» scortato da un «*infirmier plein d'amour*».<sup>10</sup>

La degradazione del mito nell'opera di Savinio risponde in parte ai codici del travestimento burlesco cui pure lo avvicinano una comicità a tratti grossolana, scatologica o coprolalica. L'autore cerca nel mito una forma impensata della modernità che dialoghi con il passato all'insegna di un eclettismo divertito e scettico, e, a tale scopo, si ritrova a frugare nel fornitissimo 'guardaroba' della storia. Nelle sue città dei e creature semidivine, senza perdere del tutto la loro sacralità, passeggiano come nulla fosse: Nettuno prende il fresco in un caffè del lungomare di Volos; Aurora si trascina frettolosamente per la via del Babuino; un angelo, metà uomo metà congegno meccanico, viene regalato dal suo ritrovatore a una signora romana come un gatto randagio.<sup>11</sup> Nei suoi esperimenti di riscrittura del mito, che vogliono saggiare la tenuta del sacro in un universo esplosivo, o «copernicano» nelle parole dell'autore, Savinio non teme di giocare allo scoperto poiché tiene sempre in serbo delle sorprese; così, se il cognome della creatura celestiale di *Angelo* è ridicolmente tautologico nella sua assenza di mistero ed è appunto "Angelo", il suo nomignolo Isci svela un'insospettabile origine cabalistica.<sup>12</sup> La messa in scena da travestimento burlesco dissacra, ma, al contempo, sostituisce alle divinità detronizzate una numinosità diffusa che 'cristianamente' intride animali, piante e oggetti inanimati: «Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo».<sup>13</sup>

Si ricordi, inoltre, il capitolo terzo di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* nel quale il protagonista, determinato a recare soccorso al «Dio Greco» che ansima così *umanamente* dietro la «tenda di percallina rossa»<sup>14</sup> dell'iconostasio, si avventura di notte nelle strade di Atene per raggiungere una chiesetta ortodossa; qui viola lo *ieròn* salvo scoprirvi la propria governante Frau Linda:<sup>15</sup> l'ironia è la sola forma di serietà

<sup>10</sup> A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, pp. 458-460.

<sup>11</sup> Nella medesima temperie culturale, e sotto il diretto influsso delle riflessioni di Ortega y Gasset, Rafael Alberti, poeta della *generación del '27* gremisce *Cal y Canto* (1929), di divinità greco-latine in borghese, («*Apolo, en pantalones, sin corbata*») Eros avvocato divorzista in «*toga, monóculo y birrete*») da *Venus en ascensor*, angeli muratori (*Los angeles albañiles*) e manichini (Rafael Alberti, *Cal y canto*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002 p. 186).

<sup>12</sup> «L'antica tradizione, secondo Ben Maimon, riconosce dieci gradi angelici: [...] infine gli *Iscim*, ossia gli animati. Non ti sembra che Isci possa appartenere al grado degli animati?» (A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 341).

<sup>13</sup> Prefazione di *Tutta la vita*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 556.

<sup>14</sup> A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, cit., p. 609.

<sup>15</sup> In *Tragedia dell'infanzia* il dio che guida il narratore-fanciullo nella sua visione iniziatica è un conturbante Febo da varietà: Apolla.

ammissibile e lo sberleffo sacrilego può anche essere «une manière [...] de faire corps» con una personale variante del sacro «hors de toute volonté de transgression». <sup>16</sup> Un più esteso riferimento al romanzo sulla vita di Mercurio si trova, infine, alla voce *Baudelaire* della postuma *Nuova enciclopedia* dove Savinio chiarisce lo snodo principale dell'intreccio, già tratteggiato in *Vita dei fantasmi* e alluso soltanto cripticamente in *Introduction à la vie de Mercure*:

Ma è più grandezza nell'immortalità o nella mortalità? Un'idea mi si aggira in testa da molto tempo, di un dio greco (Ermete) il quale è stanco della immortalità, della sua 'inutile' immortalità, e vuole farsi uomo *per poter morire*. Anche la poesia un giorno fu stanca di essere immortale, e scese nella poesia di Baudelaire, *per poter morire*.<sup>17</sup>

Perché, però, il dio Ermete/Mercurio vuole morire? La sfida lanciata da tale quesito, destinato a rimanere inevaso – considerato poi che la risposta, o meglio le risposte, che un lettore volenteroso potrebbe azzardare su base indiziaria, dovrebbero tenere conto del cangiante paesaggio mentale di Savinio lungo gli anni di messa a fuoco del progetto –, acquista una sua pregnanza in rapporto alla centralità tematica della morte nella sua produzione matura.

Nella *Prefazione di Casa «la Vita»* Savinio traccia un bilancio della propria narrativa breve, pubblicata alla spicciolata tra il 1930 e i primissimi anni quaranta, nella fattispecie *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942) e la raccolta in oggetto (1943), e asserisce constatando il dilagarvi del pensiero della morte:

Amplifichiamo: nella vita “degli” uomini la cosa più importante è la morte. [...] Problema di saper vivere, problema di saper invecchiare, problema di saper morire: il più importante di tutti perché è il problema ultimo che dà il passaggio. Pochissimi muoiono.<sup>18</sup>

L'energia della chiusa gnomica è accresciuta dall'attrito con un'asserzione di segno opposto e di tono proverbiale che si legge nelle pagine successive: «la morte [...] e tutto e tutti unisce e riunisce»;<sup>19</sup> è per mezzo di simili cortocircuiti che la prosa di Savinio alimenta incessantemente la propria energia motoria acquistando il dinamismo – anche sintattico – che ne contraddistingue lo stile, ritmato da martellanti figure di ripetizione (poliptoti, anafore, parallelismi ecc.) e sottoposto a una progressiva ripulitura<sup>20</sup> – da *Tutta la vita* in poi – che mira a evidenziarne l'ordito ragionato a rischio di mortificare l'icasticità naturale e la felicissima «capacità plastica» che proprio Debenedetti aveva riconosciuto all'amico Savinio in un saggio

<sup>16</sup> Così Daniel Sangsue (D. Sangsue, *La relation parodique*, Parigi, José Corti, 2007, p. 240) nel capitolo dedicato alla parodia religiosa e all'ambivalente *Passion considérée comme course de côte* di Alfred Jarry, raccolta anch'essa nella summenzionata *Anthologie de l'humour noir*.

<sup>17</sup> A. Savinio, *Baudelaire*, in *Nuova enciclopedia*, cit., p. 69.

<sup>18</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 201.

<sup>19</sup> Ivi, p. 203.

<sup>20</sup> L'intelligenza vi «esercita il suo potere 'ripulitore'» (A. Savinio, *Scatola sonora*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 21)

incompiuto redatto intorno al 1945.<sup>21</sup> S'insiste sul carattere retrospettivo di tale bilancio, accompagnato dal piacere della scoperta («Io stesso ne ho stupito [...]. Così almeno avviene a me. Sono forse altre generazioni più coscienti e controllate? È per questo felice stupore, per questo loro presentarsi inaspettate e nuove, per questo venirmi incontro da un altro mondo»),<sup>22</sup> allo scopo di segnalare la difficile convivenza in Savinio d'impulsi creativi conflittuali che rimandano, come si vedrà, ora a una strenua «volontà formativa», suscettibile di svigorire il potenziale estetico ed euristico proprio della letteratura, ora a una disponibilità surrealista al reperto inconscio e/o al gioco linguistico.

La contraddizione, che si avverte nella *Prefazione*, scaturisce dallo «strabismo» mentale<sup>23</sup> praticato da Savinio ogniqualvolta il suo sguardo si appunta su un oggetto o un'idea al fine di coglierne simultaneamente gli aspetti più «patenti» e i più riposti, «metafisici»,<sup>24</sup> il *recto* e il *verso* della medaglia insieme, un talento che, come ammonisce una pagina spesso citata di *Hermafrodito*, è appannaggio dello scrittore «ipocrita»,<sup>25</sup> cioè, che guarda – e giudica – da sotto compiacendosi per quanto scova di bizzarro o di contrario alla *bienséance*; non sfugge, d'altronde, la qualità provocatoria della riabilitazione del vizio sociale per eccellenza. Ciò risulta tanto più significativo se si considera il *milieu* sociale nel quale si aggira di preferenza il Savinio narratore, un'agiata borghesia ambigualmente vezzeggiata – come osserva Debenedetti – e, in uno, sottoposta a satirica anamorfosi.

Lo strabismo, inteso alla stregua di direttrice letteraria, mira a scoprire la natura, o la realtà, al di là delle sbiadite oleografie del naturalismo, o del realismo, e a defamiliarizzare il lettore con il mondo circostante strappandolo all'accidia del «volersi sentire sempre in famiglia» e al «terrore dell'estraneo e del solitario»,<sup>26</sup> secondo la versione di straniamento che Savinio tratteggia nella *Prefazione*. In modo irrisolto Savinio non cessa di tendere nelle proprie opere a una natura o realtà purchessia, nutrendo, però, un'assoluta sfiducia nelle forme tradizionali di cui saluta con entusiasmo la scomparsa in *Fine dei modelli* (la versione integrale in «Fiera letteraria» aprile-maggio 1947),<sup>27</sup> ricapitolazione di grande interesse della crisi primonovecentesca.

Si ha il sospetto che lo scrittore pizzichi il medesimo nervo scoperto anche quando, ad esempio, avverte che i suoi innovativi ritratti antropo-zoomorfi non sono caricature, ma vogliono riflettere la vera identità del soggetto rappresentato, una

<sup>21</sup> Il saggio, rimasto allo stato d'abozzo manoscritto, è stato pubblicato in volume postumo: Giacomo Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, MUP Editore, 2009.

<sup>22</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 199.

<sup>23</sup> Un elogio dello strabismo come «sguardo doppio» si trova nell'articolo *Mistero dello sguardo*, «Colonna», 1934, in A. Savinio, *Mistero dello sguardo*, a cura di R. Tordi, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 143-145.

<sup>24</sup> A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, cit., p. 47-48.

<sup>25</sup> A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, cit., p. 167.

<sup>26</sup> In letteratura e nell'arte, proclamava Savinio, si deve assistere al miracolo di Venere Anadiomene in perpetua emersione dalle acque.

<sup>27</sup> A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 543-576.

rivendicazione che suona stranamente anacronistica, «perché il ritratto – il ‘vero’ ritratto – è la rivelazione dell’uomo nascosto».<sup>28</sup> Savinio opta vuoi per una sovra-determinazione del senso, vuoi per la nudità ‘astraente’ del manichino; la realtà deformata, convertita in giocattolo, può essere finalmente afferrata dalla mente perché rimpicciolita e semplificata<sup>29</sup>, ma il caos sempre in agguato, in forma di contenuto inconscio liberato attraverso il disfrenamento surrealista di lingua e immagini, evita il pericolo di un eccessivo didascalismo.<sup>30</sup>

Sotto il suo sguardo, come per effetto di una diffrazione, l’*élan vital* traligna in un gemello *élan mortel*.<sup>31</sup> Nelle pagine liminari di *Casa «la Vita»*, la metafora della morte/porto si rinverdisce in una similitudine che introduce con sconcertante brio una variazione sul tema dell’approdo definitivo: «Si tratta di arrivare alla morte trionfalmente, come la capitana di un’armata vittoriosa che entra nel porto a bandiere spiegate» perché «morire è un atto di energia».<sup>32</sup>

Il dio che aspira a morire inverte quindi il paradosso per cui la morte si staglia come la suprema avventura e la meta del peregrinare umano in senso teleologico ancor più che nell’ovvio e desolante senso biologico: è grazie a un’inavvertita modulazione diaforica che Savinio addita ironicamente il fine nella fine, cioè la *meta* nella meta: «*Hic manes* e uomo volevi una meta? Eccola».<sup>33</sup> Il fantasma, o «ritornante»,<sup>34</sup> costituisce una sorta di terza opzione che sparglia il precedente *aut-aut* dando forma a uno stato ibrido – ermafroditico – di morte-in-vita o vita-in-morte, la *mi-mort* delle scene drammatiche giovanili, e si carica di sensi radicalmente differenti nel corso della trentennale produzione dello scrittore.

La messa in scena della morte si fa via via più impietosa nel corso di *Casa «la Vita»* che si chiude con un dittico ospedaliero (*Omero Barchetta* e *Storta la vita sana?*) e i due racconti maggiori, *Il signor Münster* e l’eponimo *Casa «la vita»*, in accordo con la vocazione originaria dell’attività intellettuale:

Pensare è una sineddoche. Pensare è la parte di un tutto. Pensare implica un sottinteso che si tace per pudore mentale: per quel medesimo eufemismo che di una persona morta ci fa dire che “che essa non è più”. Quando si dice “pensare”, s’intende “pensare alla morte”.<sup>35</sup>

<sup>28</sup> A. Savinio, *Antenati*, in *Nuova enciclopedia*, cit., p. 44.

<sup>29</sup> In ciò l’autore dà prova della propria ‘greccità’, almeno secondo il suo modo di intendere il retaggio culturale ellenico, che Debenedetti accoglie: «felice capacità e talento di ricondurre tutto ciò che è dentro di noi a oggetti domestici che si possano non solo circondare da ogni parte con l’occhio, ma addirittura prendere in mano [...]» (G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell’invisibile*, cit., pp. 32-33).

<sup>30</sup> Questi aspetti dell’estetica saviniana sono approfonditi in un recente saggio di E. Conti, «*La natura nel suo stato di pazzia*». Savinio, *puer tragico e antimimetico*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di A. Gialloreti e S. Jurišić, Novate Milanese (Milano), Prospero Editore, 2021, pp. 277-327.

<sup>31</sup> «[...] non basta saper vivere bisogna anche saper morire, e all’*élan vital* sostituire l’*élan mortel* [...]» *Inno al piede*, «Corriere della sera», 11 giugno 1949, in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1108.

<sup>32</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 201.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>34</sup> Si tratta di un calco del francese “*revenant*” utilizzato spesso dal primo Savinio e dal fratello Giorgio De Chirico.

<sup>35</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 200.

Il significato del termine “eufemismo” rimanda al capo accusatorio di contraffazione che Savinio non si stanca di rivolgere, nei propri interventi critici, alle eresie di idealismo ed estetismo. In entrambi i casi i dati di realtà («le cose come sono») risultano manomessi in nome di un dogmatismo metafisico o estetico del tutto a priori («le cose come devono essere»);<sup>36</sup> l'idealista insomma, per eccesso di *profondità*, non ravvisa nel reale se non pallide copie di modelli platonici o platonizzanti, mentre l'esteta, nella propria esasperata ricerca del Bello, un bello, però, ridotto ai suoi minimi termini di calligrafismo, ne provoca l'imbalsamazione a causa di uno speculare eccesso di frivolezza, o *superficialità*. Anche la produzione artistico-letteraria di Savinio rigetta la realtà –o mira a rigettarla–, ma soltanto dopo averla coraggiosamente guardata e di questo attraversamento si picca come di una missione al contempo conoscitiva, morale ed estetica.

I riferimenti filosofici di Savinio sono essenzialmente ottocenteschi e si allineano sull'asse Schopenhauer-Nietzsche. Del primo, in particolare, Savinio riterrà la vulgata nozione di *principium individuationis* e, in modo più idiosincratico, le congetture sulla sopravvivenza oltremondana contenute in uno scritto di *Parerga e paralipomena* forse perché potevano essere agevolmente rifuse nel crogiolo della sua prassi artistica audacemente immaginifica. Nel saggio Schopenhauer dichiara:

L'ultima parola in tutte le questioni spetta sempre alla filosofia, ed io spero che la mia, allo stesso modo che ha presentato la magia –partendo dall'unica realtà e dall'onnipotenza della volontà nella natura– quanto meno come possibile e pensabile, e ne caso che si verifichi, come comprensibile, così pure, con l'aver rimesso decisamente il mondo oggettivo all'idealità, ha aperto la strada ad una più profonda comprensione delle stesse visioni e apparizioni di spiriti.<sup>37</sup>

L'immaginario ‘gotico’ si salda attraverso Schopenhauer alla categoria polivalente del *principium individuationis* e, di lì, al culto della personalità plasmato da Nietzsche nella figura del superuomo. Il tentativo di coordinare tali suggestioni filosofico-letterarie in un assetto poetico originale si scorge già nei giovanili *Chants de la mi-mort*; qui compaiono molti motivi strutturanti della successiva opera di Savinio, il quale, meno per intima coerenza che per inveterato *ethos* di scrittore, proverà nel corso degli anni scarso interesse nell'esplorare le virtualità espressive della propria arte preferendo sottoporre i materiali e le forme ‘dati’ a una minuziosa analisi per tentare in seguito un'ennesima più penetrante sintesi.<sup>38</sup>

Nelle scene drammatiche per musica del 1911 la condizione di fantasma o, più propriamente, di *mi-mort* configura quindi uno stato di sviluppo individuale come

<sup>36</sup> I due sintagmi ricorrono percussivamente nelle pagine polemiche di Savinio.

<sup>37</sup> Arthur Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1981, pp. 408-409.

<sup>38</sup> Di fronte a questa serpeggiante diffidenza per il romanzo in quanto organizzazione, con variabile coefficiente di apertura, della realtà, Savinio sceglie di sottoporre i sottogeneri a «una grave e folta caricatura, che tradisce un imbarazzo», l'imbarazzo di chi «non si fida del tutto dell'organizzazione che ha escogitata» (G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, cit., p. 41).

inceppato che può e deve risolversi soltanto nell'avvento del superuomo (non sfugge un cospicuo residuo di retorica messianica nell'esordio di Savinio).

La nozione di «uomo superiore» presa a prestito dal Weininger di *Sesso e carattere*, scoperto nella seconda metà degli anni dieci, conduce a una nuova calibratura del *principium individuationis* schopenhaueriano come si può osservare in *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari*, tentativo di romanzo d'attualità congenere al dittico di Bontempelli *Vita intensa e Vita operosa*, i cui primi quattro capitoli furono pubblicati tra il '21 e il '22 sul «Primato artistico italiano». Anche nelle *Postille* alla già citata *Vita dei fantasmi* si ritrova la tesi del romanzo incompiuto:

Ciò che Mercurio mi ha rivelato intorno agli usi e comportamenti dei fantasmi, conviene a determinare, per opposizione la verità del *principium individuationis*. Colui che perde il sentimento della propria individualità, si converte in fantasma. La folla è fantasma.<sup>39</sup>

Durante la messa a riposo che precede i racconti di *Narrate, uomini, la vostra storia e Casa la «Vita»* si produce una graduale trasformazione degli irrequieti fantasmi saviniani. La pressione della scepsi insofferente che agisce sul suo fare artistico<sup>40</sup> aumenta provocando dei sommovimenti che alterano radicalmente la peculiare geografia del suo mondo poetico. Tale evoluzione è mappata da Bellini in *Dalla tragedia all'enciclopedia*, con specifico riferimento alla lettura disorganica di Nietzsche, e si riassume proprio nel passaggio dal primo genere, da intendersi come intercettamento quasi oracolistico delle forze ctonie, al genere enciclopedico, *summa* ironica di un illuminismo sia pure «paradossale»<sup>41</sup> che fa leva sulle proprie contraddizioni per svellere le pretese del pensiero sistematico e proporsi come antidoto alle sue derive totalitarie.

In *Alcesti di Samuele*, riscrittura postbellica della tragedia di Euripide, a temporeggiare tra la vita e la morte non è più la massa sonnambula e senza volto, ma sono i grandi uomini del passato che lasciarono di sé più memorabile traccia. I *viri illustri* che «non riescono a morire» una volta per tutte soggiornano in uno strampalato sanatorio infero, sottoposti a una 'cura' di durata proporzionale alla grandezza e alla originalità del loro ingegno.

Così spiega il Direttore del Kursaal dei Morti i servizi offerti dal proprio istituto:

Non tutti vengono qui: solo una infima minoranza. Quelli che hanno da liberarsi da una forte personalità, da una personalità compatta; [...] Gli altri no. [...] Passano direttamente dalla vita alla morte. Muoiono rapidamente, istantaneamente. [...] In vita sembrano vivi, ma non sono più vivi dei morti.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, cit., p. 64.

<sup>40</sup> Savinio non si stanca di rivendicare la sua natura di scrittore consapevole o *intelligente*.

<sup>41</sup> Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 136-139.

<sup>42</sup> A. Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 128-129.



La vita aspira alla morte, ci ricorda di nuovo Savinio come nella prefazione di *Casa la «Vita»* e in *Narrate, uomini, la vostra storia*, dove il tanatografo ironico e fantasista si assegnava una funzione analoga al Direttore del Kursaal officinando da entità propiziatrice del *passaggio*, implicitamente posta sotto il segno di Hermes psicopompo.

Al perituro Mercurio fa riscontro il mortale che s'india, il protagonista de *Il signor Münster*.<sup>43</sup> Il racconto, posto con *Casa la «Vita»* in coda a una raccolta dominata dal pensiero della fine, è un tentativo di raccontare in presa diretta e analizzare, per così dire, in vivo il «passaggio» per antonomasia.

*Il signor Münster* prende le mosse dalla fase di addormentamento del suo protagonista, descritto come il varco angoscioso di una soglia aperta sul «vuoto» che preconizza il «wrench of parting with consciousness».<sup>44</sup> È in effetti una prova generale dell'evento che il racconto si incaricherà di riportare minutamente e con più imponente orchestrazione. Attorno alla struttura fondamentale della coppia oppositiva vita/morte si assestano le altre (sonno/veglia, maschile/femminile, passato/presente, animato/inanimato, natura o verità/maschera) in un sistema binario grosso modo simmetrico. I personaggi principali – i coniugi Münster e la vedova Morel – sono al contempo attratti e respinti dalla vita nella sua flagranza biologica. Il desiderio della signora Münster di restaurare la propria condizione virginale non spiega da solo lo sfratto del marito dalla loro alcova, e non ne esaurisce i significati; di fatto, il nuovo ordinamento domestico risponde a una logica profonda, operante nello stesso signor Münster, di distacco dalla vita e sua oblitterazione. Sul versante opposto, invece, il riferimento alla «sana cucina della vedova»<sup>45</sup> unisce il tema del mangiare al tema coniugale in una sola figura alleata delle pulsioni vitali: la suocera di Münster, sia pronuba solerte, sia prodiga dispensatrice di cibo.

Quando il sospetto della propria morte trapela nel protagonista, la paura lascia presto spazio a «una curiosità profonda» e «di carattere scientifico»;<sup>46</sup> d'altronde si tratta di un fenomeno non così impreveduto, se, ripensando alla frase sul proprio conto accidentalmente udita nel cinema di Losanna, il signor Münster si accorge che già allora albeggiava in lui «quella acutezza straordinaria, quella indipendenza e autonomia, quella facoltà di operare lontano dal pesante meccanismo della carne, delle ossa, dei nervi, dei muscoli, che ormai formano un complesso vitale fuori dal corpo».<sup>47</sup> Questa elencazione, oltreché preparare la conclusione alla quale giunge il

<sup>43</sup> «Ma per fare i fredduristi alla maniera tanto amata da Savinio se ci sono dei che si interrano, ci sono anche uomini che, giunto il momento di farsi interrare, si indiani e sfuggono così al loro “finalismo” di uomini morti, per poter essere metafisici.» (Giovanna Caltagirone, *Io fondo me stesso Io fondo l'universo Io fondo me stesso, fondo l'universo*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 155).

<sup>44</sup> Vladimir. Nabokov spiega così le proprie difficoltà nel prendere sonno nella bellissima autobiografia *Speak, memory*, New York Londra Toronto, Everyman's library, 1999, p. 81.

<sup>45</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 424.

<sup>46</sup> Ivi, p. 433.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

signor Münster («aveva cominciato a essere morto»),<sup>48</sup> serve virtualmente da glossa al concetto di vita 'mentale' tanto caro a Savinio. Parafrasando Freud, avvicinato da Savinio proprio nel 1940, il sacrificio parziale della propria libido al principio di realtà si converte in una forma di ascetismo innervata di un'ambigua, ma inoppugnabile pulsione di morte:

[...] l'uomo educato [...] per rendere meno disagiata la vita comune ritrae i raggi dei suoi bisogni, li riassume in sé, finisce per non avere bisogni e riduce le sue necessità di vita a quel minimo necessario oltre il quale c'è la morte; [...] l'uomo educatissimo [...] 'per semplificare', rinuncia a vivere [...].<sup>49</sup>

La questione è, però, intricata e intimamente contraddittoria come spesso accade nel nostro autore. È Georges Bataille ad ammonire ne *L'expérience intérieure* che la disciplina rinunciataria dell'ascesi nasconde un'avida strategia 'economica' finalizzata ad avanzare le proprie rivendicazioni sulla totalità dell'esperienza che, a tutta prima, si è astutamente declinata<sup>50</sup>. Savinio promuove lo sfoltimento di «bisogni» e «necessità» per trasportare la vita intera nella sola sfera in cui potrà attingere il supremo grado di dinamismo e affrancamento: la mente, sfera puramente immaginativa, dove sarà lecito sfrecciare senza sosta e impunemente da una tesi alla rispettiva antitesi e rinserrare un originale senso del sacro gomito a gomito con una volontà dissacrante, divertita e banditesca, come si è detto, negli anni della giovinezza, pressoché igienica, invece, nel periodo della maturità. Nell'intervallo che separa *La casa ispirata* dai racconti successivi si può misurare l'ampiezza della traiettoria stilistica di Savinio: lo sperimentalismo del giovane *pasticheur*, che affonda ghiottamente le mani in tutti gli strati della lingua arrangiando tecnicismi, prestiti, voci arcaiche e si diletta con quanto vi è di più di *mostruoso*, nella duplice accezione dell'etimo latino, si disciplina in una scrittura disadorna e asseverativa. Alla soglia della Seconda Guerra Mondiale la sua inconfessata avversione per l'ottusa e brulicante materialità del mondo si è ormai estesa alle parole nella loro qualità grafico-fonica.

Il morente Federico Münster può esimersi con sollievo dallo spiegare alla moglie Erda che cosa gli sta accadendo:

Più di tutto il signor Münster paventa le spiegazioni. "Spiegare" a Erda questa situazione "inesplicabile". Buttare un ponte di parole tra la situazione di prima e la situazione di adesso. Tra la situazione nota e la situazione ignota. Ignota per gli altri, però, non per sé cui, strano a dirsi, questa situazione di morto-vivo pare la più legittima e naturale. Perché tanta sete di spiegazione negli altri?<sup>51</sup>

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, cit., pp. 131-132

<sup>50</sup> «L'ascèse entendue dans le sens ordinaire est justement le signe de la prétention à devenir tour, par possession de Dieu» (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Parigi, Gallimard, 2017, p. 34-35 e segg.)

<sup>51</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 438.

E tocca dunque allo scrittore adempiere alla bisogna di «buttare un ponte di parole» tra la vita e la morte, la quale tende a sgusciare dalla presa della lingua, non soltanto perché inaudita, ma perché, in una vertiginosa spoliatura, rende la lingua superflua. Refrattaria a qualsiasi forma di mediazione simbolica la morte non ammette neppure raffigurazioni: «è iconoclasta».<sup>52</sup> Si può dire che «ami celarsi a sé per un fenomeno di auto-pudore [...]».<sup>53</sup> La morte-in-vita del protagonista è di fatto una condizione intollerabilmente naturale al punto di suscitare lo sgomento di un gatto incontrato per caso in terrazza. L'artista, faccia a faccia con la nudità della natura, dovrà quindi «deformare, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari»<sup>54</sup> della rivelazione avuta in sorte che, nella fattispecie, culminerà in una «suprema visione riassuntiva», sorta di regressione *ad infinitum* nella storia del mondo in forma di sfilata carnevalesca («tutte le maschere della storia gli sfilano davanti»)<sup>55</sup>.

Savinio svicola, però, dalla strada senza uscita del 'dire 'la morte inscenando il morire in quanto processo dinamico ed enormemente dilatandolo. Ciò che conta nel pensiero è il moto che le idee «equivocate», comportando di necessità uno stravolgimento del sentire comune, favoriscono; alla loro mobilità si contrappone la staticità della stolidezza, incarnata nel regale portiere Alessandro che non può «ospitare dentro il suo cranio ampio ma debolissimo più di una idea per volta».<sup>56</sup> Per la stessa ragione il signor Münster non interrompe la propria esperienza fissandosi allo specchio («non vuole vedere»):<sup>57</sup> la sua immagine fedelmente riflessa bloccherebbe i meccanismi di scoperta e, al pari dello sguardo della Medusa, lo trasformerebbe in un simulacro facendolo morire una seconda volta della morte peggiore: la morte 'mentale' («è come se la vista di se stesso possa farlo morire: far morire lui che è già morto»)<sup>58</sup>. Come clessidre, le antitesi saviniane vanno capovolte di continuo per 'funzionare';<sup>59</sup> i termini antitetici si danno reciproco risalto, intellettuale e immaginativo, e devono essere osservati gli uni alla luce degli altri. Tra un luogo comune e il doppio che si colloca ai suoi antipodi, lo scrittore non avverte la necessità di prendere fissa dimora. La felicità 'mentale', vertice della vita umana -o quantomeno della vita del più evoluto «uomo mentale», si attinge nella migrazione da una tesi alla sua negazione lungo le zigzaganti rotte dell'ironia. In ciò si saggia una volta di più la distanza che separa artigianato e arte. Il signor Münster prova un'istintiva ammirazione per il lavoro manuale («[...] al quale nulla piace tanto quanto la contemplazione dei lavori manuali [...]»)<sup>60</sup> ma, da eterno dilettante, è sempre costretto a pensare, cioè a 'usare

<sup>52</sup> Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umore Metafisico Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 169.

<sup>53</sup> A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, cit., p. 62.

<sup>54</sup> Ivi, p. 63.

<sup>55</sup> G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 170.

<sup>56</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 450.

<sup>57</sup> Ivi, p. 446.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> «Il suo è un gioco di composizione e scomposizione di immagini [...]. E il gioco deve sempre ricominciare.» (G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 172).

<sup>60</sup> A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 428.

la testa 'come il barbaro-romantico in mancanza di verità assolute e di una grammatica infallibile; al contrario, il lavoro dei muratori spiati dalla finestra sul cortile, gli appare diretto da una regia oliata e immutabile («opera di dilettante non è»)<sup>61</sup>.

In un primo momento Münster scambia le avvisaglie della morte in corso, il «fetore» che avverte all'improvviso, per la conseguenza di una carie, percorrendo a ritroso il *pattern* mentale che, in passato, lo induceva ad associare la morte alla caduta dei denti. Nel momento «arcano e solenne»<sup>62</sup> in cui la percezione olfattiva ridesta il ricordo della dipartita del padre, è come se fosse il figlio a essere magneticamente attratto dalla scia del genitore scomparso, il cui annientamento rivive in sé, e non il contrario, secondo quanto accade in un naturale processo di recupero memoriale. «Sono i figli dunque la tomba dei propri padri?»<sup>63</sup>, si domanda il signor Münster sovvertendo il topos che riconosce nella progenitura un mezzo di eternare se stessi nella discendenza. La morte nel suo aspetto, al contempo, numinoso e scandalosamente fisico («[...] è dentro di lui, gli sale su dai visceri, gli riempie la bocca, le narici...»)<sup>64</sup>, è il vero legato dei padri alla loro prole, che ne reca in sé le salme in attesa di essere coinvolta nella loro stessa marcescenza («È dunque così che anello si salda ad anello nella catena delle generazioni?»)<sup>65</sup>. Già in *Idolum patris* il narratore autodiegetico cercava «un asilo sicuro, una succursale lontana dalla casa paterna»<sup>66</sup> in un vano tentativo di indipendenza, in definitiva, di fuga dalla parte più profonda -'strutturale'- di sé, come suggerisce la metafora spaziale della "succursale", e incappava nel pervicace «ritornante», o fantasma, cui il titolo del racconto si riferisce.

Il lezzo del corpo che «marcirà, andrà a pezzi»<sup>67</sup> è, però, il paradossale segnale di una rinascita, o forse della sola autentica nascita. Nel complesso gioco di sostituzioni tra anima e corpo, individuo e specie, si fa largo «una idea oscura [perché offuscata dalla sua contraddittorietà] e maestosa [per quanta gloria promette]»<sup>68</sup> è attraverso la corruzione del corpo che il figlio diviene tutt'uno con il proprio predecessore defunto e può quindi rivendicare il diritto alla generazione «della parte migliore, incorruttibile, immortale di se stesso»<sup>69</sup>. È padre di se stesso, anzi madre, per la doverosa inversione dei generi («si sente madre di se stesso»)<sup>70</sup>. L'attribuzione di genere non deve qui depistare: il femminino rimane per il Savinio illuminista-scettico il genere più implicato nella ζοή della quale è matrice ctonia. Lo scrittore, come si

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 432.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 432.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 432.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

osserva nello spassoso ritratto di Voltaire alla corte di Federico II, modello d'intellettuale-artista civile e, dunque, ermafrodito, deve neutralizzare in sé i tratti di genere e separarsi dalla Madre che oscuramente minaccia di riassorbirlo. Perciò si era imposta al giovane Andrea Alberto De Chirico la scelta di uno pseudonimo, allo scopo, cioè, di rivendicare la facoltà di darsi un nome recidendo i legami genealogici: nel dettame dell'originalità, romantico prima e avanguardista-modernista poi, si annida un'aspirazione a essere originari per sganciarsi dalle plurisecolari dinastie della storia letteraria e più ancora sfuggire agli ingranaggi stritolanti del determinismo.

All'inseguimento del passato non si scampa. Si legge infatti: «il suo presente era come un campo di battaglia sul quale non rimangono che i cadaveri.»<sup>71</sup> La frase ammette una duplice interpretazione: psicologica e, in senso lato, filosofica; il Signor Münster, temperamento contemplativo e niente affatto proclive all'azione, sente di arrivare sulla scena dei maggiori eventi della propria esistenza a giochi fatti (si veda la passività dimostrata nella sua proposta di matrimonio: «Un giorno senza vegliare le diverse tappe di quel fatale cammino, il signor Münster si ritrovò sposo di Erda Morel»)<sup>72</sup> Le vestigia del passato, però, come sottintende la conclusione del racconto, sono le sole a possedere piena esistenza (il presente nella sua elusività appare sprovvisto di dimensioni) e a tollerare, quindi, attribuzioni di senso attraverso il recupero della Storia e della Memoria in forma di storia.

La paradossale condizione di postumo in vita («anche il presente diventa ricordo»)<sup>73</sup> comporta il raggiungimento da parte del signor Münster di una peculiare forma di chiaroveggenza che risale il corso del tempo anziché precorrerlo come se potesse sondarne le profondità in trasparenza («Lo sguardo del signor Münster si acuisce anche più. Vede più lontano. Vede più profondo. Vede più antico.»)<sup>74</sup> Questa dimensione fantastica, analoga a quella dello spettro, o *revenant*, è quindi un punto nevralgico di articolazione di temi e motivi che si rimescolano nella proteiforme narrativa saviniana in sempre nuove configurazioni. Insieme offrono uno spazio ideale per la ricerca di una realtà (metafisica o sopra-reale) di là della realtà quotidiana, che Savinio persegue con mezzi ignoti all'arte tradizionale esitando tra velamento e disvelamento, tra seduzione del tutto tondo, che alletta con metafore tanto vivide quanto inattese e con maccheronici grumi di colore sulla pagina, e rigoroso, ma esangue allestimento ideologico da *conte philosophique*, tra risoluto pilotaggio dell'intreccio e abbandono giocoso agli estri, e talora ai malestri, di un'indocile verve linguistica, tra arte come vita vertiginosamente concentrata o come forma di smaltimento del suo caotico subbuglio.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 421.

<sup>72</sup> Ivi, p. 424.

<sup>73</sup> Ivi, p. 445.

<sup>74</sup> Ivi, p. 454.