

## INTRODUZIONE

Uno dei dipinti più affascinanti di Savinio, datato 1930, è privo di titolo<sup>1</sup>. Al centro della scena, sullo sfondo di un solenne e pericolante vano interno – forse un salotto o un tempio – campeggiano quattro misteriose figure biomorfe (amebe, centauri, chiavi di violino?). Riemerse da un passato primordiale dell'umanità<sup>2</sup>, o magari dagli insondabili strati dell'inconscio, esse rivelano tuttavia all'occhio di chi guarda un aspetto che è al contempo inquietante e familiare, enigmatico e frivolo. Delle quattro, infatti, due hanno il capo reclinato, come in un atteggiamento di fiacca perplessità; le altre due sfoggiano invece una vanitosa capigliatura, increspata dal vento che entra dalla finestra.

Questo dipinto – che si potrebbe intitolare “la frivolezza degli archetipi” – esprime molto bene quel suggestivo connubio di profondità e superficialità da sempre percepito come la cifra più tipica dell'arte di Savinio. È idea diffusa che il suo poliedrico talento, attraversando i più vari campi espressivi, lavori preferibilmente attraverso la coesistenza del doppio e la mescolanza del molteplice: non solo profondità e superficialità, ma anche tragedia e parodia, incubo e gioco, sacralità dell'enigma e smitizzazione, *obscuritas* visionaria e lucido disincanto.

Savinio, insomma, come genio “ermafroditico”, capace di plasmare ogni sua opera all'insegna della miscelanea, del *pot-pourri* ideologico e stilistico. A dare forza a tale interpretazione, ovviamente, ha contribuito molto il suo libro forse più famoso, il funambolico esordio di *Hermaphrodito* (1918). Proprio su questo testo incentravano le proprie letture i critici più acuti

<sup>1</sup> Riprodotto in VIVARELLI 1996: cat. 1930/10, p. 95.

<sup>2</sup> L'identica figura ricompare infatti, oltre che in molti altri, nel successivo dipinto *L'ancêtre* (VIVARELLI 1996: cat. 1930/39, p. 107).

di quella pionieristica stagione che, negli anni Settanta, riportava in auge gli studi su Savinio dopo decenni di disinteresse, dovuti al prevalere di grammatiche critiche di segno crociano o marxista poco compatibili con l'ispirazione di fondo della sua opera. Battaglia ne sottolineava così lo stile «estroso, assurdo, grottesco, e insieme divertente e irritante, funambolico e contegnoso, spericolato e severo, umorista e sentimentale, parodistico e tragico»<sup>3</sup>. Anche Pedullà confermava la sostanza anfibologica di quella scrittura, in cui arguzia cerebrale e figurazione materica sono inestricabilmente legate: «Hermes ci mette la testa, Afrodite il corpo, che affonda in zone per cui non sono state ancora trovate le parole né le idee. Ermafrodito, il doppio in cui c'è ciò che si sa e ciò che non si sa, la forma e l'informe, luogo di transizione di ogni opposizione»<sup>4</sup>.

Proprio per la sua onnicomprensiva struttura, allora, *Hermaphrodito* finiva per apparire una sorta di archetipo di tutte le possibilità espressive di Savinio, manifesto fondativo di una poetica i cui elementi erano fissati una volta per tutte, e che l'autore in seguito si sarebbe limitato a rimescolare con un incessante gioco combinatorio. Anche un tardo autocommento del 1948 rafforzava questa impressione:

Ho guardato *Hermaphrodito* in faccia e senza paura. Mi sono riconosciuto intero nella sua faccia. Tutto che io sono nasce da lì. Tutto che ho fatto viene da lì. Non c'è idea, non c'è pensiero, non c'è concetto, non c'è sentimento, non c'è immagine da me espressi di poi in quella ventina di volumi che compongono la mia opera letteraria, in quel migliaio di pitture che compongono la mia opera pittorica, in quelle centinaia di pagine pentagrammate che compongono la mia opera musicale [...], nei tanti frammenti sparsi per giornali e riviste, nelle tante note segnate nei miei taccuini, e nelle innumerevoli parole da me pronunciate – non c'è nulla che non tragga da quella «pustola» e da quel «bubbone», indecente l'una e malefico l'altro, ma straordinariamente fecondi ambedue<sup>5</sup>.

Se presa alla lettera, questa dichiarazione dovrebbe indurre ad accantonare qualsiasi tentativo di indagine diacronica, a favore di una lettura unitaria e sincronica di tutta la sua opera<sup>6</sup>. Eppure non è mancato chi ha rilevato scarti e torsioni interne, non solo (e non tanto) nei materiali tematici,

<sup>3</sup> BATTAGLIA 1977: 18.

<sup>4</sup> PEDULLÀ 1979: 10.

<sup>5</sup> A. SAVINIO, *Piccola guida alla mia opera prima* [1948], ora in H: 927. Le espressioni fra virgolette si riferiscono all'opinione di Prezzolini, che nel 1947 confidò all'autore di aver odiato a suo tempo *Hermaphrodito* come una «pustola indecente, un bubbone malefico» (cfr. H: 926).

<sup>6</sup> SABBATINI 1997: 11 la commenta infatti come segue: «la sua opera, più di ogni altra, ci invita ad una lettura sincronica, come se lo scrittore, una volta definito il suo materiale di base, non avesse fatto altro che saggiarne tutte le possibili combinazioni».

quanto nelle poetiche. Come, per l'appunto, Pedullà, che ha intravisto nella storia di Savinio scrittore un progressivo ripiegamento dall'avanguardia alla normalizzazione. Oppure Giuliani, che pur non vedendo mai mancare entrambi gli ingredienti alla miscela profondità/superficialità, percepisce un graduale modificarsi del dosaggio col passare degli anni e dei libri. Anche le diverse immagini dell'Ermafrodito darebbero conto di questa vera e propria «evoluzione»: in origine la commistione dei due sessi è pensata in termini di materica e oscena fecondità; più tardi l'immagine si intellettualizza, adombrando una promessa evanescente di conciliazione universale, «uno scolorito paradiso terrestre alla portata di tutti» in cui «i mostri dei più profondi abissi sono saliti in superficie»<sup>7</sup>.

Entra qui in gioco un altro autocommento di Savinio, stavolta di segno opposto al precedente, che sintetizza tutto il suo percorso letterario come una lunga progressione dallo stile della «foresta» a quello del «giardino»<sup>8</sup>. Ma è solo questione di una maggiore consapevolezza degli strumenti espressivi, o c'è di più?

Si profila in ogni caso un'alternativa di metodo: la possibilità, cioè, di rivolgersi alla chiave diacronica e alla ricerca delle discontinuità. Essa appare legittimata, d'altronde, proprio dagli stessi risultati del discorso critico, talora così poco conciliabili da rendere inevitabile l'ipotesi di uno svolgimento interno. Si pensi soltanto alle divergenti interpretazioni della categoria di ironia, davvero strategica nel discorso teorico di Savinio. Per Guglielmi l'ironia animerebbe una scrittura allegorica in cui «solo attraverso i falsi splendori che la velano la verità può essere detta. Come nei motti di spirito [...] essa si esprime attraverso la sua stessa mistificazione. Il tragico si esprime attraverso il comico»<sup>9</sup>. Anche secondo Pegoraro l'ironia agisce come maschera del caos irriducibile della natura; tramite l'ironia l'autore, non potendo intervenire sul reale con un momento di formalizzazione conoscitiva, si limita a schermarne la folgorante insensatezza: «La verità, nel processo ironico, è paradossalmente detta per mezzo della finzione, che allude ad essa velandola»<sup>10</sup>.

Ma a seconda che sotto la lente d'ingrandimento della critica finisca il Savinio metafisico o lo smalzato enciclopedista degli anni Trenta-Quaranta, le interpretazioni dell'ironia saviniana cambiano visibilmente, attribuendole ora la funzione schermante del velo, ora un valore analitico-conoscitivo. Così Secchieri, occupandosi del secondo Savinio, nota come l'autore desu-

<sup>7</sup> GIULIANI 1995: XXII-XXIII.

<sup>8</sup> Cfr. qui § 3.1.

<sup>9</sup> GUGLIELMI 1986: 168.

<sup>10</sup> PEGORARO 1991: 206.

ma da Leopardi un'accezione «euristica e non convenzionale dell'ironia [...] da intendersi non già come terapeutico nascondimento o dissimulazione retorica del pensiero, bensì come integrale trasposizione linguistica della sua sostanza e delle sue aporie»<sup>11</sup>. Berardinelli arriva dal canto suo a parlare di un «illuminismo paradossale» in cui, più che la velatura figurale di una tragica verità primaria, conta il processo di scomposizione conoscitiva:

Il potere suggestivo delle forme, la loro forza ipnotica, la loro autorevolezza, la loro ingombrante fissità sono schiacciati: per Savinio non abbiamo a che fare se non con forme che ci paralizzano. Perciò la sua critica delle forme deve essere formalmente libera, camaleontica, non assegnabile a un genere letterario particolare. Come il suo amato Luciano (di cui curò nel 1944 un'edizione dei *Dialoghi*), Savinio è uno scrittore di pensiero, un illuminista che crede solo in un'area libertà delle idee [...]. Il «surrealismo» di Savinio è un omaggio ininterrotto a una ragione illuministica ormai destinata a essere fraintesa. Una ragione che sembra magari surreale follia proprio quando esercita la sua funzione critica, civilizzatrice, moderatrice e mercuriale contro la barbarie di dogmi enormi o minimi<sup>12</sup>.

Sia pure in forma cursoria, d'altronde, anche Sapegno coglie nell'autore una fondamentale inclinazione «illuministica e razionalistica», manifestando un giudizio di valore che al «Savinio inventore di favole» preferisce «l'altro, commentatore in apparenza svagato di fatti, opinioni, libri e personaggi»<sup>13</sup>. Siamo insomma sulle tracce di quella leggerezza stendhaliana che Leonardo Sciascia riconosce al valore «civico» di una scrittura caratterizzata dai motivi della memoria, della trasparenza stilistica, del diletantismo contrapposto allo spirito pesante della retorica<sup>14</sup>.

Tutte queste letture hanno le loro buone ragioni, e proprio il loro coesistere ci deve spingere a pensare che in Savinio non ci sia una sola poetica, né una poetica dominante, ma una pluralità di poetiche. È l'idea di partenza del presente lavoro. Si rende insomma necessario accantonare per un momento la tesi dell'unitarietà della sua opera, e re-interrogare il tracciato diacronico evidenziando le oscillazioni e gli scarti più significativi. Gli strumenti per farlo possono essere molti, ma qui è sembrato opportuno dare rilievo a tutte quelle nozioni che, per la loro fisionomia, si prestano bene ad esprimere il sincretismo del versante retorico-letterario con quello concettuale. Tragedia, ironia, memoria, enciclopedia: le categorie più utilizzate

<sup>11</sup> SECCHIERI 1998: 23.

<sup>12</sup> BERARDINELLI 2002: 138-139.

<sup>13</sup> SAPEGNO 1980: 8-9. Anche LANUZZA 1979: 11-12 parla di materiali «ora di conio illuminista ora alessandrino».

<sup>14</sup> SCIASCIA 1983: 50.

da Savinio per contrassegnare i suoi snodi di poetica vanno studiate non solo nel loro concreto utilizzo espressivo, ma anche come applicazioni di un ricco sostrato di riferimenti ideologici e filosofici. Questo complesso alfabeto ermeneutico può acquistare un senso, allora, solo se riacordato alle fonti di una biblioteca in cui coesistono modelli anch'essi irriducibili a una dimensione epistemologica comune: da Vico a Freud, da Schopenhauer ai testi di biologia, da Dante ai moralisti classici, da Spengler a Leopardi, dal Nietzsche della *Nascita della tragedia* a quello di *Umano, troppo umano*. Di fronte a un tale reticolo di riferimenti nessuna interpretazione può essere esauriente. Si può solo provare a trascogliere alcuni elementi e a organizzarli in un'ipotesi critica, da verificare poi attraverso la prova dei testi.

Un posto di indubbio rilievo spetta certo al "tragico", che in vari punti dell'opera di Savinio appare come l'*habitat* retorico più consono al proliferare dei germi ora visionari, ora corrosivi della sua scrittura. E una delle possibili interpretazioni del percorso di Savinio, che qui si è scelto di privilegiare, lo vede appunto impegnato in una traiettoria che muove dall'iniziale investimento sul «potere tragico» della metafisica per giungere poi alla sua sostanziale decostruzione, riconvertendo l'immaginario ai panorami "enciclopedici" del relativismo e del disincanto. La «foresta» della metafisica, *ingens sylva* brulicante di sprofondamenti dionisiaci ed enigmi apollinei, sarebbe dunque la prima tappa del percorso saviniano, destinato a compiersi nello scolorito «giardino» dei miti di cartapesta, degli smascheramenti psicoanalitici, del crollo di ogni idolo e di ogni dogma. Senza volerla esaurire in traiettorie troppo rigide, si tratta insomma di riconoscere nell'opera di Savinio quella feconda oscillazione fra incanto e disincanto della forma che tanta parte ha nella letteratura del primo Novecento.

Per spiegare questa oscillazione appare centrale il riferimento a Nietzsche, assunto da Savinio come interlocutore non solo filosofico ma anche estetico e letterario. Il capitolo 1 di questo lavoro, così, intende mettere a fuoco il significato di tale riferimento nel denso sperimentalismo degli esordi (1915-1927), con l'intento di prospettarne un diagramma storico e non di limitarsi a un elenco puntiforme di concordanze. La ricezione di Nietzsche, nella prima metà del XX secolo, si articola secondo molteplici chiavi di lettura, fra le quali spiccano i due grandi assi della metafisica tragica («meriggio») e del relativismo gnoseologico («mattino»): l'esordio di Savinio appare più vicino al primo, sia pure con significative ambiguità. Tutte le tappe espressive e teoriche di questa prima fase mostrano comunque una vera e propria orbitazione intorno alla fonte nietzscheana: dal fervore lirico-visionario di *Hermaphrodito* all'ironia come velo del tragico di «Valori plastici», all'ironia come pragmatica elaborazione del

silenzio divino nelle *Prime chiose* rondiste.

Il capitolo 2 confronta le diverse strutture retoriche di due romanzi progettati in parallelo nei primi anni Venti e la diversa idea di tragico che le sostanzia: *La casa ispirata*, con le sue atmosfere grottesche e decomposte, vero e proprio archetipo di un “tragico basso” che però non intacca, e anzi enfatizza, l’alone di perturbante sacralità della natura; *Tragedia dell’infanzia*, in cui l’influenza concettuale di Schopenhauer si coniuga con il magistero formale e la “vaghezza” di Leopardi.

Il capitolo 3 si sofferma sugli snodi teorici che, a partire dal 1934, inducono Savinio a dichiarare la morte della tragedia e la smitizzazione dell’arte, invertendo le tesi contenute nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche e proclamando la natura «intellettuale» e «civile» della propria scrittura. Successivamente passa a verificare le conseguenze di tale orientamento in un campione di prove narrative e teatrali.

Il capitolo 4 si concentra sulla forma “enciclopedica” della prosa di Savinio negli anni Trenta-Quaranta, precisando le pratiche di scrittura e di lettura su cui si basa: citazionismo, espansione del paratesto, scalfimento del nucleo finzionale a vantaggio del versante saggistico e dei generi “spuri”. Particolare attenzione è riservata al progetto della *Nuova enciclopedia*, sul quale si propongono alcune inedite osservazioni filologiche. Si passa poi ad esaminare le coordinate di fondo di questa nuova epistemologia letteraria, tutte aggregate intorno all’opzione per una scrittura intesa come «nutrimento» intellettuale, a discapito della tradizionale concezione dell’artista-creatore e del *pathos* simbolico della forma; mentre sul versante delle fonti appare decisivo il riferimento al Nietzsche “illuminista” e decostruttore di *Umano, troppo umano* e al Leopardi delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*. Il capitolo è concluso da un’analisi dei valori retorici e stilistici di questa prosa, in cui ha largo spazio la critica a qualsiasi allettante “liricizzazione” della parola.

Il capitolo 5, infine, muovendo dalla presenza di due libri nella biblioteca dello scrittore, intende precisare il rilievo di due campi tematici fondamentali del Savinio enciclopedista: il discorso sulla civiltà e la psicoanalisi. Ricostruendo il fitto dialogo con *Il tramonto dell’Occidente* di Spengler, si mostra come Savinio ne accolga il metodo morfologico, inteso a disegnare un atlante delle civiltà umane organizzato in base alle diverse visioni del mondo e alle pratiche espressive connesse; per respingerne tuttavia la tesi politica di fondo, quella di un ritorno alla mistica delle radici della *Kultur*, cui oppone invece la propria idea di cosmopolitismo liberale. La lettura della *Psicoanalisi* di Enzo Bonaventura, invece, appare in grado di rendere conto della vera e propria “esplosione” dell’immaginario freudiano nel se-

condo tempo della sua opera. Da questo libro Savinio trae spunto, ad esempio, per la famosa allegoria dell'inconscio come casa a più piani utilizzata in *Casa «la Vita»*; ma in generale la lezione di Freud gli fornisce, di contro al modello neo-mitologico di Jung, una chiave di analisi laica e desublimante da utilizzare fin nei più oscuri recessi della psiche, coerentemente con il programma di una scrittura che vuole dare «forma all'informe e coscienza all'incosciente».

### *Ringraziamenti*

Ringrazio tutti coloro che, nel corso degli anni, hanno seguito con paziente attenzione e istruttivi consigli lo sviluppo di questo lavoro: Michela Sacco Messineo, Flora Di Legami, Matteo Di Gesù, Giancarlo Alfano, Marisa Dimauro. Ringrazio inoltre Angelica Savinio per la preziosa fiducia accordata nel permettermi di consultare il Fondo Savinio e di citare annotazioni e frammenti autografi; Gloria Manghetti, Fabio Desideri e tutto il personale dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze per la competente collaborazione offerta durante le ricerche.

### *Avvertenze*

La dicitura Vieuss. si riferisce ai materiali autografi depositati presso il Fondo Savinio del Vieusseux, di cui vengono indicati di seguito la scatola e il fascicolo. La dicitura Sav., seguita da un numero, si riferisce alla collocazione dei volumi nella biblioteca personale dell'autore, conservata presso lo stesso archivio. Nelle citazioni abbreviate, il numero che segue i due punti si riferisce alla pagina citata.

Il presente lavoro, nato dalla rielaborazione di una tesi di dottorato discussa presso l'Università di Palermo nell'aprile 2010, è completamente inedito. Solo il § 5.2 (con il titolo *Le porte socchiuse dell'inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio*) è stato anticipato sulla rivista «Strumenti critici», XXVII, fasc. 2 (n. 129), maggio 2012, pp. 263-280.