

ELISA LANZILAO

La dimensione europea di Alberto Savinio, scrittore eterodosso

Sciascia riteneva che non esiste nella letteratura italiana un autore più straniero di Savinio, cogliendo pienamente la spiccata eterodossia di quest'ultimo rispetto alla cultura italiana: un'eterodossia che non é conseguenza di isolamento, ma espressione di una matrice intellettuale aliena dall'identificazione con una ristretta prospettiva nazionale.

Savinio è un apolide: famiglia di origine siciliana, infanzia e adolescenza in Grecia, quindi, a diciotto anni, trasferimento nella Monaco della prima Secessione e dello Judgenstile e poi, naturale prosecuzione di questo particolare imprinting, il passaggio a Parigi, nel periodo più intenso delle Avanguardie. Ad una prima formazione all'ombra della classicità e del mito segue, dunque, l'immersione nel clima della Secessione di Monaco, affiancata dalla lettura di Schopenhauer e di Nietzsche, assimilati in modo fortemente pessimistico: ciò determina un processo di maturazione in cui diviene centrale, per i due fratelli De Chirico, la ricerca dei fondamenti di un'arte che si liberi dai residui romantici e naturalistici per esprimere vitalità e, al contempo, verità filosofiche. Infine i fermenti parigini trasmettono loro l'ansia di una ricerca cosmopolita volta a scardinare il linguaggio tradizionale di tutte le arti e a contestare, quindi, i fondamenti dell'ordine borghese.

La matrice europea della cultura di Savinio coincide pertanto con la sua ricerca della gravidanza filosofica del linguaggio artistico al di là di precostituite posizioni ideologiche. Egli segue un percorso opposto rispetto a quello di molti autori italiani che, sulla base della tradizione nazionale si sono aperti alla condivisione della più ampia cultura europea; nella sua opera, infatti, il nucleo originario, cosmopolita, di una ricerca artistica e filosofica è andato via via ancorandosi in modo originale e autonomo a diverse prospettive culturali nazionali.

Per comprendere a pieno l'eterodossia, ovvero l'originalità, di Savinio bisogna, comunque, considerare anche altri elementi, tra cui è fondamentale la sua fedeltà problematica alla ricerca delle Avanguardie. Non solo nel senso di un DNA culturale caratterizzato dallo sperimentalismo, ma, soprattutto, del permanere costante,

come elemento identitario, dell'estraneità agli stereotipi della tradizione, ai sistemi totalizzanti, alle consolazioni borghesi. Strettamente connessa a tale spirito avanguardistico è, inoltre, la dimensione interartistica dell'opera di Savinio: egli inizia, giovanissimo, la sua ricerca in campo musicale, per allargarla a quello letterario e, più tardi, a quello pittorico, affiancandola, per altro, ad un'originale attenzione alla scenografia e al linguaggio cinematografico: realizza così quello spasmodico lavoro in tutte le direzioni, che Apollinaire aveva definito un'originale riproposizione del «genio multiforme del Rinascimento italiano».¹ Una peculiarità che non è solo indice di eclettismo, o di diletterismo, come piaceva sostenere a Savinio (ma nel senso che la sua arte doveva procurare piacere a lui e al suo fruitore): è, invece, la diretta espressione della matrice «cerebrale», filosofica, della sua arte. Per i fratelli De Chirico, infatti, l'opera d'arte, qualunque sia il linguaggio in cui è realizzata, è espressione di «necessità mentali»: è creazione dell'artista che sa trarre dalla realtà l'essenza metafisica, l'unica in grado di cogliere il valore della psiche e della realtà stessa. Quanto l'autore sostiene nell'articolo «La mia pittura» spiega sia l'origine «cerebrale» della sua arte, sia le ragioni del suo eclettismo:

Per i pittori la pittura è un fine; per alcuni pittori è un mezzo. [...] Costoro si chiamano pittori perché praticano la pittura [...] ma avrebbero potuto scrivere e comporre musica, senza perdere un milligrammo del loro valore [...] le immagini dipinte da Durer [...] sono immagini da scriverle anche sulla carta. Perché queste immagini, prima che dipinte, prima che incise, prima che scritte, sono pensate.²

Nel suo personale percorso teso a coniugare istanze contestative e ricerca metafisica, Savinio incontra tanti compagni di strada: o meglio, intreccia la sua ricerca con quella dei principali movimenti di Avanguardia dei primi decenni del secolo, ma senza identificarsi totalmente con alcuno di essi; infatti, un'altra delle sue peculiarità consiste nel realizzare formalmente la sua distanza da qualcuno o da qualcosa.

Ciò è già evidente nel dramma scritto in francese, *Les chants de la mi – mort*, pubblicato nel 1914 sulla rivista di Apollinaire *Les soirées de Paris*, l'opera che sancisce il passaggio dalla produzione musicale a quella letteraria. È il risultato artistico del rapporto osmotico intrattenuto, sia sul piano esistenziale che su quello culturale, da Savinio e Apollinaire e la sua originalità consiste nel modo problematico in cui realizza la consonanza formale e tematica con la ricerca futurista. La sua struttura, definita da una nota posta come sottotitolo «Scènes dramatiques», è quella di un testo che accompagna ed è affiancato da musiche: secondo Pietromarchi si oppo-

¹ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, Milano, UNICOPLI 1984, p. 13.

² A. Savinio, *La mia pittura*, in *Catalogo dell'esposizione Savinio*, a cura di Marzio Pinottini, Ruggero Savinio, Pia Vivarelli, Milano, Electa 1976.

ne all'unità del libretto d'opera, condividendo, dunque, l'obiettivo del *Manifesto dei musicisti futuristi* di trasformare il libretto d'opera in poema drammatico o tragico per la musica. Ma, di fatto, le scene perdono la loro dimensione dinamica trasformandosi in tableaux, in quadri isolati, che rivelano la statica attesa di un'azione che non si realizzerà.

I personaggi, l'«uomo giallo», l'«uomo calvo», gli «uomini bersaglio», gli «uomini di ferro forgiato», sono definiti da Savinio, che li ha disegnati, bozzetti di personaggi: essi, come le marionette di Jarry, per acquisire vitalità, hanno dovuto perdere i propri connotati definiti e reali. L'uomo calvo e l'uomo giallo sono i diretti predecessori dei manichini di De Chirico, come esplicitamente sostiene quest'ultimo: ma, puntualizza incisivamente Maurizio Calvesi, non hanno niente della metafisica superiorità dei manichini di De Chirico che, nella loro disumanità, assurgono al ruolo di «vate», «poeta-teologo», «superuomo finito». È, invece, molto più forte la consonanza tra i bozzetti di Savinio e il suonatore di piffero, «uomo senz'occhi senza naso senza orecchie» presente ne *Il musicista di Saint Merry* di Apollinaire. Qui la magica armonia della musica del suonatore che distoglie un corteo di donne dalle loro prosaiche occupazioni esprime un'ansia, ancora romantica, di felicità. Negli *Chants* la bestia «vibrante nella folle attesa di tenerezza» coniuga la tenerezza nostalgica di Apollinaire con la veemenza futurista. Considerando che nell'epigrafe al Preludio si legge: «Quello che noi chiamiamo modernizzazione della vita, non è che una continua e sempre più grande complicazione demoniaca», è opportuna l'affermazione di Luca Pietromarchi, per cui il bozzetto di Savinio è «l'essere che porta in sé la morte del passato senza riuscire a tramutarla in nuova energia vitale».³

Dunque il superamento dell'ansia romantica è, nello stesso tempo, una presa di distanza dal superficiale ottimismo futurista: nel secondo atto tutto assume la dimensione di incubo: gli «uomini di ferro forgiato» hanno la netta consapevolezza della morte della loro vita interiore. La mezza morte si rivela nell'emblematica scena finale: il ragno, pur schiacciato contro il muro, agita un'antenna, continuando una vita larvale, l'«uomo calvo» continua a vivere senza coscienza dopo essere stato ucciso e gli «uomini di ferro forgiato» sono diventati ragni uccisi, ma disperatamente vivi. L'epopea futurista approda così a una dimensione angosciosa in cui la logica del sogno rivela l'inesorabile decomposizione dell'uomo nella modernità.

L'eterodossia di Savinio risulta ancora più evidente quando, allo scoppio della prima guerra mondiale, ritorna in Italia inserendosi nella cultura italiana, ma seguendo il filo rosso della filosofia tedesca e dell'Avanguardia e collaborando contemporaneamente a *Dada* di Tristan Tzara. Ne è esempio la struttura eterodossa di *Hermaphrodito*, il primo romanzo che egli pubblica, nel 1918, in Italia: esso

³ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro* cit., p. 69.

propone al lettore un susseguirsi di situazioni irrelate, che sono il prodotto della sua visione «sghemba» della realtà e degli uomini.

Il fatto che Carrà avesse dipinto nel 1917 *L'idolo ermaphrodito* e che molti dei testi confluiti in *Hermaphrodito* fossero stati pubblicati su *La voce* ci dà solo le coordinate esterne dell'invenzione di Savinio. L'immobilità metafisica dell'equilibrio costruito da Carrà e il frammentismo vociano sono molto al di qua della dissoluzione di ogni statica struttura formale e conoscitiva perseguita da Savinio. Ogni «capitolo» di *Hermaphrodito*, dai primi pubblicati in francese a quelli più vicini all'Avanguardia futurista, a quelli immersi in una dimensione onirica, è caratterizzato da un linguaggio composito, che mescola una molteplicità di lingue e dialetti, contaminando liberamente avanguardia e tradizione. Il tutto senza un fine preciso, che non sia la volontà di irridere quel lettore che volesse catalogare, in un senso o nell'altro, l'opera. Il susseguirsi vorticoso di analogie e opposizioni disorienta «piacevolmente il lettore, fino all'entusiasmo»,⁴ come sostiene Pasolini. E il primo a divertirsi è l'autore stesso che si lancia, per esempio, in fantasmagoriche movenze futuriste per farne la parodia con una semplice freddura, frutto della sua intelligenza critica del linguaggio (come nel *Rocchetto di Venere* in cui quello che sembra alludere a una raffinata avventura erotica si rivela, grazie all'uso ironico della lingua, un semplice atto di ruffianeria).

Ma la vitalità del gioco non preclude la deformazione onirica: ad esempio così viene deformata la popolazione di Ferrara, che è emblema della società italiana in guerra:

Tristissimi mantelli, color di pietra antica; adornati sul bavero da un contorno di piume rognose, pendono accasciati dalle spalle angolari. Dal contorno di piume emerge la testa dell'animale che vive sotto il mantello.⁵

Anche se tali trasfigurazioni mostruose non producono angoscia, perché stemperate dal vortice giocoso, rivelano comunque l'assurdo sotteso al reale, come nella tragica immobilità degli *Chants*: il susseguirsi di straniamenti produce sì divertimento e libertà, ma anche sospetto.

La stessa prospettiva del gioco consente a un Savinio immerso nel clima di ritorno all'ordine degli anni Venti di trasferire l'esperienza «classicistica» maturata attraverso la partecipazione alla *Ronda* e a *Valori plastici* in una linea di rielaborazione del mito che accomuna, tra gli altri, Cocteau con l'*Orpheus*, Stravinskij con l'*Oedipus Rex*, O' Neill con *Il lutto si addice ad Elettra*. Sulla base di una visione della classicità sostanziata dallo spirito di Luciano, nel romanzo surrealista *Angelica o la*

⁴ P.P. Pasolini, *Descrizione di descrizioni*, Milano, Garzanti 2006, p. 564.

⁵ A. Savinio, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi 1976, p. 49.

notte di maggio, pubblicato nel 1927, riscrive la favola di Amore e Psiche, parodiando, nello stesso tempo i libri di intrattenimento in voga in quegli anni.

Nella grottesca prospettiva di un'«Ellade in vestaglia» Savinio realizza una prosa raffinata, la cui ascendenza rondesca viene stravolta da un sapiente meccanismo di straniamenti. Si sviluppa così la vicenda di una Psiche – Angelica che si fa comprare dal ricchissimo finanziere Rothspeer (il cui nome significa lancia spezzata), sempre accompagnato dal servo Brephus, distante sia dalla dimensione affaristica, sia dalla travolgente passione del suo padrone. Ma il matrimonio non viene mai consumato, dal momento che Psiche dorme sempre, anche se con gli occhi spalancati. In una notte di maggio Brephus, il «chirurgo del mistero» rivela che Angelica si è unita con Angelo – Amore e, a questo punto, Rothspeer, dopo aver ucciso il servo, ferisce Amore. Ciò comporta un'ondata di violenza, una «tanatomania», da cui restano immuni, significativamente, solo gli artisti. Il romanzo si conclude nell'attesa che Psiche – Angelica ritrovi il suo sposo affinché tutto rientri nell'«ordine, nella tranquillità». Un ordine e una tranquillità che il lettore che ha assimilato tutti gli straniamenti costruiti dall'autore dovrà interpretare con il necessario scetticismo. Dunque la riscrittura del mito, pur nella sua atmosfera magica, si rivela, come sostiene Pedullà, una sua decostruzione: ovvero, nel momento in cui lo scrittore di avanguardia sembra rientrare nell'ordine dedicandosi alla struttura chiusa di un romanzo, di fatto racconta ironicamente cosa succede quando l'arte di avanguardia sposa il mercato. Psiche – Angelica, che si è venduta al diavolo, cioè al ricchissimo Rothspeer, in realtà non cede la sua anima grazie al suo sonno con gli occhi sgranati. È dunque possibile che un'arte non di intrattenimento o consolatoria si accosti al mercato; ma l'esperimento si ferma qui, l'unione non può realizzarsi: il sonno sancisce il distacco di Psiche dalla prosaicità e i suoi occhi spalancati rivelano la sua capacità di guardare dentro e oltre la civiltà di massa. Il romanzo evidenzia il fallimento tanto dello squallido affarismo di Rothspeer, quanto delle velleità intellettuali dello stesso Brephus; rimane l'utopia del legame di Psiche con l'Angelo-Amore: ma è un'utopia che, nel Novecento, può presentarsi solo attraverso la sua decostruzione. Non si deve, inoltre, trascurare il valore allusivo dei nomi nell'arte di Savinio: sebbene Angelica sia l'amante di Eros, molti lettori saranno probabilmente indotti a cogliere qualche consonanza con la bellezza sfuggente dell'omonimo personaggio ariostesco e, quindi, con una poesia che è, sì, equilibrio, ma anche decostruzione ossimorica.

Infatti Savinio, sostiene Pedullà, «aspirava a diventare poeta con i materiali con cui normalmente si diventa critici»: ⁶ ciò non è volto a sottolineare, come spesso si è fatto, la freddezza dell'arte di Savinio, ma, ancora una volta, le ragioni di un

⁶ W. Pedullà, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani 1991, p. 75.

approccio conoscitivo basato sulla consapevolezza del nulla sotteso al reale, con cui «pudicamente» il ricco linguaggio dell'arte dialoga e gioca, con l'intelligenza di non prendersi mai troppo sul serio.

Sono probabilmente queste peculiarità dell'arte di Savinio che hanno indotto Vincenzo Trione, curatore della recente mostra milanese *Alberto Savinio. La commedia dell'arte* a individuare l'attualità di Savinio in un suo precorrimiento del Postmoderno. Ciò spiegherebbe i motivi per cui la sua opera riscuoterebbe oggi quell'interesse che per anni ha suscitato in modo marginale. Certo la pluralità dei linguaggi espressivi, la tendenza alla contaminazione e alla decostruzione, il rifiuto dell'impegno politico legittimano l'accostamento di Savinio al Postmoderno. Ma è, comunque, importante sottolineare che nella sua opera la leggerezza del gioco non è un artificio manieristico, bensì un duttile strumento per liberare l'intelligenza, per dare valore al potere conoscitivo e contestativo dell'arte. Tutti elementi che, ancora una volta, sottolineano la sua originale fedeltà alle Avanguardie storiche e che, per altri versi lo ricollegano a Pirandello, uno degli autori più profondamente «europei» della cultura italiana del Novecento. Se la riflessione metaletteraria, la decostruzione e, nello stesso tempo, l'idea della sacralità dell'arte rendono «debitore» Savinio rispetto a Pirandello, quest'ultimo, come ha rilevato Leone de Castris, ha sicuramente dialogato con Savinio e Bontempelli nella costruzione dei suoi «miti» teatrali. In ultimo, a ulteriore conferma della dimensione europea di Savinio, la mostra fiorentina *Uno sguardo nell'invisibile* curata da Paolo Baldacci nel 2010 ha rilevato come dai due fratelli De Chirico originano le esperienze del Novecento europeo di Max Ernst e Balthus.