

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”¹. Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

“These fragmented deaths recurring through the space of life like mournful rhymes”. Essay on Alberto Savinio's interstitial metaphysics

Giuseppe Crivella

Ricercatore indipendente, Italia

 <https://orcid.org/0000-0003-4353-1525>

p.crivella@libero.it

Riassunto: Il testo analizza una parte specifica della ricchissima produzione di Alberto Savinio, concentrandosi in particolare su tre opere: *Narrate, uomini, la vostra storia, Maupassant e l'altro, Nuova enciclopedia*. Il saggio cerca di sviluppare un mobile plesso di riflessioni strettamente interconnesse aventi quale centro tematico la sfumata nozione di *metafisica* che Savinio ha continuato ad indagare per anni, scegliendo sempre prospettive differenti per focalizzarne i numerosi aspetti. Nel primo paragrafo, dopo un'attenta contestualizzazione della questione, il saggio si soffermerà su una serie di prose desunte dalla produzione non schiettamente narrativa. Qui verranno prese in considerazione alcune strutture portanti dell'universo mentale e creativo dello scrittore italiano come, ad esempio, la *gnoseologia negativa* che abita la sua scrittura appartenendo *in toto* alla dimensione dell'inconcettualizzabile. Nel secondo paragrafo verrà proposto un confronto serrato tra la vita di Gemitto e quella di Maupassant. Le biografie dei due artisti saranno studiate alla luce di una lettura incrociata volta all'individuazione del raffinatissimo metodo di indagine che Savinio impiega per penetrare in maniera felpata nelle vite dei personaggi di volta in volta eletti a figure-chiave per illustrare alcuni elementi tipici della propria visione poetica. La terza sezione verterà integralmente sull'originale ed inedita idea di *Enciclopedia* che Savinio elabora a partire dagli anni 40, facendovi filtrare moduli e stilemi propri di tanta letteratura fantastica. In tal senso, si è scelto di lavorare soprattutto su un lemma come */giostra/*, al fine di mostrare il modo in cui lo scrittore italiano scavi capillarmente nel sottosuolo della lingua allo scopo di farne emergere le potenzialità riposte di inventività.

Parole chiave: Giorgio Manganelli, enciclopedia, soprannaturale letterario e letteratura metafisica, avanguardia italiana del primo Novecento.

Abstract: The text analyzes a specific part of Alberto Savinio's very rich production, focusing in particular on three works: *Narrate, uomini, la vostra storia, Maupassant e l'altro, Nuova Enciclopedia*. The essay seeks to develop a set of interconnected reflections having as their thematic center the notion of metaphysics, which Savinio continued to investigate for years, always choosing different perspectives to focus on its many aspects. In the first section, after a careful contextualization of the issue, the essay

¹ A. Savinio, 2023, p. 65.

will focus on a series of texts drawn from the nonfiction production. Here some structures of the Italian writer's mental and creative universe will be considered, such as, for example, that *negative gnoseology* that characterizes his writing, belonging to the dimension of the unconceptualizable. In the second section, a comparison between the lives of Gemito and Maupassant will be proposed. The biographies of these two artists will be studied in the light of a cross-reading aimed at identifying the method of investigation that Savinio employs to penetrate the lives of characters seen as key-figures to illustrate some typical elements of his own poetic vision. The third section will focus entirely on the original idea of the *Encyclopedia* that Savinio elaborates since the 1940s, often resorting to forms and modules proper to many examples of fantastic literature. That is why the article focuses especially on a headword such as /giostra/, in order to show the way in which the Italian writer works in the thickness of language to bring out its reposed potential for inventiveness.

Keywords: Giorgio Manganelli, encyclopaedia, literary supernatural and metaphysical literature, early 20th century Italian avant-garde.

1. Nell'eco decrepita di un invertebrato Altrove

Redigendo la voce *Ombra* della *Nuova enciclopedia* Savinio opta per una definizione che non solo spiazzava il lettore confondendogli da subito le idee, ma riesce a rielaborare plasticamente il significato del lemma imprimendogli un'improvvisa e spaesante risemantizzazione, in forza della quale l'ombra altro non sarebbe che «l'anima dell'uomo» (Savinio, 1977, p. 279).

Tale recisa identificazione viene motivata in maniera dettagliata attraverso due esempi desunti dalla letteratura e dalla storia dell'arte. Queste infatti, come spesso accade nel volume in esame, diventano il terreno d'indagine privilegiato sul quale mettere alla prova la paradossale solidità delle tesi prodotte a sostegno della definizione proposta.

Savinio riporta in apertura di volume l'esperienza di un suo amico pittore, un certo B., il quale lavorava la messa in scena dei propri quadri ricorrendo ad un uso molto parco sia delle frizioni chiaroscurali, sia delle ombre vere e proprie, in modo da ottenere sulla tela un glabro mondo da laboratorio, pressoché privo di presenze e quindi ridotto ad una sconfinata superficie su cui nulla si ergeva a creare ostacoli all'irrorazione perfusiva e totalizzante di una luce pressoché onnipresente (Savinio, 1977, pp. 278-279).

Il secondo esempio chiamato in causa è tratto dal *Purgatorio* dantesco e si sofferma sulla reiterata dialettica che scandisce tutta la cantica tra la «vera carne», che il poeta pellegrino si trascina faticosamente dietro, e la levità delle anime purganti, la cui ombra è stata progressivamente prosciolta dalla loro inconsistente forma. Tale riferimento si concatena ad altri due richiami colti: quello a Peter Schlemihl e quello più incisivo a Giotto. Scrive Savinio per rinforzare la sua posizione: «guardate i personaggi della Cappella Scrovegni: sono [...] uomini che hanno perduta la propria ombra» (Savinio, 1977, p. 279).

A questo punto si apre uno squarcio di vibrante visionarietà, la quale senza preavviso proietta l'autore ed il suo interlocutore – il pittore B. – in uno scenario tratteggiato con i caratteri di un calcinato rapimento mistico che, filtrando in maniera traumatica nella sonnolenta realtà del crepuscolo, trasla quest'ultimo in un'atmosfera onirica in seno alla quale gesti, parole, significati assumono parvenze inesplicabili (Calvesi, 1982, pp. 55-60):

il sole calò, il cielo e la terra fraternizzarono in un grigio comune; e quando cercammo intorno a noi l'ombra degli alberi sulla terra, delle sedie, di noi

stessi, le ombre non c'erano più. Ogni oggetto era nudo, solitario, vero. Il mondo era ritornato allo stato antecedente la creazione mondana (Savinio, 1977, p. 279. Corsivi nostri)

Le ombre non hanno più alcun diritto di cittadinanza in questo algido soprannaturale da camera. È una realtà refrattaria ad ogni concettualizzazione, probabilmente del tutto irrepresentabile. In quella rarefattissima antecedenza ontologica rispetto al mondo conosciuto ogni cosa è inchiodata alla propria cruda e muta fenomenicità, priva di durata, priva di un'identità stabile (Savinio, 1940, pp. 24-25).

Savinio interpreta il momento del crepuscolo come un risveglio di fantasmatiche forze primigenie che riprendono a vivere al di sotto delle senescenti concrezioni che il soggetto ha imposto alle cose (Orlando, 1993, p. 466). Nell'aspra nudità in cui esse si mostrano a noi, le ombre sono ormai un connotato irreperibile, poiché esse non erano null'altro che il lungo e dolente strascico di cui gli oggetti più ordinari e consueti si ammantavano per fingere di rendersi visibili e comprensibili a noi (Breton, 1966, p. 368).

Non resta che la digrignante *facies hippocratica* di questa realtà cristallizzata in un perpetuo tramonto, ove anche i singoli colori hanno smesso di esistere, tutti risucchiati nella livida indistinzione di quel grigiore diffuso e avvolgente in cui alberi e specchiere, sedie e soprabiti, paesaggi e volti stagnano indecifrabili (Fossati, 1995, pp. 92-93).

In tale frangente ogni oggetto appare, per servirsi di un termine specificamente saviniano, come il fragile *prefantasma* (Savinio, 1992, p. 13; Savinio, 1984, p. 166) di se stesso, vagolante e misteriosa forma cava rimasta cieca d'ogni presenza o, come lo descrive Savinio in un altro passo un po' più tardo, *un involucro fosforescente che sussulta con violenza* (Savinio, 1984, p. 374). Inoltre il rapido richiamo agli affreschi padovani di Giotto gioca un ruolo strategicamente rilevante in questa sequenza. È vero, non è facile apprezzarne l'importanza effettiva dal momento che l'evocazione è troppo esigua, ma va ricordato che la gravidanza euristica dei personaggi giotteschi tornerà sulla pagina saviniana nello scritto *I cavalli di Romeo* con un'estensione maggiore (Savinio, 1984, pp. 58-85). Leggiamo allora cosa scrive a tal riguardo l'autore di *Tragedia dell'infanzia*:

quando traverso anche la soglia della cappella Scrovegni il tempo d'improvviso si arrotola a ritroso, e rientro, bambino, nella mia camera dei giochi. Giochi a destra, giochi a sinistra. Una doppia fila di giochi, *in mezzo ai quali l'uomo rinfantolito passa solenne e leggero, nella luce sempre giovine dell'immortalità terrestre* [...]. Basta allontanarsi di pochi passi, e i suoi [di Giotto] personaggi più dolenti riassorbono le rughe, cancellano i calamari, spianano le cresse, *ritornano alla compostezza, alla tranquilla atonia dei personaggi che hanno superato il male quotidiano* (Savinio, 1984, pp. 62-63. Corsivi nostri)

L'impianto interpretativo messo in opera è il medesimo di quello visto poco sopra: Savinio penetra in maniera felpata nella rappresentazione, la quale dal canto suo lentissimamente deflagra intorno allo scrittore tracimando fuori dai suoi limiti fino ad inglobare in sé l'intera realtà, fino a sostituirsi sinistramente ad essa.

Tuttavia qui c'è qualcosa che va ben oltre: il tempo non è semplicemente condotto ad un arresto (Calvesi, 1982, p. 81), ma istantaneamente si riavvolge ritornando agli albori della creazione; di concerto lo scrittore risale il corso della propria ontogenesi individuale pervenendo così al se stesso fanciullo, il quale può osservare il mondo come se questo fosse ridotto ad un labirintico gioco in scatola che prevede

un'agile combinatoria nell'assemblaggio delle proprie parti, così da delinearci dinanzi all'occhio dello scrittore secondo le sembianze di un mineralizzato paesaggio prismatico.

Lo screziato e prezioso calligrafismo tardo-gotico di Giotto viene riletto alla luce di una possente *rêverie* meccanico-ludica, in base alla quale l'autore arriva a trascrivere ogni coordinata figurativa della Storia Sacra in un trigonometrico squadernarsi di mobili blocchi narrativi che, a loro volta, nascono dall'accostamento di segmenti smontabili nei loro plurimi fattori minimi: «anche il paesaggio è fatto a pezzi di ricambio [...]. Tutto è previsto per essere scomposto e ricomposto diversamente» (Savinio, 1984, p. 63).

Riconfigurati percorrendo questa impervia linea esegetica, gli affreschi degli Scrovegni esemplificano perfettamente quel procedimento schiettamente saviniano che punta a provocare nel soggetto una dislocazione percettiva prima e cognitiva poi (Resnik, 1988, p. 81). Il riassorbirsi delle ombre nel corpo dei personaggi evocati ci sbalestra in una deviante ambientazione pre-logica gravitante nel punto di intersezione tra molteplici e confliggenti ordini di realtà, così che ad essere determinante è l'algebrico bifrontismo di immagini e segni allignanti nel centro geometrico di un *Noûs* universale deragliato senza resto in un ininterrotto stato di *trance*.

L'illogico, l'inammissibile, l'inconcettualizzabile improvvisamente traspaiono attraverso le fibre consunte di una realtà stantia e inerte, mostrandosi a noi attraverso un'effimera coltre di parvenze irreali a cui è non possibile trovare spiegazione plausibile (Laghezza, 2011, p. 32). La scrittura di Savinio diventa alla luce di quanto detto finora una sorta di sottilissima raddomanzia dell'inesplicabile cripticamente sepolto nelle logore forme del quotidiano (Resnik, 1988, p. 80).

Partendo dalle considerazioni fin qui svolte, in questo scritto cercheremo di mettere a fuoco alcuni tratti essenziali propri dello sfaccettato *organismo mentale* (Savinio, 1977, p. 314) di Alberto Savinio. In particolare le nostre analisi verteranno su due aspetti cruciali della sua ricchissima produzione: *in primis* ci soffermeremo sul modo assolutamente originale in cui lo scrittore concepisce e manipola letterariamente l'atto di nascita e l'istante della morte presso certe figure storiche che, per determinati motivi, hanno attratto per anni la sua attenzione.

E così il primo confronto vedrà contrapposti due personaggi cronologicamente coevi – Vincenzo Gemito e Guy de Maupassant – al fine di mostrare come venga a diffrangersi in un ampio ventaglio di sorprendenti possibilità del tutto inedite quel vertiginoso *animismo dei fenomeni e delle cose* – su cui già Alfredo Giuliani ha scritto pagine acutissime (Savinio, 1995a, pp. X-XII) – da cui Savinio si sentiva letteralmente invaso e forse intimamente posseduto.

Il secondo momento della nostra riflessione prenderà le mosse dal noto saggio di Guido Guglielmi *La lucerna di psiche* (Guglielmi, 1986, pp. 165-197) il quale è quasi interamente centrato sull'orientamento tutto primo-novecentesco di un'estetica coniugata secondo i termini di una precisa *gnoseologia negativa* (Guglielmi, 1986, p. 165).

Come vedremo, è in una raccolta risalente ai primi anni '40 che troveremo una notevole quantità di materiale per decifrare questo aspetto tutt'altro che secondario della produzione saviniana. *Nuova enciclopedia* si prospetta quindi come il testo-chiave per tentare la delineazione di un preciso nucleo teorico intorno al quale Savinio per decenni ha fatto orbitare la propria scrittura.

2. Reliquari di sopravvivenze fossili

Una volta giunti all'ultima pagina della raccolta di biografie immaginarie contenute nel volume intitolato *Narrate, uomini, la vostra storia*, appare evidente che in quest'opera il primo dato da passare sotto esame verte essenzialmente sull'impossibilità effettiva di individuare il punto in cui termina la vita ed ha inizio la morte.

Non si tratta certo di una novità: già con la prosa del 1925 *Vita dei fantasmi* lo scrittore italiano aveva iniziato ad investigare questa sfingea zona d'ombra (Savinio, 1962, pp. 53-63). Tale scritto si conclude infatti su un inquietante scenario descritto dalla voce di Mercurio che, avvicinandosi al vetro di una finestra ed intento ad osservare gli stenografici alfabeti astrali tramati nel cielo notturno dal fioco scintillare di stelle e pianeti esclama laconico parole che si incidono con l'atroce grazia di un epitaffio:

un giorno le larve delle creature che l'eternità rifiuta, avranno consumato ogni vita sul nostro pianeta. Nello spazio silenzioso la terra, fredda e canuta, continuerà a ruotare inutilmente, trascinando con sé tutto un popolo torbido e vano di fantasmi (Savinio, 1962, p. 63).

Tale quadro – non lontano dalle atmosfere viste finora presso *Nuova Enciclopedia* – sintetizza un eterogeneo insieme di questioni a cui Savinio non smetterà di richiamarsi e che tornerà a rielaborare da prospettive diverse nel corso della sua carriera: l'astratta e multiforme dimensione della *mi-mort* in cui versano *le larve delle creature che l'eternità rifiuta* è infatti l'aspetto intorno al quale si addensano nel tempo numerosi elementi e figure che, come vedremo tra poco, costituiscono il nocciolo duro della poetica saviniana.

Ciò accade perché, come ebbe modo di osservare Manganelli in un saggio dedicato alla silloge saviniana *Tutta «la Vita»*, presso questo autore tutto è abnorme (Manganelli, 2022, p. 62), ogni cosa ed ogni aspetto del reale sono investiti da uno sguardo e da un'attenzione al tempo stesso maniacali e raziocinanti, capaci di imprimere loro un'amplificazione iperbolica fino a sfociare in quel desertico *altrove* metafisico (Breton, 1966, p. 367) schizzato forse per la prima volta nel passo appena riportato. In merito a ciò nota Manganelli:

il suo universo è discontinuo, senza approdi, soprattutto senza destinazione. Non si troverà mai il cosmo, non si indagherà mai il significato. Non esiste profondità, ma solo un'infinita serie di superfici. Il mondo è una liscia pelle che nasconde altre pelli lisce: all'infinito (Manganelli, 2022, p. 68).

E, sempre su questo tema, in un altro scritto dedicato agli insoliti gusti musicali di Savinio e soprattutto alle sue divertite idiosincrasie per autori monumentali come Wagner e Debussy Manganelli può osservare come l'universo di Savinio sia una sorta di *chaosmos* attentamente modellato e finemente sagomato su una serie di elementi desunti prevalentemente dalle opere di Nietzsche (Savinio, 1977, pp. 268-271; Fossati, 1995, pp. 114-115; Sanguineti, 1977, p. 409): mondo di maschere poste su altre maschere, in un carnevalesco succedersi di aporetiche apparenze che il linguaggio cerca di padroneggiare addentrandosi nel capogiro di superfici brillanti ed effimere, dietro le quali si agita un brulicare selvaggio di immagini incongrue attraverso cui tentare di tratteggiare un'anatomia dell'universo (Sanguineti, 1977, p. 414).

Proprio sulla base di questi presupposti teorici, possiamo quindi fin da ora constatare che quell'*altrove* metafisico a cui ci siamo richiamati poco sopra di fatto

non intrattiene più alcuna relazione diretta o esplicita con quanto la tradizione ha designato per secoli con tale termine. Non a caso scrive sempre Manganelli a questo proposito: «l'abnorme [è] trattato con assoluto, affettuoso distacco, questa [è] la figura retorica dominante in Savinio; una miscela di iperbole e *understatement*, di somnesso, di casuale [...]; una contaminazione melodrammatica e assurda, un discorso metafisico» (Manganelli, 2022, p. 62).

Per questo motivo le stesse nozioni contraddittorie rappresentate dalla coppia ordinata vita/morte sono soggette ad un vacillamento logico, che le porta a dilagare l'una nelle forme alienate dell'altra, arrivando poi a coincidere in un punto insituabile, il quale rende il frangente della transizione del tutto inavvertibile nel suo prodursi, ma imprevedibile per quanto riguarda gli effetti ad esso connessi. Per comprendere meglio questo stato di cose è bene prendere in esame due figure emblematiche che illustrano in modo chiaro quanto accennato fin qui.

Vincenzo Gemito, racconta Savinio, ha avuto una vita costellata di morti apparenti che si accanirono sulla sua persona, fin dal momento specifico della nascita. Questa infatti agli occhi di Savinio sembra verificarsi per ben due volte durante la misera infanzia dello scultore: quando emerse dall'utero di una donna anonima – già spettralmente carico di voci provenienti da esistenze a lui infinitamente anteriori (Savinio, 1977b, p. 78) – e quando da mano ignota venne segretamente recapitato a suor Maria Egiziaca (Savinio, 1977b, p. 77), la quale al solo vederlo scorse in lui «il delegato del quinto secolo presso la Napoli dell'Ottocento» (Savinio, 1977b, p. 77).

Ma le sue reiterate nascite non si fermano qui. Ce n'è almeno un'altra che merita di essere menzionata perché è quella che corrisponde perfettamente alla sua definitiva venuta alla luce nell'*atelier* di Emanuele Caggiano, malinconica e frastornante *Wunderkammer* di piagato carcame scultoreo ove Gemito scopre quasi per un caso fatale l'incantatorio bozzetto dell'uomo-piovra intento ad arrampicarsi con le sue tentacolate estremità lungo una scala da cui il giovane apprendista precipita rovinosamente, rimanendo a terra esanime per quattro giorni, «come un gesso insanguinato» (Savinio, 1977b, p. 82).

Gemito cade così in questo strano intervallo di post-vita, chiuso in una sorta di impalpabile non-luogo ove le astratte macerie di sculture ormai inchiodate senza resto ad una torbida incompiutezza da cui nulla verrà a riscattarle sembrano evocare le rovine di un mondo in cui la greicità classica può essere pensata solo tramite le movenze di una frigida parodia.

In questo bianco intervallo di semi-morte Vincenzo Gemito nasce per l'ennesima volta, uscendo per un tempo limitato dalla sua condizione umana al fine di diventare gesso e polvere impastati con i liquidi organici versatisi dal suo corpo, quasi a mimare le vacue liturgie di un anfibio battesimo (Manganelli, 2022, p. 77) che sancisce definitivamente il suo ingresso in una vita fino a quel momento rimasta intrappolata in una sorta di dedalica anticamera.

Da qui deriva inoltre la costitutiva *intermittenza* di Gemito che Savinio descrive con una serie di traslati tanto raffinati quanto disorientanti: «era in lui quel che di repentino, di intermittente, di selvatico era anche in Shelley [...]: non un bagliore disteso, ma una luce che si accende d'improvviso e d'improvviso si spegne. Scompare come pesce che torna al fondo» (Savinio, 1977b, p. 92).

In tale inabissamento improvviso verso l'oscurità di plaghe ove l'occhio umano non può spingersi, l'autore dell'*Hermaphrodito* cerca di inseguire Gemito dopo l'inopinato

colpo di coda che lo respinge per diciott'anni al fondo inattingibile del proprio studio (Savinio, 1977b, pp. 93-94). Qui lo scultore cerca di rendersi sempre più evanescente, simile ad una penombra sottile e vischiosa, la quale scivola lungo gli stipiti deformati dall'umido di una spazialità amorfa che altro non è che l'infeltrita materializzazione della sua attanagliante follia. Questa infatti non cessa di accerchiarlo dall'interno dei disarticolati vestiboli della sua stessa psiche, ridotta quasi a dissostanziata (Savinio, 1977, p. 372) fanghiglia di immagini gigantesche ed arcaiche, volatili ed ipnotiche (Savinio, 1977b, p. 95).

In questa prigionia deliberatamente scelta, Gemito sperimenta una paradossale tipologia di esistenza spaventosamente affine ad una morte presunta. Raccoltosi in posizione fetale – simile in ciò ai corpi delle inumazioni etrusche tanto care a Savinio (Savinio, 1992, pp. 123-130) – Gemito sembra entrare in risonanza medianica con la falda occulta di quelle creature mitologiche che fino a quel momento hanno visitato, e forse quasi infestato, le sue notti e i suoi sogni.

A circondarlo prima erano nugoli di silfi e driadi (Savinio, 1977b, p. 94), oppure il profilo scuro di Alessandro il Macedone (Savinio, 1977b, p. 94), il quale periodicamente tornava a trovare lo scultore, aparendo sulle pareti dell'*atelier* ingombre di schizzi e suppellettili come un nobile *sciantropo* (Savinio, 1977, pp. 121-122).

Ora egli intraprende quasi inconsapevolmente una sorta di solitaria *catabasi* mentale e metastorica, che lo sospinge nuovamente ad entrare in relazione con i frantumi sparsi delle sue vite precedenti da presocratico (Savinio, 1977b, p. 91) e da pagano uomo rinascimentale (Savinio, 1977b, p. 91), in entrambi i casi dedito alle gnostiche macchinazioni che popolano la sua anomala tomba.

Come un mollusco smarrito nei tortuosi penetranti di una sconfinata conchiglia, Gemito si ritrae in se stesso per quasi vent'anni, in preda a quell'inflessibile *fissazione monarchica* (Savinio, 1977b, p. 94) secondo la quale solo il contatto, quasi taumaturgico, con un "esemplare" di sangue reale avrebbe potuto riscattarlo da quello stato di prigionia auto-imposta. Se per anni è stato difficile dire quale sia stata la nascita effettiva di Gemito, per decenni apparve pressoché impossibile stabilire se 'o *scultore pazzo* (Savinio, 1977b, p. 94; Savinio, 1977, p. 137) fosse ancora vivo o semplicemente fosse il suo corpo *spettralizzato* a protrarsi in una flebile condizione di impalpabile vita minima.

Ma non è così. La committenza pervenuta a Gemito direttamente dalla voce di Elena d'Aosta lo riscuote d'improvviso dal livido torpore di quell'inflessibile chiusura per spingerlo finalmente verso l'ultima rinascita, la più sfolgorante e inaspettata, la più prossima ad un'assunzione laica in un cielo di divinità ormai del tutto immemori di se stesse. Per Savinio l'atto di nascita effettivo di Vincenzo Gemito coincide perfettamente con lo snodarsi del festoso corteo funebre messo in piedi per salutare le scarne spoglie mortali che nel marzo del 1929 parevano aver esalato l'ultimo respiro.

Una voce immensa ed inudibile, che attraversa l'udito degli uomini come una vibrazione orfica oscillante tra l'eliso e il bestiale, circonda la fila di amici e sodali intenti ad accompagnare il feretro dal Parco Grifeo verso la distesa d'acque del Golfo di Napoli, lungo una strada fiancheggiata dall'intreccio nodoso degli eucalipti, le cui sagome disegnano in filigrana uno scenario da labilissima teofania, venutasi a produrre anacronisticamente in un tempo che non riesce più a credere in essa e dunque può solo assistervi senza neppure cercare di comprenderla:

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

il mare brillava sotto il sole, i negozi avevano chiuse le porte e accesi i lumi. Arrivati davanti alla marina i becchini d'un tratto si sentirono la bara più leggera sulla spalla. Corse un po' di scompiglio tra i personaggi ufficiali. Un signore in tuba levò la mano a indicare il golfo: scortato da due delfini, Gemito navigava verso i mari della Grecia (Savinio, 1977b, p. 97).

È ipotizzabile che per Gemito – nato accidentalmente da genitori ignoti, i quali presumibilmente non avevano né previsto, né voluto, né accettato il suo concepimento – la vita sia stata una longeva infermità, che egli ha cercato di espellere dalla sua persona per ben settantasei anni (Sanguineti, 1977, p. 407).

Pertanto proprio in quell'alleggerimento improvviso della bara – d'un tratto liberata d'ogni gravame corporeo e tramutata in una sorta di scatola magica, da cui Gemito si è appena liberato con un magistrale esercizio di escapologia trascendentale – intuivamo essersi prodotta la postuma guarigione del saturnino scultore, il quale nel frangente esatto ed infinito del suo acrobatico *trasumanar* diventa traslucida anima solare, memore del fatto che non ci presenta in gramaglie agli dei.

Ma, più o meno negli stessi anni in cui il nome di Vincenzo Gemito veniva registrato all'anagrafe del comune di Napoli, un altro nome di rilievo veniva trascritto nel registro-nascite di Tourville-sur-Arques. Si tratta di un autore che magnetizza la fantasia e l'interesse di Savinio per dei motivi simmetrici ed inversi rispetto a quelli che abbiamo appena incontrato analizzando la vicenda dello scultore italiano.

Se la parabola terrena di Gemito culmina in una sorta di scenografica assunzione paganeggiante, la vita di questo autore francese si concluderà in tutt'altro modo, precipitando in un denso raggrumarsi di nere nebbie cerebrali², al cui centro ciò che resta della sua farneticante identità si scompone in una schiumosa verbigerazione di nomi proferiti da una voce che, non appartenendo più ad alcun soggetto effettivo, emerge dal nessun luogo del suo corpo taurino e pesante – il quale lo fa apparire sotto le sembianze di un minotauro in ghette e *redingote* – per depositarsi in scrittura elegantemente allucinata, inestricabilmente intrecciata ad un fatiscente spessore di falde psichiche alla deriva.

Savinio tratteggia il profilo di questo autore plurale ed evanescente quasi lavorando a sbalzo un bassorilievo su di un materiale estremamente friabile, il quale non smette di sfarinarsi sotto i suoi numerosi tentativi di conferirgli consistenza. La sua stentata figura arriva così poco a poco a delinarsi dinanzi a noi con una presenza sfuggente ed inquieta: Guy de Maupassant appare quindi in filigrana tramite una strategia narrativa di trasversali riferimenti desunti dai suoi biografici.

Lo troviamo volontario alla guerra del Settanta (Savinio, 1995b, p. 24), appassionato di fotografia come il maestro Flaubert (Savinio, 1995b, pp. 38-39), dominato da un onnivoro appetito sessuale che lo porta ad avere rapporti irregolari con un imprecisato numero di donne (senza però lasciarsi mai coinvolgere in una relazione che possa avere qualcosa di vagamente sentimentale), affetto da una forma acuta di complesso edipico (Savinio, 1995b, p. 56), in ultimo perversamente attratto

² « Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu », cfr. G. de Maupassant, *Le Horla*, p. 51. Integralmente disponibile su <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>

dal mare, in preda pertanto ad una costante *idromania* (Savinio, 1995b, p. 59) o *acquatismo*, secondo la definizione stessa di Savinio (Savinio, 1995b, p. 62).

Proprio muovendo da questo aspetto apparentemente secondario lo scrittore italiano modifica improvvisamente il registro e l'impianto stilistico-narrativo del testo, proiettando dinanzi a noi l'ombra nervosa di un Maupassant che inizia a vivere senza esistere, scivolando sulla scena della pagina saviniana dietro una sequenza di strani appellativi – *uomo temporaneo* (Savinio, 1995b, p. 30), *uomo negativo* (Savinio, 1995b, p. 17), *anima mancante* (Savinio, 1995b, p. 15), *nome fumo* (Savinio, 1995b, p. 17) – i quali rimandano tutti all'immagine di un soggetto smarrito nelle detritiche risacche della propria irriducibile assenza, abitata da quello che l'autore di *Nuova enciclopedia* denomina con enigmatica dicitura *inquilino nero* (Savinio, 1995b, p. 29 e 73; Laghezza, 2011, p. 44).

Ma qual è il fatto psichico a cui si richiama Savinio, da noi menzionato poco sopra? Si tratta delle manifestazioni sempre più acute e gravi di eccessi paranoici – probabilmente dovuti ad un'infezione di natura luetica – che nella concezione dell'autore italiano vengono mostruosamente trasfigurati in una vischiosa dimensione d'incubo e delirio, la quale instancabilmente cinge d'assedio Maupassant, senza lasciargli via di scampo. Leggiamo una glossa a tale stato cose:

sostituzione. Questa parola spiega meglio di qualunque altra e il caso Maupassant, e tanti altri casi simili al caso Maupassant. Talune forme di deterioramento dell'organismo umano noi continuiamo per abitudine, per inerzia, per genericità a chiamarle malattie, le quali sono in effetti vere e proprie sostituzioni; e se un organismo cede, è perché l'organismo sostituito vince. *Alcuni organismi umani hanno questa natura, hanno questa destinazione di asili, di alberghi, di ostelli, per qualche cosa che deve venire di fuori e prendere sede in essi come un ospite inatteso e imperioso.* E un giorno colui cui esso organismo appartiene in proprio, si accorge che entro il suo organismo egli non è più solo ma *in due* (Savinio, 1995b, p. 65).

A questo punto non risulta in alcun modo possibile redigere una biografia – più o meno romanzata – elencando gli eventi e le vicende che coinvolgono lo scrittore francese. Il volumetto dedicato a Maupassant muta radicalmente tono e si trasforma in un geniale trattatello di labile e ossessiva negromanzia psicotica, contraddistinta da una viscerale ventriloquia, la quale solca ed innerva in maniera del tutto imprevedibile la carne e soprattutto le parole dell'autore di *Le Horta* (Savinio, 1995b, p. 54): «il corpo di Maupassant, via via che si riempie della presenza dell'*altro*, si svuota di se stesso» (Savinio, 1995b, pp. 29-30); e ancora, un po' prima, sempre sullo stesso tono, troviamo questa affermazione lapidaria: «l'*inquilino nero* non si contenta più di sostituirsi al Maupassant scrittore, comincia a sostituirsi al Maupassant uomo» (Savinio, 1995b, p. 30).

È questo sdoppiamento che Savinio cerca di inquadrare attraverso il versatile microscopio della propria lingua, utilizzata qui per ingrandire il più possibile gli inafferrabili fenomeni di alterazione psichica, in forza dei quali la fisionomia del Maupassant bianco si converte irreversibilmente in quella del Maupassant nero, in quella del Maupassant *immateriale* ed invisibile (Savinio, 1995b, pp. 32-33), nel Maupassant che non smette di sfocarsi dinanzi allo sguardo di Savinio, opaco, tremolante e lemurico.

L'autore francese si sdoppia e si pluralizza, assumendo le fattezze di un disarmonico dispositivo oscillante tra due estremi che lo dilanano: così, da questo sordo ed insistito

dimidiamento, il linguaggio stesso dei racconti diventa la decerebrata voce di una *persona loquens* filamentosa e vibratile, cadaverica e convulsa, comatosa, disseminata in maniera follemente dispersiva lungo le traiettorie spezzate di un moto spiraliforme descritto dai brancolamenti di una psiche composta unicamente dall'affastellarsi di relitti e punti ciechi, tramati da flebili vuoti di identità ed ampie sacche amnesiche destinate ad una macerazione intestina:

la sua nuova personalità si delinea sempre più chiaramente. Ascolta delle voci, poi si pone presso il muro e parla sottovoce, poi tace e ascolta le risposte. Si compie il perfezionamento. Maupassant comincia a vedere quello che gli altri non vedono, quello che egli stesso non vedrebbe se fosse rimasto il Maupassant di prima (Savinio, 1995b, pp. 86-87).

Spettro molteplice e policentrico, Maupassant vive intrappolato nell'angusto margine di sfocata congiunzione tra due esistenze che non pervengono mai a piena congruenza. Nello spazio contrattile della loro variabile divaricazione è assorbito anche il suo massiccio e pesante organismo, che gemina in un'altra forma delicatamente parassitaria di se stesso.

Da quest'ultima il primo Maupassant è progressivamente consumato, attraverso i processi anomali di una deglutizione endosmotica, controllata e scandita in tutte le sue fasi dal Maupassant nero, il quale ormai contamina e deforma dall'interno pensieri, volizioni e atti del suo doppio parassitato (Laghezza, 2011, pp. 29-30), risuonando in esso come una lunga vibrazione subumana, infestando sottilmente le sue parole fino a farle diventare una frantumata polifonia di voci concentriche innestate sul coacervo di due corpi inestricabilmente interpolati l'uno nell'altro (Savinio, 1995b, p. 75).

Maupassant è solcato da un fitto ramificarsi di profondissime incrinature che non cessano di mettere in risonanza lacere penombre di presenze agglutinate in un incessante viluppo di vociferazioni (Bologna, 1992, pp. 119-120) tramite cui i defunti trasformano l'afonia di Maupassant in uno smembrato diapason dell'oltretomba (Savinio, 1995b, p. 87).

In maniera diametralmente opposta Gemito e Maupassant naufragano nella scoscesa intercapedine che mette in contatto nugoli di nascite latenti e orride teorie di decessi mancati. Febbrilmente incastrati in uno spazio sospeso tra il numinoso e il putrescente, agli occhi di Savinio i due uomini popolano e affollano l'inassegnabile latitudine della loro *mi-mort* con un ostinato brulichio di Meduse e suicidi, visconti e zingare, fauni e prostitute nati dalle potenti manifestazioni di quella splendida demenza oggi derubricata sotto l'etichetta di arte.

Pur partendo dalle mere informazioni afferenti alle due rispettive biografie, sia per Gemito che per Maupassant Savinio riesce ad inventare una sorta di *ghost story* parallela che s'intrude capillarmente nella ricostruzione dei semplici dati fattuali di volta in volta richiamati a punteggiare le vite dei due protagonisti.

Fingendo di redigere una sorta di romanzato referto nosografico – sagomato sulle psicosi dello scultore e dello scrittore, tanto da farlo rientrare a buon diritto nella categoria dell'*étrange pur* (Todorov, 1970, pp. 49-57) – Savinio punta riscrivere e a ripensare *in toto* il genere della biografia immaginaria, impregnandola in ultima istanza di quell'inafferrabile ma avvolgente *atmosfera spettrale* che, pur nella propria densità allucinogena, è cesellata in modo tale da non ospitare di fatto alcun *revenant*.

Spingendo ancora un po' oltre l'interpretazione, potremmo sostenere che in questi due scritti Savinio mette in scena una raffinatissima versione di *metafisica interstiziale*, la quale attraversa senza requie le esistenze dei due artisti, facendoli vivere in una specie di spastico *intermundium* ove la realtà mostra una preoccupante porosità rispetto agli apporti di un Altrove senza nome che la caria e la sabota dall'interno.

3. Anchilosate ierofanie del Nulla (Savinio, 1984, p. 377)

Se Gemito e Maupassant costituiscono i casi-limite di quella sfumata condizione di *mi-mort* che già in apertura abbiamo designato come una delle costanti tematiche della poetica saviniana, è necessario ora ampliare il nostro campo d'indagine al fine di impostare una considerazione più sfaccettata. Questa pertanto, oltre a quanto detto fin qui, affronterà le questioni relative a quella *gnoseologia negativa* già richiamata nel corso del primo paragrafo, di cui le tesi sulla *mi-mort* sono naturalmente parte integrante.

È bene quindi spostare l'asse del nostro discorso per transitare lungo le architetture interne della *Nuova enciclopedia*. Come già notato da attenti specialisti della produzione saviniana (Pedullà, 1989, pp. 81-88), in quest'opera il sapere enciclopedico non si organizza mai in sistema (Praz, 1979, p. 337), ma anzi non smette di sgranarsi in un rovinio brillante di lemmi e nomi, i quali pretendono che il lettore si sposti da un punto all'altro della storia universale, della letteratura mondiale, delle varie mitologie immaginate dall'uomo nei secoli.

Affiora così nella desultoria genesi dell'enciclopedia quell'indefessa attitudine all'*iperlucidità* (Savinio, 1977, p. 322) che spinge l'autore a muoversi attraverso imprevedibili ed inaspettati cambi di fronte, i quali vanno dall'interpretazione di alcuni vocaboli greci impiegati da Luciano di Samosata (Savinio, 1977, p. 280) ad attacchi sferzanti indirizzati contro l'imbarazzante neo-lingua fascista partorita dagli intellettuali genuflessi alle velleità letterarie del Duce (Savinio, 1977, pp. 182-195).

La *Nuova enciclopedia* fustiga astruse mode che denunciano un diffuso cretinismo (pseudo)culturale, riscopre autori dimenticati, inventa neologismi tramite uno scavo minuto nel sottosuolo delle lingue (francese, italiano, tedesco, greco, latino) che Savinio frequenta col gusto infallibile del collezionista contraddistinto da un formidabile *pouvoir d'hypnose* (Cocteau, 1932, p. 105).

L'enciclopedismo di Savinio si sviluppa a macchia di leopardo (Manganelli, 2002, p. 184). Ha la struttura diffusa ed intervallare di ciò che Serres definirebbe in termini di *diastema* (Serres, 1974, p. 113), nasce da un'erudizione onnivora utilizzata per far reagire in maniera chirurgicamente traumatica aspetti del reale che siamo soliti pensare come infinitamente lontani gli uni dagli altri.

Ma Savinio, attraverso la sua scrittura proteiforme, prensile e manipolatrice, *costellata di occhi come la coda del pavone* (Savinio, 1977, p. 324), ci mostra una realtà magmatica, ove tutto si dibatte in una segreta convulsione capace di sfidare le nostre categorie esplicative, infrangere i quadri concettuali, contestare e corrompere le sclerotizzate compagini di idee morte che noi stendiamo sul mondo imbozzolandolo in un sudario di nozioni cadaveriche (Cecchi, 1954, p. 372).

Si tratta di un'enciclopedia che, attraverso il suo inarginabile concretere a nebulosa, si profila come un eruttivo mosaico di faglie e soglie apertesi a strapiombo su di una sconnessa *terra incognita* recalcitrante rispetto ad ogni forzatura classificatoria. Essa è un ricamo di ascessi e lacune che di volta in volta si spalancano o si richiudono sotto i nostri occhi, assimilando tutto ciò che non accetta di ridursi a mummificata farragine di sapere devitalizzato.

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

Per questo motivo, ad esempio, le definizioni di Savinio non puntano ad alcun modo a delimitare il perimetro di significato riferibile ai termini selezionati, ma anzi lo dilatano a perdita d'occhio, come all'interno di un destrutturante teatro catottrico in cui la parola di partenza viene a riverberarsi infinite volte da infinite angolature diverse, fin quasi a polverizzarsi in una galassia instabile di mobili cellule semantiche, le quali si alternano e si sostituiscono, scivolando le une al posto delle altre (Cecchi, 1954, pp. 373-374).

In tal senso, chiamando in causa Manganelli, si potrebbe addirittura arrivare ad affermare che la *Nuova enciclopedia* a buon diritto dovrebbe rientrare in quel genere translitterario «che includ[e] i *Fondamenti del diritto di Kelsen*, *L'interpretazione dei sogni di Freud*, *la Vera Smorfia del Lotto*, le osservazioni, se mai furono scritte, di Plinio il Vecchio durante l'eruzione che distrusse Pompei, le memorie di Giona dopo la storia della balena, le opere perdute di filosofi gnostici» (Manganelli, 2022, p. 184).

La raccolta di Savinio procede attraverso l'accumulo babelico di vorticosi salti di scala tramite cui vengono ad essere capziosamente affiancati il mastodontico e il microscopico, il policromo e l'inapparente, lo stigio e l'iperboreo, l'informe e l'apollineo, con l'intento deliberato di creare una frastagliata cartografia di smarrimenti e stazioni, che il lettore è chiamato a far interagire adibendo il proprio pensiero a rapsodica mappatura di geografie congetturali.

Savinio attinge così a ciò che ogni parola cela in sé ed è capace di sprigionare nel momento in cui essa non è più ridotta a semplice segno, ma inizia a profilarsi come una sorta di oracolare natura morta proveniente da una dimensione aliena ove Savinio si trova proiettato, aggirandovisi in preda ad un'*atroce solitude de somnambule* (Cocteau, 1932, p. 139).

Ma per comprendere con maggior chiarezza le peculiarità di questo singolarissimo procedimento, è meglio entrare nel meccanismo delle definizioni, disposte secondo il capriccioso raziocinio alfabetico di Savinio, che soltanto ad un occhio distratto e superficiale può trasmettere una certa impressione di ordine e di successione ponderata. Come vedremo tra poco, essa viene sconfessata man mano che lo sviluppo del lemma si arricchisce di citazioni (Secchieri, 1995, pp. 155-156).

GIOSTRA è il termine scelto qui per illustrare il metodo saviniano. L'autore esordisce interrogando l'etimologia della voce attraverso la consultazione scrupolosa del *Novo Dizionario della Lingua italiana* del Petrocchi, il quale ci informa che quel termine indicava inizialmente lo scontro su pubblica piazza tra due cavalieri armati di lancia ospada (Savinio, 1977, p. 198). Savinio è deluso dall'esiguità di questa spiegazione. Essa lo lascia piuttosto perplesso, dal momento che nulla richiama la figura dell'«apparecchio girevole» (Savinio, 1977, p. 200) di cui egli è perversamente innamorato.

Allora si passa a consultare un altro dizionario, ovvero il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* redatto da Piamigiani: partendo dal termine /giostra/ egli risale fino alla forma /giosta/ e da questa a /juxta/ ad indicare il senso di una prossimità che ben si accorda con la prassi del corpo a corpo tipico dell'ultima parte dei tornei medievali (Savinio, 1977, p. 199).

Ma anche in questo caso l'insofferenza e l'insoddisfazione di Savinio sono palesi. L'etimologia ha tradito le sue aspettative: nella ricostruzione filologica del lemma c'è un filo spezzato che può essere riannodato solo postulando una storia notturna della voce in questione. Infatti del duello cavalleresco, designato con /giostra/, è sopravvissuto fino a noi soltanto un elemento apparentemente secondario, il quale

però agli occhi dello scrittore italiano riveste un peso preponderante, ovvero quello del girare a vuoto, del *girare a folle* (Savinio, 1977, p. 200) all'interno di una circolarità chiusa e quasi ipnotica, la quale d'improvviso Savinio amplifica a dismisura conferendogli proporzioni siderali.

È ora l'universo ad essere un'immane giostra di pianeti e satelliti chiusi in un inflessibile ed infrangibile moto eterno, all'interno del quale sono rimasti intrappolati per secoli quasi tutti i filosofi, come ad esempio Parmenide (Savinio, 1977, p. 202), Anassagora (Savinio, 1977, p. 203), Empedocle (Savinio, 1977, p. 204) e naturalmente Dante (Savinio, 1977, p. 202).

Arrivati a tale conclusione del tutto disallineata rispetto alle premesse dell'*incipit*, la redazione del lemma sembra prossima ad esaurirsi. Tuttavia proprio a questo punto Savinio ci prende per l'ennesima volta in contropiede, intercalando tra i coltissimi riferimenti a glottologi e presocratici un piccolo ma sconvolgente episodio autobiografico, il quale gli permette di snocciolare quella che è a tutti gli effetti un'ottenebrante metafisica della giostra.

Si tratta di una vicenda ambientata nei pressi del villaggio di Genêts, vicino Mont Saint-Michel, sull'Atlantico. Qui, tempo addietro, Savinio vide una giostra installata sulla spianata di sabbia umida lasciata libera dal ritrarsi delle onde, tristemente minacciata dall'alta marea e sferzata dalle frequenti bufere:

in riva a quel negro mare, intermittente e pigro che viene sì e no al principiare e al finire del giorno, e nell'intervallo se ne torna lontano lasciando dietro a sé una squallida marna simile a un immenso tappeto di sapone da bucato solcato da fiumi terrestri e marini e sparso di livide plaghe ove le sabbie mobili succhiano l'uomo che passa come l'uomo a sua volta succhia una banana, venne un giorno ad accamparsi la più povera delle giostre: una giostra a mano, muta come solo i poveri sanno tacere, sonora del solo suono del suo malinconico girare del suo vecchio e cigolante scheletro [...]. La sera la giostra si raccoglieva nel suo riposo di vecchia invalida sotto un tendone, e a poco a poco il fruscio la circondava dell'oceano in arrivo, quel vasto e prolungato «si» del mare che Omero chiama *floisbos* (Savinio, 1977, pp. 203-204).

Intrisa di un cerebrale e disperato lirismo, la narrazione si apre su di un'immagine di aspra desolazione cosmica che circonda e quasi cinge d'assedio da ogni lato questo rachitico apparecchio senza scopo, certosamente emendato di ogni connotazione infantile e giocosa, calato in uno screpolato ed ostile paesaggio lunare. Con un procedimento caro ai surrealisti (Gabellone, 1977, pp. 11 e 19), l'oggetto in questione viene delocalizzato e defunzionalizzato (Gabellone, 1977, pp. 103-107 e 124) rispetto alla propria destinazione naturale e alla propria collocazione originaria, sorpreso a girare monotonamente su se stesso, simile ad un pazzo nell'angusta cella di contenzione di un manicomio edificato nel deserto.

In quel deforme giocattolo, che forse non ha mai conosciuto l'innocenza e la spensieratezza della fanciullezza, Savinio condensa il destino feroce di un mondo condannato senza appello ad una decrepitezza interminabile ed estenuante. Di quest'ultimo lo scheletro cigolante, i «cavallucci scrinati e scaudati» (Savinio, 1977, p. 204) sono i marcescenti e mutili superstiti, catatonicamente rappresi nell'ottusità di quel movimento rotatorio da cui non riescono più ad affrancarsi, affini in ciò al pulviscolo di un astro imploso da millenni ed irresistibilmente attratto nel campo gravitazionale di un solitario sole spento.

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

Ma Savinio va ben oltre. La descrizione dell'evento prosegue assumendo toni cupamente apocalittici: una sera il vento si alza impetuoso ed inarrestabile e, trascinando con sé ogni cosa, sembra accanirsi proprio sulla macilenta carcassa della giostra, fino a strapparle via il tendone

come se denudasse una vecchia; e allora si vide, non per forza di motore elettrico, non per forza di macchina a vapore, non per forza di mano e nemmeno per l'ineffabile potenza del *Nous* si vide la giostra sollevarsi da una parte e ricadere sul fianco come una trottola che ha esaurito la sua vita rotatoria, e i cavallucci [...] girare un giro *da soli*, poi fermarsi in un estremo cigolio di morte. E dalla finestrella della casa di madama Lachevetrelle [...] io guardavo guardavo guardavo la morte di quel piccolo universo (Savinio, 1977, p. 204).

Nella scalena postura della giostra, ormai agonizzante, Savinio intravede nitidamente il collasso imminente di un intero sistema solare e, forse, di tutto il cosmo, pervenuto ormai al terminale punto di non ritorno, al di là del quale anche l'idea di un'estrema *apocatastasis* appare impraticabile. Per inerzia, i cavallucci-giocattolo si dimenano pur seguendo senza possibilità di deviazione il loro inesorabile tragitto obbligato, sospinti però dall'intervento di una forza ad essi del tutto estranea, che finisce per sfigurarli in ultima istanza e ridurli ai vacui simulacri di se stessi.

L'inspiegabile vita giratoria che li ha scossi, forse per l'ultima volta, dal torpore in cui erano immersi rappresenta in realtà il loro funesto e stonato canto del cigno, il quale non a caso va spegnendosi in un lancinante cigolio che ha qualcosa di angosciosamente cimiteriale. E a dominare su questo stravolto scenario di raggelato sfacelo cosmico è soprattutto quel sovrumano tambureggiamento emesso dalla soverchiante presenza dell'oceano, il cui cavernoso *murmure* (Bologna, 1992, pp. 30-32) accompagna il mesto ritrarsi dei marosi, che lasciano dietro di essi una spiaggia trasformata in un bianco obitorio di scheggiate vestigia disseminate a perpetuare sine die l'esangue crittogramma di una pantomima sacra di cui Savinio è il taciturno e raffinato esegeta.

Abbiamo visto come in questi scritti ciò che abbiamo denominato *metafisica interstiziale* abiti collateralmente la scrittura di Savinio. Quest'ultima muove da scenari tendenti ad un sinistro realismo, per deragliare poi lungo traiettorie mentali in grado di dischiudervi trasparenti intercapedini di stigie concrezioni fantasmali, dissestate geografie di deliri archetipici, sibilline transustanziazioni ipogee ove il pensiero diventa un delicato arabesco d'intarsi fitomorfi nel cui intrico il nome dell'uomo appare come la traccia opaca di un mito remoto e ormai semi-dimenticato.

Per riprendere un'immagine molto efficace di Manganelli, potremmo affermare che tale *metafisica interstiziale* in Savinio ha le sembianze di un'antica botola (Manganelli, 2022, p. 59) al di sotto della quale un'altra botola più angusta apre su un'ulteriore botola, in una ben congegnata fuga di sprofondamenti e passaggi clandestini tra piani di realtà – e di surrealtà (Cocteau, 1932, p. 112) – al tempo stesso interferenti ed intercambiabili, gli uni trascoloranti nelle zone di vaneggiamento degli altri, dinanzi a cui la scrittura finisce con l'essere in ultima analisi callida auscultazione di lacunose teurgie insabbiate nella stanca polvere dei giorni.

Come appena visto nei tre paragrafi, alla luce di questa *metafisica interstiziale* l'ombra può diventare «l'anima segreta delle cose» risvegliate dal loro fosco ottundimento di decrepitezza (Savinio, 1984, p. 14), la vita e la morte sono l'una la

proiezione apocrifia dell'altra contratte in una sorta di geroglifico rispecchiamento reciproco (Cocteau, 1932, p. 179), le parole infine possono configurarsi come trasparenti cenotafi di «significati distrutti» (Savinio, 1984, p. 220), nelle cui scorie balbettanti scorgere la felice profanazione di tutto ciò che credevamo eternamente intatto perché inumato nelle obsolescenti significazioni di un linguaggio ossificato (Savinio, 1984, p. 222).

Bibliografia

- BOLOGNA, C. (1992). *Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.
- BRETON, A. (1966). *Anthologie del l'humour noir*. Paris: Pauvert.
- CALVESI, M. (1982). *La metafisica schiarita*. Milano: Feltrinelli.
- CECCHI, E. (1954). *Di giorno in giorno*. Milano: Garzanti.
- Cocteau, J. (1932). *Essai de critique indirecte*. Paris: Grasset.
- DE MANDIARGUES ANDRE PIEYRE (1962). *Deuxième Belvédère*. Paris: Grasset.
- FOSSATI, P. (1995). *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Licini*. Torino: Einaudi.
- GABELLONE, L. (1977). *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*. Torino: Einaudi.
- GUGLIELMI, G. (1986). *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*. Torino: Einaudi.
- LAGHEZZA, B. (2011). Metafisica e allegoria nei doppi di Alberto Savinio. *Studi Novecenteschi*, 38 (81), pp. 29-69.
- MANGANELLI, G. (2022). *Altre concupiscenze*. Milano: Adelphi.
- MAUPASSANT, G. DE. *Le Horla*, <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>
- ORLANDO, F. (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- PEDULLÀ, W. (1989). *Alberto Savinio: scrittore ipocrita e privo di scopo*. Cosenza: Lerici.
- PAZ, M. (1979). *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*. Milano: Mondadori.
- RESNIK, S. (1988). *Il fantastico nel quotidiano*. In BRANCA, V. & OSSOLA, C (eds.), *Gli Universi del Fantastico*. Firenze: Vallecchi Editore, pp. 79-94.
- SANGUINETI, E. (1977). Alberto Savinio. In *Studi sul Surrealismo*. Roma: Officina Edizioni, pp. 405-431.
- SAVINIO, A. (1940). Della pittura surrealista. *Prospettive*, «Il Surrealismo e l'Italia», numero speciale a cura di C. MALAPARTE, pp. 24-26.
- SAVINIO, A. (1962). *Vita dei fantasmi*. Milano: Scheiwiller.
- SAVINIO, A. (1977). *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Bompiani.
- SAVINIO, A. (1977b). *Nuova enciclopedia*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1984). *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1992). *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1995a). *Hermaphrodito e altri romanzi*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1995b). *Maupassant e l'"altro"*. Milano: Adelphi.
- SECCHIERI, F. (1995). Il libro e le voci. La «nuova enciclopedia» di Alberto Savinio. *Italianistica, rivista di letteratura italiana*, 24 (1), pp. 153-167.
- SERRES, M. (1974). *Hermès III. La traduction*. Paris: Minuit.