

---

## Se Parigi è «spasmodia di contorni [in] configurazione polipoidale»<sup>1</sup>. Alberto Savinio e l'apprendistato francigeno

Giuseppe Crivella

This text analyses the literary production of the Italian writer Alberto Savinio (1891-1952) in the light of his relations with French culture. In particular, after highlighting the time span in which the author of *Hermaphroditus* stayed in the French capital, the essay focuses on the nature of the influences that the Italian writer derived from authors such as Jean Cocteau, Jules Verne and many others. Savinio's relationship with Breton is also taken into consideration in order to examine in detail the similarities and differences that characterised the Italian author's writing with regard to the positions of the founder of Surrealism. Lastly, the article focuses on the way Savinio describes Paris in the 1930s, offering in the collection of essays entitled *Souvenirs* a picture of the French capital that appears very different to the one that other authors had proposed of the *Ville Lumière* in more or less the same years.

Keywords: *A. Savinio – Surrealism – Maître Zacharius – Myth of Paris – Early 20th century Italian literature*

---

### 1. Considerazioni introduttive

«Non c'è scrittore italiano per gli italiani “più straniero” di Savinio», scrive Sciascia<sup>2</sup>. Questa affermazione, pur nella sua paradossalità, esprime un giudizio piuttosto chiaro sulla posizione di feconda marginalità<sup>3</sup> occupata da Savinio all'interno della letteratura italiana<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 176.

<sup>2</sup> A. Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976, p. XI. La citazione di Sciascia è riportata alla fine dell'Introduzione di Hector Bianciotti.

<sup>3</sup> G. Manganelli, *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2022, pp. 59-67.

<sup>4</sup> Cfr. G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 161-164.

A tal proposito, non è un caso che nella silloge di interventi sul Surrealismo curata da Argan nel 1977 spicchi uno studio di Sanguineti nel corso del quale il poeta genovese, nel tentativo di inquadrare l'opera dell'autore degli *Chants de la mi-mort*, ricostruisce il periplo dei viaggi che nel giro di una ventina d'anni<sup>5</sup> lo ha portato a spostarsi per l'Europa – dalla nativa Grecia a Monaco (con un fugace transito per l'Italia), dalla Germania a Milano e Firenze<sup>6</sup>, da cui riparte per la Baviera al fine di trasferirsi poi a Parigi fino ad un rapido ritorno in Grecia – conferendogli in ultimo un profilo sfaccettato, ove il dato riferibile ad una più o meno precisa identità italiana risulta per forza di cose del tutto irreperibile<sup>7</sup>.

La mappatura di contatti e prestiti, la topografia di impregnazioni e influenze diventano allora determinanti per comprendere l'*humus* culturale in cui Savinio si è formato e ha messo a punto la sua scrittura, che deve molto soprattutto agli anni e agli incontri dei suoi soggiorni parigini. È probabilmente per questo motivo che Sanguineti nel saggio citato poco sopra sviluppa una sorta di confronto tra gli apporti che Savinio assimila dal «mondo (pseudo)classico»<sup>8</sup> e gli stimoli, molto variegati, provenienti dagli ambienti letterari della Francia del primo Novecento<sup>9</sup>.

È innegabile infatti che il movimentato arco di tempo<sup>10</sup> in cui l'autore dell'*Hermaphrodito* rimane a Parigi è senza dubbio determinante per la sua maturazione, come ben si evince, per esempio, dalla raccolta di cronache parigine intitolata *Souvenirs*, che egli pubblica in Italia verso la metà degli anni '40. Nelle trenta prose che compongono questo testo<sup>11</sup> Savinio ricostruisce l'immagine di una Parigi ctonia e deforme, affetta da una sorta di lancinante distrofia spirituale, che non sembra intrattenere più alcun legame diretto con la celebre tradizione di quella *Ville Lumière* tratteggiata in molti scritti della fine dell'Ottocento, soprattutto all'indomani del grande *restyling* urbanistico voluto da Napoleone III – e attuato dal barone Haussmann – tra il 1852 e il 1869<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> E. Sanguineti, *Alberto Savinio*, in *Studi sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 405-431.

<sup>6</sup> A. Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009, pp. 9-24.

<sup>7</sup> Sanguineti, *Alberto Savinio* cit., p. 410.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Ci permettiamo di riprendere qui l'espressione dello stesso Sanguineti.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 426.

<sup>10</sup> Ci riferiamo alla precisa ricostruzione della biografia di Savinio contenuta in Savinio, *Hermaphrodito* cit., pp. XLIX-L. Si tratta di circa un quinquennio, dalla fine del 1910 al 1915.

<sup>11</sup> I testi in effetti sono in tutto trentadue, se si contano anche la prefazione e il congedo – interamente in lingua francese – in cui Savinio crea una sorta di cortocircuito mnestico tra la Parigi degli anni '10 e la Parigi contemporanea all'uscita del volume (e travagliata dalla guerra), cfr. Savinio, *Souvenirs* cit., pp. 244-259.

<sup>12</sup> Scrive Edmondo de Amicis in un resoconto risalente più o meno al 1879 e contenuto in *Ricordi di Parigi*: «nel cuore della città [...] i boulevards ardono. Tutto il pian terreno degli edifici sembra in fuoco. Socchiudendo gli occhi, par di vedere a destra e a sinistra due file di fornaci fiammanti. Le botteghe

In questa Parigi abitata da sirene tubercolotiche<sup>13</sup>, teatro di una teratologia vivente<sup>14</sup> e illuminata da una luce glicerinosa<sup>15</sup> l'autore de *Il Signor Dido* si muove, ombra tra ombre, snocciolando vicende ora ingenuamente farsesche ora goffamente luttuose, tutte calate in una soffocante aura da circense melodramma, i cui protagonisti sono Fragson e Berthelot ridotto ad un «sussurro umano»<sup>16</sup>, i quadri ottenuti tramite la manipolazione di materie fecali da parte di Max Jacob<sup>17</sup> e l'ectoplasma di Spiridione Caftangiolo (il quale da decenni non riesce a morire definitivamente)<sup>18</sup>, il cadavere di un misterioso polacco con cui pasteggiano i topi in casa di Mata Hari<sup>19</sup> e l'indecifrabile inconsistenza di Paul Guillaume<sup>20</sup>, fino ad arrivare alla prima moglie di Calvocoressi, tumulatasi nella propria abitazione in *boulevard de Courcelles* ove, «non ritrovando più l'odore del suo Michelino, girava pazzo e sbatteva alle pareti, come un pipistrello»<sup>21</sup>.

Analizzando tale galleria di personaggi, lo scrittore italiano ci offre così il quadro preciso del contesto culturale in cui la sua scrittura è venuta forgiandosi. Essa appare carica di suggestioni sotterranee, le quali forse ancora oggi aspettano di essere intercettate, censite e vagliate con una ricognizione critica ad alta risoluzione che la rilettura attenta di testi come *Tutta la vita*, *Souvenirs* e *Narrate, uomini la vostra storia* può a

---

gettano dei fasci di luce vivissima fino a metà della strada e avvolgono la folla come in una polvere d'oro. Da tutte le parti piovono raggi e chiarori diffusi che fanno brillare i caratteri dorati e i rivestimenti lucidi delle facciate, come se tutto fosse fosforescente. I chioschi, che si allungano in due file senza fine, rischiarati di dentro, coi loro vetri di mille colori, simili a enormi lanterne cinesi piantate in terra, o a teatrini trasparenti di marionette, danno alla strada l'aspetto fantastico e puerile di una festa orientale. I riflessi infiniti dei cristalli, i mille punti luminosi che traspaiono fra i rami degli alberi, le iscrizioni di fuoco che splendono sui frontoni dei teatri, il movimento rapidissimo delle innumerevoli fiammelle delle carrozze, che sembrano miriadi di lucciole mulinate dal vento, le lanterne porporine degli omnibus, le grandi sale ardenti aperte sulla strada, le botteghe che somigliano a cave d'oro e d'argento incandescente, le centomila finestre illuminate, gli alberi che paiono accesi; tutti questi splendori teatrali, frastagliati dalla verzura, che lascia vedere ora sì ora no le illuminazioni lontane e presenta lo spettacolo ad apparizioni successive; tutta questa luce rotta, rispecchiata, variopinta, mobilissima, piovuta e saettata, raccolta a torrenti e sparpagliata a stelle e diamanti, produce la prima volta un'impressione di cui non si può dare l'idea». Il testo è facilmente reperibile in rete, cfr. [https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:De\\_Amicis\\_-\\_Ricordi\\_di\\_Parigi,\\_Treves,\\_Milano\\_1879.djvu/37](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:De_Amicis_-_Ricordi_di_Parigi,_Treves,_Milano_1879.djvu/37)

<sup>13</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., p. 245.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 208-209.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 235.

nostro giudizio fornire al fine di un inquadramento più ampio di quella che è stata la fase di definizione dell'universo mentale di Savinio tra il 1911 e il 1915<sup>22</sup>.

A questa ricostruzione saranno dedicati il secondo e il terzo paragrafo del presente studio, mentre nella quarta sezione il testo si concentrerà sul modo in cui nel corso degli anni '30 Savinio prova a ripensare e a rileggere da un'ottica decisamente straniata questo stesso periodo di maturazione, portando su Parigi e sulle figure che avevano per più di un decennio caratterizzato la vita letteraria e artistica della capitale francese uno sguardo intriso di una nostalgia amara e disincantata.

## 2. Un surrealista eretico?

Che la Francia abbia avuto un'incidenza determinante sulla formazione di Savinio non è semplicemente una congettura più o meno suffragata dalle varie posizioni critiche<sup>23</sup> che ruotano attorno all'autore di *Tragedia dell'infanzia*. Anzi, è proprio quest'ultimo a palesarlo senza alcuna esitazione nello scritto che apre la raccolta *Tutta la vita*.

In questo rapido intervento Savinio ricorda infatti un dialogo avuto con André Breton nel 1937<sup>24</sup>. In tale circostanza il fondatore del Surrealismo non solo confessa allo scrittore italiano la propria ammirazione per le sue opere, ma rimarca anche come il movimento nato nel 1924 di fatto abbia preso le mosse da alcuni scritti dei fratelli De Chirico.

Come noto è una posizione che Breton espone anche in un passaggio della sua *Anthologie de l'humour noir*, in cui egli scrive *expressis verbis* che «tout le mythe moderne encore en formation, s'appuie à son origine sur les deux œuvres [...] d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico»<sup>25</sup>.

Si tratta di affermazioni piuttosto impegnative, tanto più se si tiene conto del fatto che nel seguito del testo Breton non si limita solo a dare una precisa coordinata cronologica relativa alla gestazione di suddetto mito moderno – cioè il 1914, anno in cui Savinio si impone in Francia grazie alla pubblicazione degli *Chants de la mi-mort*<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> M.E. Gutiérrez, *Alberto Savinio, lo psichismo delle forme*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1999, pp. 13-21, nonché U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973, pp. 33-72.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 40-48.

<sup>24</sup> A. Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1945, pp. 7-8.

<sup>25</sup> A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1986, p. 367.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 368.

– ma individua con estrema chiarezza nelle opere dei fratelli<sup>27</sup> due nozioni portanti del Surrealismo: un marcato simbolismo sessuale<sup>28</sup> – il quale risalirebbe in ultimo a Scherner, Freud e Volkelt – e la presenza di un *humour* molto prossimo a quello reperibile presso i formidabili antesignani del movimento surrealista, ovvero Vaché, Duchamp, Cravan, Apollinaire e soprattutto Picabia<sup>29</sup>.

Ciò che lascia interdetti però in tale episodio è il fatto che Savinio, in maniera recisa e abbastanza sorprendente, ricusi senza mezzi termini questa ideale e onorevole attestazione di paternità, rovesciando *in toto* l'argomentazione di Breton. Ecco quanto scrive l'autore italiano:

Il surrealismo, per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe, ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è certamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il mio surrealismo [...] non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente.<sup>30</sup>

Il fine della scrittura di Savinio, e quindi della sua personale concezione del fatto prettamente artistico-letterario, si situa agli antipodi rispetto agli scopi propri della variegata compagine storica dei surrealisti raccolti intorno all'autore di *Nadja* e riconosciuti pertanto nelle tesi del primo manifesto<sup>31</sup>.

Ma c'è di più: l'autore di *Nuova Enciclopedia* non si rispecchia affatto nelle due dimensioni specifiche isolate da Breton nello scritto a lui dedicato nell'*Anthologie*. Nessuna simbologia sessuale più o meno camuffata o sublimata, né un rilievo

<sup>27</sup> Per de Chirico il testo-chiave è naturalmente *l'Hebdomeros*, esplicitamente richiamato da Breton, cfr. *ivi*, p. 369. Va detto che tale opera costringe il padre de Surrealismo a spostare in avanti di più di un decennio il quadro storico di riferimento, dal momento che il romanzo di de Chirico era uscito verso la fine degli anni '20.

<sup>28</sup> Breton, *Anthologie* cit., p. 368.

<sup>29</sup> Se si legge quanto scrive Breton su Picabia appare subito evidente come quest'ultimo sia affiancabile a Savinio per la sua capacità di muoversi con estrema agevolezza sia nell'ambito delle lettere che in quello delle arti figurative. Si tratta quindi di una versatilità che i due autori possedevano in misura notevole e che di certo non lasciava indifferente Breton. Cfr. *ivi*, pp. 304-305.

<sup>30</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., pp. 7-8.

<sup>31</sup> Tale replica di Savinio deve aver colpito profondamente Breton. È forse per questo motivo che negli scritti tecnici posti in apertura della silloge *La clé des champs* il nome dell'autore italiano non appare mai. Non è quindi un caso che, sebbene Breton a più riprese evochi ancora Picabia, Cros, Corbière, Apollinaire, Vaché, Jarry, Duchamp, di fatto sembra aver dimenticato o cassato la figura di Savinio dal *Pantheon* dei padri fondatori del Surrealismo. Atteggiamento diverso avrà invece nei confronti di de Chirico a cui, come noto, Breton dedica un saggio contenuto ne *Les pas perdus* – raccolta apparsa per la prima volta nel 1924 – mantenuto in seguito anche nelle edizioni successive, cfr. A. Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 89-91.

particolare attribuito al concetto pressoché inafferrabile di *humour* vengono minimamente chiamati in causa da Savinio, che anzi prende una posizione di forte opposizione rispetto all'idea tutta bretoniana secondo cui l'inconscio debba essere il fulcro specifico del prodotto artistico.

Ciò che costituisce dunque il baricentro di questa prefazione è unicamente quella *volontà formativa* su cui lo scrittore italiano insiste a più riprese e che sembra scandire tutta la raccolta in forza di una prosa che, obbedendo alle calcolate movenze di una ramificata vertigine immaginativa, delinea plasticamente<sup>32</sup> dinanzi ai nostri occhi una ricchissima sequenza di scene appartenenti a piani di realtà spesso in palese contraddizione tra di loro, ma proprio per questo felicemente interagenti e destinate a sfociare in esiti narrativi di indiscutibile originalità<sup>33</sup>.

Savinio rifiuta quindi la postulazione di ogni analogia di superficie con i surrealisti, dimostrando così senza alcuna incertezza il proprio deciso disallineamento rispetto ai dettami che il teorico del movimento ha continuato a proporre negli anni attraverso i saggi contenuti in raccolte come *Point du jour* – pubblicato dieci anni dopo la stesura del primo manifesto – e *La clé des champs*, apparso nel 1953.

La natura dell'influenza che la Francia e i soggiorni parigini hanno avuto sulla formazione dello scrittore italiano va pertanto cercata altrove. In tal senso un'indicazione a nostro giudizio molto preziosa ci viene da un autore che, esattamente come Savinio, dopo un'iniziale vicinanza al gruppo di Breton, non solo ne prese le distanze ma fu oggetto di reiterate "scomuniche"<sup>34</sup>, ovvero Jean Cocteau.

Quest'ultimo, in un brano contenuto nella sua apologia intitolata *Essai de critique indirecte*, sviluppa una rapida riflessione che sembra riflettere in pieno alcuni aspetti propri della poetica saviniana. Scrive Cocteau: «sait-on si l'engrenage que forment avec le vide les cannelures des colonnes grecques n'entre pas pour quelque chose dans le mouvement rotatif qui les fait parvenir jusqu'à nous»<sup>35</sup>.

Raccolta nell'essenzialità lapidaria di una formulazione che riecheggia molto da vicino l'alogico procedere aforistico dell'ultimo Nietzsche<sup>36</sup> e il sussultante lampeg-

<sup>32</sup> Su questo cfr. A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 382.

<sup>33</sup> Rimandiamo qui a varie sezioni del bel saggio M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio, dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodite*, Roma, Salerno Editrice, 1973, pp. 52-62, pp. 71-103, pp. 242-263.

<sup>34</sup> Breton, *Les pas perdus* cit., p. 108 – in cui l'autore del saggio si scusa addirittura con il lettore di scrivere il nome di Cocteau – e p. 156.

<sup>35</sup> J. Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932, pp. 253-254.

<sup>36</sup> Su questo rimandiamo a Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie. Typographies I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, pp. 75-100.

giamento proprio delle primissime raccolte di Breton e Soupault – come, ad esempio, la sezione *Barrières* contenuta ne *Les champs magnétiques*<sup>37</sup> – l'affermazione di Cocteau cospira nervosamente intorno al lemma *engrenage*. Quest'ultimo senza preavviso mette in moto l'intera configurazione, spingendoci a visualizzare l'immagine complessiva attraverso le sembianze di un calibratissimo sistema di colonnati rotanti senza requie e incassati all'interno di un ciclopico orologio di pietra concepito non tanto per computare il tempo, quanto per svolgere o riavvolgere sotto i nostri occhi i nastri molteplici delle varie epoche dell'umanità<sup>38</sup>.

Il cerebrale fascino lirico suscitato dalla grazia inquietante che si sprigiona dal criptico funzionamento di questo esorbitante congegno metafisico è il medesimo che Savinio rievoca a proposito dei celebri cavalli di Heberfeld<sup>39</sup>, non a caso richiamati esplicitamente nelle battute d'esordio del saggio dedicato alla produzione grafica di Cocteau<sup>40</sup>.

Non solo, ma lo stesso gusto, forse perfino perverso, per tutto ciò che, grazie ad una complessa coordinazione di parti meccaniche innestate le une nelle altre, rimanda alle labirintiche vastità di un Tempo sconfinato e incalcolabile – rappresentato quindi come una sorta di scheletrica caricatura dell'eternità – si trova in uno dei racconti più articolati dell'autore italiano, intitolato *Žia Apollonia*<sup>41</sup>.

In esso lo spettacolo a cui assiste Nivasio Dolcemare<sup>42</sup> è degno tanto di Wells che di Lovecraft: tornato a Firenze dopo molti anni, il protagonista si reca a casa del cugino Fliquet – non a caso un francese – e scopre che i parenti sono tutti deceduti da anni. Tuttavia qualcosa di oscenamente vivo imperversa invisibile e onnipresente nella dimora, facendola vibrare e ronzare da dietro le pareti, come un mostruoso alveare abitato da un'unica, gigantesca ape regina. Il narratore infatti avverte distintamente «un rumore continuo, regolare [...]. Uno stridore di carrello scorrente su rotaie»:

<sup>37</sup> A. Breton - Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 61-73.

<sup>38</sup> Savinio era notoriamente un grande ammiratore delle *machine* piranesiane, cfr. A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 1984, p. 240.

<sup>39</sup> Il riferimento è al caso del cosiddetto *kluge Hans* che aveva colpito molto la fantasia di Savinio, il quale senza dubbio vi aveva scorto degli addentellati con la famosa *euforia di Torino* di nietzscheana memoria. Cfr. O. Pfungst, *Das Pferd des Herrn von Osten (Der Kluge Hans). Ein Beitrag zur experimentellen Tier- und Menschen-Psychologie*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1907.

<sup>40</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., p. 65. In chiusura di testo Savinio, ricordando la *querelle* con Breton e i suoi apostoli, scrive: «Cocteau è buono. Cocteau non serba rancore nemmeno ai surrealisti, i quali pure sono i suoi persecutori e le sue bestie nere», p. 69.

<sup>41</sup> Il racconto non fu inserito nel novero dei testi che componevano la raccolta *Tutta la vita e pertanto* si trova nella seconda sezione del volume consacrata ai *Racconti inediti*.

<sup>42</sup> Uno dei principali pseudonimi di Savinio. Su questo cfr. Sgroi, *Alberto Savinio* cit., pp. 119-127.

Nivasio Dolcemare alza gli occhi. Due fili di ferro fanno circuito lungo le pareti, sospesi in aria a poca distanza dal soffitto [...]. Nella parete di sinistra è un buco. Escono da quel buco e vi affondano le due aeree rotaie. Nivasio Dolcemare sa che dietro quella parete era la camera di zia Apollonia. Il toboga si avvicina. Sbucano due piedi veduti di pianta e calzati di stivaletti, una gonna a falpalà.<sup>43</sup>

Suggestionata dalla lettura del saggio di Theodor Gomperz sui pensatori greci<sup>44</sup>, *Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie*, zia Apollonia ha optato come deliberazione testamentaria di affidare la propria sopravvivenza postuma ad un capzioso dispositivo di rotaie pensili che le promettono una catatonica immortalità d'artificio<sup>45</sup>, scandita però da un rigoroso movimento ciclico tipico dei filosofemi reperibili presso i frammenti delle opere di Anassagora, Empedocle e Parmenide<sup>46</sup>.

Vestita di seta, come per recarsi ad un'importante *soirée*, ma con le braccia riposte a croce sul petto, il cadavere imbalsamato della donna si è arenato per sempre nel tempo-zero in cui si è prodotto il proprio interminabile decesso, simile ad una dolcissima mummia-automa<sup>47</sup> intenta a rispecchiare – e forse anche a parodiare, in maniera quasi involontaria – nell'ottusa dinamica della propria domestica *apocatastasis* l'avviluppante ciclicità del Tutto. Ed ecco che in tal modo, chiosa spietato e perplesso Nivasio Dolcemare, zia Apollonia è divenuta «la sposa dell'eterno ritorno»<sup>48</sup>.

Come è possibile vedere da questi due testi apparentemente molto diversi, ma in realtà sorretti da una fittissima imbastitura narrativa di elementi comuni all'universo creativo di entrambi gli autori<sup>49</sup>, proprio l'incrocio di tale marcato «macchinismo»<sup>50</sup> con una sorta di araldica negromanzia gotica-orfica permette di delineare con buona approssimazione non solo la fisionomia specifica dell'«organismo mentale»<sup>51</sup> sottesa dalla scrittura di Savinio, ma anche e soprattutto il debito che egli per forza di cose

<sup>43</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., pp. 252-253.

<sup>44</sup> Per comprendere l'importanza che Savinio attribuiva a questi volumi cfr. anche Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* cit., p. 134.

<sup>45</sup> Ciò che si potrebbe definire anche con l'espressione *idillio antropo-meccanico*, cfr. Savinio, *Hermaphrodito* cit., p. 123.

<sup>46</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., p. 253.

<sup>47</sup> Ricordiamo a tal proposito che Savinio condivide questo gusto per l'automa con un altro illustre scissionista del movimento surrealista, cfr. A. Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 163-166.

<sup>48</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., p. 254.

<sup>49</sup> Sulla prossimità tra Savinio e Cocteau cfr. quanto scrive il primo in Savinio, *Ascolto* cit., p. 235.

<sup>50</sup> A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1977, p. 133. Cfr. anche A. de Bei, *Conversazione con gli spettri. La poetica di Alberto Savinio*, Adria, Estra-Insomnia, 2021, pp. 60-65.

<sup>51</sup> Savinio, *Nuova Enciclopedia* cit., p. 314.

ha chiaramente contratto con un grande autore della letteratura francese dell'Ottocento, su cui è bene ora soffermarsi.

### 3. Se il sonno della ragione genera orologi<sup>52</sup>

Affiorante silenzioso dal fondo imperscrutabile di epoche talmente remote da non avere neppure un nome o una datazione precisa, *Maître Zacharius* s'impone agli occhi del lettore con la sua sagoma lunga e arcuata, dall'andatura oscillante come uno dei pendoli dei suoi orologi, il volto scavato da un rovello inestinguibile, l'occhio incassato nell'orbita rugosa e nerastra da cui scocca uno sguardo gelido, fisso e pressoché inumano.

Apparso per la prima volta nel 1854, questo personaggio non ha più smesso di abitare la fantasia di Alberto Savinio, attorno al quale egli ha secreto la propria ragnatela di riflessioni che, cresciute inizialmente in maniera disordinata, hanno poi trovato una sistemazione chiara in un racconto che esamineremo in questa sezione.

Ma chi è *Maître Zacharius* e perché è così importante per l'autore dell'*Hermaphrodito*? A fornirci una risposta esaustiva a tali questioni è proprio Savinio che, in un testo raccolto in *Narrate, uomini, la vostra storia*, dedica una serie di osservazioni che vale la pena riportare qui al fine di commentarle in modo dettagliato. Scrive l'autore italiano:

Molti orologi sono stati rubati da che mondo è mondo: nessuno con gli effetti dell'orologio rubato una sera del 1852 dal comodino di Jules Verne. L'indomani il derubato si reca in questura. «il vostro orologio era a scappamento?» «Purtroppo!» Assieme con l'involontaria freddura, l'ispirazione lo colpisce in fronte. Esce dalla questura, torna a casa a tastoni. Ruote e rotelle gli girano nella testa. Sorge a poco a poco fra gli ingranaggi la figura allampanata di mastro Zacharius, orologiaio ginevrino e inventore dello scappamento. Nel congegno dell'orologio Zacharius ha scoperto il segreto di anima e corpo. Chi gli vieta ormai di competere con Dio?<sup>53</sup>

A metà tra il titanismo demonico di Faust e la freddezza raziocinante di Kant, *Maître Zacharius* è animato da un progetto tanto folle quanto scientificamente attendibile: trasformare l'orologio in un perfetto e indefettibile congegno attraverso il quale controllare non solo il tempo del mondo esterno, ma addirittura il tempo concesso ad un uomo per condurre la propria esistenza.

<sup>52</sup> Ci permettiamo di riprendere qui il noto inciso di Calvino, cfr. J. Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, Torino, Einaudi, 1962, p. 149.

<sup>53</sup> Savinio, *Narrate* cit., p. 129.

Sospeso tra la dedizione delirante ad un progetto impossibile e una lucidità esasperata con cui svolgere quotidianamente il proprio lavoro di messa a punto dei singoli ingranaggi di ogni orologio, *Maître Zacharius* diventa per Savinio l'archetipo di una figura al tempo stesso ambigua e affascinante.

Esso infatti può esibire il profilo intellettuale di un umbratile *savant* che ha deliberato di usare la scienza non tanto per addentrarsi nei penetrali della Natura, quanto per oltrepassarla verso una falda di mistero a cui lo scrittore italiano può avere accesso solo risvegliando in sé delle sommerse e quasi dimenticate facoltà medianiche<sup>54</sup>.

Come ci dice lo stesso Savinio all'inizio del racconto, la scoperta di questo strano mondo inizia proprio a Parigi nel 1910, durante una cena in cui egli si trova seduto al tavolo con un certo Monsieur Pierre Roy, autodefinitosi *artiste peintre*<sup>55</sup>. Annoiato dalla serata particolarmente soporifera, lo scrittore italiano decide di iniziare una pigra conversazione con il commensale sconosciuto, rivolgendogli dei complimenti per la qualità della camicia indossata.

Scopre così di avere di fronte il nipote diretto di Jules Verne, presentato semplicemente come un grande appassionato di camicie, fin quasi alla monomania. Ma soprattutto ha inizio da questo episodio apparentemente insignificante una sequenza serrata di movimentatissimi quadri biografici, in cui l'autore de *Le Château des Carpathes* viene sorpreso ogni volta da una specie di occhio invisibile in un momento cruciale della sua esistenza.

E così, più o meno a partire dalla metà degli anni '40 del XIX secolo, questa appare interamente consacrata all'elaborazione sempre più raffinata di quella che Savinio definisce con formula ossimorica una «mitologia a stantuffi»<sup>56</sup>, sorta cioè quasi per (de)generazione spontanea dalla commistione incongrua e forzata tra i fossili di una mentalità ancora legata a forme di pensiero pressoché primitive e i recenti costrutti concettuali ascrivibili a dimensioni cognitive maturate al contatto con il progresso tecnico-scientifico dell'Ottocento<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Su questo cfr. soprattutto quanto scrive Giuliani che, all'inizio della corposa introduzione apposta al volume in cui sono raccolti i romanzi di Savinio, ricorda le seguenti parole di quest'ultimo: «sono invaso dall'animismo dei fenomeni e delle cose, molto più di quanto potrebbe esserlo qualche cliente del Vaticano. Odo i richiami dell'aldilà, che talvolta mi dà persino degli strappi alle falde della giubba», Savinio, *Hermaphrodito* cit., 1995, p. X.

<sup>55</sup> Savinio, *Narrate* cit., pp. 125-126.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 130. Ecco come Savinio inscena la nascita della vocazione di Verne: «una sera Verne stava nella sua camera. La finestra era aperta sullo sbrillanti del *boulevard*. Assieme con le luci e le voci, entrò da quella finestra una signora vestita da venditrice di bibbie dell'Esercito della Salvezza, con cappellina a tilbury, occhiali a stanghette e ingombre le braccia di compassi, sestanti e sferometri.

Per ovvi motivi a questa realtà appartiene anche *Maître Zacharius*. Circondato dagli innumerevoli quadranti su cui le lancette corrono in cerchio apparentemente senza sosta, per poi bloccarsi d'improvviso così da sancire la morte definitiva dell'orologio – il quale nel frangente dell'estremo scatto sembra esalare la propria flebile anima macchinica – *Maître Zacharius* è per Savinio colui che riesce a intercettare e a presentire in modo del tutto casuale l'esistenza di un nesso sottile ma tenace tra l'oggetto deputato a scandire il tempo e la durata effettiva di una vita (umana e non)<sup>58</sup>.

Come è possibile evincere da questi rapidi cenni, si tratta di un Positivismo anomalo, che nasconde in sé dei germi di corruzione e di ibridazione con apporti del tutto allotri. L'orologiaio ginevrino incarna la maledizione propria di una sorta di scientismo nero a cui lo scrittore italiano attribuisce una rilevanza indiscutibile per quanto riguarda la genesi del proprio mondo narrativo.

*Maître Zacharius* svetta quindi al centro di questo sbilenco orizzonte paleomitico<sup>59</sup>, costituendone al tempo stesso la chiave di volta e il punto di catastrofe: i suoi tratti assimilano connotati provenienti da Auguste Dupin, contaminati però dalla grigia perversità del *malin génie* di cartesiana memoria; essi inoltre presentano con chiarezza caratteri propri del *Meister Floh* di Hoffmann temperati da propensioni che lo stesso Verne afferma essergli derivate per vie traverse da Leonardo da Vinci<sup>60</sup>.

Tale coacervo di suggestioni eteroclitiche e reciprocamente reattive non poteva in alcun modo lasciare indifferente Savinio che, recuperando e incamerando nel proprio universo creativo la medesima ossessione del personaggio di Verne, arriva a scrivere un formidabile racconto in cui appaiono indubbie le influenze derivanti direttamente dalla vicenda del personaggio ginevrino. Stiamo parlando del testo intitolato *L'angolino*, il quale chiude la sezione dei racconti inediti contenuti nel volume, già citato poco sopra, *Tutta la vita*.

Si fermò davanti al tavolino sul quale Jules Verne stava componendo uno di quegli ibridi spettacoli metà in musica e metà in prosa, e fissando severa gli disse: “Jules, basta con le scemenze [...]!” Verne si alzò dalla sedia. *À qui ai-je l'honneur?* domandò. “Sono la Scienza”, rispose la visitatrice. E da quel momento l'austera dama diventò per Jules Verne ciò che Troja è stata per Omero».

<sup>58</sup> È noto che per Savino tutto reca una sé una fioca latenza di anima. Su questo tema sono costruiti alcuni dei racconti più suggestivi presenti in *Tutta la vita* come, ad esempio, *La pianessa* o anche *Poltramma*.

<sup>59</sup> Per il termine cfr. G. Ceronetti, *Difesa della luna e altri argomenti di miseria terrestre*, Milano, Rusconi, 1971, p. 113. Il lemma è ripreso da una lirica posta dall'autore a chiudere un dittico dedicato proprio a Jules Verne.

<sup>60</sup> J. Verne, *Les voyages extraordinaires*, Paris, Hetzel, 1864, p. 64.

Chiaramente non possiamo addentrarci nella trama – alquanto intricata e ricca di riferimenti più o meno espliciti alla drammatica situazione politica italiana degli anni ‘40 – ma ciò che deve trattenere la nostra attenzione è qui il ruolo giocato da uno *Jupiter*, il quale continua a scandire il tempo pur segnando sempre la medesima ora, ovvero le 09:45<sup>61</sup>.

Incriptato nel sonnolento abisso quotidiano – a cui lo inchioda l’isolamento dovuto alla propria opposizione al regime – il protagonista poco a poco si rende conto che l’angusta porzione di universo in cui egli si è ritirato al fine di garantirsi una livida sopravvivenza di clandestinità, si trova estroflessa in una sorta di insituabile Altrove del tempo<sup>62</sup>, che risulta così inattingibile rispetto ai tragici eventi storici abbattutisi sul resto d’Europa, perché di fatto rescisso dall’ordinario decorso cronologico.

Colpito da un’intestina paralisi metafisica – la quale ne infesta le viscere meccaniche – l’orologio si è arrestato nel frangente in cui la razza bianca<sup>63</sup> ha toccato il fondo della propria abiezione. Se gli strumenti di *Maître Zacharius* arrestandosi spezzavano la vita dei suoi familiari, qui l’interruzione del cronometro *Jupiter* indica il momento del decesso dell’intero *Zeitgeist* occidentale<sup>64</sup>, il cui volto si scompone in un dissestato mosaico di rovine permaste stancamente ad abitare la Terra come simulacri di civiltà appartenute a quelle ombre crepuscolari che un tempo furono gli uomini.

L’orologio, fermo ma funzionante, s’immedesima col grado zero della Storia, che sembra però già prossima a rifiorire sui detriti di ciò resta del passaggio umano. Nella fatale fissità dello *Jupiter* finisce di consumarsi una storia ormai decrepita, che Savinio riconosce però poter essere anche l’incunabolo cifrato di una germogliante frenesia di anime pure, le quali silenziose e sotterranee rifluiscono in tutto ciò che oscilla tra il minerale e il vegetale<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., pp. 284-285.

<sup>62</sup> Probabilmente qui Savinio ha presente in sottotraccia un altro testo di Verne, ovvero *L’Île mystérieuse*, usata in questo caso come spunto di partenza per immaginare un luogo sottratto alla storia ove si verificano eventi particolarmente inquietanti e pressoché inspiegabili.

<sup>63</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., p. 300.

<sup>64</sup> Su questo cfr. Savinio, *Nuova Enciclopedia* cit., pp. 167-182.

<sup>65</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., p. 301: «mentre noi uomini vivevamo non d’altro occupati se non di noi stessi, delle nostre complicità e di perpetrare assassinii, altre forme di vita crescevano e si sviluppavano, senza che noi ce ne accorgessimo. Nessuno di noi dubitava della nostra superiorità, della nostra inesauribile dominazione, e in questo soprattutto si affermava il nostro spirito di collettività, che ci sentivano sicuri e chiusi nel regno dell’uomo, come se un’invalidabile zona ci separasse dagli altri animali, dalle piante, per non dire dei minerali, dell’acqua, dell’aria, e come se solo noi potessimo superare quella zona, ma gli altri no. Chi mai pensò di misurare il gradi di

In tal modo si attua una sorta di spaesante sostituzione: se l'orologio non è più in grado di computare lo scorrere del tempo – scivolato ormai al di fuori di ogni durata umana – questo viene scandito ora da fenomeni privi di qualsiasi contatto col soggetto. Per questa ragione il narratore comincia a percepire i moti reconditi che scuotono la natura, come ad esempio il lentissimo compaginarsi della corteccia degli alberi<sup>66</sup> o lo sbocciare di un fiore.

L'ultimo battito degli orologi di *Maître Zacharius* privava gli uomini dell'anima. Qui il naufragare immobile delle lancette ridà un'esistenza palpitante a tutto ciò che la Storia aveva relegato ai margini del suo sviluppo, permettendo così l'auscultazione ravvicinata dei sussulti irrelati e degli spasimi informi della Natura, attraversata dalla gioia primordiale delle sostanze vergini, solcata dal sommovimento improvviso della materia caotica, la quale subentra alla forma vuota dei *signacula*, ormai del tutto devitalizzati, lasciati dall'uomo dietro di sé.

Alla luce di ciò risulta comprensibile il fatto che, immediatamente dopo l'episodio dell'anomalia delle 09:45, il narratore racconti come la sua attenzione venga morbosamente magnetizzata dalla scoperta nel proprio giardino di un insolito fiore corallino<sup>67</sup>, dalla consistenza quasi carnale dei tessuti, al tempo stesso affascinante per le particolarità sconosciute che presenta e repellente per il fiato di putrescenza che emana. Tale fiore ha qualcosa di lugubramente inquietante, sembra nascere da una sordida commistione in cui si trovano ad essere coniugati apporti lontanamente umanoidi con le nodose fibrosità prettamente vegetali.

Il fiore matura in modo smisurato nella realtà, ma soprattutto concreosce oscenamente su se stesso, invadendo la fantasia del narratore, che non riesce più a slegare il proprio pensiero da quell'entità mortifera, seppur traboccante di un'oscura vita aliena. Lasciamo un istante la parola a Savinio:

Non oso avvicinarmi, e aspetto che questa terra renosa lo asciughi e se lo assorba. *Non oso guardare per tema che il mio sguardo abbia a rimanere invischiato a quell'orribile canestro di carne epiteliale e avvolgersi al suo stelo. Non guardo quel fiore ma lo penso. E lo vedo crescere. Lo vedo diventare creatura nuda anche di pelle. Donna-tumore. Tutta nuda anche di pelle. Rosea e biancastra. E staccarsi dalla terra. E venire avanti. E salire i tre gradini dell'Angolino. E raggiungermi senza scampo. E ridurmi alle strette in fondo alla camera. E mettermi con le spalle al muro. E abbracciarmi con le sue rame rosee e umide come budella in putrefazione. E baciarmi con tutte quelle sue bocche purulente. E soffiarmi dentro il suo lezzo di morte.*<sup>68</sup>

---

evoluzione tra un albero del nostro tempo e una *psaronius* o una *naeggeratnia* del periodo permico? Intanto anche gli alberi hanno fatto la loro strada, hanno mostrato di avere un'anima».

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 299-300.

<sup>67</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., p. 285.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 286. Corsivi nostri.

Soggetto ad un processo di mostruosa ibridazione endogena, il fiore matura secondo proporzioni inconcepibili e assimila in sé caratteri che finiscono con l'attribuirgli aspetti riferibili perfino alla dimensione umana, qui del tutto sfigurata e quasi fagocitata in una manifestazione grottesca di *generatio aequivoca*.

Questa non lascia scampo allo scrittore, divenuto testimone attonito di tale mutazione<sup>69</sup>, la quale arriva a trasfigurare il fiore in sintomo muto e fomite occulto di una soffusa ma pertinace patogenesi trascendentale, su cui Savinio fa convergere un mobile plesso di motivi e di riflessioni aventi come perno, non sempre esplicito, la difficile situazione politica italiana e internazionale<sup>70</sup>.

Arrivati a questo punto però ciò che ci interessa di più è senza dubbio il modo in cui Savinio laceri la trama propriamente narrativa per farvi filtrare vaste plaghe di palpebrante visionarietà. È in questo momento dunque che lo scrittore italiano sembra prendere le distanze da Verne per far deflagrare nelle plastiche movenze della propria scrittura echi e risonanze originati dalla frequentazione che egli ha intrattenuto con quello che potrebbe essere designato a tutti gli effetti come un surrealista del Cinquecento francese.

#### 4. Necrografie<sup>71</sup>

Come già visto nel caso di Verne, anche questa volta l'incontro con l'autore in oggetto avviene per interposta persona. Se nel paragrafo precedente il mediatore era stato quell'*artiste peintre* che rispondeva al nome di Pierre Roy, ora ad introdurre la nuova figura è un personaggio sicuramente più celebre e probabilmente anche più inquietante, ovvero René Victor Trintzius.

A bordo dell'automobile condotta da quest'ultimo, Savinio atterra<sup>72</sup> in piazza *lou Planat* dove, dopo aver attraversato la Francia da nord a sud e aver sorvolato una Provenza fiorita e ridente, i due scrittori si trovano dinanzi alla casa natale di Nostradamus.

---

<sup>69</sup> Anche in questo caso è possibile cogliere una marcata prossimità nei confronti del mondo di Jules Verne, dal momento che presso molti dei suoi romanzi la natura è spesso sottoposta a processi di metamorfosi tendenti al teratologico. Su questo cfr. J. Chesneaux, *La nature chez Jules Verne. Un ancrage de résistance*, in «Écologie et Politique», 26/2002, 3, pp. 169-185. Ci riferiamo in particolare al §11.

<sup>70</sup> Savinio, *Tutta la vita* cit., pp. 292-294, dove l'autore utilizza la formula *uomo-tumore* riferendola alla figura del Dittatore.

<sup>71</sup> Per questo termine cfr. ancora Piscopo, *Alberto Savinio* cit., p. 213.

<sup>72</sup> Savinio immagina che Trintzius, prendendo a modello Malagigi, sia riuscito a far lievitare l'auto, abbreviando così i tempi di spostamento del viaggio.

Una volta proferito questo nome, le coordinate spazio-temporali a cui era agganciato l'episodio riportato in apertura implodono e si disgregano, lasciando che dalle crepe affiori una sorta di bolla diegetica in espansione incontrollata, animata da un lenticolare dinamismo onirico la cui propulsione attraversa l'intero racconto.

Se ne *L'angolino* Savinio era riuscito a mettere a punto e ad ottenere la delineazione di un cronotopo bianco, qui la narrazione si segmenta allineando in maniera sempre più incalzante un circuito instabile di cellule diegetiche innescanti un proliferante diorama di analessi esterne<sup>73</sup>. Ognuna di queste è chiamata ad inscenare un momento specifico della vita di Nostradamus caratterizzato dall'irrompervi inopinato e traumatico di visioni profetiche, le quali a loro volta disseminano all'interno dell'impianto analettico a lungo raggio un sincopato squadernarsi di allucinati varchi prolettici<sup>74</sup>.

Erborizzando certosamente suddette visioni – le quali punteggiano le giornate di Nostradamus e lo accompagnano nel suo peregrinare attraverso il sud della Francia – Savinio opta per una dimensione di scrittura scandita da un protratto e avviluppante stato ipnotico, il quale permea tutti i vari episodi riferiti nel testo. Emblematica è, per esempio, l'immagine in cui è depositata la premonizione dell'arrivo della peste:

[Nostradamus] era a Montpellier. Un giorno il cielo si oscurò dalla parte di levante, e all'orizzonte apparve un orribile mostro. Era uno scheletro nero e gigantesco, sulle cui spalle battevano cigolando due enormi ali di pipistrello, e che reggeva nella destra una torcia, dalla quale si sviluppavano anelli di fumo giallo. I suoi piedi unghiuti calpestavano l'aria, nella quale il mostro, più che camminare nuotava, una nerboruta coda di canguro gli pendeva da tergo e trascinava a terra a modo di biscione.<sup>75</sup>

Savinio riesce a sagomare il proprio stile su una sorta di fosforica calcografia di miraggi ove domina l'acuminato sguardo del microscopista<sup>76</sup>, dinanzi al quale la semplice menzione di singoli dati storici viene parassitata da cifrati palinsesti capillarmente innervati da raggelate emottisi di veggenza.

Insieme alle biografie di Isadora Duncan e di Paracelso, il racconto centrato sulla vita di Nostradamus è uno dei più lunghi e ricchi dell'intero volume. Ciò lascia intendere quindi quanto sia stata rilevante la figura di tale autore per Savinio, il

---

<sup>73</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 90-91. Si tratta di un utilizzo particolare dell'analessi esterna, dal momento che è realizzata operando anche un cambio drastico di statuto del narratore, sia per quanto riguarda il livello narrativo che la relazione alla storia, cfr. *ivi*, pp. 256-257.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 105-106.

<sup>75</sup> Savinio, *Narrate* cit., p. 213.

<sup>76</sup> Savinio, *Nuova Enciclopedia* cit., p. 49.

quale senza dubbio rimase fin da giovane stregato dalla contratta densità immaginifica delle celeberrime *Centurie*<sup>77</sup>.

Agli occhi dello scrittore italiano queste infatti dovevano apparire simili a inesauribili miniature articolabili nella loro concentratissima carica di crittogramma sacro secondo polisense traiettorie di figuratività sempre sospesa tra il geroglifico e la burchiellata.

Nell'intervallo tra questi due estremi Savinio ci mostra Nostradamus percorrere una Francia funestata dalla peste. Tuttavia, in tale scenario impregnato di tragedia, la morte dell'apotecario provenzale non viene mai menzionata, anzi essa sembra non essersi mai prodotta. Nostradamus di fatto scompare nel nulla, finisce quasi con lo svanire astraendosi – o forse transustanzandosi – in una sorta di trasparente sopravvivenza apocrifa, attraverso la quale egli può assistere al realizzarsi delle profezie consegnate nella sibillina opacità delle quartine preannunzianti sciagure, devastazioni e conflitti.

Scritto verso la fine degli anni '30 questo testo per i suoi toni da *finis temporum* si salda perfettamente con le cronache parigine raccolte nel volume – già citato in apertura – *Souvenirs*, di cui potrebbe legittimamente costituire l'ideale complemento.

L'opprimente atmosfera di sfacelo si è ormai raccolta tutta sulla capitale francese, infettandone strade e lampioni, fontane e *quais*, piazze e monumenti, sconfessandone la fama di città babilonica<sup>78</sup>, trasformandola in un brillante arabesco di rovine, ogni notte riconfigurate in modo da dar l'immagine sfocata di una città di sogno, deposta sul vero volto di Parigi come una maschera mortuaria.

Anche in questo caso però lo sguardo di Savinio è implacabile e le pagine sulla capitale francese equivalgono alla compilazione di un fosco quadro nosografico, all'elaborazione di una tentacolare necroscopia in cui sveltano soprattutto due figure-chiave.

---

<sup>77</sup> Si prenda come esempio questo estratto: «le case erano vuote come teschi. Nelle botteghe deserte i vermi con infinita pazienza scavavano i loro labirinti nelle mercanzie abbandonate. Gli scheletri dei cavalli, con la sella ancora sul dorso, erano attaccati per le briglie agli anelli dei portoni. Ogni finestra aveva la sua gabbia, e ogni gabbia la sua carcassetta di canarino dentro, coricato sul dorso, le zampe rattratte come fiorellini secchi. Le piante morte pendevano fuori dai vasi, come burattini abbandonati sulla ribalta del teatrino». Savinio, *Narrate* cit., p. 218.

<sup>78</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., pp. 220-221: «che altro resta della Parigi babilonica? Restavano le *boîtes-à-chansons*. Spinto dai ricordi prebellici, una sera m'imbuco alla *Lune Rousse*, che una volta, tra le *boîtes-à-chansons*, era la più quotata. Che veggo? Prezzi da mandare in rovina uno speculatore sul cambio, freddure scarse e tali da congelarti gli arti inferiori. Esco a metà spettacolo. All'ingresso trovo un omino mestamente appoggiato al casotto dei biglietti. Gli domando: "dove sono andati a finire i vostri grandi canzonieri: i Bonneaud, gli Hyspa, i Baltha?" Allora l'omino alza lentamente gli occhi a me, sospira, e con una vocetta da morto che parla, mi risponde: "Baltha, sono io"».

Il primo è il russo Pavel Gorguloff, presentato da Savinio come l'unico vero surrealista in terra di Francia<sup>79</sup>. Affetto da una debordante grafomania, preda di un'esaltazione tortuosamente ciclotimica, egli pratica con indefessa dedizione quella forma organizzata di disordine mentale<sup>80</sup> a cui ricorrono i sodali di Breton in caso di mancanza di talento o di ispirazione.

Ma l'oscuro Gorguloff compie un passo ulteriore, trasfondendo questa tecnica – piuttosto rudimentale, se impiegata unicamente in ambito letterario – nella scucita sintassi delle decisioni quotidiane, le quali si sono improvvisamente coordinate in un indefettibile automatismo lirico-gestuale che lo ha portato ad impugnare il 6 maggio del 1932 una sfolgorante Browning FN1910 con cui sparare tre volte a Paul Doumer, Presidente della Repubblica francese, uccidendolo con un proiettile all'occipite.

Per Savinio il russo incarna l'atto che, ponendosi al di là del bene e del male, appare del tutto inattuale – un regicidio in assenza di re – e puramente gratuito – perché sprovvisto di un movente effettivo – come quello del Lafcadio gideano<sup>81</sup>. Ciò ha prodotto nel logoro tessuto del reale una specie di sordo ingorgo ove delirio paranoide e lucidità omicida si coniugano cristallizzandosi in un macchinoso episodio da romanzo d'appendice, miseramente deragliato fuori dalla mente ottenebrata di Gorguloff per arenarsi nelle pieghe infeltrite della Storia.

Il secondo personaggio chiamato in causa risponde invece al nome di *Herricus Desideratus*<sup>82</sup>. Si tratta del celebre Don Giovanni di Francia, affetto da un'incontenibile vocazione alla promiscuità erotica, sorvegliata e temperata però da una sana propensione al cannibalismo para-coniugale. Sentiamo cosa scrive Savinio in merito a ciò:

Desiderato! è più che un nome: è un programma. Se egli mangiasse le sue fidanzate per appetito antropofagico o per eccesso di amore, questo è un mistero che il Tribunale della Senna si è ben guardato di chiarire. Comunque fosse, nelle pratiche culinarie di Landru, il quale la carne delle sue fidanzate parte la mangiava fresca, parte la convertiva in salumeria e in questa forma la dava in pasto alle sue fidanzate successive, non è possibile non riconoscere la variante più squisita dell'eucarestia.<sup>83</sup>

Un gelido raccapriccio si libera da questo compassato quadretto borghese, in cui le figure sono sorprese nel privatissimo momento della cena. Ma quello che lo

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 99-105.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>81</sup> Breton, *Anthologie* cit., pp. 254-255.

<sup>82</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., pp. 144-145.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

scrittore italiano ci mette sotto gli occhi è una sorta di angosciante illusione ottica, ove l'evocazione, sacrilega e caricaturale, dell'eucarestia ricade in pieno sotto la categoria delle pseudomorfofi spengleriane<sup>84</sup>.

A tutti gli effetti Landru non è altro che un convinto conservatore: egli ama la famiglia e non può concepire l'idea di un adulterio che non si perfezioni in una fatua promessa di matrimonio. La calcolatissima meticolosità criminogena del celebre pluriomicida trova quindi in quella sordidissima somministrazione di carni umane alla nuova compagna una sorta di orrido coronamento liturgico.

Per questo motivo, nell'affilatissima luce dell'ironia saviniana in cui è calata la scena, il riferimento all'eucarestia serve unicamente ad assicurare un'improbabile vita eterna soltanto alla maniacale coazione al coniugio che ossessiona Landru, sull'altare della quale vengono offerte le varie donne, divenute così inconsapevoli tramite gastronomici finalizzati alla perpetuazione del sacramento.

Nella concezione di Savinio le vicende sommamente paradossali di Gorguloff e di Landru funzionano come un mobile fascio di intermittenti coordinate all'intersezione delle quali lo scrittore italiano cerca di dedurre i termini del perimetro all'interno del quale provare a circoscrivere la natura di Parigi o, almeno, della Parigi che egli ebbe modo di sperimentare negli anni dieci del Novecento. Ma vista alla fine degli anni '30<sup>85</sup> la capitale francese è diventata ormai una sorta di lacero toponimo fantasma, inabissatosi al fondo di un cielo stigio popolato da agonizzanti simulacri di astri, da cui giunge l'esanime chiarore in cui bagnano i campi di asfodelo.

Arrivati all'ultima pagina di *Souvenirs*, Parigi s'incista nella memoria del lettore con le sembianze di una prismatica necropoli solare in cui tutto ciò che vi alberga, esitante senza requie tra l'assenza e la maceria, versa in avanzato stato di spettralizzazione. Ciò che resta del suo mito ha le fattezze disarmoniche e atroci di una spastica idea platonica lungamente meditata da un demiurgo straccione affetto da un'acutissima forma di demenza senile.

Savinio commemora Parigi ritagliandosi il ruolo di officiante in un'apoteosi funebre ove ad essere oggetti di venerazione sono il molteplice braccio posticcio di Cendrars<sup>86</sup>, l'imponente *Opéra* inerte e calcificata, simile ad una concrezione vegetale risalente al Neolitico<sup>87</sup>, la sagoma voluminosa e piramidale di Colette – i cui

<sup>84</sup> Savinio, *Nuova Enciclopedia* cit., p. 77 e p. 107.

<sup>85</sup> Sgroi, *Alberto Savinio* cit., pp. 91-94 e Gutierrez, *Alberto Savinio* cit., pp. 29-34.

<sup>86</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., p. 90.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 36-38. Si potrebbe parlare anche di *estasi minerale*, cfr. De Bei, *Conversazione* cit., pp. 129-131.

banchetti erano organizzati come partiture di sinfonie alimentari<sup>88</sup> – l'inguaribile ferita alla tempia di Apollinaire, che a volte ancora galleggia sulle pareti dell'appartamento al 202 del *boulevard* Saint-Germain, mentre il suo corpo si è dissolto in una gelatinosa melassa di adipe<sup>89</sup>.

E così, all'ombra del blasone merovingio – che ancora esala sentori da miasma luteziano – aracnea e policefala, ogni notte la Parigi di Savinio si solleva sulle zampe lugubri di una tarantola claudicante e va con andatura felpata a scavarsi una nuova tana più o meno profonda nell'immaginario collettivo ove, grazie ad un inesorabile sortilegio, essa riappare col portamento regale e l'aspetto sfavillante di una Semiramide d'alabastro.

Forse – sembra in ultimo dirci Savinio – solo questo rimane ancora oggi di Parigi, la magia delle metamorfosi<sup>90</sup> «traduite dans la langue morte de l'art»<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., pp. 48-55.

<sup>89</sup> Savinio, *Narrate* cit., pp. 103-106. Cfr. anche De Bei, *Conversazione* cit., pp. 22-26.

<sup>90</sup> Savinio, *Souvenirs* cit., p. 248.

<sup>91</sup> Cocteau, *Essai* cit., p. 140.