

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Scienze Umanistiche

*Dottorato di ricerca in Italianistica. Testo letterario: forme e storia*

XXIV Ciclo

Settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/10 Letteratura italiana

***Hermaphrodito* di Alberto Savinio**  
**tra modernità e tradizione del mito**

**Tutor**

Prof.ssa Michela Sacco Messineo

**Tesi di dottorato di**

Lillo Capobianco

**Coordinatore**

Prof.ssa Michela Sacco Messineo

## Sommario

<b>Introduzione. Savinio e la critica</b> .....	2
I critici e Savinio .....	2
La riflessione critica sull' <i>Hermaphrodito</i> di Savinio .....	9
<b>Capitolo I</b> .....	21
<b>Considerazioni di Savinio sull'antico mito dell'androgino</b> .....	21
Premessa.....	21
L'androgino. Dalla rappresentazione letteraria alla critica di sistema .....	22
<b>Capitolo II</b> .....	38
<b><i>Hermaphrodito</i>: la frattura del testo e il malessere della forma</b> .....	38
Premessa.....	38
Una scrittura eversiva.....	47
<i>Con palese androginità e calcolo di patromaternità</i> .....	61
<i>Malato di un doppio motore genitale</i> .....	66
<i>Introduction à une vie de Mercure, ovvero il ritorno a Hermaphrodito</i> .....	72
<b>Capitolo III</b> .....	78
<b>L'<i>Hermaphrodito</i>. Questioni, riflessioni e immagini</b> .....	78
<i>Joyeux courrousel, mes idées courant au gallop</i> .....	78
<i>Le geometrie son spezzate</i> .....	101
<b>Capitolo IV</b> .....	107
<b>Il divino androgino tra modernità e mito antico</b> .....	107
Savinio e il circolo dei francesi.....	107
Per una nuova semantica del mito.....	131
L'Androgino tra luci e ombre. Percorso per una definizione dell'archetipo simbolico .....	138
Il culto androgino tra matriarcato e patriarcato .....	151
<b>Conclusione</b> .....	160
<b>Bibliografia</b> .....	169
Bibliografia delle opere di Alberto Savinio .....	169
Bibliografia dei saggi su Alberto Savinio .....	170
Bibliografia generale.....	174
Testi.....	174
Saggi.....	176

## Introduzione

### Savinio e la critica

Sul mondo mutante e medesimo, la mia casa non rimarrà, fra le case degli uomini.

(Alberto Savinio, dall'*Hermaphrodito*)

Caratteristica del sogno è, infatti, la condizione ad esso essenziale del sonno, cioè dell'assenza della normale attività cervello e dei sensi: il sogno può sopraggiungere soltanto quando cessa questa attività, proprio come le immagini della lanterna magica possono comparire soltanto quando si è spenta l'illuminazione della stanza.

(Arthur Schopenhauer, *Saggio sulla visione degli spiriti*)

### I critici e Savinio

Il dibattito critico sulla personalità e l'opera di Alberto Savinio, negli ultimi decenni, è andato sempre ampliandosi. Nella prima parte di questo capitolo introduttivo, perciò, si cercherà di presentare sinteticamente gli studi critici più importanti, che hanno permesso la conoscenza e la diffusione della produzione saviniana; nel paragrafo successivo sarà oggetto di considerazione la letteratura critica che ha approfondito la proposta interpretativa sulla prima opera letteraria di Alberto Savinio, l'*Hermaphrodito*.

Quella del nostro autore è da molti considerata una delle personalità più interessanti ed eclettiche del Novecento italiano, nondimeno è l'autore che meno fortuna ebbe dopo la morte sia presso il grande pubblico sia presso la critica. Dopo un'effimera affermazione immediatamente successiva alla morte, testimoniata da un numero del settimanale "Fiera letteraria" del 1952<sup>1</sup>, i critici, che tra gli anni Cinquanta e Sessanta considerarono degna di attenzione la produzione artistica e letteraria di Alberto Savinio, furono Enrico Falqui<sup>2</sup>, Jole

---

<sup>1</sup> Enrico Falqui dedica un lungo articolo di fondo al ricordo di Alberto Savinio che viene definito "testimone e commentatore del tempo in cui visse" e, quasi temendo il ventennale silenzio che avrebbe fagocitato Savinio e la sua opera, auspica che gli editori non tardino ad approntare nuove ristampe dell'opera del Nostro. Di spalla, un trafiletto di Giuseppe Selvaggi riporta una interessante testimonianza di Savinio circa le sorti della cultura nell'Italia del secondo dopoguerra: "Io non vedo la più prossima cultura, ma penso come dovrà essere. E penso che la cultura dovrà sempre più direttamente essere uno sviluppo intellettuale della vita fisica dell'universo, così come l'universo è, non come l'universo era. Il che implica nella cultura una rivoluzione, intonata alla rivoluzione della fisica". GIUSEPPE SELVAGGI, in "La Fiera Letteraria", 11 maggio 1952, p. 5.

<sup>2</sup>Falqui rilevò il linguaggio essenzialmente antipoetico di Alberto Savinio, costantemente rivolto a riflettere, ragionare, sottilizzare, tanto da restare preso nell'ingranaggio di un atteggiamento intellettualistico che lo portò al limite del manierismo. "Una cifra, più che un sogno? Ogni scrittore ha e deve aver la propria: resta da vedere se la porta come un marchio o come un'insegna. L'argonauta Savinio non s'è fermato: di libro in libro, ha proseguito nelle sue avventure. Dal *Rocchetto di Venere* (nell'*Hermaphrodito*) a *Giovani sposi* (nell'*Achille innamorato*) c'è di mezzo il «'900»; dall'*Orazione sul tetto della casa* a *Delle cose notturne* c'è di mezzo la «Ronda».[...] Con gli anni, l'«ombra greve e fitta di calura dell'ora immediatamente pomeridiana» che si stendeva sull'*Hermaphrodito* come oppressiva cappa di erotismo, s'è andata, per lo sgremirsi del sangue e

Tognelli<sup>3</sup>. Sia il primo che la seconda operarono una sollecitazione, che durò fatica a concretizzarsi e sortì i primi effetti solo alla fine degli anni Sessanta con i saggi di Emilio Cecchi<sup>4</sup> e Giacinto Spagnoletti<sup>5</sup>.

Nella fase in cui il neorealismo esaurisce la sua parabola perché in Italia si origini una rinnovata attenzione alle avanguardie, lo scrittore sembra trovare una nuova collocazione attraverso i saggi di Salvatore Battaglia<sup>6</sup> e di Edoardo Sanguineti<sup>7</sup>. Quest'ultimo ha il merito di ripercorrere l'opera dello scrittore, scomparso ormai da venticinque anni, e di rilevarne i temi centrali dell'autobiografismo, della proliferazione pseudonimica, della greccità, del surrealismo osservando la complessa strutturazione dei rapporti tematici, quali *eros* e *thanatos*, *eros* e *psiche*, *hypnos* e *thanatos* da cui trarre il contenuto reale e profondo della coscienza: l'invisibile e ineffabile pensiero della morte. A partire dagli anni Settanta, dunque, si è rivolta un'adeguata attenzione al valore e all'opera del Nostro e decisivo è il contributo offerto da Leonardo Sciascia il quale, avendone sposato la causa, non mancò di citarlo e di ricordarlo anche “nelle circostanze più impensate, evocato in una nota a pie' di pagina della *Scomparsa di Majorana* o menzionato per “L'Espresso” sul caso Sofri”<sup>8</sup>. Fondamentale risulta la sua sollecitazione a raccogliere e pubblicare gli scritti di Savinio, soprattutto quelli meno facilmente reperibili come gli articoli raccolti per le edizioni Sellerio nei volumi *Souvenirs* del 1976 e *Torre di Guardia* del 1977<sup>9</sup>. L'attività di recupero e di scavo di Sciascia

---

dell'inchiostro, diradando e alleggerendo. [...] Pur variando e ridendo di frastaglio in frastaglio, la scrittura di Savinio conserva l'originaria gravezza. Ma, dove prima era torbida e la farragine dei suoi umori dava in una specie di truculenza che, a trovar pieno e pronto sfogo, s'avvaleva d'ogni idioma e d'ogni gergo rimpastandoli là per là in un gargantuesco miscuglio d'inusitata violenza, ora di tanta febbre assimilatrice e rinnovatrice non resta traccia che nel piglio tra di sfogo e di vendetta, connaturato a una scrittura così discorsiva copiosa dritta da sembrare improvvisata. Mentre non d'improvvisazione sarà da parlare, ma di precipitazione: ieri irrefrenata, oggi illanguidita”. ENRICO FALQUI, *Alberto Savinio*, in *Narratori e prosatori del Novecento italiano*, Giulio Einaudi editore, Torino 1950, pp. 361-362. Cfr. ID., *Alberto Savinio*, in ID., *Novecento letterario italiano, Narratori e prosatori: da D'Annunzio a C. E. Gadda*, Vallecchi, Firenze 1970, voll. III, pp. 727-743.

<sup>3</sup> Tognelli, agli inizi degli anni Sessanta, insisteva sul rapporto profondo suono-parola-forma, cioè letteratura, musica, pittura, quali ambiti artistici e disciplinari attraverso cui si evolve la complessa poetica saviniana, che avrebbe avuto nel teatro d'opera la sua logica composizione. Cfr. JOLE TORNELLI, *Alberto Savinio*, in *Orientamenti culturali. Letteratura. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1963, voll. II, pp. 1003-1020.

<sup>4</sup> EMILIO CECCHI, *Alberto Savinio*, in EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1969, vol. IX, pp. 647-651.

<sup>5</sup> GIACINTO SPAGNOLETTI, *Attualità di Savinio*, in ID., *Scrittori di un secolo*, vol. II, Marzorati, Milano 1974.

<sup>6</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Savinio e surrealismo civico*, in «Dramma», febbraio 1970, ora in ALBERTO SAVINIO, *Torre di Guardia*, Sellerio, Palermo 1977, pp. IX-XXVI.

<sup>7</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, in «Officina», Roma 1977, pp. 405 – 431.

<sup>8</sup> ALESSANDRO TINTERRI, *Sciascia e Savinio (par lui- Mème)*, in ALBERTO SAVINIO, *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di PAOLA ITALIA, Adelphi, Milano 2004, pp. XVI – XVII.

<sup>9</sup> La pubblicazione di questi volumi provocò l'intervento risentito di Edoardo Sanguineti che scrive *Perché Sciascia ha “censurato” Alberto Savinio* su “Paese Sera” del 27 aprile del 1978. Lo scrittore racalmutese, infatti, sedotto in gioventù dallo scrittore cosmopolita, quale era il Nostro che pubblicava i suoi interventi su “Omnibus” di Longanesi e curava la terza pagina della “Stampa”, espunge dai volumi suddetti alcune note di sapore fascista. Per questo Sanguineti interviene dicendo che Sciascia, per salvaguardare il ricordo personale dello scrittore ferrarese, “mette le mutande al povero Savinio”, equiparando il suo atto di censura a quello che Daniele da Volterra nel XVI secolo, tra i furori puritani della Controriforma tridentina, perpetrò, su richiesta del papa Paolo

giunge alla messa in cantiere del volume delle *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943 – 1952)*<sup>10</sup> per i tipi di Bompiani nel 1989: opera preziosa, quest'ultima, poiché raccoglie tutti gli articoli, altrimenti introvabili, composti e pubblicati da Savinio sulle varie riviste e quotidiani del decennio compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e la sua scomparsa avvenuta prematuramente dopo il successo conseguito da regista per la messa in opera dell'*Armida* di Rossini. Sul versante critico l'attenzione di Sciascia si concretizzò in alcuni saggi: *Testimonianza per Savinio*, in "Scena", 1976, n°5; *Savinio*, pubblicato su "Cruciverba"; infine il saggio introduttivo al volume *Opere* del 1989.

Le sollecitazioni di Sanguineti e di Sciascia, affezionati lettori di Savinio, sortiscono l'effetto sperato e, infatti, a partire dagli anni '70, infatti, ha inizio una serie di studi di ampio respiro intorno all'opera del Savinio: Ugo Piscopo<sup>11</sup> e Stefano Lanuzza<sup>12</sup>, che operano una ricostruzione organica e precisa d'informazione, s'impegnano ad offrire una immagine dello scrittore legato alla grande cultura europea; la lettura di Ruggero Jacobbi mette in rilievo il ruolo essenziale della memoria nel suo saggio, *Alberto Savinio*<sup>13</sup>, accolto nella monumentale opera *Novecento* curata da Gianni Grana; Marcello Carlino nel suo volume, *Alberto Savinio. La scrittura in stato di assedio*<sup>14</sup>, del 1979, riattraversa l'opera letteraria saviniana, a partire da *Les chant de la mi – mort* e dall'*Hermaphrodito*, ripercorrendo l'evoluzione di una scrittura che non disdegna il ricorso al paradossale e all'ossimoro; più recenti sono i contributi di Vanni Bramanti<sup>15</sup>, che rivolge la sua attenzione all'uso saviniano di alcune figure mitologiche ricorrenti nell'opera del nostro scrittore, e di Luca Pietromarchi che studia i rapporti che lo scrittore, ferrarese di adozione, intrattiene con il futurismo e il superamento di quest'ultimo, con la fondazione della scuola metafisica di Ferrara.<sup>16</sup>

Negli anni Novanta vedono la luce alcuni studi di un certo quale rilievo; essi dimostrano il permanere di una attenzione critica e costante intorno a Savinio che, ormai, ha acquisito il ruolo di un classico della letteratura contemporanea: Silvia Pegoraro pubblica su "Il Verri" un saggio, *Alchimie del riso. Alberto Savinio tra ironia e parodia*, i cui nuclei

---

IV, a danno del Giudizio universale michelangiotesco. Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Sciascia e Savinio (par lui-Même)*, cit., p. XIV.

<sup>10</sup> Oggi riproposti in Alberto Savinio, *Scritti dispersi 1943 – 1952*, a cura di PAOLA ITALIA e con un saggio introduttivo [*Sciascia e Savinio (par lui-même)*] di ALESSANDRO TINTERRI, Adelphi, Milano 2004.

<sup>11</sup> UGO PISCOPO, *Alberto Savinio*, U. Mursia & C., Milano 1973.

<sup>12</sup> STEFANO LANUZZA, *Savinio*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

<sup>13</sup> RUGGERO JACOBBI, *Alberto Savinio*, in GIOVANNI GRANA (a cura di), *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, vol. IX, pp. 4356-4376.

<sup>14</sup> MARCELLO CARLINO, *Alberto Savinio, La scrittura in stato d'assedio*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979.

<sup>15</sup> Cfr. VANNI BRAMANTI, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Sellerio editore, Palermo 1985.

<sup>16</sup> LUCA PIETROMARCHI, *Dal manichino all'Uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910 – 1915)*, Unicopli, Milano 1984.

tematici sono ulteriormente approfonditi nel volume della medesima studiosa, *La metamorfosi e l'ironia. Saggio su Alberto Savinio*<sup>17</sup>, dove si rileva che la scrittura saviniana, polimorfica e policentrica, diviene veicolo privilegiato della dimensione dell'inconscio e che lo scrittore riunisce, in sé e nel suo modo di fare letteratura, sia il critico che il filosofo. Per quanto riguarda la scrittura autobiografica di Savinio si può ricordare il saggio di Antonia Arslan, *Alberto Savinio: il sogno di un biografo*, contenuto nel volume collettaneo *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a cura di Vanni Bramanti e di Maria Grazia Pensa, e pubblicato nel 1996 per i tipi della casa editrice Guerini di Milano; più recente è il volume di Silvana Cirillo<sup>18</sup>, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio* (Bruno Mondadori, Milano, 1997) in cui l'autrice sintetizza i molti anni di studio dedicati alla produzione letteraria del nostro autore rilevando le tematiche fondamentali dello scrittore in questione; interessante, per i paralleli (Savinio e Bontempelli, Apollinaire, Pirandello, Ibsen) che propone, è lo studio di Alessandro Tinterri, *Savinio e l'«Altro»*<sup>19</sup>; il saggio di Antonio Marchetti, *Alberto Savinio: intrattenimento*<sup>20</sup>, ha il merito di aprire nuovi spiragli sui possibili contatti tra l'opera dello scrittore e la filosofia; lo studio dell'americana Maria Elena Gutierrez<sup>21</sup> offre una prospettiva di tipo psicoanalitico non superficiale e ricco di intuizioni e di sollecitazioni utili alla riflessione e all'analisi.

Come si è sottolineato sopra, negli ultimi decenni, l'interesse per la personalità e l'opera di Alberto Savinio ha coinvolto un numero sempre maggiore di studiosi; tra i più recenti interventi si colloca lo studio di Michela Sacco Messineo che, nel più ampio contesto di una qualificata teoria di interventi intorno alla figura di Ulisse, ha ricordato l'originale ricostruzione mitografica e simbolica che Alberto Savinio rende dell'eroe acheo e della vicenda che lo vede coinvolto nel secondo dei poemi omerici. *Le maschere del mito: «Capitano Ulisse» di Savinio*, mettendo in risalto il senso metaforico e sempre valido del mito, formula fin dalle prime battute il percorso originale e provocatorio, parodico e diseroicizzante, attraverso cui lo scrittore sottopone ad un processo di scoronamento l'eroe omerico; la scrittura saviniana, contrariamente agli esiti estetizzati degli interventi D'Annunzio o moralizzanti di Pascoli, articola una rappresentazione, ribadisce la studiosa, demitizzante senza rinunciare al mito:

---

<sup>17</sup> SILVIA PEGORARO, *La metamorfosi e l'ironia. Saggio su Alberto Savinio*, Printer, Bologna 1991.

<sup>18</sup> SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Le molte facce di un artista di genio*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

<sup>19</sup> ALESSANDRO TINTERRI, *Savinio e l'«Altro»*, Il Melangolo, Genova 1999.

<sup>20</sup> ANTONIO MARCHETTI, *Alberto Savinio: intrattenimento*, in *Atti del convegno "Alberto Savinio, intrattenimento. Vedere le cose che non vedono gli altri"*, Pendragon, Bologna 2000.

<sup>21</sup> MARÍA ELENA GUTIÉRREZ, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Edizione Cadmo, Fiesole 2000.

Il mito, nella sua perenne attualità, ci assoggetta sempre al suo fascino, dunque, anche quando si presenta terribile o sgradevole, come in Niobe, protagonista di una tragedia mimica di Savinio; e, persino, quando si rovescia nel suo contrario parodico, come in *Capitano Ulisse*, in cui lo scrittore ci mostra come la stessa *demitizzazione* partecipi del mito; interagisca con la tradizione; ne sia un'ulteriore faccia.

È *Capitano Ulisse* una provocatoria operazione giovanile (la prima opera teatrale dello scrittore) in cui il personaggio omerico assume le moderne vesti dell'esistenzialista Savinio per chiedersi, con l'aiuto del demiurgo autore, "Chi sono?" e agire di conseguenza.<sup>22</sup>

Se la tradizione letteraria ha raffigurato Ulisse come *polýtropos* e cinico regista di molteplici e astuti stratagemmi, Savinio rielabora un personaggio insicuro, assillato dal dubbio e collocato in un contesto borghese e ordinario, secondo una direzione già considerata in quello scritto epocale, *Ulisse*, di James Joyce; ma Savinio, diversamente dallo scrittore irlandese, tiene presente, ribadisce Sacco che riporta un intervento dello stesso autore, la retorica tronfia del mitismo che altera la percezione della vita, della politica, della quotidianità. Da questa realtà l'autore intende prendere le distanze e si serve della figura dell'antieroe Ulisse che, non riconosciuto dalla moglie tutta presa dal decoro apparente e dall'ordine formale di un sistema di fittizie relazioni alle quali è improntato il perbenismo borghese, e, teso oltre i limiti del palcoscenico oltre che sordo a chi rivendica la sua presenza nel dramma, si allontana con uno spettatore desideroso di vivere finalmente la propria vita. Ironia, Paradosso, straniamento, perdita dell'aura sono, riafferma Michela Sacco Messineo, gli espedienti stilistici e retorici attraverso cui Savinio riacquista il mito a se stesso<sup>23</sup>.

È del 2005 il contributo *Tragedia dell'infanzia di Alberto Savinio: l'addio agli argonauti* di Marta Barbaro che rintraccia nell'omonimo scritto del Nostro l'originale formulazione del romanzo di formazione che ha per oggetto

il percorso del bambino Savinio fino al definitivo approdo nel mondo dei «grandi». Rispetto alla scrittura ermafrodita della prima opera, difficilmente ascrivibile alla categoria del romanzo, *Tragedia dell'infanzia* si appella alla struttura del *Bildungsroman* per seguire le vicende di un personaggio, delinearne la crescita e la maturazione; o meglio ancora, si tratta di quel particolare tipo di romanzo d'educazione individuato da Bachtin nel quale, dietro l'esperienza del singolo, si rappresenta il ciclico divenire dell'uomo dall'infanzia all'età matura<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> MICHELA SACCO MESSINEO, *Le maschere del mito: «Capitano Ulisse» di Savinio*, in SALVATORE NICOSIA (a cura di), *Ulisse nel tempo*, Marsilio, Venezia 2003, p. 546.

<sup>23</sup> "Nel proseguire questo intento [ripresentazione in chiave moderna del mito ulissiaco], lo scrittore – come s'è visto – ambienta in un contesto borghese primo – novecentesco la figura di Ulisse, portando a compimento, in chiave di paradosso, una operazione culturale capace di scardinare la tradizionale iconografia dell'eroe omerico attraverso la novità dell'interpretazione e l'innesto del comico sull'epico. Perviene così ad effetti stranianti, non per distruggere il mito antico ma per riportarlo alla sua funzione più ampia e più libera, quella di gettare vibrazioni, echi, risonanze, irradiazioni pressoché infinite, anche quando i suoi contenuti vengono fatti programmaticamente reagire con una realtà così refrattaria e distante come quell'Italia degli anni Venti". IVI, p. 559.

<sup>24</sup> MARTA BARBARO, *Tragedia dell'infanzia di Alberto Savinio: l'addio agli argonauti e la formazione di un artista*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Firenze 6 -8 giugno 2005, ETS, Pisa 2006, p. 338.

Lo scritto saviniano, che risale alla primissima metà degli anni Venti, è stato dato alle stampe per la prima volta nel 1937, presso Edizione Cometa di Roma; quindi a Firenze nel 1945 da Sansoni. Si è in presenza di uno scritto che è stato pensato e composto dall'autore che non desiste dal mostrarsi "sospeso tra avanguardia e tradizione, sottraendosi al provincialismo dominante e precorrendo, nell'evasione verso le regioni del mito, gli esiti di Bontempelli e di «900»"<sup>25</sup>; il Savinio degli anni Venti, infatti, si mostra sensibile a quelli che sono i richiami di una cultura artistico – letteraria che intende conseguire il radicale rinnovamento contenutistico e formale dei termini di rappresentazione e di trasmissione del prodotto artistico, nondimeno aderisce al *rappel à l'ordre* dando forma ad un testo che fa della memoria il *theatrum* nel quale si consuma la tragedia di un personaggio-bambino in conflitto con il mondo degli adulti e con le figure sociali che ad esso sono connesse. Ebbene, il contributo di Barbaro non manca di porre in luce non solo l'atteggiamento sostanzialmente solidale dell'autore con il proprio personaggio, ma anche il processo progressivo di maturazione del protagonista che "perviene ad una compiuta integrazione sociale"<sup>26</sup> attraverso l'approvazione del sistema di norme e consuetudini che un certo perbenismo borghese perpetua e riproduce. In cosa si configura, quindi, la tragedia all'interno del romanzo? La risposta a tale quesito è presto data.

La crescita del protagonista è segnata, infatti, da una lotta impari contro il mondo dei «grandi», nello scontro, l'eroe, profondamente solo, va incontro alla sconfitta, al sacrificio e annientamento. [...]

Se nel romanzo tradizionale, ottocentesco, «non c'è conflitto tra individualità e socializzazione», e l'integrazione dell'individuo avviene in perfetta omogeneità con le ragioni della collettività, nel romanzo di Savinio, invece, ogni passo verso l'inserimento nella compagine sociale è traguardo doloroso, l'assunzione della toga virile una sconfitta<sup>27</sup>.

La rinuncia alla dimensione della candida innocenza e l'abbandono della connessa condizione di favolistica illusione sono ineluttabili; l'ingresso nel mondo degli adulti comporta inevitabili separazioni e la scoperta della sessualità, che innesca una complessa ed evoluta narrazione onirico – fantastica a partire da una conturbante visione in teatro, segna l'ingresso nell'età adulta.

---

<sup>25</sup> ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, con un saggio introduttivo [*Savinio dei fantasmi*] di ALFREDO GIULIANI, Adelphi, Milano 1995, p. 951-952.

<sup>26</sup> MARTA BARBARO, *op. cit.*, p. 339.

<sup>27</sup> IVI, p. 340. Sono parole che fanno eco a quelle dell'autore che, nel commento alla *Tragedia dell'infanzia*, scrive: "Non «Commedia dell'Infanzia» - commedia (Dante), comédie Humaine (Balzac) – non «Dramma dell'infanzia» che, in quanto Drasis, sottintende un «risultato»; ma «Tragedia», ossia sacrificio e annientamento. La parte del toro è fatta dai bambini". ALBERTO SAVINIO, *Commento alla Tragedia dell'infanzia*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 563. Tinterri, nel suo commento al romanzo, registra lo scarto tra la consueta ilarità (che si può definire ironica e grottesca) di Savinio e la *pensosa e dolente* fase dell'*apprendimento del mito*: nella condizione del minore l'accostamento ai contenuti mitologici, da una parte, e alle forme del discorso sull'antico (tragedia, commedia, epos), dall'altra, avviene secondo un andamento lirico e fantastico modulato dai toni favolosi nei quali non sempre sono netti i confini tra sogno e realtà. Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, cit., p. 951.

Il saggio, sul finale, formula le finalità ultime del cammino formativo che è, nei fatti, unico per l'artista: la separazione dal sapere mitico, sottolinea Barbaro, non è definitivo poiché l'autore si ritiene adulto come gli altri solo in apparenza; in verità, vive un "permanente stato d'infantilità"<sup>28</sup> che permette il recupero della dimensione mitica attraverso il ricorso lucido e scaltro dell'ironia.

Il volume, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, di Davide Bellini, edito nel 2013, prende in esame la *pluralità di poetiche* che è possibile rintracciare nella produzione artistica di Savinio. Bellini opera una scelta epistemologica ben definita e individua in alcune nozioni l'ambito di azione della propria proposta critica: tragedia, ironia, memoria, enciclopedia:

le categorie più utilizzate da Savinio per contrassegnare i suoi snodi di poetica vanno studiate non solo nel loro concreto utilizzo espressivo, ma anche come applicazioni di un ricco sostrato di riferimenti ideologici e filosofici. Questo complesso alfabeto ermeneutico può acquistare un senso, allora, solo se ricordato alle fonti di una biblioteca in cui coesistono modelli anch'essi irriducibili a una dimensione epistemologica comune: da Vico a Freud, da Schopenhauer ai testi di biologia, da Dante ai moralisti classici, da Splenger a Leopardi, dal Nietzsche della Nascita della tragedia a quello di Umano, troppo umano<sup>29</sup>.

Lo studioso, in questo percorso non poco irto, riesce a riconfigurare la complessa fisionomia di un intellettuale eclettico e di un lettore poliedrico in vista di una ridefinizione, in chiave diacronica, delle modalità espressive e dei riferimenti culturali, ideologici e filosofici che hanno influenzato la produzione artistica e teoretica di Alberto Savinio. Tra gli autori, che maggior rilievo hanno avuto nella formazione di Savinio, è da considerare Nietzsche anche se risulta problematico definire il reale *debito* che lo scrittore italiano contrae con il filosofo tedesco; quest'ultimo, diversamente rispetto agli altri pensatori (Vico, Schopenhauer, Weininger), infatti, sarà costantemente tenuto presente dal nostro autore per tutta la carriera artistica e, a partire da questo dato, il Bellini ricostruisce, attorno al rapporto Nietzsche-Savinio, quella che egli chiama la *feconda oscillazione fra incanto e disincanto della forma*, intesa come

traiettoria che muove dall'iniziale investimento sul «potere tragico» della metafisica per giungere poi alla sua sostanziale decostruzione, riconvertendo l'immaginario ai panorami "enciclopedici" del relativismo e del disincanto.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> MARTA BARBARO, *op. cit.*, p. 343.

<sup>29</sup> DAVIDE BELLINI, *Dalla tragedia all'enciclopedia, Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Edizione ETS, Pisa 2013, p. 8-9.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

## La riflessione critica sull'*Hermaphrodito* di Savinio

Particolarmente interessante risulta lo studio di Marco Sabbatini che concentra la sua ricerca sulle due prime fatiche letterarie del Nostro: il volume, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, offre efficaci soluzioni interpretative delle prime opere del nostro scrittore attingendo dalle sue letture filosofiche e dai confronti con le produzioni artistico-letterarie degli autori che contribuirono alla formazione del primo Savinio.

Il saggio si sviluppa attraverso tre ampie sezioni e per ognuna di esse lo studioso conduce un percorso di comprensione della produzione del Savinio della prima ora. Sono tre le cifre ermeneutiche di cui il Sabbatini si serve: l'Argonautica per la prima parte; l'Anatomico e il Funambolo rispettivamente per la seconda e la terza parte. Gli scritti del giovanissimo Andrea De Chirico, nello studio del Sabbatini, divengono oggetto di indagine per l'identificazione di una poetica che tende, quale primissimo obiettivo, ad un rinnovamento radicale dell'arte al fine di riconoscere l'avvento di una nuova spiritualità e di una rinnovata forma poetica che ridefinisca, per i contenuti, oltre che per la forma (lingua, composizione, suoni), la poesia metafisica quale scoperta ed espressione non dell'al di là, ma della interna anatomia del mondo, della dimensione spettrale delle cose colte nel loro perpetuo moto di metamorfosi e risignificazione. Nella prima parte del saggio, infatti, emerge chiaramente, anche attraverso la ricognizione di un complesso apparato di documenti bio-bibliografici, una sostanziale convergenza tra i testi di Savinio e quelli del più noto Giorgio De Chirico<sup>31</sup>, al

---

<sup>31</sup> Cfr. MARCO SABBATINI, *L'argonauta, l'anatomico, funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Salerno editrice, Roma 1997, p.8-9. È opportuno evidenziare che non è unanime il giudizio degli studiosi nel valutare l'opera De Chirico e di Savinio. Riccardo Dottori, professore emerito di storia delle religioni e ordinario di ermeneutica filosofica all'università Tor Vergata, scrive: "La tesi di fondo della mostra *Die andere Moderne. De Chirico-Savinio*, curata Paolo Baldacci e Wieland Schmidt alla Kunstsammlung Nordrhein Westfalen di Düsseldorf- mostra ottima che contiene molti capolavori importanti della prima metafisica di De Chirico- è guidata, però, dall'idea di fondo che quella che tutti conosciamo come l'opera immortale di de Chirico, la sua Metafisica, sia in realtà un'invenzione comune di Giorgio de Chirico ed Alberto Savinio, anzi, che la vera invenzione, l'idea di un'arte metafisica sia da attribuire al suo fratello, che più tardi assumerà lo pseudonimo di Alberto Savinio. [...] La questione è comunque un'altra, a proposito di de Chirico e Savinio in particolare: in Savinio possiamo effettivamente vedere come egli arrivi alla pittura per via di riflessione, dopo aver abbandonato la musica; dotato certamente di tale talento da potersi rivolgere a diversi tipi di arte, pensò ad un certo punto di poter fare in pittura, e soprattutto in letteratura, ciò che aveva fatto in musica, e ciò gli riuscì molto bene nel secondo caso. Appunto per questo si nota fundamentalmente nella sua opera il momento della riflessione, della combinazione delle idee, della ricerca voluta di effetti, mentre lo stesso non può dirsi di nessuna delle opere di de Chirico, neanche di quelle degli anni Trenta o Quaranta. Tutto in de Chirico è spontaneo o "originario", come afferma giustamente Baldacci, non "originale"; in questo senso la pittura metafisica si distingue dalla originalità ossessivamente ricercata delle Avanguardie. [...] Bisogna allora riconoscere a de Chirico la creazione della Metafisica come poetica pittorica; [...] mentre nel caso di Savinio abbiamo chiaramente un pittura riflessa, che potremmo chiamare Surrealismo, anche se Savinio non poneva, come Bréton e gli altri, il sogno alla base della pittura". RICCARCO DOTTORI, *De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità*, in "Metafisica", Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico, Pictor s.r.l. Editore e

quale si attribuisce, insieme col fratello Andrea – che già da qualche anno aveva optato per lo pseudonimo Alberto Savinio – con Carlo Carrà, con Ardengo Soffici e con Filippo De Pisis, la fondazione della scuola metafisica di Ferrara. Il rinnovamento dell'arte è vissuto, continuo lo studioso, come uno sforzo collettivo ed eroico, come lo fu per Giasone e i suoi compagni argonauti dei quali il mito racconta l'impresa.

Fino al 1925, anno nel quale il Nostro deciderà di sperimentare le proprie potenzialità creative anche nell'ambito della pittura, come fino a quel momento aveva fatto con la musica e la letteratura, i fratelli De Chirico, mossi da un accordo più tacito che segreto, esploreranno, nel segno della complementarità, la multiforme vita dell'universo: il maggiore dedicandosi all'arte plastica, l'altro circoscrivendo il proprio ambito alla musica e alla letteratura.

Il Sabbatini non sottovaluta le diversità oppostive e fortemente identitarie, nonché l'assodata e consuetudinaria distinzione fra i due fratelli; per questo ricorre alla efficace immagine di Democrito che ride e di Eraclito che piange, classica nella storia del dibattito storico-filosofico e analoga al nietzscheano binomio Apollo-Dionisio, per definire rispettivamente l'atteggiamento del comico Andrea e del tragico Giorgio<sup>32</sup>; e ricorda che la *melancholia* costituisce quella unità drammatica, ormai perduta e rimpianta nella *Nascita della tragedia*<sup>33</sup>, di cui il riso e il pianto non sono altro che due diverse dimensioni. Lo studioso, infatti, non tralascia di far notare che le opere di Savinio, pur essendo prevalentemente pervase da un'aura di ironica comicità, tradiscono una certa quale malinconia come pure i dipinti del fratello.

---

Téchné Editore, Milano 2002, pagg. 317-320. La mostra a cui si fa riferimento si è tenuta nella città a Düsseldorf dal 15 settembre al 2 dicembre del 2001.

<sup>32</sup> In uno dei suoi *Dialoghi*, Luciano di Samosata ha immaginato che Giove e Mercurio si siano improvvisati venditori di filosofi; uno scrupoloso acquirente interroga ad uno ad uno i sapienti delle diverse scuole per saggiare l'opportunità dell'acquisto. E così, dopo aver interrogato Pitagora e Diogene, questo strano compratore si trova di fronte ad uno spettacolo che lo colpisce: i due filosofi, che Giove e Mercurio magnificano per la loro saggezza, gli appaiono uniti da un singolare contrasto poiché l'uno continuamente ride, l'altro invece piange. Il filosofo che ride è Democrito: se tutto è davvero una danza di atomi nel vuoto allora ogni vicenda umana deve rinunciare alla sua pretesa di senso e risibili debbono apparire le preoccupazioni e le cure degli uomini che non sanno adeguare le proprie passioni a ciò che la ragione insegna del mondo. Al riso del filosofo, al quale la ragione indica come prendere commiato dalle passioni del mondo, fa da contrappunto il pianto di Eraclito, il filosofo del divenire che non può distogliere gli occhi dalla caducità degli eventi e che nel tempo avverte la tragicità di un mondo in cui il senso trapassa nel non senso, il valore nel disvalore, ciò che è grande e suscita ammirazione e rispetto in ciò che è infimo e deprecabile. Così un'identica intuizione della necessità del divenire del mondo e della sua radicale indipendenza dall'agire dell'uomo ed un'analoga esperienza individuale (Democrito ed Eraclito sono i filosofi che si allontanano dalla *polis*, guadagnando così uno sguardo disincantato sulle passioni che la travolgono) dovevano sfociare in due atteggiamenti emblematicamente contrapposti: nel riso di Democrito e nel pianto di Eraclito. Cfr. LUCIANO DI SAMOSATA, *Vendita di vite all'incanto* [ΒΙΩΝ ΠΙΡΑΣΙΣ], in ID., *Tutti gli scritti*, con testo greco a fronte, a cura di DIEGO FUSARO, traduzione di LUIGI SETTEMBRINI, Bompiani, Milano 2007, pp. 432-459.

<sup>33</sup> "Soltanto lei [l'arte] è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il sublime come repressione artistica dell'atrocità e il comico come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo" FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, t. I, Adelphi, Milano 1970, p. 24.

Sabbatini, nel suo studio, rintraccia le radici genealogiche della metafisica di De Chirico e Savinio risalendo così alle letture di Nietzsche e di Schopenhauer; a queste si aggiungeranno, in un secondo momento, quelle riguardanti Weininger al fine di rappresentare il solco genealogico della moderna metafisica elaborata dai due fratelli De Chirico. Le letture delle opere dei filosofi tedeschi da parte del giovane Andrea de Chirico si realizzerà in buona parte nei primi anni Dieci; saranno letture attente e dettagliate, condotte quasi esclusivamente sulle edizioni francesi della «Librairie Félix Alcan» per quanto concerne le opere di Schopenhauer e del «Mercure de France» per le opere di Nietzsche.

Con buona pace dei critici, Sabbatini afferma con certezza che i presupposti filosofici sui quali si fonda la scuola metafisica di Ferrara si collocano in Schopenhauer e sullo studio de *Il mondo come volontà e come rappresentazione* del 1818/1819 in cui l'idea di fondo si potrebbe così riassumere: il fenomeno non è altro che l'espedito esterno tramite cui la volontà si oggettiva a se stessa nella rappresentazione spazio-temporale; l'arte, in tal senso, rappresenta la forma eterna, ovvero l'idea che sta dietro ogni fenomeno<sup>34</sup>.

Ancora in *Arte=Idee Moderne*, lo scrittore chiarisce i termini della propria poetica esplicitandone gli obiettivi: l'artista, scevro di ogni preconetto, coglie la dimensione metafisica del mondo senza pretesa alcuna di trasformarlo<sup>35</sup>. Il genio è, quindi, colui che, volgendo lo sguardo sull'antico, lo vede come nuovo, come già ribadito da Nietzsche, in

---

<sup>34</sup> «L'idea, una volta concepita, diviene l'unica vera sorgente di ogni opera d'arte, degna di tal nome. Piena di potente originalità, l'idea sgorga dal seno della vita stessa, dalla natura e dal mondo; non afferrabile che dal genio e dall'uomo entusiasmato per un momento fino alla genialità. [...] Solo le opere d'arte autentiche, che scaturiscono direttamente dalla natura e dalla vita, restano eternamente giovani e potenti come la natura e la vita, perché non appartengono a nessuna epoca, bensì all'umanità. L'epoca contemporanea, di cui sdegnano di lusingare il gusto, le accoglie con freddezza; e poiché esse ne svelano in maniera diretta o mediata i travimenti, non rende giustizia che tardi e a malincuore; ma in compenso, e appunto perciò non possono invecchiare; anche nel più lontano futuro conservano la loro espressione, la loro freschezza, la loro giovinezza, né rischiamo più di andar soggette alla dimenticanza o all'incomprensione dopo che furono coronate e sanzionate dall'approvazione e dall'applauso di quel piccolo numero di menti superiori, che i secoli producono soltanto a lunghi intervalli». (Il corsivo è mio). ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, a cura di ADA VIGLIANI, Mondadori, Milano 1989, p. 264.

<sup>35</sup> «La questione dell'*originalità* non può avere relazione che con la parte esteriore e superficiale di un'opera d'arte: la parte meno nobile. Questa volontà di voler parere ad ogni costo originale è un'ambizione di mondanità, caduca e troppo grossolanamente umana per essere autentica. Del resto un'opera d'arte se vuol presentarsi al pubblico sotto una forma *originale*, secondo la valutazione corrente di questa parola, deve rinunciare ad ogni verità sostanziale. [...] Un *artista-creatore* non saprebbe essere originale per *la galleria*, avendo ben altre cose da fare, quindi *non tempo da perdere*. Ciò che si deve ricercare in un'opera d'arte è lo stato d'intelligenza. Non una apparenza di stravagante originalità, che per sottrarsi alla monotonia del tradizionalismo ricorre per debolezza a certe scappatoie, simili a quelle che provocarono la decadenza del poesia nel XVII secolo in Italia e crearono i Giambattista Marini e il gongorismo in Spagna. La forma *originale*, apparentemente strana, tutta particolare, ribelle alle forme conosciute anteriormente non è autentica che allorché è necessaria ad uno stato psicologico singolare dell'uomo-creatore che si trova in tal modo in uno stato intellettuale proprio a se stesso. È stato di *genio*. [...] Ecco perché Dante ha scritto in *lingua volgare* dei versi che sono lontani d'essere illustri; ed è per questo che in musica Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven non sono affatto degli artisti originali creatori di una nuova forma, degli stilisti; ma dei riformatori che si servirono un poco di tutti i mezzi per *costruire* le loro opere». ALBERTO SAVINIO, *Arte = Idee moderne*, in «Valori Plastici», a. I, 15 novembre 1918. Ora in ID., *La nascita di Venere, Scritti sull'arte*, a cura di GIUSEPPE MONTESANO e VINCENZO TRIONE, Adelphi, Milano 2007, pp. 40 – 42.

*Umano troppo umano*, e da Weininger, in *Delle cose ultime*. Questa è una consapevolezza presente in Savinio ed è talmente radicata nel suo animo che l'artista dovrà confessare in *Scatola sonora*, anche molto tempo dopo, negli anni Quaranta, di sentire l'esigenza di guardare ai propri *orizzonti interni* per dare esito all'anelito romantico quale ricerca di senso da identificare come percorso di autorealizzazione artistica: l'essere eterno si è definitivamente rivelato alla sua contemplazione. Un tale atteggiamento, secondo Sabbatini, viene a spiegare come mai nello scrittore ferrarese, un'ermeneutica di tipo sincronico tende a prevalere o, addirittura, a prevaricare su una di tipo diacronico. Il microcosmo saviniano ha il valore di ciò che Schopenhauer definisce *Wille zum leben*, ovvero la brama e la volontà di vivere, impulso prepotente e irresistibile che spinge l'uomo ad esistere e ad agire; le argomentazioni del filosofo tedesco muovono dal presupposto assiomatico secondo cui l'essere umano, lungi dall'essere unicamente conoscenza e rappresentazione puramente fenomenica di se stessi e delle cose, vive anche dal di dentro, godendo e soffrendo<sup>36</sup>. Savinio, esaltato dal proprio *furor metaphisicus*, guarderà al proprio mondo interiore, al proprio “*cuore colmo e passionato*” in vista di una consolante elaborazione della propria vita e della propria opera. Il *guardare in sé* è per lui la cifra ermeneutica che, col passare del tempo, sarà sempre confermata; l'in sé saviniano diviene sintesi e coagulo di esperienze, una sorta di archivio dello spirito da cui attingere temi, forme, contenuti, idee, modelli, saperi per una stesura rinnovata, ma non nuova della propria opera. Ecco cosa scrive:

Ho scritto Hermaphrodito tra il 1916 e 1918. trent'anni fa. Il libro uscì nel dicembre del 1918. [...] Dualismo e idealismo ce li siamo lasciati dietro le spalle. Sappiamo per scienza sicura che non c'è soluzione di continuità tra fisico e metafisico. Abbiamo scoperto l'«infinito» fisico. [...] ma è bene anzitutto chiarire i miei legami di sangue. Sono io il padre di Hermaphrodito o il figlio? Il padre secondo il più apparente cammino del tempo, che pone in fila i figli dopo i padri e i padri prima dei figli; il figlio secondo un cammino meno apparente del tempo, e, con parole d'oggi, secondo il tempo relativo, che consente ai padri di nascere dai propri figli. Ho guardato Hermaphrodito in faccia e senza paura. Mi sono riconosciuto intero nella sua faccia. Tutto che io sono nasce da lì. Tutto che ho fatto viene da lì. Non c'è idea, non c'è pensiero, non c'è concetto, non c'è sentimento, non c'è immagine da me espressi di poi in quella ventina di volumi che compongono la mia opera pittorica, in quelle centinaia di pagine pentagrammate che compongono la mia opera musicale (posteriore al «gran rifiuto» del 1915), nei tanti frammenti sparsi per giornali e riviste, nelle tante note segnate nei miei taccuini, e nelle innumerevoli parole da me pronunciate – non c'è nulla che non tragga da quella «pustola» e da quel «bubbone», indecente l'una e malefico l'altro, ma straordinariamente fecondi ambedue. O santa ripugnanza delle generazioni! Abbandono agli imbecilli il Bene, agl'impotenti il Niente, agl'infecondi la Merda Bianca<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Il filosofo, che il Nostro identifica quale maestro ideale, ritiene che la volontà di vivere costituisca l'origine noumenica che permea di sé il vivere umano e, nel contempo, l'essenza nascosta degli elementi materiali, la cosa in sé dell'universo, ormai svelata. Schopenhauer parla di “intimo essere, nocciolo di ogni singolo, ed egualmente del Tutto”. I gradi di consapevolezza inerenti a questa pervasiva volontà di vivere sono differenziati dalla materia organica sino all'uomo in cui i livelli sono massimi. Cfr. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà di rappresentazione*, par. XXI, con l'introduzione di CESARE VASOLI, traduzione di PAOLO SAVI-LOPEZ e GIUSEPPE DE LORENZO, Laterza, Roma – Bari 2004, p. 236; Cfr. NICOLA ABBAGNANO, GIOVANNI FORNERO, *Filosofi e Filosofie nella storia*, vol.3, Paravia, Torino 1992, pp. 143-147.

<sup>37</sup> ALBERTO SAVINIO, *Piccola guida alla mia opera prima*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 924-925.

Sabbatini, in ragione di quanto detto, conferma lo scopo di questa attuale ricerca affermando che nelle prime produzioni letterarie (*Chants de la mi-mort*, *Hermaphrodito*, gli scritti apparsi nei primissimi anni del Novecento su riviste francesi e italiane) è contenuto *il cuore del pianeta Savinio*: lo scopo principale dello studioso è quello per cui, assumendo le chiavi di lettura di queste prime opere, allora sarà immediata ed efficace la ri-comprensione della produzione successiva. A questo punto della sua ricerca, lo studioso, avendo esaurito la rappresentazione metaforica dell'argonauta, procede nella sua proposta ricorrendo ad un'altra categoria, l'*anatomico*: tenendo in debito conto il motivo del viaggio, i fratelli De Chirico, scoprono il mondo nuovo che è la Metafisica; l'approdo a questa terra comporta la metamorfosi dei due argonauti in anatomici. Ebbene, da esploratori curiosi e incuriositi, i due artisti non possono desistere dall'esplorare l'interna architettura dell'universo al fine di superare le sovrastrutture culturali, i limiti di una logica, umana e borghese, priva di visione lirica e dalla quale l'uomo è reso invalido lungo il percorso di autoconoscenza. In questo caso, sono intellettuali del calibro di Bruno, Campanella e Vico a essere individuati quali precursori per la fondazione di una nuova sensibilità artistica; Vico, più degli altri, viene guardato come maestro e fondatore del nuovo *status* dell'artista metafisico che per sua stessa definizione si pone oltre la logica adulta per recuperare la visione mitica e poetica propria dell'uomo primitivo e dell'infante che, scevri delle strutture noetiche ed etiche dell'uomo moderno e dell'adulto, percepirono e percepiscono il mistero delle cose, il nonsenso dell'esistenza, il valore del mito. Paganesimo, misticismo, spettralismo, arcaismo divengono categorie linguistiche tese a creare atmosfere crepuscolari e umbratili all'interno delle quali agiscono manichini, pesci di zinco, uccelli metallici, carciofi di ferro poiché l'artista metafisico non rappresenta l'oggetto reale, ma immagini che rimandano all'idea eterna e non i tratti individuali e storici. Per raggiungere questo effetto Savinio agisce sulla parola e il titolo di *Hermaphrodito*, che in prima istanza allude al plurilinguismo dello scritto, intende dare esito ai precetti della Metafisica e liberare le parole dalle sovrastrutture semantiche che le dominano. In tale direzione si muove il discorso critico del Sabbatini, secondo il quale il Nostro si serve delle frasi nominali, della parcellizzazione dei paragrafi, della moltiplicazione dei segni interpuntivi, dell'uso dei termini stranieri e dialettali e dei neologismi per permettere al testo di acquisire l'emancipazione dal pregiudizio ermeneutico; in questo modo, Savinio crea, attraverso un efficace processo di straniamento, discontinuità all'interno della struttura generale dell'interpretazione e, in particolar modo, nel rapporto tra essere e linguaggio al fine di porre i presupposti per un processo interpretativo sempre aperto e mai definitivo.

Anche Maria Elena Gutierrez, che definisce Savinio “grottesco e neobarocco”<sup>38</sup>, vede nella produzione artistica di quest’ultimo “una concezione dell’arte come *medium* capace di far scattare una crisi nel sistema della comunicazione rigidamente definito dalle strutture sociali”.<sup>39</sup> Il Nostro opta per un immaginario onirico, quale rinnovato *point de vue* da cui giudicare e pro-vocare il mondo. Savinio, come nella musica con la dissonanza, anche in pittura e in letteratura tende a indebolire e a destabilizzare le certezze dello spettatore o del lettore borghese; vuole, su un piano progettuale, procurare un turbamento ricorrendo allo slittamento di senso della realtà rappresentata, caratteristica, questa, della poetica surrealista; ma, egli, a differenza dei surrealisti, interviene programmaticamente nel sogno e, tramite l’elemento straniante (il fantasma, il manichino, l’animale, l’uccello), determina col suo perturbante espressionismo il disorientamento dell’intelletto e delle emozioni: il reale non è unico, ma molteplice. “Il sogno, alla stessa maniera dell’infanzia, diventa una visione del mondo, una struttura, un punto di vista”<sup>40</sup>. Per questo, di fronte alla confusione del presente, l’arte, in Savinio, diviene “rappresentazione della vita non come è, ma come dovrebbe essere”<sup>41</sup> e, se il presente non offre occasioni o possibilità d’identificare i soggetti degni di una rappresentazione, l’artista esplora il passato e la memoria, coagulo dei propri e degli altrui pensieri. In tal senso, la scrittura automatica, così come è intesa dal co-fondatore della scuola metafisica, diversamente dai surrealisti, nella finzione letteraria assume un valore profetico e la macchina da scrivere una moderna fonte oracolare. Qui trova una propria forma il carattere

---

<sup>38</sup>MARIA ELENA GUTIERREZ, *op. cit.*, p. 58.

<sup>39</sup>*Ibidem.*

<sup>40</sup> “Il sogno come più volte abbiamo ribadito non deve necessariamente condurre a una scrittura automatica, onirismo non significa passività dello scrittore nei confronti del linguaggio dell’immaginario: lo scrittore deve gestirlo con lucidità e presenza. Il sogno, alla stessa maniera dell’infanzia, diventa una visione del mondo, una struttura, un punto di vista”. SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio Humour, sensi e nonsense, Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle Avanguardie*, Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, Roma 1994, p. 175. Savinio intende con la sua arte scandalizzare e realizzare quello che più volte ha definito apostolico fine dell’arte: “vivere degnamente e utilmente la vita[...]. L’uomo non è solamente un «animale logico» come lo definì Aristotele: è soprattutto un «animale drammatico». Da qui la sua perpetua «necessità di dramma», la sua perpetua propensione a vivere «drammaticamente». E poiché con la scomparsa dei Modelli sono venuti a mancare all’uomo i personaggi con i quali egli «giocava» un dramma tra sé e i Modelli, l’uomo è ridotto alla maniera di Fregoli a fare tutto da sé e a giocare un dramma con se stesso. È un dramma interno che con parole suggestive si chiama «angoscia dell’uomo moderno». ALBERTO SAVINIO, *Fine dei modelli*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 575-576; Cfr. ID., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2002, p. 296. Il nuovo artista fa a meno della tradizione; fa a meno dei modelli che la tradizione ha canonizzato con il dogmatico *ipse dixit*. Così il nuovo intellettuale procura la morte padre che ha il torto di essere “depositario del vecchio modello di vita: non si accorge che esso non funziona più nel nuovo mondo, cioè nel Novecento. Il padre di Savinio ha lo stesso vizio di quello di Svevo, Tozzi e Gadda. Troppa serietà quando invece c’è solo da ridere; troppe certezze su idee svuotate di senso; troppi valori per esistenze insignificanti; troppi imperativi per una società che non ha più ordine; troppa severità verso i figli che, non credendo più al lavoro paterno, gli preferiscono il gioco, lo scherzo, l’ozio, l’effimero, il proibito, l’inutile, ciò che è privo di scopo” WALTER PEDULLÀ, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, edizioni Anordest, Villorba (TV) 2011, p. 59.

<sup>41</sup> ALBERTO SAVINIO, *Primi saggi di filosofia delle arti*, in *Torre di guardia*, cit., p. 229. L’articolo *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare)* ora è riproposto in ID., *La nascita di Venere, Scritti sull’arte*, cit., pp. 77-107.

comico di uno dei Dioscuri che penetra l'opaca materia della realtà data per disattenderne le abitudini individuali e le consuetudini sociali; influenzato dalle letture di Carlo Dossi, intende, come l'umorista lombardo, cercare e trovare il lato non conosciuto del mondo, comprese le parole, vittime dell'ideologismo antropocentrico.

Lo schema argomentativo del Sabbatini, dopo le figure dell'argonauta e dell'anatomico, comprende anche quello del funambolo: il viaggio dell'artista si conclude con la rammaricata autopercezione del giovane poeta che si ritrova a vestire i panni del saltimbanco. Quella del funambolo è un'immagine che il nostro attinge dalle letture nietzscheane ed emblematico risulta il racconto, contenuto nel prologo di *Così parlò Zarathustra*, nel quale le due figure del funambolo e del cadavere coincidono. Al fine di comprendere il senso di queste sovrapposizioni, lo studioso non può fare a meno di rilevare la specularità tra gli *Chants de la mi-mort* e l'*Hermaphrodito*. In queste due prime produzioni saviniane appaiono manichini che, in un primo momento, potrebbero far pensare alle parodie futuriste dell'uomo-macchina ma una più attenta comprensione, che si avvalga di quanto Alberto Savinio dichiara in uno scritto vociano del 1915, *La realtà dorata*, rivelerebbe il carattere simbolico di tali immagini che rimandano a un ritratto spirituale dell'uomo nuovo composto di tutte le scoperte del mondo<sup>42</sup>; il Nostro critica la corsa in avanti dei futuristi, che abiurano al passato con disprezzo e ignorano la dimensione metafisica, e tende a riconoscere il valore delle esperienze trascorse e della memoria per la formazione integrale dell'uomo.

Un altro studio utile alla comprensione dell'*Hermaphrodito* è quello di Silvana Cirillo, *Alberto Savinio Humour, Sensi e Nonsense, Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle Avanguardie* che cerca di ricostruire il percorso di formazione intellettuale di Alberto Savinio, degli incontri realizzati nelle città europee in cui si è venuto a trovare e degli effetti che le grandi personalità della cultura d'avanguardia hanno avuto sulla sua attività artistica. I primi tredici capitoli (il saggio si compone di diciotto capitoli) sono quelli dai quali è possibile attingere informazioni e suggerimenti adeguati sulle fonti e le origini delle intuizioni, ispirazioni e riflessioni riguardanti la rappresentazione dell'ermafrodito, non solo come figura-personaggio del dramma saviniano, ma anche come elaborata visione sul mondo e sulla storia. La studiosa risale, come altri critici, alle letture pregresse di Savinio, giovane particolarmente sensibile alle novità culturali e scientifiche che attraversano l'Europa della seconda metà del XIX secolo e dell'inizio del XX: Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud, Otto Weininger, Guillaume Apollinaire, André Breton, Arnold Böcklin, Henri Bergson, Max Jakob, Alfred Jarry; gli italiani Carlo Carrà, Filippo De

---

<sup>42</sup> Cfr. MARCO SABBATINI, *op. cit.*, pag. 23.

Pisis, Giovanni Papini. Tutte personalità, queste, delle quali il fratello minore del noto Giorgio De Chirico leggerà gli scritti; ne osserverà la produzione pittorica o conoscerà direttamente.

Silvana Cirillo conduce il suo studio a partire da tre categorie estetico-ermeneutiche, *humour*, sensi e *nonsense* e alla luce di queste suggerisce alcune possibili linee interpretative della complessa produzione artistica dello scrittore che, nella ricca temperie culturale degli anni Dieci dello scorso secolo, assimila quanto di più originale proviene dal surrealismo, dalla psicoanalisi, dalle avanguardie francesi. Insomma, secondo la studiosa, nell'esperienza parigina (incontri, letture, dibattiti) si creano i presupposti teorici e contenutistici che daranno esito all'*Hermaphrodito* saviniano, definito gioioso carosello di divine frivolezze, con riferimento alle "idee, pensieri, dichiarazioni di poetica, tocchi saggistici, racconti e fantasie, giochi di parole e di suoni"<sup>43</sup> che scardinano le garanzie acquisite e creano nel lettore disorientamento e "inquietante" senso di straniamento.

Da questo saggio si evince come sia stato determinante per la formazione intellettuale dello scrittore il contatto con gli artisti francesi in seno alla rivista parigina *Soirées de Paris*, principale ed autorevole organo dell'avanguardia artistica e letteraria francese fondato da Apollinaire nel 1912 e che di Alberto Savinio, nel 1914, pubblica gli *Chants de la mi – mort*, il primo testo di ampio respiro scritto in francese.

Il saggio di Paola Italia del 2004, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore, 1915-1925*, risulta prezioso per lo studio della personalità del Nostro scrittore e della sua attività intellettuale negli anni a cavallo tra gli anni Dieci e Venti; un periodo, questo, da tenere in considerazione ai fini di questa ricerca perché in esso ricade la pubblicazione dell'opera in esame, nonché la complessa officina che porterà all'"assemblaggio" delle singole parti (già pubblicate su riviste italiane e francesi nei precedenti anni Dieci) in un unico volume che uscirà nel dicembre del 1918 presso Vallecchi.

La studiosa riporta una dettagliata documentazione costituita da scritti epistolari, dai quali emergono aneddoti più o meno illuminanti sulla personalità dello scrittore e dei personaggi di cui egli amava circondarsi, scritti diaristici, come quelli di Soffici, appunti e chiose, riportate a margine nei testi posseduti dall'artista stesso, dattiloscritti, spesso incompleti, ritagli di giornali, pubblicazioni periodiche come quelle della «Ronda», della «Vraie Italie», del «Primato Artistico Italiano». All'interno di tale percorso di ricognizione delle fonti e di elaborazione ermeneutica, l'espressione *Il pellegrino appassionato*, che è il titolo di una fatica letteraria che non vedrà mai la luce e con la quale gli amici fiorentini si

---

<sup>43</sup> Cfr. SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio Humour, sensi e nonsense, Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle Avanguardie*, cit., p. 192.

rivolgevano, talvolta, ad Alberto Savinio, è la chiave di ri-comprensione di una personalità complessa, di un artista asimmetrico, di uno scrittore non sempre cristallino. In questa pubblicazione, la studiosa ricostruisce le tappe dell'attività letteraria e intellettuale del Nostro, dall'*Hermaphrodito* a *Tragedia dell'infanzia*: si tratta di un periodo della sua vita in cui Savinio compone buona parte della sua produzione narrativa e saggistica e collabora con diverse riviste. La vicenda saviniana è recuperata alla luce del dibattito delle idee del mondo intellettuale italiano del primo dopoguerra nell'ambito delle riviste italiane di area milanese («Il Convegno», il «Primato Artistico Italiano»), dell'area fiorentina («La Vraie Italie») e dell'area romana («Ronda», le terze pagine dei quotidiani de «Il Tempo», «Il Nuovo Paese», «Il Corriere Italiano»).

Paola Italia pone in adeguata evidenza uno scritto epistolare, destinato ad Ardengo Soffici, con data 9 marzo 1918 e a firma dello scrittore-soldato; esso sembra degno di nota al fine di ricomporre la rete di relazioni e l'attività produttiva del Nostro nella seconda metà degli anni Dieci. La lettera riporta informazioni su una serie di scritti trasmessi a fidati conoscenti perché ne curino la pubblicazione presso alcune riviste letterarie in Italia; i nomi sono noti ma particolarmente indicativi risultano i titoli delle opere delle quali il giovane fante sollecita la pubblicazione: *La partenza dell'argonauta*, *Il sogno del signor Tuttosanto*, *Isabella Hasson*, *Il meriggio di Euterpe*, *l'Orazione sul tetto della casa*.

Io, per parecchio tempo, rimasi in ozio indecente. Ma, or è più d'un mese, ho ricominciato a lavorare e ho già mandato parecchi scritti in Italia. A Binazzi ho spedito «La partenza dell'argonauta» per il giornale del Mattino, e «Il sogno del signor Tuttosanto» per la Brigata. A mio fratello ho mandato «Isabella Hasson» perché lo facesse pubblicare negli «Avvenimenti» di Milano. Ho poi mandato «Il meriggio di Euterpe» alla rivista di musica *Ars Nova* di Alfredo Casella che mi scrisse offrendomi amicizia e chiedendomi articoli. Ora sto terminando l'«Orazione sul tetto della casa» e tiro avanti con il seguito della «partenza dell'argonauta» ch'è una specie di diario principiato dal giorno della mia partenza a Ferrara e che, in ultimo, mi propongo di raccogliere in volume. «Isabella Hasson» e «Il sogno del signor Tuttosanto» sono narrazioni su fatti di qui. Mio fratello mi scrive che sta raccogliendo i miei scritti per pubblicarli in un opuscolo. Ci sarebbe modo di farli dalla Voce? Vorresti farmi la prefazione? [...]

Scrivimi presto, anzi subito. Non mi lasciare abbandonato quaggiù. Dammi di tanto in tanto un colpo di spalla e vogli un po' occupare delle mie cose, perché io mi trovo troppo lontano e sono tagliato fuori dal mondo.<sup>44</sup>

Dalla corrispondenza tra Giorgio De Chirico, Alberto Savinio e Ardengo Soffici si apprende che i progetti dello scrittore, impegnato sul fronte turco nel corso degli anni della Grande Guerra, prevedevano la stampa de *La partenza dell'Argonauta*, nonché la

---

<sup>44</sup> Riportata in PAOLA ITALIA, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo 2004, p. 76. L'originale della lettera, informa Paola Italia, si trova allegata ad un altro scritto epistolare del 20 marzo dello stesso anno e autografo di Giorgio De Chirico che non si risparmia per mantenere i contatti con le varie riviste, anche con «La Brigata», mensile bolognese diretto da Bino Binazzi e Francesco Meriano, intellettuale impegnato, il primo, e poeta futurista, il secondo, sensibili alla cultura d'oltralpe, nonché all'influenza delle avanguardie letterarie e artistiche che circolavano in Italia. Cfr. ALESSANDRO TINTERI, *Note ai testi*, cit., p. 911.

pubblicazione de *La città inquietante* dedicato a Salonicco e ai fatti in essa accaduti; infine, il terzo opuscolo raccoglierà quegli scritti che costituiranno il nucleo originale di Hermaphrodito. Nello studio *Il pellegrino appassionato* di Paola Italia converge un altro dato non poco rilevante ai fini della comprensione del percorso che esiterà nella struttura del volume dell'*Hermaphrodito*. È la lettera del 31 marzo 1918 che Giorgio invia a Giovanni Papini per ringraziarlo della disponibilità a pubblicare per i tipi della «Voce» “le cose di Savinio in volume”:

Ho mandato ieri a mia madre altre quattro prose di Savinio tra le quali vi è l'Hermaphrodito; quindi credo che queste, con la raccolta di quelle che volevo far stampare io con quelle due mandate da Salonicco formerebbero un volume importante. - [...] Si potrebbe per esempio mettere in principio l'Hermaphrodito e in fine la prosa di Salonicco; il resto in mezzo. -

In quanto al titolo del libro ci penserò e te ne manderò alcuni; tu sceglierai a meno che tu non ne trovi uno migliore dei miei.<sup>45</sup>

Papini, che in un primo momento mostra perplessità sull'opportunità di dare alle stampe il volume saviniano, si rende disponibile a pubblicarlo purché in quello scritto convergano progetti che fino a quel momento avanzavano parallelamente, sebbene in maniera autonoma: Giorgio, di fronte alle riserve dell'amico fiorentino per l'esiguità del volume di Alberto, decide di anettere alle prose vociane, ovvero la sezione di *Hermaphrodito*, quelle più recenti prodotte durante la guerra e inviate da Salonicco, *Isabella Hasson*, *Il sogno del signor Tuttosanto*<sup>46</sup>.

Quella dell'*Hermaphrodito* risulta essere una operazione editoriale complessa alla quale pone mano non solo il fratello dell'autore, Giorgio, e qualche amico, Soffici e Papini; anche la mamma Gemma contribuisce, a suo modo, prendendo contatti direttamente con Prezzolini, oltre che con Papini. Gemma De Chirico, che viene definita da Cardarelli con poca benevola ironia “una specie di Cornelia madre dei Gracchi”, non svolge un ruolo marginale e probabilmente, osserva in nota Paola Italia, suscita una certa quale freddezza in Prezzolini, allora direttore della Voce. L'attivismo di Gemma De Chirico, però, risulta eccessivo in qualche occasione e rischia di far naufragare il progetto di pubblicazione del volume in corso di composizione presso la casa editrice Vallecchi coinvolta nell'operazione dal non poco solerte Soffici. Gemma, infatti, in una delle sue trasferte romane, cercando di contattare alcune case editrici disponibili a dare alle stampe gli scritti saviniani, suscita l'irritazione di

---

<sup>45</sup> Riportato in PAOLA ITALIA, *op. cit.*, p. 79.

<sup>46</sup> Come si spiegherà più avanti, per un intervento diretto di Ardengo Soffici, sarà la casa editrice Vallecchi ad offrirsi per la pubblicazione in un unico volume delle diverse prose e poesie di Savinio. Tra questi componimenti letterari, che dovevano essere date finalmente alle stampe, era incluso anche *Il sogno del signor Tuttosanto* ma che sfugge a causa di un disguido postale: quell'unica copia manoscritta, affidata a Giorgio da Alberto, era stata inviata a Francesco Meriano, direttore, insieme a Bino Binazzi, del mensile bolognese «La Brigata». Giorgio, purtroppo, non riuscirà in tempo utile a recuperare quella prosa che sarà pubblicata, in seguito, su «Ardita», opuscolo settimanale del «Popolo d'Italia», nel maggio 1919. IVI, 83.

Vallecchi. Si renderà, perciò, necessario un ulteriore raccomandazione del poeta e pittore toscano per procedere alle stampe del volume che avrà il titolo *Hermaphrodito microscopio-telescopio*.

Walter Pedullà, autore del saggio *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, dedica una discreta parte della sua riflessione sull'*Hermaphrodito* alla forma che l'autore imprime alla propria scrittura; rileva una sostanziale assenza di struttura<sup>47</sup> “che la reprima dentro un qualsiasi ordine” e riconosce al lettore la funzione di ricercare e “ingrassare” il senso stesso dell'opera con le sue interpretazioni. In questa prima produzione saviniana, lo studioso rileva un perenne stato di opposizione quale connotato fondamentale della fisionomia artistica e intellettuale di una complessa personalità che ha attinto dalle prime avanguardie del primo Novecento i temi, le immagini, le forme espressive che potessero soddisfare uno spirito che “di continuo è teso a sobbalzare al brivido della cosa nuova”<sup>48</sup>.

L'*Hermaphrodito* mostra di contenere pretese metaletterarie (ricerca del lessico più efficace, nonché di una struttura più funzionale): «“il caso” - scrive Walter Pedullà - ha voluto che i brani di Savinio debbano essere giustapposti senza gerarchia (contro l'autoritarismo meccanico) e brevi (contro le grosse architetture): perché possano essere a temperatura di fusione e di esplosione. Il conflitto è anche con la forma che gli impedisce di essere “informale”»<sup>49</sup>. La cifra ermeneutica, di cui lo studioso si serve per sviluppare il suo saggio, è, quindi, il linguaggio al quale lo scrittore vuole fornire un corpo tramite cui poter comunicare in tutte quelle molteplici espressioni anche incompatibili con altre «“loscamente” sublimite». *Hermaphrodito*, quindi, secondo questo saggio, che viene riproposto alle stampe per la terza edizione dopo quella del 1979 e l'altra del 1991, acquisisce, tra gli altri, una virtù espressiva, tesa a riversarsi prima di tutto sulla scrittura come comunicazione gestuale e sconvenientemente antiborghese e antiromantica, destrutturata e alleggerita dalle ipoteche

---

<sup>47</sup> Anche Papini, formulando la propria recensione a favore dell'opera prima dell'amico ferrarese, rilevando la sostanziale assenza di unitarietà formale e contenutistica, su «Il Tempo», il 2 aprile 1919, si esprimeva in questi termini: “Ma nel suo disordine c'è ordine, nella stravaganza una ragione, nelle dissonanze un'armonia. Pochi libri, anzi, mi paiono compatti e unitari come *Hermaphrodito*” [...] In quel suo vagabondaggio di terra in terra, d'immagini in immagine, di lingua in lingua, di ritmo in ritmo, egli persegue sempre un fine solo, un fine suo, un fine ben definito. Egli scopre se stesso attraverso le cose e le cose attraverso se stesso e in questo flusso e riflusso di luci e di parole sa traslatore in parole ricche, in parole nuove, in parole variopinte e risuscitate, [...]” Lo scrittore fiorentino riconosce, insomma, in questo testo una compattezza intenzionale, una unitarietà non della forma, in virtù della quale risulta “impensabile” la sua collocazione all'interno di un determinato genere letterario, ma delle finalità: quello di Alberto Savinio è una peregrinazione alla ricerca di se stesso e del mondo in un'atmosfera pervasa di luce soffusa e crepuscolare, perpetuamente sospesa tra il già e il non ancora, attraverso i generi e i linguaggi, le lingue, dialetti, attraverso i molteplici livelli della parola, che oscilla dal senso al nonsenso; questo stato di indeterminatezza tradisce una certa quale drammatica tensione significativa di uno stato di ricerca; ed è questo il senso che è possibile attribuire alla recensione dello scrittore e amico.

<sup>48</sup> Cfr. WALTER PEDULLÀ, *op. cit.*, 14.

<sup>49</sup> Ivi, p. 130.

della cultura borghese<sup>50</sup>. Suggestive appaiono le parole dello studioso che descrive con le seguenti argomentazioni la *verve* anarchica della fase giovanile del Nostro:

Sostanza e forma della guerra in Savinio. La sostanza è un permanente stato di guerra contro lo “spirito borghese” e la sua “materia”: contro la “stilizzazione” dell’energia naturale, contro il suo risparmio, contro la moralizzazione degli istinti, contro la pacificazione della conflittualità, necessario propellente di indispensabili mutamenti.<sup>51</sup>

L’azione di smascheramento da parte dello scrittore ferrarese, sottolinea lo studioso, si evolve attraverso forme volutamente violente e ironicamente graffianti al fine di conseguire, per mezzo della provocazione, uno stato di discontinuità con lo spirito borghese, da una parte, e la metamorfosi radicale dell’ordine costituito, dall’altra, alla maniera del suo amico e maestro Apollinaire; quella che si ricava dall’*Hermaphrodito* è un’antifilosofia che genera un pensiero “brutto” che si articola non con sofisticate argomentazioni retoriche, ma con un linguaggio commisto e destrutturato, un registro linguistico basso oltre i limiti della decenza e del buon gusto (borghese), accostamenti tutt’altro che logici e affatto immediatamente comprensibili, una sintassi violentata a favore della paratassi e un lessico libertario e libertino che esita in un vocabolario del corpo includente tutte le sue forme “espressive”, anche le più inenarrabili come quelle inerenti le parti inferiori di esso, dal sesso e alla defecazione<sup>52</sup>. La scrittura ermafrodita penetra la vita in *fieri*; lentamente ne riattraversa i frammenti per restituirne in forma di parodia le contraddizioni, le asimmetrie, nonché le dissennate e raccapriccianti discordanze che un certo sapere dominante vorrebbe occultare.

---

<sup>50</sup> Il perenne stato di opposizione di Savinio, ricorda Pedullà, assume un percorso evolutivo ad ampio spettro: lo scrittore ferrarese ha atteggiamenti iconoclastici non solo nei confronti di intellettuali come Carducci, Croce e Missiroli, che è “rappresentante ultimo della tradizione culturale borghese ridotta a soporifera divulgazione, [...] non solo nei confronti della cultura giolittiana che allora era “al governo”, ma di ogni situazione che meritasse di essere presa a cannonate”. *IVI*, p. 139.

<sup>51</sup> *IVI*, p. 141.

<sup>52</sup> “L’intellettuale protagonista di *Hermaphrodito* ha parecchi connotati da “popolano” nel comportamento e nel linguaggio, con quel suo fare scanzonato screanzato, un’anormalità per cui si può parlare di tutto, una naturalezza che fa dire la cosa quando se ne ha desiderio e magari adegua a tale necessità la sintassi e il lessico. “Popolare” è anche il linguaggio “basso” e ricco di metafore, nonché l’aggressività sfrontata e arrogante che è pure un “ricordo” futurista”. *IVI*, p. 201.

## Capitolo I

### Considerazioni di Savinio sull'antico mito dell'androgino

Perciò possiamo dire: il reciproco perfezionamento, ossia il perfezionamento di noi stessi, dovuto alla libera azione degli altri su di noi, e il perfezionamento che gli altri subiscono liberamente dalla nostra azione, ecco la nostra missione nella società. Per raggiungere questo fine, per raggiungerlo sempre meglio, ci occorre un'abilità che si può acquisire ed aumentare solo per mezzo della cultura; e quest'abilità è di due specie: la capacità *di dare*, cioè di influire sugli altri come esseri liberi, e la capacità di ricevere, cioè trarre dall'azione degli altri il maggior vantaggio per noi.

(Johann Gottlieb Fichte, *Sulla missione del dotto*)

#### Premessa

L'interpretazione e le considerazioni, che Savinio opera sul mito di Ermafrodito in alcuni scritti, come in *Tragedia dell'infanzia*, pubblicato nel 1937, o *Zeus finanziere*, articolo pubblicato nel 1947, sul «Corriere dell'Informazione», o, ancora, *Silenzio (nel matrimonio)*, scritto confluito in *Nuova Enciclopedia*, raccolta di vari interventi pubblicata postuma nel 1977, non sono univoche; anzi, la valenza anfibologica di tale icona mitologica, nell'opera saviniana, si rivela quasi in tutta la sua abbacinata policromia di figure e di linguaggi, di temi e di forme, di lingue e di personaggi tramite cui la visione del divino androgino assume valenze e suggestioni eteronome, che influenzano la pagina letteraria.

Il personaggio androgino, come si avrà modo di verificare nel seguito della trattazione, acquisisce un valore interpretativo fondamentale all'interno della costruzione del discorso saviniano, sia di natura letteraria, come in *Hermaphrodito* o, come si avrà modo di notare, in *Tragedia dell'infanzia*, sia di natura storico-politica, come è possibile notare negli interventi confluiti in *Nuova Enciclopedia* o in *Sorte dell'Europa*.

Da tutto ciò facilmente si rileva che Savinio è uno scrittore in viaggio; è lo scrittore argonauta che canta le oniriche reminescenze infantili; la sua opera, che patisce questo movimento vago, tortuoso, costellato di autoavvitamenti, ripensamenti, contraddizioni, nondimeno diviene drammatica autobiografia di un inquieto spirito che sfida la bivalenza della realtà senza avere la pretesa di comprenderla o di possederla; ne attraversa le diversificate e vitalistiche metamorfosi, ma solo al fine di leggerne man mano e l'ipotesto in profondità e l'ipertesto in perpetua espansione. Questo potrebbe essere il senso del sottotitolo del primo romanzo saviniano, *Microscopio-Telescopio*: sono i due strumenti di ricerca, atti a

rendere visibile l'infinitamente piccolo (il primo), e vicino l'infinitamente distante (il secondo), e che nella storia hanno contribuito a destabilizzare verità assolute che ingabbiavano il corpo e ancor più lo spirito umano.

### L'androgino. Dalla rappresentazione letteraria alla critica di sistema

Alberto Savinio, in *Tragedia dell'infanzia*<sup>53</sup>, descrive una breve, ma non meno significativa e coinvolgente esperienza: il giovane protagonista, *alter ego* dell'autore, condotto al teatro Lanarà, verifica sulla propria pelle la conturbante visione di Apollo-Apolla.

Savinio, in dialogo con il suo lettore, descrivendo il subbuglio di emozioni e di sentimenti, di impressioni e di curiosità che ribollono nell'animo del piccolo "Andrea" al momento in cui quest'ultimo, per la prima volta, entra in teatro, rappresenta l'evento che avrebbe costituito per il proprio *alter ego* un'esperienza di radicale e conturbante svolta esistenziale: la visione del sesso femminile, fino ad allora nascosto o, per meglio dire, censurato dal potere castrante del padre<sup>54</sup>. L'elaborazione fantastica, condotta dal protagonista, però, va oltre lo *spectaculum*, supera i termini dell'ordine costituito e i limiti della materiale fisicità della finzione teatrale: il personaggio/autore, come riflettendosi allo specchio, s'identifica e si ri-crea nell'ambigua figura del divino Apollo al quale mancava *l'umana precisione del guardare*, e sente di amare quella forma divina, disprezzata e diffidata dagli altri spettatori.

Il teatro, quando è veramente libero e creativo, esibisce il massimo dirompente della sua natura: lo scandalo è consumato; è in pericolo l'ordine costituito. Il divino androgino, che da Zeus fu tagliato in due parti poiché la sua totalità indifferenziata incuteva timore, ritorna a minacciare il potere civile, maschile, europeo, cattolico ovvero, violento, unico, dogmatico e dominante. La visione del divino androgino da parte di Andrea avrà un ulteriore esito, narrato qualche pagina dopo nella *Tragedia dell'infanzia*. Sono pagine, queste, in cui abbondano i tratti deformanti di una narrazione onirica e fantastica e la scrittura ricorre a formule

---

<sup>53</sup> Il romanzo sarà pubblicato nel 1937, ma è il prodotto editoriale di un progetto letterario che risale al 1919; quindi, immediatamente prossimo alla pubblicazione di *Hermaphrodito*. Così l'autore tra parentesi chiosa, in chiusura, il proprio racconto: "(La prima stesura di questo racconto è del 1919). ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 557. Secondo Paola Italia, il romanzo inedito *Pellegrino appassionato* potrebbe essere stato pensato come la prima parte della *Tragedia dell'infanzia*. Si veda anche l'approfondimento sulla poetica della memoria in PAOLA ITALIA, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 296-322.

<sup>54</sup> "Entrammo. Le mie papille nasali vibravano agli odori delle alghe e della segatura. Gli arruffati suoni dell'orchestra che accordava gli strumenti, suscitavano nel mio pancino quegli spasmi colicosi che precedono le grandi felicità. Un'ombra appannava la mia gioia. Come l'amore, anche nel teatro è sempre un che d'impuro. All'invito della voluttà, il nostro genio morale si desta e si mette in guardia. Quanto solleciti però noi siamo a scavalcare quel monito, a cedere al sincerismo che dolcemente ci accompagna alla morte. Senza la guida di mio padre, non mi sarei mai arrischiato in un luogo così fascinoso e temibile". ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, cit., pp. 507-508.

laconiche e pregne di simbolismo che rimandano all'esperienza prenatale: il sogno prende il sopravvento e il mondo, cosiddetto reale, è sempre più lontano.

Così scrive Alberto Savinio in *Tragedia dell'infanzia*:

Intorno a quel tempo medesimo [il tempo dell'infanzia] fui iniziato ai misteri del teatro.  
Era un teatro estivo che a imitazione del soldato di Sambra e Mosa, aveva per tetto il cielo vastissimo e stellato. [...]  
Si passava sotto un arco sorretto da pilastri dorati, sul quale brillava a mezzaluna il trisillabo «Lanarà». [...]  
Destare i sentimenti che dormono nel fondo di ciascuno di noi e dalla prima e più blanda commozione portarli al pianto e al riso – quest'arte vergine, sul palcoscenico del Lanarà fioriva splendidamente. [...]  
Assieme con altri insegnamenti, lo spettacolo al Lanarà mi insegnò le virtù conciliatrici della musica.  
Essa non solo mette pace fra i pianeti, ma placa assieme gli animi sconvolti dall'ira. [...]  
La scena si oscurò. Un sordo tuonare di grancassa gonfiò le tenebre.  
Quando la luce brillò tra noi c'era Apollo. [...]  
Apollo era donna: Apolla.  
Immobile taceva.  
Sotto un breve serto di chioccioline d'oro, gli occhi stellati fissavano la notte.  
Miravano una stella? Affondavano nell'infinito?  
Mancava al divino androgino l'umana precisione del guardare.  
Tracce di antichi sudori spandevano sotto l'ascella un'ombra di mistero  
Sotto la lana aderentissima, il sacro delta nereggiava come un simbolo di morte. Nelle chiese greche più volte avevo mirato l'occhio di Dio chiuso in un triangolo.  
Al sacro delta che di colpo attrasse il mio sguardo, l'orrenda immagine si associò dell'occhio di Dio chiuso nel triangolo<sup>55</sup>

L'autore, dopo aver dato conto dello scompiglio generale in cui si viene a trovare il teatro in seguito all'apparizione, sulla scena, dell' *anfibia creatura*, registra i sentimenti e il turbamento di cui l'"eroe" è vittima; sente su di sé lo sguardo della divinità, percepisce la presenza di quello strano personaggio e non può fare a meno di sottrarsi alle conversazioni frivole degli adulti o subire le decisioni che i genitori prendono per lui. Ma il divino Ermafrodito lo segue ed egli si sente inondato della luce che promana dagli occhi divini.

Pure in quell'occhio di lumaca già brillava quella fissità inesorabile, che ora mi perseguita e mi trafugge. [...]  
La dea si avvicina.  
Nulla può ritardare il suo incedere.  
Una voce medianica mi chiarisce l'itinerario seguito dalla dea<sup>56</sup>.

Infine il protagonista del racconto viene raggiunto dalla dea, da *Apollo- Apolla*, e preso per mano viene condotto ad una nuova vita

La dea si fermò, mi strinse la mano più forte. Essa prima e io dietro, cominciammo a scendere il declivio sabbioso.  
In principio tutto era buio, confusione, freddo.  
Poi, come nascendo a una vita diversa, sentii che lentamente naufragavo<sup>57</sup>

Proseguendo nel capitolo successivo, *Nel fondo mare*, lo scrittore scrive:

---

<sup>55</sup> IVI, p. 506 - 523

<sup>56</sup> IVI, p. 536

<sup>57</sup> IVI, p. 543

L'acqua si è chiusa sopra di me: mi ha separato dall'aria, dalla luce, dai suoni.  
 La stretta del freddo s'è allentata. Disciolto lo stupore della morte. Posso nuovamente respirare, ma con fatica, boccheggiando.  
 Il mare comincia a intiepidirsi. Se tasto l'acqua intorno a me, sento il calore del mio sangue. Guardo e non vedo tutto è uniforme.[...]  
 La pressione dell'acqua mi spinge sempre più giù. [...]  
 Il silenzio fa corpo.  
 [...] un silenzio più grave soperchia. [...]  
 Chiuso nella sostanza del silenzio come il frutto nella buccia, sento sulla faccia, sulle mani, su tutto il corpo la compattezza del silenzio. Dolcezza degli equilibri sicuri. [...]  
 Questo mondo ha preceduto ogni nascita [...]  
 Nel prodigio incandescente che illumina d'un tratto gli spazzi sottomarini, sorge, fantasma addormentato, la dea. [...]  
 Avverto per la prima volta i nessi invisibili che mi uniscono al corpo notomizzato del nume.  
 Sento riflessa in me la vita misteriosa dei suoi organi.  
 Ignoro in quale modo questa partecipazione si compia, né riesco a spiegarmela, poiché è sempre la medesima distanza tra me e lei; pure non posso negare l'aderenza della sua vita alla mia, confuse ormai in una sola medesima. [...]  
 I miei visceri si muovono simultaneamente con i visceri della dea. La ragione naufraga nel piacere crescente. Un ritmo sempre più celere lo governa. [...]  
 Si compie il solvimento terribile.  
 Mi anniento nei visceri della dea, e subito me ne ritraggo, lucido improvvisamente lo spirito e deluso: morto e nell'istante medesimo risuscitato dal miracolo dell'autofecondazione<sup>58</sup>.

L'acqua, materia primordiale e costitutiva del mare, che è il regno dell'indifferenziato e dell'abbondanza, diviene eloquente simbolo del grembo della madre terra<sup>59</sup>; l'acqua, che avvolge e sommerge, è chiaro richiamo al liquido amniotico in cui il poeta, nella sua esperienza di rinascita, viene immerso, per mano della misteriosa divinità. Un rinnovato *status* investe il personaggio che diviene, così, depositario del messaggio dell'eros e del dono della poesia; è l'esperienza di infinito che il Leopardi canta: *Così tra questa/ Immensità s'annega il pensier mio: / E naufragar m'è dolce in questo mare*<sup>60</sup>; è l'esperienza del Nostro che, nell'infinito indistinto e indefinito, come nell'amnio prenatale, rivive le condizioni

<sup>58</sup> Ivi, pp. 544-553.

<sup>59</sup> "L'immersione nelle acque simboleggia la regressione nel preformale, la rigenerazione totale, la nuova nascita, perché l'immersione equivale ad una dissoluzione delle forme, a una reintegrazione nel mondo indifferenziato della preesistenza. [...] Il contatto con l'acqua implica sempre rigenerazione; da una parte perché la dissoluzione è seguita da una «nuova nascita». Dall'altra perché l'immersione fertilizza e aumenta il potenziale di vita e di creazione." MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, con un saggio introduttivo di PIETRO ANGELINI, traduzione di VIRGINIA VACCA riveduta e corretta da GAETANO RICCARDO, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 170.

<sup>60</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, GIUSEPPE e DOMENICO DE ROBERTIS (a cura di), Mondadori, Milano 1978. Il verbo *naufragare*, al quale fa ricorso il narratore nel momento in cui la dea, per mano, accompagna il protagonista verso il mare per concedergli di rinascere *a una vita diversa*, permette la formulazione di un'analogia con il canto leopardiano: la circostanza, narrata dal protagonista in *Tragedia dell'infanzia*, assume i connotati di un'esperienza onirico-fantastica, ovvero le sensazioni percepite sono vissute in una dimensione eminentemente psichica e intellettuale; la privilegiata condizione di vedersi prescelto dal divino androgino è il termine di una elaborazione mentale che permette al fanciullo-protagonista di operare uno scarto rispetto al mondo degli adulti. Ciò è reso possibile da una originale esperienza di immaginazione nella quale si delinea un processo di transizione dallo spazio materiale e reale del teatro alla dimensione mentale e onirica di piacevole naufragio nelle acque del mare. L'ossimoro leopardiano è parafrasato dalla seguente espressione: "La ragione naufraga nel piacere crescente". Si tratta di una formulazione, per se stessa, ugualmente antinomica poiché la rigenerazione a nuova vita diviene l'esito di un *dolce naufragio nel mare che discioglie lo stupore/timore della morte*; in quel mare regna, sovrano e assoluto, il *silenzio*.

primordiali e mitiche dalle quali, per *autofecondazione*, la sua arte rinasce sempre nuova e sempre diversa.

Il poeta vive dell'arte e le sue viscere, insieme a quelle del nume, palpitano e vibrano all'unisono, sintomo di una simbiosi, di un colloquio a più voci, quante sono le manifestazioni artistiche che solo il poeta, in stato d'infantilità, comprende e traduce nell'opera totale. L'arte, lungi dall'essere asilo estetico di una borghesia mediocre e ingorda di potere<sup>61</sup>, ha la titanica pretesa di rinnovare il volto del mondo. La *compattezza del silenzio* è, così, neutralizzata e quello, che nella pagina, per ricorso alla finzione letteraria, è descritto in termini fantasmagorici in una condizione di assoluta sospensione delle facoltà volitive, diviene, in realtà, la cosciente scelta di una poetica intimamente autoreferenziale, ma non narcisistica, soggettiva, ma non monadica, che si tradurrà in *Sorte dell'Europa* in un rifiuto anarchico dei poteri<sup>62</sup>.

Non meno priva di suggestioni risulta la visione della divinità addormentata; immagine, quest'altra, che rimanda allo stato di assenza della coscienza vigile e, per questo motivo, corrispondente ad una condizione ideale di liberazione dal controllo castrante di una pervasiva presenza del padre che, nella forma di vincoli occulti e di paure sedimentate nella profondità dell'inconscio, condiziona o impedisce la pienezza dell'appagamento estetico ed emotivo. Il sonno, quindi, ricomponi i presupposti per il ritorno ad uno spazio metafisico ancestrale e mitico-simbolico nel quale *si compie il solvimento terribile* per dare esito al viscerale congiungimento con la conturbante divinità<sup>63</sup>.

Il tema del sonno era stato oggetto di una rappresentazione artistica in *Les Chants de la mi-mort* del 1914, dramma musicale, pubblicato dalla rivista francese, "Le soirée de Paris", e vera iniziazione alla comprensione dell'opera saviniana. Il sintagma "*mezza morte*",

---

<sup>61</sup>“Davanti all'ingresso del Lanarà, le classi superiori riacquistavano le loro inique prerogative. Incanalavano tra la riva dei bagarini e quella dei venditori del programma, il fiume dei privilegiati scorreva con maestà e penetrava nella porta dei gaudi. Dietro, e già sepolta nell'ombra gufava la folla dei paria. Sotto le luci festose e al suono di un'orchestrina lontana, maturavano sordamente le lotte di classe”. ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 507.

<sup>62</sup> Cfr. ID., *Lo Stato*, in ID., *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milano 2005, pp. 91-107.

<sup>63</sup> Lo stato di sonno, in assenza della vigile supervisione della coscienza, consente la riformulazione simbolica dei contenuti dell'inconscio attraverso processi psichici che danno esito alle pulsioni di varia natura represses nel corso dell'esistenza; tale complesso di istinti, impulsi, desideri, bisogni, sottoposti al rigoroso esame della logica (comune) e al severo controllo del senso della morale comune, una volta rimossi, riemergono nella forma del sogno. In seguito, più approfonditamente, saranno presi in esame le modalità e gli interventi attraverso cui Alberto Savinio si è appropriato dell'insegnamento di Freud e come, all'interno della finzione narrativa, questo l'abbia influenzato. Risulta utile ai fini dell'interpretazione dei processi onirico-simbolici, che danno contenuto alla produzione artistica saviniana, riportare quanto Lowen, in *Amore e orgasmo*, riferisce circa la natura del sonno e dell'inconscio. “La luce, il giorno e il cielo rappresentano il principio maschile e si contrappongono all'oscurità, alla notte e all'inconscio, che hanno un carattere femminile. L'inconscio significa il sonno, e il sonno è un ritorno simbolico all'utero e alla terra”. ALEXANDER LOWEN, *Amore e orgasmo*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 248. Sono queste, probabilmente, le radici ancestrali alle quali far risalire le premesse teoriche ed estetiche di una poetica che si risolve in un complesso di immagini e di parole dai contenuti artistici non sempre immediati.

locuzione alternativa con cui s'indica il sonno, suggerisce la condizione ideale in cui realizzare lo spazio creativo per eccellenza e il sogno, quale dimensione intima privilegiata per la disamina dell'inconscio, diviene il presupposto metafisico per il sovvertimento dei dominanti *cliché* estetici. Savinio, alla voce *Sogni* della *Nuova Enciclopedia*, scrive:

Ora da qualche tempo in qua i miei sogni si destano, fanno capolino, resistono alla vita sveglia, si fanno notare. Si fanno avanti e approfittano del loro mutismo per collocarsi da padroni nel mio silenzio. Prendono corpo a poco a poco e fanno cerchio intorno a me.[...]

Per capire i sogni bisogna abituarsi a pensare che non sempre i valori e i significati della vita sveglia si continuano nel sogno con lo stesso valore e lo stesso significato, ma che nel sogno hanno molto spesso un valore diverso e un diverso significato. Per capire i sogni bisogna pensare che nel sogno A può anche non essere la prima lettera dell'alfabeto, e 24 può anche non essere la somma di 20 più 4. Per capire i sogni bisogna rinunciare a colonizzare i sogni con le verità della vita della vita sveglia.[...] Per capire i sogni dobbiamo dare la nostra fiducia ai valori propri del sogno e ai suoi propri significati<sup>64</sup>.

Il sogno è per Savinio, anche per via delle emergenti sollecitazioni della ricerca psicoanalitica di Freud, non solo un'attività dell'inconscio umano, ma, all'interno del dinamismo della finzione narrativa, anche la cifra estetica da cui muovere per ri-creare l'arte e porre in essere il concerto-colloquio, condotto a più voci, tra le diverse discipline artistiche. Quello onirico, quindi, diviene il percorso psicagogico privilegiato tramite cui realizzare i presupposti per un radicale svecchiamento delle arti e attuare quella rivoluzione copernicana già avviata da Baudelaire nella poesia, da Bizet nella musica e da Manet nella pittura<sup>65</sup>. Ebbene, l'autore de *Les Chant de la mi-mort*, quattro anni prima della pubblicazione di *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*, ha la non poco ambiziosa pretesa di realizzare nella propria attività artistica di pittore, di musicista e di scrittore il rinnovamento radicale delle arti per renderle libere dalle sovrastrutture culturali che costituiscono gli ostacoli inibitori più immediati; addita, inoltre, nel sogno, come favorevole stato di incoscienza in cui i meccanismi di autodifesa sono del tutto o quasi neutralizzati, il percorso di liberazione dalle strutture violente della civiltà, la quale, a sua volta, non disdegna di *colonizzare i sogni con le verità della vita sveglia*.

In un articolo apparso sul "Corriere dell'informazione" nel 1947, Savinio fa riferimento a quel momento di transizione religiosa e socio-culturale, che vede le società antiche passare da un sistema di tipo matriarcale e uno patriarcale. Questa fase, estremamente critica avrebbe avuto conseguenze radicali – fatto confermato da diversi studi di natura preminentemente antropologica - il nostro non desiste dal ricordare ai suoi lettori il

---

<sup>64</sup>ALBERTO SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 343-344.

<sup>65</sup>IVI, p. 67-69.

traghettamento dal sistema matriarcale a quello patriarcale, avendo riconosciuto all'interno della religione greca un fenomeno che definisce "mutamento di sesso".

La religione dei Greci non è presa sul serio, perché è una religione mutevole. L'uomo preferisce le religioni che non mutano mai, e tra gli uomini preferisce l'uomo che ha poche idee e non muta mai opinione. L'uomo dalla idea unica è il più rispettato e creduto. [...] Nell'evoluzione della religione dei greci, c'è prima di tutto un mutamento di sesso. Un passaggio come dal matriarcato al patriarcato. Nella religione arcaica dominava il femminile (per la somiglianza tra femminile e i «i misteri naturali»), nella religione olimpica domina il maschile (perché i misteri naturali non impressionano più nessuno). Se la religione dei Greci non fosse stata fermata e avesse continuato a svilupparsi, il dominio della maschilità avrebbe ceduto a sua volta al dominio del neutro, e il grazioso Ermafrodito, che una domenica sì e una domenica no io vado a guardar dormire al pianterreno del Museo Borghese, la faccia e tutta la parte anteriore del corpo pudicamente volte verso la parete, avrebbe sostituito Zeus nella celeste sovranità. [...]

La motività non è solo nella religione: è in tutte le cose greche. Le cose greche camminano. Arrivano fino a noi. E noi trovandole ancora fresche e vive, le trattiamo come cose attuali. Questa la ragione delle «parafrasi» di noi artisti poeti scrittori; e la riprova della legittimità delle nostre parafrasi. [...]

È chiaro che nel tempo dorato della maturità i Greci collocarono in cima al loro repertorio di augusti modelli una specie di capo dell'alta finanza internazionale.

Era giusto che il Capo del proletariato internazionale lo spodestasse<sup>66</sup>.

In questo articolo, lo scrittore mostra di essere a conoscenza delle evoluzioni storico-antropologiche delle consuetudini sociali e religiose dei popoli che in età arcaica si affacciano sul Mediterraneo e ipotizza che nel "genio greco" vi sarebbero state le effettive potenzialità atte ad operare ulteriori evoluzioni nella religione dei miti greci: come si è visto prima, da parte di diversi studiosi, afferenti ai diversi ambiti disciplinari, sono stati illustrati usi e consuetudini in relazione con i culti e i riti delle divinità bisessuali, tra cui quello di Ermafrodito, affermatosi in un periodo cosiddetto di transizione dal sistema matriarcale a quello patriarcale; Savinio, invece, a dispetto della storia e delle ricerche archeologiche, ironicamente ipotizza che, se la religione greca non fosse stata "fermata", ovvero se il processo di transizione non si fosse cristallizzato su forme culturali patriarcali, il culto di Ermafrodito avrebbe soppiantato il culto celeste degli dei dell'Olimpo e al dominio "capriccioso" e "superficiale" della maschilità, che per il Nostro fu immediatamente successivo a quello della femminilità, sarebbe subentrato il dominio dell'indifferenziato; il potere di Zeus avrebbe ceduto al dominio di Ermafrodito neutro e ambiguo che viene, qui considerato, contro ogni evidenza storica e archeologica, una ulteriore evoluzione o "motività" della religiosità greca, successiva alla religiosità celeste.

Col termine "motività" (da *motus*) il nostro autore ha inteso rilevare il dinamismo mutevole della cultura greca in seno alla quale la religione è un chiaro prodotto culturale: l'uomo greco era, secondo lui, creatore dei propri dèi e "aveva anche la facoltà di trasformarli

---

<sup>66</sup> ALBERTO SAVINIO, *Zeus finanziere*, in ID., *Scritti dispersi. 1943 – 1952*, cit., p. 664-667.

e metterli via *à la mode du jour*<sup>67</sup>; e al principio maschile e celeste, che prevale su quello femminile e ctonio, sarebbe subentrato, in una ulteriore evoluzione, secondo questa ironica pseudo-ricostruzione, realizzata dal nostro scrittore, il principio indifferenziato ambiguo-neutro di Ermafrodito. I culti superiori e “inciviliti” delle divinità olimpiche, che prevalgono su quelli primitivi delle arcaiche divinità telluriche, si sarebbero dissolti a favore del culto misto del divino androgino nel quale sarebbero affluiti sia i più antichi (tellurici) che i più recenti (solari e celesti) senza l’approdo ad una specifica identificazione.

Gli artisti e gli scrittori, recependo, continua il Nostro, “il cammino delle cose greche” e percependolo ancora “fresco e vivo”, ne fanno una “parafrasi”, non una imitazione fredda e accademica, ma una vitale, attuale, quotidiana lettura interpretativa: gli scrittori e gli artisti hanno il dovere di cogliere l’anima del mondo così come, nel loro presente, gli antichi greci hanno colto, attraverso l’immagine dei loro dèi e dei loro eroi, il vitalismo sfuggente e mutevole della natura circostante. Così, nell’articolo dedicato al *Dovere dello scrittore* del 1946, il Nostro si rivolge allo scrittore (e quindi anche all’artista) ritenendolo “supremo uomo mentale”<sup>68</sup>, il quale non deve disdegnare di compromettersi per offrire agli uomini, con la propria opera, l’anima del mondo, non in maniera vacua e superficiale, ma totale, profonda e consapevole.

Alberto Savinio non manca, ancora, di far notare nell’articolo del 1946 che lo scrittore e l’artista devono conoscere il mondo in cui vivono e non attribuire valore assoluto alle rappresentazioni che gli antichi elaborano, nel loro presente, sul loro mondo e sulla natura nella quale sono “immersi”: la conoscenza piena e profonda, ossia globale, dell’anima del mondo, in continua espansione e sempre differenziata in se stessa, è prerogativa dello scrittore che è il soggetto privilegiato “«mediante» il quale il mondo si manifesta agli uomini, più naturalmente intimamente che mediante la parola dello scienziato”<sup>69</sup> che non parla agli uomini, ma con un linguaggio specialistico, non noto a tutti gli uomini, trasmette il suo sapere parziale a chi come lui si sforza di conoscere quella limitata parte della natura. Lo scrittore “muove” alla conoscenza del mondo poiché è animato dalla inappagabile passione di coglierne l’interna vita (l’esistenza metafisica del cosmo), e non un limitato e parziale aspetto di esso; è sollecitato ad intendere il movimento pluridirezionale del fisico materico che intimamente pervade il metafisico impalpabile.

La conoscenza, che Savinio attribuisce allo scrittore-“uomo mentale”, è di natura qualitativa e tendente a “irradiarsi” nelle molteplici direzioni in vista di un sapere in continua

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> ID., *Dovere dello scrittore*, in ID., *Scritti dispersi. 1943-1952*, cit., p. 482.

<sup>69</sup> *IVI*, p. 480.

metamorfosi: in ragione di ciò “l’uomo di mente” deve sforzarsi di acquistare il senso del mondo, nel proprio “oggi”, e una conoscenza dello stesso non meccanicistica o specialistica, monolitica o tridimensionale, ma magmatica, ossimorica, plurisignificativa, sempre nuova, in perpetua rimodulazione.

In un contesto policromo e “stromboliano” come sembra essere il mondo, Savinio ritiene seriamente incompatibile la fede in un Dio unico e immutabile<sup>70</sup>, anzi la nega, la rifiuta risolutamente e la considera idea embrionale del totalitarismo, ossia visione cristallizzata di chi “ha poche idee e non muta mai opinione”<sup>71</sup> con la pretesa d’imporsi ad altri. La religione pagana, invece, è la vera espressione dell’intima religiosità dell’essere umano creatore dei suoi dei; e il totalitarismo non solo politico, ma soprattutto culturale, avrebbe impedito l’avvento di un nuovo credo: quella del divino androgino che, includendo in sé vecchi e nuovi culti, avrebbe dato nuove risposte alle rinnovate esigenze dello spirito umano.

La rivisitazione delle antichità mitico-simboliche da parte del nostro scrittore è ben lontana dagli esercizi di vuota erudizione classicistica; al contrario, ha la pretesa di risalire ai primordiali fantastici dell’umanità per rintracciare l’aspetto spettrale delle cose e riprodurne la “sostanzialità”. Questo è il fine dell’arte: penetrare la “profondità che scopre un’antropologia nuova; e tocca l’oscuro cuore degli animali, dei vegetali, delle macchine; e mira di là dai cieli chiusi e penetra il perplesso regno dei sogni”<sup>72</sup> e dell’informe universo; attraversare l’infinito che non è altra cosa rispetto al finito, ma intrinseca mutevole, continuazione psico-materica, una commistione eterogenea di fisico e metafisico. Non la ricerca dell’unità è, quindi, il fine dell’arte, ma come Orfeo, che è “professionista dei misteri, e come tale non poteva limitarsi a vedere un solo lato delle cose, come gli uomini soltanto uomini, le donne soltanto donne”<sup>73</sup>, l’artista “moderno” deve assumere l’intelligenza anfibia, lo sguardo dell’“ipocrisia”<sup>74</sup> eludendo la sclerotizzata determinazione dei sessi e la falsa distinzione del divino e dell’umano per offrire agli uomini la luce<sup>75</sup> ed estendere in loro l’ambizione all’originalità,

---

<sup>70</sup> “Dio come ostacolo della vita. Come arresto del progresso”. ID., *Europa*, in *Scritti Dispersi*, 1943 – 1952, cit., p. 704; cfr. MARCELLO CARLINO, cit., pp. 1-30.

<sup>71</sup> ALBERTO SAVINIO, *Zeus finanziere*, cit., p. 664.

<sup>72</sup> ID., *Profondità*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 298.

<sup>73</sup> ID., *Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli di Apuania*, in *Scritti dispersi. 1943-1952*, cit., p. 912. Orfeo è anche “l’uomo superiore. L’uomo completo: il poeta”. ID., *Orfeo vedovo*, in ID., *Scatola sonora*, con una introduzione di LUIGI ROGNONI [*Itinerario musicale di Savinio*], Giulio Einaudi editore, Torino 1977, p. 443.

<sup>74</sup> “Chiunque mi chiami ipocrita non mi offende. Sciogliamo il sostantivo: ipocrita indica colui che esamina da sotto – una posizione che contiene il corollario di altre due posizioni precedenti: l’esame superno e quello interno. Intendere il tutto, penetrando nel tutto”. ID., *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 167.

<sup>75</sup> Cfr. ID., *Orfeo*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 284.

ossia essere creatori di se stessi<sup>76</sup>: è questo il regno di Ermafrodito, ossia della suprema maturità<sup>77</sup>.

Nel 1948, sulla rivista “Ulisse”, Savinio pubblica l’articolo, *Europa*, in cui scrive:

L’intelligenza dell’Europa ha una funzione singolare: divide e separa. [...] Questa funzione ‘naturale’ della intelligenza europea, dello ‘spirito’ europeo. Anche quando non opera ‘per volontà’, l’Europa continua per naturale impulso a dividere e separare, in maniera inappariscnte e silenziosa. Lo spirito europeo odia il grumo. Qualunque grumo si formasse in Europa, è destinato a sciogliersi sotto questa operante antipatia. [...]

Disgregare non è distruggere

L’azione disgregatrice è salutare. [...]

Sui campi dei non europei collinosi di mammelle, domina ritto un fallo gigantesco, fiancheggiato da due baffi, simili a due sciabole nere. Nel mezzo dell’Europa, su un divano civilmente magro, circondato di apparecchi comodi e silenziosi, sotto una luce indiretta e diffusa, dorme Ermafrodito

Dormire così calmo, è segno di forza, di sicurezza.

L’uomo non europeo considera il proprio organo virile un cannone, uno scettro, una mazza di giustizia

La salutare opera di disgregazione che attualmente l’Europa compie, si chiama socialismo. ‘Cosa europea’ [...] Il socialismo, ultima espressione dell’europeismo, ha distrutto per disgregazione i tumori totalitari, cose non europee. Distruggerà egualmente qualunque tumore tornasse a formarsi. Manterrà l’Europa in istato di disgregazione – sola condizione di salute<sup>78</sup>.

Ermafrodito ritrova la sua moderna collocazione nell’Europa del secondo dopoguerra, che eredita l’europeismo della Grecia presocratica<sup>79</sup>. “Il divino totale dei totali”, idolo ambiguo della ideale perfezione che, nella condizione di *mi-mort* (il sonno-sogno), diviene icona simbolica della libera e disinteressata circolazione delle idee, assurge a ideale “eutopico” del totale affrancamento dallo stato di minorità morale e intellettuale nei confronti dell’autoritarismo simbolico e storico dei poteri illiberali; l’Ermafrodito fornisce all’Europa la sua intelligenza deicida<sup>80</sup> e con esso l’Europa s’identifica, poiché in essa muoiono il Dio unico, che viene dall’oriente, e le sue ipostasi storicizzate; in essa fallisce ogni forma di potere assoluto logorato dall’azione costante e disgregatrice del socialismo, che è originale prodotto

---

<sup>76</sup> Cfr. ID., *Origine*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 284.

<sup>77</sup> Cfr. ID., *Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli di Apuania*, cit., p. 912.

<sup>78</sup> ID., *Europa*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 143-151.

<sup>79</sup> “Ogni tappa dell’europeismo nel suo cammino da oriente a occidente, è, per la durata della tappa, il capo dell’Estremo Occidente. Estremo Occidente furono a turno la Grecia, l’Italia, la Francia, l’Inghilterra [...] L’europeismo più puro è la Grecia presocratica. Condizione più europea dell’Europa. [...] Quando si loda la Grecia, si loda la prima condizione europea dell’Europa”. IVI, p. 145. Per Savinio il tentativo ardito di comprendere il mondo e di spiegare l’origine dell’universo in piena autonomia intellettuale è qualità peculiare dei presocratici che “impartiscono una grande lezione di audacia del pensiero, di intelligenza creativa e di stile critico-razionale”. PIETRO PALUMBO, *Il richiamo dei presocratici in Nietzsche e in Popper*, in Giuseppe Nicolaci, (a cura di), *Ritorno ai presocratici*, Jaka Book, Milano, 1994, p. 17. Questa grande lezione di laicità viene attualizzata dall’uomo europeo che non si sottrae alla ricerca dell’infinito e, a differenza del non europeo, non pone una soluzione di continuità tra il finito fenomenico e l’infinito metafisico; non l’unità è il fine della sua ricerca, sebbene i presocratici ricercassero il *principio* unico, ma la vita intima dell’universo che si origina in se stesso e non dispone di un centro essendo, per sua natura, informe e acefalo. Cfr. ALBERTO SAVINIO, *Europa*, cit., p. 147.

<sup>80</sup> IVI, p. 143.

dell'europeismo. Savinio riveste, quindi, l'Ermafrodito di una valenza simbolico-politica, più specificamente rivoluzionaria, e di chiara marca socialista in perenne conflitto con il pensiero unico e le sue forme storicamente istituzionalizzate<sup>81</sup> le quali, non essendo altro che forme mitizzate di populismo messianico, tendono all'apoteosi onnicomprensiva di cui l'immagine fallica in posizione verticale, a cui Savinio fa riferimento nell'articolo del 1948, è icona fantasmagorica in contrapposizione alla quale si colloca l'Ermafrodito dormiente, "antitesi orizzontale" e icona del pensiero plurale.

Savinio torna a ribadire l'essenza di Ermafrodito nella voce *Silenzio (nel matrimonio)* in *Nuova Enciclopedia*; qui, dove Savinio-Nivasio, elaborando un momento di crisi coniugale, reinterpretata la rivolta degli androgini primitivi contro Zeus riportata da Platone nel suo *Simposio* per bocca di Aristofane, così scrive:

Amare significa cercare il complice necessario e in due allearsi contro il resto dell'umanità. Se la repubblica di Platone non è attuabile, è perché una repubblica esemplare deve eliminare anzitutto l'amore come il primo e più forte nemico dello Stato. Il matrimonio risolve affrontandolo in pieno e stringendo fra uomo e donna come fra i due assassini della stessa vittima la più salda complicità: complicità di sangue. [...] Il mio pensiero è il tuo pensiero, il nostro pensiero. Più che uniti, uni. Gli uomini non sanno guardare altrimenti i coniugi ci apparirebbero quali veramente sono, *mostri* forniti di quattro gambe e di quattro braccia, con due nasi e due bocche e che camminano come ragni enormi. Chi l'uomo di noi due e chi la donna? Giove tagliò nel mezzo gli uomini-donne perché troppo pericolosi alla sua sovranità, ma il matrimonio ha ricostituito l'uomo-donna e infatti Giove non c'è più perché in presenza dell'uomo completo Giovi non possono vivere<sup>82</sup>.

Savinio, in questa pagina piena di trasporto emotivo, riferendo l'intervento di Giove a danno dei primi uomini, che si mostravano indifferenti o, addirittura ostili nei confronti degli dei, tentando di scalare il cielo<sup>83</sup>, definisce il valore anarchico della figura del divino androgino completo in sé, autonomo per sé e idoneo a sottrarsi al controllo dispotico degli dei. Sul calco degli androgini primordiali, il Nostro concepisce la relazione erotica e psico-affettiva tra l'uomo e la donna non come una unità di parti integrate o giustapposte, ma piuttosto come entità caoticamente confuse in se stesse tanto da non identificare la parte maschile e quella femminile né distinguere i pensieri dell'una o dell'altra.

Savinio, nella *Nuova enciclopedia*, sembra recuperare, per un verso, quel valore ancestrale dell'unione dell'uomo e della donna; ma, per altro verso, intende rinnovare la memoria, per via erotica, di quell'atto di empietà che gli androgini ebbero a compiere, ma che

---

<sup>81</sup> Diventano più comprensibili adesso le parole con cui il nostro autore chiude nel 1947 l'articolo *Zeus finanziere*: "Era giusto che il capo del proletariato internazionale lo [il pronome si riferisce a Zeus] spodestasse". ID., *Zeus Finanziere*, cit., p. 667.

<sup>82</sup> ID., *Silenzio (nel matrimonio)*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 341.

<sup>83</sup> Cfr. PLATONE, *Simposio*, a cura di GIOVANNI REALE, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001, p. 49. PLAT., *Simp*, 189 c 193 a.

sortì come effetto il dimezzamento fisico e il conseguente indebolimento. Il silenzio<sup>84</sup>, quale amalgama esistenziale e *cupola* difensiva contro la supervisione del potere, assume, qui, due significati di cui uno emotivo e l'altro simbolico: il primo fa riferimento al grado di complicità che rende i due un confuso sincretismo identitario, che si estende anche alle forme somatiche per le quali i coniugi “apparirebbero quali veramente sono, mostri forniti di quattro gambe e di quattro braccia, con due nasi e due bocche”, se gli uomini non fossero affetti da *daltonismo delle forme*; il secondo fa riferimento al silenzio come dimensione esistenziale nella quale si realizza l'incontro dei due alleati contro il resto dell'umanità.

---

<sup>84</sup> «[...]Lasciamo che il silenzio ci protegga come la mascalupa protegge il formaggio e per la salute delle nostre leggi, del nostro statuto, del nostro stato guardiamoci dal romperlo». La lettera terminava così: «Queste cose te le scrivo, perché sotto la cupola del nostro silenzio certe cose si possono ancora scrivere, ma dirle mai». ALBERTO SAVINIO, *Silenzio (nel matrimonio)*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 342. Fortemente suggestivo risulta il confronto di queste pagine con quelle di *1984* di George Orwell. Il protagonista del romanzo, Winston Smith, riesce a sottrarsi al processo di annullamento dell'identità individuale promossa dallo Stato totalitario e rinviene nella scrittura un atto di autoconsapevolezza, libertario e rivoluzionario, sebbene ancora senza esiti *fragorosi* (si veda di Savinio *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari*, adesso in *Hermaphrodito e altri romanzi*), un atto privato, silenzioso, profondamente intimo e compiuto al di là del raggio di controllo del Grande Fratello. Nel segreto della propria anima Winston, realizzando un atto per cui avrebbe potuto essere condannato a morte, è consapevole di compiere un'operazione non previsto dallo Stato e, quindi, anche temuto da questo: «La cosa che si disponeva a fare consisteva nell'incominciare un diario. [...] Intinse la penna nel calamaio e quindi esitò un istante. Ebbe un tremito fin nelle budella. Segnare la carta sarebbe stato l'atto decisivo. Con certe piccole goffe cifre, scrisse: “4 aprile 1984”. Appoggiò la schiena alla sedia. Un senso d'assoluto smarrimento si era impadronito di lui. Tanto per cominciare, non era affatto sicuro che quello era il 1984». GEORGE ORWELL, *1984*, Oscar Mondadori, Milano 2004, p. 10-11. Quella complicità, che Savinio-Nivasio auspica intercorra tra sé e Maria sotto la cupola del loro silenzio, è ricercata da Winston nella e con la scrittura, che diverrà testo di lettura per i posteri i quali leggendo, atto, pure questo, temuto e negato dallo Stato, si porranno al di fuori del sistema chiuso del totalitarismo come i protagonisti di *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury. Qui lo scrittore americano immagina che i lettori-persone-libri saranno temuti e perseguitati dallo Stato in un non tanto lontano futuro distopico in cui le pareti del salotto delle case saranno sostituite da immensi video tramite cui le stazioni radiotelevisive deborderanno nella vita di ciascun cittadino coi loro fasci di onde policrome, di luce, di parole e di chiacchiere; i lanciafiamme saranno lo strumento di lavoro dei futuri vigili del fuoco che, come i giovinetti nella Repubblica fiorentina del XIII secolo, quando Savonarola promuoveva i *bruciamenti delle vanità*, o i sostenitori delle dittature del XX secolo o gli agenti della psicopolizia nei quartieri dei prolet, come scrive Orwell in *1984*, ricercheranno con smania da *segugio* i libri da bruciare quali fonti del pensiero critico. Cfr. RAY BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 2004. È da considerare, inoltre, che nei romanzi di Orwell e di Bradbury, come nel testo saviniano, le relazioni di complicità affettiva a cui rimanda l'incontro uomo – donna sono perseguiti da parte dello Stato totalitario poiché sono ritenuti dannosi per il sistema, qualora non si limitino alla procreazione. Quell'istinto puramente animale, quel desiderio senza oggetto particolare, quella forza - con queste parole Orwell si riferisce all'attrazione erotica tra Winston e Julia - avrebbe ridotto il Partito in frantumi e, scrive ancora lo scrittore inglese, riportando una riflessione del protagonista del romanzo dopo l'amplesso erotico, l'attimo di godimento “era un atto politico” realizzato a danno dello Stato. GEORGE ORWELL, op. cit., pp. 134-135). Lo Stato, così, temendo il rapporto uomo – donna, ne riduce le finalità, limitandolo alla procreazione, e promuove la repressione dell'istinto sessuale. Per questo Winston Smith e Julia, che, in *1984*, s'incontrano furtivamente per il piacere di fare l'amore, e Montag e Clarisse, che, in *Fahrenheit 451*, segretamente godono del piacere della lettura, sono ritenuti dei fuori legge. La convergenza *androgina* diviene, quindi, atto di deregolazione anarchica e l'uomo e la donna, ritrovandosi, “desiderando fortemente di fondersi insieme” (*Plat, Simp.* XV, 191, 7a) e, come scrive Savinio, rispondendo a quel *misterioso meccanismo della specie*, si metamorfizzano in anti-Stato in seno allo Stato, nel segreto e nel silenzio della *catacomba* della complicità affettiva (Savinio/Nivasio – Maria), erotica (Winston – Julia) e intellettuale (Montag – Clarisse) ritenuta destabilizzante per un sistema chiuso come quello totalitario.

Ne *Il signor Dido*, Savinio afferma l'incompletezza psichico-somatica dell'uomo e alla sua necessità di completarsi in una unità ermafrodita o androgina<sup>85</sup>; alla voce *Silenzio (nel matrimonio)* della *Nuova Enciclopedia*, torna a confessare il bisogno di "sovratotalizzarsi" nella donna, "fare stato, ossia fare e pensare, soprattutto pensare le stesse cose"<sup>86</sup> insieme alla donna e, quindi, parafrasando Marcel Prévost, che il nostro autore cita nello stesso brano della *Nuova Enciclopedia*, divenire qualcosa di male, ossia pericoloso per lo Stato, Giove dell'età contemporanea. Lo strumento di controllo di cui lo Stato odierno si serve al fine di circoscrivere tale minaccia è il matrimonio quale vincolo (giuridico e istituzionale) di complicità fra due assassini. Lo Stato, insomma, inabile a sopprimere la primordiale attrazione dei sessi, ovvero l'amore che è "misterioso meccanismo della specie"<sup>87</sup>, "circoscrive" in maniera subdola la relazione tra l'uomo e la donna, quale *locus horribilis* che sfugge al controllo del potere superiore, regolarizzandola col matrimonio, immunizzandola da pretese anarchiche e insurrezionali e, in tal modo, svilupparsi e immaligniscirsi in essa come il tumore dentro l'organismo; "quanto più lo Stato cresce e si sviluppa, tanto più popolo e nazione si denutriscono e deperiscono"<sup>88</sup>, si svuotano della loro identità per alienarsi in Esso. Lo Stato, senza volto e senza forma, sintesi mitica dei vari modelli di autorità, creati dalla fantasia dell'uomo, diviene un Grande Fratello che agisce e opera con l'energia che gli deriva dalla traslazione simbolica dell'autorità che gli uomini realizzano nella politica e nella storia.

Lo Stato porta la confessione di sé nel suo stesso nome. Stato, prima di essere lo Stato, è il participio passato di stare, cioè a dire di un verbo che significa cessare dal moto, fermarsi, rimanere.[...] Ragione perfettamente psicologica. Perché lo stato promette all'uomo quello che l'uomo profondamente desidera e la vita non gli dà, ossia una condizione stabile, ferma, immutabile, e dunque del tutto diversa dalla condizione naturale della vita che è l'instabilità, la transitorietà, la mutabilità.<sup>89</sup>

Il vorticoso e metamorfico dinamismo della convergenza androgina, micro-riproduzione della volubile e pluridimensionale espansione dell'Universo, diviene, per Savinio, immagine della primordiale condizione libertaria degli uomini in seno all'artificiosa e cristallizzata sovrastruttura statale e segno di contraddizione di fronte alla monolitica e

---

<sup>85</sup> "Il signor Dido si accoccolò in poltrona. Attraverso il finestrino Dido si restrinse sul sedile. Cominciò a pensare. Pensò: L'uomo, in quanto maschio, è creatura incompleta. Il proprio complemento l'uomo lo trova nella donna, e forma assieme con essa quella creatura completa che i greci una volta figuravano nell'ermafrodito, e oggi designano con la parola Androgino [...] Solo mani fidatissime ci possono restituire alla Grande Madre onde siamo venuti su. Hic natus hic situs est. Il signor Dido pensò fidente alle mani della signora Dido". ALBERTO SAVINIO, *Il signor Dido*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, op. cit., p. 831.

<sup>86</sup> ID., *Silenzio (nel matrimonio)*, cit., p. 342.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> ID., *Lo Stato*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., p. 99.

<sup>89</sup> *IVI*, p. 91.

*pompieristica*<sup>90</sup> immobilità del totalitarismo. Gli uomini, però, continua Savinio, si autoriducono ad uno stato di minorità intellettuale creando, per un meccanismo di autodifesa, il mito dell'autorità, per cui non Dio ha creato gli uomini e il mondo, ma gli uomini hanno creato Dio quale alienazione extraindividuale del proprio precario stato di debilitazione fisica, morale, intellettuale, politica e storica<sup>91</sup>.

Tale medesimo processo di autoalienazione ricorre per le altre forme simboliche dell'autorità riconosciuta che sono la monarchia, la dittatura, l'esercito; in Europa, però, il dilettantismo, lucida consapevolezza secondo cui la vita non nasconde problemi né mira a nessuna conquista né spera ricompensa alcuna, è risorsa intellettuale e morale che sfata, decostruisce e demitizza le proiezioni esterne, assurte a istituzione, del dramma psicologico ed esistenziale degli uomini. "L'Europa capisce, quando è 'europea', che nessuna idea è 'prima'. Che nessuna idea merita di far centro, di essere tenuta per più vera, più bella, migliore. Questa è 'democrazia' delle idee: sola condizione di progresso"<sup>92</sup>. In Europa, infatti, dice Savinio, dorme Ermafrodito simbolo della compresenza dei contrari, della convivenza delle diversità, del socialismo delle idee che è disgregatore dei tumori totalitari<sup>93</sup>.

Nel 1944, in un articolo poi raccolto nel libretto *Sorte dell'Europa*, scrive:

Tutto il male che funesta il mondo, tutti gli errori che ottenebrano le menti, tutte le avversioni che intristiscono il consorzio umano, vengono soprattutto dal che gli uomini per la massima parte pensano una sola idea e sono incapaci di pensarne più di una. Senza cercare altri esempi, basta considerare il nostro paese, il quale si è ridotto nelle sue condizioni attuali, perché ha voluto pensare una sola idea. [...] Qualcuno stupirà forse di un discorso che invita alla pluralità e alla varietà delle idee, e al dilettantismo, in un momento in cui ciascuno mostra di voler rimanere graniticamente saldo su una sola idea: la sua. [...] La civiltà dovrà pur tornare a formarsi, che non è settarismo né fanatismo ma unione di idee diverse che si armonizzano e, nel caso non peggiore, si elidono a vicenda, il popolo nostro e gli altri dovranno pur tornare a una condizione più umana, più chiara, più felice – più «dilettantesca»<sup>94</sup>

In un contesto di particolare crisi politica ed economica dell'Italia non ancora completamente liberata dall'occupazione nazifascista, le opposte fazioni, a giudizio di Savinio, stentano, per il prevalere degli interessi particolari, a promuovere l'interesse comune.

---

<sup>90</sup> "Pompieri è colui che non pensa per criterio proprio, ma secondo schemi prestabiliti e consacrati dall'opinione dei più. Il pompiere è incapace di opera originale, ossia viva e pura, ma - o imitatore, servum pecus - fabbrica imitazioni di cose preesistenti e vistose". ID., *Pompierismo*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., p. 31.

<sup>91</sup> Ludwig Andreas Feuerbach, filosofo tedesco vissuto nella prima metà dell'Ottocento, è il teorico della riduzione della teologia in antropologia in virtù della quale la religione è un fatto eminentemente umano. Cfr. GIOVANNI REALE – DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi. Dal romanticismo ai nostri giorni*, vol. 3, Editrice La Scuola, Brescia 1994. pp. 129-131. "Il sentimento di dipendenza dell'uomo è il fondamento della religione; ma l'oggetto di questo sentimento di dipendenza, ciò da cui l'uomo dipende e si sente dipendente, non è originariamente altro che la natura. *La natura è il primo, l'originario oggetto della religione*, come la storia di tutte le religioni e di tutti i popoli documenta ampiamente". LUDWIG ANDREAS FEUERBACH, *L'essenza della religione*, a cura di ANNA MARIETTI SOLMI, Giulio Einaudi, Torino 1972, p. 40.

<sup>92</sup> Cfr. ALBERTO SAVINIO, *Europa*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 147.

<sup>93</sup> ID., *Europa*, cit., 145.

<sup>94</sup> ID., *Monoideismo*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., pp. 66-68.

Il confronto, si sa, avrà comunque un esito storico epocale codificato nella Carta costituzionale. Ma il Nostro con i suoi scritti è promotore di una forma di pensiero liberale inclusivo, pluriespressivo, il cui dinamismo dialettico diventa la condizione ineludibile affinché il popolo italiano incontri gli altri popoli europei. Lo scrittore ritorna, come si evince dal brano sopra esposto, al principio del dilettantismo, quale ottimale stato esistenziale dei cittadini europei, e lo connota come peculiarità della condizione umana in cui il circuito delle idee assume una biologia propria, nonché un libero, differenziato e plurale dinamismo.

La critica saviniana, come è noto, non si arresta nemmeno davanti agli affetti familiari e risulta oltremodo degno di attenzione il brano in post-fazione dal titolo *Commento alla Tragedia dell'infanzia*:

Si immagina un uomo la cui vita sia lo sviluppo naturale, conseguente dell'infanzia?  
Una siffatta eventualità spaventa l'adulto – questo borghese generale.  
E però il potere esecutivo dell'adultità recide l'infanzia: oltre a tutto, la vestizione della toga virile sanziona, con una cerimonia «ambita», l'inizio del «passo ridotto».  
Un dovere illusorio e la solenne buffoneria della serietà, mascherano la tristezza mortificata da questo passaggio – dal giardino alla cella, dalla libertà al «dovere».  
*Al banchetto in casa di Agatone, Aristofane denunciò il vigliacchissimo trucco di Giove il quale, spaventato dalla forza e grandezza degli uomini, li tagliò nel mezzo come pere e di ciascuno fece due.*  
*Est deus in nobis?* Il sistema gioviale piacque agli uomini, i quali presero a usarlo sui loro piccoli, affinché crescendo costoro non diventassero più dei padri grandi e forzuti. E tanto più efficace si dimostrò il sistema in quanto gli uomini lo perfezionarono, e dal taglio corporeo adatto a creature primitive e semplici, passarono al dimezzamento lento, sottile, scientifico delle facoltà. Perché questo rigoroso divieto a una vita come «seguito» e «continuazione» dell'infanzia? [...]  
Nelle prigioni dei regimi totalitari praticano la deviazione della volontà: se non basta, l'annientamento. Preparato a dovere e portato davanti al tribunale, l'accusato seconda docilmente l'accusa: accusa se stesso con *sincerità*.  
[...]  
L'annientamento della volontà che l'educatore pratica sul bambino, perché non ci meraviglia più?<sup>95</sup>

Quello, che Savinio denuncia in questo brano della *Tragedia dell'infanzia*, è il progressivo imporsi della logica *violenta* degli adulti (e delle società civilizzate che si considerano storicamente e culturalmente adulte) nella coscienza e nella vita del fanciullo o nei confronti di altre civiltà ritenute involute; è il crescente potenziale ossessivo dell'"adultità" sull'infanzia. L'antico *dimezzamento*, operato da Giove ai primordi della storia, viene scrupolosamente attuato dagli adulti nella quotidianità del tempo a danno dell'infanzia in forme scientificamente più efficienti e pedagogicamente più raffinate. Se le semplici e rozze creature primitive, infatti, recise nel corpo, subirono il violento intervento di Giove per il tentato atto eversivo, analogamente il fanciullo-figlio potenzialmente pericoloso viene *ridotto* dai padri e *inter-rotto* nel suo percorso di *continuazione dell'infanzia* per essere

---

<sup>95</sup> Id., *Tragedia dell'infanzia*, cit., pp. 561-562

rivestito con la maschera della *buffoneria della serietà* a causa della quale per sempre perderà l'edenica condizione primitiva della libertà infantile.

Il brano con cui Savinio chiude la sua opera letteraria, dedicata all'infanzia, presenta altri due aspetti dell'ideologia saviniana che, nel corso di questa ricerca, sono stati rilevati: il primo, di natura politica, fa riferimento alla repressione dei regimi totalitari; il secondo, di natura artistica, fa riferimento all'identità dell'artista in cui persiste, pure in età adulta, una visione infantile della realtà. Savinio, che ben conosce lo Stato totalitario poiché vive in Italia anche durante il regime fascista, facilmente intreccia, in seno alla sua critica dei poteri, la riflessione sull'infanzia con le considerazioni politiche e storiche sui regimi non democratici che con metodi repressivi provocano la *deviazione della volontà*.

L'accostamento dei metodi coercitivi del regime totalitario al metodo educativo della *riduzione* del soggetto promosso dal *generale* (in) *borghese*, immagine metaforica del padre, per l'inconscio timore di essere sostituito dai figli, potenziali *padri grandi e forzuti*, risulta essere fortemente provocatorio, quasi inaccettabile, ma tra le righe della pagina saviniana s'intravedono le letture freudiane inerenti al complesso edipico che diviene criterio di lettura e ri-comprensione delle relazioni di potere, che caratterizzano sia lo Stato totalitario che la società borghese.

Il secondo aspetto, invece, riguarda più specificamente l'artista e la sua condizione di orfanità. Nel poeta si realizza un integro e coerente sviluppo della volontà a causa della negligenza da parte del padre-controllatore. "Un destino è sfuggito al controllo"<sup>96</sup> e l'artista, essendo un soggetto in pieno sviluppo, *un gigante*, ovvero un titano, incute terrore in seno alla famiglia degli *uomini ridotti*, come gli *uomini doppi* impaurirono Giove ai primordi del tempo. Il poeta-artista, per Savinio, è un soggetto completo e vive in uno stato di perpetua infantilità: come il bambino spesso irride e mortifica il padre, figura simbolica che rimanda al potere opprimente e castrante, così anche il poeta-artista volentieri schernisce e accusa il sistema totalitario e il falso perbenismo borghese in virtù della sua qualità di uomo doppio.

Tale insita e indifferenziata pluralità fa dell'artista-poeta un soggetto completo o sovratotale: se, da un lato, il totalitarismo ha la pretesa di assorbire e risolvere in se stesso la vita e le relazioni secondo un unico e immutabile criterio di conformità, motivo per cui tale sistema, concepito organicisticamente e secondo norme non modificabili, è definito chiuso; dall'altro lato, quella indistinguibile pluralità, che qualifica la persona dell'artista, non è la risultante di una totalità matematica, ma esito di una persistente continuità tra infanzia e maturità in virtù della quale anche l'artista-poeta mantiene l'innocenza mitica propria degli

---

<sup>96</sup> IVI, p. 563.

androgini recisi da Giove: per questo, derisi come “grandi fanciulli”, sono nello stesso tempo temuti poiché non sono riducibili a “uom”, ossia a mezzi uomini<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> “Gli uomini sono incomparabilmente maggiori di come siamo abituati a vederli. Quelli che vanno in giro con la testa fuori dalla giacca e tubi di stoffa alle gambe, grassi o magri, giganti o nani, pallidi o accesi, uomini non sono ma *uom*: dimezzati, deforzati, ridotti alla misura «non pericolosa» richiesta dalla collettività e dalla mediocre civiltà in uso”. ID., *Tragedia dell’infanzia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 560.

## Capitolo II

### *Hermaphrodito: la frattura del testo e il malessere della forma*

L'uomo completo, cioè a dire fornito di piena e attiva vita fisica e assieme di piena vita psichica, è l'uomo che ha raggiunto il perfetto «equilibrio» umano, né ha più bisogno dunque, come fa l'uomo incompleto, di «fare il peso» caricandosi di zavorra presa da fuori. La scoperta della psiche è anche più importante, nella sua essenza e nei suoi effetti, della scoperta dell'universo copernicano.

(Alberto Savinio, da *Uomo nuovo*)

#### Premessa

“*Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*”<sup>98</sup>. L'esordio con cui lo scrittore dà inizio alla sua “opera prima” tradisce un'istanza poetica ed estetica ben definita, che non può non richiamare alla mente quanto lo scrittore scriverà in *Maupassant e l'“Altro”* circa l'“indipendenza di sguardo tra occhio e occhio”<sup>99</sup>: l'esercizio dell'esegesi “strabica” del testo, di cui cercherò di descrivere la struttura volutamente asimmetrica, si estende alla lettura della “realtà” circostante, che intrattiene col testo saviniano un rapporto di analogia; il romanzo, risultato di segmenti narrativi diversi per forma e contenuto, giustapposti senza un particolare criterio formale e contenutistico, diventa metafora letteraria di quella complessa realtà, per i più, falsa e falsificante, depressa nella cristallizzata austerità di un sistema asfittico in cui si consuma il castrante psicodramma delle potenzialità intellettuali dell'essere umano.

I due strumenti ottici a cui si fa riferimento nel sottotitolo dell'opera rimandano ad un atto critico-conoscitivo teso a ricondurre l'universo a dimensioni gnoseologiche accessibili al soggetto che indaga poiché il microscopio ha la funzione di rendere visibile l'infinitamente piccolo e il telescopio l'infinitamente distante. Entrambi dilatano le potenzialità ottiche del soggetto indagatore che soddisfa l'ansia per il mistero del mondo. Così, infatti, scrive il Nostro:

Quello però che segna la superiorità dell'uomo sulla restante fauna terrestre, è la sacrosanta curiosità del *perché?* Che aiutò così l'uomo dell'età del ferro come pure seguì ad aiutare il batteriologo chino sulla sfera del microscopio. Squassato dalla potenza dell'ignoto, l'uomo non si lascia abbattere, ma si compone e reagisce (talvolta ricorre ai trucchi, la magia bianca o *simpatica* oppure la magia nera o *antipatica*) fino a che, con la tenacia e la perseveranza, non abbia strappato una *vasistas* nel sipario dell'*ágnoston*, donde, spia, vede... e sorride. Quel processo, lungamente ripetuto, conduce allo scetticismo; e condurrebbe alla totale castrazione delle nostre illustri facoltà se, dal canto suo, l'*ágnoston* non disponesse di riserve inesauribili”<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 3.

<sup>99</sup> ID., *Maupassant e “L'Altro”*, Adelphi, Milano, 1995, p. 114

<sup>100</sup> ID., *Hermaphrodito*, cit., p. 132.

La natura di questo tipo di ricerca, che fa pensare all'ottimismo tecnologico di stampo futurista, contiene, senza dubbio alcuno, quella funzione smitizzante e demistificatoria che ha la pretesa di svelare l'inconsistenza del mistero, ma dal brano riportato si evince, anche, una sostanziale distinzione tra quelli che sono gli effetti epistemologici di una determinata ricerca scientifica e quelli che, invece, sono gli esiti gnoseologici che derivano da tale ricerca: i primi hanno effetti diretti sul sapere scientifico della realtà e sullo statuto normativo di una determinata disciplina scientifica; i secondi, per effetto del progredito *ulterius* epistemologico, stimolano "la sacrosanta curiosità" e il susseguente "magnifico prurito del perché".

Il telescopio e il microscopio rivelerebbero, quindi, da una parte, il rifiuto di una rappresentazione che si limiti all'apparente e, dall'altra, la preferenza per una dicotomia lontano-vicino; insomma, altro non indicherebbero se non la posizione privilegiata del poeta che dispone dell'"Occhio solitario in mezzo alla fronte"<sup>101</sup> per investigare l'universo da posizioni sempre nuove, come sembrerebbe dall'osservazione di un dipinto del 1927, *Il riposo di Hermaprodito*: qui l'androgino è oggetto dell'indagine da parte dell'occhio che dall'alto scruta la figura mitica rappresentata di schiena e con il capo a spirale reclinato nel ripiegamento delle braccia<sup>102</sup>. L'insistente raffigurazione dell'occhio, che è, come il nostro confessa in *Scatola sonora*, una riesumazione di un'ossessione infantile, rimanda allo sguardo solitario e controcorrente dell'artista "cui nessuno sfugge né nulla"<sup>103</sup> e di cui gli strumenti di laboratorio non sono altro che efficaci immagini tese a tratteggiare le qualità pressoché singolari dell'intellettuale-poeta, il quale conosce e ritrae una realtà deformata e non documentabile con uno sguardo "naturale", che non è scevro della ponderosa ipoteca delle sovrastrutture culturali.

Il mistero, che avvolge l'universo, non soffoca l'ansia conoscitiva dello spirito umano ma, al contrario, lo stimola e ciò che prima era imperscrutabile diviene oggetto di conoscenza determinando, a sua volta, altre istanze scientifico-conoscitive la cui soluzione si pone nell'al

---

<sup>101</sup> "L'infanzia io l'ho consumata in Grecia e nelle mie passeggiate obbligate del pomeriggio io insistevo a entrare nelle chiese greche, che a me piacevano più della chiesa cattolica [...]. E poiché nelle chiese greche, specie nelle più piccole, nelle più povere, e soprattutto nelle chiesette di campagna dette *paraclissia*, l'Occhio di Dio è sempre presente nella rudimentale decorazione delle pareti, chiuso dentro un triangolo che nel giallo del suo colore esprime l'idea dell'oro, circondato di ciglia nere e simili alle zampe di alcuno insetto mostruoso, e con la pupilla enorme, nera, priva di riflesso, e fissa in mezzo al bianco della sclerotica, l'idea di quel divino e perseguitante strumento ottico aveva acquistato per me una sua realtà fisica. Quali effetti ha avuto nella mia vita psichica e mentale l'infantile ossessione dell'Occhio di Dio? Effetti profondissimi certo e indelebili, se in tante mie immagini letterarie, come dimostra un esame della mia opera, e soprattutto in tante mie pitture, il Tema dell'Occhio ritorna così insistente: l'Occhio, solitario in mezzo alla fronte, l'Occhio Eterno, l'Occhio cui nessuno sfugge né nulla". ID., *Beethoven*, in ID., *Scatola Sonora*, cit., p. 73.

<sup>102</sup> Cfr. ROBERTA RICCI, *Grecità (e romanticismo) nella "mitologia moderna" di Alberto Savinio*, in "Quaderni d'italianistica", vol. XVII, n. 1. Primavera 1996, pp. 41-42.

<sup>103</sup> IVI, p. 44.

di là della provata conoscenza, oltre il *vasistas*<sup>104</sup> gnoseologico che nel presente impedisce all'uomo di esplorare ed elaborare l'oltranza dell'incompreso.

Il ricorso a questi due strumenti di ricerca risulta oltremodo significativo per quanto riguarda la funzione straniante che deriva dal loro uso: Marcello Carlino nel suo saggio, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, menziona la funzione regolatrice delle lenti che si frappongono tra il nudo occhio dell'osservatore e la realtà che è oggetto dell'osservazione<sup>105</sup>: il microscopio e il telescopio, che nella storia del progresso scientifico determinarono la caduta degli dei e lo svuotamento retorico dei miti di un passato primitivo, adesso ridefiniscono la posizione dell'uomo in seno all'universo; di esso, inoltre, permettono di ottenere la visione da due diverse angolazioni e all'osservazione, verso il basso, del microscopio e a quella, verso l'alto, del telescopio corrispondono, quindi, l'ingrandimento dell'infinitamente piccolo e l'avvicinamento dell'infinitamente distante tramite un gioco di messa a fuoco delle lenti, durante il quale scorrono davanti allo sguardo dell'osservatore immagini ora sbiadite ora amorfe.

La menzione di tali strumenti d'osservazione in seno al testo saviniano rimanda proprio alla funzione deformante della scrittura, la quale permette che, nell'universo fantasmagorico della pagina letteraria, si concentri una animata teoria di personaggi fantastici e di figure polimorfiche che si alternano in “un gioioso carosello di idee al galoppo”<sup>106</sup>.

Quella del microscopio e del telescopio rimanda a forme di osservazioni vettoriali contrapposte, verso l'alto il telescopio e verso il basso il microscopio, ed è metafora dello strabismo che è caratteristica peculiare dell'Ermafrodito al quale “manca – come scriverà nella *Tragedia dell'infanzia* – l'umana precisione del guardare”<sup>107</sup>: lo strabismo esegetico, che sta ad indicare la frattura ermafroditica del testo e al contempo le potenzialità polisemiche della scrittura, comporta il relativizzarsi del linguaggio poetico e il ricorso ad un bagaglio

---

<sup>104</sup> Savinio, esperto manipolatore delle lingue, ricorre ad una espressione tedesca “*was ist das?*” che significa “che cos'è questo?” per indicare la soglia gnoseologica al di là della quale si staglia l'universo incompreso, agitato dagli interrogativi per i quali “la mente dell'uomo, sotto la spremuta dell'inquietudine, si pone in movimento rotatorio e lavora velocemente”. ID., *Hermaphrodito*, op. cit., p. 132. Il termine *vasistas* indica ora “battente a vetri, posto sopra una porta o una finestra, con base inferiore incernierata e quella superiore che si apre verso l'interno”. Cfr. *Vasistas* in TULLIO DE MAURO (ideato e diretto da), *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, vol. VI, UTET, Torino 2000, p. 964.

<sup>105</sup> “Nell'uno e nell'altro caso il vetro della lente è la barriera dello straniamento, contro la quale si infrangono [...] Microscopio e telescopio, inoltre, abbisognano di una continua messa a fuoco e, nelle fasi che la preparano, la retina fissa in accumulazione superfici più o meno nitide e mostruose e ridicole. [...] Lo strabismo non dà tregua e fa strabuzzare gli occhi vertiginosamente e apre a sfrenati polimorfismi dell'idea plurale”. MARCELLO CARLINO, *La scrittura in stato di assedio*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, p. 82-83.

<sup>106</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 5.

<sup>107</sup> “Sotto un breve serto di chioccioline d'oro, gli occhi stellati fissavano la notte. Miravano una stella? Affondavano nell'infinito? Mancava al divino androgino l'umana precisione del guardare”. ID., *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 523.

mitico-simbolico risemantizzato: l'argonauta, la figura dell'ermafrodito, la relazione *Ypnos* e *thanatos*.

Accanto a queste immagini lo scrittore non disdegna di affiancare altre figure provenienti dall'inconscio in piena *performance* letteraria: *le monsieur vêtu en redingote*, la donna calva, *un poisson énorme de zinc*, la macabra danza al terzo piano di un edificio. Savinio, quindi, conduce un'operazione di puntiglioso svuotamento semantico del mito antico per riproporlo in una rinnovata versione all'interno di quella che è la dialettica tra classicismo e modernità in virtù della quale la tensione conoscitiva si realizza attraverso il supercivismo saviniano teso a creare "un tipo di narrativa nuova o per lo meno inconsueta"<sup>108</sup> che in rapporto alle nuove condizioni storiche e alle rinnovate esigenze sociali deve produrre nuove forme di poesia e nuove forme di letteratura che "diano forma all'informe e coscienza all'incoscienza"<sup>109</sup>.

Milano ha smerciato molti *Hermaphroditi*. Evidentemente della gente che s'è lasciata ingannare dal titolo<sup>110</sup>.

Con queste parole Alberto Savinio si rivolge tramite lettera all'amico, Giovanni Papini, con malcelata soddisfazione informandolo circa il successo editoriale che l'*Hermaphrodito* sortisce a pochi mesi dalla pubblicazione. Il titolo di quest'opera, infatti, da una parte, potrebbe suscitare "qualche generoso pudore o qualche dolciastra voluttà afrodisiaca"; dall'altra, avendo "una ben più piana e scorrevole ragione", come asserisce Filippo De Pisis<sup>111</sup>, fa riferimento alle due lingue, l'italiano e il francese, maggiormente usate all'interno dei testi che costituiscono l'opera<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Savinio e il surrealismo civico*, in ALBERTO SAVINIO, *Torre di guardia*, p.22.

<sup>109</sup> ALBERTO SAVINIO, *Tutta la vita*, in ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI e PAOLA ITALIA, con una introduzione di ALESSANDRO TINTERRI [*Rapsodia saviniana*], Adelphi, 1999, p. 555.

<sup>110</sup> ALBERTO SAVINIO, "Lettera a Giovanni Papini del 3 febbraio 1919", in MARIO CALVESI, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 173. Nonostante il carteggio tra Savinio e Papini induca a immaginare un robusto riscontro di pubblico, l'opera non conseguirà un vero e proprio successo editoriale. Cfr. PAOLA ITALIA (a cura di), *Le carte di Alberto Savinio. Mostra documentaria del fondo Savinio*, 11 novembre – 11 dicembre 1999, Firenze, Edizioni Polistampa, pp. 31-32.

<sup>111</sup> Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, cit., p. 918.

<sup>112</sup> Non si può non tenere conto di un omonimo componimento di età umanistica in lingua latina dai contenuti licenziosi e satirici: l'*Hermaphroditus* di Antonio Beccadelli, il Panormita. Pur violentemente stigmatizzato dai predicatori dell'epoca (Bernardino da Siena, Roberto da Sarteano, Roberto da Lecce), riscosse molto successo e contribuì notevolmente alla fama dell'autore; è costituito da un'ottantina di epigrammi a contenuto erotico che, alla maniera delle composizioni satiriche di età imperiale, accoglie una vasta materia ricca di annotazioni di costume, nonché di cronache cittadine fiorentine. Lo stesso Panormita spiega il senso del titolo: "Se hai letto, o Cosimo, il titolo del nostro libretto, esso era su la prima pagina: Ermafrodito. Il nostro libro ha infatti, asta e vagina insieme; ha dunque il nome ad esso meglio conveniente. Ma se vorrai chiamarlo Podice, neanche questo titolo sarà per esso sconveniente, però che canti anche il podice. Ché se non ti piaccia né questo né altro, dàgli pur quello che vorrai, pur che non sia casto". ANTONIO BECCADELLI, *L'Ermafrodito*, L'editrice Italiana, Napoli [1928], p.8. Gian Carlo Roscioni, nella nota introduttiva all'edizione del 1974 dell'*Hermaphrodito* di Alberto Savinio, afferma di non dover attribuire molto peso all'omonimia delle due opere; ciò nondimeno le espressioni come "generoso pudore", ossimoro a dir poco eloquente, e "dolciastra voluttà afrodisiaca", riportate da Filippo

Molti dei capitoli del libro sono pubblicati su vari periodici italiani e francesi tra il febbraio e il dicembre del 1916 e, nel suo insieme, l'opera si presenta come un autentico miscuglio di forme e di contenuti per i quali "ogni delimitazione di genere è impossibile, ogni spalliera di retorica e di estetica sono dinanzi a questo libro impensabili"<sup>113</sup>. Tra le sezioni, tutte fornite di un titolo, è possibile ritrovare brevi componimenti di tipo teatrale (*Prelude. Tête – antichambre de ministre; Drame de la ville méridiane; Drame de l'après – midi entre deux saisons*), prose su argomenti di attualità, commentati dall'autore con tono ironico o, addirittura, sarcastico (*Il Papa in guerra; Frara del Worbas; L'ora ebraica*); non mancano testi pregni di spunti autobiografici (*Il rocchetto di Venere; Un bagno russo, Ferrara – Partenza; Isabella Hasson*), un canzoniere dalle contenute dimensioni (*Poesie*) e, quindi, brani con una palese ambizione storico – filosofica venati da una linea di pensiero eccentrico e contraddistinto da molteplici suggestioni emotive e ideologiche (*Epoca Risorgimento, Dio – ruotalibera, L'orazione sul tetto della casa*). La seconda parte è per gran parte occupata da *La partenza dell'Argonauta*, una romanzesca narrazione autobiografica divisa a sua volta in capitoli.

Nel titolo<sup>114</sup> è chiaro il riferimento al mitologico personaggio, figlio di Hermes e di Afrodite<sup>115</sup>; vari, infatti, saranno i ricorsi a tale ambigua figura nella produzione saviniana successiva poiché il mito del divino androgino si presta in maniera particolarmente efficace a quella operazione di risemantizzazione per la quale lo scrittore sembra avere una singolare

De Pisis in recensione, dove si sottolinea tra le altre cose il valore di un'opera "concepita per pochi", potrebbero far pensare alla preoccupazione di mettere in guardia il lettore che, accostandosi a questo primo prodotto letterario di Savinio, si attendesse licenziose avventure narrative alla maniera dell'opera beccadelliana, sufficientemente nota negli ambienti letterari. "Antonio Beccadelli, che nel 1425 scrisse un osceno *Hermaphrodito* in tono satirico, un po' greve e un po' curioso, sicuramente ha influenzato Savinio, così come Apuleio e Luciano di Samosata. In altre parole il taglio satirico e dissacratorio di quel "genere" letterario era vicino alla cultura di Savinio, come lo era stato quello classico e pure irriverente di Apollinaire. Questo *Hermaphrodito* è la prova di quanto il classicismo rielaborato da Savinio possa alimentare una vena narrativa assolutamente confluyente nella poesia del Novecento". SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 197; cfr. GIAN CARLO ROSCIONI, *Nota*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermafrodito*, Einaudi, Torino 1974, p. 246.

<sup>113</sup> GIOVANNI PAPINI, *Scrittori e artisti*, Arnoldo Mondadori, Milano 1959, p. 954

<sup>114</sup> Non sfugge al lettore la qualità retorico – simbolica del titolo che, alludendo al mito del divino androgino, restituisce coerenza ad una composizione volutamente disorganica e frammentaria: la bipolarità sessuale del personaggio mitologico offre, insomma, all'autore un più che valido appiglio, efficacemente icastico, per attribuire unitaria identità alla colletta di scritti tutt'altro che uniformi in fatto di genere, stile, lingua, temi e contenuti. "Ermafrodito è l'emblema della creatura perfetta e completa (bisessuata). Il mito antico viene così evocato per qualificare un'opera ("ermafroditica") perfetta. In quanto capace di ospitare tutti i generi. E perciò un'opera d'arte totale". ALFREDO SGROI, *Alberto Savinio*, Palumbo, Palermo 2009, p. 28. "Coerentemente al titolo, infatti, *Hermaphrodito* è un libro bipartito. [...] Le due parti, inoltre, sono assolutamente autonome e indipendenti l'una dall'altra". PAOLA ITALIA, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 68.

<sup>115</sup> "L'Ermafrodito grazioso s'ergeva, né uomo né donna, statua d'un essere misto, che dire potrai facilmente figlio di Cipride, dea dal mirabile seno, e d'Ermete. Seni rigonfi mostrava di giovane donna; del pari, delle pudenda virili svelava la possa feconda, tratti d'una promiscua beltà palesando, commisti". CRISTODORO DI COPTO, *Descrizione delle statue del ginnasio pubblico di Zeusippo*, in FILIPPO MARIA PONTANI (a cura di), *Antologia Palatina*, vol. I, Giulio Einaudi editore, Totino 1978, p. 71.

predispozione: nella pittura appare per lo più sdraiato e nudo secondo una diffusa iconografia di origine ellenistica<sup>116</sup>; nella *Tragedia dell'infanzia* (1937) è Apollo/Apolla, l'enigmatico personaggio che nel teatro Lanarà turba il piccolo "Andrea" con i suoi ambigui richiami alla vita sessuale; ne *La casa ispirata* (1925) la funzione dell'Ermafrodito rimanda ad un perturbante ricordo<sup>117</sup>; ne *La verità sull'ultimo viaggio*, scritto introduttivo a *Capitan Ulisse* (1934), lo scambio o l'integrazione dei sessi è condizione necessaria nella professione degli attori<sup>118</sup>; in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), Ermafrodito è metafora della eccelsa perfezione<sup>119</sup>; in *Ascolto il tuo cuore, città* (1944) il poeta stesso risulta essere ermafrodita contrapposto agli architetti razionalisti del tempo in cui Savinio vive<sup>120</sup>; in *Tutta la vita* (1945) l'unione affettiva tra le due sorelle morte e il fratello diviene effettiva e quella che era una metafisica *corrispondenza d'amorosi sensi* diventa materica commistione somatica<sup>121</sup>.

---

<sup>116</sup> "Senza titolo. Ermafrodito con elefanti", 1927; "Il riposo di Hermaphrodito", 1944-1945. Cfr. PIA VIVARELLI, Savinio, in Art Dossier n.185 (gennaio 2003), Giunti gruppo editoriale, Firenze 2003, pp. 14 e 47.

<sup>117</sup> "Alcune sere dopo, Marcello rientrò nella casa ispirata vestito da *piou-piou*. Portava i calzoncini rossi, e benché fosse piena estate, un cappottone di lana turchina, con al sommo delle braccia le spalline arrotolate di rocchetti. Le dita dell'adolescente, di cui le sole falangi estreme sporgevano dalle maniche stralunghe, reggevano per la visiera un berretto piatto di fantaccino. [...] Con la sinistra mano si premeva sul petto l'abbondante stoffa del pastrano, come una bagnante che intorno al collo si serra l'accappatoio, quasi la sua rudezza fosse in pericolo, quasi il panno avesse a crollare, lasciando scoperti i misteriosi frutti del seno. [...] Sotto quei panni abbondantissimi e solo in piccola parte riempiti dalle membra, sotto quegli abiti usuali all'uomo che a mala pena li reggeva, s'indovinava il corpo magro, delicato dell'adolescente, così come il corpo di uno che giace in letto più facilmente si lascia indovinare, che quello dell'uomo in piedi e in vestito. [...] E siccome non mi sfuggì il suo timore che da un momento all'altro quei panni avessero a cascargli di dosso, egli non più il cadavere dell'annegato mi rammentò, ma una Frine singolare e mascolina, un Frine ignudo davanti agli areopagiti, il volto coperto con le braccia. Oltre di ciò, quel che di delicato, di sessualmente ibrido, di ermafroditico avevo le più volte rilevato nell'adolescente, ora più che mai affiorava per il contrasto con la rusticità dell'abito. Ritrovavo in Marcello l'aspetto inquietante, anfibio e oltre a tutto antipatico, della donna vestita con abiti maschili. Provavo nel mirarlo una ripugnanza, una compassione eguali a quella che m'ispirano sia talune canzonette che affrontano la ribalta vestite da soldati, sia quei contralti che in alcuni melodrammi rivestono la parte dei paggi, come l'Oscar nel *Ballo in maschera*, sia la Gilda quando nell'ultimo atto di Rigoletto si aggira intorno alla casa di Sparafucile con stivaloni e la cappa del bravo, sia infine quelle donne che ai nostri giorni usano il pigiama coi calzoncini". ALBERTO SAVINIO, *La casa ispirata*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 330-333.

<sup>118</sup> "[...] l'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai qua giù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. [...] Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, giallo, verde e così via. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi". ID., *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*, in ID., *Capitan Ulisse*, Adelphi, Milano 1995, p. 18.

<sup>119</sup> "Al termine delle vie diverse per le quali cammina l'umanità, Ermafrodito addormentato rappresenta oggi, come al tempo del *Simposio*, l'immagine ideale della perfezione. Ma non è un dio neutro costui, sebbene il divino totale dei totali". ID., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 598.

<sup>120</sup> "Negli uomini della Poesia, in questi uomini che sono assieme donne, in queste creature che sulla faccia visibile portano l'invisibile e ambigua maschera dell'Ermafrodito, è anche un misterioso istinto di madre; e tutte le cose essi le considerano con materna proprietà, come se le avessero generate". ID. *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 13 E ancora: "Sto sulla cima del mio grattacielo e penso alle felici mistioni che ammorbidiscono la vita e ci avvicinano alla perfezione. Penso all'uomo che ha in sé anche la donna, all'angelo che ha in sé anche il demonio. Alle felici mistioni finiremo per ritornare, ma quando?". IVI., p. 103.

<sup>121</sup> "L'unione metafisica si era concretata a poco a poco in unione fisica. Le due sorelle morte rivissero effettivamente nel fratello vivo. Igeo a poco a poco diventò uomo e assieme donna, e anche nella mollezza dei tratti, nella rotondità dei fianchi, nella voce, nei gesti, nei gusti, egli si accrebbe di Anela e Linela, e anzi diventò anche più donna di quanto Anela e Linela erano state in vita.". ID., *La famiglia Mastinu [Concerto privato]*, in ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, p. 728.

Il mito del divino androgino nella produzione artistica saviniana assurge, anche, a metafora della mutevole e ambivalente intelligibilità metafisica dell'universo materico che, essendo in continua espansione in sé e fuori di sé, crea sempre nuovi orizzonti e nuove figure di cui l'artista ricerca l'anima. Il mito, quindi, in Savinio, viene abbassato e rivisitato in chiave ironica e umoristica e, in questo caso, Ermafrodito, che è dotato di duplice sessualità, rimanda ad una realtà che, sottraendosi al principio dogmatico di una sola verità, trova nell'ossimoro un riscontro retorico e nel plurilinguismo una traslazione semantica che, in quest'opera, ondeggia tra i vari registri linguistici e le lingue più diverse (oltre che al francese si contempla il ricorso al tedesco, allo spagnolo, all'inglese, al russo, al neogreco, all'ebraico e al latino) e si realizza spesso, all'interno dell'italiano, con la combinazione di neologismi, arcaismi, giochi etimologici e *calembour*.

L'inevitabile sensazione di sovraccarico e il peculiare espressionismo saviniano sono riconducibili all'idea del linguaggio come pulsione, gioco disinteressato, desiderio e distruzione; l'onirismo linguistico – retorico non è casuale, ma, diversamente dalla scrittura automatica del successivo surrealismo, è sapientemente organizzato e controllato dall'autore.

Savinio, come è stato già detto, rivisita in termini nuovi il classico recependo le potenzialità eversive di una riformata espressione letteraria in cui il mito di Ermafrodito, rimanendo sullo sfondo, diventa un criterio di lettura e di ricomprensione della realtà e delle recondite dimensioni dell'inconscio umano.

L'uomo meccanico di Marinetti rivela la sua debolezza nel momento in cui si incontra con una cultura refrattaria alle lusinghe della tecnologia. Pur passato attraverso l'esperienza futurista, è sul terreno della ricerca nelle zone oscure dell'Io che preferisce muoversi Alberto Savinio. Lo scrittore ferrarese è molto più cauto dunque nel rescindere i propri legami culturali col passato, cui si riannoda secondo linee ben precise<sup>122</sup>.

La scrittura di Savinio, come del resto la sua eccentrica avanguardia pittorica, testimonia proprio una modalità assolutamente originale di presenza della civiltà classica nella cultura del Novecento. La questione non viene a porsi all'insegna della ripresa, mimesi, replica, riproduzione: gli occhi trasformatori del Nostro guardano al classico sottraendogli il peso di canoni e rigidi schemi e lo sottopongono a completa revisione. Rigorosamente bandite le fredde imitazioni accademiche, la fenomenologia del classico entra, con dirompente energia, nella galassia del contemporaneo. Essa lo accoglie per produrre accordi imprevisi, combinazioni inattese. È soltanto così che Savinio lo immetterà in circolazione nel proprio laboratorio, istaurando un movimento dialettico con esso all'insegna della duttilità, della

---

<sup>122</sup> CRISTINA BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in PIETRO GIBELLINI (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana del '900*, "Humanitas" – anno LIV – n. 4 – agosto 1999, p. 557.

metamorfosi permanente. Nella produzione letteraria dello scrittore apolide il classico è una categoria, una dimensione, un campo di riferimento, un polo d'attrazione in quanto generatore di inesauribili avventure della mente.

Il classico, quale bagaglio di categorie mitico-simboliche, transita per l'opera saviniana in una duplice forma: da una parte, come problema che, ad un livello teorico, trova una disincantata e lucida prospettiva interpretativa; dall'altra parte, come parola o figura, a seconda che si tratti di una tela o di un testo<sup>123</sup>. Ed è nel testo che il classico solca la pagina incidendo la prosa d'invenzione con dichiarazioni d'intenti, programmi, avvertenze, indicazioni di rotta. L'autore, infatti, in Nivasio Dolcemare dichiara:

Se la mitologia del nostro ha così poca presa su di lui, se essa manca a suo riguardo di fascino e di mistero, è perché la parte più impressionabile, più ricettiva della vita, egli l'ha vissuta nel cuore stesso di essa mitologia. È stato un bene? È stato un male? Un «male» ha pensato per assai tempo Nivasio Dolcemare.<sup>124</sup>

Il Nostro, essendo nato ad Atene, cuore della mitologia greca, al mito si riferisce e col mito si confronta giungendo ad esiti artistici tra i più originali della cultura del Novecento italiano; ricerca e rielaborazione del mito antico hanno una soluzione singolare per la condizione di un non greco nato in Grecia che considera privilegio e speciale dono destinato solo all'isolato e mai all'indigeno. La particolare condizione del *deracinè*, quindi, diviene privilegiata valenza di un'operazione artistica riconducibile a un'esperienza biografica più volte confessata:

Grande privilegio essere nati all'ombra del Partendone, si riceve in eredità una generatrice luce interna e un paio di occhi trasformati<sup>125</sup>.

E ancora:

Prendi questa luce che trapassa i metalli più duri e serbala nella sede più riposta del tuo retrosguardo; aspira questo profumo misto di muschio e di sudore che è l'autentico odor dei e nascondilo nel cavo della narice<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Cfr. ALEXANDRA ZINGONE, *Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini*, in «Bollettino '900», *Electronic Newsletter of '900 Italian Literature* - © 2002-2003, n. 1-2, I e II Semestre 2002. Anche negli scritti saviniani degli anni Venti sarà altrettanto esplicito il ricorso ai contenuti del patrimonio culturale classico: al fine di non regredire nello sterile «ritorno all'ordine» e superare l'afono accademismo di specie, Savinio riformulerà il modello mitologico a partire dalla categoria dell'ironia che assumerà una forte carica attualizzate nei confronti dei contenuti e delle immagini provenienti dal mito antico. «Il mito classico è dunque per Savinio semplicemente un pretesto. O, se si preferisce, un serbatoio di tipi psicologici che debbono essere continuamente attualizzati. O, ancora, una galleria di maschere apparentemente fisse, ma dietro le quali si cela il volto che l'artista può foggare a suo piacimento, adeguandole al proprio gusto e allo spirito mutevole dei tempi». ALFREDO SGROI, *op.cit.*, p. 41.

<sup>124</sup> ALBERTO SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 567.

<sup>125</sup> ID., *Narrate uomini la vostra storia*, Adelphi, Milano 1988, p. 247.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

Savinio, alle prese con divagazioni oniriche e con un linguaggio disintegrato, si propone il fine di rintracciare la profondità spettrale della realtà poiché l'obiettivo finale dell'arte è riprodurre questa essenza nella sua più intima sostanza<sup>127</sup>.

La definizione di un fondamento teorico si rende necessaria alla realizzazione effettiva di nuove forme. L'*Esprit nouveau*, complice Apollinaire, conduce a una revisione creativa che verte sulla nascita di un nuovo classicismo, quale “singolare facoltà posseduta da pochissimi [...] di separare il mortale dall'immortale e, con gli elementi così selezionati e riquadrati, edificare strane forme verticali che per certo loro ordine speciale [...] non cadono sotto la legge del tempo”<sup>128</sup>

In un gioco spericolato di sintesi e di combinazioni testuali, ripescate da un repertorio inesauribile, lo scrittore spalanca una teoria di rappresentazioni fissate in una scrittura ironica e polimorfa in cui si riflettono le forme frantumate del relativismo epistemologico della modernità: il Nostro, intellettuale dalla profonda conoscenza dei classici, del pensiero filosofico e letterario occidentale, va al di là della convenzione del puro “letterato” e per questo non nasconde l'interesse per le teorie scientifiche moderne; grazie a questo inedito incrocio di cultura umanistica e di pensiero scientifico, di mito e di teoria della relatività, egli tende a svuotare e a frantumare la scrittura che percorre, così, uno speciale itinerario di ricerca della forma ironica lungo i meandri impervi delle profondità informi dell'inconscio da cui attingere lo spettro del mondo.

L'artista metafisico si sforza di scoprire lo spettro delle cose; da qui nasce il suo interesse per l'anatomia, vale a dire per l'architettura interna dei corpi e degli oggetti; cerca di raggiungere il livello massimo di pregnanza espressiva cara alla cultura ebraica; legge e comprende tutto al fine giungere ad una visione limpida e compatta della dimensione spettrale del reale; l'artista metafisico non riprodurrà direttamente l'oggetto, ma una sua rappresentazione preesistente, ossia l'idea interna e nascosta delle realtà circostanti, come

---

<sup>127</sup> Alfredo Sgroi, al fine di definire la speciale peculiarità della prima produzione artistica del giovane artista, giunto a Parigi da Atene dopo aver fatto tappa in Italia (Roma, Firenze, Milano) e a Monaco, ricorre alla categoria della *étrangéité*, della quale si era avvalso il medesimo Savinio per indicare la qualità che deve contrassegnare sia la musica che la scrittura; quest'ultima subentra, in seguito, alla prima poiché meglio soddisfa il presupposto teorico secondo il quale l'artista deve saper esprimere la totalità delle arti; nondimeno lo studioso manca di ricordare che saldo intento del fratello di Giorgio De Chirico era quello di cogliere le forme della realtà non visibili per i più. Tali ideali estetici troverebbero le maggiori sollecitazioni nelle letture schopenhaueriane che risultano decisive per la maturazione di una visione estetica che sarà più chiara negli anni successivi al primo conflitto mondiale. “La “stranezza” è la qualità speciale che l'artista rivela nella sua rappresentazione magica del mondo. Quest'ultimo è caratterizzato dal “divino” caos, che lo sguardo acuto dell'artista stesso è in grado di cogliere oltrepassando i limiti dell'apparenza. [...] In altri termini, poiché il reale è caratterizzato dalla compresenza di elementi fisici e metafisici (materiali e spirituali), l'arte deve riuscire a coglierli *tutti*, attuando una sintesi onnicomprensiva”. ALFREDO SGROI, *op. cit.*, pp.20-21.

<sup>128</sup> ALBERTO SAVINIO, *Romanticismo*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., 326.

insegna Schopenhauer<sup>129</sup>. Savinio cerca di applicare questa concezione anche alla parola e il titolo di *Hermaphrodito*, in prima istanza, sembra alludere alle lingue in cui il testo si presenta dato che la prosa saviniana è contraddistinta dal plurilinguismo; insieme a questo altri aspetti, si vedrà in seguito, aiutano interpretare meglio il senso di questo titolo. Fedele ai precetti della Metafisica, infatti, Savinio vuole liberare le parole dall'antropocentrismo che le domina e mira all'emancipazione del discorso tramite il ricorso alle frasi nominali e alla parcellizzazione dei paragrafi nonché alla moltiplicazione dei segni interpuntivi. Ma i menomi più ricorrenti sono l'uso di termini attinti alle lingue straniere e la formazione di parole composte che richiamano le metafore condensate futuriste.

### Una scrittura eversiva

L'*editio princeps* dell'opera si realizza presso Vallecchi, a Firenze, per le edizioni della Libreria della Voce nel dicembre del 1918, dopo una travagliata vicenda editoriale che vede impegnati oltre all'autore anche il fratello di questi, Giorgio De Chirico, e altri due scrittori già molto noti tra il primo e secondo decennio del Novecento, Ardengo Soffici e Giuseppe Papini<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> «È l'arte, opera del genio. Ella riproduce le eterne idee afferrate mediante pura contemplazione, l'essenziale e il permanente in tutti i fenomeni del mondo. [...] Sua unica origine è la conoscenza delle idee; suo unico fine la comunicazione di questa conoscenza. Mentre la scienza, tenendo dietro all'incessante e instabile flusso di cause ed effetti quadruplicemente atteggiati, ad ogni mèta raggiunta viene di nuovo sospinta sempre più lontano e non mai può trovare un termine vero, né un pieno appagamento, più di quanto si possa raggiungere correndo il punto in cui le nubi toccano l'orizzonte; l'arte all'opposto è sempre alla sua mèta. Imperocché ella strappa l'oggetto della sua contemplazione fuori dal corrente flusso del mondo e lo tiene isolato davanti a sé [...] Quest'ultima maniera di considerazione va paragonata ad una linea orizzontale corrente all'infinito; la prima, invece, alla verticale che taglia in qualsivoglia punto. Quella che tien dietro al principio di ragione è la maniera razionale, che nella vita pratica, come nella scienza, sola vale e soccorre; quella che prescinde dal contenuto del principio stesso è la maniera geniale, che sola vale e soccorre nell'arte. [...] Quindi genialità è l'attitudine a contenersi nella pura intuizione, a perdersi nell'intuizione, e la conoscenza, che in origine esiste soltanto in servizio della volontà, sottrarre a questo servizio ossia il proprio interesse, il proprio volere, i propri fini perdere affatto di vista, e così spogliarsi appieno per un certo tempo della propria personalità per rimanere alcun tempo qual puro soggetto conoscente, *chiaro occhio del mondo*. [...] Imperocché oggetti del genio in quanto tali sono le eterne idee, le permanenti essenziali forme del mondo e di tutti i fenomeni; ma la conoscenza dell'idea è, per necessità, intuitiva, non astratta: in tal modo sarebbe la conoscenza del genio limitata alle idee degli oggetti effettivamente presenti alla sua persona, e dipendenti dalla catena delle circostanze che a lui li condussero, se la fantasia non allargasse il suo orizzonte molto di là dalla realtà della sua personale esperienza e non lo ponesse in grado di ricostruire, dal poco che è venuto nella sua effettiva appercezione, tutto il rimanente; e così far passare davanti a sé quasi tutte le possibili immagini della vita. [...] La fantasia allarga dunque la cerchia visuale del genio oltre gli oggetti offrentisi in realtà alla sua persona, e l'allarga sia per la qualità che per la quantità. Quindi una non comune forza della fantasia è compagna, anzi condizione della genialità» ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, CESARE VASOLI [Introduzione], Editori Laterza, Roma – Bari 2004, pp. 215-217.

<sup>130</sup> Lo scrittore, che era partito alla volta di Salonico quale fante dell'esercito italiano dislocato in Grecia, torna solo due mesi prima della pubblicazione del volume in questione che viene, quindi, composto e corretto in assenza dell'autore. Sebbene questa prima opera letteraria non sortisca alcun successo editoriale, in essa il nostro si sarebbe sempre notevolmente riconosciuto. ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, cit., pp. 899-929; STEFANO LANUZZA, *op. cit.*, pp. 13-25.

*Hermaphrodito* appare, si è già detto, come un'opera collettanea costituita da scritti diversi e pubblicati tra il 1916 e il 1918 su varie riviste italiane e straniere: "La Voce" pubblica *Prélude Tête – antichambre de ministre. Drame de ville méridiane* (31 marzo 1916), *Epoca Risorgimento* (31 maggio), *Il Papa in guerra* (30 giugno), <<Frara>> città di Worbas (31 ottobre), *L'ora ebraica. La guerra. Drame de l'après – midi entre deux saisons. Finale* (31 dicembre); "La Riviera Ligure" dà alle stampe *Un bagno russo* (1° aprile 1917); "La Brigata" pubblica *Ferrara – Partenza* (giugno – luglio 1917), *Atlas* (agosto – settembre 1917, già uscito in stampa il 1° aprile dello stesso anno sulla rivista "Nord – Sud" di Pierre Albert – Birot), e *Il rocchetto di Venere* (ottobre – novembre 1917); "La Raccolta" stampa *Giardino* (15 marzo 1918) ora col titolo *Poesie*; "Antologia della Diana" promuove "La festa muratoria" (1918); il 1° aprile 1918 il quotidiano "Il Tempo" pubblica il primo capitolo de *La partenza dell'Argonauta*<sup>131</sup>.

Per quanto inerisce all'"architettura" vera e propria della materia narrativa, quest'opera appare suddivisa in due macrosezioni: la prima comprende *Prélude Tête – antichambre de ministre* fino a *Isabella Hasson*; la seconda parte comprende *La partenza dell'Argonauta* e l'*Epilogo*; chiude *L'orazione sul tetto della casa* divisa nel trittico de *Il politico, Il religioso, Il lirico*. L'opera si presenta come un prodotto assolutamente discontinuo nella miscellanea di generi e di codici che la compongono e la successione dei vari segmenti narrativi nei quali il libro è suddiviso, alcuni composti a Parigi, altri durante la permanenza dell'autore a Salonicco, da fante dell'esercito italiano durante la prima guerra mondiale<sup>132</sup>, non seguono un ordine ben preciso se non solo tendenzialmente quello di pubblicazione dei diversi brani nel corso degli anni sulle differenti riviste a cui il Nostro collaborava<sup>133</sup>.

Papini, nella sua recensione, apparsa su "Il Tempo" in 2 aprile 1919, dichiara l'impossibilità di definire il genere letterario dell'opera che paragona ad un "emporio levantino o a un bazar di tappeti e d'ottoni dove solo il padrone può ritrovarsi"<sup>134</sup>. Il giudizio dello scrittore "teppista"<sup>135</sup>, amico del Nostro, conferma il senso di disorientamento che

<sup>131</sup> Cfr. ALESSANDRO TINTERI, *Note ai testi*, cit., p. 919.

<sup>132</sup> "E in questi anni il fante Andrea De Chirico ha fatto il suo dovere di militare ma nelle ore di libertà il musicista Savinio ha scritto delle prose italiane e queste prose, legate oggi in volume, si presentano ai lettori eventuali sotto il nome di *Hermaphrodito*". GIOVANNI PAPINI, *Alberto Savinio*, in ID., *Scrittori e artisti*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1959, p. 952.

<sup>133</sup> "L'unico filo conduttore più sottile lo individuiamo nella scrittura saviniana, assolutamente unica e uguale a se stessa in tutti i capitoli, dai più brevi, quelli iniziali, ai più lunghi, quelli finali". SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, cit., p. 191.

<sup>134</sup> GIOVANNI PAPINI, op. cit., p. 952

<sup>135</sup> Cfr. ROMANO LUPERINI, *La crisi degli intellettuali nell'età giolittiana*, D'Anna, Messina-Firenze 1975, p. 123.

avvolge il lettore alle prese con quest'opera trapezoidale, dove "tutte l'arti son presenti e tutte le anime che un corpo perituro può ospitare senza rischio d'esserne soverchiato"<sup>136</sup>; e, mentre, da una parte, lo scrittore fiorentino, direttore della rivista «Leonardo», prima, e di «Lacerba», dopo, nonché collaboratore della «Voce», afferma l'impossibilità di una classificazione del testo saviniano, dall'altra parte, attribuisce unitarietà e compattezza al prodotto artistico saviniano. Così scrive lo scrittore "iconoclasta":

Ma nel suo disordine c'è ordine, nella stravaganza una ragione, nelle dissonanze un'armonia. Pochi libri, anzi, mi paiono compatti e unitari come *Hermaphrodito*" [...]

In quel suo vagabondaggio di terra in terra, d'immagine in immagine, di lingua in lingua, di ritmo in ritmo, egli persegue sempre un fine solo, un fine suo, un fine ben definito. Egli scopre se stesso attraverso le cose e le cose attraverso se stesso e in questo flusso e riflusso di luci e di parole sa traslatare in parole ricche, in parole nuove, in parole variopinte e risuscitate, [...] <sup>137</sup>.

Papini riconosce, insomma, in questo testo una compattezza intenzionale, una unitarietà non della forma, in virtù della quale risulta impensabile la sua collocazione all'interno di un determinato genere letterario, ma delle finalità: quello di Alberto Savinio è una peregrinazione alla ricerca di se stesso e del mondo in un'atmosfera pervasa di luce soffusa e crepuscolare, perpetuamente sospesa tra il già e il non ancora, attraverso i generi e i linguaggi, le lingue, i dialetti, attraverso i molteplici livelli della parola, che oscilla dal senso al nonsenso<sup>138</sup>; questo stato di indeterminatezza tradisce una certa quale tensione drammatica significativa di uno stato di ricerca; ed è questo il senso che sento di attribuire alla recensione dello scrittore fiorentino, ma nello stesso tempo bisogna aggiungere che quella di Savinio è una ricerca che non giunge al termine e non ha alcun compimento o soddisfazione.

---

<sup>136</sup> GIOVANNI PAPINI, *Scrittori e artisti*, cit., p. 953.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> "Homme sans voix, sans yeux et sans visage,/ fait de douleur, fait de passion et fait de joie;/ il connait tous les jeux, Il fait toutes le culbutes,/ il parle tous le languages.../ et il attend" ALBERTO SAVINIO, *Les chants de la mi – mort*. Il dramma musicale di Savinio è integralmente riportato in appendice da MARCO SABBATINI, cit., p. 351. "Furono probabilmente questi giochi e queste capriole a provocare nel 1918 una certa perplessità nei primi lettori di *Hermaphrodito*, sebbene i sassi di Savinio cadessero in acque che l'insurrezione futurista aveva da anni sconvolto. [...] Il testo, tanto per cominciare, è «moltilingue», e basta scorrere la fine de *Il rocchetto di Venere* per trovare, in poco più di una pagina, espressioni e vocaboli francesi, inglesi, latini, romaneschi, milanesi, siciliani; sfogliando i restanti capitoli del libro si osserva come all'impasto linguistico abbiano contribuito altri dialetti italiani e, con essi, il russo, il greco, il neogreco, il tedesco, il serbo, il turco, l'ebraico, lo spagnolo e «lo spagnolo[...] ebraizzato di Salonico» [...] Il plurilinguismo [...] non è che uno degli ingredienti della sua scrittura. Accanto ad esso si notano i modi, gli esercizi e i giochi verbali che ne costituiscono l'ordinario complemento: neologismi, calchi di altre lingue, composti e incroci, neoformazioni e permutazioni, grafie etimologiche, e ogni sorta di anfibologie e di «freddure» [...] Non manca neppure la ricerca di effetti comici imperniati sull'interpretazione letterale delle metafore e degli aforismi scoloriti dall'uso, né la tendenza alla divagazione e alla glossa; né soprattutto quella disposizione al sarcasmo e all'invettiva [...] che è mantice più efficace ad attizzare incandescenti «scontri delle parole», e a comporre leghe verbali inaudite [...]. Del resto una delle leggi che presiedono a questa specie di esercizi vuole che la retorica vi sia non solo trasparente, ma il più possibile esplicita. Frequenti in *Hermaphrodito* sono, per esempio, gli scherzi grammaticali del genere di quello che in poesia accompagna una grafia etimologica: Saprò, mente pacata, mente squisita,/ (Son avverbi)/ Morire...". GIAN CARLO ROSCIONI, *op. cit.*, pp. 242-243.

Il microcosmo umano, come l'universo acefalo in cui volteggia, è in uno stato di perpetuo esodo pomeridiano tra due stagioni (*Drame de l'après midi entre deux saisons*): il senso del limite, che inesorabile incombe, è condizione identitaria della coscienza umana tendente all'autosuperamento intellettuale ed emotivo e l'ebreo androgino, che per autofecondazione assolve al dovere della procreazione "da sé solo", è mostruosa e sovversiva metafora della nuova era:

Benché la membratura mostrasse il travaglio di una cachessia progressiva, in essa era inciso il marchio dell'infalibile generazione – in osservanza della legge che moltiplica il fermento del germe su dalla vermina raggrumata.

Costui era votato alla procreazione e al conseguente problema del parto che lui, magari, avrebbe risolto da sé solo<sup>139</sup>.

La prima parte del libro, per usare un'immagine teatrale, è divisa in tanti "sipari", scrive Bramanti<sup>140</sup>, per l'abbondante presenza di tende, cortine, quinte, drappaggi da sollevare sia per il tempo di una subitanea esposizione (*L'ora ebrea, Un bagno russo, Ferrara – Partenza*) sia in vista di un più ampio racconto (*Il rocchetto di Venere, Isabella Hasson*); e pare quasi che, all'interno di una cervelotica ingegneria di tempi e cadenze, al ritmo vertiginoso dei racconti più brevi si alterni quello più pacato e soffuso delle narrazioni più lunghe; in realtà se, da una parte, il ritmo narrativo nelle sezioni più estese assume una forma diluita, dall'altra parte, non vengono meno in esse né le asimmetrie né gli equivoci linguistici: nel caso de *Il rocchetto di Venere*, per esempio, il vuoto semantico, che determina una dimensione nebbiosa e sfuggente e una comunicazione insicura e ambigua come il significato della parola *rocchettone*, pronunciata da Anita, crea, essendo complice il silenzio, una deformante contrazione spazio-temporale in cui, a favore della passione alogica, la semantica subisce una deviazione di senso:

In certa estasi che sapeva di funesto, disse, presto, con un rotolar di ciottoli: «Di' vuoi fare il rocchettone?...». Feci la faccia èbete di chi non ha capito. Eppure risposi: sì. – confessare la mia ignoranza mi coceva, poiché je me pique di non poca esperienza – [...] Immaginai un rocchetto strano, simbolo d'un erotismo avvolgente, trovata della nostra decadenza afrodisiaca. E in quel mentre che io cercavo le immagini suddette – ma che in fatto era durato poco – trovai campo di sublimare quell'oggetto misterioso, gli creai una ragione storica, lo feci risalire ai tempi eroici, gli assegnai un posto nelle mitologie, lo classificai primo fra i più gloriosi fasti dell'amore e gli diedi un nome, lo chiamai : «il rocchetto di Venere». [...] ... allorché sprofondai in voluttà tremende. Mi venne il senso di nuotare nel vuoto. Vivevo e non vivevo. Svestito di ogni volume, perduta ogni solidità, rotolavo nel vuoto, quasi m'adagiassi nell'infinito. [...] Rovinavo per spazi incalcolabili alla ricerca dell'inafferrabile «rocchetto di Venere». Mi parve di morire. Ogni minimissima, remota percezione di spazio, di luogo, di esistenza, si sciolse, si spense. Morii...<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 190.

<sup>140</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 23.

<sup>141</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 55-56.

A ristabilire il dominio della logica e quanto ad essa è connesso nella vita dello scrittore-personaggio è l'intervento di "Rinaldo Paolo Venceslao, classe 1884, nato a Maccaresse e impiegato in una industria serica di Milano"<sup>142</sup>, che spiega il significato di quella fumosa parola ponendo fine all'evasione oniro-erotica del protagonista.

Vanni Bramanti, nel saggio *Gli dei e gli eroi di Savinio*, scrive di una logica interna<sup>143</sup> dimostrabile tramite il confronto stilistico delle due sezioni dell'opera: la prima, caratterizzata dal plurilinguismo, dalla scrittura ossimorica<sup>144</sup> e abbondante di metafore; pervasa dalle atmosfere oniriche, dalle figure deformi che sorgono da un inconscio trasudante un'inquietudine malinconica, prima, e sarcasmo audace, dopo<sup>145</sup>. Si pensi, ad esempio, alla sezione che porta il titolo «*Frara*» città del *Worbas*, nella quale la descrizione delle donne di Ferrara è tutt'altro che lusinghiera, ma non per questo meno accattivante dal punto di vista narrativo. Pur ricorrendo ad uno stile ironicamente ricercato per l'uso dei termini dotti (eresipelico), per le eloquenti etimologie e le spiazzanti freddure<sup>146</sup>, che confermano il carattere gnoseologico e burlesco di strumenti linguistici tesi a trasmettere efficacia alla performance narrativa e ad avvalorare l'atteggiamento leggero e, al contempo, disinteressato dell'autore, l'artista non manca di inscenare rappresentazioni truci irrorate da un lessico basso, beffardamente volgare e blasfemo tipico della letteratura comico-realistica. Anzi, esplicito è il riferimento ad un poeta comico, Luigi Pulci<sup>147</sup>, molto caro al Nostro.

---

<sup>142</sup> IVI, p. 59.

<sup>143</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 21.

<sup>144</sup> "Anche la scrittura, come il titolo stesso ci suggerisce, è una scrittura «ermafrodita», cioè una scrittura complessa, una scrittura non univoca, una scrittura franta, come la struttura medesima dell'*Hermaphrodito*, sparpagliata in vari capitoletti slegati e senza né capo né coda". SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, pp. 191-192.

<sup>145</sup> "L'umorista è il profeta della scopercchiatura. Ma nel riso c'è sempre un pianto ricacciato in gola – l'eterno malinconico reale. [...] Il poeta è poeta perché sorride dove gli altri sospirano e piange quando gli altri approvano in letizia e semplicità di cuore". GIOVANNI PAPINI, *op. cit.*, p. 953.

<sup>146</sup> In uno dei suoi molteplici interventi sulla carta stampata Savinio, tornando sul tema delle etimologie e delle freddure, scriverà: "La scienza degli etimi è il Luna Park della filologia: un giardino ameno in mezzo ad una foresta di tronchi secchi. [...] A guardarci bene, c'è parentela strettissima fra etimologia e freddurismo. Sono entrambi *modi di conoscenza*: stimolano la curiosità, mettono in moto la fantasia, aprono porte minuscole ma sicure sul mondo delle cose insospettate. [...] L'etimologia è stretta a un certo quale rigore scientifico. La freddura è liberissima e nasce per divino arbitrio". ALBERTO SAVINIO, *Etimologia e freddurismo*, in *Torre di Guardia*, pp. 23-24.

<sup>147</sup> Nell'*Hermaphrodito* il nome di Pulci ritorna in diversi punti (v. «*Frara*» città del *Worbas* e capitolo IV de *La partenza dell'Argonauta*) a conferma di una predilezione che il Nostro ha nei confronti dell'autore quattrocentesco e che considera un cantastorie, più che un poeta, per sottolinearne la contiguità con le fonti della letteratura. Cfr. ALBERTO SAVINIO, *Luigi Pulci*, in AA. VV., *Il Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1954, pp. 106; Luigi Pulci, insieme a Rabelais, è un autore molto letto e studiato dal fratello minore di Giorgio De Chirico il quale nelle sue *Memorie della mia vita* ricorda: "Giunsi anch'io a Milano; era, credo, l'estate del 1909; si andò ad abitare in un appartamento nei quartieri borghesi di Milano. [...] Mio fratello continuava a comporre musica ed a scrivere libretti; aveva ultimato un lungo melodramma dal titolo *Poema fantastico* che era qualcosa come l'Oberon di Weber, ma si riferiva ad una mitologia e ad una preistoria elleniche, fortemente condite di spirito burlesco, nello stile di Pulci e di Rabelais" GIORGIO DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 64.

Nella *usliera* di pietra, si dibatte una terrigna turma femminile, fra cui va grufolando lascivamente il ragioniere scrofoloso e *strabigott*, e il sensale eresipelico.

Le donne sono spaventose. Portano impressa sul viso la loro bellezza bestiale, come una malattia. Han gli occhi fatti a guisa di quelli dell'astace: piccoli globi lucidi, simili a pillole purgative, sporgenti dall'estremità d'un'antenna corneo; per cui esse posseggono non soltanto la vista diretta, ma pure quella laterale e persino quella posteriore.

Quei globi irradiavano un'attrazione quasi d'ambra – che i greci chiamavano ἤλεκτρον e i persiani *Karabè*, cioè *attira – paglia*... Da fatto che la mia natura non dà presa al potere di quel fluido attrattivo, deduco di non essere un *homme de paille*.

[...]

Han riscontro, quei *pan massi*, con la semplicità e l'ariditezza passionale del carattere semitico. – L'arbusto bruciao, la stanza vuota, dalle pareti di pietra ove palpita, nel nulla, la traccia di Geova, - anzi della parte meno nobile del corpo di costui (che Luigi Pulci chiama *postione*) e che il dio degli eserciti mostrò a Mosè, quando costui gli chiese di poterlo fissar nel volto.

[...]

Vidi le vespasiane blindate, le donne vecchie, accosciate come orrendi gallinacci, pisciare con fragor di grandine<sup>148</sup>.

All'inizio del secolo, al giovane artista, dandy borioso, permeato di cultura surrealista, nonché fratello di Giorgio De Chirico, la città emiliana appariva quadrata e pervasa da un'atmosfera poco meno che vespertina; in essa trova gioco facile l'accanimento e la voglia di rottura che eccitava gli esponenti di punta delle avanguardie europee e alcuni elementi architettonici, come gli antichi portici, le piazze presidute da statue, testimoni di un passato illustre che non c'era più, o le atmosfere cimiteriali imprimono alla città estense un aspetto mostruosamente zoomorfico per cui il colore rosso dei mattoni appare come un manto rosso adornato da una bavero di piume rognose (i muri merlati). Un tale torbido contesto suscita nello scrittore, sornionamente appagato, un sarcasmo cupo e viscerale che, compiaciuto del brutto, si alimenta con la vista, la quale produce una descrizione ai limiti della decenza, e con l'udito reso con la trascrizione dei termini dialettali e con l'allitterazione, costituita da un rincorrersi di suoni sordi che si alternano alla "r" e alla "s", quasi a ricordare il grugnito dei maiali, poiché questa era la percezione, che il giovane artista, aveva di una tale primitiva umanità: "... RUSCAROLA, sgnadÙR/ eh, ciò!/ aRzdòRa, alvaDUR,/ ven zò!"; e ancora "nella GRAnde uSlieRa di PieTra [...] TuRma femminile, FRA Cui va GRUfolando lascivamente il RAgiuniere SCROfoloso e STRABigott"; e poi FRAGoR di GRAndine per trascrivere, quanto più realisticamente possibile, il suono prodotto in modo osceno dalle donne, appollaiate sui vespasiani. Si tratta di una ricerca linguistica e fonosimbolica esaltata ed eccitata, che scenograficamente riproduce le premesse teoriche nate nelle scuole parigine con le quali il nostro autore è già entrato in contatto. Quanto osservato sopra, quindi, risulta essere un'ulteriore e convinta conferma dei principi estetici professati in diverse occasioni e formulate nell'aprile del 1914 su «Les Soirées de Paris» con l'articolo *Le drame et la musique*:

---

<sup>148</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, pp. 28-30.

*Cette voie se caractérise surtout par sa force austère et sombre et par l'apparence rigide et bien matérialisée de sa métaphysique. Elle pourrait être nommée: second romantisme, ou encore romantisme complet. [...] Loin de ces âges où l'abstraction régnait complète, notre époque serait portée à faire jaillir des matières mêmes (des choses) leurs éléments métaphysiques inhérents. L'idées métaphysique passerait, de l'état d'abstraction à celui de sens. Ce serait, ainsi, la mise en valeur totale des éléments qui informent le type de l'homme pensant e sensible<sup>149</sup>.*

Salvatore Battaglia, dal canto suo, positivamente disposto dalla natura provocatoriamente distonica di Savinio per il dileggio clownesco e la conseguente scarnificazione a cui sottopone la realtà e i singoli elementi che la compongono, riconosce l'intento riformatore dello scrittore e parla di dilatazione della dimora storica e spirituale dell'umanità quale vero contributo per il perfezionamento dell'arte e quale risposta alla crisi morale e materiale attraversata dai Paesi europei in quel primo decennio del XX secolo<sup>150</sup>. La ricerca di una prestazione linguistica, che potrebbe sembrare capziosa e cervellotica, perfino ossessiva o sovraccaricata di interventi non immediatamente comprensibili e apparentemente senza esito, sembrerebbe finalizzata a gratificare solo un Io narrante irrimediabilmente infatuato dal gusto dell'eccentrico; nondimeno ciò non deve destare alcuno stupore, considerato che il dandismo provocatorio di Wilde e il protagonismo affettato di D'Annunzio ottenevano non poco seguito negli anni della giovinezza del nostro autore. Sicuramente, però, il fine precipuo, perseguito in una scrittura non poco angolosa o quadrata, come affermerebbe Walter Pedullà<sup>151</sup>, è l'effetto estraniante, ovvero il corto circuito intellettuale che il lettore è chiamato ad affrontare per risalire con scaltrita audacia gli angusti meandri delle estemporanee freddure e delle sapide etimologie o rimontare le serpentine sinuosità delle descrizioni oniriche<sup>152</sup>; penetrare, altresì, le raccapriccianti similitudini metamorfiche<sup>153</sup> e le

---

<sup>149</sup> ID., *Le drame et la musique*, in ID., *Scatola sonora*, cit., p. 424.

<sup>150</sup> “La coscienza di tentare un tipo di narrativa nuova o per lo meno inconsueta, specie nella nostra letteratura, è confermata dai risultati sicuri che A. Savinio ha conseguiti nella scrittura originale. Ed è anche vero, d'altronde, che la cultura e la sensibilità dei lettori italiani non sembravano (allora, come, del resto, anche oggi, sebbene già con meno preclusione) idonee a ricevere le «oltranz» surrealiste di uno scrittore come lui. Questa «dilatazione» della dimora storica e spirituale, che è poi un incremento e insieme una crisi della nostra umanità, è postulata dallo scrittore come la ragione più sconvolgente dell'età moderna e pertanto più operante al rinnovamento dell'arte [...] Anche la consapevolezza di esigere nuovi modi di poesia e una letteratura più attuale, [...] appartiene all'esperienza surrealista [...], ma è vero che nessun altro scrittore italiano l'ha maturata con la vocazione e la costanza di A. Savinio”. SALVATORE BATTAGLIA, *L'eterodossia di Alberto Savinio*, in ID., *I facsimili della realtà, forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Sellerio, Palermo 1991, p. 109.

<sup>151</sup> Cfr. WALTER PEDULLÀ, *op. cit.*, pp. 148 - 151.

<sup>152</sup> “Entre un monsieur, en redingote de ministre. À la place de la tête, qui lui manque, il porte un petit drapeau planté sur une antenne d'acier. Il a trois jambes rigides, inarticulées, inflexibles, comme barres d'un trépied photographique. Il patine sur des roulettes métalliques, qui grincent horriblement”. ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 9.

<sup>153</sup> “Vidi una donna calva/ salir come lucertola di latta/ su per lo zoccolo/d'Emanuele Filiberto bella pura Torino;/ pugnaldò il Principe nel dolman/ sgorgò piropo sangue/ dall'appassito bronzo.../ Cantarono i piccioni, come/ Arianne addolorate”. IVI, p. 10-11.

metafore aleatorie<sup>154</sup>; o operare un adeguato *focus* interpretativo degli ossimori<sup>155</sup> e, infine, ricostruire i percorsi di una logica narrativa virtuosisticamente acrobatica, da saltimbanco palazzeschi<sup>156</sup>.

La seconda parte (*La partenza dell'Argonauta*), “distesa e punteggiata di accensioni umoristiche”<sup>157</sup>, è contrassegnata da un ricomposto tessuto diaristico in cui i principi della causa e dell'effetto ritornano a imbrigliare la materia narrativa<sup>158</sup> senza impedire allo scrittore di esercitarsi in sperimentazioni linguistiche, lessicali, retoriche sempre nuove al fine di soddisfare una propria ricerca narratologica<sup>159</sup>. Il faticoso apprendistato, che Savinio, ancora giovane, ha dovuto compiere per conseguire perizia stilistica, abilità narrativa, ricchezza lessicale, è testimoniato dagli appunti di studio raccolti nel Fondo Savinio, presso il Gabinetto Scientifico G. P. Viessieux, che comprovano non solo la qualità embrionale del periodo

---

<sup>154</sup> “Auguste chiamo le religioni. Sono invasato dall'animismo dei fenomeni e delle cose, molto più di quanto potrebbe esserlo un qualche cliente del Vaticano. Odo i richiami dell'al di là, che talvolta mi dà persino degli strappi alle falde della giubba. Venero il sorcio invisibile che ogni sera viene, arguto e cauto, a rovistare fra le provviste della mia credenza. Quando il battente del mio vetusto armadio si spalanca da solo – ché la molletta rallentata non sa più rattenerlo – mi dico che l'*anima* dell'armadio lo respinge. Osservo le pratiche ascetiche durante i trecentosessantacinque giorni dell'anno – dall'Acquario al Capricorno. Le tentazioni notturne dei succubi mi martoriavano crudelmente; ma di recente ho escogitato l'antidoto del sacchetto di muschio, ed ora dormo tranquillo. Conservo a San Bonaventura una riconoscenza filiale per averci egli liberati dal formalismo romano, rituffandoci nel bagno a vapore del misticismo arcaico dei misteri eleusini e dei sicofanti”. IVI, p. 23-24.

<sup>155</sup> “Che lavativi/ questi sovversivi”. IVI, p. 35. L'ossimoro è la cifra retorica che identifica e definisce tutta l'opera dal titolo, *Hermaprodito. Microscopio – Telescopio*, allo scritto finale con cui si chiude l'opera (*L'orazione sul tetto della casa*). Il prodotto saviniano è pervaso da una scrittura frantumata per la presenza dei diversi generi che, al suo interno, si succedono e si sovrappongono, per la divergenza tematico – contenutistica dei singoli componimenti letterari che lo integrano, per la grammatica figurativo – simbolica che, sguainata dai reconditi penitrali dell'inconscio, con arguzia viene proposta al lettore e, ancora, per la costruzione narratologica porosa, scoscesa, labirintica, dagli infiniti meandri per i quali al lettore non è dato di seguire alcun filo di Arianna; l'*opera prima* di Savinio è programmaticamente coniata sullo stampo dell'ossimoro e non sono pochi coloro che, come Marcello Carlino, pur riconoscendo la sostanziale unitarietà all'interno di un gioco di difformità linguistico – letterarie, confermano una forma sostanzialmente cornuta. “Dal sinolo, parto di analogia universale, all'ossimoro, che ottunde la perspicuità liberatoria della sostanza androgina e la frantuma in grumi fenomenici: sul filo della mezza – morte, ormai è chiaro, pencola equilibristicamente Ermafrodito. La sua totalità è bilanciata dal doppio carattere in cui l'unità si scinde; e, nel guscio mitico di una intrezza ananfanante, la finzione trattiene per un braccio il *dérèglement (de tous le sens)*, che si sporge per indicare il negativo esperito, e questo ricaccia nel fango l'aureola di quella (o del manichino de valorizzato per nuovi valori) a colpi di uova che schiudono esseri informi e mostruosi”. MARCELLINO CARLINO, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>156</sup> “- Silenzio!/ ché Soffici medita/ dinnanzi al braciere ... Taiahoh!.../ (cris d'une chasse au cerf./ dans la nuit)/ - Silenzio!/ ha l'anima dedita al mesto piacere... Taiahohoooh!...”. ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 7; oppure: “Se la seguitate così, uomini retri, v'annuncio solennemente che m'esilio nell'Antartide; fra i Lama-Lama. Via da me lo *scientismo! Tekeleli! Tekeleli!*”. IVI, p. 23.

<sup>157</sup> ALFREDO GIULIANI, *Savinio dei fantasmi*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. XX.

<sup>158</sup> “Per chi cerca un edificio, una costruzione, un'architettura questo libro è un deserto. Ma legga, a parte certi capitoli – *Isabella Hasson*, per esempio, o *La partenza dell'Argonauta*. Tutto quello che il vento può concedere all'immobilità lo ritroviamo in questi drammi che sembrano, a prima vista, divertimenti di un arguto mistificatore. Ma nell'esterna, tutta esterna smagliatura dei periodi, nella piena delle immagini impreviste, dei richiami antichi, letterari, pittorici, sentirete sempre il passo regolare del viaggiante”. GIOVANNI PAPINI, *Scrittori e artisti*, cit., p. 954.

<sup>159</sup> “Certo, la narrativa saviniana subirà, con il trascorrere degli anni, profonde mutazioni (soprattutto stilistiche); ma manterrà sempre il carattere di un genere “aperto”, in cui continuare a manifestare un'inesauribile *verve* sperimentale. Soprattutto dal punto di vista linguistico, non vi è dubbio che questo romanzo saviniano rappresenti una tappa fondamentale della sua parabola artistica. È in esso che comincia faticosamente a sbizzarsi lo stile dello scrittore”. ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p.34.

ferrarese ma anche la natura laboratoriale della prima opera letteraria. Paola Italia parla di officina di «*Hermaphrodito*» e assimila la prima fatica letteraria di Savinio a un “cantiere linguistico” per porre in giusto rilievo l’atteggiamento aperto e disponibile di un artista che, transitando per il crogiolo interculturale della capitale francese, sente l’esigenza concreta di conseguire una competenza linguistica e letteraria attingendo anche dalla letteratura italiana lessico, temi, suggestioni come alcuni anni prima aveva fatto a Parigi<sup>160</sup>.

I vari registri linguistici, che convergono in quest’opera costituita da testi originariamente non pensati l’uno rispetto all’altro, tradiscono l’essenza ambivalente di una scrittura “strabica” e nello stesso tempo suggeriscono il senso del titolo: nell’opera saviniana le lingue e i linguaggi si accavallano, la poesia frantuma la prosa, il sogno, con il suo abbondante apporto di traslucide visioni, concede forma impalpabile e fantasmagorica ad un testo che deborda dalla pagina e si espande in molteplici direzioni al di là della fisicità della lettera: se, da una parte, abbonda la comicità grottesca e deformante di scuola rabelaisiana<sup>161</sup>;

---

<sup>160</sup> “È attraverso questo cantiere linguistico ed espressivo che egli giungerà a fissare negli anni i canoni di una prosa leggera, duttile e mobilissima, antiretorica e immune da ogni estetismo, nata a Ferrara in pieno clima metafisico, ma nutrita dei succhi francesi di Apollinaire e delle linfe toscane di Soffici e Papini, nonché delle lettura attenta e appassionata dei classici italiani – da Aretino a Leopardi – e dei vocabolari che ben conosceva”. PAOLA ITALIA, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 34.

<sup>161</sup> Perfezionista e attento incisore della pagina letteraria, Savinio promuove una scrittura canzonatoria, beffarda, enigmatica, granguignolesca, a tratti, inquietante e alogica; ma ciò che appare disordine potrebbe essere il provocatorio richiamo ad un “nuovo ordine” del quale lo scrittore intende porre le basi o al quale si orienta. Il prodotto letterario, inteso nella sua soluzione stilistica e retorica, costituisce il sostrato su cui il *divertissement*, coniugandosi all’analisi vigile e mobile di una modernità che muta, assume funzione decostruttiva. “Insomma un gioco che al di là dell’apparente levità, è molto serio”. ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 18. Savinio è sostanzialmente allievo della scuola comica di età umanistica (Luigi Pulci, e François Rabelais) dalla quale ricava sia il vivace e iperbolico realismo, che si materializza in un estro linguistico basso e legato alla dimensione corporale, sessuale e fisiologica, sia l’abilità immaginifica con la manifesta intenzionalità di riprodurre una rappresentazione deformata della realtà per debordare in un grottesco estraniante. Nel suo noto saggio su Rabelais, Bachtin offre una efficace rappresentazione della scrittura grottesca del poeta francese; in tale ottica sembra possibile rintracciare il gusto dissacratorio di Savinio. Queste le parole dello studioso russo: “Alla base delle immagini grottesche sta una concezione particolare dell’insieme corporeo e dei suoi limiti. I confini fra il corpo e il mondo e fra i diversi corpi nel grottesco sono tracciati in modo completamente diverso rispetto alle immagini classiche e naturalistiche. [...] *Il corpo grottesco*, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo; [...]. È per questo motivo che il ruolo più importante del corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. [...] Dopo il ventre e il membro virile è la bocca che ha la posizione più importante nel corpo grottesco, [...]; infine il deretano. Tutte queste protuberanze e orifizi sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci. È questo il motivo per cui gli avvenimenti principali nella vita del corpo grottesco, gli atti del dramma corporeo – il mangiare il bere, i bisogni naturali (e altre escrezioni: traspirazione, secrezione nasale, starnuti) l’accoppiamento, la gravidanza, la nascita, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte, lo spezzettamento, lo smembramento, l’assorbimento da parte di un altro corpo – avvengono ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l’inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati. Così la logica artistica dell’immagine grottesca ignora la superficie chiusa, uniforme e cieca del corpo, e si fissa soltanto sulle sporgenze – escrescenze e germogli – e sugli orifizi, cioè soltanto su quelle cose che escono dai limiti del corpo e conducono *al fondo* del corpo stesso. [...] [Il corpo grottesco] È il luogo di un passaggio in cui la vita si rinnova di continuo, un vaso inesauribile di morte e concepimento”. MICHAEL BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Biblioteca Einaudi, Torino 1979, pp. 345-348. In questo medesimo

dall'altra, è riconoscibile l'umorismo prorompente e aggressivo di gusto scapigliato<sup>162</sup> unitamente alle atmosfere evanescenti ed oniriche che rivelano "il mondo che nessuno ha mai visto – un mondo dinnanzi al quale l'uomo fanciullo che i rispetti non rattengono non può fare a meno di ridere"<sup>163</sup>.

La scrittura saviniana, come si è detto sopra, risente delle cervelotiche contorsioni verbali che, miste all'uso quanto più ampio possibile di lingue diverse dall'italiano, non esclusi i dialetti, tradiscono l'idea di un cambio di prospettiva la quale trasmette un senso diverso alla parola; nell'*Hermaphrodito*, infatti, l'uso delle categorie narratologiche

---

approccio ermeneutico si inserisce il contributo dell'antropologo Klaus-Peter Köpping, *Oscenità*, in cui lo studioso tra i diversi contesti storico – culturali, che attribuiscono alla rappresentazione del corpo caratteristiche e peculiarità ai limiti della narrabilità, pone quello rabelaisiano sottolineandone non tanto la natura burlesca, degenerate e ripugnante, come potrebbe apparire a un primo livello di osservazione, ma la sua stessa quintessenza, ovvero quella del "carnevale scatologico" che è stato ritenuto incompatibile con il senso del pudore per il prevalere di nuove regole di educazione e con l'innalzamento della soglia dell'imbarazzo nell'età moderna. L'obiettivo dell'intervento, che non tace il poderoso studio di Bachtin sull'opera di Rabelais, mira a far luce sulla presenza, nella storia della cultura europea, di una ambivalente forma del riso – trionfale e beffarda, gioiosa e sprezzante – proprio attraverso la rappresentazione dell'escrementale e del sessuale che trovano sintesi e rappresentabilità nel corpo grottesco che, a suo modo, è o diviene realtà di confine tra il noto e l'ignoto, tra il dicibile e la censura, tra il brivido e il piacere, tra sacralità della natura e libertà primordiale, tra vita e morte. Cfr. KLAUS – PETER KÖPPING, *Oscenità*, in CHRISTOPH WULF (a cura di) - ANDREA BORSARI (curatore dell'edizione italiana), *Le idee dell'antropologia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 576-577.

<sup>162</sup> "In *Hermaphrodito* Savinio sa che deve limitarsi a dei fendenti che denunciano un dissenso radicale, "contestazione" che non richiede articolate motivazioni. È questa la superficialità che nelle avanguardie ha sempre, o quasi, presene; in quanto non è contenutistica bensì formale; [...] Diremo l'ovvietà: questa forma non è priva di sostanza, di "contenuti". Meno ovvio forse è il fatto che entrano solo quelli che stanno bene dentro quella forma, in quella forma, in quel determinato momento, e in quella lingua e cultura, e in altre storie. [...] Esser frivoli per essere seri al momento giusto; essere superficiali per essere profondamente attuali. [...] La sua scrittura è costretta a frequentare la vita nel suo farsi, frammenti di vita vissuta, autobiografia, Il protagonista parla di cose che ha visto o fatto e se ne fa carico in prima persona: tanti io che non fanno coerenza, anche perché perseguono un disegno opposto, "dissennato" e "informe". WALTER PEDULLÀ, *op. cit.*, pp. 204-207. È Marco Sabbatini a osservare il valore formativo che assumerà l'incontro con Carlo Dossi e la lettura delle sue opere: "Nessuno sembra aver notato che il giovanissimo Savinio frequenta in questi anni due dei massimi protagonisti di quell'esuberante capitolo della cultura italiana: Arrigo Boito e Carlo Dossi. [...] L'incontro con Dossi, la lettura di un libro programmatico quale la *Desinenza in A* sono senz'altro nella vita dell'aspirante scrittore di diciassette anni eventi importanti e non privi di ripercussione". MARCO SABBATINI. *op. cit.*, p. 128. Savinio ricorda il suo primo incontro con queste parole: "Di Carlo Pisani Dossi, ministro plenipotenziario d'Italia ad Atene, serbo un ricordo come di persona veduta in un sogno. Io Avevo due anni, lui era già sulla soglia della vecchiaia". ALBERTO SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 300. E ancora: "Carlo Dossi per l'anagrafe letteraria, per l'anagrafe comune e per il corpo diplomatico che lo noverava tra i suoi legati, costui era Carlo Alberto Pisani Dossi. [...] Una mattina arrivo a Como per invito di colui che era stato amico di mio padre, [...]. Nell'atrio brillate di nitore noto il fregio che corre torno torno la parete: una fila di carciofi cui si intreccia questo motto: «mira al cuore», e ne domando al padrone di casa. – Il carciofo, mi spiega Alberto Pisani, sono io: brutto, chiuso, spinoso come il carciofo, ma come il carciofo buono di cuore. Lo guardo non era davvero possibile somigliare Alberto Pisani ad Apollo. Per rompere l'imbarazzo tento di parlargli dei suoi libri: avevo letto *Desinenza in A*, *Gocce d'inchiostro* e comincio a dirgli il bene che ne penso. Allora quell'uomo contratto si contrae di più, si chiude anche più, diventa anche più «carciofo», e riparandosi dalle mie lodi come fossero mazzate, finisce col dirmi che Carlo Dossi non è lui, ma... suo fratello". ID., *Uomo carciofo*, in *Torre di Guardia*, cit., p. 118-119. Cfr. GERD ROOS, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco – Milano – Firenze. 1906 – 1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, p. 131-133. Ai fini della presente ricerca, il suggerimento di Sabbatini si rivela utile poiché in *Margine alla Desinenza in A* si colgono alcune caratteristiche che si ritroveranno nella scrittura saviniana: il linguaggio figurato, la metafora prolungata e costruita con la decuplicazione dei sensi e dei livelli di lettura, il ricorso alle immagini zoomorfe, la farragginosa costruzione sintattica, il laborioso brulichio di immagini, nonché l'accostamento-commistione dei vari generi e dei diversi registri insieme al plurilinguismo e all'espressionismo che avvalorano un certo truce descrittivismo.

<sup>163</sup> GIOVANNI PAPINI, *op. cit.*, p. 953.

destrutturate all'interno di un disarmonico montaggio di segmenti narrativi autonomi, tendono a svilire e a demistificare le categorie gnoseologiche della letteratura nelle quali la tradizione letteraria ha riconosciuto e continua a riconoscere una determinata e cristallizzata forma narrativa.

In tale squadernamento erratico di linee e di curve l'intelligenza di un lettore brillante diviene privilegiato antagonista dello scrittore nello *steeple-chase*<sup>164</sup> alla volta di quella ricerca di senso del testo che è provocatoriamente "asimmetrico" e in cui la scrittura plurilingue, che non disdegna né le onomatopée né le espressioni prelogiche in filastroccheggianti componimenti infantili, ondeggia, mista a divagazioni oniriche, carambolando tra l'ironico burlesco e l'anamnesi nostalgica:

In questa città di funambolismo, vestirò una maglia color carne. Voglio riscuotere applausi diluvianti. Sono un forzatore terribile; l'incalcolabile peso in cima al gambo – 1m e 69 cm –. Destinato anch'io alla tragedia variopinta dei saltimbanchi. Anche per me sta muta questa folla ove il totemismo fa strage.

E ricordo te – Egitto – perfettissimo rappresentante di uomini. Come idoli del Nilo, mi vedo intorno intorno, uomini con facce bestiali. Animali piagnolosi vestiti di nero, terribilmente tragici. Chi sa mai per quale tragedia?... Ché loro no sanno la tragedia che *so io*; eppure allegro, come zampilli municipali nei dì festivi<sup>165</sup>.

In *Dio – Ruotalibera* si legge:

[...]  
Durus componere versus  
[...]  
Gluc! Cip!... gluc! gluc! cip! cip! cip!  
Gluc! Cip!... gluc! gluc! cip! cip! cip!  
(sbatacchiamento di usci; starnazzamento di pollame cui si tira la carotide: la *voivalle céleste rantola nel mezzo al thé litteraire di Frau von Sapho*)<sup>166</sup>.

E più in là scrive:

L'Argonauta se ne va  
tralallèra trallalà  
l'Argonauta se ne va  
chi sa mai se tornerà!...<sup>167</sup>

Nella scrittura di Savinio le molteplici suggestioni si fondono in un amalgama complesso, che sfida le strutture mentali e insieme le alleggerisce, dà loro la gratuità di una leggerezza e di una superficialità le quali non possono che farsi giocosa disapprovazione dei valori assoluti e riscoperta delle libere associazioni; inno, quasi, alla casualità della natura e della vita.

---

<sup>164</sup> ID., *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 5.

<sup>165</sup> IVI, p. 73.

<sup>166</sup> IVI, p. 46.

<sup>167</sup> IVI, p. 158.

Raccolta di testi in prosa e in versi, *Hermaphrodito* racconta tramite divagazioni vivaci, prima, e malinconiche, dopo, enigmi vuoti, validi per la loro stessa stranezza e aperti, come l'omonima figura mitica, a una pluralità indistinta di stati e condizioni opposte nel regno dell'indeterminatezza e dell'ironia:

L'Homme sans mensonges a fini sa journée,  
retour sans espoir d'une folle tournée.  
Que voulez – vous, en some?  
Reviens ô voyage!  
Orange!  
rivage!  
virage!  
mirage!...

(È l'ora in cui t'attendo, gentile Oriente; principe fenicio; tu, diavolo – galanteria, che sai accarezzare colla magia de' tuoi suffumigi le belle dame quarantenni dalla ganascia tumefatta per flussione gengivale, addormentate sotto i cortinaggi invidiati dal sottoscritto, asceta per forza maggiore – noblesse oblie! – Oriente, è l'ora! Vieni, Oriente, genio delle bionde minuscole piramidi! Vieni, Oriente, satana benefico dei Zampironi!)<sup>168</sup>.

“Lo spartiacque, che è discriminare tra tradizione e avanguardia – scrive Marcello Carlino – o passatismo rapito ed inerte e coinvolgimento straziante nelle contraddizioni della storia, sta in quell'*immoralismo* e nei suoi corollari di *mortificazione* della poesia, di equivalenza produzione – poesia e, infine, di politica della poesia”<sup>169</sup>: per questo Savinio, rompendo gli indugi e non temendo di entrare in rotta di collisione con le strutture di potere riconosciute, contrappone alla “società che, pur disgregata com'è, pensa di poter proporre valori assoluti, [...] la casualità, la libera immaginazione, quali strumenti atti a fondare una nuova libertà”<sup>170</sup>.

La predilezione per una scrittura così vertiginosamente antiretorica e nello stesso tempo tanto ambigua e oleaginosa è da ricollegare a delle scelte estetiche in virtù delle quali nell'*Antologie de l'Humour noir*” pubblicata nel 1940, il leader dei surrealisti, André Breton, dichiarerà che Alberto Savinio e il fratello, Giorgio De Chirico, sono da considerare all'origine del surrealismo<sup>171</sup>. L'artista francese nei due Dioscuri riconosceva l'uso simultaneo di tutte

*les ressources du visual et de l'auditif [...] à contribution pour la création d'un langage symbolique, concret, universalment intelligible du fait qu'il prétend rendre comte au plus haut degré de la réalité spécifique de l'époque [...] et de l'interrogation métaphisique*

---

<sup>168</sup> IVI, p. 7- 8.

<sup>169</sup> MARCELLO CARLINO, *op. cit.*, p. 32.

<sup>170</sup> MICHELA SACCO MESSINEO, *op. cit.*, p.552.

<sup>171</sup> “*Tout le mithes moderne encore en formation s'appuie à son origine sur le deux oeuvres dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico, oeuvres qui atteignent leur point culminant à la veille de la guerre de 1914*”. ANDRÉ BRETON, *Alberto Savinio*, in ID., *Antologie de l'humour noir*, Pauvert, Évreux 1985, p. 341.

*propre à cette époque (le rapport des objets nouveaux dont elle est amenée à se servir et des objets anciens, abandonnés ou non, est des plus bouleversants en ce qu'il exaspère le sentiment de fatalità*"<sup>172</sup>.

In Savinio, fa notare lo scrittore francese, vi è una solida nonché corporea concretezza da cui scaturisce una realtà metafisica, che ritrova le ragioni d'essere non nell'immaterialità trascendente, che sovrasta l'oggetto annullandolo, "ma nelle profondità pulsionali di cui l'oggetto stesso è investito"<sup>173</sup>. L'idea, che prende forma attraverso la materialità della scrittura, s'incorpora assumendo virtù percettivo-sensoriali nelle figure polimorfiche, che solcano la testualità plurale del romanzo. Il Nostro, quindi, entra chiaramente in polemica col naturalismo e la scuola filosofica ad esso contigua, il positivismo, ritenendo quest'ultima una elaborazione filosofica deficiente<sup>174</sup> poiché nega l'aspetto metafisico della realtà: questa, infatti, non è in "antitesi a fisico, ossia ciò che cade sotto i sensi materiali"<sup>175</sup>, ma ne qualifica l'intimità lirica. Così scriverà su "La Fiera Letteraria" nel 1948:

Per molti la poesia viene da fuori alle cose, le tocca, le penetra, le anima di sé; per altri, tra i quali io mi pongo, la poesia non viene da fuori, ma nasce dentro la cosa stessa: dal fondo di ciascuna cosa. Questa la proprietà della poesia «metafisica», questo alimentarsi da sé, come i laghi di origine vulcanica. Ricordo l'insistenza di mio fratello e mia, al tempo in cui di conserva illustravamo e commentavamo il carattere della «nostra» poesia metafisica, a parlare dello «spettro» delle cose, ossia della loro sembianza interna. Da qui il carattere «di sogno» della nostra poesia metafisica, di un mondo in condizione di sogno, ossia di nuda interiorità e sgombro delle rivestiture aggiunte dall'esteriorità. E ricordo che l'anatomia interna era un elemento che più spesso ricorreva nella nostra poesia metafisica, come un'«architettura», come una specie di «geografia» di quella nostra poesia. La poesia metafisica, come scoperta ed espressione della psiche delle cose (di una statua, di un monumento, di una piazza, di una città, di un paesaggio, di un oggetto, di un cielo) ossia della poesia interna dell'universo, ha preannunciato, e in campi di là dall'umano e più vasti, la rivoluzione recata di poi dalla psicanalisi, ossia la rivelazione di una umanità animata spiritualmente da un proprio e intimo motore psichico"<sup>176</sup>.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> SILVIA PEGORARO, *La metamorfosi e l'ironia. Saggio su Alberto Savinio*, Printer, Bologna, 1991, p.32.

<sup>174</sup> "Il naturalismo, nell'arte, corrisponde a quello che, nella filosofia, è il positivismo. Ora, senza entrare in una dilungata disquisizione filosofica [...], si può cionondimeno stabilire che il positivismo, nella totalità della filosofia, rappresenta una forma deficiente". ALBERTO SAVINIO, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori plastici", anno I. n. IV – V, aprile – maggio 1919, p. 10; ora in ID., *La nascita di Venere, Scritti sull'arte*, cit., p. 53.

<sup>175</sup> ID., *Primi saggi di filosofia delle arti*, in ID., *Torre di guardia*, op. cit., p. 165.

<sup>176</sup> ALBERTO SAVINIO, *Talete e Pitagora*, in "La Fiera Letteraria", III, 6, 13 febbraio 1948, p. 3; ora in ALBERTO SAVINIO, *Scritti dispersi. 1943 – 1952*, cit., p. 737. Una settimana prima, sul numero precedente di "Fiera letteraria", lo scrittore aveva pubblicato un altro articolo importante, secondo me, ai fini della comprensione della sua opera e in cui propone, rivolgendosi ai letterati italiani, di distinguere le parole *anima* e *psiche*: "L'anima ci era data da Dio e ci era ripresa da Dio («restituire l'anima a Dio», «rendre l'âme», «den Geist aufgeben»), la psiche invece è di nostra esclusiva proprietà e non abbiamo da riceverla né da restituirla a nessuno. Si parla tanto di «dignità umana». Eccone il più chiaro esempio. Non più l'uomo governato da un'anima di origine ed essenza non sua, ma le infinite e «miracolose» possibilità dell'uomo, determinate da quella parte di sé che noi chiamiamo psiche". ID., *Anima e Psiche*, in "La Fiera Letteraria", III, 5, 6 febbraio 1948, p. 3; ora in ID., *Scritti dispersi. 1943 – 1952*, cit., p. 733 – 735. Il Nostro, inoltre, esorta vivamente gli scrittori italiani ad operare quella che definisce, nel medesimo articolo, l'"igiene mentale" in vista di un più efficace rinnovamento della lingua: "Il gusto della lingua – il gusto della parola è generato sia pure indirettamente da un'idea, da un pensiero, da una condizione mentale; e se il letterato ama la propria lingua e le voci della propria lingua con lo stesso amore con cui ama i formaggi, i frutti e i condimenti della propria terra,

Alla luce di questa concettualizzazione va compreso il surrealismo saviniano secondo cui “dare forma all’informe e coscienza all’incosciente”<sup>177</sup> significa porre in dignitoso risalto quell’altra realtà che la comune visione non ha ancora corrotto e che solo un occhio acuto e chiaroveggente – un occhio di poeta – riesce a scrutare per superare la realtà convenzionale, spesso fittizia che la maggior parte degli uomini ritengono essere la vera realtà. La dimensione dell’oltre è paradossalmente per l’autore dell’*Hermaphrodito* l’ipospazio dell’interiorità poiché quella esterna realtà, gravata dalle sovrastrutture culturali e ricostruita secondo la retorica dei poteri<sup>178</sup>, diviene oggetto della scrittura del poeta che, esaminandola, ne interiorizza e ne riforma la fisionomia: è questa la “vera” realtà che il poeta nella sua chiaroveggenza svela al suo lettore:

*Un pied en délir attaché à un jambe en zigzag, qui tremple dans la mer bleue et en frissonne.*

*Respectez le peuple de la botte. Ayez garde de soigner toutes ces menues attentions dont on use evers les personnes d’âge, émeailléées par la noble patine de la douleur*<sup>179</sup>

La scrittura di Savinio diviene materializzazione di un linguaggio “quotidianizzato” e rinfoltito da componenti descrittive e figurative che, svelando gli abissi di un inconscio depresso nelle logiche del pensiero cosciente, sbriciolano la granitica mole delle strutture linguistiche ordinarie, artificiosamente sceneggiate dalla rigida regolarità del sistema; per questo motivo, la scrittura saviniana, che si materializza attraverso il *calembour*, l’anfibologia, il *non-sense*, descrizioni e divagazioni oniriche, venendo meno alle forme simmetriche della narrazione e della comunicazione, esercita un’insistente funzione straniante, indirizzando il lettore verso ciò che sta al di là del testo stesso, verso un altrove ipertestuale che negli scritti venturi si identificherà con la condizione dello stato di morte<sup>180</sup>.

Questa scrittura, che abbonda di lapsus e di ripetizioni, di divagazioni e di sogni, assume una forma narrativa controllata nella seconda parte dell’opera che, pur assumendo una

---

che è la più «garantita» qualità che si suole riconoscere al letterato «di razza», è perché il letterato ama vivere nel caldo della piccola tradizione locale nella quale si è trovato a nascere, e fuori si raggela e muore [...] Bisogna, per igiene mentale, aggiornare regolarmente il linguaggio”. IVI, p. 734.

<sup>177</sup> ID., *Tutta la vita*, in ID., *Casa «La Vita»*, cit., p. 555.

<sup>178</sup> La polemica antiretorica troverà conferma anche in futuro e specificatamente nell’articolo *Premier* ora contenuto nel libretto *Sorte dell’Europa*: “Nostra cura costante deve essere la caccia, ininterrotta e spietata, a qualunque forma di retorica; perché non c’è soltanto la retorica della «grandezza», che è quella di cui si servì preferibilmente il fascismo: c’è la retorica della «modestia», la retorica della «bontà» la retorica dell’«onestà», che non sono meno pericolose di quella”. ID., *Premier*, in ID., *Sorte dell’Europa*, cit., p. 51.

<sup>179</sup> ID., *Hermaphrodito*, cit., p. 65

<sup>180</sup> Riferendosi ai protagonisti dei racconti di *Narrate, uomini, la vostra storia*, scriverà nella prefazione di *Casa «la Vita»*: “Nella vita di «quegli» uomini la cosa più importante è la morte” E continua ancora asserendo: “Amplifichiamo: nella vita «degli uomini» la cosa più importante è la morte”. ID., *Casa «la Vita»*, in ID. *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 201.

regolarità formale, non disdegna, comunque, di offrire al lettore la visione ironica di una umanità malata alla ricerca del proprio autosuperamento; e all'interno, quest'originale organigramma compositivo, quale è l'*Hermaphrodito*, per la casuale e irregolare commistione di testi, assemblati secondo la successione delle pubblicazioni dei brani sulle varie riviste nel periodo che intercorre tra la permanenza a Parigi e il rientro in Italia, la fuga sonnambolica dal realismo tridimensionale verso sospensioni pregni di figure fantastiche, che tradiscono la cifra onirica di un'opera in cui convergono i diversi "sentire" artistici, come il dadaismo e il futurismo<sup>181</sup>, genera l'emersione dell'irruente "io" giovanile dell'autore che, non rinunciando alla propria esuberanza, invita il lettore ad assumere uno sguardo "ipocrita" e ad accostarsi al libro quale luogo in cui la Storia è sospesa e le coordinate spazio – tempo vengono meno a favore della contraddizione, del doppio e dell'alterità. La ricerca di sé, che si dispiega attraverso le cose, e la destrutturazione e ristrutturazione di queste in sé e attraverso sé, come rileva il Papini<sup>182</sup>, si traduce in pagine plurilingue di intricato onirismo saturnino frammisto a straniante e frivola leggerezza, che frustrano l'attesa del lettore disorientato tra le disarticolate composizioni di un labirinto di specchi deformanti:

La mente dell'uomo, sotto la spremuta dell'inquietudine, si pone in movimento rotatorio e lavora velocemente. Così fa la mente mia, in quel momento, ma, poiché essa è una mente letteraria, lavora a fucinare immagini – secondo gli usi della bestia intellettuale: mi vedo Pietro Micca nella polveriera, mi vedo brigante sardo accerchiato in un covo di nuraghe, mi vedo amante adultero rimpiazzato nel sottoscala... Fregolinata ideale che si svolge nel battito di un secondo – poiché lo spirito, in simili circostanze, percorre velocità fantastiche in spazi incalcolabilmente brevi – a somiglianza di quanto può fare nello stato di sogno ove, nell'infinitesimo attimo, è capace di compiere un triplice circuito di questo e altri mondi [...]

Così, dunque io – uomo intelligente e, per di più, chiuso il repertorio delle mie trasformazioni, mi ritrovo nella pelle originale, non però senza una certa impressione di sorpresa [...]<sup>183</sup>

## Con palese androgina e calcolo di patromaternità

Quella logica interna, a cui Bramanti fa riferimento nel suo saggio, si palesa nella figura dell'ebreo ermafrodita all'interno del brano de *Il religioso*: l'uomo sul tetto, "malato di un doppio motore genitale e sofferente così degli ovari che dei testicoli"<sup>184</sup>, è simbolo dell'unità ritrovata quale sintesi emergente dal conflitto dei contrari a cui le sezioni precedenti

---

<sup>181</sup> Cfr. VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 21-22; STEFANO LANUZZA, *op. cit.*, p. 14-15; SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, cit., p. 192.

<sup>182</sup> "Egli scopre se stesso attraverso le cose e le cose attraverso se stesso e in questo flusso e riflusso di luci e di parole sa traslatore in parole ricche, in parole nuove, in parole variopinte e risuscitate, quel tanto che la materia letteraria consente, in questa lingua che per i veri ricchi è sempre povera". GIOVANNI PAPINI, *op. cit.*, p. 954.

<sup>183</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 132.

<sup>184</sup> IVI, 189.

rimandano secondo un processo convergente di tesi e di antitesi. Bramanti, applicando i criteri junghiani della contrapposizione tra *Anima* e *Animus*, propone un'interessante criterio di lettura: Ermafrodito diviene simbolo di una unità raggiunta, ma evidenti sono anche i sintomi dello stato di malattia per la quale questa unità personale non può che apparire ineluttabilmente mostruosa; la sublimazione, che scaturisce dall'incontro – conflitto, risemantizza il simbolo che è essenzialmente sintesi di conscio e inconscio sia personale che collettivo e rimanda, secondo la lettura junghiana, ad una realtà che è solo parzialmente conosciuta e che tiene nascosta alla conoscenza la parte migliore di sé in uno spazio dal quale attira irresistibilmente la conoscenza finita dell'uomo perennemente in tensione nello sforzo di superarsi<sup>185</sup>:

Nell'incomprensibile sanscrito di quell'uomo, intesi ch'egli riportava a sé e in quella casa sua, tutti i fossili da cui aveva tratto il suo ingresso in questa vita storta; nonché suscitava intorno a sé e in quella casa sua tutti gli zoidi che sarebbero germogliati dal suo seme.

Egli era un uomo strano; vera macchina di mondo e degno d'illustrare la propria discendenza meglio che il Colleone di Venezia e il Tricouillard di Francia.

Come l'ebbi esaminato attentamente, scopri la terribile fecondità racchiusa nel suo corpo bacato.

Prognosticai in lui un misto dei due sessi, con palese androgina e calcolo di patromaternità. Lo indovinei malato di doppio motore genitale e sofferente così degli ovari che dei testicoli.

[...]

Costui era votato alla procreazione e al conseguente problema del parto che lui magari, avrebbe risolto da sé solo.<sup>186</sup>

L'androgina o la patromaternità di quell'"uomo strano", percepita simbolicamente come condizione borderline, suggerirebbe un rimando alla forma fratta e sfuggente della scrittura saviniana o alle ardite costruzioni narrative, che pendolano fra poesia, prosa e teatro, o, ancora, alle atmosfere oniriche, quali stati di sospensione tra conscio e inconscio, tra vita e morte, tra mito e rito, tra comico<sup>187</sup> e lirico; l'androgino costituisce la linea di confine, la

---

<sup>185</sup> Cfr. FREUD, ADLER, JUNG, *Psicanalisi e filosofia*, ANGELO CRESTINI (a cura di), Editrice La Scuola, 1986, pp. 145 – 156.

<sup>186</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermafrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 189.

<sup>187</sup> "Il comico nasce dalla 'smontatura delle cose' serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. Nel riso c'è sempre qualcosa di basso (di 'mortale') e per questo il riso è considerato 'volgare' (così nobile, invece, così distante la gravità!). [...] Nel comico non c'è posto per l'eternità". ID., *Comico*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 98. Tra ironia e caricatura, il comico in Savinio suscita un riso amaro e inquieto per via della natura caricaturale, maligna e pungente delle sue rappresentazioni: non si tratta di un comico licenzioso, sebbene attinga anche dal repertorio lessicale e immaginifico della letteratura comico – rinascimentale né di un comico gratuitamente burlesco o buffonesco, sebbene non venga meno la parodia di se stesso (*Il rocchetto di Venere*) e di alcuni personaggi storici (v. Mazzini; l'ebreo burlone; il manichino che rimanda all'uomo automa dei tempi moderni). La comicità saviniana si materializza attraverso il gioco linguistico che la psicanalisi vaglia e scandaglia per i molti punti di contatto che una certa costruzione illocutoria condivide con il sogno rilevando la polisemia della *parole* tra condensazione delle immagini e disseminazione dei significati; né esistono corrispondenze univoche o significati fissi, ma solo la pluridimensionalità del discorso fantastico che si evolve per i sentieri non convenzionali del sogno. Silvana Cirillo parla di ornamento figurale della scrittura saviniana teso a irretire il lettore per provocare il cambiamento in questo e, per suo tramite, anche nella comunità: "Il cosiddetto ornamento figurale serve anche a conquistare il lettore e a procurargli piacere, ad avvincerlo e

frontiera tra l'evidenza e il mistero, fra la legge positiva e l'istinto primordiale e, in Savinio, assume anche un valore metaletterario, ovvero lo strumento retorico, oltre che simbolico, tramite cui ibridare l'atto letterario: la letteratura non è un attestato di identità nazionale o territoriale ma al contrario, essendo una produzione intellettuale e assumendo una valenza antropologica, si deve evolvere nelle forme più avanzate superando quelle stantie proprie di una retorica tradizionale, alla quale il Montale vorrà "torcere il collo", e prevenire/accogliere l'ignoto e il brivido che l'incontro col diverso comporta.

La visione del fecondo androgino, di cui lo scrittore non può fare a meno di "prognosticare" la conturbante deformità, richiama alla mente quanto Diodoro Siculo scrive nel I sc. d.C. quando si riferisce alla mostruosità che caratterizzava, allora, la specie di questi esseri rari e forieri di "presagi ora di mali ora di beni"<sup>188</sup>; ma, oltre che Diodoro Siculo, nella descrizione della visione dell'informe mostruoso converge la lettura de *Les Chants de Maldoror* di Lautrémont che scrive:

*Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec ses pâles rayons ne cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en meme temps que la grace d'une vierge céleste. [...] Il ne mêle sa présence, ni parmi les hommes, ni parmi les femmes; car, sa pudeur excessive, qui a pris jour dans cette idée qu'il n'est qu'un monstre, l'empêche d'accorder sa sympathie brûlante à qui que ce soit*<sup>189</sup>.

L'Ermafrodito, in virtù della sua gravidanza mitico-simbolica, rimanda ad una unità caotica e antilogica/ultralogica, amorfa e irregolare, paurosa, incomprensibile, mostruosa e, nel mare delle antilogie conflittuali (lotta tra uomo e donna, nelle varianti madre-figlio e

---

sedurlo, così nel *witz* la *tendenziosità* ammicca al lettore, lo conquista e coinvolge nella sua "intenzionalità". «Essa» afferma Freud «può essere ostile o oscena a seconda se libera l'aggressività o la sessualità» (nel caso dei testi saviniani sono presenti ambedue le linee tendenziose). [...] Questo lavoro continuo di scrittura, dunque finisce necessariamente per aggiungere significati a significati. [...] E lo abbiamo visto per Savinio in tante circostanze letterarie: non solo nell'esibizione vistosa degli organi, degli oggetti, degli strumenti, delle funzioni sessuali (là il discorso è anche troppo esplicito), ma in tutto un materiale linguistico involuto, più contorto, più figurato, che trasmette un'inquietudine e un piacere della scoperta ancora maggiori: perché il piacere della scoperta nasce da un fondo sotterraneo di rimozione, che qui invece si svela e ci consente di partecipare e capire". SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 247-248. Insomma, la pagina saviniana sembra essere attraversata dalla suggestioni teorico-analitiche che Freud formula ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, del 1905: il riso e il comico, come l'ironia, l'umorismo e l'arguzia, che dallo studioso viennese sono ricompresi all'interno di una rete di rapporti intrinseci con il linguaggio del sogno, costituirebbero il segmento creativo, per quanto momentaneo, della singolarità del soggetto motteggiatore o arguto o ironico o umorista che neutralizza per un momento i divieti che derivano dal principio di realtà. Lo studioso viennese, pur chiarendo la natura dissimile, nonché i meccanismi attraverso cui si strutturano le varie categorie, che suscitano il riso, riconosce in esse "le stesse leggi che governano il mondo del sogno." NADIA FUSINI, *Senso e non – senso tra psicanalisi e letteratura*, in SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, NELLY CAPPELLI (a cura di), con un saggio introduttivo di FAUSTO PETRELLA [*Freud, il riso e il motto di spirito*], BUR Rizzoli, Milano 2010, p. III – IV.

<sup>188</sup> DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, IV, 6.

<sup>189</sup> ISIDORE DUCASSE COMTE DE LAUTREMONT, *Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres . Poésies I et II*, Gallimard, Paris 1973, pp. 75-77.

amata-amante, lotta tra il tempo fumoso e sfuggente del sogno e quello determinato della storia), mostra tutta la sua forza generatrice nel procreare uomini che evolvono da “grappoli di carne che si ritorcono, poi si elevano e camminano, indi crescono con vigore”<sup>190</sup>. Una tale visione provoca la diffidenza dello scrittore – personaggio, suscitando in lui il rigurgito di certi “biblismi” e di “un greve sapore del passato”, ma assume nello stesso tempo il valore simbolico di una forma di diversità completa in se stessa e capace di assolvere alla procreazione e al conseguente parto “da sé solo”<sup>191</sup>: quella diversità mostruosa nella quale lo scrittore rinviene “una certa comunanza con i gravi moti della natura”<sup>192</sup>; quella forma mostruosa che, in un passato mitico, rivoltandosi contro il dio degli dei olimpici, riuscì a incutere timore e paura, ora suscita la diffidenza dell’artificioso sapere borghese e smaschera i tronfi canoni di una produzione artistica ancorata alle collaudate certezze che ottendono meschinamente l’intelletto e imbalsamano la libera creatività.

Savinio, in virtù di questa nuova dimensione, schierandosi contro opportunisti e reazionari, contro i promotori della *morale ferrugineuse*<sup>193</sup>, intende scombinare il rigoroso gioco delle parti per mostrare ad ognuno se stesso<sup>194</sup>: questo è il fine di quell’opera che Prezzolini, vice – direttore della «Voce», definì pustola indecente e bubbone malefico e che Savinio a distanza di quasi trent’anni ritiene straordinariamente feconda perché da essa derivano tutte le altre opere letterarie, musicali e pittoriche e in essa egli stesso si riconosce: “Tutto che io sono nasce da lì. [...] Non c’è nulla che non tragga da quella pustola o da quel bubbone”, egli scrive nella *Piccola Guida alla mia opera prima*<sup>195</sup> e l’*Hermaphrodito*, che assume il ritmo narrativo di un gioioso carosello di idee<sup>196</sup>, prima, e della riflessione introspettiva avvolta da un’aura fantastica, dopo, assurge a valore di manifesto poetico dell’arte saviniana. Scrive, infatti, il Nostro:

É nel male, o in ciò che agli uomini «sembra» male, la grande e misteriosa forza generatrice. O santa ripugnanza delle generazioni! Abbandono agli imbecilli il Bene, agl’impotenti il Niente, agl’infecondi la Merda Bianca.

Hermaphrodito [...] nacque da quel vento di piena libertà che soffiò, quando anche l’ultimo dubbio cadde che l’antica «idea» e l’antica «immagine» dell’universo erano

---

<sup>190</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 190

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> È un sintagma utilizzato da Savinio nel *Prélude Tête - antichambre de ministre* e semanticamente contiguo a *morale rigide*, indica lo stato di obsolescenza di un sistema di valori incompatibile col “gioioso carosello di divine frivolezze”. Cfr. SAVINIO, *Hermaphrodito [Prélude Tête – Antichambre de ministre]*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp.5 -7; SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, cit., p. 191.

<sup>194</sup> Cfr. UGO PISCOPO, *op. cit.*, p. 85.

<sup>195</sup> ALBERTO SAVINIO, *Piccola Guida alla mia opera prima*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 927.

<sup>196</sup> “Dans ma tête transparente il se passe un charmant va – et – vient de jolies choses... Joyeux carrousel: mes idées courent au galop, et font du steeple – chase” ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito [Prélude Tête – Antichambre de ministre]*, *op. cit.*, p. 5.

crollate per sempre: quella idea e quell'immagine che per tanti secoli aveva mostrato agli uomini un universo molto suadente, molto confortante, molto comodo ma falso<sup>197</sup>

*Hermaphrodito*, la prima opera letteraria in assoluto del nostro autore, costituisce “l'atto di nascita di tutta la collana di pseudonimi dietro ai quali lo scrittore verrà a celarsi”<sup>198</sup> e inaugura il complesso viaggio attraverso il caleidoscopio di identità che, da un libro ad un altro, il Nostro scomporrà in sempre più diverse combinazioni provocando il lettore a raccogliere il guanto della sfida della decodificazione e della ricerca di senso del testo letterario offerto.

Il criterio che Savinio utilizza nell'espone e sviluppare tali tematiche, afferma Marcello Carlino, è quello dello sguardo ipocrita<sup>199</sup>, dello sguardo che va oltre l'apparente e che, penetrando la realtà, ne scopre la dimensione lirica per la quale è necessario quella che, in *Maupassant e "L'Altro"*, il nostro definisce “indipendenza di sguardo tra occhio e occhio”<sup>200</sup>, grazie alla quale l'artista, che penetra i reconditi meandri della coscienza dell'universo, si distingue dall'uomo compromesso col sistema.

Tale strabismo esegetico diviene il criterio di lettura in virtù del quale tutto l'universo è compreso e illustrato sulla pagina letteraria; il lettore, a sua volta, chiamato ad assumere questo sguardo decodificante, diviene nello stesso tempo artista e complice dello scrittore: anche il lettore, quindi, con la sua creatività ricomprende e riattraversa i millenni durante i quali l'universo si è evoluto; acquista lo sguardo poliprospectico per intendere le postazioni plurifocali del giudizio dello scrittore contribuendo a sua volta alla stesura di un “nuovo romanzo” con prospettive critico-affabulatorie tendenti all'infinito come l'universo.

Il lettore, disorientato dal panlinguismo su cui si evolve una scrittura “impalpabilmente burlesca”<sup>201</sup>, polimorfica e dagli incerti contorni, è seriamente tentato di richiudere il libro per dedicarsi a letture più “coerenti”, ossia alla lettura di testi dalla scrittura meno ostica e più convenzionale; ma un suggerimento circa la metodologia e la natura della scrittura saviniana giunge dallo scrittore medesimo:

Qualche lettore tenuto a guinzaglio dall'abitudine domanderà: «Ma questo che c'entra?». Il nostro procedimento letterario, antimichelangiotesco per eccellenza, cerca di circondare ogni oggetto dell'ambiente più ricco, più completo, più «inaspettato». Si tratta,

---

<sup>197</sup> ID., *Piccola guida alla mia opera prima*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 927.

<sup>198</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 21.

<sup>199</sup> “Indubbiamente io sono un ipocrita: mi fregio cioè di un difetto il di cui possesso rimane tuttora vanto di pochissimi”. ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito [Epilogo]*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 167; Cfr. MARCELLO CARLINO, *op. cit.*, p. 3.

<sup>200</sup> “L'indipendenza di sguardo tra occhio e occhio noi l'abbiamo portata alle sue estreme conseguenze, quella indipendenza di sguardo che determina la profonda differenza tra lo sguardo del pittore e lo sguardo della macchina fotografica, che ha un occhio solo, fisso e duro”. ALBERTO SAVINIO, *Maupassant e "L'Altro"*, cit., p. 114.

<sup>201</sup> ALFREDO GIULIANI, *op. cit.*, p. IX.

per mezzo di altre cose e di cose diverse, di far conoscere la cosa meglio che si può, illuminarla con la luce più intensa, penetrarla più profondamente. Il passo letterario è per noi camminare sulla corda. Questi riferimenti, questi equivalenze, queste analogie che noi poniamo ora a destra ora a sinistra della nostra via, hanno la funzione di metterci in equilibrio: hanno la funzione per noi che il bilanciante e le braccia tese lateralmente hanno per l'equilibrista che cammina sulla corda»<sup>202</sup>.

Il *surplus* di analogie e di equivalenze, che al lettore “non creativo” appare dissonante col contesto e, quindi, incoerente all'interno della trama narrativa, costituisce per Savinio un insieme sostanziale di una realtà poliedrica e poliembrionica: il lettore è pro – vocato ed esortato a rendersi libero dalle prestabilite e collaudate forme di lettura per “navigare”<sup>203</sup> alla volta di una ricerca di senso del vissuto proprio e dell'universo intero. In questo percorso funambolico lo scrittore e il lettore, rispettivamente estensore e fruitore del medesimo testo, volgono i loro passi alla volta non di una ricomposizione, ma di una “coscietizzazione” della complessità frantumata del cosmo e, sensibile alle nuove teorizzazioni scientifiche il narratore rompe il gioco del racconto consequenziale a favore di un modello narrativo frantumato e frammentario e, a scapito di una costruzione centripeta, preferisce forme libere di narratologia in cui la coscienza dell'autore, personaggio e protagonista, si sbriciola in varie identità, quasi anticipando la polipseudonimia, a cui ricorrerà nei romanzi e nei racconti che in seguito scriverà, e tramite i quali non celerà ma ostenterà l'inquietudine di una ricerca non sempre appagata.

### *Malato di un doppio motore genitale...*

Nel percorso narrativo intrapreso in seno al suo *Hermaphrodito*, il giovane Savinio, come si è avuto modo di sottolineare più volte, sia dal punto di vista formale che contenutistico ricorre alla rappresentazione del mostruoso che, per il suo esplicito rimando a contenuti di carattere simbolico, diviene funzionale all'opera di scardinamento e di smascheramento di quell'artificiosa ingegneria sulla quale si viene a edificare l'impalcatura di un certo sapere borghese. La figura dell'androgino, all'interno de *L'orazione sul tetto della*

---

<sup>202</sup> ALBERTO SAVINIO, *Maupassant e “L'Altro”*, cit., p. 111.

<sup>203</sup> “Navigare necesse est / vivere non est necesse”. ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 155. L'atto del navigare connesso concettualmente e figurativamente all'immagine del mare e all'elemento principale che lo costituisce, che è l'acqua, acquista nella produzione del Nostro un valore semantico regressivo: il viaggio per mare è una *quete* attraverso il tempo e lo spazio verso il passato mitico dell'infanzia. Così scrive nel racconto *Alla città della mia infanzia dico* che apre il volume di *Casa «La Vita»*: “Queste città senza grazia né ricordi, per le quali e la vita vo consumando e con stanchezza sempre più grave trasportandomi dall'una all'altra nella continua ricerca di una sede confortevole, non sanno mostrarmi se non aspetti parziali e fuggevoli, vani come ricordi di paesi sognati. [...] sempre mi riappare nel fondo – porto di continui ritorni, golfo felice dei miei primi anni – la città della mia infanzia. Sorge dalla mia nostalgia inestinguibile, si leva come lo spettacolo dolente e crucciato della sola felicità che la vita mi ha largito. Allora io cieco da te mi sono allontanato per sempre, tra le voci incomprensibili che mi suonano intorno e i volti senza sguardo, mando disperato il mio saluto di marinaio”. ID., *Casa «La Vita»*, cit., 207.

*casa*, per la diffidenza che suscita nel narratore e per la raffigurazione deforme e anomala in cui si definisce la sua epifania, coagula in sé la percezione che, nell'Europa moderna, si ha del fenomeno dell'ermafroditismo dovuta alle elaborazioni sul piano medico e giuridico oltre che su quello morale. A tal fine sembra non poco utile quanto Michel Foucault, nel corso di alcune lezioni tenute al *Collège de France*, è venuto ad evidenziare circa l'evoluzione del concetto di mostro morale nei vari ambiti disciplinari (giuridico, morale e medico-sanitario).

Foucault operando un *excursus* storico-sociologico, ricostruisce i presupposti di una genetica delle sovrastrutture culturali finalizzate a giustificare ideologicamente il potere pervasivo del perbenismo borghese. Ce ne serviamo con il fine di chiarire alcuni aspetti della rappresentazione saviniana del personaggio androgino, che si connota per una raffigurazione dalla forma mostruosa, oltre che per uno stato di sofferente infermità. Tra i secoli XVII e XVIII intorno alla figura del mostro morale<sup>204</sup> – questa è la categoria alla quale ricorre Michel Foucault nel corso delle sue lezioni al *Collège de France* – viene ad essere elaborata, sia dal punto di vista giuridico sia da quello morale, una rappresentazione che risulterà canonica anche nei secoli successivi, non escluso il Novecento. Le riflessioni foucaultiane circa il tema della teratologia, fisica, giuridica e morale, oggi contenuta nel volume *Gli anormali*, riportano quali fonti documentarie il *Trattato di embriologia sacra ovvero dell'ufficio de' sacerdoti, medici e superiori circa l'eterna salute de' bambini racchiusi nell'utero* di Francesco Emanuele Cangiamila (in quattro libri, pubblicato a Palermo nel 1745); il *Dictionnaire des arrêts ou jurisprudence universelle des parlements de France et autres tribunaux* di Brillon (Parigi 1711); le *Lois ecclésiastique de France dans leur ordre naturel et une analyse des livres du droit canonique, considérées avec les usages l'Église gallicane* (Parigi 1719); e riattraversano le fasi attraverso le quali la concezione del mostro umano

---

<sup>204</sup> Il concetto di *mostro morale*, elaborato dal filosofo francese nella lezione del 29 gennaio del 1975, deve essere posto in relazione con quello di *mostro umano* di cui il medesimo pensatore aveva discusso nella lezione di appena sette giorni prima. “La nozione di mostro [umano] è infatti essenzialmente una nozione giuridica. Dico “giuridica” nel senso più ampio del termine, poiché ciò che definisce il mostro è il fatto che, nella sua esistenza stessa e nella sua forma, egli è non solo una violazione delle leggi della società, ma una violazione delle leggi della natura. Egli è, per l'uno e l'altro registro, un'infrazione alle leggi nella sua stessa realtà. Il campo in cui emerge il mostro è dunque un ambito che si può definire come “giuridico – biologico”. D'altra parte, il mostro appare, in questo spazio, come un fenomeno estremo e rarissimo. Egli rappresenta il limite, il punto di capovolgimento della legge e, insieme, costituisce quell'eccezione che si trova solo nei casi estremi. Diciamo che il mostro è ciò che combina l'impossibile e il proibito”. MICHEL FOUCAULT, *Gli anormali, Corso al Collège de France (1974 – 1975)*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 57 – 58. Quindi, in seguito, aggiungerà: “Oggi vi parlerò della comparsa, alle soglie del XIX, di un personaggio che avrà un destino importante per tutto l'Ottocento e l'inizio del Novecento: il mostro morale. Credo si possa dire che, fino al XVII – XVIII secolo, la mostruosità come manifestazione naturale del contro – natura porti con sé un indizio di criminalità. [Il curatore in nota riporta quanto si legge nel manoscritto: “...di criminalità. Indizio il cui valore si è modificato, ma che non era ancora cancellato verso la metà del XVIII secolo.] L'individuo mostruoso, stando alle regole e alle distinzioni delle specie naturali, era sempre, se non sistematicamente per lo meno virtualmente, associato alla criminalità. Dopo tutto, ogni criminale potrebbe benissimo essere un mostro, così come un tempo il mostro aveva qualche probabilità di essere un criminale”. Ivi, p. 79.

assume valore, prima, giuridico, e, dopo, giuridico-medico-morale. Il mostro, quindi, diviene nel corso del tempo, una categoria non solo estetica o fantastica, relegata alla narrazione fiabesca e mitologica, altresì viene ad assumere un'intrinseca connotazione morale e scientifica a partire dalle osservazioni medico-sanitarie, da un lato, e giuridico-morali, dall'altro.

La nostra riflessione risulterebbe incompleta se non fosse identificato l'amalgama culturale in cui medici, giuristi e teologi moralisti operarono per dare seguito all'idea e alla percezione comune del mostruoso: questo scompagina i limiti riconoscibili tra le specie e sconvolge l'ordine nel quale l'armonia sociale si identifica; l'eccezione biologica, anatomica, morale non può che subire retoricamente la riduzione al paradosso e, in quanto tale, è ravvisabile come fenomeno quanto meno limitare. In ragione di ciò la costruzione del discorso giuridico-morale non poteva che ridefinirsi alla luce delle *auctoritates* che, al più alto livello, vengono ad identificarsi con le Sacre Scritture; sono esse, considerate *verbum Dei*, e l'approccio integralista a determinare il criterio di discernimento della verità sul creato. Nella definizione del mostruoso, quindi, converge, insieme alla filosofia naturale e al diritto, anche la teologia, quale scienza della Rivelazione; se il mostro si viene a configurare come evento antinomico all'ordine naturale creato da Dio, esso non può che essere indizio di una qualche *trasgressione*, connessa a ulteriori risvolti.<sup>205</sup>

Il mostro, dunque, nel XVIII secolo, appare ed entra in azione al punto di congiunzione della natura e del diritto. Esso porta con sé la trasgressione naturale, la mescolanza delle specie, la confusione dei limiti e dei caratteri.<sup>206</sup>

A seguito di una sintesi storico-antropologica circa le varie forme di malformazione embrionale o di comportamento illecito (l'uomo-bestia, i gemelli siamesi, il masturbatore), Foucault menziona un tipo di mostruosità, l'ermafroditismo, che nel Seicento fu sentito come una tra le più gravi forme di anomalia anatomica.

È attorno agli ermafroditi che si è cominciata a elaborare la nuova figura di mostro che apparirà alla fine del XVIII e funzionerà all'inizio del XIX secolo. Per sommi capi, possiamo ammettere – ma occorrerà guardare le cose molto più da vicino – che nel Medioevo, e fino all'inizio del XVII secolo, gli ermafroditi erano, in quanto ermafroditi, considerati mostri e venivano giustiziati, bruciati e le loro ceneri erano sparse al vento<sup>207</sup>.

La categoria di “mostro” alla quale Foucault si riferisce è da ritenersi conforme alla definizione che è possibile ricavare dalla *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos*

---

<sup>205</sup> Cfr. JACQUES DUVAL, *L'ermafrodito di Rouen, Una storia medico-legale del XVII secolo*, a cura di VALERIO MARCHETTI, testi tradotti e annotati da ANTONELLA SALOMONI, Marsilio Editori, Venezia 1988, p. 11. Si veda anche VALERIO MARCHETTI, *L'invenzione della bisessualità, Discussioni tra teologi, medici e giuristi del XVII secolo sull'ambiguità dei corpi e delle anime*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 15-16.

<sup>206</sup> MICHEL FOUCAULT, *Gli anormali, Corso al Collège de France (1974 – 1975)*, cit., p. 66.

<sup>207</sup> Ivi, p. 67.

*jours* (1880) di Ernest Martin che riporta i *Digesta Iustiniani Augusti* (edidit Th. Mommsen, II, Berolini 1870). Qui si definisce una condizione giuridica ineludibile del parto dei *Liberi*:

*Non sunt liberi qui contra formam humani generis converso more procreantur: veluti si mulier monstrosam aliquid aut prodigiosum enixa sit. Partus autem, qui membrorum humanorum officia ampliavit, aliquatenus videtur effectus et ideo inter liberos connumerabitur.*<sup>208</sup>

Nello studio foucaultiano si riferisce del caso di un ermafrodito, che viene condannato alla pena capitale, poiché a seguito di un controllo medico-sanitario risultò possedere entrambi i sessi. Nel 1599, Antide Collas di Dôle, sottoposto a interrogatorio, sarà costretto a confessare di avere avuto rapporti sessuali con Satana, che gli aveva concesso di ottenere, in aggiunta a quello primitivo, un secondo sesso. Nel secolo successivo, il XVII, il *Dictionnaire des arrêts des parlements de France* di Brillon registra una leggera svolta nei confronti degli ermafroditi: l'ermafroditismo non è più ritenuto indizio di criminalità, ma, una volta operata e dichiarata la scelta del genere predominante, il soggetto ermafrodito è tenuto ad assumere comportamenti e abbigliamento compatibili alla sessualità notificata. Come recita la dottrina formulata da Ulpiano circa il *sexus praevalens*:

*Quaeritur, Hermaphroditum cui comparamus? Et magis puto eius sexus aestimandum, qui in eo praevalet.*<sup>209</sup>

Il ricorso al principio della dottrina giuridica di Ulpiano costituisce solo una soluzione fittizia poiché elude il riconoscimento della condizione propria dell'intersessuale: all'interessato sostanzialmente non viene riconosciuta alcuna cittadinanza nel contesto sociale convenzionale e normativo e il ricorso supplementare all'uso del sesso "annesso" (ovvero quello ritenuto in sovrappiù) avrebbe comportato la condanna per sodomia. L'ermafroditismo, quindi, non è che una irregolare forma anatomica che è accompagnata da impotenza. Una tale elaborazione giuridico-normativa induce a ritenere che la commistione dei sessi non sia una trasgressione, ma una "stravaganza" della natura che crea i presupposti per i comportamenti criminali:

La mostruosità non è dunque più la mescolanza indebita di ciò che deve essere separato in nome della natura. È semplicemente un'irregolarità, una leggera deviazione, che rende possibile qualcosa che sarà la vera mostruosità, vale a dire la mostruosità della natura. [...] Sullo sfondo di ciò che non è altro che un'imperfezione o una deviazione (potremmo dire, per anticipare, un'anomalia anatomica) appare l'attribuzione di una mostruosità che non è più giuridico – naturale, ma giuridico – morale; l'attribuzione di una mostruosità che non è più della natura, ma del comportamento.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> *Dig. I. 5. 14.*

<sup>209</sup> *Dig. I. 5.10.*

<sup>210</sup> MICHEL FOUCAULT, *Gli anormali, Corso al Collège de France (1974 – 1975)*, cit., p. 72.

L'ermafroditismo, quindi, viene a porre in essere le premesse biologiche e anatomiche per alcune forme di dissolutezza criminale e di natura morale come la sodomia. Il complesso giuridico-naturale, che inerisce alla mostruosità ermafrodita, subisce una reinterpretazione: quella che costituisce un'anomalia del soma diviene la premessa per un discorso di carattere giuridico-morale, ovvero inerente alla qualità morale del comportamento e non alla natura. Quest'ultimo aspetto, in foro giuridico, avrebbe comportato un'attenuante nei confronti di coloro che persistessero in comportamenti difforni alla morale e stigmatizzati dalla religione.

Jacques Duval, con il suo *Des hermaphrodits, accouchements des femmes, et traitement qui est requis pour les reveler en santé et bien élever leurs enfants*, edito a Rouen nel 1612 e riedito con il titolo *Traité des hermaphrodits, parties génitales, accouchements des femmes* a Parigi nel 1880 porta all'attenzione del pubblico un complesso caso medico e giuridico che certifica la visione sull'ermafroditismo e gli ermafroditi, poiché “vi si trova chiarissima l'affermazione l'ermafrodito è un mostro”.<sup>211</sup>

Il complesso percorso argomentativo, condotto da Foucault, il teorico della biopolitica, mostra il passaggio categoriale, avvenuto attraverso un processo deduttivo, della mostruosità fisico-somatica all'“autonomizzazione della mostruosità morale” – quale processo di criminalizzazione in forza di una presunta predisposizione al crimine da parte del mostro – considerevolmente pregnante da un punto di vista valoriale e più incisiva ai fini di una comminazione della pena: ogni *monstrum* umano, quindi anche l'ermafrodita, è tale perché, confondendo i piani di ordine binario maschio/femmina, defeziona da due ordinamenti, da quello della natura e, cosa ancor più grave, da quello morale sul quale si costruisce l'architettura di una convenzionale convivenza civile.

A partire da questo momento [metà del XVIII sc.] si vede emergere un campo specifico: quello della criminalità mostruosa e della mostruosità che non si realizza nella natura e nel disordine delle specie, ma nel comportamento stesso. [...] La criminalità, fino alla metà del XVIII secolo, era un esponente necessario della mostruosità, e la mostruosità non era ancora (come in seguito) un qualificativo eventuale della criminalità. La figura del criminale mostruoso, la figura del mostro morale, apparirà bruscamente e con esuberanza alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo. Essa avrà forme di discorso e pratiche straordinariamente differenti. Il mostro morale esplose, nella letteratura, con il romanzo gotico alla fine del XVIII secolo. Esplose con Sade. Si congiunge anche a tutta una serie di temi politici [...]. Il problema è di sapere precisamente come si è prodotta la trasformazione. [...] Perché si è dovuto attendere la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo affinché apparisse la figura dello scellerato, la figura del mostro criminale, in cui l'infrazione più estrema viene a ricongiungersi con l'aberrazione della natura? E non è l'aberrazione della natura a essere, di per se stessa, infrazione, ma è l'infrazione che

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 70. Jean Riolan, medico di Luigi XII, intervenendo nel dibattito sull'ermafrodito di Rouen, ebbe a negare aspramente la compresenza dei sessi in un medesimo organismo e ridusse l'ermafroditismo a una forma di anomalia del genere femminile e conferma l'impossibilità anatomica di creature dotate di entrambi i genitali e “se qualcuno ha due sessi insieme, deve essere considerato un mostro”. *Ibidem*.

rimanda – come se fosse la sua origine, la sua causa, la sua scusa, il suo quadro, poco importa – a qualcosa che è l’aberrazione stessa della natura.<sup>212</sup>

L’indizio di criminalità, concetto che nel tempo si è modificato, ma che nel XVIII secolo non era ancora venuto meno, sembrerebbe intrinseco alla mostruosità intesa come manifestazione naturale di ciò che è contro-natura”: nelle fonti giuridiche e secondo la dottrina morale il *monstrum* si considerava, almeno virtualmente, connesso alla criminalità o in una particolare condizione di potenziale criminalità. Ciò che avviene nel XIX secolo è un rovesciamento dei termini, ma nella sostanza permane un’essenziale relazione: si viene a fondare il sospetto sistematico di mostruosità al fondo di ogni criminalità e il percorso di ricostruzione storico-sociale, operato da Foucault, fa luce sul principio che presiede al meccanismo della punizione (che non è l’oggetto della presente trattazione).

La visione teratologica, nella quale l’ermafrodito ricade, trova riscontro in seno alla definizione delle varie forme di mostruosità che insidiano e compromettono l’ingegneria sociale germinata da quell’antico patto di civiltà che non riconosce alcuno che non sia congeniale a forme sessuali di categorizzazione discreta e binaria in quanto maschio e femmina. In *Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito* del 1978, Michel Foucault riporta la storia di Adélaïde Herculine Barbin, detta Alexina B., poi Abel, nata nel 1838 e morta suicida verso la fine degli anni Sessanta del XIX secolo, e offre la rappresentazione di un caso di ermafroditismo che viene collocato nella sua vera e giusta collocazione sociale in seguito all’intervento della scienza e alla sentenza del tribunale. La riflessione del filosofo francese è finalizzata a tessere la ricerca genealogica all’interno della quale si definiscono le categorie di maschio e femmina, di uomo e donna, che si rendono comprensibili a partire da una eterosessualità obbligatoria e naturalizzata che

regolamenta il genere come una relazione binaria in cui il termine maschile è differenziato da quello femminile attraverso pratiche di desiderio eterosessuale. L’atto di differenziazione dei due momenti oppositivi sfocia in un consolidamento di ciascun termine, nella rispettiva coerenza interna del sesso, del genere e del desiderio. [...] La ricerca genealogica di Foucault denuncia questa “causa” apparente come “effetto”, come la produzione di un dato regime di sessualità che tenta di regolamentare l’esperienza sessuale insediando le categorie discrete del sesso come funzioni causali e fondazionali all’interno di qualsiasi resoconto discorsivo della sessualità. [...] Le convenzioni linguistiche che producono i sé di generi intellegibili trovano il loro limite in Herculine proprio perché costui/costei occasiona una convergenza e una disorganizzazione delle regole che governano il sesso, il genere, il desiderio.<sup>213</sup>

Le condizioni esistenziali di Herculine, fisico-anatomiche, psico-emotive, giuridico-morali, compromettono l’equilibrio socio-identitario della comunità attorno alla quale, nel corso dei

---

<sup>212</sup> IVI, p. 74.

<sup>213</sup> JUDITH BUTLER, *Scambi di genere, Identità, sesso e desiderio*, con una presentazione di GIULIO GIORELLO, Sansoni, Milano 2004, pp. 30-31.

secoli, si è cristallizzata una fitta impalcatura di valori economici, morali, religiosi, sociali che predeterminano il definirsi delle discipline pedagogiche e scientifico-sanitarie che intendono garantire il regolare vissuto della persona, dando esito al corollario di diversità mostruose e minoritarie che non trovano definizioni nelle categorie discrete che una certa retorica ha rifiutato. Anzi, ha controllato, condannato e medicalizzato<sup>214</sup>.

### *Introduction à une vie de Mercure, ovvero il ritorno a Hermaphrodito*

L'universo di Savinio non è chiuso, tolemaico, antropocentrico ma cartesiano, multiforme, predisposto a conciliare l'apparentemente inconciliabile, aperto alla metamorfosi e alla meraviglia. Da qui, l'identificazione dei due fratelli artisti con i Dioscuri, con Ermafrodito o con Mercurio e Orfeo o ancora con gli Argonauti<sup>215</sup>.

Quello del Nostro è un mondo variegato di personalità divine, che esibiscono caratteri e peculiarità psicofisiche, le quali rimandano ad archetipi primordiali di un originario mistero evolutivo<sup>216</sup>; le divinità, in Savinio, sono sottoposte a reiterate metamorfosi: lo zoomorfismo, spesso, è preferito alle rappresentazioni antropomorfe e le specificità divine, quali lontananza, assoluto e trascendenza, vengono meno di fronte al tempo e allo spazio a favore della prossimità, della relatività e della corporeità. In questo trova buon gioco l'ironia saviniana che, attraverso il processo di demitizzazione, fa delle divinità personaggi di una letteratura che non è disposta a ricollocarli nell'antico *pantheon* olimpico ma, al contrario, strappa loro l'aura teofanica e li rende godibili e visibili<sup>217</sup>.

Le divinità sono i protagonisti di non pochi scritti saviniani dai quali emerge, grazie ad una scrittura ironica e sorniona, una visione giocosa e quotidiana del divino, lontana dalle forme autoritarie e repressive proprie del dio cattolico: all'autoritarismo morale, psico-affettivo e ideologico del dio dei cattolici fa da contraltare la comunità frastagliata di esseri divini autocefali, ognuno misura a se stesso e ciascuno soggetto alla fame, all'ira, ai desideri e alla nostalgia. Nelle pagine, nelle quali le divinità, "cadute" nell'al di qua ordinario dall'aurea dimensione dell'oltre mitico, appaiono umanizzate o, addirittura, descritte con sembianze teriomorfiche; la "mescolanza" tra cultura classica e realtà borghese, da una parte, e la

---

<sup>214</sup> Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. 1, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 119-142.

<sup>215</sup> MARCELLA BISERNI, *La maschera e l'ironia dell'altro nelle metamorfosi di Savinio*, in MARIA GRAZIA PROFETI, *Le maschere e l'altro*, Alinea editrice, Firenze 2005, p. 241.

<sup>216</sup> "Gli dèi sono archetipi, le forze della materia psichica; gli animali i custodi del mistero originario, i diversi non separati dalla nostra natura. Del resto gli stessi dèi furono in origine animali". ALFREDO GIULIANI, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>217</sup> "Non più la divinità è assoluta, trascendente, lontana, astratta, ma è una divinità che circola in tutte le cose e negli uomini. È una divinità da ridimensionare e umanizzare. Gli dei che Savinio ama sono dei smitizzati: dei pagani, classici e mitici, umanizzati e resi vivibili e godibili". SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 24.

riformulazione in chiave simbolica del patrimonio di miti e leggende, che hanno pervaso l'infanzia dello scrittore, dall'altra, esitano in una codificazione di forme narrative conflittuali e aleatorie e al lettore viene affidato l'arduo onere della transcodificazione: il nostro scrittore attingendo dal proprio mondo fantastico e fanciullesco intende decostruire le verità mentali della cultura della maggioranza per svelare un realismo plurimo, multiforme, cangiante e contraddittorio attraverso una produzione artistico-letteraria tesa a scardinare le consuete e rituali fisionomie del narrare. Ha senso, quindi, evidenziare la trama calcolata di una scrittura tesa a creare lo straniamento nel lettore oltre che la ricerca di senso; ma non meno importante risulta la *metaironia*, ovvero il procedimento stilistico attraverso cui l'autore interviene sull'intelligenza del lettore. Una nozione utile al riguardo giunge dalla riflessione di Marcella Biserni, la quale descrive le modalità attraverso cui in Savinio si evolve l'atto ironico. L'artista medesimo assume la maschera dei personaggi dietro i quali tende a trincerarsi facendo di essi i propri *alter ego* e dei loro nomi gli pseudonimi del proprio pseudonimo: un'ironia sull'ironia, questa, che permette di sottoporre lo spettatore/lettore ad un'azione nella quale l'autore interviene al fine di porre in essere un atto straniante in quel mondo onirico e irrazionale che egli stesso ha creato<sup>218</sup>.

All'interno della complessa teoria di divinità che Savinio presenta nel corso del proprio *corpus* letterario assume una posizione di non scarso rilievo Mercurio/Ermete, addirittura con esso si identifica. Mercurio assume una fisionomia antiapollinea e fin dalla nascita è descritto dal mito come una divinità in antagonismo con il dio musagete, che è "il più fatuo degli olimpici, il più vanesio, il meno significante"<sup>219</sup> che è rappresentato da Savinio con il torso affiorante da una mezza colonna e con la testa di un papero in atto declamatorio.

Tanto Solare ed implacabile appare apollo nelle sue manifestazioni, quanto equivoco ed inprendibile si presenta ogni volta Mercurio.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> "Savinio utilizza l'ironia in ogni sua creazione artistica, mascherando con essa la realtà al di là della realtà cosciente. L'artista in questo caso attinge continuamente al mondo fantastico, o fanciullesco, del mostruoso o del divenire metamorfico, sottoponendo lo spettatore ad uno spettacolo fittizio, o così almeno in apparenza, per intervenire poi in qualsiasi momento e straniare quel mondo surreale da lui medesimo creato. Questo processo si può definire di "metaironia", ovvero un'ironia sull'ironia". MARCELLA BISERNI, *op. cit.*, p. 435.

<sup>219</sup> ALBERTO SAVINIO, *Apollo*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>220</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 57. Walter Friedrich Otto, storico delle religioni e autore di un noto saggio sulla religiosità dei greci, scrive: "Il «più umano tra tutti gli dèi», Ermete, è il vero abitator d'Olimpo. La sua natura ha la libertà, l'ampiezza e la luce che son propri del regno di Zeus. Tuttavia ha ancora altre qualità, che lo isolano nella cerchia dei figli di Zeus, e che, se si esaminano con attenzione, sembrano appartenere ad altra arcaica rappresentazione di dèi. Se lo paragonassimo col fratello suo Apollo o con Atena, vien fatto di rilevare una certa volgarità, che s'appalesa nella narrazione omerica non appena ce lo pone vivo sotto gli occhi. Funge da messaggero degli dèi solo nell'Odissea e non nell'Iliade. Ma abbiamo la sensazione che questa parte corrisponda esattamente alla sua indole. Chè la sua forza è la destrezza. Le sue opere non testimoniano tanto forza o saggezza quanto prontezza e arte occulta." WALTER F. OTTO, *Gli dèi della Grecia, L'immagine del divino riflessa dallo spirito greco*, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze 1944, pp. 127 – 128. Il saggio di Otto è presente nella biblioteca del nostro autore, parte del Fondo Savinio custodito nell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieuksseux.

Perciò Alberto Savinio non nasconde una certa predilezione per il dio protettore delle strade e dei commerci nonché padre di Ermafrodito. E in suo omaggio cercherà di comporre un romanzo mai uscito dalla fase di gestazione e del quale solo una parte raggiungerà il livello di maturità adeguato per la pubblicazione, ovvero una breve sezione iniziale che è *Introduction à une vie de Mercure* che risale al 1929 e pubblicato dalla rivista «Bifur» del dadaista Georges Ribemont-Dessaignes<sup>221</sup>.

Il Mercurio saviniano assume varie sembianze e variegati travestimenti, si presenta ora come aviatore o come ciclista o come postino e come

un gallo magnifico, crestato, speronato e barbigliuto, l'occhio scintillante come diamante nero, fieramente ritto sulle zampe da moschettiere.

Si fece buio ma l'occhio del gallo non si spense.

Brillava.

La cosa era abbastanza sorprendente da giustificare da parte una spiegazione. Ma il gallo mi prevenne.

«Il mio occhio di luce ti sorprende?» domandò. E aggiunse: «Sono Mercurio».<sup>222</sup>

Sono tutte epifanie che tendono a riattualizzare la figura di una divinità che svolge nel mito una “professione” ormai obsoleta, quella del messaggero o, per meglio dire in termini odierni, di corriere, ma degli dei.

Vanni Bramanti, che nel suo *Gli dei e gli eroi di Savinio*, dedica al personaggio del Mercurio saviniano l'ultima parte del suo saggio, focalizzando la propria elaborazione critica sul breve scritto che sarebbe dovuto essere l'introduzione ad un romanzo, che mai vedrà una forma letterariamente definitiva. È avanza una non poco suggestiva ipotesi.

Pertanto il trionfo dell'uomo Mercurio non avverrà sulla superficie bidimensionale di uno schermo, ma una volta di più sarà la pagina scritta, pluridimensionale nella sua apparente univocità, a far giustizia, sarà in un piccolo libro straordinario, l'*Introduction à une vie de Mercure*, che Savinio celebrerà l'apoteosi dell'amato dio, in una scrittura davvero sorprendente per quegli anni – una sorta di ritorno, infatti, alla prosa di *Hermaphrodito* – e che conferma, nel caso ce ne fosse bisogno, l'appartenenza di Savinio ad un regime formale costipato nella sua diacronia, sorto in anni

---

<sup>221</sup> “Nella voce «Baudelaire» della *Nuova Enciclopedia* (apparsa su «Domus» nel gennaio del 1942) si legge infatti: «una idea mi si aggira in testa da molto tempo, di un dio greco (Ermete) il quale è stanco della immortalità, della sua ‘inutile’ immortalità, e vuole farsi uomo *per poter morire*» E altrettanto illuminante è un articolo del 1945: «Ai due lati della scrivania riposano due cartelle turchine nelle quali da decine e decine di anni è raccolto il materiale grezzo della *Notte della mano morta* e della *Vita di Mercurio*, i due libri che tre giorni su cinque mi gridano con deboli voci di carta: “Scrivici! Scrivici!” e che quando finalmente li avrò scritti, mi sarà consentito di uscire da questa vita senza eccessivi rimorsi e col sentimento che tutto sommato il mio soggiorno quaggiù non è stato vano». Due anni più tardi – la lettera è del 21 luglio – Savinio comunica a Valentino Bompiani di aver ricevuto «la proposta di dare *Vita di Mercurio* per un film», ottenendo dall'amico incoraggiamento: «[...] mettiti sotto con la *Vita di Mercurio*». In effetti tra le carte dello scrittore è conservato un soggetto cinematografico con questo titolo, apparso postumo nel volume *Il sogno meccanico* che raduna gli scritti dedicati al cinema.” ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, cit., pp. 948 – 949.

<sup>222</sup> ID., *La famiglia Mastinu [Il gallo]*, in ID., *Casa «la vita» e altri racconti*, op. cit., p. 772.

lontani da un nucleo primario da cui, nel corso del tempo, si sono sviluppati i più diversi filoni.<sup>223</sup>

Bramanti definisce l'*Introduction* testo di "ritorno" e coincide con un progetto letterario, non condotto a termine, che prevedeva la biografia del padre di quel personaggio mitologico, Ermafrodito, al quale si ispirano il titolo e il contenuto della sua opera prima. Lo studioso calcola un arco temporale di circa trent'anni<sup>224</sup> dalla pubblicazione di *Hermaphrodito* e indica l'*Introduction* come l'ultimo dei testi narrativi col quale lo scrittore "porge al suo dio un ultimo omaggio"; si era posto sotto la sua tutela e gran parte della propria produzione artistica aveva visto la luce nel nome di Ermafrodito; da lui, infatti, aveva appreso la difficile arte del mascheramento e della metamorfosi delle identità.

L'*Introduction*, quale testo di ritorno, ripropone stilemi compositivi analoghi a quelli di *Hermaphrodito*: lo strumento linguistico che è il francese, la lingua dell'infanzia dei due fratelli De Chirico e delle prime opere del primo Savinio, nonché la lingua principale della prima parte di *Hermaphrodito*; la forma scrittura che si evolve per associazioni e apparenti incongruenze; infine, la predilezione per le forme retorico-stilistiche che molti anni prima avevano impreziosito le pagine degli *Chants de la mi-mort* e quelle di *Hermaphrodito*.

L'*Introduction* si evolve attraverso varie fasi, che costituiscono veri e propri riproposizioni narrative presenti in precedenti elaborazioni artistiche di Savinio: personaggi, ambienti, formulazioni riproducono un processo di autocitazioni e rimandi molto familiari a chi ha acquisito confidenza con il sistema di immagini e *topoi* linguistico-retorici di Alberto Savinio:

la nave in tranquilla navigazione verso il suo tragico destino, i vestiti di latta, le isole misteriose folte di piramidi e cubi, le nuvole geometriche fatali, l'autobus sull'acqua ed il mare sui mari, l'insegna di ferro del guantaio, la trottola, i monumenti che si muovono, il pesce di zinco: immediato è il ricorso della memoria alla magica stagione di *Hermaphrodito*, a riconferma che anche sul piano dell'espressività la scrittura non appare condizionata dal trascorrere del tempo, così che l'autore può ricorrere a suo piacimento e secondo le sue necessità ad un repertorio di temi ed esiti formali per nulla condizionato dalla tanto invocata (da altri) diacronia<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 62. Nel 1945 (1944 in una nota del saggio di Vanni Bramanti) l'*Introduction* venne riproposta a Parigi in una edizione a tiratura numerata dalle Éditions de la Revue Fontaine, tredicesimo titolo della collana *L'Âge d'or*, diretta da Henri Parisot. Esiste un'unica edizione italiana a cura di Maurizio Enoch, con otto tavole di Luigi Ontani e stampata in 500 esemplari, per le Edizioni l'Obliquo di Brescia, nel 1990, ma da ritenersi non autorizzata. Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi, op. cit.*, p. 948.

<sup>224</sup> Si ricordi che l'*Introduction* risale al 1929 e non è quindi l'ultimo testo narrativo; l'ipotesi di Bramanti ha un valore storico – artistico importante nella produzione saviniana, sebbene non del tutto storico – letterario, poiché il 1945 è la data a partire dalla quale Savinio riprenderà in mano il progetto dedicato a Mercurio per portarlo a compimento e, nonostante il tentativo si riveli fallimentare, da esso prenderà origine la creazione di un soggetto cinematografico: Vita di Mercurio.

<sup>225</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 63.

Fanno, così, la loro comparsa una città mediterranea, una nave-baule, personaggi-animali, come un leopardo diplomatico, una rana *medium*<sup>226</sup>; si narra di un inverosimile viaggio su un piroscifo-autobus (*l'autobus nautique*) verso una città di impianto anatomico che si trova in una terra da incubo patafisico dove c'è un enorme dio nelle sembianze di una marmorea scultura partorita dal cielo e alta pochi centimetri; per discendere dalle altezze celesti al dio è sufficiente la mano tesa del suo giovane "ostetrico", ovvero il *risvegliatore* degli dei, ma per adeguarsi alle condizioni terrene abbisogna di una lunga riabilitazione e di un fido infermiere<sup>227</sup>; ovviamente non può che esprimersi con un linguaggio monotematico e radicalmente condizionato da un vocabolario mercantile<sup>228</sup>.

Perché una vita di Mercurio? Perché una biografia al di fuori delle coordinate storico-temporali che, invece, costituiscono il presupposto necessario da cui muovono i biografi che intendono ricostruire il percorso esistenziale del biografato?<sup>229</sup> Il Mercurio di Savinio è un dio umanizzato e feriale, un dio anti-etico, un dio che fuma la sigaretta al caffè e che si rende prossimo agli uomini più di quanto lo sia l'autoritario dio cattolico; Mercurio, come Ermafrodito, realizza la metafora anarchica del plurivoco impianto narrativo immaginato dal Nostro in vista di una riforma della letteratura, già negli anni Dieci e Venti, per proporre la riconsiderazione di una dimensione invisibile dalla quale la realtà attinge senso; allo scrittore/poeta compete la funzione manipolatrice di significati consacrati, ovvero la ricomposizione del *dire* non secondo criteri logici e scientificamente riconosciuti, ma in modo del tutto libero e concetti ed espressioni nuovi e inattesi<sup>230</sup>.

La personalità poliedrica di Mercurio e le storie che lo vedono protagonista affasciano, fin dall'infanzia, lo scrittore che facilmente riesce a porre in essere un arsenale retorico e linguistico estremamente agile e arricchito, non meno che in altre opere letterarie, dal ricorso all'ironia, alla metafora; in omaggio al padre della sua creatura prediletta, egli tenta di erigere un monumento letterario che abbia la pretesa non di essere storia, ma di farsi

---

<sup>226</sup> "Le Malle des Indes vogue innocemment sur l'exmer des Pharaons. Debout sur le quai de la ville asiatique, Mister Pard suit d'un oeil bleu le beau paquebot rose". ALBERTO SAVINIO, *Introduction à une Vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 442.

<sup>227</sup> "À ce moment le pied mamoréen da Merx toucha la terre, et tout rientra dans le silence, dans l'immobilité. Paralytique majestueux, infirmier plein d'amour, ils s'acheminèrent coude à coude vers la coquette garçonnière, que le jeune homme avait louée pour son divin ami". Ivi, p. 460.

<sup>228</sup> "Sa tête fut entourée bientôt d'un essaim vocabulaire, que de sa main aux lents mouvements de grue il écartait doucement. Or qu'étaient – ce que ces sons cristallisés et flottants, sinon des mots empruntés au verbiage automobiliste? D'une voix indirecte et qui sortait de derrière quelque chose, Merx épela: «Das», «Texaco», «Eco», «Mobiloil»." Ivi, p. 458.

<sup>229</sup> "Perché si scrivono biografie? I biografi scrivono le biografie per registrare la vita del biografato, per mostrarlo a tutti come si erige il monumento di un uomo illustre in mezzo a una piazza [...]. La biografia per noi è un gioco segreto. Noi scriviamo di tanto in tanto anche delle biografie, per desiderio di compagnia: per farci un gruppo di amici; per aumentare il numero dei nostri figli [...] Dico bene: per aumentare il numero dei nostri figli". ALBERTO SAVINO, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano 1979, pp. 61-62.

<sup>230</sup> Cfr. ID., *Nuova enciclopedia*, cit., p. 262.

storia nella nuova letteratura del Novecento. “La biografia per noi è un gioco segreto”, scrive Savinio, poiché nella dimensione giocosa e disimpegnata dell’operazione artistica, lo scrittore, come il bambino, scorge la dimensione nascosta e misteriosa di un reale camuffato e mascherato che si rivela nel dettato poetico.

## Capitolo III

### *L'Hermaphrodito. Questioni, riflessioni e immagini*

L'androgina del clown-acrobata non è tanto una constatazione "obiettiva", piuttosto una proiezione dell'immaginario dello spettatore-poeta. Anche quando il commento letterario rimane piuttosto superficiale (ed è il caso di Banville e di Gautier), e anche quando lo stile non va oltre la cronaca e la "cosa vista", un elemento favoloso e mitico viene ad aggiungersi alla descrizione, deformandone il senso. E solo l'elaborazione letteraria si fa più appassionata, il ruolo della fantasticheria mitica di accentua ancor di più.

(Jean Starobinski, *Il ritratto dell'artista da saltimbanco*)

Io ho trascorso più di cinquant'anni a studiare i simboli naturali e sono giunto alla conclusione che né i sogni né i loro simboli sono sciocchezze. Al contrario, i sogni sono in grado di fornire informazioni del massimo interesse a coloro che si danno da fare per comprendere i simboli. I risultati che ne derivano, è vero, hanno poco a che fare con quelle che sono fra le principali occupazioni degli uomini, come vendere o comperare. Ma il significato della vita non si esaurisce nel mondo degli affari, né alle profonde aspirazioni del cuore umano si risponde con un conto in banca.

(Carl Gustav Jung, Introduzione all'inconscio)

### *Joyeux corrousel, mes idées courent au galop*

Nell'Hermaphrodito, come lo scrittore medesimo asserisce nella *Piccola guida alla mia opera prima*<sup>231</sup>, sono già presenti allo stato embrionale quei temi che ricorreranno in tutta la sua opera letteraria, pittorica e musicale.

Il titolo della prima sezione narrativa *Prélude Tête – antichambre de ministre* va interpretato, dice Marco Sabbatini<sup>232</sup>, letteralmente: questa sezione è un'«anticamera di ministro» e prelude al brano successivo che ha per protagonista proprio un ministro o, per meglio dire, *un monsieur en redingote*. In questo preludio, Savinio offre il ritratto dell'artista moderno che si oppone al ministro del *Drame de la ville méridiane*:

---

<sup>231</sup> «Tutto che ho fatto viene da lì. Non c'è idea, non c'è pensiero, non c'è concetto, non c'è sentimento, non c'è immagine da me espressi di poi in quella ventina di volumi che compongono la mia opera letteraria, in quel migliaio di pitture che compongono la mia opera pittorica, in quelle centinaia di pagine pentagrammate che compongono la mia opera musicale (posteriore al «gran rifiuto» del 1915), nei tanti frammenti sparsi per giornali e riviste, nelle tante note segnate nei taccuini e nelle innumerevoli parole da me pronunciate – non c'è nulla che non tragga da quella «pustola» e da quel «bubbone», indecente l'una e malefico l'altro, ma straordinariamente fecondi ambedue. È nel male, o in ciò che agli uomini sembra «male», la grande e misteriosa forza generatrice».

ALBERTO SAVINIO, *Piccola guida alla mia opera prima*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 927.

<sup>232</sup> Cfr. MARCO SABBATINI, *op. cit.*, pp. 281-282.

*Dans ma tête transparente il se passe un charmant va-et-vient de jolies choses...Joyeux carrousel: mes idées courent au galop, caracolent, et font du steeple-chase.*

*...Je n'ai pas, ainsi, le temps de les trop connaître ni de m'en lasser. Fraîches quand elles arrivent, elles sont encore toutes ruisselantes de fraîcheur lorsqu'elles me quittent... Moi, je demeure pantelant, frémissant; inassouvi, comme l'amant touché par le sublime amour; comme un Tristan!... Je conserve pure l'émotion qu'elles me donnent. Elles me laissent toute la nostalgie des amitiés ardentes et passagères. [...]*

*(Monsieur le Docteur Doyen! Courez d'urgence faire une injection d'oxygène au squelette de Victor Hugo, car il lui vient une attaque d'ataxie locomotrice.<sup>233</sup>*

L'addio alle idee, in forma di canzonetta da *music-hall*, provoca un attacco *d'ataxie locomotrice* nello scheletro di Victor Hugo: l'artista moderno, abbandonandosi al ludico e vertiginoso rincorrersi di idee e di pensieri in uno stato di semioscienza, quale è il sonno, da una parte, intende scardinare quella austera tradizione letteraria che ha finito per prevalere in gran parte della letteratura dell'Ottocento e che ha continuato a condizionare la produzione artistica a venire, dall'altra, inaugura una nuova era in cui la poesia diviene coerente e libera espressione di un reale stato emotivo.

Il sonno, che è definito *mi-mort*, e i sogni, che ne costituiscono la voce, concorrono a realizzare le condizioni esistenziali proprie dell'artista moderno: il prodotto artistico è tale solo se deriva dallo stato di totale libertà del soggetto che, svuotandosi di tutte le sovrastrutture culturali e morali del suo tempo, abiura alla scrittura controllata e sintatticamente simmetrica a favore di quella spontanea, giocosa e infantile, che è libera materializzazione delle inconsce istanze e strumento divaricatore che permette al sommerso di emergere.

L'artista, che inaugura il nuovo secolo, vive un rapporto di simbiosi con l'universo, ne riproduce la vita intima e nascosta, racconta la sua lenta metamorfosi, che si esplicita nelle atipiche individualità di cui è saturo e ne registra il lento evolversi della sua anima. Rispetto ai *Chants de la mi-mort*<sup>234</sup>, di cui la prima parte dell'*Hermaphrodito* è uno sviluppo ideale,

---

<sup>233</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 5.

<sup>234</sup> *Les Chants de la mi-mort*, primo scritto letterario che Savinio pubblicò nel 1914 sull'ultimo numero di «Les Soirée de Paris», è un testo teatrale cadenzato da quadri scenici e scritto in lingua francese in cui il protagonista è l'uomo nuovo del primo Novecento con le sue contraddizioni e con le sue angosce, con i suoi dubbi e con le sue frustrazioni, quell'uomo che, calato nella dimensione angosciosa della morte, ne scopre nuovi aspetti e caratteristiche. In questi canti c'è un affastellamento di elementi musicali e drammatici (suoni, nenie, canti militareschi, ma anche stridii, urla, singhiozzi) che risentono del *milieu* artistico e culturale parigino: vari sono i rimandi alle opere di Apollinaire e di Jarry per il ricorso al fantastico e al fantasmico, per l'uso della figura dei saltimbanchi e dei manichini, per il susseguirsi di immagini e di personaggi senza una funzione ben precisa, per l'impiego di atmosfere soffuse e tendenzialmente crepuscolari. L'*Hermaphrodito*, pubblicato nel 1918, verrà ad integrare idealmente il progetto culturale e il percorso narrativo iniziato con *Les Chants*. Anzi, n'è parte integrante. Sono prova di tale continuità contenutistica e ideologica oltre che l'impiego di alcuni personaggi, che ricordano i manichini degli *Chants*, anche quegli espedienti compositivi, a cui l'autore stesso ha fatto ricorso all'interno di *Hermaphrodito*: si tengano presenti, infatti, due riferimenti a *Chants de la mi-mort* e che Savinio utilizza per introdurre il lettore in altrettante sezioni narrative della sua seconda opera: il primo si trova nella sezione *Concerto*, che viene introdotta da "Extraits des *Chants de la mi-mort*" che recita: "Quello che chiamiamo

Savinio considera il lettore complice e corresponsabile dello svolgimento dei fatti, ponendo immediatamente in rilievo l'aspetto beffardo, brutale e stravagante di una realtà onirica e fantastica in continua eruzione; per provocare il lettore ad accogliere questa audace istanza di connivenza, si serve di una singolare e insolita teoria di personaggi e di figure somiglianti a manichini o a simulacri che sfilano sulla pagina come sequenze teatrali davanti allo spettatore<sup>235</sup>. È nel dadaismo che trovano naturale accoglienza tali istanze, è nel dadaismo che meglio si configurano tali esigenze come esperienza estetica, oltre che esistenziale, di decisa rottura con la tradizione producendo forme artistiche nuove, dinamiche e decisamente estemporanee che Savinio non può non rendere proprie<sup>236</sup>.

Prende forma immediatamente il piglio ironico e beffardo dell'artista novecentesco che oppone al *lardone antropomorfo*<sup>237</sup> la sua agilità e la sua leggerezza metrica e musicale; e alla mancanza di agilità delle articolazioni degli arti inferiori, poiché *il à trois jambes rigides, inarticulées, inflexibles, comme les barres d'un trepide photographiques*, contrappone *la voix de la mi-mort* che è dolce come i frutti dei quali *l'esprit* dell'artista moderno ama nutrirsi:

*Loin de l'esprit la pamplemousse  
trop facile à cueillir.  
Le coco  
de l'abricot.  
Un cucurbitancé étrange sert à me nourrir,  
sorte de cachou – mille saveurs infinies,  
chair molle, –  
mes dents sans caries  
s'y collent...*<sup>238</sup>

La fiera critica, rivolta ad una certa cultura borghese inamidata e mummificata, si palesa nella preferenza di una vegetazione esotica, tropicale ed *étrange* contrapposta alle consuete decorazioni vegetali che adornano in maniera più o meno convenzionale le case e gli appartamenti: l'artista non è sedentario né tanto meno stanziale; egli è invasato da uno spirito di libertà; è teso sempre verso nuovi orizzonti, verso spazi inesplorati. L'artista moderno,

la modernizzazione della vita, non è che una continua e sempre più grande complicazione demoniaca"; in seguito *L'orazione sul tetto della casa*, ovvero la sezione narrativa che chiude *l'Hermaphrodito*. *Microscopio-Telescopio*, viene introdotta da un'epigrafe, che recita: "La casa, amici, la casa!/Chi fra di noi saprà mai sciogliere/l'enigmatico nodo di pietra?... [Dai] *Canti della mezza morte*" È interessante notare che in realtà le parole di questa epigrafe non sono ricavate dal dramma musicale del 1914, ma dal *Drame de la ville méridiane*, il secondo riquadro narrativo della sezione concerto di *Hermaphrodito*. Ciò permette di pensare che Savinio ritenesse che vi fosse un'ideale continuità tra gli *Chants* e la sezione *Concerto* e tra questa e gli altri scritti che vengono a comporre *Hermaphrodito*. Il richiamo ai contenuti narrativi e al messaggio ideologico ai *Chants de la mi-mort* costituisce il segnale tramite cui *Hermaphrodito*, pubblicato in Italia, è da considerarsi un ulteriore sviluppo del dramma musicale composto in Francia quattro anni prima.

<sup>235</sup> Cfr. STEFANO LANUZZA, *op. cit.*, p. 16.

<sup>236</sup> Cfr. Silvana Cirillo, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, cit., pp. 192-193.

<sup>237</sup> "Comment flûter dans ton jargon,/anthropomorphe lardon?" ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 6

<sup>238</sup> *Ibidem*.

infatti, è caratterizzato da uno stato di essenziale mobilità – come il Nostro reputava di essere – e colto da una permanente irrequietezza migratoria.

La critica sarcastica e scherzosamente irriverente diviene diretta e sfrontata:

*Je vous jette mes vérités à la figure!  
Monsieur à morale rigide,  
tournez le regard frigide  
vers l'étrange végétation...  
à mon coeur floraison  
[...]  
Je l'abreuve de la ma bile  
[...]  
Monsieur à morale ferrugineuse  
Tournez vers moi la paupière rugueuse  
Le regard antarctique  
[...]  
Monsieur, je m'endors  
J'ai confessé mes torts...  
Je pars en voyage sans valises.  
Ayez la bonté de tirer le verrou  
Placez le cheveux de frise.  
...Un jour je vous verrai, mais je ne sais pas où...  
L'âne dort dans l'étable  
Le phare est éteint sur mon port.  
Respectez-moi; car je suis respectable  
Comme un pape sur son lit de mort.<sup>239</sup>*

Il sonno conclude questo percorso di autorappresentazione: come all'inizio di questa sezione, l'artista moderno, confessando la sua piacevole vertigine onirica animata dall'andirivieni giocoso delle idee, ne conservava la freschezza delle emozioni così anche in chiusura ritorna alla gradevole condizione dello stato di sonno, ovvero della mezza-morte per la quale interrompe l'atto scrittoria per inaugurare un viaggio *sans valises*, un viaggio in totale assenza di gravità, privato di qualsiasi zavorra che possa precluderne l'esito felice. Il poeta, in stato di semi-abbandono, congeda *le monsieur* e lo prega di tirare il chiavistello, di lasciarlo dormire, di rispettarlo *comme un pape sur son lit de mort*.

Il preludio, che assume forti toni polemici contro la tradizionale cultura letteraria consolidata nei tratti della morale borghese, fredda e inumana, si chiude con una immagine universalmente nota e piena di simbolismo: il sonno avvia ad una condizione di leggerezza e di trasparenza corporea che spezza i gangli con l'artificiosa realtà quotidiana e schiude gli itinerari del libero, gioioso, infantile sfogo onirico, ma a qualificare questo agognato stato di sonnambulismo è l'immagine del papa posto sul letto di morte. Il sonno, definito stato di *mi-mort*, nella poetica del nostro autore assume i connotati di una condizione di assoluta liberazione, analoga a quella della morte sulla la quale il potere del tempo e dello spazio non ha alcuna efficacia.

---

<sup>239</sup> IVI, p. 7-8.

*Ypnos* e *Thanatos*, con i quali il destino del poeta s'identifica<sup>240</sup>, si sostituiscono alle coordinate limitanti e frustranti del tempo e dello spazio e rivelano una condizione di potenziale libertà, che determina la sospensione della regola. Per questo il poeta può dire: “*Monsieur, je m’endors [...] je pars en voyage sans valises*”. Il sonno, sospendendo la barriera della quotidiana regolarità e aggirando l’ostacolo delle imponenti gerarchie assiologiche, permette il libero fluire dei sogni in *joyeux carrousel* infantile: l’artista moderno, scoprendosi inadatto a vivere nella regolarizzata vita sociale, preferisce ricercare il principio di piacere al di fuori di essa, evadendo al di là della soglia metafisica dei sogni: è il sogno, infatti, che “attua quello che il nostro pensiero non ha la possibilità – o anche il coraggio, o la pazienza, o l’ingenuità di attuare – [...] I sogni attuano quello che il mio pensiero di uomo sveglio non ha possibilità di attuare”<sup>241</sup>. L’arte, per questo motivo, crea le condizioni emotive, non solo estetiche, di questa divagazione sonnambulica in virtù della quale Savinio scriverà:

La mia vita è sempre più una vita da sonnambulo. Già nella vita sveglia io posso chiamare ormai tutti i fatti e i ricordi della vita reale le impurità e i peccati mimetici della mia vita sveglia. Per me più che nessun altro sarà facile morire”<sup>242</sup>.

La morte, esito ultimo del sonnambulismo artistico, diventa acme di un percorso esistenziale maturato nel rifiuto dei preconfezionati *cliché* della società e nella ricerca delle forme ermeneutiche che offrono “dicibilità” all’indicibile di cui l’inconscio, facoltà della individuale interiorità metafisica, diviene prezioso scrigno.

Il brano *Drame de la ville méridiane* presenta una forma più composita: il titolo, l’epigrafe, la didascalia indicano una tematica tipicamente metafisica e tutte le azioni evocate hanno luogo tra mezzogiorno e l’ora del tocco che indica il principiare del crepuscolo serotino. Colpisce subito, oltre che il riferimento all’orario in cui i fantasmi passeggiano al sole e per cui sono chiamati fantasmi meridiani, l’apparizione di un *monsieur, en redingote de ministre* che manca della testa:

*Entre un monsieur, en redingote de ministre. À place de la tête, qui lui manque, il porte un petit drapeau planté sur une antenne d’acier. Il a trois jambes rigides, inarticulées, inflexibles, comme les barres d’un trepiede photographiques qui gricent horriblement.*

*Arrivé au milieu de la plaque de marbre, il deboutone sa redingote, son gilet, puis une troisième veste, qui en s’ouvrant, découvre deux ailes de cheair vive et les details anatomiques du thorax avec le jeux des organs.*

*Le monsieur fuille dans ses poumons; il en sort coeur énorme, rouge comme un boudin gonflé de sang.*<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> “Ypnos e Thànatos – miei amici inseparabili – eran due fratelli. Ora siamo in tre...Indivisi son essi nel Destino. E indiviso è pure il mio destino dal loro”. IVI., p. 24.

<sup>241</sup> ID., *Sogni*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 348.

<sup>242</sup> IVI, p. 349.

Alla testa zeppa di idee dell'artista metafisico, che riconosce la vita e l'anima dell'universo, si oppone un personaggio in finanziaria e senza testa, sostituita da una bandiera, "simbolo di un vacuo e cieco patriottismo"<sup>244</sup>; l'articolazione rigida delle gambe e l'orribile stridore del treppiedi sulla lastra di marmo, macabra dimostrazione de *les details anatomiques*, connotano tale perturbante presenza alla quale si aggiunge quella della donna calva:

-Vidi una donna calva  
salir come lucertola di latta  
su per lo zoccolo d'Emanuele Filiberto nella pura Torino;  
pugnalo il Principe nel dolmen  
sgorgò piropo sangue  
dall'appassito bronzo...  
Cantarono i piccioni come  
Ariane addolorate...<sup>245</sup>

In questa sezione compositiva si ripropone la pietrificata presenza del potere che soccombe per l'atto anarchico di un manichino femminile: intense suggestioni provoca la visione di un gesto rivoluzionario, consumato ai danni dell'autorità da un manichino femminile. Se il principio d'autorità ha sugli uomini il deleterio effetto di disabituare dal pensare e dal giudicare secondo autonomi criteri, "ossia li stacca dal principio morale delle cose e li fa vivere come bruti"<sup>246</sup>, sostituendo alla testa una svolazzante bandiera; sulle donne ha effetti ben diversi, anzi diametralmente opposti. Sono pensieri, questi, che il nostro confermerà negli articoli che convergeranno nel libretto di *Sorte dell'Europa*:

Nulla è così lontano dall'arte come la politica, ossia il governo e l'amministrazione dei popoli. La politica esclude la genialità e a maggior ragione la pazzia, e io penso che la politica sarebbe esercitata molto meglio dalle donne, che tanto meno degli uomini sono soggette alla genialità e ai suoi effetti, e soprattutto alla «volontà di genialità», all'ambizione di genialità<sup>247</sup>

Il manichino della donna calva rimanda alla natura femminile che è, dice Savinio, per se stessa avulsa da ogni forma di esuberante genialità artistica; quest'ultima è, invece, singolare peculiarità della natura maschile che, in condizioni di superiorità politica, come testimonia la storia, è incapace di autocontrollo con ricadute negative sull'amministrazione

---

<sup>243</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, pp. 9-10.

<sup>244</sup> MARCO SABBATICI, *op. cit.*, p. 288.

<sup>245</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 10. La realtà descritta si identifica con le planimetrie della città contemporanea, qui quasi esclusivamente percepita come punto di un'iniziale trasformazione che avrà come risultato ulteriore il superamento del dato materiale, ovvero l'identificazione in esso di una realtà non riducibile al mero dato materiale. "È un'immaginazione che si cala nel cuore concreto del modernismo urbano ma per sfociare in un paesaggio lirico, venato di rimembranze simboliste, che sancisce il recupero della supremazia del soggetto sulla materia, aprendo ad una nuova esperienza, al viaggio e al progetto". LUCA PIETROMARCHI, *op. cit.*, p. 97.

<sup>246</sup> ID., *Non uccidere*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., p. 44.

<sup>247</sup> ID., *Politica e pazzia*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., p. 39

della cosa pubblica. Il confine che intercorre tra la genialità e la pazzia è molto labile e molto spesso è la pazzia a prevalere sulla genialità; idea che gli farà formulare il seguente giudizio:

Dei disegni politici di Hitler o di Mussolini non si dica che sono buoni o cattivi, stupidi o intelligenti, giusti o sbagliati, che sono disegni da pazzi.<sup>248</sup>

Questa seconda sezione narrativa è caratterizzata dall'intervento del poeta-autore, che interviene tra due scene: quella in cui *le monsieur fouille dans ses poumons; il en sort un coeur énorme, rouge comme un boudin gonflé de sang*. Questi, compiuta l'orrida operazione che consiste nell'inchiodare il proprio cuore con un martello al centro della piattaforma di marmo, esce scivolando su rotelle, che producono un terribile stridio nel vuoto e nel silenzio circostante; l'altra scena consiste nell'atto anarchico della donna calva alla quale ho fatto riferimento sopra.

L'intervento del poeta non ha alcuna funzione chiarificatrice: è il trionfo del *nonsense* e del provocatorio paradosso che deforma il testo in un intricato labirinto di parole e di figure da cui è impossibile uscire. Le tre similitudini, che rimandano ad Arianna, mitica eroina grazie alla quale Teseo riesce a liberare i giovani ateniesi intrappolati nel labirinto del Minotauro a Creta, scandiscono la lirica del poeta, rafforzano la sensazione di smarrimento del lettore e acuiscono il senso d'inconsistenza della scrittura che, dettata dai reconditi impulsi dell'inconscio, procede libera e al di sopra di qualsiasi regola: alla commistione linguistica si affianca una sorta di paroliberismo di stampo futurista dai connotati onirici, che rivelano il sorriso beffeggiatore dello scrittore e la sua intenzione desaccralizzante ed eversiva.

Silvana Cirillo fa notare che quella di Savinio è una scelta ben precisa e non casuale: stile disorganico, affastellamento delle lingue, commistione dei codici narrativi e irriverente ironia contribuiscono a fare dell'*Hermaphrodito* un testo corrosivo e ostico<sup>249</sup>: l'autore, che asseconda questa scrittura malleabile e deformata, dimostra di essere un giocoliere della parola senza alcun vincolo di sorta al fine di poter operare quella sintesi totale, tipica della scrittura ermafroditica, tra il reale e l'inconscio, tra il linguaggio infantile e la lingua della società, tra l'osceno provocatorio e il comune sentire.

Un certo onirismo perturbante persiste nell'azione della donna che precipitandosi in scena grida :

«Monsieur! Monsieur! J'ai vu tantôt sur la Place de la Gare un poisson énorme de zinc; il était sorti de chez un glacier, et fuyait à quatre pattes...»  
(puis elle rest là, immobile, comme une dinde).<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Cfr. SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, cit., p. 194.

<sup>250</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p.11.

La donna calva, desiderosa di comunicare l'evento straordinario e mossa alla ricerca degli interlocutori, rimane pietrificata, immobile come una tacchina. L'interpretazione, che Marco Sabbatini offre, risulta molto suggestiva: il pesce, simbolo del Cristo per i primi cristiani, alluderebbe, anche in virtù dei rimandi testuali<sup>251</sup>, che il critico offre a supporto di questa sua ipotesi all'inizio di una nuova era artistica; l'ipotesi è credibile soprattutto se si considera che come all'inizio dell'era cristiana, come narrano i Vangeli, una donna fu la prima testimone della resurrezione del Cristo, senza essere creduta, anzi fu ritenuta pazza, così anche all'inizio di una nuova era, che è quella dell'arte moderna e metafisica, è nuovamente una donna a testimoniare l'inizio, quella stessa donna audace che realizza un atto di libertà rendendo “gli zoccoli vedovi” delle statue. Il pesce è di zinco poiché l'arte metafisica mostra l'aspetto intimo e spettrale della realtà che sfugge al controllo del potere.

Non sfugge in tutto questo la macabra danza dei morti viventi:

*Hier, nuit de la Saint-Jean. La dehors d'une maison de rapport. Au troisième étage, trois fenêtres éclairées. On y voyait, derrière les carreaux, le boucher, sa femme, l'amant, et un vieux, qui dansaient comme des morts.*

*Personne.*

*Les Américaines, au-dessus de ma tête ... Pendant trois longues minutes on entendit le bruit rythmé de plusieurs gens qui dansaient sans musique<sup>252</sup>.*

La critica alla società borghese, ricorrente nell'opera dello scrittore, assume qui connotati macabri: l'assenza di identità qualifica la compagnia di persone che a distanza appaiono come morti che danzano; sono personaggi, questi, che si vedono in lontananza attraverso il vetro di una delle tre finestre di un appartamento al terzo piano di una casa di Parigi. Il senso straniante, che deriva dalla visione attraverso il mezzo interposto, è significativo della presa di distanza dell'autore dalla quella società verso la quale esprime il suo disagio e il suo rifiuto. Questa è la ragione per cui esclama: “*Ah! L'insupportable malediction de la vie bourgeoise!..*”.

In questo riquadro sono ripresi due gruppi di persone l'uno estraneo all'altro, ma entrambi fotografati dall'occhio sprezzante dell'autore: il macellaio, la moglie, l'amante di questa e il vecchio, da una parte; quindi, gli americani, dall'altra. È questa la sdegnosa ripresa che perpetua l'attimo fugace di un casuale sguardo di un passante il quale traduce in letteratura l'espressionismo macabro di una lenta, muta sequenza, incolore e senza alcun sintomo di gioiosa vitalità: “si tratta [...] di un coacervo, tenuto insieme dall'abitudine che possiede una forza non inferiore al destino: essa fa apparire vive le marionette e ammicchia

---

<sup>251</sup> Cfr. MARCO SABBATINI, *op. cit.*, pp. 299-300. “Car, Pêcheur quel poisson d'eau douce ou bien marine / Egale-t-il, et par la forme et la saveur, / Ce beau poisson divin qu'est Jésus, Mon Sauver?”. APOLLINAIRE, *Orphée*, in ID., *Oeuvre poétiques*, Gallimard, Paris 1972, p. 20, Il “pesce” è ritenuto simbolo cristologico.

<sup>252</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p.11.

insieme oggetti fra loro refrattari”<sup>253</sup>. Alla prima, smorta visione lo scrittore passante non può fare a meno di associare un secondo gruppo di persone sole mentre stanno insieme danzando *sans musique*: il contesto spettrale in cui si muove l’osservatore-protagonista tradisce la sibilante presenza della morte, che è condizione esistenziale di questi vivi, che non sanno di essere morti poiché sono ingabbiati nella paludata monocromia della vita borghese a causa della quale il vitalismo primordiale e il principio intellettuale dell’autocoscienza soccombono sotto l’asfittico filisteismo delle forme, della consuetudine e del perbenismo.

Lo sguardo dal basso dello spettatore ricorda l’atteggiamento “ipocrita” dello scrittore che penetra il mondo col poliprospectico sguardo giudicante a cui il Nostro fa riferimento nell’*Epilogo*:

Chiunque mi chiami ipocrita non mi offende. Sciogliamo il sostantivo: *ipocrita* indica colui che esamina da *sotto* – una posizione che contiene il corollario di due altre posizioni precedenti: l’esame superno e quello interno. *Intendere il tutto, penetrando tutto*. Il Tutto ha valore religioso. Eccomi in combutta con Eraclito d’Efeso che morì nel letame. Indubbiamente io sono un ipocrita: mi fregio cioè di un difetto il di cui possesso rimane tuttora vanto di pochissimi<sup>254</sup>.

La tanto non comune virtù dell’“ipocrisia” consiste nel particolare *habitus* mentale di colui che opera un percorso conoscitivo dal “basso” di una posizione che può essere fisica, intellettuale e politica: l’ipocrita per Savinio non è l’attore che indossa la maschera per recitare né il fariseo fedifrago, ma colui che opera un itinerario di conoscenza dal basso della propria condizione verso la totale compenetrazione della realtà da conoscere; è ipocrita colui che, consapevole dei propri limiti e, soprattutto, della propria piccolezza, assume una consapevole simpatia religiosa<sup>255</sup>, poiché “il Tutto ha valore religioso” e, in quanto tale, è degno di una valutazione che muova dal senso del mistero che è proprio di una realtà non totalmente conosciuta, ma conoscibile attraverso le modulazioni mitico-simboliche che le pertengono.

---

<sup>253</sup> UGO PISCOPO, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>254</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 167.

<sup>255</sup> Per “consapevole simpatia religiosa” intendo un atteggiamento critico non violento da non confondere col cieco fideismo dogmatico. Savinio fu un appassionato promotore del libero pensiero e della sua altrettanto libera espressione: “L’errore degli italiani – errore che precede la data del 1922 e risale alle origini dell’Italia come paese cattolico – l’errore è di avere accettato il bene e il male come domma e come principio posto – e imposto una volta per sempre, e non come qualità da riscoprire e da riesaminare volta per volta: la quale riscoperta, il quale riesame solo l’intelligenza li può fare”. ID., *Difesa dell’intelligenza*, in ID., *Sorte dell’Europa*, cit., p. 25. E ancora: “L’ignoranza del resto che è? Per meglio dire dove finisce la conoscenza e comincia l’ignoranza, e chi può, che ha il diritto di tracciare questa frontiera? Il numero delle conoscenze essendo illimitato, anche l’uomo più inzeppato di cognizioni non perde il diritto al titolo di ignorante. [...] Mi fa paura invece la mancanza di pensiero e di giudizio. [...] Mi fa paura l’inerzia dello strumento pensante e giudicante, e il numero spaventosamente grande degli uomini che non pensano né giudicano con la propria testa, ma per imposizione, o per ispirazione, e sia pure per invito o per consiglio di un capo, di un superiore, di un sacerdote, di un mago. [...] Il pensiero dommatico e assiomatico ha grandiose tradizioni nel nostro Paese. Non altrettanto grandiose sono le tradizioni del pensiero libero, individuale. ID., *Dare agli italiani pensiero e giudizio*, in ID., *Sorte dell’Europa*, cit. p.15-16.

Lo sguardo ipocrita, nella accezione che il Nostro riconosce, è anche una specifica peculiarità dello sguardo del bambino: il bambino guarda dal basso verso l'alto i genitori e il resto del mondo e da questa posizione di "debole inferiorità" impara a conoscerli. Nelle opere dedicate all'infanzia (*Tragedia dell'infanzia* e *Infanzia Nivasio Dolcemare*) non viene mai meno ai protagonisti, che svolgono la funzione dell'*alter ego* dell'autore, il desiderio di guardare per conoscere: al Lanarà, il bambino/protagonista fa esperienza della conturbante visione del sesso femminile da cui non distoglie lo sguardo, e, al contrario del perbenismo farisaico degli adulti, si presta docilmente a tale conturbante e fascinosa visione che diviene preludio di una conoscenza più intima e compenetrante con l'Arte che lì si personifica; Nivasio, in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, ascende al mistero di Dio e della sua compassione "dolceamara" quando s'introduce nella chiesa greca di nascosto:

Nivasio si avvicinava di nascosto in punta di piedi, si metteva in ascolto, udiva la respirazione faticosa, i densi sospiri di Colui che stava nascosto nell'invisibile reparto.

Una dolcissima compassione invadeva Nivasio. [...] Nivasio *sapeva* che lì a due passi, dietro quella tenda di percallina rossa, nel recinto inviolabile e freddo, sopra una sedia spagliata, avvolto nel pastrano inverdito dall'uso, la barba pepe e sale, l'occhio triangolare sotto il tubino logoro, stanco e sfiduciato, sedeva il Dio Greco<sup>256</sup>.

La ricerca del *Theòs* greco ha tutte le caratteristiche per essere definita ipocrita non solo perché il bambino si accompagna ad uno sguardo teso verso l'alto, ma soprattutto perché è disposto a conoscere e ad incontrare il *Deus absconditus*, vivendo intimamente la dolcissima com-passione: Nivasio conosce Dio e ne coglie non solo la forma, ma anche l'intima tristezza e l'intrinseca solitudine per via del Mistero in cui è stato relegato<sup>257</sup>. Il brano tratto da *Infanzia di Nivasio Dolcemare* sembra emblematico e risponde a tutti i criteri per cui possa definirsi ipocrita un atto di conoscenza ispirato da umiltà e desiderio del conoscere.

Lo sguardo dal basso è quello dell'artista metafisico, che fa proprie la natura emotiva e le attitudini intellettuali del bambino per acquisirne le facoltà esplorative, per assumerne il senso del limite e la capacità di comprensione; da questa posizione egli può intendere e interpretare l'universo con le varie figure che l'affollano.

L'artista metafisico, che si trova a passare per il quartiere di Saint-Jean, vede e giudica dal basso della sua posizione uno spettacolo lugubre di maschere funeree: egli, infatti, vede un gruppo di persone al terzo piano e il gruppo di americani al di sopra della testa, due gruppi di *personne* tra loro non comunicanti e anonimamente dispersi nello spazio urbano, ma associati dalla mente dello scrittore osservatore che non può fare a meno di notare la vacua e fumosa

---

<sup>256</sup> ID., *Nivasio Dolcemare*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 609-610.

<sup>257</sup> "Nel mezzo dell'iconostasio si apriva l'arco mascherato da una tenda di percallina rossa. Dietro era l'ieròn". *Ibidem*.

atmosfera del nulla, depauperata della consistenza delle relazioni umane abilmente significata da una danza senza l'accompagnamento musicale.

Nel segmento narrativo *Epoca Risorgimento*, lo scrittore, nel pieno della sua esuberanza giovanile, indicando nel «48» una cifra piena di valenza simbolica, dimostra di possedere una vena interventista e prefascista che lo avvicinerà in certo qual modo a forme di bellicismo che fanno pensare agli accesi interventi di Papini, scrittore teppista. Così, infatti, scrive:

«48», cifra del nostro risorgimento, coincide, nell'interpretazione onirica, con: soperchiare il nemico in guerra, schiacciare una serpe in trincea, incontrare i ladri, le belve, i poliziotti, i carabinieri. (Meditiamo).

Italiani miei fratelli, all'erta! Una tragedia si compie. Dormite innocente sonno, ma i consanguinei nostri malefici passano rampanti su di voi e vi contaminano, come delle testuggini dall'orina velenosa. [...]

Dal 1850 al 1875: periodo più felice per la vita morale del nostro paese.

Torino, capitale: vero frutto temporaneo di quella fioritura. Epoca *forte* unita a purezza insieme a gentilezza veramente meravigliose.

Fermento e azione naturalmente dotati di limpidezza classica. Momento del miglior latinismo moderno<sup>258</sup>.

Il tono rivoluzionario, che in esordio irrompe nel testo con la cifra «48», pervade tutto il brano: le istanze eversive rivelano, infatti, uno slancio ottimistico che, da una parte, informa di sé ogni singolo periodo sintattico, dall'altra, intende essere canto inaugurale del fortunato momento storico che vede l'Italia slanciarsi avventurosamente in una politica di conquista imperiale in terra d'Africa e intervenire in seno alla bestiale mischia del primo conflitto mondiale. L'attenzione rivolta alla recente storia risorgimentale, inoltre, tradisce un atteggiamento desideroso di rinnovamento di stampo futurista: sono i futuristi, infatti, che promuovono la politica di conquista imperiale e considerano questa una naturale prosecuzione del risorgimento. Il Nostro, dal canto suo, non nasconde una certa quale sensibilità interventista e, infatti, scrive:

Ecco che risorge però il dolce ardente spirito rivoluzionario. Ecco l'ingenuo slancio dei futuristi. Possiamo ancora sperare... Lo sgraviò incomincia. Sfogo alle libere ariate. Sfrusciano già gli arboscelli delle nuove immaginazioni.<sup>259</sup>

E ancora:

La spedizione africana stimolò la musica, nell'Inno *a Tripoli*; - ritorno fatale ai canti del Risorgimento.<sup>260</sup>

Il Futurismo, nella sua natura rivoluzionaria, all'interno di una vasta critica che investe la tradizione umanistica e classicistica e le obsolete forme letterarie, aderisce tra gli anni Dieci

---

<sup>258</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 14.

<sup>259</sup> IVI, p. 16.

<sup>260</sup> IVI, p. 17.

e gli anni Venti del Novecento a manifestazioni eclatanti di violenta spavalderia che lo assimilarono agli incipienti movimenti d'ispirazione fascista; per tali motivi nel periodo del ventennio il movimento marinettiano determinerà l'indirizzo estetico del regime.<sup>261</sup>

La recente storia risorgimentale, insieme alla sua ipertrofica aurea di romantico eroismo, diviene presupposto ideologico della politica imperialistica e, a tal proposito, la figura di Mazzini s'impone per tutta la prima parte del brano e in lui, *uomo-epoca* e *consolatore*, Savinio riconosce una certa quale singolarità poiché, pur essendo "uomo dal ragionamento borghese, fu certamente l'antiborghese per eccellenza"<sup>262</sup> impersonando quella che sarebbe "l'indole della nostra razza"<sup>263</sup> con riferimento ai "poveri Süd- männer" d'Italia<sup>264</sup>:

Conserviamo un riconoscente ricordo alla memoria di Mazzini; se non peraltro che egli meglio caratterizza l'indole (ammettiamo), somiglia stranamente a Mazzini. L'Italia, personaggio pesante (ammettiamo), somiglia stranamente a Mazzini. Come Mazzini, ella non seppe mai scorgere le *curiosità* delle sue colleghe d'Europa, vicine o lontane, amiche, nemiche, o insipide. Insieme ai Russi, noi abbiam l'aria di guardare il mondo come gli occhi dell'enfant *qui vient de naître*. [...]

L'italiano è quello che meno risente forti passioni, d'odio o di simpatia, verso i confratelli sudditi d'altri governi. Non esiste poi affatto, nel carattere nostro, quell'accidiosità scema, quell'animosità idiota, non giustificata da nessuna ragiona logica, che certi popoli manifestano verso altri popoli; - come gli elleni del ricco chiomato *basileus* verso gli abitanti dello stivale<sup>265</sup>.

Il vagheggiamento intorno alla figura di Mazzini fornisce una piattaforma argomentativa in cui innestare una amena elucubrazione attorno al genio della razza italica: anche il Nostro, così, paga il suo personale tributo al nazionalismo della prima metà del XX secolo e, più esattamente, del secondo decennio, quando il fascino romantico dei moti risorgimentali costituirono i presupposti storico-ideologici "di una copertura per irredentismo, guerra libica, interventismo, svuotamento delle istituzioni liberali e parlamentari a favore di quel clima che preparò il sorgere del fascismo"<sup>266</sup>. Tale esuberante e vitalistico ottimismo interventista ritorna in un'altra sezione narrativa dell'opera in questione, *La Guerra*, dove l'inevitabile intervento bellico assume un'icastica raffigurazione.

---

<sup>261</sup> "La letteratura cantò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. [...] Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria" FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il primo manifesto del Futurismo*, ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA, Mondadori, Milano 1983, p. 10.

<sup>262</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 19.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>266</sup> UGO PISCOPO, *op. cit.*, p. 95.

Un cannone è bello plasticamente; ma più bello è quando spara [...] Non mi oppongo al fato della guerra; - sarei uno stolto. Dico che bisogna lasciargli la nudità del suo carattere<sup>267</sup>.

L'autore dell'*Hermaphrodito*, sebbene durante la I Guerra Mondiale non venga chiamato a prestare servizio militare, se non in distaccamenti distanti dal fronte, e non vada in trincea, esalta la "bellezza" di un cannone in piena attività che probabilmente non avrà mai avuto modo di vedere e non disdegna di condividere l'esaltazione della guerra, quale "sola igiene del mondo"<sup>268</sup>.

Tali presupposti ideologici insieme a quegli atteggiamenti di violenta esuberanza, che caratterizzano gli interventisti e che muovono Savinio a scrivere queste pagine pregne di spavalderia nazionalistica, hanno un certo "peso nello svolgimento dei fatti di quel periodo al di là dei confini ristretti dell'attività letteraria, come fiancheggiamento del bellicismo e del nazionalismo"<sup>269</sup> che condizioneranno il corso della storia del giovane Regno d'Italia. Il sovversivismo ironico, mordace e sfrontato di Savinio, quindi, passa pure per l'estrema esperienza futurista e assume forme nazionalistiche; a distanza di vent'otto anni, però, deponendo gli spavaldi atteggiamenti dannunziani e l'ottimistico piglio giovanile, lo scrittore, pur non abbandonando una certa raffinata ironia, assumerà una visione disincantata e meno mitica del fenomeno bellico, infatti, in *Scherzi di Marte* scriverà:

Gli uomini credono di fare la guerra e invece è la guerra che fa gli uomini. Che scherzo! Di tutte le operazioni umane, la guerra è quella che meno di tutte obbedisce agli uomini che la fanno. La guerra prende la mano a colui che la scatena. Della guerra sempre bisogna pensare che non è possibile sapere come essa andrà a finire.

C'è di più. La guerra gioca a ingannare, e a tradire, coloro che vogliono servirsi di essa per convertire i propri propositi in fini. Quando il 4 agosto 1914 Guglielmo II scatenò la prima guerra mondiale, quando il 1° settembre 1939 Hitler scatenò la seconda guerra mondiale, entrambe le volte io sentii nella maniera più precisa che sia Guglielmo II, sia Hitler avrebbero perduto la partita. [...] Scambiavo forse il mio proprio desiderio per la voce del destino?... Può darsi. [...] Un elogio speciale va fatto alla guerra per questo suo comportamento cavalleresco, in quanto la guerra «punisce il potente e l'iniquo, e aiuta il debole e il giusto a farsi strada»<sup>270</sup>.

Al di là delle contiguità ideologiche e letterarie, condivise con i futuristi, in seguito rinnegate, dal brano che seguente si evince un tema che caratterizzerà il Nostro per tutta la sua vita e che costituirà la costante libertaria della sua produzione artistica e letteraria:

Filosofia senza morale; arte senza estetica; politica senza buffoneria.

---

<sup>267</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 36.

<sup>268</sup> "Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna". FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il primo manifesto del Futurismo*, cit., 10.

<sup>269</sup> UGO PISCOPO, *op. cit.*, p. 95.

<sup>270</sup> ALBERTO SAVINIO, *Scherzi di Marte*, in ID., *Sorte dell'Europa*, cit., pp. 57-58.

I virtuosi della deduzione, i fondatori di morale, i giocolieri degli effetti e delle cause, non hanno il pregio d'interessarmi<sup>271</sup>.

È sempre prevalente nel nostro scrittore, pur nella scommessa a favore della guerra e in una certa quale convergenza con i futuristi, il desiderio di rinnovare il pensiero e la letteratura e di riformare i presupposti filosofici ed estetici che presiedono all'origine di un atto creativo quale effetto di un libero corso di emozioni e di idee che dai reconditi penetranti dell'intimo inconscio acquistano forma e dicibilità; per questo l'atto creativo è e deve essere un atto esteticamente eversivo non solo per i contenuti, ma anche e soprattutto per la forma con cui si esprime e per il rifiuto del sistema ad incastro in cui è costretto dalla logica aristotelica della causa e dell'effetto; per Savinio l'atto creativo è, pure, politicamente rivoluzionario poiché risulta incompatibile con i calcoli interessati del potere tendente a sopprimere la genialità artistica che, in quanto foriera del "senso originale della vita"<sup>272</sup>, sfugge alle mire onnicomprensive del potente di turno.

*Il Papa in guerra* è un'orgogliosa confessione della propria fede atea che il Nostro oppone all'intervento di Papini, pubblicato dal "Resto del Carlino, sul libro di Missiroli dal titolo *Il Papa in guerra*<sup>273</sup>. Savinio esordisce rimproverando Missiroli e Papini perché dedicano il loro tempo ad argomenti così obsoleti come la religione o i pontefici. La religione, egli spiega, è "moneta fuori corso", carcame, cadavere già freddo e, quindi, rivolgendosi all'amico Papini, lo esorta a cercarsi "ben altri gatti da frustare"; non risparmia, com'è ovvio, nemmeno il Missiroli che viene fatto oggetto di gentile ironia e di giocoso sarcasmo, per il suo attardato indugiarsi ancora in problemi ormai superati e di scarso interesse:

Ho una gabbia piena di bei canarini garruli, che ogni mattina appendo fuor della finestra. Signor Missiroli, per carità!... Il puzzo di rifritto molesta quelle care bestiole<sup>274</sup>.

"*Hermaphrodito* – afferma Vanni Bramanti – resta in buona misura un libro 'ferrarese', partecipe dunque del clima metafisico"<sup>275</sup>. La città romagnola, tutta concentrata attorno al castello di mattoni rossi, ricorre spesso nel testo saviniano ed è dedicato alla città estense il brano «*Frara*» città del *Worbas* che si apre con un componimento poetico di

---

<sup>271</sup> ID., *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 15.

<sup>272</sup> ID., *Pompierismo*, ID., *Sorte dell'Europa*, cit., p. 33.

<sup>273</sup> Lo scritto di Mario Missiroli è stato pubblicato nel 1915 da Zanichelli a Bologna; in esso, l'intellettuale bolognese interpreta l'azione della Chiesa e del papato quale unica ed efficace risposta all'imperialismo degli Stati moderni e, in ragione di ciò il *Sillabo* veniva a ridefinirsi come strumento culturale contro la guerra. I contatti tra Mario Missiroli e Giovanni Papini risalgono agli anni 1905-1906, in occasione della rappresentazione, al teatro comunale di Bologna, de l'Oro del Reno; la fitta corrispondenza proseguirà per tutta la prima metà del Novecento, ovvero fino alla morte dello scrittore fiorentino che giunge nel 1956. Cfr. MARIO MISSIROLI-GIUSEPPE PREZZOLINI, *Carteggio, 1906-1974*, a cura di ALFONSO BOTTI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1992, p. 3.

<sup>274</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 25.

<sup>275</sup> VANNI BRAMANTI, *op. cit.*, p. 25.

Giorgio De Chirico in onore di Corrado Govoni, poeta ferrarese, colto in un suo momento creativo: *Il Signor Govoni dorme*<sup>276</sup>. Il sonno, le statue, che poste su bassi piedistalli, sembrano confondersi tra i cittadini frettolosi, il mistero che avvolge il palcoscenico e lo specchio sul cavalletto, la piazza, il rosso castello sono oggetto di considerazione da parte del nostro scrittore che opera nella prosa, che segue il componimento poetico, una descrizione allucinata dei tratti teriomorfici dei soggetti umani che affollano le strade e le piazze della città romagnola.<sup>277</sup>

Questa folla si addensa silenziosamente sott'a' portici illustri, nelle piazze auguste e soleggiate. Tristissimi mantelli, color di pietra antica; adornati sul bavero da un contorno di piume rognose, pendono accasciati dalle spalle angolari. Dal contorno di piume, emerge la testa dell'animale che vive sotto il mantello. Faccie che han la tinta del mattone – forse per simpatia delle case – piantate sui colli nodosi e tirati come caramelle di mastica, ove si profila la mostruosa sporgenza del pomo di Adamo, sviluppatissimo<sup>278</sup>.

Il giovane scrittore fa mostra di un intelletto compiaciuto di sé, tanto da rasentare l'esuberanza del *viveur*; Ferrara, “città dai mille misteri naturali”<sup>279</sup>, dai portici illustri e cimiteriali, dalle piazze auguste e soleggiate, antropomorfa e coperta di mantelli color di pietra antica contornati da baveri fatti di piume rognose; città dalla faccia tinta di color mattone, che vanta un illustre parentado e in cui “le donne giovini vengono specificate, dagli indigeni del paese, con la denominazione di *Bellone*. Il vocabolo non ha pretese mitologiche.[...] Il loro volto suppara la lubricità com'un eczema”<sup>280</sup>. In questo luogo chiuso da quattro porte rosse si dibatte una terribile turba femminile, fra cui va grufolando lascivamente il ragioniere scrofoloso e il sensale ersipelico<sup>281</sup>

La ricerca linguistica di Savinio raggiunge livelli parossistici nella descrizione delle donne di Ferrara:

Le donne sono spaventose. Portano impressa sul viso la loro bellezza bestiale, come una malattia. Han gli occhi fatti a guisa di quelli dell'astace: piccoli globi lucidi, simili a pillole purgative, sporgenti dall'estremità d'un antenna cornea; per cui esse posseggono non soltanto la vista diretta, ma pure quella laterale e persino quella posteriore.

Quei globi irradiano un'attiranza quasi d'ambra – che i greci chiamavano ἤλεκτρον e i persiani Karabè, cioè attira – paglia... Dal fatto che la mia natura non dà presa

---

<sup>276</sup> GIORGIO DE CHIRICO, *Il Signor Govoni dorme*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 26.

<sup>277</sup> “Come poliziotto dell'umanità e del mondo, il signor Dido non è idealista. Uomini e cose, non si sa bene se per allenamento per facoltà innata, egli li vede di là dell'idealismo. Allora, uomini e cose gli scoprono il loro aspetto, come dire? Archeologico. Meglio: il loro aspetto profondo. Il signor Dido, in altre parole, scopre ciò che si potrebbe chiamare lo *psichismo delle forme*. Uomini e cose, veduti a questo modo, belli non sono. Ma al signor Dido questa mancanza di bellezza non fa nulla. Gli fa amare anche più profondamente uomini e cose. Una specie di bacio al lebbroso”. ALBERTO SAVINIO, *Il signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 765. E ancora: “Quei personaggi a testa bestiale, io non li faccio con intenzione satirica. Tutt'altro: è una accentuazione psicologica”. *IVI*, 787.

<sup>278</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in *IDI.*, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 27.

<sup>279</sup> *IVI*, p. 30.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *IVI*, p.28.

al potere di quel fluido attrattivo, deduco di non essere *un homme de paille* Tuttavia non ho mai potuto fissare in faccia né un cane, né un cavallo, né una ferrarese. L'espressione gelatinosa di questi tre animali, produce sul mio organismo sensibile l'impressione d'un'ipnosi viscida.<sup>282</sup>

E ancora:

Vidi le vespasiane blindate, le donne vecchie accosciate come orrendi gallinacci, pisciare con fragor di grandine.<sup>283</sup>

L'espressionismo saviniano, tendente alla rappresentazione grottesca della realtà, deriva le sue forme allucinate da una attività onirica procedente dalle recondite profondità dell'inconscio che, "*en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*"<sup>284</sup>; ossia, scavalcate le gerarchie strutturali gravanti sul vissuto quotidiano, s'esprime in un linguaggio libero e senza riserve, incline a dare forma "grammaticale" ad una realtà altrimenti occulta e depressa nei risvolti spiegazzati della mutevole realtà.

L'attenzione dello scrittore si sofferma a guardare, poi, dietro le finestre delle case ferraresi, la sarta che, pedalando vertiginosamente alla propria macchina da cucire, cuce le palpebre dei neonati, le scannatrici di polli che, livide in volto, bevono il sangue dei gallinacci; vede l'ortolana scema che danza nuda in mezzo alla strada. La sera, prima di tornare in caserma a sognare bizzarri connubi fra Zeus e Afrodite, osserva i macellai sbarrare le loro botteghe lasciando in mezzo ai locali puliti grandi buoi squartati, con zampe aperte, nella posizione di crocefissi con "invirecondi dettagli mucroidali"<sup>285</sup>. Sulle pareti della città riconosce "la traccia di Geova, anzi la parte meno nobile del corpo di costui (che il Luigi Pulci chiama postione) e che il dio degli eserciti mostrò a Moisè, quando costui gli chiese di poterlo fissar nel volto"<sup>286</sup>.

Il linguaggio di *Hermaphrodito* è carico di letterarietà e, divenendo artefatto, gorgheggiante, calcolato, teso alla ricerca dell'effetto esotico, non si pone tanto lo scopo di raccontare quanto quello di colorare, disegnare, far recitare i personaggi e i fantasmi silenziosi e reticenti, che non partecipano alla struttura del libro e, quali fragili larve racchiuse nel bozzolo di un lessico opaco, si posizionano dentro articolate icone, animate di una vita selvaggia e primordiale.

Nel luglio del 1917 Savinio viene mandato a Salonico in qualità di interprete e tornerà in Italia nel novembre del 1918. Il viaggio e il soggiorno a Salonico gli ispireranno

---

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> *IVI*, p. 30.

<sup>284</sup> ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, p. 40.

<sup>285</sup> ALBERTO SAVINIO., *Hermaphrodito*, in *ID.*, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 32.

<sup>286</sup> *IVI*, p. 29.

diversi racconti. Ultima prosa portata al termine, prima del rientro in Italia, è *L'orazione sul tetto della casa*, che diventerà il capitolo finale di *Hermaphrodito*. Sembra abbastanza chiara la volontà di creare una grande inclusione con la quale l'autore intende recingere l'opera: l'ermafrodito, che dà il nome a tutto il volume e menzionato all'inizio dell'opera, si rende riconoscibile nella figura dell'ebreo androgino.

Il complesso laboratorio di *Hermaphrodito* include scritti risalenti al biennio 1917-1918, che fanno riferimento all'esperienza bellica dell'autore come la partenza da Ferrara, il viaggio verso la Grecia e i giorni di permanenza a Salonicco; *Isabella Hasson*, *La partenza dell'Argonauta*, a cui segue un *Epilogo*, e *L'orazione sul tetto della casa*, ultimo testo composto nella città greca con il quale si conclude il progetto artistico ed editoriale di *Hermaphrodito*. *Microscopio-Telescopio*, sono tre diversi e autonomi progetti letterari che confluiscono nel gioioso carosello di *Hermaphrodito* e certificano un ripensamento dell'autore e il suo ritorno a forme stilistico-narrative più tradizionali e meno provocatorie rispetto a quelle che avevano caratterizzato le sezioni narrative o teatrali della prima parte dell'opera in questione.

Il periodo greco, trascorso a Salonicco e che va dal luglio 1917 all'ottobre del 1918, si rivelerà estremamente produttivo e creativo; fin dalla partenza e nei giorni intercorsi durante il viaggio, come rivelano le corrispondenze intercorse tra l'autore e gli amici, come Papini e Soffici, e il fratello Giorgio, è forte la speranza di potersi dedicare alla scrittura soprattutto per la possibilità che si profila di poter svolgere l'incarico di corrispondente di guerra che si rivelerà estremamente provvidenziale, oltre che compatibile, per soddisfare le proprie esigenze letterarie.<sup>287</sup>

*Isabella Hasson*, pubblicato nel dicembre del 1918, e *La partenza dell'Argonauta*, pubblicato sul «Tempo» il 1° aprile del 1918<sup>288</sup>, possono considerarsi due scritti autobiografici nei quali il protagonista, come ne *Il rocchetto di Venere*, è l'autore medesimo che riporta esperienze vissute e alle quali non disdegna di concedere dignità letteraria. Però

---

<sup>287</sup> In realtà l'incarico tanto agognato di divenire corrispondente di guerra si potrà concretizzare solo alcuni mesi dopo, ovvero nel marzo del 1918; in questo frangente di tempo, intanto, Savinio compone due capitoli, *Isabella Hasson* e *Il sogno del signor Tuttosanto*, che avrebbero dovuto far parte de *La città inquietante*, ma tale progetto naufraga e riceverà un'adeguata dignità letteraria solo la storia di Isabella Hasson, la ragazza ebrea salvata dall'incendio scoppiato nella del 18 agosto del 1917 a Salonicco dall'autore stesso e della quale egli si innamora. Cfr. PAOLA ITALIA, *Il pellegrino appassionato, Savino scrittore 1915-1925*, cit., p. 71-72.

<sup>288</sup> «Io lavoro sempre molto – molto cioè in relazione del tempo di cui posso disporre. Papini mi ha fatto entrare al Tempo – dal 1° Aprile ho cominciato a publicarvi una serie di articoli – la storia del mio viaggio – dalla partenza da Ferrara in poi. Ho terminato la 5ª puntata, che'è l'ultima, ma rimane da comporre una specie di Epilogo che chiuderà il diario. [...] Oltre alla «Partenza dell'Argonauta» che pubblico nel Tempo, ho scritto una novella «Isabella Hasson» e altra ancora: «Il sogno del signor Tuttosanto», l'«orazione sul tetto della casa», «Innocenzo Paleari» ecc. Ti abbraccio fraternamente tuo Savinio». ALBERTO SAVINIO, Lettera del 4.5.1918, in ID., *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di MARIA CARLA PAPINI, «Paridigma», n. 4, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1982, p. 351.

bisogna notare che il criterio, secondo cui i due racconti trovano collocazione all'interno dell'opera, non rispetta la successione degli eventi narrati; un "errore" di natura editoriale al quale, forse, è necessario riconoscere un valore compositivo da intendere alla luce di quel gioioso carosello di idee che *courent au galop, caracolent, et font du steeple-chase*. Dunque, se da un punto di vista stilistico-narrativo, il Nostro abbandona quella forma fratta che ha identificato la scrittura plurilingue della prima parte di *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*, non viene meno, nella seconda parte della medesima opera, il proposito di sovvertire le convenzioni con le quali la Storia e le storie dei singoli individui divengono oggetto di giudizio e di studio; questo atteggiamento ludico e provocatorio viene a influenzare anche la narrazione e la logica interna di questa, oltre che gli eventi dai quali è costituita, sebbene essa faccia riferimento a fatti drammatici della propria e altrui vita.

*Isabella Hasson*, breve romanzo costituito da otto capitoli e dedicato ad Ardengo Soffici, narra dell'incendio che nell'agosto del 1917 rade al suolo la città di Salonico; i fatti, confessa l'autore, sono riportati come ricordi non del tutto bene impressi nella memoria e vengono riferiti come fossero parte di un sogno<sup>289</sup>. Evento centrale della narrazione è l'incontro drammatico con Isabella, la giovane donna di sangue ebreo che il protagonista riesce a strappare alla morte; così l'autore chiosa l'evento:

Il mio cuore è di molto sensibile a' richiami delle fanciulle con i capelli color miele, per cui non stetti lì a riflettere e mi buttai d'addosso il patrimonio della famigliola sionista. Pronto a domare gli elementi e a scannare i draghi che eruttano lingue infocate e vapori velenosi, mi slanciai nella casa della fatina bisognosa di mio aiuto, e lei m'afferrò le mani, esclamando:

«Merci! Oh, merci!».

E dopo una pausa, disse:

«Grazie!».<sup>290</sup>

Savinio non viene meno al plurilinguismo, che è la cifra identitaria dell'intera sua opera prima; all'italiano e al francese, infatti, si alternano le espressioni dialettali dei commilitoni provenienti dalle diverse regioni italiane insieme ad altre parlate, come la lingua sefardita degli ebrei di origine spagnola che erano giunti nella città greca in seguito al decreto di Alhambra del 1492 con cui le comunità ebraiche furono scacciate dalla Spagna.

Nella spaventosa notte dell'incendio la *matrona giudaica* – così Savinio definisce la madre della ragazza della quale si è invaghito – si esibisce in una scena di *tragico biblismo* al fine di salvare il canapè, al quale teneva più della propria vita. Il protagonista asseconda le

---

<sup>289</sup> “Non tutti i ricordi di quella notte mi sono rimasti impressi con chiarezza. Riannodo i fatti come i granelli sparsi d'un rosario e li narro come si ridice la trama di un sogno”. ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 85.

<sup>290</sup> *IVI*, p. 87.

richiesta dell'anziana signora, che gli chiedeva di salvare dalle fiamme il *vetusto* divano *sganasciato*:

Soggiacqui al dolore della matrona giudaica. Mi caricai sul dosso il mobile vetusto e rotolammo assieme fin sul marciapiedi ove lo posai con cura. Ma, ritornato nella saletta, vidi la vecchia, penzoloni fuori del terrazzino, che menava le braccia con vivissima disperazione, strillando:

«Amán! Vach! Vach!... todo es finito!...Samuel! Isaac! Isabella!...canapè es perduto!»

M'affaccio e, giù nella via illuminata dall'incendio, scorgo un militare che dalla divisa color cannella e dai galloni color pomodoro, riconosco per graduato dell'esercito venizelista. Costui s'era buttato sul collo il canapè familiare della vecchia Hasson e fuggiva a saltelloni, dimenando le anche e lanciando le zampaccie sbilenche con un'agitazione che gli conferiva un che di primitivo e di sensuale rassomigliandolo a un capripede rapitore d'una ninfa riottoso.

La vecchia si voltò: vidi i suoi occhi malati esorbitarsi oltre l'armatura delle lenti brune. Aprì la bocca ove brillarono due canini indorati ed, espirando le sillabe con impeto tale ch'esse proruppero fischiando, mi scaraventò sul viso questa parola:

«Ghiaúr»

Allora, contro le imposizioni della mia volontà prevalse in me un tremito così imperioso e terribile che mi diedi a ridere, a ridere, a ridere... finché stramortito dalle vertigini, cascai col culo sul piantito e svenni in una semicatalessi.<sup>291</sup>

In queste pagine non viene meno l'espressionismo incisivamente descrittivo dagli esiti fortemente tragicomici ai quali Savinio ha abituato il proprio lettore: la drammatica sequenza, nella quale è coinvolta la signora Hasson definita ironicamente *vecchia* e *matrona giudaica*<sup>292</sup>, si staglia all'interno di un quadro narrativo concitato e dagli esiti funesti e dolorosi; anche la reazione del protagonista-narratore, che si esibisce in una sonora risata fino a perdere l'equilibrio, contribuisce a creare un esplicito contrasto tra la congiuntura storica, negativa per la popolazione di Salonicco, e il ricordo del narratore che riferisce anche fatti dai contorni a dir poco farseschi.

Anche ciò rientra nella composizione di una forma di scrittura ermafrodita che, come si è potuto verificare nelle sequenze narrative precedenti, non disdegna di accostare il lessico dotto e formale (soggiacere, vetusto, ninfa, impeto, tremito, imperioso, capripede, semicatalessi) a quello basso e volgare, nonché a descrizioni irriguardose e derisorie (*vecchia*, fuggire a saltelloni, dimenare le anche, lanciare le zampaccie sbilenche, culo). Anche in questo caso la scrittura saviniana si rivela polimorfa da un punto di vista linguistico, lessicale e formale, esigendo dal lettore agilità e duttilità emotiva oltre che intellettuale, ovvero uno sguardo sinottico e una capacità di analisi multiplanare per una visione simultanea e onnicomprensiva dell'esperienza narrata.

---

<sup>291</sup> Ivi, p. 89-90.

<sup>292</sup> Al capitolo cinque lo scrittore si riferisce alla madre di Isabella con una formulazione tutt'altro che caustica o ironica; i toni si rendono più concilianti e la formulazione più piana: "La veneranda signora Hasson masticò con solennità e divorò con calma, sotto la fissità implacabile del suo sguardo nero. Per tutto il tempo che restammo assieme essa non parlò. Io rispettai, in quel silenzio, il suo dignitoso dolore, né mi produssi in nulla che avesse potuto farla ritornare sull'opinione canina che, la sera avanti, ella s'era fatta sul conto mio". Ivi, p. 99.

La commistione linguistica pervade tutto il racconto; un caso da porre in giusto rilievo riguarda un casuale incontro tra il soldato De Chirico e Samuel Hasson, il padre della ragazza. Questo si rivolge al soldato italiano, narratore della vicenda, con un'espressione plurilingue che riunisce in sé italiano, francese e greco, le tre lingue madri del nostro autore.

«Kalimera mussiù italiano».<sup>293</sup>

E riferendosi a Isabella l'ebreo di nazionalità greca così si esprime:

«Isabella a la casa fermée ... Senorita de buena famille; non sortir avè soldati».<sup>294</sup>

Il racconto si conclude con una preghiera rivolta al “dio degli ebrei” e i toni sono decisamente ostili non solo nei confronti *dell'ignobile Samuel*, che si era rifiutato di dare notizie certe su Isabella, ma anche nei riguardi degli antenati e dei discendenti degli Hasson, non escluso l'“ignoto linfatico circonciso destinato a cogliere il fiore nel pudico boschetto della piccola Isabella”<sup>295</sup>. Anche in questa occasione l'espressionismo della formulazione diviene la marca identitaria della scrittura saviniana, che non desiste dal rendere efficacemente in termini antropomorfici l'immagine dell'altissimo dio degli ebrei, come già era riuscito nell'intento, in «*Frara*» città del *Worbas*, servendosi dell'icastica espressione del Pulci<sup>296</sup>.

Geova, Sabaot, Athanate e Dio degli eserciti, ascoltami!... Per quanto ti ripigliasse il prurito di punire i cattivi mercanti ebrei della Città Inquietante, ti segnalo colui che tu dovrai colpir per primo: costui è Samuel hasson che tien bottega in via Ignazia, sotto l'insegna: Generi Alimentari ecc.

Ora che lo conosci, ô dio scaglia il tuo fuoco e non t'incaricar del resto;... ché io, e solo io mi lancerò nelle fiamme, che nella loro frenesia bolsa vorran fors'anco mordere la piccola Isabella.

Ridammi quel momento, ô vecchio Dio!...<sup>297</sup>

Il giovane soldato De Chirico, protagonista della narrazione nonché doppio dell'autore, si congeda dal lettore con questa invettiva, ma la babelica Salonicco, città che gli aveva ispirato un più ampio progetto letterario, *La Città Inquietante*, non condotto a termine, da subito aveva colpito la sua onnivora curiosità per la multietnica popolazione che in essa viveva, per quell'umanità cosmopolita che in essa si era raccolta e, al suo arrivo, gli ispira queste parole

---

<sup>293</sup> IVI, p. 103.

<sup>294</sup> IVI, p. 104.

<sup>295</sup> IVI, p. 105.

<sup>296</sup> “L'arbusto bruciato, la stanza vuota, dalle pareti di pietra nuda ove palpita, nel nulla, la traccia di Geova, - anzi della parte meno nobile del corpo di costui (che Luigi Pulci chiama *postione*) e che il dio degli eserciti mostrò a Moise, quando costui gli chiese di poterlo vedere in volto”. IVI, p. 29.

<sup>297</sup> IVI, p. 106.

Sbarcato a Salonico, vidi da vicino questi uomini forzuti e miti come i laboriosi buoi che, sotto le acconciature militaresche un po' bighellone, conservano un che di primitivo e pastorizio. E più mi piacquero quando praticai l'affetto rispettoso ch'essi hanno verso di noi italiani.

Ricordo quel di che, abbarbicatomi a' pènzoli umani infioranti le tranvie di questa città balzana, un settuagenario m'afferrò e mi recinse comprimendomi verso l'interno della carrozza perché i camions che passavano non avessero a urtare il *gospodin* [*gentiluomo* in lingua croata] italiano. [...] mi tenne un discorso nel suo idioma rude e pastoso cui io diedi una attenzione intensa, poiché il vecchio mi parlava con fiducia serena ove mai trasparì il dubbio che io non avessi potuto intendere quel suo ragionare grave. Di fatto però due soli vocaboli m'erano intelligibili e ritornellavano senza posa - «dobro italiano! Italiano dobro!» [*buono, bravo, gentile* in lingua croata] - nei periodi oscuri ed ossequiosi dello slavo vetusto che mi sorrideva con dolcezza su da' suoi due metri come un buon centauro Chirone intento all'educazione del piccolo Achille<sup>298</sup>

La condizione linguistica e culturale della *Città Inquietante* viene ad offrire al nostro scrittore suggestioni e sollecitazioni compatibili con quel progetto letterario tramite cui ambiva riformare la letteratura e rinnovare le forme attraverso le quali essa si rende fruibile; si aggiunga la lettura di un libretto di poesie come *Bif & ZF + 18 = Simultaneità e Chimismi lirici*, pubblicato nel 1915 a firma dell'amico Soffici, dedicatario di *Isabella Hassaon*, che in questa ultima raccolta poetica espone componimenti in lingua francese. Il bilinguismo, a cui il poeta fiorentino fa ricorso, viene ampliato e portato alle estreme conseguenze dal giovane artista ferrarese che, riferendosi all'opera dell'amico, così gli si confessa in una lettera:

Caro Soffici, quando m'iniziavo nello studio della musica, provavo sempre un sentimento di mistero aprendo un nuovo quaderno di studi severi – le *fughe* di Bach specialmente. - [] Un tale sentimento riprovai dall'aspetto *visivo* del tuo libro. Poi mi inoltrai a traverso la tua poesia, nei tuoi eroismi e nella tua fantasia sopra ogni *cosa*. Concludo affermando che le tue virtù, per qualità, sono tanto preistoriche quanto futuriste. [] Per merito tuo, l'arte moderna acquista un'importanza enorme. [] Tu, Soffici, sei un gran consolatore. [] Ti abbraccio fraternamente. Savinio<sup>299</sup>

Un più ampio respiro si riconosce al successivo quadro narrativo, *La Partenza dell'Argonauta*, dedicato all'amico Papini, nel quale il viaggio crea l'occasione per divaganti descrizioni dei paesaggi, degli stati d'animo e dei ricordi improvvisi del protagonista che, sebbene ben poco abbia di eroico e ancor di meno riconosca in sé l'intensità e la passione degli eroi dell'antichità, si identifica quale novello argonauta.

Alfredo Sgroi, in *Alberto Savinio*, conferma il tono antierico e povero di drammaticità a cui lo scrittore burlescamente fa ricorso.

Il protagonista è un novello Argonauta. In verità nulla egli ha di eroico. [...] Rappresenta il rovesciamento dell'archetipo mitico. O l'impossibilità di fare rivivere il mito in epoca odierna. Il suo è perciò un viaggio in fondo senza esito senza scopo. Governato dalla pura

---

<sup>298</sup> IVI, p. 82.

<sup>299</sup> ID., Lettera del 12. 2. 1916, in ID., *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, cit., p. 332.

casualità: alla fine della sua parabola, significativamente, Savinio colloca, come epigrafe una filastrocca giocosa, ma in fondo amara.<sup>300</sup>

Sia per lo stile che per i contenuti il testo certifica la caduta dell'aurea e aulica letterarietà che pervade il mito e la narrazione mitologica: il viaggio da Ferrara a Salonicco, parte in treno<sup>301</sup> e parte in nave<sup>302</sup>, contrariamente a quanto il titolo potrebbe far pensare, è costellato da squallide visioni paesaggistiche e da incontri casuali con soggetti bizzarri; la contaminazione dell'immagine mitologica, perciò, frequente in Savinio come il plurilinguismo, produce un effetto di degradazione del precedente mitico-simbolico insieme a un esito fortemente straniante.

Due ore già son, ... o meglio giasone, ché mi sento più che mai l'argonauta. Avanti che scenda la notte, dinanzi al tronco incatramato del trinchetto, ritto nella forza dei fatti conduttori, mi tologo il chepi:

O méditerranée, salut; voici Protée,  
qui lève de tes vagues son front couronné d'algues.

[...]

Mi vedo subito che le sirene, dall'Odissea in qua, hanno avuto campo di evolvere e ormai dimostrano una perfetta dimestichezza con le esigenze dei music-halls, ché, sporgendo le poppe brillanti dal mare, attaccano l'arietta del Malbrùk e cantano, per me, così:

L'Argonauta se ne va  
tralallèra tralallà  
l'Argonauta se ne va  
chi sa mai se tornerà!...<sup>303</sup>

Le sirene, trasformate in ammalianti ballerine d'avanspettacolo, materializzano nella tessitura del testo un assurdo narrativo a cui l'ironia saviniana ci ha abituato: l'accostamento immotivato di figure femminili della contemporaneità con personaggi propri del passato mitico permette di riconoscere l'ambiguità del presente e della realtà quotidiana, pervasi dal senso della morte o, per meglio dire, dalla paura della morte. La natura oscena della morte

---

<sup>300</sup> ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 33. La filastrocca, riportata da Savinio nel testo e alla quale fa riferimento il critico, recita: "L'Argonauta se ne va/ tralallèra tralallà/l'Argonauta se ne va/ chi sa mai se tornerà!...". ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 158.

<sup>301</sup> "Non ho il pregio di viaggiare in express: in uno cioè di quei grandi convogli lussuosi fragorosi e petulanti, forniti di sleeping-car e di dining-car, torvi nel loro falso aspetto di macchine guerresche e blindate, e trainati da una coppia di locomotive con fumaioli tozzi, enormemente panciute e alte ruote abinate. Il treno che trasporta me e i miei destini, è un treno modesto e borghese. È un tenia lunghissimo di carrozzoni vecchi e neri, con poche vetture di terza in coda e, davanti, una buona e antica vaporiera che nelle anatomie conserva un che di familiare con le prime macchine a vapore di Giorgio Stephenson: scarna nel ventre, esile negli stantuffi, ma fiera del suo fumaiolo altissimo stretto alla gola e largo alle labbra, coperchiato con una specie di staccio capovolto, che le conferisce un'alterigia imperiale." *IVI*, p. 108.

<sup>302</sup> "Il *Savoia*, varato nei cantieri di Odero di Genova, è un gran piroscavo nero, con la prua appuntita e una ciminiera lunghissima rovesciata all'indietro. [...] Alle 18 – ora magnifica- il commissario di bordo lancia il fischio della partenza. L'equipaggio ammaina i prodesi, le puleggie de' mangani si mettono a girare e le catene, involgendosi sui rocchi, issano le ancore che stridono nelle guaine di ferro. Un urto dei motori e, in palpito progressivo il *Savoia* petulante nella sua ciminiera ipertrofica, tende la prua impertinente agli orizzonti liberi". *IVI*, p. 156.

<sup>303</sup> *IVI*, p. 157-158.

resta il polo profondo dell'arte metafisica, attorno alla quale la riproduzione di immagini e l'elaborazione linguistico-retorica vanno tessendo ogni possibile velo. L'immagine mitologica diviene la massima simulazione, l'allegoria assoluta, la maschera ultima della realtà.<sup>304</sup>

In questa prosa di viaggio, il giovane Savinio emula scherzosamente l'antico eroe, narrato da Apollonio Rodio, nondimeno dissimula il senso di illusorietà del proprio presente frastagliato da fantastiche avventure che riemergono da un passato non poi tanto remoto, l'infanzia, vissuto in quella terra, madre dei miti, verso la quale il *Savoia* è diretto.

Fisso in faccia lo spettro del mio trapasso sottacqueo, lo esamino, l'analizzo e mi rispondo: vabbòno; che vale vivere, che giova amar?... Conosco una posizione psichica di più: l'uomo che s'è fatto all'idea della morte. A poco a poco quest'idea mi riempie come un sonno conquistante, ma la mia sonnolenza di sparizione coincide con un'altra sonnolenza di carattere prettamente fisico, e finisco con l'averne assai di fare l'argonauta davanti all'albero prodiere; la testa mi s'impomba, le braccia mi pesano e le ginocchia mi si piegano. Rinuncio alla vana fatica di pernottare nella postura dell'erezione eroica e traverso il ponte, scavalcando i volumi orizzontali dei miei compagni addormentati.<sup>305</sup>

La partenza dell'Argonauta certifica il ripensamento del nostro autore di fronte al tema della guerra: egli sembra abbandonare i bollori dell'interventismo futurista, il fascino dell'aggressività e la passione vitalistica della bellicosità giovanile e rilegge l'esperienza violenta della guerra in chiave decisamente negativa all'interno di una scrittura autobiografica attraversata da un forte gusto per il romanzesco. A ciò si aggiunga anche che senza ombra di dubbio quella che la seconda parte di *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*, ovvero le tre ampie prose di *Isabella Hasson, La partenza dell'Argonauta*, che dispone dell'*Epilogo*, e *L'orazione sul tetto della casa*, si connotano per una forma narrativa intermedia tra le spinte antisistemiche delle avanguardie artistiche e il ritorno all'ordine, che dopo il primo conflitto bellico avrebbe perseguito il recupero del classicismo e la centralità delle forme retorico-compositive tradizionali. Il Nostro, quindi, si trova a vivere nel corso degli anni della guerra una fase critica della propria esperienza artistica e più specificamente umana; tali cambiamenti, in effetti, cominciano a sortire effetti all'interno di una prosa che, pur non rinunciando al *pastiche* della lingua e della forma né ad una scrittura borderline che sconfini nella sovrapposizione dei generi, documenta un lento, ma non meno deciso, avvicinamento alle forme canoniche del romanzo fondato su un intreccio organico e su un chiaro sistema dei personaggi.

---

<sup>304</sup> EZIO RAIMONDI (diretta da), *La letteratura italiana. Il Novecento, da Pascoli a Montale*, vol. 1, a cura di GABRIELLA FENOCCHIO, Bruno Mondadori editore, Milano 2004, p. 243.

<sup>305</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID. *Hermaphrodite altri romanzi*, cit., p. 161-162.

## *Le geometrie son spezzate*

L'*Orazione sul tetto della casa* costituisce la vera e propria conclusione della prima opera letteraria di Savinio, anch'esso, come le due prose precedenti, viene composto durante la permanenza a Salonico, nei primi mesi del 1918, e si divide in tre parti: *Il politico*, *Il religioso*, *Il lirico*. La prima prende in considerazione la situazione storico-politica degli ebrei dispersi nel mondo: il Nostro è vissuto in due città in cui molto significativa è la presenza dei Figli di Abramo, Ferrara, la città in cui è ambiente *Il giardino dei Finzi-Contini* e *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani, e Salonico della quale il nostro autore apolide, ma irreggimentato nell'esercito italiano, scrive: "È la città ebrea, questa: imprendibile per chi non sia circondato"<sup>306</sup> e in essa gli ebrei costituiscono lo zoccolo duro della società.

La capacità degli ebrei di inserirsi nei gangli vitali di una società è oggetto di considerazione da parte del Nostro che conclude esprimendo un giudizio che potrebbe apparire antiggiudaico, ma che in realtà va compreso alla luce del contesto letterario in cui l'autore la colloca: secondo lo scrittore, infatti, "i figli d'Israel" costituirebbero una "sub-nazione" nella nazione e solo apparentemente sarebbero integrati nella realtà socio-culturale in cui si sarebbero stanziati. Il Nostro, quindi, pur non celando una certa quale diffidenza, non manca di confessare un proprio convinto "filosemitismo":

In me vedete il filosemitismo proprio di chi non novera bisavoli marciti dentro i ghetti. Gli antichissimi calabroni, abbarbicati sull'albero genealogico di cui io son la fronda più tenerella, mi concedono il lusso di considerare il fenomeno con simpatia e esentano dal mascherarmi con l'idiota ostilità di taluni plus royalistes que le roi<sup>307</sup>.

La disinteressata simpatia del Nostro nei confronti del popolo ebraico è sicuramente motivato da circostanze biografiche oltre che da una civile forma di universale filantropia: a Ferrara, infatti, familiarizza con gli ebrei al punto tale da dichiarare ne *L'ora ebrea* :

Poi spiccherò di nuovo il volo, e andrò forse a posarmi a Tell Aviv, presso Giaffa, nella ridente cittadina costruita dai Chovevè-Zion, che di Santa Russia non ne vogliono più sapere, né di schipizruten o di knut moscovita. Fra i tranvai e i termosifoni e tutto il confort moderno pelesiniano, voglio modulare il mio futuro canto al suono al suono dello scioffar,

---

<sup>306</sup> IVI, p. 185. Sembra, inoltre, interessante da un punto di vista storico la considerazione che il Nostro offre circa l'identità del popolo ebreo e la loro presenza tra i popoli: "Non vi son che gli ignari, le donne (fuori le dattilografe) e i rinfanciulliti, considerino il problema semitico dal solo lato religioso e gli escludono ogni portata etnologica. Se pur è un fatto che nel corpo di nazioni più salde d'Israel si sono incastrati nel sodo delle nazionalità adottive con la tenace ostinatezza delle ostriche e dei molluschi in genere – benché, a mio intendimento, l'aderenza non sia che visiva – qui, in questa terra promiscua, l'israelitismo costituisce una vera sub-nazione su cui le sudditanze, avvicendate a capriccio de' casi e le fortune dei tempi, si posano come tenui patine di lucido che il prossimo mutamento di temperatura screzierà." IVI, p. 186.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

e appiccicare alla mia fronte il thephil cubico, e collaborare assiduamente all'Hannucà ...  
Das ist meine jüdische Stende!»<sup>308</sup>.

Lo scrittore mostra di conoscere e apprezzare la cultura e le tradizioni ebraiche e non nasconde il fascino che esse esercitano sul suo animo: desidera, infatti, cantare la sua arte accompagnato dal suono dello “scioffar”, il corno che convoca le assemblee religiose e che darà il segnale della grande adunata degli eletti nell'ultimo giorno in vista del giudizio universale<sup>309</sup>; vuole indossare il “thephil cubico”, piccola scatoletta di color nero e quadrata che contiene versetti della *Thorà* (la legge di Dio contenuta nel Pentateuco) e che tutt'ora i pii ebrei legano alla fronte durante la preghiera; e desidera partecipare all'“Hannucà”, la festa che ricorda la consacrazione del tempio di Gerusalemme, ricostruito dopo la distruzione del precedente in seguito all'invasione dei babilonesi e alla deportazione degli ebrei in terra di Babilonia<sup>310</sup>.

Ritengo che sia necessario sottolineare il contatto tra il Nostro e le comunità ebraiche di Ferrara e di Salonico per comprendere un'ipotesi interpretativa inerente all'enigmatica figura dell'ebreo, androgino che interviene nella seconda parte dell'*Orazione sul tetto della casa*.

In questa seconda sezione, *Il religioso*, l'ebreo sottraendosi al destino della diaspora, abbandona il suo stato di erranza dell'antica generazione e si sedentarizza costruendosi una casa:

In una mia incursione di pocanzi, m'ero spinto fino alle porte della città ove si vedon nascere le case. Ivi m'intoppai in un ebreo che aveva terminato di costruirsi un cuboide di mattoni, con tre aperture e un tetto a cuneo da cui si levava un palo che stava là con l'apatica imbecillità che può avere un parafulmine di legno.

Il tetto era ancora scoperto e rivelava la nuda piramide delle architravi su cui sventolavano due rami d'albero<sup>311</sup>

È chiaro il richiamo alla *Festa Muratoria* dove il poeta moderno è lucidamente paragonato al costruttore: dopo aver abiurato la rigida tradizione letteraria, resa oggetto di ironico scherno, e insieme ad essa i costumi della società borghese, il poeta metafisico si ritrova costretto a “costruire”, ovvero a rifondare un nuovo sapere artistico in sostituzione di

---

<sup>308</sup> IVI, p. 35. Oltremodo significativo risulta il criterio di datazione al quale l'autore fa ricorso e con cui esordisce il breve testo de *L'ora ebraica*: “... giorno 8 Shebhat [gennaio-febbraio] 5676”; e in epigrafe asserisce: “Aggiungendo un soldo giornaliero, mi sono pagato il primo numero dell'«Israel». Lo scrittore, trasferitosi a Ferrara dopo il suo primo periodo parigino, entra in contatto con la comunità ebraica sulla quale già convergono i sospetti e pregiudizi fomentati dai protocolli di Sion ed è nella storia di questa comunità, limitata porzione del popolo della diaspora, che coglie la rappresentazione spettrale della realtà. Savinio, però, non nasconde un certo risentimento per certe forme di manifesto oltranzismo etnico: “Per tanto non mi schivo di confessare il gusto risentito per avere incontrato qui ebrei che, [...], professano gagliardamente la loro essenza ebraica e nient'altro che ebraica.” IVI, 186.

<sup>309</sup> Cfr. ISAIA 27, 13; Gioele, 2, 1.

<sup>310</sup> Cfr. 1MACCABEI 4, 59.

<sup>311</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 188.

quello di cui ha causato l'eclissi; il poeta, che, desiderando “applausi diluvianti”, si fa funambolo per far ridere “la muta folla” e diventato esperto in equilibrismo, diviene costruttore<sup>312</sup>. Nell'*Orazione*, però il poeta non è costruttore, ma spettatore dell'opera di un altro costruttore, l'ebreo androgino, e uditore di un discorso incomprensibile tenuto da questi:

La sua voce secca e penetrante gridò poscia nel crepuscolo l'orazione grata per l'opera compiuta.

Proclamate all'aria libera, quelle dette da lui non erano parole sparse al vento: egli le pronunciava con cura e vigoria che davano loro il peso di gocce metalliche cascanti in un crogiolo solidificatore [...]

Prognosticai in lui un misto dei due sessi, con palese androginia e calcolo di patromaternità [...]

Costui era votato alla procreazione e al conseguente problema del parto che lui magari avrebbe risolto da se solo [...] mammelluto come un tiresias butta dal meato puzzolente grappoli di carne che per terra si ritorcono, poi si levano e camminano, indi crescon con vigore – insufflati da un calore dilatante – e finalmente si fan uomini seriosi e dottrinari di morale<sup>313</sup>

Si risveglia il fantasma dell'ermafrodito e in Savinio convergono reminescenze della poesia dell'amico Apollinaire<sup>314</sup> e delle giovanili letture di Platone per dare forma all'androgino mostruoso che genera gli uomini producendo “dal meato puzzolento grappoli di carne”<sup>315</sup>. Il dinamismo fecondativo che animava il corpo dell'ebreo richiama alla mente dell'osservatore-poeta il dinamismo della natura che è in se stessa maschio e femmina, positivo e negativo, bianco e nero, ma anche sopra e sotto, destra e sinistra, luce e tenebra, unicità e molteplicità, movimento e immobilità; l'androgino è visibile sintesi della vita dell'universo e metafora sapiente della compresenza dei contrari, ossia metafora libertaria di una mostruosa autonomia fecondativa poiché in sé trova le risorse tramite cui soddisfare le viscerali esigenze in vista di una vitale e perenne autoriproduzione, che continua audacemente all'infinito e indifferentemente procede davanti alle angosce dell'umanità rappresentata dal poeta dalle “viscere pregne di mille dolori e di mille felicità”<sup>316</sup>

Il poeta confessa la viscerale attrazione nei confronti del mostruoso androgino e nemmeno cela la sua impotenza:

Per quanto camminassi, non riuscii a slacciarli dalla voce dello strano ermafrodito, che tagliava l'epoche da parte a parte. E pure invano volli cancellare la casa di

---

<sup>312</sup> “Dopo le epoche degli assassini, ecco il tempo dei costruttori che – nella tradizione dell'aereo equilibristico mestiere – hanno il canto. Impalcature dunque, scheletri, anatomie altissime. In fine, su, si butta il tetto”. IVI, p. 74.

<sup>313</sup> IVI., p.188-190.

<sup>314</sup> *Les mamelles de Tiresias* è un dramma surrealista in cui i protagonisti sono il marito e Teresa, o Tiresia. Questa si ribella ai suoi doveri naturali e tradizionali e a poco a poco si sente crescere la barba, si estrae dalla blusa due palloni variopinti, accende un fiammifero e li fa esplodere. Il marito, a sua volta, non volendo soccombere all'atto eversivo della moglie, da questa si rende autonomo nella progenitura di una folla di personaggi senza l'intervento della moglie. Cfr. GUILLAUME APOLLINAIRE, *op. cit.*, pp. 91-158.

<sup>315</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi cit.*, p. 190.

<sup>316</sup> IVI, p. 191.

mattoni: io la rividi sempre, e la rivedo. [...] Ultima cosa umana che ci dia ancora una consolazione senza nausea e un amore liscio di rimorsi<sup>317</sup>

Il poeta, che guarderà in viso<sup>318</sup> il mostruoso Ermafrodito, se ne sente avvinto poiché percepisce la voce che gli attraversa le viscere e la mente a punto tale da considerarsi “allacciato” strettamente a quello che sta in mezzo alle epoche.

Questo passaggio dell’*Orazione sul tetto della casa* desta non poche suggestioni, poiché sembra che il Nostro intenda riferirsi ad un evento storico di portata epocale talmente singolare da imporsi all’attenzione del più distratto dei lettori: l’androgino ebreo, collocandosi tra due epoche per indicare la fine di una vecchia era e l’inizio di quella nuova, assume una gravidanza simbolica unica, riconosciuta solo a Cristo nel cui nome, in ambito cristiano, si realizza il computo del tempo e della Storia. L’Ermafrodito, come Cristo, collocandosi quale culmine di un’era e scaturigine di una nuova, segna l’inizio di un nuovo ordine di costruzione a cui confluiranno gli artisti moderni che hanno “le viscere pregne di mille dolori e di mille felicità” poiché risostanziano nella loro natura individuale i conflitti insolubili del macrocosmo. L’Ermafrodito, come si evince dalle altre opere saviniane<sup>319</sup>, assume i connotati di una soggettività problematica e in aperto antagonismo con la cultura dominante; soprattutto desta scandalo poiché costituisce la plastica materializzazione delle primordiali forze della natura eclissate nel profondo oblio della coscienza universale.

Nell’immagine dell’ebreo androgino convergono tali istanze e, infatti, scrive ne *Il politico*:

Non va dimenticato che il sistema israelitico, sparso pel il mondo come seme indocile, costituisce un campo tuttora poco sfruttato, di proficuo stimolo per le nostre intelligenze disciplinate al nuovo e ribelli al morbido delle melensaggini neocristiane.

Questo sistema, con la sua rigida struttura e la sua anatomia scheletrica, può divenire, all’occorrenza, fonte di tali ruscellamenti poetici da sbalordire<sup>320</sup>.

Il Nostro, stando a contatto con le comunità ebraiche di Ferrara e di Salonicco, esprime un giudizio generale e forse, a mio avviso, troppo sintetico per un cultura ultra millenaria come quella ebraica. Ma, ai fini di questa ricerca, quanto riportato sopra è utile a

---

<sup>317</sup> *Ibidem*.

<sup>318</sup> ID., *Nota alla mia opera prima*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., 925.

<sup>319</sup> Quelle in cui si menziona la figura dell’androgino sono pagine irriverenti nei confronti dei potenti e del farisaico costume borghese: si ricordi la visione al teatro Lanarà dove il piccolo “Andrea”, protagonista di *Tragedia dell’infanzia*, coglie la perturbante visione di Apollo-Apolla; Ermafrodito è “divino totale dei totali” in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*; nella prefazione a *Capitan Ulisse, La verità sull’ultimo viaggio*, il ruolo dell’attore, che può assumere le diverse funzioni anche in base all’identità sessuale del personaggio, è ricompreso alla luce di un’ambigua sessualità; il personaggio ermafrodito desta un forte turbamento emotivo in *La casa ispirata*; e diviene immagine del poeta un po’ padre e un po’ madre in *El Vanier* contenuto in *Ascolto il tuo cuore, città*; nel saggio *Silenzio (nel Matrimonio)* contenuto in *Nuova Enciclopedia* acquista una gravidanza mitico-simbolica di forte impatto rivoluzionario. La figura androgina, insomma, desta paura, ma anche e soprattutto scandalo poiché è plastica materializzazione delle primordiali forze della natura eclissate nel profondo oblio della coscienza universale.

<sup>320</sup> ID., *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 187.

comprendere le motivazioni personali e intellettuali in virtù delle quali egli nelle pagine conclusive di questo scritto immagina un androgino proveniente dalla Casa d'Israele.

L'autore dell'*Hermaphrodito*, infatti, di cui è noto il filosemitismo che condivide con il fratello, elenca alcune qualità peculiari per le quali il popolo d'Israele è conosciuto in tutto il mondo; auspica, perciò, che il "seme indocile" dell'ebreo si diffonda tra gli uomini per rendere più deste e meno remissive "le nostre intelligenze disciplinate" e piegate dal peso delle balordaggini neocristiane.

L'ebreo androgino, a differenza del vecchio androgino che si ribella a Zeus e che nel racconto di Platone muore, procrea altri esseri; il suo seme si diffonde e genera altri ermafroditi che mostruosamente prendono forma, "si levano e camminano, indi crescono con vigore – insufflati dal calore dilatante – e finalmente si fan uomini seriosi e dottrinari di morale"<sup>321</sup>, ossia forieri di un nuovo sapere e di una nuova intelligenza che deriva loro dalla conoscenza della vita intima dell'universo. Gli esseri, che l'ebreo androgino genera, sono nuove creature e uomini nuovi; sono gli artisti e i poeti dell'arte metafisica che osservano la natura con lo sguardo del fanciullo e come il fanciullo esplorano il mondo cogliendo il senso del mistero che lo compenetra, percependo il visibile quale proiezione dell'intima vita della natura che non appare se non a chi si è reso libero dalle strutture della vecchia cultura.

L'autofecondazione e la fertilità dello strano androgino sono contrapposte alla sterilità del narratore il quale, non ancora affrancato dalla donna, si rivolge provocatoriamente a Maria, la madre del Cristo<sup>322</sup>. E così scrive:

Avvisai una forte comunanza tra quell'uomo-proprietario e i gravi moti della natura; e, mentre la sera l'ammantò e l'abbraccio e se lo succhiò come una cosa sua, io ripensai a te, Maria, e al dolce ritornello delle generazioni:

Torni la moda delle notti!  
Te amorosa bacerò sul cranio calvo,  
stendendoti sul tavolo d'operazioni.

Nella tua sterilità, impressa sulla bocca-madre come il bollo negativo sulla censura, soffocherò l'amore pel il figlio nostro che il tuo viscere dolorante e muto non ci darà giammai<sup>323</sup>

La madre di Gesù, immagine simbolica di una cultura repressiva e castrante, assurge a modello di una verginità inutile e sterile di cui le prime e privilegiate vittime sono le donne. Questo brano assai ermetico<sup>324</sup> è una sorta di dichiarazione di conflitto rivolta a una certa cultura che si trincerava dietro il nome di Dio e ha la pretesa di condizionare o di impedire il

---

<sup>321</sup> IVI, p. 190.

<sup>322</sup> MARCO SABBATINI, *op. cit.*, p. 338.

<sup>323</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 190.

<sup>324</sup> Cfr. MARCO SABBATINI, *op. cit.*, p. 338.

libero esprimersi delle coscienze e l'emancipazione dell'arte da quei principi estetici collaudati e promossi dal sistema di potere in cui concorrono, ad un diverso livello, i genitori, lo stato, la religione.

La procreazione è negata al narratore il quale non si è ancora emancipato dalla donna che, a sua volta, è pure irrimediabilmente sterile; il contesto letterario tradisce un'atmosfera incerta e fumosa quasi esoterica in cui si consuma il rito del bacio della Morte dal cranio calvo che è un'iconica riduzione letteraria che rimanda al monte Golgota, dove il Cristo fu crocefisso e che in ebraico significa "Luogo del Cranio"<sup>325</sup>.

Il cristianesimo, che secondo l'interpretazione di Marco Sabbatini, è oggetto d'argomento di questo brano dell'opera saviniana, forse tra i più travagliati ed enigmatici, secondo il Nostro viene a determinare tra gli uomini uno stato di sterilità permanente a cui, però, pone fine col proprio avvento l'ebreo androgino, oggetto della diffidenza da parte del perbenismo borghese che ha a dispregio il diverso in quanto tale.

L'Ermafrodito assume, per quanto detto fin qui, i mostruosi connotati dell'Anticristo, che rivolge la nuova parola agli uomini nell'ora del crepuscolo "traendo intorno a sé una colonna di uomini, passati presenti e futuri, che attraversava i secoli dall'una all'altra oscurità"<sup>326</sup>; chiama all'interno della propria casa gli uomini capaci di accogliere il suo nuovo sapere e una nuova lingua, che è per i più "incomprensibile sanscrito"<sup>327</sup> e fonda questo suo nuovo sapere sull'ordine quadro che rimanda ad una scienza poliprospectica e poliangolare e che "ha la calma rinfrescante d'una tomba e i giochi d'una scatola a sorprese"<sup>328</sup>. L'intelligenza delle geometrie spezzate si oppone al "grasso borghesismo delle curve, dei cerchi e delle rotondità"<sup>329</sup> che è un sapere cristallizzato, limitato, uniforme e ripiegato egoisticamente su se stesso, incapace di accogliere in seno il nuovo e il diverso.

---

<sup>325</sup> Cfr. GIOVANNI, 19, 17.

<sup>326</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 189. Sabbatini molto opportunamente segnala la diretta contiguità tra il testo saviniano e *Cortège* di Apollinaire. Nel testo apollinairiano le antiche generazioni, giungendo dal passato, vengono a ricomporre il corpo del poeta; il cambio di prospettiva è chiaro, sottolinea il critico, poiché nel testo francese il poeta è protagonista della vicenda riferita, contrariamente a quanto si assiste nel testo saviniano in cui il narratore si limita ad essere spettatore dell'evento narrato. "Savinio – continua Sabbatini – si è chiaramente ispirato a questo componimento." MARCO SABBATINI, *op. cit.*, p. 335-336.

<sup>327</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p.189.

<sup>328</sup> *Ivi*, 191.

<sup>329</sup> *Ibidem*.

## Capitolo IV

### Il divino androgino tra modernità e mito antico

Essere indipendenti è cosa di pochissimi – è una prerogativa dei forti. E chi tenta di esserlo, anche col migliore diritto, ma senza esservi *costretto*, dimostra con ciò di essere probabilmente non solo forte ma anche temerario fino alla follia.

(Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, n. 29)

Le nostre idee più elevate devono – e non possono non – suonare come stoltezze, e in certi casi come delitti, quando, in maniera indebita, giungono all'orecchio di coloro che non sono fatti e predestinati per esse.

(Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, n. 30)

### Savinio e il circolo dei francesi

I primi anni del Novecento sono per Savinio quelli vissuti all'insegna della ricerca e dello sperimentalismo: la creazione di un'opera "d'arte totale"<sup>330</sup>, che integri in sé i diversi generi artistici, permane quale progetto artistico e culturale che il giovane Andrea De Chirico

---

<sup>330</sup> È il grande e illusorio miraggio che, nell'Ottocento e all'inizio del secolo successivo, spinge non pochi artisti a operare un coinvolgimento simultaneo dei diversi codici artistici per realizzare la sana contaminazione tra le diverse manifestazioni artistiche. Tra i più illustri teorizzatori di questa poetica si annovera il compositore Richard Wagner che, nel 1851 in *Opera e dramma*, promuove la rottura dei confini tra le varie arti al fine di permettere la reciproca compenetrazione del dramma con la musica e viceversa: nel *Musikdrama*, infatti, la forma musicale era interamente modellata sulla scena rappresentata. Wagner fa a meno della struttura che contempla il successivo avvicinarsi di recitativo e aria producendo un *continuum* musicale in cui il dramma si svolge senza sospensione o allentamento del ritmo in modo da generare una melodia infinita. In tale flusso si rivela un continuo avvicendamento di limitati temi melodici che identificano fortemente e saldamente particolari quadri scenici (immagini, oggetti, concetti, personaggi che si succedono sul palcoscenico) e determinano il *leitmotiv*, le ricorrenze musicali che, in virtù di una speciale relazione con il referente drammatico al quale vengono congiunte, esprimono un particolare senso e uno specifico significato. La rappresentazione dell'opera deve essere un *Gesamtkunstwerk*, un'opera d'arte totale, poiché in essa devono convergere le diverse forme artistiche, come la poesia, il dramma, la recitazione, la scenografia, l'architettura, in una forma di ritualità che viene a sancire una rinascita sociale nel segno del rinnovamento e della rigenerazione della collettività. Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*, Einaudi, Torino 1997, pp. 105-193. "La musica di Wagner è musica «per le masse». [...] cioè a dire musica atta a soddisfare alle condizioni psichiche delle masse. [...] La musica di Wagner [...] è musica «per le masse» perché «s'impone» al popolo e lo domina[...]. Il suo melodismo continuo, la sua strumentazione non a famiglie compatte di strumenti (la quale fa sì che anche che un'orchestra di cento strumenti si riduce in effetto a tre o quattro strumenti soli) ma a zone strumentali diffuse, non lascia adito a pensiero, al criterio, alla volontà, alla individualità dell'ascoltatore, ma gli preclude il varco". ALBERTO SAVINIO, *Wagnerismo*, in ID., *Scatola sonora*, con una introduzione di LUIGI ROGNONI [*Itinerario musicale di Savinio*], Einaudi editore, Torino 1977, pp. 124-125.

spera di portare a termine nella *ville Lumière*. Se Monaco, nel triennio 1906-1909, si presentava come “crocevia culturale di notevole vitalità”<sup>331</sup>, Parigi, nel febbraio del 1910, fin da subito appare all’artista, giovane ma non meno ambizioso, come il laboratorio ideale per la formulazione di una nuova poetica e l’elaborazione più avanzata di un’arte altrettanto inedita e provocatoriamente sovversiva.

I biografi dicono ben poco dei primi anni della prima esperienza parigina: “sono anni avvolti nel mistero di un silenzio insolito in un autore come Savinio, sempre incline all’aneddoto autobiografico”<sup>332</sup> Sgroi osserva che quelli, per lo scrittore, sono anni non del tutto vissuti all’insegna del successo; anzi, molto probabilmente sono anni molto duri nel corso dei quali il Nostro, nonostante la sua determinata volontà e il dinamismo culturale che pervade la capitale francese, fatica a farsi riconoscere e ad affermarsi come artista.

Quello è il periodo in cui viene ambientato il racconto *Figlia d’imperatore*, contenuto in *Casa «la vita»*; in esso il personaggio principale, Animo, altro non è che un *alter ego* dell’autore, che nel corso della sua vita opererà per vari e diversi pseudonimi oltre a quello con il quale firmerà le proprie opere, *Alberto Savinio*<sup>333</sup>. Nella vicenda di Animo, il giovane De Chirico descrive il proprio esordio nella capitale francese.

arrivò a Parigi nel febbraio del millenovecentotredici. Poco dopo conobbe Apollinaire. Questi abitava nel viale San Germano, una casina collocata sul tetto di un palazzo di sei

---

<sup>331</sup> ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 11. Tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX, la capitale della Baviera contende a quella francese il primato in ambito artistico e tecnologico; non meno determinanti rispetto agli anni successivi, furono quelli nei quali il Nostro entra in contatto con il dibattito culturale sulla riforma delle arti. Il critico d’arte Giorgio Cortenova, proprio sulla Monaco di quegli anni, scrive: “Difficile dire cosa rappresentasse Monaco in quello scorcio del secolo [XX]; certo è che fin dall’ultimo ventennio di quello precedente [XIX] il centro bavarese conteneva lo scettro di città pilota a Parigi. [...] In quella Monaco, giunta all’alba del secolo nuovo attraverso i liquori di un simbolismo allarmante e di un romanticismo carico di memorie e di tragici addii, si aggiravano Klee, Kandinsky, Marc, Macke, e faceva scuola un pittore come Von Stuck, catturato dai sottili malori di un’improbabile e interrogante sensualità. [...] Tuttavia Monaco era la città in cui, più di ogni altro centro europeo dell’epoca, si respirava l’imbarazzo e la perdita di certezze del linguaggio, che sembrava avere smarrito qualsiasi principio d’identità e rimirare, perplesso, la propria crisi storica”. GIORGIO CORTENOVA, *La memoria della visione*, in MASSIMO DI CARLO-PIA VIVARELLI (a cura di), *Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932*, Electa, Milano 1992, p. 37.

<sup>332</sup> ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 12.

<sup>333</sup> Lo pseudonimo *Alberto Savinio* risale ai primi anni Dieci del Novecento e risulta essere la forma italiana di [Jean-Luis] Albert Savine, traduttore in quello stesso periodo abbastanza noto nella capitale francese per aver tradotto le opere di Thomas De Quincey; a 23 anni, il Nostro pubblica su «Le Soirée di Paris», diretto da Apollinaire, l’articolo *Le drame et la musique*, firmando Albert Savinio; firma, quindi, la partitura *Niobé* con l’espressione *A. Savinio artiste dionysiaque*; è sempre nel 1914 quando pubblica il poema drammatico *Les Chants de la mi-mort*, firmandosi allo stesso modo. L’esigenza dello pseudonimo pare che sia emersa in Andrea De Chirico dalla necessità di distinguersi e rendersi maggiormente autonomo dalla personalità del già conosciuto e affermato Giorgio De Chirico. *Alberto Savinio* non è il primo e non sarà l’ultimo di quella lunga teoria di pseudonimi dietro i quali la personalità del nostro autore verrà a trincerarsi o a mascherarsi per riproporsi sempre in maniera nuova al di là della singolarità della propria individualità o contro l’imposizione, che giunge dalla società, di riconoscersi in un’unica identità. Cfr. LUCA PIETROMARCHI, *op. cit.* p. 21; MARÍA ELENA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 80; Lo scrittore assumerà svariati e paradossali pseudonimi, come Aniceto, Omero Barchetta, Malino oltre a Nivasio, Animo ecc. che sono, riferisce Alessandro Tinterri, “specchi dell’ironia con cui Savinio sapeva scandagliare le proprie emozioni e sentimenti più riposti”. ALESSANDRO TINTERRI, *Rapsodia saviniana*, in ALBERTO SAVINIO, *Casa «la vita» e altri racconti*, cit., p. X.

piani. Un giorno Animo arrivò lassù carico di amicizia, e col fiatone ancora in gola dei novantanove gradini saliti, recitò all'autore di *Alcools* alcuni brani di quella poesia in cui la torre Eiffel è paragonata a un mandriano di case. Divennero amici.<sup>334</sup>

Ebbene, Savinio, tra le righe, confessa di considerare quell'incontro come un proprio battesimo intellettuale, un'iniziazione alla vita artistica della metropoli francese; quel momento, in cui si viene a cristallizzare l'amicizia tra sé e il poeta francese Guillaume Apollinaire – il quale era anche direttore della rivista le «*Soirées de Paris*» - acquista valore fondativo per la concezione dell'arte così come l'iniziando scrittore e pittore italiano la concepiva. È ipotizzabile, quindi, afferma Alfredo Sgroi, che il triennio, che va dal 1910, anno in cui il Nostro giunge nella capitale francese, all'inizio del 1913 (a febbraio comincia a frequentare l'autore de *Les mamelles de Tirésias*), delimiti un tempo di studio e di ricerca faticoso, “trascorso in sfibranti tentativi di inserirsi nell'ambiente artistico della città”<sup>335</sup>. L'incontro con Apollinaire e l'amicizia, che ne seguirà, costituiranno il giro di boa che permetterà ad Andrea De Chirico di porre in essere i presupposti per l'elaborazione di una personale ricerca artistica all'insegna della sperimentazione d'avanguardia; a quello di Apollinaire, infatti, seguiranno altri incontri fortunati e produttivi; nondimeno, in seguito, l'arrivo in quel di Parigi del fratello Giorgio, già noto nel panorama artistico europeo, gli permetterà di entrare in contatto con altre personalità che animano già da tempo la vita intellettuale della Francia e dell'Europa nei più svariati ambiti della cultura, dalla pittura (Picasso, Picabia,) alla musica e al teatro (Cavalcossi, Stravinskij, Diaghilev) e alla letteratura (Max Jacob, Cocteau).

Queste conoscenze influenzeranno radicalmente la prima produzione artistica di Alberto Savinio che si farà conoscere maggiormente come musicista che come scrittore o pittore; non mancherà, infatti, su sollecitazione dell'amico e mentore Apollinaire di “affiancare all'attività di compositore quella di “teorico”. Funzione, quest'ultima, caratterizzata da un'inegabile originalità, basata su quel medesimo meccanismo di contaminazione dei generi che caratterizzerà costantemente la produzione artistica di Savinio”.<sup>336</sup> Un importante e fondamentale contributo di teoria poetica è offerto da Savinio nel suo scritto *Le drame et la musique*, pubblicato nel 1914 sulle pagine di «*Les Soirées de Paris*». In questo intervento il Nostro opera una programmatica dichiarazione di poetica e definisce, dal suo punto di vista, cos'è l'opera d'arte totale:

*Je me propose d'affranchir ces deux arts: le drame et la musique. Je me propose de les établir en des domaines vastes et sûrs.[...] A certains cela [la visione poetica del*

---

<sup>334</sup> IVI, p. 208.

<sup>335</sup> ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 12.

<sup>336</sup> IVI, p. 14.

*secondo romanticismo] peut paraître encore très vague et imprécis. Mais je considère l'époque suffisamment mûre pour un affranchissement spirituel complet. Je la considère apte pour l'écllosion d'une nouvelle et puissante forse cérébrale – toute préparée qu'elle est depuis longue date par les exercices d'une sensualité savante. [...] Aucun musicien moderne – des dramaturges il en est de meme – n'est donc une victime de son temps. Présents par le fait, ils appartiennent tous en vérité à des époques irrémédiablement révolues. [...] Une musique qui aurait à remplir présentement un role effectif devrait être tout oppose à ce que les compositeurs contemporains nous ont accoutumés d'entendre. Elle devrait n'être pas formée exclusivement d'éléments sensuels, mais elle serait appelée à révéler et à faire éclater tout ce que la métaphysique moderne continent de dramatique, de terrible, d'inconnu et de passionné. [...] De nos jour l'artiste métaphysique devrait agir tout diversement, car au lieu de subir l'influence métaphysique provenant d'un phénomène extérieur et étranger à lui – même, il ferait lui – même subir à la matière façonnée par son art, son influence métaphysique personnelle. [...] La musique est un art exceptionnel qui ne tolère point la façon, et qui exige d'être employé tel qu'il est. [...] Ainsi donc, ayant à presenter, dans l'ensemble d'une oeuvre, l'élément musical de concert avec l'élément dramatique – comme je l'ai propose – on ne devra voir dans cette association qu'un rapprochement complètement désintéressé, car l'élément musical ne dépendrait guère de l'élément dramatique, ni même celui – ci du premier. Il s'agirait, somme toute, de faire participer dans le drame l'élément musical indépendant avec la même valeur et la même liberté que cet élément possède quand il apparaît accidentellement parmi les drames continus de la vie. En voici, du reste, des exemples typiques et grossiers: en considérant le mouvement d'une rue comme une action dramatique, on pourrait trouver un élément musical, sinon dans les cris et les voix de cette meme rue, dans le son d'un piano provenant de la maison proche; ou bien encore en voulant placer l'élément dramatique dans l'intérieur d'une chamber, on pourrait y faire participer, comme élément musical, un son de trompe montant de la rue à travers la fenêtre ouverte; des travailleurs qui accomplissent leurs besognes manuelles en s'accompagnant par des chansons, constituent, sans s'en douter, des résumés de drames en musique.*

*Telle serait, succinctement, l'orientation des methods en vue d'une renovation du drame avec musique. Mais encore foudra – t – il bien définir le caractère veritable et la valeur des deux elements – la dramatique et le musical.<sup>337</sup>*

Silvana Cirillo, nel proporre un commento a quanto Savinio teorizza nell'articolo risalente al periodo immediatamente precedente alla pubblicazione del volume dell'*Hermphrodito* (1918), sottolinea che il metafisico a cui egli fa riferimento non è quello astratto e concettuale, trascendente e artificiosamente speculativo, ma quello presente nella materia sensibile e nel reale; il metafisico sensibile, che Savinio intende definire, dispone di una propria forza corporale e “nasce non solo per uno sforzo mentale, bensì dall'esercizio di una sensualità globale e in forza di una necessità corporale e così dicendo celebra il matrimonio fra forze cerebrali e forze sensoriali, tra spirito e materia”<sup>338</sup> e tutto ciò che proviene dalla caotica materialità della vita come le grida e le voci, che provengono dalla strada, o il suono di un pianoforte, che giunge da una casa vicina, o il rombo, che dalla strada pervade la casa attraverso una finestra aperta, o i suoni, prodotti dagli operai alle prese con il proprio lavoro “en s'accompagnant par des chasons”, diventano elementi dotati di valore artistico e realtà dalle quali promana il dramma e la musica. Savinio riconosce, insomma, nell'universo un movimento interno che, per la sua specificità, l'artista metafisico coglie e

<sup>337</sup> ALBERTO SAVINIO, *Le drame et la musique*, in ID., *Scatola Sonora*, cit., pp. 423-426.

<sup>338</sup> SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 61.

comprende quale testimonianza dell'interno vitalismo della natura per ricomporre creativamente e attraverso la propria musica creativamente la drammaticità<sup>339</sup>. Torna utile alla presente riflessione quanto Savinio stesso viene ad affermare ne *La piccola guida alla mia opera* (1947) dove viene a confermare sostanzialmente quanto aveva teorizzato in *Le drame et la musique* nel 1914:

Penetro sempre più avanti nella vita. Affondo sempre più nella vita. Mi confondo sempre più con la vita. E sempre più sicuro mi sento. Sento sempre più chiaramente me in tutto che in cerchi sempre più larghi mi circonda, fino ai confini del mondo e di là dai confini di questo mondo senza confini. E sempre più chiaramente sento in me tutto che mi circonda, fino dai confini del mondo. Il mio occhio continua a guardare qui e là con apparente linearismo e puntualismo, ma in effetto s'irradia all'infinito. Le mie mani continuano a toccare con apparente intermittenza e particolarismo, ma in effetto questi fedeli strumenti che scrivono i miei libri, suonano le mie musiche, dipingono i miei quadri, affondano come radici senza fine nella infinita materia che mi circonda; e da ogni punto del tutto tirano a me la linfa che mi rinutre e mi rinnova; e da me ritrasmettono al tutto la linfa che io stesso uomo «individuo» sono. [...]

Non sono uomo d'azione[...] Gli uomini d'azione non hanno i «diritti» che ho io, uomo non d'azione, meglio uomo di là dall'azione, meglio ancora uomo dell'azione superiore. [...] Dualismo e idealismo ce li siamo lasciati dietro le spalle. Sappiamo per scienza sicura che non c'è soluzione di continuità tra fisico e metafisico. Abbiamo scoperto l'«infinito fisico»<sup>340</sup>.

Si prende atto, quindi, che il mistero, prima considerato inaccessibile, non è più confinato nell'irraggiungibile dimensione dell'ignoto; anzi, esso stesso diventa oggetto di conoscenza e, per l'intrinseca fisicità della quale dispone e dalla quale viene permeato, gli occhi del poeta lo scrutano e le sue mani ne manipolano la materialità al fine di catturarne e rappresentarne la composita ed eterogenea vitalità e rendere manifesta l'anima del mondo.

In tale tanto fecondo e animato contesto lo scrittore respira a pieni polmoni l'aria del rinnovamento culturale della capitale francese dove si stanno facendo i primi bilanci dell'eredità del secondo Ottocento francese dei Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé che Savinio legge e dai quali attinge contenuti e suggestioni a piene mani sotto la guida di un già prestigioso nume tutelare che è Apollinaire, definito dal giovane artista italiano, approdato a Parigi dopo essere partito dalla Grecia, passando per l'Italia e la Germania, “San Luigi delle crociate moderniste”<sup>341</sup>.

Nell'*Hermaphrodito* Savinio non rinuncia a rendere omaggio all'amico, che muore nel novembre del 1918, citando in seno all'episodio dell'ebreo androgino *mammelluto* l'ultima sua opera teatrale *les mamelles des Tirésias*. Il nostro scrive:

---

<sup>339</sup> “La musica ci mette in comunicazione col movimento dell'universo e col nostro movimento interno. La musica insegna a vivere, nel senso più profondo e metafisico della parola”. ALBERTO SAVINIO, Epigrafe in ID., *Scatola sonora*, cit., p. 1.

<sup>340</sup> ID., *Piccola guida alla mia opera prima*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 923-925.

<sup>341</sup> ALBERTO SAVINIO, *La realtà dorata*, in “La Voce”, 29 febbraio 1916, n. 2, pp. 75-90.

Il sunto della diagnosi mi procurò la rivelazione affermata in appresso: incinto tutti i nove giorni e mammelluto come un Tirésias, l'uomo sul letto butta dal meato puzzolento grappoli di carne che a terra si ritorcono, poi si levano e camminano, indi crescon con vigore – insufflati da un calore dilatante – e finalmente si fan uomini seriosi e dottrinari di morale<sup>342</sup>.

Il riferimento diretto all'opera apollinairiana è significativo della qualità del rapporto che intercorre tra l'artista di lingua francese, figlio di madre polacca e di un ufficiale borbonico<sup>343</sup>, e il nostro scrittore di dieci anni più giovane di quello; ancor più suggestivo sembra essere, inoltre, il rimando extratestuale, se si considerano i presupposti estetici e ideologici che presiedono alla formazione del *dramme surrealiste* di Apollinaire, il quale aveva condannato nell'agosto del 1916 l'*odieux réalisme* su «Sic», la rivista di Pierre Albert-Birot<sup>344</sup>; *Les mamelles de Tirésias, dramma surréaliste en deux actes et un prologue*, andato in scena il 24 giugno del 1917, *est en quelque sorte l'illustration de cette prise de position*<sup>345</sup>.

Apollinaire, nella prefazione al testo teatrale, affermando di avere scritto un *dramme surrealiste* per i francesi dei quali vuole riformare i costumi come Aristofane componeva commedie per gli ateniesi criticandone lo stile di vita, denuncia *le grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants*<sup>346</sup>.

La gravità etica delle motivazioni, che determinano la stesura del testo drammatico, fa a pugno con i contenuti farseschi della storia rappresentata: Apollinaire crea un universo teatrale singolare in cui un grande incendio avrebbe distrutto le cascate del Niagara o in cui esistono premi letterari consistenti in 20 casse di dinamite<sup>347</sup>. Quello del poeta francese è, quindi, un universo teatrale privo di qualsiasi credibilità o impegno morale; l'ironia, inoltre, si fa beffarda più che altrove nella rappresentazione del marito di *Thérèse-Tirésias: le mari* con la forza di volontà, come egli stesso afferma<sup>348</sup>, genera *40 o 49 enfants en seul jour*<sup>349</sup> facendo a meno della collaborazione della donna che si rifiuta, manifestando la sua irresoluta insofferenza, a farsi ingravidare da lui<sup>350</sup>.

---

<sup>342</sup> ID., *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 190.

<sup>343</sup> Cfr. PIERRE BRUNEL – YVONNE BELLENGER – DANIEL COUTY – PHILIPPE SELLIER – MICHEL TRUFFET, *Storia della Letteratura Francese*, edizione italiana a cura di GIOVANNI BUGLIOLO, CIDEB, Rapallo 1987, p. 221.

<sup>344</sup> Pierre Albert-Birot, nell'aprile del 1916, sulla rivista «Nord-Sud» farà pubblicare *Atlas* di Savinio; ripubblicato su “La Brigata” nel 1917, confluirà nell'*Hermaphrodito* l'anno successivo. Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Note ai testi*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 919.

<sup>345</sup> AMÉLIE SCHAWWEIGER, *Les Mamelles de Tirésias*, in JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY, *Dictionnaire des Oeuvres littéraires de Langue Française*, Bordas, Paris 1994, p. 1191.

<sup>346</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *L'Enchanteur puorissant. Les mamelles de Tirésias e de Couleur du Temps*, Gallimard, Paris 1972, p. 95.

<sup>347</sup> IVI, pp. 146-149.

<sup>348</sup> *Le mari*, al quale il giornalista, venuto da Parigi, chiede come avrebbe trovato il mezzo per gli uomini di partorire i figli, dice: “*La volonté Monsieur elle nous mène à tout*”. GUILLAUME APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 143.

<sup>349</sup> “*Il tient [il marito] un enfant dans claque bras. Cris continus d'enfants sur la scène, dans les coulisse set dans la salle pendant toute la scène ad libitum. On indique seulement quand, et où, ils redoublemet*”. IVI, p. 141.

<sup>350</sup> “*Non Monsieur mon mari . Vous ne me ferz pas ce que vous voulez [...] Je veux faire la guerre – Tonnerre – et non faire des enfants*” E dopo : “*Et comme je suis devenu un beau gars*”. IVI, pp. 119-124.

Il Nostro, nell'ultima parte dell'*Hermaphrodito*, quasi dando l'impressione di avere tra le mani il testo teatrale dell'amico, scrive riferendosi al costruttore semita:

Costui era votato alla procreazione e al conseguente problema del parto che lui, magari, avrebbe risolto da sé solo<sup>351</sup>.

L'autonomia partenogenetica, scaturita da un atto di volontà che fa di uno stato di necessità cogente una energica virtù autofecondativa de *le mari* apollinairiano, sembra riproporsi nell'androgino costruttore ebreo che assolve al voto della procreazione "da sé solo"; però, a differenza del personaggio apollinairiano costretto da un imprevisto atto d'"insubordinazione" della moglie, quello saviniano consuma un atto mostruosamente eversivo con cui svincola sé e la generazione a lui successiva dalle convenzioni del vacuo perbenismo borghese destando, così, la diffidenza dell'osservatore il quale confessa:

Certi biblismi e il greve sapore del passato mi salirono alla gola come i rutti antichi e mi bruttarono la bocca<sup>352</sup>.

Il gesto dell'androgino, mammelluto come un *Tiresias*, è, oltre che un'azione di sconvolgimento eversivo nei confronti delle consuetudini artificiali dei ben pensanti, un atto creativo, ossia artistico, e l'ebreo ermafrodito, per le relazioni di patromaternità esistenti tra sé e "gli uomini seriosi e dottrinari di morale", si pone al principio di una nuova generazione di artisti in grado di reperire, al di là delle cristallizzate e artificiali elaborazioni ideologiche, la natura "vinta da quella manuale e costruita"<sup>353</sup>. Per questo nell'ebreo androgino convergono "gravi moti della natura" la quale è maschio e femmina e desta "le forti verità del sangue"<sup>354</sup>: lo scrittore, in questa insolita elaborazione gravida di graffiante ironia, ricorre a grottesche e deformanti policromie non meno singolari delle trovate apollinairiane e nella prognosi, che egli compone nelle vesti di osservatore-autore, rinviene uno stato patologico di orripilante deformità che caratterizzerà l'irregolare atto generativo e le creature che ne deriveranno. L'ermafrodito è simbolo, quindi, di una perfezione totalizzante che, dispiegandosi nella ricerca dell'autonoma indipendenza, assurge a figura allegorica dell'artista che incuterà paura agli dèi di questo mondo.

Nel testo saviniano convergono, senza ombra di dubbio, i presupposti estetici e ideologici per una riforma dell'atto creativo che l'Apollinaire sembra auspicare quando nella prefazione al suo testo teatrale asserisce:

---

<sup>351</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, cit., p. 190.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme [...] et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique [...] mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique littéraire<sup>355</sup>.

Amélie Schweniger<sup>356</sup> fa notare che il senso attribuito all'aggettivo *surrealiste* dall'artista, naturalizzato francese, non è ancora quello che il circolo degli artisti presieduto da Breton gli assegneranno a metà degli anni Venti del Novecento, ma nella scelta di Apollinaire si ravvisano, *in nuce*, le medesime istanze libertarie che da lì a qualche anno i surrealisti avrebbero avanzato in nome dell'arte; di essa l'artista deve essere un soggetto e non un semplice consulente delle estetiche armonie della forma.

Il mito dell'indovino cieco e l'esperienza, che lo vede coinvolto in un'inconsueta metamorfosi dell'identità sessuale, rimandano ad una concezione del sesso e della sessualità diffusa tra gli antichi; di questa concezione sopra si è cercato di offrire una descrizione, soprattutto per quanto concerne la bisessualità sia simultanea sia successiva, in vista di una maggiore comprensione delle radici culturali e della valenza mitico-simbolica di cui si è andata impregnando nel corso dell'antichità. L'*excursus* storico-religioso, che è stato ricostruito attraverso la ricognizione delle fonti documentarie e i repertori scientifici ad esse inerenti, si è rivelato utile ai fini interpretativi del riuso artistico-letterario dell'immagine mitico-religiosa di Ermafrodito: un autore eclettico, come Savinio, infatti, sembra non avere rinunciato a quel patrimonio di idee e valori al quale venivano associati il mito dell'androgino e quello delle altre figure dotate di doppia sessualità;

Gli scritti di Freud e di Weininger, che si ritiene siano stati oggetto dello studio del giovane Andrea De Chirico, sono quelli che direttamente influenzano la produzione artistica del Nostro il quale, sia autonomamente sia tramite Apollinaire, viene a conoscenza di un dibattito scientifico-culturale che, prima, il darwinismo e, a seguire, la psicoanalisi, hanno concorso a diffondere<sup>357</sup>. Si comprende, allora, il motivo per cui non pochi scrittori<sup>358</sup>, come

---

<sup>355</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Preface*, in ID., *L'Enchanteur pourissant, suivi Les mamellas de Tiresias et de Couleur du Temps*, cit., p. 93.

<sup>356</sup> AMÉLIE SCHAWWEIGER, *Les Mamelles de Tirésias*, in JEAN-PIERRE DE BEAUMARCHAIS-DANIEL COUTY, *op. cit.*, p. 1192.

<sup>357</sup> Tra le personalità che maggiore peso hanno all'interno di tale dibattito è sicuramente Sigmund Freud. Questi, nel 1905, pubblica *Tre saggi sulla teoria della sessualità* con i quali lo studioso viennese scardina le concezioni tradizionali circa il sesso, le pratiche, illecite e scandalose ad esso connesse, e la sessualità non più riducibile o identificabile con la mera genitalità. Tutto fa sì che sul noto intellettuale viennese converga l'odio e la diffidenza del mondo religioso e accademico, soprattutto a causa di quanto afferma sulla sessualità infantile. Nel primo di questi tre saggi, per quanto concerne la bisessualità, egli scrive: "Secondo quest'ultima [l'opinione popolare] una persona è o un uomo o una donna: la scienza invece conosce casi nei quali i caratteri sessuali appaiono obliterati, e così è difficile determinare il sesso, in primo luogo in campo anatomico. I genitali di queste persone riuniscono caratteri maschili e femminili (ermafroditismo). In casi rari sono sviluppati l'uno accanto all'altro ambedue gli apparati sessuali (ermafroditismo vero); perlopiù si riscontra un'atrofizzazione reciproca. [Viene riportato in nota lo studio di C[esare] Taruffi, *Ermafroditismo*, del 1902 e pubblicato a Bologna; tradotto in tedesco nel

Apollinaire, in seno alla letteratura del primo Novecento e in più occasioni, abbiano fatto ricorso al riuso del mito degli esseri bisessuali. Apollinaire, che compone il dramma surrealista nel 1903, avrà possibilità di rappresentarlo solo nel 1917 e il testo risente del già maturo movimento di rivendicazione dei diritti delle donne. La protagonista del dramma, infatti, dichiara in più occasioni di essere pronta ad andare in guerra e intraprende una promettente carriera politica. Emilia Di Rocco, che ha intrapreso uno studio proprio sulla figura di Tiresia e sulla fortuna di questo personaggio nel corso della storia della cultura, scrive:

Al tempo stesso Apollinaire, sottolineando la particolare sete di potere di Thérèse/Tiresia, nonché il suo successo come uomo di governo, richiama alcuni elementi che emergono nella tragedia antica, quali ad esempio il ruolo che il profeta riveste per il destino della sua patria e il sospetto di complotto che affiora in Edipo nell'*Edipo re*, dietro al quale indubbiamente si celerebbe il desiderio di governare la città. La metamorfosi determina uno scambio di ruoli non soltanto in superficie, ma nel profondo dei due protagonisti. [...] La trasformazione di Thérèse e del marito provoca confusione, indefinitezza, esce fuori dagli schemi tanto da non permettere più la classificazione di chi cambia sesso, esseri per i quali è difficile trovare un nome, poiché la loro identità non può essere chiaramente stabilita. I confini tra i due sessi sono indistinti, come sottolinea il giornalista che nell'Atto II compare sulla scena richiamato dalla notizia che il marito è riuscito nel suo proposito e dall'annuncio della nascita di migliaia di bambini in un solo giorno. [...] è riaffiorato in lui [nel marito] quella disposizione femminile che negli uomini è atrofizzata e che rimanda alla possibilità che tutti gli esseri viventi hanno in origine di avere entrambi i sessi.<sup>359</sup>

Se, da un lato, lo scrittore francese si mostra severo nei confronti del femminismo, “riaffermando alla fine il ruolo tradizionale della donna e la sua posizione nella società, la completa sottomissione al marito”<sup>360</sup>, dall'altro, denuncia, non poi tanto inconsapevolmente, l'incapacità da parte della società di riconoscere e ordinare, al proprio interno, il genere di quei soggetti che esulano dalle definizioni discrete e dalle forme di classificazione binaria.

---

1903] [...]Un certo grado di ermafroditismo anatomico, infatti, è proprio della normalità: in nessun individuo di normale formazione maschile o femminile mancano le tracce dell'apparato dell'altro sesso che, o continuano a sussistere, senza avere funzione, come organi rudimentali, oppure sono state trasformate per assumere altre funzioni. *La concezione che risulta da questi fatti anatomici da lungo tempo noti è quella di una struttura originariamente bisessuale, che nel corso dell'evoluzione si è mutata fino alla monosessualità con scarsi residui del sesso atrofizzato?*” (Il corsivo è mio) SIGMUND FREUD, *Le aberrazioni sessuali*, in ID., *Tre saggi sulla sessualità*, traduzione di MAZZIMO MONTINARI, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 23-24.

<sup>358</sup> Anche Virginia Woolf, con il suo *Orlando*, del 1928, reinterpreta il mito dell'indovino tebano e della sua bisessualità successiva: come Tiresia, Orlando conosce i segreti dei due sessi e nello stesso tempo sperimenta, attraverso le varie epoche storiche, la condizione di emarginazione sociale e intellettuale nella quale la donna è relegata. Virginia Woolf, nella vicenda di Orlando, rappresenta un personaggio che instaura un rapporto privilegiato con la natura e, infatti, gli zingari ai quali si unisce, per una fase del racconto, dopo essersi scoperta donna, sospettano che egli adori la natura. Anche questo dato narrativo suscita non poche suggestioni e richiami ai culti androgini dell'antichità. Ma appaiono non meno interessanti le parole con le quali la Woolf chiosa l'esperienza di Orlando: “I sessi, è vero, sono diversi; eppure si confondono. Non c'è essere umano che non oscilli da un sesso all'altro, e spesso sono solo i vestiti a serbare l'apparenza maschile o femminile, mentre il sesso profondo è tutto l'opposto di quello superficiale” VIRGINIA WOOLF, *Orlando*, Mondadori, Milano 2012, p. 129.

<sup>359</sup> EMILIA DI ROCCO, *Io Tiresia, Metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti, Roma 2007, pp. 346-347.

<sup>360</sup> IVI, p. 348.

Apollinaire, sensibile ai fremiti culturali del suo tempo, si apre alle diverse modulazioni della modernità d'inizio Novecento senza infeudarsi in nessun movimento o scuola di pensiero; egli si apre all'avvenire, ma senza sentirsi, per ciò stesso, obbligato a rinnegare il passato<sup>361</sup> e, nel suo dramma surrealista, dichiara l'insufficienza del realismo ad esprimere la creatività dell'atto artistico e

*le théâtre , comme tout l'art, doit être création; la révolution se fera donc par les auteurs, non par la mise en scène [...] il imagine un théâtre sans unité de lieu ni de temp, sans autre décor que la lumière, présentant simultanément des actions multiples grâce aux moyens d'expression les plus variés, acrobaties, chants clowneries, cinéma...[...] La sale où se déroulera un tel spectacle sera cirque, dont le public occupera le centre: il sera ainsi investi par l'action.*<sup>362</sup>

In Apollinaire, fondatore del “teatro nunico”<sup>363</sup>, il dramma diviene azione simultanea in cui si concentrano tutti i mezzi espressivi tramite cui comunicare agli spettatori la vita intensa dell'universo; in esso l'estetica della sorpresa, tesa a provocare il pubblico, è parte essenziale di una strategia della comunicazione ad effetto di cui *Les mamelles de Tirèsias* sono un originale ed elaborato esempio:

*Vous trouverez ici des actions  
Qui s'ajoutent au drame principale et l'ornent  
Les changements de ton du pathétique au burlesque  
Et l'usage raisonnable des invraisemblances  
Ainsi que des acteurs collectif ou non  
Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité  
Mais de l'univers entier  
Car le théâtre ne doit pas être un art en trompe – l'oeil  
Il est juste que le dramaturge se serve  
De tous les mirages qu'il a à sa disposition  
[...]  
Son univers est sa pièce  
Al'intérieur de laquelle il est le dieu créateur  
Qui dispose à son gré.*<sup>364</sup>

Anche il nostro Savinio, approdato a Parigi e attirato dai vivaci fremiti di un ambiente culturalmente variegato e tumultuoso, assorbe sia la ricchezza progettuale sia l'esigenza di rinnovamento che gli artisti denunciano e rivendicano; e l'amico di lingua francese non rifiuta di vestire per lui i panni del mentore culturale<sup>365</sup>: tramite Apollinaire, infatti, il nostro autore

---

<sup>361</sup> Cfr. MICHEL DÉCAUDIN, *Nuovi orizzonti: il dopo-simbolismo e Apollinaire*, in PIERRE ABRAHAM – ROLAND DENSÉ (diretta da), *Storia della letteratura francese*, Garzanti, Milano 1985, p. 183.

<sup>362</sup> MICHEL DÉCAUDIN – DANIEL LEUWERS, *Histoire de la Littérature Française de Zola à Apollinaire*, G-F Flammarion, Paris 1996, p. 165.

<sup>363</sup> Da *vuv* che significa “adesso”. Cfr. PIERRE BRUNEL-YVONNE BELLENGER-DANIEL COUTY-PHILIPPE SELLIER-MICHEL TRUFFET, *op. cit.*, p. 305.

<sup>364</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 114.

<sup>365</sup> Nel 1946, sulle pagine de «La Rassegna d'Italia», appare un articolo già pubblicato da «Mercure de France» nel 1918 e che adesso è raccolto nel volume degli *Scritti dispersi 1943 – 1952* dove si legge: “Apollinaire è il poeta più singolare del nostro tempo. È solitario. È un'isola. [...] La poesia di Apollinaire è un abito di Arlecchino. Segno di povertà. La sua poesia è la casa del saltimbanco. Fatta con materiali disparati. E talvolta

oltre che avere accesso ai testi di Honoré de Balzac, di Théophile Gautier, di Baudelaire e di Lautréamont, viene a conoscere altri giovani poeti francesi, come Max Jacob e Jean Cocteau.

È interessante prendere in considerazione le letture e gli incontri del nostro scrittore avvenuti in un ambiente così caotico e stromboliano come quello della *ville lumière*; in essa Savinio percorre i sentieri generativi dell'avanguardia europea senza mai aderire, come l'amico Apollinaire, a nessun movimento in maniera definitiva e "di fronte alla cristallizzazione di un manifesto artistico non può rinunciare a un atteggiamento critico e indipendente"<sup>366</sup>; cionondimeno la *verve* entusiastica del Nostro interverrà con originalità in seno a vari movimenti, tra cui il surrealismo, ricorrendo a forme di scrittura fantastica e a registri linguistici sperimentali tesi a modificare con effetti quasi traumatici la crisi del sistema di comunicazione severamente predefinito.

Dopo aver eseguito una sintetica esposizione sul sodalizio artistico tra Guillaume Apollinaire e il ventenne Andrea De Chirico conviene, a questo punto del presente percorso, dedicare la nostra attenzione alla ricerca e all'attività di letture che, tramite il proprio mentore intellettuale, il giovane italiano intraprende durante la permanenza in seno al "laboratorio" parigino.

Per quanto concerne il tema dell'androgino, *Séraphîta* di Honoré de Balzac è da annoverare tra gli scritti letterari più interessanti dell'Ottocento francese, poiché l'autore ripropone in questo scritto un tema antropologico che, nel corso della modernità, sarà ripreso in diverse altre opere della letteratura europea e approfondito in vari studi, non ultimi quelli di Freud, Weininger, Jung.

Lo scrittore francese, vissuto nella prima metà dell'Ottocento, in questo racconto viene a rappresentare l'Androgino, quale modello dell'uomo perfetto e archetipo primordiale. La storia, infatti, ambientata in un isolato villaggio presso le montagne di Jarvis, tra i fiordi della Norvegia settentrionale, parla di un personaggio misterioso che ama ed è, a sua volta, riamato da Minna, per la quale assume il nome maschile di Séraphîtüs, e da Wilfrid, per il quale acquisisce l'identità femminile di Séraphîta.

---

disperati. Con materiali di fortuna: latte di petrolio, fondi di cappelliere, vecchi numeri di riviste illustrate, *bidés*, parrucche, dentiere, colonne antiche, orinali e capitelli; ma ciascuna cosa intenerita, dorata da uno sguardo d'amore; e respira ampiamente il respiro di un'anima, si solleva al palpito di un grande cuore. [...] È una gioia [...] profonda, profondissima. Gioia per un conchiuso patto di amicizia. Perché io ho pensato, ho sentito «come» la mia poesia, cioè a dire io stesso sono entrato per mezzo della mia poesia in lui, e come sono diventato lui, ossia «sua» poesia. Gioia di sentire questa reciprocità, questo legame; e che anche lui deve qualcosa a me, che a lui devo tanto". ALBERTO SAVINIO, *Scritti dispersi 1943 – 1952*, cit., pp. 270-272.

<sup>366</sup> MARÍA ELENA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 58.

Alla base del racconto balzachiano, considerato da Mircea Eliade “l’ultima grande creazione artistica europea che ha come motivo centrale l’androgino”<sup>367</sup>, stanno le teorie filosofiche e mistiche di Emmanuel de Swedenborg, il filosofo svedese, noto per avere recuperato, sul finire del Settecento, l’idea mistica dell’androgino e per essersene fatto promotore nel nord dell’Europa.<sup>368</sup> Secondo le dottrine alle quali risale il filosofo svedese, l’androginità costituisce la condizione indispensabile del perfezionamento umano, ovvero l’androgino è il tipo di uomo perfetto che ripristina le condizioni dell’Adamo primordiale. Mircea Eliade propone la seguente interpretazione:

L’uomo ritorna al primordiale, ad uno stato indeterminato, pre-formale; uno stato «totale», informe, non spezzato da attributi e da polarizzazioni. Solo chi conquista un simile stato può sperare nell’assorbimento nella divinità. A Dio non si possono avvicinare le esistenze individuate, limitate da attributi. [...] Di fatto, però, questa «regressione» ha un senso più profondo, metafisico. È il primo passo verso la reintegrazione formulata a volte con termini mitici, a volte in termini teologici.<sup>369</sup>

Il romanzo, che risale al 1835<sup>370</sup>, ha, infatti, per protagonista un essere integrale, una creatura nuova che, in un gioco di contrasti tra cielo e terra, coglie un aspetto della realtà che a nessun uomo è dato di conoscere; egli, che attua in sé l’intima completezza del maschile e femminile, rivive lo stato di perfezione divina nella quale tutta l’umanità deve reintegrarsi.

Les hommes qui arrivent à la connaissance de ces choses et qui disent quelques mots de la parole vrai, ceux-la ne trouvent nulle part à reposer leur tête, ceux-là sont poursuivis comme bêtes fauves, et périssent souvent sur des échafauds à la grande joie des peuples assemblés, tandis que les anges leur ouvrent les portes assemblés, tandis que les anges leur ouvrent les portes du ciel.<sup>371</sup>

Séraphîta-Séraphîtüs, pur essendo sulla terra, nei confronti di Minna e Wilfrid nutre un amore totale, sublime, angelico, pur non essendo un essere soprannaturale, poiché il suo sentimento risulta esente dai limiti a cui solitamente le emozioni umane sono sottoposte; l’amare contemporaneamente e realmente due creature di sesso diverso diviene la forma più elevata e totale di amore, ovvero rivelazione dello stato di primordiale purezza e completezza dal quale l’essere umano è decaduto e nel quale deve essere reintegrato oltre ogni forma di

---

<sup>367</sup> MIRCEA ELIADE, *Il mito della reintegrazione*, a cura di ROBERTO SCAGNO, Jaka Book, Milano 2002, p. 60.

<sup>368</sup> Il merito del filosofo e mistico svedese consiste nell’aver reso maggiormente note quelle idee che in precedenza erano poco accessibili e di averle rese fruibili tramite un linguaggio più attuale e meno criptico. “Esso [il mito dell’androgino] faceva parte di una antropologia e di una mistica segreta, la cui discussione nel mondo post-cristiano non era accessibile a chiunque. Per lo meno, così è stato trasmesso il mito dell’androgino nelle tre grandi tradizioni mistiche mediterranee: il cristianesimo, l’ebraismo e l’islamismo; come dottrina segreta, che deve essere conservata con grande cura e comunicata esclusivamente agli iniziati”. IVI, 68.

<sup>369</sup> Ivi, p. 74.

<sup>370</sup> Il racconto, dedicato a madame Éveline De Hanska, contessa Rzewuska, è preceduto da una lettera con la quale Honoré De Balzac si rivolge alla dedicataria della propria opera; la missiva riporta la data del 23 agosto 1835. Cfr. HONORÉ DE BALZAC, *Séraphîta*, Pierre Jean Oswald, Paris 1973, p.5.

<sup>371</sup> IVI, p. 150.

decadimento morale. Insomma, in Balzac, l'androgino assume la fisionomia del modello perfetto di umanità.

Tra il novembre del 1835 il gennaio del 1836, l'editore Renduel pubblicherà, in due volumi, *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier. La narrazione prende le mosse dalla vicenda di Madeleine D'Aubigny, giovane donna che, al tramonto del Seicento, al fine di evitare il matrimonio, combinato per lei dai genitori, si allontana dalla casa paterna, vestendo l'abbigliamento maschile per evitare di essere riconosciuta.

Il racconto si costruisce attorno a un triangolo di personaggi, d'Albert, giovane sfaccendato e sedicente poeta, alla ricerca della bellezza ideale, che si invaghisce della protagonista, quindi Théodore/Mademoiselle de Maupin, e Rosette, la vedova che s'innamora di Théodore. La bellezza del personaggio di Madelaine/Théodore si rivela ambigua e sfuggente; il travestimento confonde ogni distinzione sessuale senza neutralizzare l'attrazione erotica che l'androgino personaggio esercita sia su d'Albert che nei confronti di Rosette. Il travestimento maschile, man mano che la storia si evolve tra le alterne vicende nelle quali la protagonista appare vestita da donna o da uomo, viene interiorizzato, trasformandole l'anima, provocando in essa l'evoluzione della coscienza e della propria identità sessuale, tanto da farle asserire:

Lentamente perdevo la coscienza del mio sesso, e a mala pena mi ricordavo, di tanto in tanto, di essere donna.<sup>372</sup>

Mademoiselle de Maupin viene a rappresentare, così, un personaggio problematico poiché in essa le componenti maschili e femminili non coesistono secondo una consonanza equilibrata di emozioni, né riproducono l'armonia primordiale dell'androgino platonico; al contrario, rendono manifesto un conflitto che non trova soluzione poiché il travestimento non neutralizza il suo sesso e il suo essere donna; la finzione del travestimento, ossia l'alternarsi dell'abbigliamento maschile con quello femminile, finisce, però, per provocare cambiamenti nella sua identità sessuale con il corollario di due amori simmetrici, quello di d'Albert, da un lato, e di Rosette, dall'altro<sup>373</sup>.

Il romanzo diventa, così, in Gautier un momento di libertà creativa, uno strumento tramite cui operare uno scarto con la limitata realtà quotidiana, imprigionata nei rassicuranti schemi della consuetudine; la scrittura diviene strumento di gioco e di gioiosa aggressione pervasa da forme di erotismo "irregolare" in cui il terzo sesso, pur essendo oggetto di narrazione, non trova ancora un'esplicita definizione letteraria. L'operazione artistica, quindi,

---

<sup>372</sup> THÉOPHILE GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, con introduzione, traduzione e note di Lanfranco Binni, Garzanti, Milano 2002, p. 220.

<sup>373</sup> LANFRANCO BINNI, *La vita e le opere*, in THÉOPHILE GAUTIER, cit., p. XXVII.

messa in atto dall'autore, che privilegia il tema scabroso e, alla linearità strutturale del romanzo, preferisce dare adito al dinamico stravolgimento dei generi, delle regole e dei ruoli, permette che la natura doppia della sessualità di Madelaine si riveli paradossalmente nell'esperienza del travestimento che se, da un lato, camuffa e occulta la natura genitale del suo sesso, dall'altro, svela la sua sessualità inclusiva alla ricerca di un equilibrio non scontato.

Un altro protagonista che si deve annoverare tra le voci più autorevoli della cultura europea e della crisi dei valori tradizionali è Baudelaire che Savinio legge, riconoscendo il valore drammatico, critico e tutt'altro che sacro della sua produzione poetica:

Non cerco se Baudelaire è un grandissimo o un piccolissimo poeta (a me personalmente non pare molto grande) ma considero soltanto l'importanza che Baudelaire ha nella 'politica' della poesia. Non si tratta della riforma della forma poetica, sì della inaugurazione di una condizione nuova nella poesia. Il poeta non ascolta più la musa, ma soltanto la voce del suo proprio cuore. Baudelaire è il Copernico della poesia, la quale fino ad allora era stata squisitamente e perentoriamente tolemaica. Come mai una così grande trasformazione nella storia della poesia non è stata avvertita da nessuno? C'è una profonda ostilità contro Baudelaire, una ostilità inguaribile. [...] Poiché Baudelaire insegna che il poeta può fare tutto da sé, senza guida né intermediari, Apollo per opera di Baudelaire impallidisce e muore, le muse s'inaridiscono e sciogliono il loro coro, la corte del Parnaso va in liquidazione<sup>374</sup>.

La morte della poesia, inaugurata dal poeta maledetto, determina la perdita dell'aura e ridimensiona le pretese retoriche onnicomprensive di una letteratura ingabbiata nei modelli di uno sclerotico tradizionalismo che, tendendo all'"inciementamento" letterario, inibisce una letteratura più confacente alle esigenze storiche, sociali ed emotive del soggetto che vive nel suo presente; se, da una parte, Baudelaire non provoca una rivoluzione della forma poetica, dall'altra parte, determina l'emancipazione del poeta dalle presupposte normative che presiedono alla genesi di un componimento poetico quale rappresentazione "augusta" e "sacerdotale" ma avulsa, al tempo stesso, dal dramma della vita. Per questo, scrive ancora Savinio:

la poesia un giorno fu stanca di essere immortale, e scese nella poesia di Baudelaire, per poter morire<sup>375</sup>.

Il termine finale della poesia è, infatti, l'autodistruzione e il fine stesso della cultura è l'ignoranza poiché

conoscere una cosa significa distruggerla.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> ALBERTO SAVINIO, *Baudelaire*, in *Nuova Enciclopedia*, cit., pp. 67-68

<sup>375</sup> *IVI*, p. 69.

<sup>376</sup> *IVI*, p. 105.

Analogamente la scrittura saviniana, come si avrà modo di considerare, assume una *vis* autodistruttiva che muove dallo svuotamento, dalla decontestualizzazione e dalle ripetizioni che sembrano dare al testo una forma di circolare autocancellazione. La critica e gli studi confermano sostanzialmente quanto Savinio afferma sull'autore delle *Correspondances* e de *Les fleurs du Mal*, Baudelaire diviene, dichiara Starobinski,

[...] testimone di un malessere della condizione corporea, che costituisce uno dei caratteri persistenti dello spirito del suo tempo. Il corpo è il male, è la contingenza. Si va al circo, sul terreno della fiera, all'opera, per vedere dei corpi che cercano gloriosamente, vanamente, la propria redenzione attraverso il movimento: vi si potrà gustare, insieme la tentazione del peccato e la promessa di una liberazione estetica<sup>377</sup>.

Il corporeo, in Baudelaire e ne *Les fleurs du Mal*, viene ad assumere quella ambigua e biunivoca valenza propria della tentazione idealizzante e del fascino ammaliante della natura: il fiore, il simbolo del bello allo stato germinale, è generato dalla natura matrigna nella quale l'uomo vive e si muove in una condizione di permanente angoscia. Si tratta di un'idea, quella del male, che nel fiore trova un'efficace e provocatoria rappresentazione allegorica, soprattutto in virtù della collisione di senso e di significato innescata dal genitivo presente nel titolo, e stravolge violentemente la percezione comune alla quale questo fragile elemento della natura viene comunemente associato.

Profondo risulta, così, il *vulnus* recato a quella tradizione lirica che aveva canonizzato il fiore quale simbolo e figura dell'idea di innocenza e di bellezza. L'exasperazione dell'antitesi permea tutta la raccolta poetica del 1856 e ciò che prima era ritenuto non letterario e indegno di una menzione poetica, adesso acquisisce dignità letteraria:

*Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir  
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir  
La nudité de l'homme et celle de la femme,  
sent un froid ténébreux envelopper son âme  
Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.  
O monstruosités pleurant leur vêtement!  
O ridicules troncs! Torsi dignes des masques!  
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,  
Que le dieu de l'Utile, impacable e serein,  
Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!  
Et vous, femmes, hélas! Pales comme des cierges,  
Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierges,  
Du vice maternel traînant l'hérédité  
Et toutes les hideurs de la fécondité<sup>378</sup>.*

---

<sup>377</sup> JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, con una introduzione di CORRADO BOLOGNA [Ritratto del critico da domatore di fantasmi], Bollati Boringhieri, Torino 1984, p. 87.

<sup>378</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *J'aime le souvenir*, in *Les fleurs du Mal*, a cura di GESUALDO BUFALINO, con una postfazione di MARCEL PROUST, Mondadori, Milano 1983, p. 18.

La malattia, la prostituzione, la depravazione, la perversione, il brutto, l'informe, il ripugnante, e quant'altro risulti degradato, vengono coniugati al sublime e quanto più basso è l'oggetto dell'osservazione poetica tanto più efficace appare il processo di canonizzazione letteraria. Strane anatomie si aggirano tra i versi formalmente impeccabili della lirica plumbea del poeta maledetto e, in un contesto storico-sociale complesso, come quello dell'inizio della seconda metà dell'Ottocento in cui sempre più stridenti risultano i conflitti tra una borghesia capitalistica e un proletariato sempre più consapevole della natura del proprio ruolo produttivo, La massa, con la sua ingombrante fisicità, diviene "il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi"<sup>379</sup>. Walter Benjamin ha verificato ne *Les Fleurs du Mal* un progetto culturale in se stesso coerente.

Egli è arrivato al punto di definire come proprio scopo «la creazione di un poncif». Egli vedeva in ciò la premessa di ogni futuro poeta lirico. Di quanti non si mostravano all'altezza di questa esigenza, egli teneva pochissimo conto. «Che cosa bevete? Brodi di ambrosia? Che cosa mangiate? Bistecche di Paro? Quanto vi danno al Monte di Pietà per una cetra?» Il poeta lirico con l'aureola è, per Baudelaire, antiquanto. Baudelaire stesso gli ha dato una parte di comparsa in un brano in prosa intitolato *Perte d'aureole*. [...]

«- Che vedo, amico mio! Voi qui! Voi in un luogo malfamato! Voi che bevete essenze e vi nutrite di ambrosia! In verità mi stupisco. [...] Poco fa, mentre traversavo il viale in gran fretta, saltando nel fango, attraverso questo caos mobile dove la morte arriva al galoppo da tutti i lati nello stesso tempo, l'aureola, in un movimento brusco, mi è scivolata dal capo ed è caduta nel fango del selciato. Non ho avuto il coraggio di raccogliercela. Ho ritenuto meno spiacevole perdere le mie insegne che farmi fracassare le ossa. [...] E poi la dignità mi stufa. E mi diverte pensare che qualche cattivo poeta la raccoglierà e sarà così sfrontato da azzimarsene! Che gioia rendere felice qualcuno! E soprattutto qualcuno che mi farà ridere! [...]»<sup>380</sup>

Il brano, tratto dallo scritto postumo di Baudelaire a cui Walter Benjamin fa riferimento, viene integralmente riportato da quest'ultimo il quale descrive l'atteggiamento, degno di nota, che Baudelaire riporta nei diari quando affronta lo stesso argomento. Così osserva:

Il poeta si affretta a raccogliere l'aureola; ma è turbato dalla sensazione che sia un incidente di cattivo augurio<sup>381</sup>.

Il racconto della caduta accidentale dell'aureola è pervasa, qui, da un angoscioso presentimento che prenderà forma nella dissoluzione definitiva dell'aura poetica. Ciò avrà come effetto immediato, per il poeta e la sua funzione sociale, il mancato riconoscimento all'interno di un contesto radicalmente mercificato: il mercato riduce a prodotto monetizzabile e quantificabile anche le più raffinate espressioni dello spirito umano; tuttavia l'intellettuale

---

<sup>379</sup> WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, a cura di RENATO SOLMI, con un saggio di FABRIZIO DESIDERI [*Apocalissi profana della verità in Walter Benjamin*], Einaudi, Torino 1995, p. 103.

<sup>380</sup> *Ivi*, pp. 128 – 129.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

francese al processo di defenestrazione sociale oppone una propria singolare resistenza e fa della delegittimazione un personale privilegio con il ricorrere alla libera e arbitraria associazione di immagini e di sensazioni, secondo una visione estranea alla consuetudine del comune sentire. Preso atto della degradazione dell'arte al livello del mercato e dell'impossibilità di ogni forma di idillio e di evasione, il poeta, attraverso un linguaggio oscuro e allusivo, fa della città, della prostituzione, della folla e del mercato il proprio vero paesaggio e non risparmia la sua apostrofe al lettore per richiamare la sua attenzione sui difetti, i rimpianti, i peccati e i vizi. In queste forme di debolezza, lo scrittore bohémien riconosce se stesso e si rivolge al proprio lettore chiamandolo fratello, avanzando, in modo esplicito, una richiesta di complicità e di solidarietà nell'ipocrisia. La poesia baudelairiana, così, diviene certificazione del tragico naufragio di una delle funzioni principali, che la tradizione aveva riconosciuto alla poeta e codificato come fondante il suo stesso ruolo nel complesso sistema delle relazioni sociali. La modernità riduce traumaticamente e drammaticamente il mondo idealizzante della poesia e Baudelaire mostra di esserne consapevole. Il documento, che attesta tale accorato fallimento, è *Spleen*. Esso è tra i testi più rappresentativi presenti in *Les Fleurs du Mal* e diventa la testimonianza e confessione del tedio atabiliare del poeta il quale percepisce la propria esistenza come un *basso e greve* inanellamento di attimi che accerchiano la propria coscienza:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle  
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;  
[...]  
Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,  
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir<sup>382</sup>.

Parole e immagini danno allo *spleen* la concretezza di un male insieme psicologico e fisico: il termine, che compone il titolo della poesia, rimanda all'organo anatomico dal quale, secondo la medicina antica, dipendono gli umori che attraversano il corpo, tra questi la bile; in inglese indica proprio la milza.

Nel romanticismo e nella letteratura decadente, tale categoria anatomica, per traslazione semantica, acquisisce valore letterario e funzione connotativa, ovvero la condizione melanconica in virtù della quale il soggetto si è circoscritto all'interno di un orizzonte ingrigito dal senso del tedio e della morte. Baudelaire sembra preferire tale

---

<sup>382</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Spleen*, in *Les Fleurs du Mal*, cit. p. 136.

riferimento anatomico al termine francese *ennui* (noia) per esprimere una più efficace condizione di disagio generalizzato nei confronti dell'esistenza: l'elemento fisico-corporeo e l'allegorizzazione dello stesso, nella poesia baudelairiana, permette, infatti, la concretizzazione dell'astratto e non il contrario, sottolinea Giovanni Cacciavillani; quest'ultimo, ponendo in relazione la scrittura del poeta maledetto con la poetica dell'impressionismo pittorico, arriva a definire tridimensionale, quindi tutt'altro che idealistica, la scrittura del poeta francese:

Baudelaire introduce, con *Les Fleurs du Mal*, un mondo dantesco tridimensionale nell'invariante delle forme petrarchesche. [Come Savinio aveva già ribadito in Nuova Enciclopedia.] L'architettura complessa articola e contiene un volume mentale percorso da violente dinamiche: il volto, il tempo, la morte; pezzi dell'oggetto e di Sé scissi, proiettati, divorati; corpi idealizzati o svuotati o sfregiati con sadismo, falde dell'Io sprofondante nel «gouffre» a generare angoscia e orrore, evocazione nostalgica del corpo intero o sua proiezione in spazi e tempi profondi, il mondo delle percezioni arcaiche come veicolo di emozioni in cerca di rappresentazione. [...] Baudelaire ha operato una vera e propria rivoluzione copernicana applicando al mondo delle parole la sua visione tridimensionale del mondo [...]. Come Montaigne, Baudelaire pensa che «ogni uomo porta in sé la forma dell'umana condizione». E immette il lettore nel cuore stesso dell'atto tragico: al di là dei vizi e delle colpe, al di là della caduta («Ogni giorno scendiamo d'un passo verso l'inferno»), al di là dei mostri che popolano il mondo intero («Nel cervello si scatena in orgia un popolo di Demoni»; «I mostri che urlano guaiscono, grugniscono»), egli individua il nucleo generativo del «Tremendum»; la malinconia e la sua dialettica interna, fatta di odio, di urlo e furore, di morte<sup>383</sup>.

In un contesto, nel quale risuona il *cave carnem* e il borghese, come l'ecclesiastico, occulta l'imbarazzante presenza del corpo, rimarca Starobinski, la mostruosità insulsa e vergognosa del corporeo, censurato e messo fuori scena, s'impone, anzi prevale e si spettacolarizza, ovvero “torna alla carica in modo osceno e grottesco<sup>384</sup>”. Molte delle categorie, che qualificano e identificano la poesia bohémien, si riveleranno utili ai fini di una più adeguata interpretazione del primo scritto letterario di Alberto Savinio nella cui opera è possibile intravedere in controluce reminescenze della poesia bohémien: il ricorso al simbolo, alle rappresentazioni allegoriche, l'uso abbondante dell'ossimoro, nonché la degradazione della poesia ai più bassi livelli del vissuto per divenirne goffa e stravagante spettacolarizzazione.

Non si può fare a meno di ricordare, ancora, che tra gli autori dell'Ottocento francese, che esercitano un forte richiamo sul giovane artista italiano insieme a Baudelaire, è degno di nota Lautréamont: Savinio si lascia affascinare dall'ironica lucidità dei sei canti del *Maldoror*

---

<sup>383</sup> GIOVANNI CACCIAVILLANI, *Baudelaire, La poesia del male*, Universale Donzelli, Roma 2003, pp. 44-45.

<sup>384</sup> JEAN STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 90

che sono *une vertigineuse invitation au spectacle du mal*<sup>385</sup> e riconosce nel componimento dei canti in prosa l'eclissi dei modelli della letteratura tradizionale.

Fino agli anni Venti del secolo scorso la figura di questo "poeta adolescente"<sup>386</sup>, scomparso prematuramente a ventiquattro anni, il 24 novembre del 1870, è incerta e misteriosa e di lui il Nostro scrive:

l'uomo abbandonato dai modelli e la disperata solitudine umana<sup>387</sup>

Nella storia della letteratura francese Isidore Lucien Ducasse comte de Lautréamont viene pressoché ignorato fino a quando la scuola surrealista non rilancerà la sua produzione poetica considerando il giovane poeta profeta del surrealismo e *annunciateur d'une nouvelle ère de l'esprit* [...] *Les Chants apparurent au groupe surréaliste comme la preuve expérimentale de la fécondité de l'écriture automatique, qui permet de libérer l'imagination grâce a une accélération volontarie, vertigineuse, du débit verbal*<sup>388</sup>.

Dalla scrittura solforica<sup>389</sup> di quest'autore francese che non risparmia al proprio lettore riferimenti biblici, apocalittici nella fattispecie, si evincono elementi che costituiranno i prodromi per una fondazione del mito dell'inconscio come luogo dell'autentico: nella sua prosa contraddittoria si concentra, infatti, una fantasia temeraria e libertaria "che prima sarebbe stata considerata follia, e tale è considerata anche adesso da coloro che, pur vivendo nei giorni nostri, hanno ancora nella mente, abitudine e pigrizia, l'ombra dei modelli"<sup>390</sup>.

Ne *Les Chants de Maldoror* ricorrono procedimenti stilistici e temi che il surrealismo bretoniano renderà propri: onirismo, automatismo della scrittura tramite il vertiginoso flusso verbale e la sospensione delle facoltà della ragione – come avviene nel sonno o in stato di dormiveglia o nell'ipnotismo – primato accordato all'immaginario che hanno come effetto una creazione *noir* in cui il meraviglioso e il fantastico misto all'umorismo dirompente hanno la prevalenza sul controllato razionalismo estetico. Emblematico a tal riguardo sembra il brano in cui si fa riferimento all'ermafrodito:

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, muoillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec

---

<sup>385</sup> MICHEL DÉCAU DIN – DANIEL LEUWERS, *op. cit.*, p. 221.

<sup>386</sup> Cfr. PIERRE BRUNEL – YVONNE BELLENGER – DANIEL COUTY – PHILIPPE SELLIER – MICHEL TRUFFET, *Storia della Letteratura Francese. XIX e XX secolo*, edizione italiana a cura di GIOVANNI BOGLIOLO, CIDEB, Rapallo, 1987, p. 156.

<sup>387</sup> ALBERTO SAVINIO, *La fine dei modelli*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 548.

<sup>388</sup> PHILIPPE SELLIER, *Lautréamont*, in JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY – ALAIN REY, *Dictionnaire des littératures de Langue Française*, Bordas, Paris 1994, p. 1191.

<sup>389</sup> Cfr. ALBERTO SAVINIO, *Anche Giordano Bruno vittima dei luoghi comuni*, in *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1795.

<sup>390</sup> ID., *La fine dei modelli*, cit., p. 548.

ses pâles rayons cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste<sup>391</sup>.

Il giovane poeta francese, vissuto a cavallo tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, introduce la figura dell'ermafrodito con toni languidi e idilliaci in cui armonia esistente tra gli elementi della natura (la luna, il bosco, i fiori, l'erba bagnata) preconizzano l'armonia della figura bisessuale i cui i tratti esprimono *l'énergie la plus virile* e al contempo *la grâce d'une vierge céleste*.

Quello dell'ermafrodito è tema ricorrente nella letteratura romantica<sup>392</sup>, ma l'evoluzione del racconto in Lautréamont, sebbene l'esordio sembri assumere i tradizionali toni lirici propri del romanticismo d'oltralpe, esperisce una scrittura onirica per la quale l'autore sarà in seguito rivalutato dai surrealisti i quali saranno sensibili ai contenuti del meraviglioso e dell'immaginario.

In seno al brano in cui emerge la figura dell'ermafrodito, gli elementi fantastici, che caratterizzano questa parte come tutta l'opera, tradiscono il gusto per il visionario e dell'estasi onirica come si evince da questo passaggio:

*Les oiseaux, éveillés, contemplent avec ravissement cette figure mélancolique, à travers les branches des arbres, et le rossignol ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal. Le bois est devenu auguste comme une tombe, par la présence nocturne de l'hermaprodite infortuné<sup>393</sup>.*

E ancora:

*Il rêve qu'il est heureux; que sa nature corporelle a changé; ou que, du moins, il s'est envolé sur un nuage pourpre, vers une autre sphère, habitée par des êtres de même nature que lui. Hélas! que son illusion se prolonge jusqu'au réveil de l'aurore! Il rêve que les fleurs dansent autour de lui en rond, comme d'immenses guirlandes dolles, et l'impregnent de leurs parfums suaves, pendant qu'il chante un hymne d'amour, entre les bras d'un être humain d'une beauté magique. Mais, ce n'est qu'une vapeur crépusculaire que ses bras entre lacent .et, quand il se réveillera, ses bras ne l'treleront plus<sup>394</sup>.*

Lo stato di estasi onirica caratterizza la condizione esistenziale del personaggio-protagonista e ai fini della nostra ricerca è interessante considerare la contiguità del valore metaforico che intercorre tra il personaggio bisessuale lautréamontiano e l'androgino saviniano: sia il primo che il secondo rimandano ad una condizione di diversità del poeta all'interno di un contesto storico e sociale che diffida della "mostruosità" del genio artistico sospettato di destabilizzare un ordine di valori collaudato e generalmente condiviso. In

---

<sup>391</sup> ISIDORE DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Oeuvres Complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres, Poésies I et II*, Gallimard, Paris 1973, pp. 75-78.

<sup>392</sup> HUBERT JUIN, *Notes. Les Chants de Maldoror*, in ISIDORE DUCASSE COMPTE DE LAUTRÉAMONT, cit., p. 412.

<sup>393</sup> *IVI*, p. 77.

<sup>394</sup> *IVI*, p. 78-79.

Lautréamont come in Savinio, il personaggio androgino rimanda ad un simbolico mostruoso che suscita la diffidenza del contesto sociale:

Egli era un uomo strano; [...]

Prognosticai in lui un misto dei due sessi, con palese androginia e calcolo di patromaternità. Lo indovinai malato di doppio motore genitale e sofferente così degli ovari che dei testicoli. [...]

Certi biblismi e il greve sapore del passato mi assalirono alla gola come rutti antichi e mi bruttarono la bocca [...]

Rivenni alle leggi, al di là della natura trovata, vinta da quella manuale e costruita [...]

Per quanto camminassi, non riuscii a slacciarmi dalla voce dello strano ermafrodito, che tagliava l'epoche da parte a parte.<sup>395</sup>

In *Les Chants de Maldoror* addirittura la diffidenza si concretizza in atti di violenza:

*Un jour, quatre hommes masqués, qui avaient reçu des ordres, se jetèrent sur lui et le garrottèrent solidement, de manière qu'il ne pût remuer que les jambes. Le fouet abattit ses rudes lanières sur son dos, et ils lui direct qu'il se dirigeât sans délai vers la route qui mène à Bicêtre. Il se mit à sourire en recevant les coups, et leur parla avec tant de sentiment, d'intelligence, sur beaucoup de sciences humaines qu'il avait étudiées et qui montraient une grande instruction dans celui qui n'avait pas encore franchi le seuil de la jeunesse, et sur le destinées de l'humanité où il dévoila entière la noblesse poétique de son âme, que ses gardiens, épouvantés jusqu'au sang de l'action qu'ils avaient commise, délièrent ses membres brisés, se traînèrent à ses genoux, en demandant un pardon qui fut accordé, et s'éloignèrent, avec les marques d'une vénération qui ne s'accorde pas ordinairement aux homme.<sup>396</sup>*

L'ermafrodito, sia per Lautréamont che per lo scrittore italiano, diventa figura allegorica del poeta diffidato e incompreso, depositario di una sapienza che s'identifica con la nobiltà della poesia; questa, nel componimento del poeta francese, suscita e ottiene la conversione di coloro che emarginano e maltrattano la creatura androgina; in Savinio il personaggio dal doppio motore genitale diventa origine di una nuova poesia e di una nuova generazione di poeti che con la loro arte libereranno la natura dalle artificiose sovrastrutture del potere costituito. Sia il poeta della seconda metà dell'Ottocento francese che il ventenne poeta italiano ricorrono alla mitica immagine dell'ermafrodito per rifondare e rilanciare il principio estetico dell'autonomia dell'arte dalle rigide leggi della retorica e delle strutture dominanti.

Un altro autore francese, con cui il Nostro entra in contatto tramite Apollinaire e di cui ha "un'ammirazione piena di riserve"<sup>397</sup> è Max Jacob, poeta legato al mondo *bohémien* e anticonvenzionale il quale "di fronte all'assenza di significato del mondo reale, [...] rifiuta

---

<sup>395</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermafrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 189.

<sup>396</sup> ISIDORE DUCASSE COMPTE DE LAUTRÉAMONT, *op. cit.*, p. 76.

<sup>397</sup> UGO PISCOPO, *op. cit.*, p. 62.

perfino, almeno sembra, di credere a ciò che scrive; si rifugia nella mistificazione, nell'ironia, nel burlesco”<sup>398</sup>.

Savinio apprezza in Jacob l'anticonformista, il contestatore, l'uomo libero, non solo nella vita, ma anche nella mente, tanto che l'artista italiano giunge a descriverlo con queste parole:

Sembrava un clown. Sembrava il quarto dei tre fratelli Fratellini. Si presentava come per un numero di varietà [...] Nei miei ricordi, Jacob entra con una piroetta. Ed era in lui questo atteggiamento istrionesco, con che in quegli anni di stretta povertà egli tentava di adornare le sue necessità di parassita<sup>399</sup>

Max Jacob è dotato di esuberanza e inventiva, si muove disinvoltamente tra bisticci di parole, assonanze e sovrasensi rivelando nodi e complicazioni della vita e ricorre, infine, ad una lingua essenzialmente ludica e scherzosa provocando, così, la crisi profonda del lettore.

Tra le opere di Jacob è da ricordare *le Cornet à dés* che è uno dei più celebri e più importanti scritti dove in prefazione espone la sua poetica secondo la quale la poesia si definisce a partire dalla situazione presente in cui viene a prendere forma. Da questo punto di vista *Le Cornet à dés* è un diario dei singoli istanti in cui la poesia nasce e prende forma: piccole frasi sembrano essere istantanee sul quotidiano del poeta e offrono una visione telegrafica della sua vita che si rivela nella sua parte più celata e sconosciuta attraverso una rappresentazione anamorfica della realtà: *lapsus*, piccole coincidenze, che attireranno in seguito l'attenzione dei surrealisti, frustrazioni, cianfrusaglie, scherzi, senza alcun filtro o censura.

Parole in libertà, azzardate associazioni di idee, sogni della notte e del giorno, allucinazioni danno origine ad una manifestazione lirica che non sarebbe tale se non in uno stato di incoscienza controllata ovvero di “*rêve inventé*”<sup>400</sup>. L'*Hermaphrodito* di Savinio, che frequenta il poeta francese durante la sua permanenza a Parigi, di lui ha stima e in occasione della sua morte dichiarerà:

La notizia che l'uomo più libero del mondo, lo scrittore di mano più leggera, il poeta più pratico di gioco – la notizia che Max Jacob è morto in un campo di concentramento (era di razza ebraica e doveva essere vicino ai settanta) mi apre tutta la spaventevole cavità di questa negra bocca che si è spalancata e va ingoiando alla rinfusa il bene e l'onesto, la vita e il ricordo, la realtà e la finzione, la poesia e la prosa, e la stessa

---

<sup>398</sup> PIERE BRUNEL – YVONNE BELLENGER – DANIEL COUTY – PHILIPPE SELLIER – MICHEL TRUFFET, *op. cit.*, p. 260. “*Chez ce grand frère d'Apollinaire qui influença fortement le surréalisme, la farandole et la fantaisie vont au rendez – vous d'une poésie paradoxale, dont on se plaît souvent à souligner les contrastes. Ces contrastes font, par exemple, que ce blagueur infatigable fut aussi un mystique; Max Jacob aimait le silence, mais il est également un des plus somptueux flambeurs des mots que le XX siècle ait connus*”. MARIE ARRIVÉ, JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY – ALAIN REY, *op. cit.*, p. 1180.

<sup>399</sup> ALBERTO SAVINIO, *Incontri con Max Jacob*, in ID., *Souvenirs*, Sellerio, Palermo 1989, p. 20.

<sup>400</sup> ANDRÈ CLAVEL, *Max Jacob*, in JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY – ALAIN REY, *op. cit.*, p. 1181.

facoltà che aveva l'uomo di morire «secondo natura». Anche la morte – nostro estremo rifugio: anche la morte il tedesco l'ha deformata e l'ha uccisa<sup>401</sup>.

La contiguità tra il poeta di origine ebraica e il Nostro sembra sortire effetti limitati nella produzione artistica di quest'ultimo, ma probabilmente alcune sezioni dell'*Hermaphrodito* (come per esempio l'esordio o il finale di *Prélude Tête-Antichambre de Ministre*) risentono della singolare frequentazione di questo poeta oltre che dei contatti con l'ambiente Dada, anche se, in realtà, non verranno mai meno le riserve nei confronti del poeta francese<sup>402</sup>.

Al contrario, il Nostro nei confronti di Cocteau, altro eccentrico intellettuale che il giovane Savinio conosce e frequenta, sarà sempre espansivo e caloroso e pare che a quello lo leghi una fraterna amicizia<sup>403</sup>. E nei confronti del critico e drammaturgo parigino l'italiano sarà sempre grato per il sostegno ricevuto nella capitale europea degli intellettuali e degli artisti dove Cocteau compone per lo scrittore e pittore italiano, in occasione di una mostra personale nel 1927, un acrostico:

Sans  
Artifice  
Votre  
Instrument  
Nouveau  
Intrigue  
Orphée<sup>404</sup>.

L'amicizia sortisce effetti anche dopo la morte dell'artista italiano per il quale nuovamente l'artista francese compone un secondo acrostico:

Salut  
A  
Votre  
Irrésistible  
Noblesse  
Instinctive  
Orphée<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup> ALBERTO SAVINIO, *Incontri con Max Jacob*, cit., p. 19.

<sup>402</sup> In una delle sue comunicazioni Savinio scrive a Soffici: “Guillaume ha avuto l'eccellente idea di far stampare il catalogo arricchendolo con qualche poesia d'Apollinaire, di Blaise Cendrars [...] e di quel sudiciume ambulante di Max Jacob.” Alberto Savinio, Lettera del 28.10.1916, in Id., *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di MARIA CARLA PAPINI, in «Paradigma», Studi e testi raccolti da PIERO BIGONCIARI in onore di Carlo Bo nell'occasione dei suoi settanta anni, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1982

<sup>403</sup> Cfr. ID., *Le preoccupazioni servono meglio delle occupazioni*, in *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1403.

<sup>404</sup> JEAN COCTEAU, *Salut du Prince. Hommage a Savinio, Testament d'Orphée*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961, p. 22.

<sup>405</sup> IVI, p. 23.

Jean Cocteau fu un artista impegnato su diversi fronti disciplinari e, forse, ciò lo rende particolarmente apprezzabile nei confronti del Nostro il quale oltre che in musica e in letteratura, a Parigi, esordisce nella non meno difficile arte della pittura.

Cocteau rivisita la modernità e la ricomprende alla luce della mitologia tradizionale e, in particolare, è Orfeo a ispirare notevolmente il suo estro artistico: scrive *Thomas l'imposteur* del 1923, *Les enfants terribles* del 1934; per il cinema gira *le sang d'un poète* nel 1932.

Il Nostro, da queste personalità complesse e artisticamente produttive, recepisce suggestioni e provocazioni che avranno riscontro nella sua opera musicale, letteraria, pittorica e teatrale e i germi cubisti, futuristi e dadaisti, senza privilegiare alcuna tendenza in particolare, macereranno a lungo con esiti più che originali<sup>406</sup>. A Parigi Savinio consegue una formazione intellettuale e artistica coniugata a una robusta elaborazione teorica ed estetica che gli permetterà di interagire con i promotori e gli esponenti delle avanguardie del primissimo Novecento. Bisogna rilevare, infatti, che è proprio la capitale francese e gli incontri, che in essa si vengono a verificare, a rendere oltremodo favorevoli le condizioni per l'incubazione di un'idea che troverà esplicitazione artistico-letteraria, non meno che ne *Les Chants*, in *Hermaphrodito* che diviene traduzione letteraria dei principi estetici, acquisiti nel vivace ed esuberante laboratorio parigino.

La produzione saviniana in questi anni parigini, come del resto anche in seguito, si andrà riconoscendo attorno ad una idea centrale che così vorrà formulare:

La memoria è il nostro passato. La memoria è il nostro proprio passato. Ma non è soltanto il nostro *proprio* passato: è anche il passato degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduti; via via fino a Caino il quale, primo, fu generato nel grembo di lei.

La memoria è la nostra cultura. È l'ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri *propri* pensieri: è anche l'ordinata raccolta dei pensieri degli altri uomini, di tutti che ci hanno preceduti. E poiché la memoria è l'ordinata raccolta dei pensieri nostri e altrui, essa è la nostra religione-religio. [...]

Se la memoria non soccorre, se l'arte non deriva dalla Memoria l'arte è ignobile – plebea – ristretta e piena di noia: vana come i sogni.<sup>407</sup>

La memoria diviene, allora, la facoltà umana atta a recuperare un passato individuale e universale al fine di opporre non solo un argine alla decadenza del contemporaneo e a “porsi come specchio delle contraddizioni del presente”<sup>408</sup>, ma anche riguadagnare all'uomo la singolare condizione mitico-simbolica che estende le proprie radici nel passato primitivo dell'umanità e nella felice condizione infantile del soggetto. La formazione culturale e intellettuale del Nostro, che nell'infanzia si era imbevuto di un patrimonio di conoscenze eminentemente classico, nel contesto del dibattito intorno alle nuove arti si rivela estremamente produttiva e

---

<sup>406</sup> Cfr. Ugo Piscopo, *op. cit.*, p. 67

<sup>407</sup> ALBERTO SAVINIO, *Primi saggi di filosofia delle arti*, (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare, in .ID., *La nascita di Venere, Scritti sull'arte*, a cura di GIUSEPPE MONTESANO e VINCENZO TRIONE, con un saggio introduttivo di GIUSEPPE MONTESANO [*Sotto il segno di anadiaménon*] Adelphi, Milano 2007, p.102-103.

<sup>408</sup> PIA VIVARELLI, *La pittura di Savinio come teatro della memoria*, in MASSIMO DI CARLO – PIA VIVARELLI (a cura di), *cit.*, p. 25.

l'artista italiano, complice il fratello Giorgio, opera un percorso di ricerca teso a rievocare la Grecia arcaica e le società primitive, "quelle in cui, dai terrori del troglodita di fronte agli inspiegabili eventi della natura, nasce la sapienza poetica, la capacità di interpretazione magica e divinatoria del mondo"<sup>409</sup>.

## Per una nuova semantica del mito

Il percorso di rivisitazione del mito da parte di Alberto Savinio si discosta dagli atteggiamenti di razionalismo parossistico che hanno ridotto l'elaborazione mitologica a un *discorso falso*: il Nostro sembra recepire quanto i presocratici avevano dichiarato sul mito<sup>410</sup>: come nei filosofi che precedono Platone, in Savinio la parola *μῦθος* conserva la stessa forza semantica e la medesima pregnanza simbolica che riteneva in età arcaica e recupera il privilegiato contatto con il *logos*. Lo scrittore italiano rifiuta di essere il sapiente, nel senso comune del termine, poiché tende ad essere, direbbe Nietzsche, un *σοφός* che è colui che è dotato di gusto poiché l'arte non è una mera attività ascetica, ovvero vuoto esercizio retorico delle facoltà intellettuali, ma espressione del gusto e il sapiente è colui che può essere gustato (*σαφής*). Ciò che lo scrittore rivendica è un sapere altro rispetto all'utilitarismo della scienza tecnocratica.

Il sapiente non deve conoscere solo ciò che proviene dai principi, ma deve conoscere questi stessi: quella scienza che contiene i principi delle cose, più degne di essere conosciute. La *σοφία* per tanto deve essere distinta dall'intelligenza: ogni essere che sa ricavare il bene nei suoi affari, lo si definisce intelligente: ciò che Talete e Anassagora fanno, lo si definisce straordinario, meraviglioso, difficile, divino, ma non – utile, giacché a loro non interessano i beni umani. Così il carattere del non – utile è proprio della *σοφία*<sup>411</sup>.

---

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> "Il sapere dei filosofi, da Senofane, verso il 530 a. C., fino ad Empedocle, intorno al 450 a. C., infligge continue smentite alla diceria dei nostri contemporanei, che attribuisce al 'pensiero razionale' il progetto di abolire un'altra forma di pensiero il cui strumento sarebbe il 'mito', nel senso di racconto sacro o discorso sugli dei". MARCEL DETIENNE, *L'invenzione della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1983, p. 64. Savinio ha diffidato del pensiero ordinatore che si è andato evolvendo da Socrate in avanti: "Ho sempre diffidato di Socrate, non mai tanto però, come da quando ho scoperto e determinato gl'incalcolabili danni che la coscienza ha recato all'umanità. E lo dobbiamo a lui questo bel regalo, a quell'uomo [...] e alla sua perfida, tendenziosa interpretazione del «Conosci te stesso» apollineo [...] Tutta la volgarità, tutta la stupidità, tutta l'ignobilità, tutta la vigliaccheria, tutta la brutta vita, tutta la falsa arte che imperversa da allora in poi e che oggi ancora si vuole imporre a noi presocratici, la dobbiamo a lui, alla 'levatrice' della coscienza" ALBERTO SAVINIO, *Coscienza*, in *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2002, p. 103. Riconoscendosi all'interno della illustre schiera di presocratici e al fine di cogliere la realtà nascosta, la vera realtà sotto le spoglie materiali della natura, Savinio non può fare a meno di rendersi libero da leggi e pregiudizi derivanti dal diffuso e cristallizzato sentire comune che è condizionato da una certa quale esuberanza razionalistica, questa vincola la comprensione e la rappresentazione dei molteplici aspetti della vita nella loro realtà naturale e materiale. Al sistema rigido del giudizio logico si oppone, quindi, la sensibilità del poeta nuovo che coglie con occhi altrettanto nuovi l'intimo e vorticoso dinamismo della natura che rende le cose sempre nuove e diverse. Aveva appreso, infatti, da Baudelaire che la realtà si presenta allo stato puro e di colpo arresta il cuore; all'informe, all'ignoto e al caos dell'innominato è stato imposto, attraverso strategie logico-retoriche, un nome per dominare con figure, riti, liturgie e ricorrenze l'atroce fatalità.

<sup>411</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *I filosofi preplatonici*, Editori Laterza, Roma - Bari 1994, p. 9. I fratelli De Chirico, riferisce Gerd Roos che riporta affermazioni documentate su entrambi, entrarono in contatto con le opere del filosofo tedesco nei primi anni Dieci; Savinio, che scrive nel 1944 *Maupassant e l'Altro*, dichiara di aver letto *Ecce Homo* trentacinque anni prima, quindi intorno ai diciotto anni di età, tra il 1908 e il 1909. "Per quanto

Se il conoscibile è l'oggetto di studio della scienza e dello scienziato, il poeta-filosofo ricerca *la sembianza interna* delle cose per la quale ha senso preferire il fisicismo di Talete al metafisicismo di Pitagora<sup>412</sup>: la mente del saggio diventa inquieta per l'orrore e la gioia infinita; si scuote per la prerogativa di tessere una relazione privilegiata con le forze oscure e misteriose che animano il mondo e che lo fanno oscillare come un pendolo tra caos e necessità; il sapiente vive una tensione sciamanica che gli consente di spezzare l'accerchiamento a cui è stata sottoposta la poesia per sollecitarla, al di là delle categorie canoniche del bello e del brutto, a infrangere le regole di un discorso estetico ideale e a dischiudere in un nuovo linguaggio l'interna anatomia del mondo<sup>413</sup>.

Franco Rella, in seno ad una propria elaborazione dedicata alla poesia, si sofferma sul contributo originale e problematico che il precursore dell'età della crisi esprime sul mito e, condividendo la diagnosi operata da Giorgio Colli, curatore insieme a Mazzino Montinari di un'edizione critica dell'opera di Nietzsche, scrive:

Il più grande filosofo della modernità, colui che la riassume tutta nella sua opera e addirittura nella sua persona, manca di disciplina e di attitudini filosofiche. Non è, in altre parole, un filosofo in senso classico [...] Il suo testo, infatti, non ci conduce, attraverso le vie note del discorso filosofico, a dirimere principi e cause, ma si confronta con un'altra dimensione, a uno stile diverso. Propone, in una parola, un altro stile.

Nelle pagine di Nietzsche abita il mito ("immagine concentrata del mondo", "abbreviazione dell'apparenza") in modi e in misure sconosciute alla filosofia post-platonica, in cui il mito è presente sempre e soltanto attraverso la sua razionalizzazione e dunque per il suo rinviare ad altro da sé. La sua scrittura, di fronte al mito, al concetto, e alla sensazione, che si intrecciano e si tendono continuamente nelle sue pagine, si disarticola nello scarto e nella folgorazione aforistica, per ricomporsi in un universo metaforico, che si presenta, nel suo complesso, come una sorta di grande "metafora tensionale", di mythos complessivo<sup>414</sup>.

Il filosofo e filologo di Basilea scardina le forme del discorso filosofico poiché, fa notare Rella, il ricorso al mito, ovvero *l'immagine concentrata sul mondo* o *l'abbreviazione*

---

riguarda la pubblicazione indicata, si tratta di *Ecce Homo, suive des Poésies di Frédéric Nietzsche*, apparsa nella traduzione di Henri Albert nel 1909 a Parigi, come parte delle *Oeuvres complètes de Frédéric Nietzsche, publiées sous la directions de Henri Albert*". GERD ROOS, *op. cit.*, p. 283; cfr. ALBERTO SAVINIO, *Maupassant e l'Altro*, cit. p. 91.

<sup>412</sup> Cfr. ALBERTO SAVINIO, *Talete e Pitagora*, in *Scritti dispersi 1943 – 1952*, cit., pp. 736 – 738.

<sup>413</sup> Il modello di nuovo intellettuale, a cui Savinio aderisce, ha i lineamenti del filosofo antisistemico del quale Nietzsche auspica l'avvento tracciandone la fisionomia ne *I filosofi preplatonici*: "Il filosofo è contemplativo come l'artista figurativo, partecipe come il religioso, causale come l'uomo di scienza: egli cerca di fare echeggiare in sé tutti i suoni del mondo e trasformare questa risonanza totale in concetti, arrivando al *macrocosmo* e al contempo scrutando *se stesso* con la massima temperanza; così come l'attore o il poeta drammatico, che si trasforma e mantiene comunque la temperanza, per proiettare questa trasformazione in parole". (il corsivo è mio) FRIEDRICH NIETZSCHE, *I filosofi preplatonici*, cit., p. 10. Lo scrittore italiano rivaluterà la funzione del doppio sguardo asimmetrico, sopra descritta con le parole del filosofo: il macrocosmo e il microcosmo non sono altro che l'oggetto di osservazione del telescopio e del microscopio, gli strumenti scientifici, metafora di una nuova indagine poetica, tramite i quali i fratelli De Chirico vorranno dare esito alla nuova arte metafisica e che suggeriranno al minore dei due la formulazione del sottotitolo all'*Hermaphrodito*.

<sup>414</sup> FRANCO RELLA, *Il pensiero dei poeti*, in ID., *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 118-119.

dell'apparenza, comporta la rivalutazione del discorso simbolico o, per meglio dire, il riconoscimento della *figura* quale vettore di un contenuto mitologico accessibile attraverso l'intuizione soggettiva. Per questo motivo, la retorica della verità e dell'essere, su cui si evolve il discorso filosofico che costringe a fare cernita dei principi e delle cause alla ricerca di quelle coerenti con un percorso conoscitivo ritenuto oggettivo, rimane priva di consistenza agli occhi di Friedrich Nietzsche poiché per lui la *figura*, che è la cifra argomentativa ed estetica da cui muove il discorso poetico, quale rappresentazione dell'esperienza soggettiva o collettiva ed extra – conoscitiva, irrompe penetrando la greve e spesso opacità del concetto del *discorso vero* e dell'essere in sé<sup>415</sup>.

In Savinio le istanze nietzscheane attecchiscono e si evolvono; le occasioni, che saranno determinanti per la sua formazione, oltre che tramite le letture giovanili, come avrà modo di testimoniare lo stesso scrittore, gli sono offerte nel corso della sua permanenza a Monaco dove vive, con brevi parentesi in Italia, per ben tre anni, dal 1906 al 1909<sup>416</sup>; nondimeno, una volta giunto in Italia, nel 1909, e frequentando gli scrittori che gravitano attorno alla rivista «Leonardo», confermerà la propria adesione all'insegnamento di Nietzsche, dato che Prezzolini e Papini, che dirigevano la rivista fiorentina, muovevano dalle medesime premesse filosofiche<sup>417</sup>.

Quanto detto sopra permette di comprendere il valore che Savinio riconosce al mito: lo svuota della retorica di cui era stato gravato al fine di renderlo più maneggevole, portatile, perché riassuma le forme pratiche “che i greci davano ai loro templi, ai loro oggetti, alle forme della loro mente”<sup>418</sup>. Come Nietzsche, che provoca la caduta dell'aureola di un certa mentalità platonica<sup>419</sup>, denunciando la decadenza della cultura occidentale<sup>420</sup>, Savinio aderisce

---

<sup>415</sup> Cfr. FRANCO RELLA, *op. cit.*, pp. 116-121. Lo studioso, nelle sue pagine, prende atto del sostanziale fallimento di Nietzsche poiché, scrive, “la poesia non può comunque sostituirsi alla filosofia e la filosofia non può a sua volta prendere il posto della poesia”. Riconosce, però, che la provocazione del filosofo ha generato nella letteratura, come nelle altre forme di rappresentazione artistica, una elaborata teoria di *figure ibride*, risultato di una convergenza *ad unum* di idee rigorosamente e manicheisticamente polarizzate da una cultura oppositiva e da una percezione del mondo radicalmente contrastiva ed economicamente distintiva. Il linguaggio delle letterature moderne, sulle orme di Nietzsche, ha elaborato nuovi linguaggi e, sebbene l'entusiasmo delle avanguardie del primo Novecento si siano risolte in un sostanziale ritorno all'ordine, soprattutto per quanto concerne le forme espressive, dal punto vista dei contenuti permane il pensiero della differenza quale esito estremamente fortunato che trasversalmente e per tutto il Novecento attraverserà tutte le discipline, *in primis* la filosofia.

<sup>416</sup> ALFREDO SGROI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>417</sup> MARCO SABBATINI, *op. cit.*, p. 12.

<sup>418</sup> ALBERTO SAVINIO, *Sorte dell'Europa*, cit., p. 50.

<sup>419</sup> “Il platonismo rappresenta fundamentalmente uno *schema concettuale*, tramite il quale Nietzsche mette a fuoco l'*idea secolare di separazione*. L'antiplatonismo di Nietzsche non è, allora, un'opposizione al platonismo di segno uguale e contrario. [...] Se il platonismo fosse identificato come un puro errore nella forma del *non vero*, cioè *falso*, ci si troverebbe, ancora una volta, implicati nella presunzione di verità, ossia nella coppia concettuale *vero – falso* che costituisce l'essenza stessa del platonismo, cioè la pretesa di poter discernere *assolutamente* la verità dalla falsità. [...] Nietzsche sfugge all'inconveniente poiché ha maturato un metodo che lo mette a fronte dell'errore in una prospettiva diversa da quella *vero – falso* e gli consente, perciò, una diversa

a quel nuovo umanesimo *debole* e demistifica le presunte verità di un certo modo di intendere il mito e la cultura classica servendosi del mito. Michela Sacco Messineo, nel contesto di una rielaborazione del mito di Ulisse nella modernità, contribuisce a chiarire i termini del processo di demitizzazione dell'uso del mito nella cultura occidentale e moderna; non manca di dare rilievo alla *strategia conoscitiva* che Savinio mette in atto per risalire al significato originario dell'elaborazione mitico-simbolica: è l'ironia a costituire il grimaldello teorico e retorico in cui la studiosa vede la forma letteraria, oltremodo fortunata, tramite cui il Nostro darà agio alla propria sensibilità nei confronti di un mito logorato non tanto dal tempo, ma dal processo di sovraesposizione retorica a cui è stato sottoposto dalla cultura occidentale. Ella così, infatti, scrive:

Se i miti devono essere, dunque, abbattuti per smontare la presunta infallibilità dei classici, sono comunque proprio essi il tramite per questa operazione demistificatrice.

In nome di una strategia conoscitiva che li porti, dunque, al loro significato originario, contro ogni inutile complicazione, contro ogni convenzione letteraria, Savinio riattraversa i miti da una prospettiva umanistica assolutamente nuova.

[...] l'ironia di Savinio viene a porsi come risposta diversa, capovolta, come un modo altro di rinnovare il mito nella sua qualità peculiare di meraviglia e di restituirlo alla originaria ansia conoscitiva<sup>421</sup>.

Quella di Alberto Savinio si profila come una concezione moderna della mitologia e, in questa operazione di attualizzazione dell'antico, la concezione stessa della greicità ne sortisce un radicale rinnovamento, che attinge anche dai ricordi d'infanzia di Andrea De Chirico<sup>422</sup>. Il mito di Ermafrodito, quindi, si inserisce in un processo di graduale combinazione tra i contenuti del proprio patrimonio classico, che risalgono all'infanzia,

---

valutazione del senso stesso dell'errore. Porsi fuori dall'opposizione vero – falso significa abbandonare la prospettiva dicotomica e astratta dell'opposizione a vantaggio di quella polivalente e multiversa della storia.” SALVATORE NATOLI, *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 109-110. Il passo, tratto dal saggio di Salvatore Natoli, chiarisce la prospettiva da cui muove la critica nietzscheana e torna utile ai fini di una migliore comprensione della poetica poliprospectica di Savinio e della sua poliedrica produzione artistico – letteraria: il mito del divino androgino, rivisitato alla luce della cultura della crisi e secondo la direzione interpretativa indicata dalla nuova cultura di avanguardia che valorizza la riflessione del filosofo tedesco, sortisce effetti particolarmente efficaci non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche formale. Lo sperimentalismo letterario, che Alberto Savinio attuerà in *Hermaphrodito*, sarà il prodotto di una poetica che nasce sotto il segno della denuncia, profetica e antiplatonica, del teorico della volontà di potenza.

<sup>420</sup> Nietzsche coglie l'inizio della crisi della cultura occidentale nel primato concesso al razionalismo socratico rispetto allo spirito dionisiaco che permeava la tragedia greca: nel momento in cui si intese racchiudere in concetti l'esistenza, che la tragedia rappresentava nella drammaticità dell'azione teatrale, l'occidente abdicava al vitalismo dionisiaco. “Rovesciando la tesi storiografica tradizionale, che vedeva nei presocratici una sorta di “preparazione” al sorgere della grande filosofia socratico-platonica, Nietzsche interpreta dunque l'età di Euripide e di Socrate come un'età di decadenza, in cui la cultura ellenica, che aveva espresso con Eraclito ed Eschilo una straordinaria capacità di cogliere la tragicità dell'essere, perde il suo nesso vitale con il mondo del mito e con la comunità della *polis*. Si chiude con Socrate l'epoca di Dioniso e il dionisiaco stesso viene espulso dall'orizzonte della cultura occidentale”. FABIO CIOFFI – FRANCO GALLO – GIORGIO LUPPI – AMEDEO VIGORELLI – EMILIO ZANETTE, *Il testo filosofico. L'età contemporanea: l'Ottocento*, 3/1, Bruno Mondadori, Torino 1991, p. 635.

<sup>421</sup> MICHELA SACCO MESSINEO, *Le maschere del mito: «Capitano Ulisse» di Savinio*, in SALVATORE NICOSIA (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia 2003, p. 553.

<sup>422</sup> “Il repertorio classico saviniano non viene ad assumere i connotati di una poetica formale del culto della parola nobile, ricercata, antica, quanto testimonia dell'estrema significatività assunta dalla propria “greicità”, sentita come “sentimento dell'infanzia”, da cui importa non allontanarsi mai”. ROBERTA RICCI, *op. cit.*, p. 33-34.

vissuta ad Atene, e l'esigenza costante di operare una proficua traslitterazione dei ricordi per rispondere al richiamo ammiccante delle avanguardie del primo Novecento. Nel 1935, in *Caratteri dell'arte moderna*, Giuseppe Ungaretti scrive:

Riportare nei nostri spiriti gli antichi miti, non come modi neoclassici di imitazione oziosamente accademica, ma come figure di una giovinezza spirituale ritrovata<sup>423</sup>.

Il complesso nomadismo artistico realizzato da Savinio attraverso la letteratura, la musica e la pittura si evolve in maniera originale sempre rielaborando personaggi e fatti mitologici in una forma nuova, anzi ricreandoli e quotidianizzandoli secondo quel linguaggio eccentrico e trasgressivo da cui si origina un'esperienza di destabilizzante shock per i lettori. La questione non viene, quindi, a porsi all'insegna della ripresa, della replica e riproduzione classicistica dei modelli greci poiché gli occhi trasformatori del greco Savinio guardano al classico svestendolo di quegli schemi e cliché sclerotizzati, che stavano a fondamento della rivisitazione neoclassica della cultura greco – antica, e lo sottopongono a radicale e totale revisione. Il classico, così, entra prepotentemente nella magmatica cultura contemporanea delle avanguardie del primo Novecento anche attraverso il laboratorio dialettico saviniano che gli consentirà di avere duttilità e plurisignificatività.

Più volte si è ribadito che nella lunga teoria dei personaggi mitologici, quali le muse o gli eroi, le dee piuttosto che gli dei, Ermafrodito emerge in tutta la sua carica simbolica, come colui al quale Savinio torna più volte a concentrare il *focus* della propria indagine condotta a più livelli (linguistico, formale, narrativo, contenutistico) e del cui nome si serve per dare il titolo alla sua prima opera letteraria dalla quale tutte le altre sarebbero derivate, come egli stesso confessa. Il divino androgino, per questo motivo, non è solo il personaggio mitico, ma anche e soprattutto un'idea, una condizione dell'animo, un atteggiamento mentale, un tipo di sguardo, non l'unico, ma per Savinio il migliore, tramite cui interpretare la realtà, la storia, il mondo e le relazioni mutevoli e differenziate tra quest'ultimo e gli individui. In Savinio, *Hermaphrodito* si connota, infine, per una scrittura multiforme, provocatoria e disorientante, feconda e paradossale, che fa a meno dei principi della causa e dell'effetto, propri del sistema logico-aristotelico, per diventare onirica e contraddittoria, policroma e proteiforme, strumento valido a scandagliare il fondo irregolare dell'inconscio.

Sono questi i presupposti poetico-formali di un'opera letteraria sconcertante e tentacolare che per partenogenesi si autoproduce in seno alle opere successive di Savinio, non

---

<sup>423</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Caratteri dell'arte moderna, Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di MARIO DIACONO - LUCIANO REBAY, Mondadori, Milano 1974, p. 280.

solo letterarie, ma anche pittoriche, musicali, come anche negli articoli e negli interventi frammentari sparsi su giornali e quotidiani:

Ho scritto Hermaphrodito tra il 1916 e 1918. trent'anni fa. Il libro uscì nel dicembre del 1918. [...] Dualismo e idealismo ce li siamo lasciati dietro le spalle. Sappiamo per scienza sicura che non c'è soluzione di continuità tra fisico e metafisico. Abbiamo scoperto l'«infinito» fisico. [...] ma è bene anzitutto chiarire i miei legami di sangue. Sono io il padre di Hermaphrodito o il figlio? Il padre secondo il più apparente cammino del tempo, che pone in fila i figli dopo i padri e i padri prima dei figli; il figlio secondo un cammino meno apparente del tempo, e, con parole d'oggi, secondo il tempo relativo, che consente ai padri di nascere dai propri figli. Ho guardato Hermaphrodito in faccia e senza paura. Mi sono riconosciuto intero nella sua faccia. Tutto che io sono nasce da lì. Tutto che ho fatto viene da lì. Non c'è idea, non c'è pensiero, non c'è concetto, non c'è sentimento, non c'è immagine da me espressi di poi in quella ventina di volumi che compongono la mia opera pittorica, in quelle centinaia di pagine pentagrammate che compongono la mia opera musicale (posteriore al «gran rifiuto» del 1915), nei tanti frammenti sparsi per giornali e riviste, nelle tante note segnate nei miei taccuini, e nelle innumerevoli parole da me pronunciate – non c'è nulla che non tragga da quella «pustola» e da quel «bubbone», indecente l'una e malefico l'altro, ma straordinariamente fecondi ambedue. O santa ripugnanza delle generazioni! Abbandono agli imbecilli il Bene, agl'impotenti il Niente, agl'infecondi la Merda Bianca<sup>424</sup>.

Il mito di Ermafrodito costituisce, per la natura simbolica di cui ogni mito è pregno, la “preistoria” di un'idea che in Savinio si traduce in un'esperienza artistica interdisciplinare dai risvolti estetici e ideologici originali.

Intorno alla formulazione di tale idea appaiono utili le informazioni che si possono attingere dallo studio di Gerd Roos il quale non manca di porre in luce il contatto che verosimilmente potrebbe essersi realizzato tra i fratelli De Chirico e il poderoso *Répertoire de la statuaire greque et romaine*<sup>425</sup>, il monumentale studio in sei volumi, pubblicato a Parigi tra il 1897 e il 1930, a cura dell'archeologo e teologo francese Salomon Reinach che opera nella capitale francese oltre che nella sua città natale, Saint-Germain-en-Layle, in qualità di assistente al *Musée des antiquités nationales*. Anche se non è del tutto chiaro il periodo al quale far risalire il contatto tra i due artisti e lo studioso di antichità greco-romane, è ragionevole pensare che esso sia avvenuto nel periodo che precede la Grande guerra; Roos, infatti, riporta un primo e documentato riferimento a Salomon Reinach, membro dell'*Académie des inscriptions et belles – lettres*, in una lettera del 3 giugno 1915 destinata a Paul Guillaume e spedita da Ferrara: in essa il maggiore dei fratelli De Chirico, informando l'amico su “alcuni problemi del suo periodo militare”, fa esplicito riferimento allo studioso di miti e religioni antiche con la seguente espressione: “*Veniet felicior aetas!! Comme dirait Sal*

---

<sup>424</sup> ALBERTO SAVINIO, *Piccola guida alla mia opera prima*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI, con un'introduzione di ALFREDO GIULIANI [*Savinio dei fantasmi*], Adelphi, Milano 1995 pp. 924-925.

<sup>425</sup> “I Dioscuri si avvalgono delle illustrazioni negli anni Venti come fonte d'ispirazione per la loro pittura. È invece incerto se de Chirico se ne sia avvalso già attorno al 1912/14, forse per la *Ariadne* nei quadri piazza d'Italia. Mentre Lista sostiene che il *Répertoire* sia “utilisé après la guerre”. GERD ROOS, *op. cit.*, p. 377.

*Reinach*”. L’informazione, che Roos riporta nel saggio dedicato ai fratelli De Chirico, merita di essere ulteriormente valorizzata ai fini della presente ricerca poiché l’opera di classificazione condotta dal Reinach ha contribuito in maniera considerevole al dibattito, che è maturato tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, sulle antichità classiche. A cura dell’archeologo francese, tra il primo decennio del Novecento e i successivi anni venti, vengono pubblicati altri studi nei quali è dedicata tutt’altra che scarsa considerazione alle rappresentazioni scultoree che rendono testimonianza della presenza in ambito religioso di culti a favore di divinità androgine che hanno ispirato, nel corso del tempo, le diverse espressioni artistiche. Al fine di comprendere l’importanza del contributo di Salomon Reinach in tale ambito di studio torna utile la consultazione dei saggi di Marie Delcourt che ha dedicato due saggi alla figura di Ermafrodito, nonché alla diffusione dei miti e dei riti di natura androgina nel mondo classico: *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l’Antiquité classique*, del 1958<sup>426</sup>, e *Hermaphroditea. Recherches sur l’être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, del 1966<sup>427</sup>. Roos ricorda, inoltre, quanto si apprende dal medesimo Savinio, il quale “studiò attentamente” un saggio che riuniva al proprio interno le lezioni che Salomon Reinach tenne al Louvre tra il 1902 e 1903 e che non si limitavano solamente all’archeologia classica, ma ambivano a trasmettere una più ampia panoramica possibile sulla storia dell’arte, dalle origini alla fine del XIX secolo. Il saggio, composto con finalità didattiche, dal titolo *Apollo – Histoire générale des arts plastiques/Professée en 1902-1903 à l’Ecole du Louvre*, viene menzionato da Savinio diffusamente in un “inedito *Quaderno*”, che contiene informazioni sugli anni trascorsi a Parigi insieme ad altre riflessioni

---

<sup>426</sup> La versione abbreviata e semplificata, in lingua italiana, di questo primo studio è contenuta in MARIE DELCOURT, *La pratica rituale del travestimento*, in CLAUDE CALAME (a cura di), *L’amore in Grecia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 87-101.

<sup>427</sup> Marie Delcourt, in seno ad un proprio studio sui miti e riti della bisessualità nell’antichità classica, riporta in più punti i contributi che giungono dagli studi di Reinach in merito a tale tema: “Les sculpteurs de cette époque, écrit Salomon Reinach, tendent à réaliser une sorte de synthèse où viennent se fondre la beauté de l’homme et celle de la femme. Sous des noms différents, ce sont bien des Hermaphrodites qu’ils figurent; rien d’étonnant que le type d’Hermaphrodite lui – même date de cette époque ... éphèbe rêveur et sensuel, analogue à Dionysos et à Éros”; MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l’Antiquité classique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, p. 86 – 87; in seguito, all’interno dell’analisi stilistico – formale dell’*Hermaphrodite d’Épinal* e, in particolare, circa la retroversione del capo per la quale il modello viene definito *respiciens*, la studiosa sottolinea: “C’est geste également de l’Aphrodite Callypge du Musée de Naples. Salomon Reinach fait remarquer que cette dernière statue est unique, tandis que l’Hermaphrodite *respiciens* est bien attesté par de nombreuses répliques, entre autres par grossier bas – relief sur le monument funéraire d’une famille gallo – romaine, actuellement au Musée de Sens. [...] On peut supposer cependant, avec Reinach, que le motif a passé d’Hermaphrodite à Aphrodite.” *IVI*, p. 93 – 94. La studiosa francese ricorrerà agli studi di Salomon Reinach in una edizione più recente e aggiornata del suo studio sulle divinità doppie nel mondo classico del 1966. I contributi dell’archeologo e teologo francese, insieme a quelli di altri (A. Furtwangler, P. Hermann, H. Baumann, J. Gerhard, Mircea Eliade, sono risultati alla studiosa estremamente utili ai fini di un chiarimento circa l’origine e la presenza di culti androgini nella Grecia del IV secolo a. C. e la loro diffusione nella penisola italiana. Cfr. MARIE DELCOURT, *Hermaphroditea. Recherches sur l’être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, in “Latomus” revue d’études latines, Bruxelles 1966.

inerenti all'arte metafisica. Non si è nelle condizioni, afferma Gerd Roos, di poter affermare con certezza quali degli studi di Reinach Savinio e il fratello abbiano letto e studiato; non si è nemmeno in grado di sapere con certezza se Savinio abbia mai avuto tra le mani o se abbia preso visione dei repertori che riferivano i dati del lavoro di catalogazione e di inventariazione della statuaria greco-romana risalenti al primo decennio del 1900, a cura dello studioso francese, che precedono di circa un decennio l'opera prima del Nostro. È possibile ipotizzare, però, che lo studioso abbia potuto suggerire indirettamente con le proprie ricerche sulla statuaria antica, nella quale risultano ricorrenti le rappresentazioni delle divinità androgine, la formulazione di una di una figura metaforica della poetica metafisica che trova uno speciale profilo nell'*Hermaphrodito* saviniano.

### L'Androgino tra luci e ombre. Percorso per una definizione dell'archetipo simbolico

Gli studi, sia in ambito archeologico che etno-antropologico, convergono nel confermare il carattere arcaico del mito del divino androgino e dei culti religiosi che sono maturati attorno alle divinità bisessuali: le cosmogonie e la riflessione riguardante la convergenza degli opposti, afferma Mircea Eliade, pur attraverso le discriminanti rituali e locali, convalidano una comprensione del mistero originario e unitario dal quale il creato si genererebbe per scissione; l'unità primordiale e caotica, comprensiva di potenzialità maschile e femminile, avrebbe dato origine al cosmo attraverso una scissione per dualità contrarie<sup>428</sup>.

---

<sup>428</sup> “La vita era, per gli antichi, il più preciso simbolo della potenza, della realtà assoluta. L'ontologia arcaica era espressa in termini biologici. Ma non dobbiamo lasciarci ingannare dall'aspetto esteriore, concreto, di questi linguaggi arcaici, intendendo la terminologia mitica nel senso profano, moderno delle parole. La *donna* non significa mai «donna» in un testo mitico o rituale – ma si riferisce al principio cosmologico in lei manifestato. Per questo, l'androgina divina, che incontriamo in tanti miti e credenze arcaiche, ha un valore teoretico, metafisico. Attraverso di essa si esprime – in termini biologici – la coesistenza dei contrari, dei principi cosmologici (poiché sono *femmina* e *maschio*) nella divinità. [...] L'androgina divina si incontra dovunque nella storia delle religioni, ed è degno di nota sottolineare che sono androgini perfino *gli dei per eccellenza maschili e le dee per eccellenza femminili*. In altre parole, una *potenza* sacra, che si manifesta cosmicamente con caratteristiche ben definite, avendo un profilo netto (maschile e femminile) non può conquistare questo profilo se non in quanto si presupponeva che fosse stata, prima di tutto, androgina” MIRCEA ELIADE, *Il mito della reintegrazione*, cit., pp. 83-85. Lo studio, che Eliade conduce alla fine degli anni Trenta, trova conferma in quello successivo di circa un decennio dopo e che sarà parte integrante del *Traité d'histoire des religions*, del 1949. “L'androgina divina altro non è che una formula arcaica della bi – unità divina; il pensiero mitico e religioso, ancor prima di esprimere il concetto della bi – unità nella divinità, divina in termini metafisici (*esse non esse*) o teologici (manifestato non manifestato), cominciò con l'esprimerla in termini biologici (bisessualità). [...] La vera intenzione della formula è quella di esprimere – in termini biologici – la coesistenza dei contrari, dei principi cosmologici (cioè di maschio e di femmina) in seno alla divinità. [...] «Le coppie divine» (tipo Bēl – bēlīt ecc.) sono molto spesso invenzioni tardive o formulazioni imperfette dell'androgina primordiale, caratteristica di ogni divinità. [...] L'androgina divina porta come conseguenza logica la monogenia o l'autogenia: moltissimi miti raccontano come la divinità trasse da se stessa la propria esistenza, modo semplice e

Tale elaborazione mitico – rituale trova riscontro negli studi di antropologia religiosa del Medio Oriente; da qui, come testimoniano la ricerca archeologica e la letteratura religiosa e profana, si estende nella vicina penisola balcanica e, quindi, in Italia e nel cuore dell'Europa.

Elémire Zolla, studioso di letteratura anglo – americana, più noto per gli studi svolti nell'ambito delle filosofie sincretistiche, giunge ad affermare:

Nella maggior parte dei sistemi religiosi l'androgino è simbolo dell'identità suprema e rappresenta il livello dell'essere non – manifesto, la sorgente di ogni manifestazione, che corrisponde numericamente allo zero, il più dinamico ed enigmatico dei numeri, somma dei due aspetti dell'Unità:  $+ 1 - 1 = 0$ . Lo zero simboleggia l'androgino in quanto origine della numerazione, della divisibilità e della moltiplicabilità<sup>429</sup>.

A tale riflessione fa eco l'elaborazione di Hervé Antonio Cavallera che, operando un'analisi degli scritti di Zolla unitamente ai presupposti gnoseologici che stanno alla base del concetto di sapienza consolidato nella propria produzione saggistica dall'autore di *Incontro con l'Androgino* e *L'Amante invisibile*, afferma:

Ne *L'Amante invisibile* si puntualizza che la condizione massima della serenità è quella onirica che richiama quella fetale, l'unità primordiale, l'androgino: un'unità erotica. L'androgino è il raggiungimento amoroso dell'unità, garante del cammino verso la trascendenza totale. [...]

Tale condizione permette l'esperienza metafisica, ove è ben chiaro che il termine *metafisica* è inteso nel suo significato etimologico di *andare oltre ciò che è fisico, materiale*. [...] Zolla sta arrivando a un punto nodale del suo discorso esoterico, all'affermazione della necessità di uscire dalla cosiddetta realtà, meglio da quella che è l'opinione, cioè il sentire mediante la cosiddetta sensibilità “normale”. L'esperienza metafisica è, come dice bellamente Zolla, il viaggio verso il mondo dove si formano i sogni<sup>430</sup>.

Insomma, gli studi intorno alle divinità bisessuali rilevano, confermata anche dalle elaborazioni liturgico – rituali dei quali si ha traccia, una formulazione teorico – filosofica secondo la quale alla figura del divino androgino vengono attribuite peculiarità precipue come la perfezione assoluta, la compiutezza intrinseca, l'integrità, intese come armonica sintesi dei contrari; d'altro canto, in virtù di una tale portata qualitativa, le varie forme culturali, attraverso le quali la divinità androgina viene a ritualizzarsi, costituiscono l'elaborazione mitico – simbolica del *Caos* originario percepito come fonte primordiale dell'ordine cosmico ma anche come culmine dell'itinerario esistenziale<sup>431</sup>.

---

drammatica di affermare che la divinità basta a completamente a se stessa”. MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, traduzione di VIRGINIA VACCA, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p 383-385.

<sup>429</sup> ELÉMIRE ZOLLA, *Incontro con l'Androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, Red edizioni, Como 1989, p. 11.

<sup>430</sup> HERVÉ ANTONIO CAVALLERA, *Elémire Zolla. La luce delle idee*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 76-77.

<sup>431</sup> “Nella preistoria della filosofia, ancor prima che il pensiero diventi sistematico, la fantasia umana crea un essere perfetto, un'entità che racchiude in potenza la totalità dei volti e delle opzioni umane. Esso è la radice di quasi tutti i miti di creazione della terra, che lo identificano quale prima emanazione di un immenso ed

Un suggerimento estremamente suggestivo giunge dagli studi di storia delle religioni compiuti da Mircea Eliade. L'antropologo rumeno, infatti, prendendo in esame il valore e il senso dei miti cosmogonici, non può fare a meno di soffermarsi a discutere sul mito dell'androginia che, in prima istanza, appare come una qualità peculiare delle divinità e dei culti diffusi quasi uniformemente in qualsiasi latitudine del globo terrestre: dal bacino del Mediterraneo alle popolazioni indigene dell'Australia, dai culti scandinavi ai riti indiani passando per l'Asia centrale. Insomma, il paradosso mitico della *concidentia oppositorum*, inteso come singolare forma di trascendenza di tutti gli attributi trova riscontro in svariate esperienze religiose<sup>432</sup>.

In questo caso, si vuole porre in evidenza che in molte esperienze religiose la particolare condizione dell'androginia si attualizza attraverso icone di divinità sessualmente doppie o attraverso l'amplesso erotico delle coppie divine; non ultimo, nella mistica indiana, il modello di perfezione e di pienezza dell'essere è offerto al credente nell'iconografia erotica della coppia divina che ricompongono l'unità cosmogonica e autogena. Analogamente, torna a sottolineare lo studioso, la perfezione delle origini viene rappresentata in seno alla concezione mitico – simbolica della declinazione umana dell'androginia, intesa come attualizzazione rituale e periodica di quella condizione primitiva e originaria:

Il mito del dio androgino e dell'antenato («l'uomo primordiale») bisessuale è paradigmatico rispetto a tutto un insieme di cerimonie collettive che tendevano a riattualizzare periodicamente quella condizione iniziale, considerata il modo perfetto dell'umanità. [...] Si potrebbe addirittura dire che i miti fondamentali dipendono da archetipi che l'uomo si sforza di realizzare, spesso all'infuori della vita religiosa propriamente detta. Basti pensare un esempio: l'androginia si ottiene non soltanto per mezzo di operazioni chirurgiche che accompagnano le cerimonie australiane di iniziazione, mediante un'«orgia» rituale, col «cambiamento dei vestiti», ecc., ma anche mediante l'alchimia (cfr. Rebis, formula della «Pietra filosofale», chiamata anche l'«Androgino ermetico»), mediante il matrimonio (ad esempio nella Kabbala) e perfino (nell'ideologia romantica tedesca) per mezzo dell'atto sessuale. In fondo, si può perfino parlare di un'«androginizzazione» dell'uomo per amore, *dato che in amore ciascun sesso acquisisce, conquista le «qualità» del sesso opposto*(la grazia, la remissività, la dedizione raggiunte dell'uomo innamorato)<sup>433</sup>.

---

indifferenziato vuoto, o caos". JULIANA DE ANGELIS, *Shakespeare, una mente androgina*, Jubal editore, Francenigo (TV) 2005, p. 61.

<sup>432</sup> «Limitiamoci a ricordare che le divinità della fertilità cosmica sono in massima parte androgine, oppure sono femmine un anno e maschi l'anno dopo (cfr. ad esempio lo «Spirito della Foresta» degli Ettoni). La maggioranza degli dèi della vegetazione (tipo Atti, Adone, Dioniso) e delle Grandi Madri (tipo Cibele) sono bisessuati. In una religione arcaica come l'australiana, il dio primordiale è androgino, e tale è anche nelle religioni più evolute (talvolta perfino Dyaus; Puruṣa, il macrantropo cosmico del *Ṛgveda*, X, 90 ecc.). La più importante coppia divina del pantheon indiano, Siva – Kālī, è talvolta rappresentata in forma di essere unico (*ardhanārīśvara*). E l'iconografia tantrica è piena di immagini che ci mostrano il dio Śiva strettamente abbracciato con Śarti, la propria «potenza» rappresentata come divinità femminile (Kālī).» MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 383-384.

<sup>433</sup> Ivi, pp. 387-388. (Il corsivo è mio)

Nella corso della storia, sembra dire Eliade, l'androginia è una delle condizioni, attraverso le quali l'uomo ha cercato di soddisfare il proprio anelito alla perfezione a partire da quei modelli che il mito ha elaborato; la perfezione e la pienezza, infatti, coincidono con la realizzazione di quelle condizioni esiziali, che erano proprie dell'archetipo divino *ab origine*, e raggiungere la pienezza e la perfezione comporta la contiguità con la divina bi-unità o l'identificazione con essa nell'*hic et nunc* del tempo. Il culto, quindi, attraverso la ritualizzazione del mito, attualizza tramite gli atti simbolici, che costituiscono la semantica dell'azione liturgica, l'unità plurale del principio cosmogonico.

Un intervento a dir poco suggestivo giunge da Hans Licht che in *Sexual life in Ancient Greece* scrive:

However, in this place we must anticipate the fact that the Greeks possessed a really astonishing notion of the double sexual (hermaphroditic) nature of the human being in the embryonic condition and of the androgynous idea of life generally. Hence, in the history of Greek civilization, we meet with not a few ideas and usages which have their origin in the conception of the double natural arrangement of the human being or of individual gods<sup>434</sup>.

Lo studioso tedesco, nel suo saggio e, più esattamente, nella parte dedicata ai riti di passaggio e alle costumanze culturali a favore delle divinità bisessuali<sup>435</sup>, attribuisce agli antichi greci una rilevante visione dell'uomo e della vita, non solo da un punto di vista religioso, quanto più precipuamente antropologico: Licht ricorre alla "notion of the double sexual (hermaphroditic) nature of the human being in the embryonic" (concetto di natura del doppio sesso dell'uomo allo stato embrionale), seguita da un'altra espressione concettualmente non meno robusta e impegnativa della prima: "the androgynous idea of life generally" (idea androgina della vita). Il saggio offre, ricorrendo ad una vasta gamma di fonti documentarie (di natura letteraria, giuridica, artistica, come le raffigurazioni vascolari e scultoree, nonché i reperti che rimandano alla vita materiale), la possibilità di ricostituire un quadro sufficientemente chiaro delle consuetudini religiose e socio-culturali diffuse nelle *poleis* greche di età classica e non solo<sup>436</sup>.

Anche Eva Cantarella, attingendo dalle *Vite Parallele* e dai *Moralia* di Plutarco e dai *Saturnalia* (III, 8, 2) di Macrobio, nel contesto della trattazione inerente ai culti delle divinità bisessuali e all'inversione dei ruoli sessuali, riferisce che in numerose regioni della Grecia, in età arcaica e classica, si svolgevano culti dedicati alle divinità bisessuali e nel corso di tali liturgie uomini e donne procedevano allo scambio delle vesti e dei ruoli.

---

<sup>434</sup> HANS LICHT, *Sexual Life in Ancient Greece*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1975, p. 124.

<sup>435</sup> Si veda al riguardo MARIE DELCOURT, *Les dieux doubles*, in *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans L'Antiquité classique*, cit., pp. 28-50.

<sup>436</sup> Cfr. HANS LICHT, *op. cit.*, pp. 124-129.

In Amato, nell'isola di Cipro (ove era celebrata, appunto, una divinità di questo tipo), i ragazzi una volta all'anno imitavano i dolori del parto, in ricordo della leggenda secondo la quale Arianna in quel luogo sarebbe morta, in assenza di Teseo, dando alla luce un figlio. Macrobio parla di una divinità ermafrodita (*Aphroditos*) durante il cui culto gli uomini si vestivano da donne, e le donne da uomo. Ad Argo, la città che era stata salvata dall'intervento in di Telesilla [poetessa che, indossati gli abiti virili dei guerrieri argivi, a capo di un gruppo di donne avrebbe salvato la città], ogni anno si celebrava un festival (ὄβριστικά), nel quale uomini e donne si scambiavano gli abiti. A Cos, gli sposi ricevevano le spose vestiti da donne, mentre a Sparta le mogli ricevevano i mariti indossando abiti e calzature maschili, con capelli tagliati come quelli degli uomini. Al di là degli altri, possibili significati dei riti di inversione dei ruoli sessuali, le tracce di una visione androgina della vita sono evidenti: e mostrando come i greci fossero consapevoli della duplicità sessuale dell'essere umano, leggende e riti sembrano prova ulteriore di come l'omosessualità fosse considerata un fatto naturale.<sup>437</sup>

Lo studio di Eva Cantarella conferma le considerazioni proposte da Hans Licht, il quale parla di un'idea androgina della vita, ovvero di una visione onnicomprensiva della sessualità in forza della quale la natura e il cosmo e l'essere umano sono percepiti come dotati di una duplice forza fecondativa di segno opposto e complementare. Lo studioso tedesco, infatti, fa chiaramente riferimento ad una visione inconscia della vita, collettivamente condivisa e fortemente influenzata dai culti androgini provenienti dal Vicino Oriente e attestati nella Grecia continentale e insulare. Le indagini sul mito hanno dimostrato, continua Licht, che, sebbene né Omero né Esiodo facciano esplicito riferimento ai culti di natura androgina o al personaggio di Ermafrodito, questi non sono da considerarsi il prodotto di una decadenza morale e culturale, piuttosto un'esplicitazione dei contenuti del subconscio della collettività<sup>438</sup>: l'universo, che secondo un pregiudizio culturale e moderno, viene polarizzato in base ad una pre-comprensione discreta, oppositiva e bipolare (maschio-femmina), tra le civiltà matriarcali, invece, esso viene concepito come una realtà ontologicamente integrata da elementi contrari e complementari; nel cosmo gli opposti sono interdipendenti e il loro incontro non produce la prevaricazione di uno e la rovina dell'altro, ma ricompone l'equilibrio dinamico che genera l'essenza di tutte le forme.

Alexander Lowen, medico psicoanalista statunitense, nel formulare il concetto di *doppia morale* in seno alle dinamiche relazionali uomo-donna, spiega che il predominio

---

<sup>437</sup> EVA CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, cit., p.124. Si veda anche ID., *Secondo Natura. La bisessualità nel mondo antico*, cit., pp. 270-271.

<sup>438</sup> HANS LICHT, *op. cit.*, 125-126. Juliana De Angelis, alla luce degli studi condotti da Mircea Eliade, formula una non poco suggestiva riflessione circa il valore simbolico-culturale di quei gesti rituali di cui Hans Licht ed Eva Cantarella danno conto e, confermando il valore dell'androginità come "condizione e privilegio divino", scrive: "Anche presso altri popoli [non solo i greci e le popolazioni del Vicino e Medio Oriente, ma anche gli italioti e i popoli dell'Europa del nord e tra gli sciamani della Siberia] il travestimento simboleggia l'"uscita da se stessi", un superamento dei vincoli umani ed il recupero della pienezza sacrale delle origini. Tali riti, di cui il più diffuso è il semplice scambio degli abiti, aspirano ad un rafforzamento delle forze vitali dell'uno e dell'altro sesso. Durante i "misteri" l'iniziando entra in contatto con quel *continuum* che trascende la condizione umana. La funzione di incarnare quella totalità, di fondersi con essa e trasmetterla alla comunità spetta, nelle diverse culture, a sacerdoti, veggenti e sciamani." JULIANA DE ANGELIS, *op. cit.*, pp. 65-66.

maschile e la posizione di inferiorità della donna in occidente si origina in seno ad una cultura patriarcale che, in base all'identità di genere, determina e definisce le funzioni e i comportamenti sociali. Lowen ricompone le fila di tale discorso al fine di formulare una diagnosi sulle problematiche legate alla vita sessuale delle donne. Ai fini della presente ricerca, però, si intende rilevare quanto lo psicoterapeuta americano elabora nel suo saggio circa l'origine della cosiddetta *doppia norma morale*:

La doppia moralità ha origine nello sviluppo della cultura occidentale, che è dominata dall'ego maschile e dal suo ideale di potenza. Essa fu preceduta da una cultura più primitiva in cui le funzioni e gli attributi femminili determinavano i rapporti tra l'uomo e la natura e la vita. Questo primo stadio corrisponde al periodo matriarcale in contrasto con il periodo patriarcale che venne dopo. [...] Il grande mutamento culturale che si verificò all'alba della storia può anche essere visto in rapporto con la detronizzazione delle antiche divinità femminili e la loro sostituzione con figure maschili, in seguito glorificate nella concezione giudaico-cristiana del Dio Padre. L'immagine della Grande Madre, che i primitivi raffigurano in sculture a disegni, era la donna ermafrodita, con la barba o il pene. In essa si combinavano mascolinità e femminilità. Nell'antica mitologia egiziana essa era Neith, la procreatrice, "la donna che partorisce il sole", che era anche dea della guerra. [...] La grande Madre era la dea della vita e della morte, della natura e delle sue manifestazioni. Era la personificazione della natura, selvaggia e intatta; suoi erano le zanne della belva e il canto dell'uccello.<sup>439</sup>

Dalla notte dei tempi, il divino androgino, in forma di divinità doppia o di personaggio mitologico, attraverso riti pubblici e culti privati, si ripropone o si impone nei più vari contesti culturali; l'arte, sia essa pittura, scultura, poesia o teatro, documenta il sostanzarsi di un archetipo quale patrimonio sedimentato nel tempo e nella coscienza, come gli studiosi del mito e dell'inconscio collettivo non hanno esitato a porre in luce<sup>440</sup>. Per questo, nel corso della stesura saranno presi in considerazione altri autori e alte testimonianze dell'antichità utili a supportare il valore culturale e religioso dell'idea che è venuta a coagularsi nel tempo attorno alle divinità sessualmente doppie; altresì si cercherà di comprendere gli esiti formali e contenutistici attraverso cui Alberto Savinio tradurrà in letteratura quella concezione, che si ritrova radicata nell'inconscio collettivo delle comunità cittadine dell'antica Grecia e non solo.

L'idea androgina della vita non è altro che l'intuizione secondo la quale le differenze e i contrasti, attraverso cui è possibile risalire all'individualità materiale delle cose, si muoverebbero all'interno di un'unità che tutto comprende e ricapitola. A tal proposito Jung si esprime in questi termini:

---

<sup>439</sup> ALEXANDER LOWEN, *Amore e orgasmo*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 245-247.

<sup>440</sup> Cfr. CARL GUSTAV JUNG-KAROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 107-145; CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 112-133.

È un fatto degno di attenzione che forse la maggior parte delle divinità cosmogoniche sono di natura androgina. L'ermafroditismo non significa altro che unione dei contrasti più forti e più appariscenti. Tale unione risale anzitutto alla forma primitiva dello spirito, nel cui crepuscolo differenze e contrasti sono accennati o addirittura confusi<sup>441</sup>.

Lo studioso viennese osserva, inoltre, che quello dell'ermafroditismo non è un "fantasma primitivo" ma, al contrario, semmai si tratta di un'idea primitiva che si è andata evolvendo in un

*simbolo dell'unificazione costruttiva dei contrasti, in un vero «simbolo unificatore». Il simbolo, nel suo significato funzionale, non è rivolto indietro, bensì avanti, verso un fine non ancora raggiunto. Nonostante la sua mostruosità, l'ermafrodito è diventato gradualmente un salvatore che supera il conflitto»<sup>442</sup>.*

La riflessione dell'ex-discepolo di Freud muove dalla convinzione secondo la quale persistono in ogni individuo le grandi immagini originarie ereditariamente trasmesse dai tempi immemorabili: la funzionalità del simbolismo androgino non è andato smarrito con il progresso, il perfezionarsi e il moltiplicarsi delle conoscenze umane; anzi, l'archetipo androgino si è riproposto nelle diverse fasi della storia umana, venendo ad assumere un significato funzionale non più rivolto al passato cosmogonico, ma ad un futuro non ancora raggiunto ma da realizzarsi, quale forma di universale ricapitolazione<sup>443</sup>.

L'intervento di Jung fa eco a quello di Kerényi che, all'interno della trattazione sui fanciulli divini, non elude il senso dell'ermafroditismo culturale e cosmogonico di estrazione orfica, che rimanda "allo stato primordiale e pre-umano, anzi pre-infantile assolutamente indifferenziato, una delle cui forme di espressione è l'Acqua"<sup>444</sup>, elemento naturale ricorrente nella mitografia riguardante il divino androgino.

Il senso fondativo, che Kerényi riconosce alla mitologia, trova riscontro nella natura simbolica del mito di Ermafrodito poiché, per lo studioso ungherese, il divino androgino è essenzialmente una forma dell'origine, ovvero è ἀρχή come per i greci lo era l'acqua, il fuoco o l'infinito; questi elementi non rappresentano la causa da cui tutto deriva, ma le condizioni

---

<sup>441</sup> CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia dell'archetipo del «Fanciullo»*, in CARL GUSTAV JUNG - KÁROLY KERÉNYI, *op. cit.*, p. 138-139.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> Quando tra gli anni Trenta e Quaranta Jung e Kerényi sono in piena fase di elaborazione del saggio che avrà come titolo *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, dato alle stampe nel 1942, lo studioso viennese aveva già pubblicato il breve saggio sull'inconscio collettivo dal titolo *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Qui egli chiarisce la natura dell'inconscio che è di per sé collettiva ed "è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno". ID., *Gli archetipi dell'inconscio*, in ID., *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 100.

<sup>444</sup> KÁROLY KERÉNYI, *Il fanciullo divino*, in CARL GUSTAV JUNG-KÁROLY KERÉNYI, *op. cit.*, p. 88. Il significato originario e primordiale dell'"acqua" viene riscontrato anche in Alberto Savinio e precisamente in *Tragedia dell'Infanzia*, scritto risalente ai primi anni Venti. Il valore simbolico connesso a tale elemento sarà, quindi, oggetto di trattazione.

primordiali dalle quali scaturisce il tutto. Per questo, illustrando il proprio approccio metodologico, scriverà:

Simili a queste [cause/ἀρχαί] sono i fatti della mitologia. Essi costituiscono il fondamento del mondo che riposa tutto su di loro. Essi sono le ἀρχαί alle quali ogni singola cosa, anche presa per se stessa, risale, per creare se stessa da esse, mentre esse rimangono vitali, inesauribili, insuperabili: in un primordiale tempo extratemporale, in un passato che, per mezzo di un continuo rinascere in ripetizioni, si dimostra eterno<sup>445</sup>.

Ebbene, in questa premessa, di natura epistemologica, sottolinea Furio Iesi, lo studioso dei miti antichi riconosce la natura antropologica della mitopoiesi e della sua intima contiguità all'esistere umano: la facoltà di mitologizzare è estremamente benefica nell'uomo, in quanto permetterebbe l'ampliamento della coscienza e la possibilità di una visione maggiormente intensa in vista di un umanesimo più concreto di quello che possono offrire la scienza e la filosofia<sup>446</sup>.

Anche Marie Delcourt documenta l'esistenza, nelle comunità antiche, di un'attitudine mitopoietica, che trova riscontro non solo nella ritualizzazione culturale e iniziatica di determinate tradizioni mitologiche, ma anche nella ricerca delle forme cosmogoniche e antropogoniche che rispondono al bisogno o al sogno di rigenerazione e di perennità di una condizione esistenziale che riproduca lo stato di perfezione divina in un modo di essere creaturale che divino non è<sup>447</sup>.

Quello di Ermafrodito, nonostante la sua origine si collochi all'interno della tradizione letteraria e poetica, è un culto attestato in Atene nel sec. V a.C.<sup>448</sup> Károly Kerényi, nel suo saggio dal titolo *Gli dei e gli eroi della Grecia*, riferisce del mito di Ermafrodito, riportando il racconto della trasformazione somatica del dio narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Così scrive lo studioso:

Raggiunta l'età dei quindici anni, egli [il fanciullo-figlio di *Ermes e di Afrodite dai quali deriva il nome e l'aspetto*<sup>449</sup>] lasciò i monti della sua infanzia e girò tutta l'Asia Minore, ammirando dappertutto i corsi d'acqua. Così arrivò in Caria, presso la magnifica sorgente della ninfa Salmakis. Questa non era compagna di Artemide, non andava a caccia, ma stava sempre a pettinarsi i lunghi capelli e ad ammirare se stessa nello specchio d'acqua. Quando vide il fanciullo [...] se ne innamorò ma non riuscì a sedurlo. Egli respinse la ninfa, ma non poté resistere al fascino dell'acqua: entrò nella sorgente. Salmakis lo abbracciò e [si avvinghiò a lui come l'edera usa avvolgere i lunghi tronchi, / o il polipo che sott'acqua afferra un nemico allungando da tutte le parti i tentacoli<sup>450</sup>]. Sebbene quello

---

<sup>445</sup> ID., *Introduzione: origine e fondazione della mitologia*, in ID., CARL GUSTAV JUNG - KÁROLY KERÉNYI, *op. cit.*, p. 21.

<sup>446</sup> Cfr. FURIO IESI, *Mito*, Arnoldo Mondadori editori, Milano 1983, p. 80.

<sup>447</sup> Cfr. MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, cit., 105-129.

<sup>448</sup> Cfr. *Ermafrodito*, in ANNA FERRARI, *Dizionario di Mitologia greca e latina*, UTET, Torino, 1999, p. 294.

<sup>449</sup> "l'aspetto era tale / che in lui si riconoscevano il padre e la madre". OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, 290-291.

<sup>450</sup> *IVI*, vv. 365-367.

fosse riluttante, gli dei esaudirono il desiderio di lei: la fecero diventare tutt'uno con il figlio di Hermes e di Afrodite, che si chiamò Ermafrodito e da allora fu anche ermafrodito ...<sup>451</sup>.

Oltre che in Ovidio, poeta che il Nostro legge e studia<sup>452</sup> nonché fonte utilizzata da Kerényi, si hanno riscontri diretti o indiretti di Ermafrodito anche in altri autori antichi: Strabone, storico greco che vive a cavallo tra il I sc. a.C. e il I sc. d.C., riferisce che i suoi contemporanei credevano ancora che lo stagno in terra di Caria avesse il potere di rendere effeminati gli uomini<sup>453</sup>; Gaio Giulio Igino, bibliotecario dell'imperatore Augusto, riferisce, all'interno di una lista degli efebi più belli, che Atlantio, figlio di Mercurio e Venere, veniva chiamato anche Ermafrodito<sup>454</sup>; Macrobio, nei *Saturnalia*, riferisce del culto reso in Attica e nell'isola di Cipro al divino androgino venerato col nome di Afrodito nelle sembianze di una statua con barba e statura da uomo che regge uno scettro tra le mani e avente forme e

---

<sup>451</sup> KÁROLY KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, edizione CDE s.p.a., Milano, 1987, p. 147. Lo studioso ungherese, nel riproporre il racconto contenuto ne *Le Metamorfosi* di Ovidio, sembra voler, anche in questa occasione, sottolineare la presenza dell'elemento acqueo; esso ricorda, infatti, il mare cosmico dal quale, *ab origine*, è scaturito il vitale corso del tempo. Al passo ovidiano rimanda pure il *Lessico ragionato dell'antichità classica* di Federico Lübker che alla voce *Hermaphroditus* scrive: “*Hermaphròditos*, creazione fantastica più presto che simbolo naturale, proveniente forse dal dualismo orientale. Nella mitologia egli è figlio di Hermes e di Afrodite, allevato sull'Ida dalle ninfe e da ragazzo venuto nella Caria, dove la ninfa della fonte Salmacide, in cui egli si bagnava, lo richiese invano d'amore. Al suo rifiuto essa lo abbracciò strettamente ed implorò dagli dei di poter essere eternamente unita con lui. Quindi i loro due corpi s'unirono in modo da formare uno solo con doppia natura, di uomo e di donna (OVIDIO, *Metamorfosi*, 4, 285)”. FEDERICO LÜBKER, *Il Lessico Classico. Lessico ragionato dell'Antichità Classica*, traduzione di CARLO ALBERTO MURENO, Forzani e C.-Roma 1898, Nicola Zanichelli S. p. A., Bologna 1989, p. 575.

<sup>452</sup> Ovidio è da annoverare tra i classici antichi che Savinio legge e studia; in *Nuove metamorfosi di Ovidio*, racconto contenuto in *Casa «la Vita»*, lo scrittore fa di lui un personaggio dalle sembianze mutevoli che attraversa le diverse epoche della storia senza mai abbandonare i tanto cari luoghi di origine: “I poeti continuano a vivere nella propria opera, molto più di rado nel proprio corpo. La sopravvivenza corporea è facoltà di uomini estranei alla poesia. [...] Chi può competere però con Publio Ovidio Nasone, il quale benché poeta vive tuttora nel corpo e si aggira notte e giorno nei pressi di Sulmona, sua città natale? [...] Avevo determinato Concezio a seguirmi nelle mie peregrinazioni ovidiane, intese a ritrovare il poeta delle *Metamorfosi* nei luoghi che più gli erano stati familiari, e ove sulla fede di testimonianze sicure oggi ancora egli si aggira in sembianza ora di santo, ora di diavolo, ora di mago d'amore”. ALBERTO SAVINIO, *Le Metamorfosi ovidiane*, in *Casa «La Vita»*, Adelphi, Milano 1988, p. 124; ora in ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI e PAOLA ITALIA, Adelphi, Milano 1999, pp. 302 – 307. Il poeta delle *Metamorfosi*, quale illustre concittadino dei sulmonesi, ricompare in *Dico a te, Clío* associato a Pietro del Morrone, meglio noto come Celestino V: “Ovidio e Celestino sono i due genii maggiori e opposti della terra sulmonese : agatodemone questo, genio della grazia e della santità, cacodemone quello cioè a dire spirito infernale, che non trova riposo, molesta i viandanti e scatena le tempeste. Eppure tra di loro c'è intesa.[...] Per consolare la tristezza di Ovidio, gli organetti suonano molto avanti nella notte per le vie di Sulmona, e le loro note cadono come gocce sonore dentro un risonante lago. Nella piazza XX Settembre, dominata nel mezzo dalla statua del Poeta, brilla la mostra di un negozio di confetti. Altri negozi di confetti brillano nelle vie adiacenti, nelle vetrine, canestrini, trecce, mazzi di fiori tutti di confetti versicolori. Anche questo è un omaggio a Ovidio, «poeta dell'infanzia”. ID., *Dico a te, Clío*, Adelphi, Milano 2005, p. 62 -67.

<sup>453</sup> “Ad Alicarnasso[...] c'è la fonte Salmacide accusata falsamente, non so per quale ragione, di rendere coloro che bevono da lei effeminati”. STRABONE, 14. 2. 16.

<sup>454</sup> “*Gli efebi più belli*: [...] Atlantio, figlio di Mercurio e Venere, che è chiamato Ermafrodito”. IGINO, *Miti*, a cura di GIULIO GUIDORIZZI, Adelphi, Milano 2000, p. 153. Anche Ovidio si riferisce ad Ermafrodito chiamandolo Atlantide, in quanto figlio di Hermes e, quindi, pronipote di Atlante. La formulazione *Atlantio*, ritiene Giulio Guidorizzi, nel suo commento a Igino, è dovuta alla confusione di qualche epitomatore. Cfr. IVI, p. 517.

abbigliamento femminili<sup>455</sup>; Diodoro Siculo, storico vissuto nel I sc. a.C. – secondo il quale Ermafrodito, già al momento della nascita, aveva un corpo che mischiava le conformazioni sessuali dei genitori – riferisce che le creature con due sessi erano considerate mostruosità della natura, nascevano raramente e avevano il potere di predire il futuro<sup>456</sup>.

In uno dei *Dialoghi* di Luciano, che Savinio ha letto e studiato, si fa riferimento ad Ermafrodito:

APOLLO: Lo si direbbe, o Dionisio, che Eros, Ermafrodito e Priapo, così diversi per figura e abitudini, sono figli della stessa madre? Uno è bellissimo, è arciere e munito di non trascurabile potenza, è il sovrano di tutti, l'altro è femminile, uomo per metà, ambiguo nell'aspetto: non puoi distinguere se sia un giovinetto o una fanciulla. Priapo è maschio oltre la decenza.<sup>457</sup>

È opportuno, però, porre in evidenza che, contrariamente a quanto attesta uno scrittore autorevole come Luciano, le tre divinità, da lui menzionate nel dialogo, nell'antichità godevano di una certa contiguità e probabilmente venivano confuse. Tra di loro fratelli, per parte di madre, vengono rappresentati non poche volte associati al culto delle divinità doppie e, come queste, ritenuti promotori della fecondità e icona della pienezza del cosmo, nonché simboli di un *utrumque* originario e caotico come i culti e l'arte intenderebbero far pensare. Marie Delcourt, in seno alla trattazione inerenti alle divinità bisessuali, si sofferma ad analizzare i culti dedicati alle tre divinità. Così scrive:

*On y trouve un Éros semblable en tout à Hermaphrodite, sinon qu'il ailé. Une de ses généalogies accuse la parenté, en faisant de lui également un fils d'Hermès et d'Aphrodite. Les monuments de culte d'Hermaphrodite associent une figure féminine et un emblème viril plus ou moins schématisé. Une symbolique analogue représente souvent Éros comme un jeune garçon tenant un coquillage, indication aussi claire qu'une représentation du sexe féminine, plus frappante et plus facile à utiliser plastiquement ou graphiquement. [...] Les figurations d'un Éros androgyne sont extrêmement nombreuses.*<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> “Signum etiam eius est Cypri barbatum corpore sed veste muliebri, cum sceptro ac statura virili et putant eandem marem ac feminam esse. Aristophanes eam Ἀφρόδιτον appellat. Laevinus etiam sic ait: *Venerem igitur alium adorans, sive femina sive mas est, ita uti alma noctiluca est*. Philochorus quoque in Attide eandem ad firmat esse lunam et ei sacrificium facere viros cum veste muliebri, mulieres cum virili, quod eandem et mas aestimatur et femina”. MACROBIO, *Satur.* III. 8, 2-3.

<sup>456</sup> “In modo simile a Priapo alcuni raccontano che sia nato il cosiddetto Ermafrodito: generato da Ermes e da Afrodite, ha ricevuto il nome composto da quello di entrambi i genitori. Alcuni dicono che sia un dio e che in certi periodi appaia fra gli uomini, e che sia nato con una natura corporea promiscua di maschio e femmina; e che abbia bellezza e morbidezza del corpo quasi come una donna, e l'aspetto virile e il vigore di un uomo. Ma alcuni dichiarano che queste specie per la loro natura siano dei mostri e che vengono generati raramente, e portano presagi ora di mali ora di beni”. DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, IV, 6, Traduzione di GIAN FRANCO GIANOTTI, con una introduzione di LUCIANO CANFORA, Sellerio editore, Palermo 1988, 193. Cfr. LUISA BIONDETTI, *Ermafrodito*, in *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*. Baldini e Castoldi, Milano 1997, p. 259.

<sup>457</sup> LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialogo degli dei*, in ID., *Tutti gli scritti*, con testo greco a fronte, a cura di DIEGO FUSARO, traduzione di LUIGI SETTEMBRINI, Bompiani, Milano 2007, pp., pp. 259-261.

<sup>458</sup> MARIE DELCOURT, *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, cit., pp. 54-55.

Anche Priapo, divinità protettrice dei campi e loro stesso fecondatore, nonché garante della prolificità degli armenti e fautore della ricchezza dei contadini e dei pastori, viene spesso accostato ad Ermafrodito e ugualmente considerato androgino. Marie Delcourt riporta lo studio di Hans Herter, *De Priapo* del 1932, e concorda nel ritenere, come lo studioso tedesco, che “il est devenu identique à Hermaphrodite”<sup>459</sup>.

Queste informazioni vengono confermate da più autori, tra i quali si colloca Plinio il vecchio che, nella sua *Historia Naturalis*, scrive:

*Gignuntur et utriusque sexus quos hermaphroditos vocamus, olim androgynos vocatos et in prodigiis habitos, nunc vero in deliciis. Pompeius Magnus in ornamentis theatri mirabiles fama posuit effigies, ob id diligentius magnorum artificum ingenii elaboratas, [...] quamquam id inter ostenta est. Namque et serpentem peperit inter initia Marsici belli ancilla, et multiformes pluribus modis inter monstra partus eduntur*<sup>460</sup>.

Nei testi, come quello appena riportato, che, per qualche motivo, affrontano il tema dell'androginia, sono ricorrenti termini quali *monstrum*, *portentum*, *prodigium*, *ostentum*. Si tratta del medesimo lessico teratologico di cui si ha riscontro in altri autori dell'antichità che hanno descritto fenomeni non naturali; sono, queste, le categorie in uso nel lessico religioso e che indicano, infatti, eventi che non ricadevano nella razionale comprensione del fenomenico. Un esempio molto utile si attinge dal V libro del *De rerum natura* di Lucrezio:

*“Cetera de genere hoc quae sunt portenta perempta,  
si non victa forent, quid tandem viva nocerent?”*<sup>461</sup>.

L'autore latino di età repubblicana, nella sezione iniziale del libro che dovrà affrontare il tema della nascita del mondo, dell'origine dell'umanità, nonché del successivo susseguirsi delle scoperte di cui l'uomo, stimolato dalla natura, dovrà entrare in possesso, non desiste dal ricorrere ad una terminologia dell'“inusuale” e dell'“insolito”, propria del mito, per attribuire alla stato primitivo dell'umanità primigenia una condizione esistenziale *more ferarum*.

Il brano tratto dalla *Historia naturalis* di Plinio offre l'occasione per riflettere su un tema che nel seguito di questa ricerca tornerà utile: si assiste, infatti, in area romana, al sovrapporsi della natura teratogena della persona ermafrodita con la ludica esibizione, nei

---

<sup>459</sup> ID., *Hermaphrodite. Mithes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, cit., p. 77. Interessante appare l'osservazione che la studiosa francese fa a margine: ella non fa a meno di notare il carattere grottesco delle rappresentazioni priapee e il riso sembra essere, infatti, una costante connotativa di tutte quelle rappresentazioni che hanno pertinenza con la sfera del sesso. Si tenga presente, che anche la figura dell'androgino ricorre in contesti non sempre o solo culturali; è spesso, viene raffigurato quale protagonista sensuale e mellifluido di scene in cui assume comportamenti con cui provoca o asseconda i desideri sessuali dei satiri. Cfr. MATTEO CADARIO, *L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconografia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*. Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2001), a cura di Isabella Colpo e Francesca Ghedini, “Antenor Quaderni” 28, Padova, pp. 236-237.

<sup>460</sup> VII, 34.

<sup>461</sup> vv. 37-38.

teatri o ai banchetti, di giovinetti ambigui dal fare malizioso e dalla informe anatomia genitale, come testimoniano alcuni autori, tra i quali lo scrittore romano di età flavia. È ragionevole pensare che fosse gradito lo spettacolo degli ermafroditi, un tempo ritenuti forme aberranti di una natura capricciosa e, addirittura, presagio funesto di una imminente maledizione divina, poiché il soggetto *utriusque sexus* era, nei fatti, fonte di ludico e lascivo intrattenimento, nonché di voyeristica curiosità che facilmente predispone al riso e al ridicolo<sup>462</sup>. Ciò conferma e completa quella percezione diminuita e fundamentalmente negativa che proviene dal componimento di Ovidio, il quale così chiosa nel seguente distico:

“*Nec duo sunt, sed forma duplex, nec femina dici  
Nec puer ut posit, neutrumque et utrumque videtur*”<sup>463</sup>

Si tratta del *semivir* grottesco che, con la sua anatomia *biformis*, provocava il riso licenzioso e divertito di chi assisteva al gesto provocatorio e ammiccante dell’osceno e licenzioso ἀνάστυμα<sup>464</sup>. Sembra, quindi, che si possa decodificare tra i romani una morale

---

<sup>462</sup> MATTEO CADARIO, *Salmacide ed Ermafrodito tra Alicarnasso e Roma*, in FEDERICA GIACOBELLO – PAOLA SCHIRRIPA (a cura di), *Ninfe nel mito e nella città dalla Grecia a Roma*, Vienneperie edizioni, Milano 2009, p. 124.

<sup>463</sup> OVIDIO, *Metamorphoses*, IV, 378-379.

<sup>464</sup> Il gesto impudico e lascivo con cui gli ermafroditi, durante gli spettacoli, erano soliti sollevare la veste per mostrare e spettacolarizzare le morbide rotondità femminee insieme al dimorfismo dei genitali, aveva come fine quello di suscitare, nel pubblico, curiosa attrazione, stupore e divertimento; non è da escludere che il riso, generato da quella visione, fosse motivato dal senso di disprezzo per una natura ambigua e degradata, come l’analisi linguistica dei testi, in cui ricorrono termini come *semivir*, *semimas*, potrebbe mettere in luce. Ma quanto testimoniato da Plinio il Vecchio non può che suscitare una suggestiva analogia con il mito di Baubò, personaggio mitologico, a volte raffigurato nelle sembianze di una giovane fanciulla, ma sovente rappresentato come una vecchia di brutto aspetto. Si racconta che Baubò, accogliendo in casa propria Demetra, disperata per il ratto della figlia Persefone, abbia tentato di offrirle una bevanda d’orzo; la dea della terra e della fecondità, straziata dal dolore, per non rompere il digiuno, rifiutò quanto con premura le era stato donato. A questo punto, la leggenda vuole che Baubò, nell’atto di sedersi proprio di fronte alla madre di Persefone, sollevasse la propria veste più del necessario mostrando le pudenda. In quel medesimo istante, Demetra non poté fare a meno di ridere e a quel punto interruppe il digiuno. Károly Kerényi, in, riporta una versione del mito in cui Iacco, figlio di Demetra, secondo la tradizione mitografica, ride per primo alla vista di quel corpo per niente attraente. Lo studioso ungherese, quindi, nota: “Iacco era il nome che si dava al bambino divino dei misteri eleusini, figlio di Persefone, di cui il sacerdote celebrante annunciava la nascita” KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi dell’antica Grecia*, cit., p. 202. Ma non meno interessante appare quanto precisato da Marie Delcourt: “*Baubo* signifie ventre; *baubôn* ne désigne nullement comme le conte le donnerait à penser, l’organe féminin, mais bien, ainsi que le prouve un passage d’Hérodote (VI, 9 [riferimento errato, forse per un refuso di stampa; in realtà VI, 19]), le phallos”. MARIE DELCOURT, *Hermaphroditea. Recherches sur l’être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, cit., p. 20. Tralasciando, per adesso, le conclusioni a cui giunge la studiosa francese che parla di Baubò come di uno sdoppiamento di Demetra o, per meglio dire, di una ipostasi grottesca e ridicolizzata della medesima dea addolorata, si intende qui porre in rilievo il valore della risata seguita all’ἀνάστυμα di Baubò. Al gesto grottesco di quest’ultima, Demetra reagisce ridendo; qualcosa di analogo è attestato nei riti iniziatici dei misteri eleusini: gli iniziandi rompevano il digiuno, assumendo una bevanda, come per riceverne una nuova vita, a seguito di uno scatto di risata suscitato da qualche esibizione non meno comica rispetto a quella di Baubò. Il gesto iniziatico, che ritualizza ciò che il mito racconta circa l’amichevole incontro tra Demetra e la moglie di Dysaule, ha un valore apotropaico teso a scacciare i demoni e qualsiasi altra minacciosa presenza; il riso rituale ne significherebbe non solo l’esito positivo, ma molto più probabilmente l’indicibilità del gesto comico che genera quel riso. Al riguardo Károly Kerényi riferisce: “In ricordo di una simile consolazione gli iniziati professavano: «Io digiunai, io bevetti la bevanda d’orzo». Ciò che essi avevano visto, non dovevano riferirlo. Sarebbe stato anche difficile descrivere esattamente ciò che Demetra aveva veduto nel grembo denudato di Baubò. Con questo si tocca già ciò che vi era di inenarrabile nei misteri”. KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi*

asimmetrica che se, da un lato, stigmatizzava e discriminava gli ermafroditi, in quanto “mezzi uomini” per la loro anatomia biforme/informe<sup>465</sup> e, per questo, considerati presagi di eventi fatali; dall’altro, nel contesto multietnico della Roma imperiale, si tendeva a de-tabuizzare, a spettacolarizzazione e a ridicolizzare l’ermafroditismo anatomico anche se esso, comunque, veniva percepito *contra bonos mores*. Nell’antichità classica (anche in area greca) – è bene ricordarlo – il soggetto ermafrodita veniva destinato alla morte dagli stessi genitori, sebbene dalle cerimonie rituali emerga, grazie agli studi di antropologia e di storia delle religioni, una visione simbolica dell’androgina divina come rimando all’assoluto ideale<sup>466</sup>.

---

dell’antica Grecia, cit., p. 203. Cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, traduzione di ELISA MORPURGO e Presentazione di UMBERTO ALBINI, Longanesi & C. Milano 1983, p. 79.

<sup>465</sup> Il brano, tratto dalla *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, contiene argomenti che nel seguito della ricerca dovranno essere richiamati al fine di decodificare, anche ricorrendo alla riflessione filosofica ed estetica del Novecento, il valore che in Savinio acquista il riso e il ridicolo. È opportuno, però, rilevare alcuni elementi utili: nell’antichità fa scuola quanto Aristotele insegna nella sua *Poetica*, dove egli ricordava che la commedia tratta ciò che è ridicolo, ovvero ciò che ha un aspetto vergognoso, turpe e vile (*Poetica*, V, 1449 a 33-35); ne deriva che ciò che è percepito come indecoroso o difettoso o strano non solo suscita il riso, ma col riso se ne sancisce l’inferiorità sociale e individuale. Ebbene, la riflessione dello Stagirita torna utile alla presente trattazione al fine di comprendere i presupposti antropologici del riso di coloro che assistono agli spettacoli degli androgini in teatro poiché la condizione teratogena di coloro che si esibiscono è meritevole di divertito biasimo. Il riso, riferisce il filosofo, è cosa simile all’ingiuria, ossia scherzo spiritoso per lo spasso e il divertimento di chi è normale. “In effetti le riflessioni di Aristotele sul riso e sul comico fondano nel mondo occidentale la problematica, che verrà riecheggiata innumerevoli volte nel mondo antico e serpeggerà un po’ in tutta la cultura filosofica medievale; e le sue propaggini arriveranno fino agli autori moderni”. GIOVANNI MANETTI, «Non dice ciò che dice». *Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea*, in FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, (a cura di), *Il riso: Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, (Siena, 2- 4 ottobre 2002), edizioni dell’Orso, Alessandria 2005, p. 16. Sulla falsa riga del filosofo greco, Cicerone, nell’ *excursus De ridiculis*, confermerà che il riso concerne l’indegno, l’indecente e il difforme: “[...] *iocus in turpiculis et quasi deformibus ponitur*”. *De or.* II, 248. All’interno della dinamica delle relazioni sociali, tali presupposti teorici venivano a determinare, nelle società antiche, l’inferiorità naturale del soggetto ridicolo, in area romana come in quella greca, e la figura sociale dell’ermafrodita, quindi, sebbene fosse oggetto di intrattenimento lascivo, come le testimonianze inducono a ritenere, si accompagnava alla superstiziosa percezione del fatale e del mostruoso, unitamente alla delegittimazione sociale. È questa tipologia di riso che Carlo Sini definisce riso dell’esclusione, “il cui fine è pur sempre quello di rinforzare e proteggere il gruppo costituito. [...] Il riso qui sancisce un atto di esclusione mediante la sistematica denigrazione dell’avversario, il suo abbassamento vergognoso e ridicolo, la sua umiliazione: riso maligno e «cattivo»”. CARLO SINI, *Il comico e la vita*, in AA.VV., *Il comico. Enciclopedia tematica aperta*, Jaka Book, Milano 2002, p. 17.

<sup>466</sup> Sono vari i termini, attestati in letteratura, ai quali in area greca si era soliti ricorrere per significare un tale ideale stato di pienezza e il cui conio viene ad essere l’esito della giustapposizione di lemmi con significato contrario: ὕνανδρος, ἀρρενόθηλος, che fu attribuito a Dioniso, μητροπάτωρ, titolo che in ambito orfico accompagnava il nome Zeus, e lo stesso ἐρμαφρόδιτος, che in origine, prima di divenire un nome proprio, era considerato un sinonimo di ἀνδρόγυνος; ma anche θηλύμορφος, διφυής, δισσοφυής che in ambito orfico vengono utilizzati per descrivere Dioniso, essere doppio e due volte potente, quale orribile signore e maestro delle baccanti, abbigliato con una lunga veste e coronato di una mitria. Aggiunge la Delcourt: “Tout ce passe comme si la polarité du sexe eût été la seule que les grecs eussent tenu à une unité essentielle [...] Si peu et si mal que nous les connaissions, ces cultes nous incitent à donner à l’idée de bisexualité une valeur singulière, positive”. MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite. Mithes et rites de la bisexualité dans l’Antiquité classique*, cit., pp. 43 – 50. La stessa studiosa, nel saggio del 1966, ribadirà e chiarirà: “Le pouvoir générateur d’Hermaphrodite ne saurait être que purement symbolique, [...]. Les antropogonies d’Empédocle, de Platon, de Lucrèce, comportent, à l’origine, des êtres doubles qui doués des deux puissances, sont incapables d’en exercer aucune: erreur de la création qui, chaque fois, a dû être corrigée. L’idée même de cette retouche accuse l’hiatus qu’il y avait, dans la pensée grecque, entre un archétype de la pérennité humaine et la répulsion devant toute déviation du type normal”. ID., *Hermaphroditea. Recherches sur l’être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, cit., p. 34. Insomma, si tratta di un essere impotente, seppur dotato di una doppia identità sessuale, poiché risulta incapace di esercitare qualcuna delle potenzialità sessuali di cui dispone, ovvero inadatto a procreare e per questo

È opportuno tornare a sottolineare il chiaro valore eziologico del racconto ovidiano secondo cui il contatto con le acque dello stagno determinerebbero l'effeminamento dei soggetti maschili per l'invocazione che Ermafrodito, in chiusura di racconto, ha rivolto ai propri genitori chiedendo di rendere *semivir* chiunque abbia toccato le acque di quello stagno<sup>467</sup>; inoltre, non meno interessante, ai fini della presente ricerca, appare il tema della bisessualità, che, come si è potuto considerare sopra, risale ad un sincretismo mitico-religioso ancora più arcaico<sup>468</sup>.

## Il culto androgino tra matriarcato e patriarcato

Le divinità doppie si connotano per la pienezza del proprio essere e di essa è simbolo la duplice natura sessuale, condizione somatica che, nelle società rurali, rinvia ai culti collegati all'abbondanza delle messi; per il suo elevato simbolismo, il nume androgino, in virtù della bisessualità, sia simultanea che successiva, diviene ipostasi della perfezione, icona e memoria delle origini nonché culmine finale del vitalismo pervasivo della natura.

---

veniva ritenuto stigma sociale e presagio di mali imminenti. Al fine di prevenire le fatali sciagure, delle quali l'essere anormale era annuncio e presagio, la comunità cittadina era tenuta a liberarsene decretando un verdetto di morte.

<sup>467</sup> “*Motus uterque parens nati rata verba biformis fecit et incesto fontem medica mine tinxit*”. IV,387-388.

<sup>468</sup> Festo, grammatico ed epitomatore del II sc. d. C., citando Verrio Flacco, grammatico romano, vissuto nella seconda metà del I sc. a. C., nel *De verborum significatione* conferma la notizia secondo la quale quella sorgente in Caria, nei pressi di Alicarnasso, avrebbe qualità tali da incitare all'*impudicitia* coloro che vi si dissetavano. Marie Delcourt, riportando i passi di Strabone, Vitruvio e Plinio che denunciano la natura *infamis* della fonte salmacide, “capable de dissoudre toutes les energies, aggiunge: “ Elle passait probablement pour rendre impuissant, plus ou moins temporairement, ceux qui s’y plongeaient. [...] Le légende greque représente unanimement le dieu double comme résultant d’une *naissance* et nullement d’une *métamorphose*; les croyances font de lui un être bénéfique, protecteur de l’union sexuelle, et nullement un mâle appauvri. [...] Un Asiate regardait un dieu diphués avec d’autres yeux qu’un Romain de l’âge classique, pour qui un *utrumque* ne peut être autre chose qu’un *neutrum*, un *semivir* digne de compassion”. MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite. Mithes et rites de la bisexualité dans l’Antiquité classique*, cit., pp. 81-82. Matteo Cadario comprova la distanza tra la tradizione orale di area greca e le dicerie diffuse in area latina: “Questa tradizione ostile doveva essere ben conosciuta ad Alicarnasso, dove però non era affatto condivisa: il poema iscritto tra gli ultimi decenni del II secolo a. C. e i primi del I secolo a. C. nell’edificio di Kaplan Kalesi offre infatti una versione intenzionalmente apologetica del mito, passandone sotto silenzio gli aspetti potenzialmente più scabrosi, come la bisessualità di Ermafrodito e il suo legame erotico con Salmacide. Secondo la tradizione locale costei era stata la ninfa *Kourotrophos* di Ermafrodito, il quale aveva poi svolto il ruolo di “eroe culturale”, in quanto inventore del matrimonio, mentre all’acqua della sorgente era attribuita la proprietà di tenere a freno e semmai di addolcire l’indole selvaggia degli uomini. [...] In queste testimonianze che illustrano, semplificandole, le eziologie più antiche dei riti legati alla fonte, si riconosce il ruolo cruciale svolto da Salmacide ed Ermafrodito ad Alicarnasso [...]: la comunità mista greco/caria attribuiva infatti alla sorgente, situata in un quartiere periferico tradizionalmente legato all’elemento indigeno, il beneficio di aver aiutato la civilizzazione/mescolanza etnica, un merito sottinteso nella proclamazione della facoltà afrodisia[ca] della sorgente di addolcire le menti selvagge degli uomini [...]. La fonte Salmacide costituiva però anche uno spazio di confine legato alla regolamentazione/iniziazione sessuale dei giovani, preparati così ad assumere il ruolo sociale di adulti, come suggeriscono sia l’oscuro e “impudico” rituale descritto da Verrio Flacco, sia l’invenzione del matrimonio da parte di Ermafrodito”. MATTEO CADARIO, *Salmacide ed Ermafrodito tra Alicarnasso e Roma*, cit., pp. 117-120.

Assume un notevole valore antropologico il rinvenimento a Labranda, in Caria, di una statuetta bronzea di età arcaica, raffigurante una divinità imberbe con una doppia ascia e uno scettro, nelle mani, e, sul petto, quattro file di mammelle. Quella, che, in un primo momento, avrebbe potuto rappresentare una divinità femminile legata al culto di Artemide efesia, l'antica regina degli animali rappresentata con molteplici mammelle che si distribuivano lungo il corpo, in seguito fu identificata come l'effigie di Zeus. Un rilievo della metà del IV secolo a. C., con relativa iscrizione che informa sul contenuto della raffigurazione e sull'identità del soggetto scolpito, infatti, rappresenta il dio con la barba e sei mammelle sul petto disposte a formare un triangolo. La polimastia del Zeus di Labranda, o Zeus *Stratios* per i greci, era ritenuto il simbolo della fecondità e dell'abbondanza e, secondo Marie Delcourt, da interpretare e comprendere alla luce del mito.

Tra le testimonianze degli autori antichi, che hanno riferito sul culto di Zeus *Stratios* e che, con sorpresa degli studiosi, non offrono spiegazione circa la polimastia di una divinità di genere maschile, quella di Plutarco permette di collegare il reperto archeologico di Labranda al mito delle amazzoni e a quello di Eracle e Onfale. La doppia ascia, che la divinità regge, viene identificata con quella sottratta da Ercole a Ippolita, regina delle amazzoni, per farne dono ad Onfale, mitica sovrana delle Lidia, presso la quale l'eroe è costretto a divenire schiavo per volere dell'oracolo di Delfi; il mito racconta, anche, che Eracle, al servizio di Onfale, avrebbe indossato vesti femminili e la regina, invece, la sua pelle di leone. Marie Delcourt chiosa così tale percorso interpretativo:

*Plutarque rattache la double hache de Zeus Stratios à l'histoire des Amazones, d'Hercule et d'Omphale: voilà réunis des guerrières porteuses d'armes masculines, un héros et une reine qui ont troqué leurs vêtements. L'androgynie, qu'il ne mentionne pas à propos de la statue, affleure dans le contexte. Le dieu bisexué de Labranda était honoré au IV<sup>e</sup> siècle par une dynastie royale qui pratiquait l'inceste adelphique.<sup>469</sup>*

Il monumento, che Idrieus, re di Caria, ha dedicato a Ada, sorella e sposa, viene ad assumere un notevole valore storico e culturale, oltre che religioso, poiché, permettendo l'identificazione di un reperto archeologico di età arcaica, si connota come la riedizione, in età classica, di una fase culturale mediana o mista nella quale una divinità olimpica di genere maschile ha assunto peculiarità e connotati femminili. In merito al carattere supremo della divinità principale dell'Olimpo, Kerényi riporta il contenuto di un inno orfico nel quale si riconosce a Zeus un'identità maschile e femminile, quale attributo di una intrinseca pienezza.

---

<sup>469</sup> DELCOURT, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la Bisexualité dans L'Antiquité classique*, cit., pp. 30-32. Cfr. MIRCEA ELIADE, *Mefistofele e L'Androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1971, p. 99. KÁROLY KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia, Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 395-396.

Zeus è il primo, Zeus è l'ultimo, il dio con il fulmine abbagliante. Zeus è il capo, Zeus è il mezzo, da Zeus tutto ha fine. Zeus è il fondamento della terra e del cielo stellato. Zeus è maschio, Zeus è una donna mortale (Il corsivo è mio).<sup>470</sup>

L'inno, tratto dal *De mundo* dello Pseudo – Aristotele, confermerebbe l'esistenza di una tradizione di origine orfica secondo la quale Zeus verrebbe a identificarsi con diverse ipostasi androgine. La prima di queste è Fanete, nato dall'Uovo cosmico depresso dalla Notte; o, secondo altre versioni ugualmente di origine orfica, figlio di Etere e Chaos; o di Chronos. *Protogono*, altra denominazione con cui la tradizione mitologica ha ricordato l'originario essere androgino, aveva quattro occhi, quattro corna, ali d'oro, muggiva come un toro e ruggiva come un leone, aveva due sessi, anteriormente quello femminile e posteriormente il maschile.<sup>471</sup>

Luc Brisson, all'interno di un documentato percorso di descrizione delle teogonie secondo le tradizioni orfiche, conferma e comprova l'identificazione tra Fanete e Zeus; e quindi tra questo ed *Erikepaios* (colui che è nato di buon mattino); quindi con *Eros*, quale forza che unisce la natura; e con *Metis*, quale buon consiglio.

*S'identifiant à Phanes, Zeus doit aussi s'identifier à Éros. Pour Proclus, l'identification de Zeus à Éros exprime le pouvoir unificateur du cinquième roi. Zeus, en qui coïncident tous les contraires, assure hors de lui, en tant qu'Éros, l'unité indispensable au maintien de la cohésion des divers éléments qui constituent le monde sensible. Et même si la chose n'est pas exprimée directement on peut, par inference, affirmer que Zeus s'identifie à Protogonos. Dès le début de l'hymne, Zeus, qui vient d'avalier Ériképaios-Protogonos est qualifié de «premier». En revanche, l'identification de Zeus à Métis est tout à fait explicite. [...] D'où, à travers Métis, une réaffirmation de la bisexualité de Zeus. [...] La bisexualité joue donc bien un rôle constante et déterminant dans l'Orphisme. [...] La bisexualité qui caractérise Phanes, Éros, Protogonos, Métis et Ériképaios, Zeus et Dionysos est simultanée, dans la mesure où elle se situe en deçà de toute différenciation sexuelle. Et elle représente donc un état de chaos, où le mariage étant impossible, la génération s'apparente à la scissiparité, et où l'inceste, ou plutôt l'auto-inceste, devient inévitable à tous les niveaux, la même divinité féminine entretenant avec la partie féminine [masculin] d'elle-même les rapports de mère, d'épouse et de fille.<sup>472</sup>*

Alla luce di queste informazioni è possibile comprendere e interpretare più adeguatamente il mito di Ermafrodito e l'essenza iconica del divino androgino, quale archetipo simbolico, nonché il valore storico – culturale dei culti delle divinità doppie, ampiamente diffuso in età arcaica e di cui si ha traccia in alcune rappresentazioni iconografiche.

---

<sup>470</sup> Ivi, p. 104.

<sup>471</sup> Cfr. MARIO IOZZO, *La Kylix fiorentina di Chalchrylion ed Eros Protogonos Phanes*, da [http://www.academia.edu/1912258/La\\_kylix\\_fiorentina\\_di\\_Chachrylion\\_ed\\_Eros\\_Protogonos\\_Phanes\\_AK\\_55\\_2012\\_pp.\\_52-62](http://www.academia.edu/1912258/La_kylix_fiorentina_di_Chachrylion_ed_Eros_Protogonos_Phanes_AK_55_2012_pp._52-62)

<sup>472</sup> LUC BRISSON, *Le sexe incertain, Androgynie et Hermaphrotisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Le Belles Lettres, Paris 1997, pp. 90 – 91.

La bisessualità di Ermafrodito, come qualche commentatore<sup>473</sup> ha fatto notare, non è analoga a quella incarnata da Ceneo<sup>474</sup> o da Tiresia<sup>475</sup>, per i quali, più che di bisessualità, bisogna parlare di transessualità<sup>476</sup>; quella del divino fanciullo, invece, al contrario della

---

<sup>473</sup> Cfr. GIULIO GUIDORIZZI, *Commento*, in IGINO, *Miti*, cit., p. 518.

<sup>474</sup> Ceni, figlia di Elato, re lapita, da Poseidone viene trasformata in uomo e, dopo aver assunto il nome di Ceneo, viene mandata combattere contro i centauri. Questi, non riuscendo a uccidere Ceneo, si limitarono a catturarlo e a sotterrarlo vivo sotto una catasta di legna di pino. Cfr. *Ceneo/Ceni*, in LUISA BIONDETTI, op. cit., p.130; Cfr. *Ceneo*, in ANNA FERRARI, op. cit., p. 160.

<sup>475</sup> Tiresia, il più celebre indovino dell'antichità, fu originario di Tebe, in Beozia, noto anche per la sua cecità che non gli impedì di conoscere il futuro. La versione ovidiana, che si sofferma sull'esperienza transessuale dell'indovino, narra che Tiresia, vedendo, quand'era un giovane pastore, due serpenti che si accoppiavano, uccise con un bastone la femmina cosicché immediatamente fu trasformato in femmina a sua volta; poté riprendere le proprie fattezze maschili solo quando, imbattutosi in una scena analoga, uccise il serpente maschio. Interrogato da Zeus e da Era se, nell'amore, il piacere fosse più intenso per l'uomo o per la donna, egli rispose che il sesso femminile procura un più prolungato piacere; il suo giudizio, motivato dalla singolare esperienza di transessualità, provocò l'ira di Era, che perdendo la scommessa col marito, lo rese cieco. Cfr. *Tiresia*, in LUISA BIONDETTI, op. cit., p. 714-715; cfr. *Tiresia*, in ANNA FERRARI, op. cit., p.698.

<sup>476</sup> Tiresia e Ceneo fanno parte di quella teoria di personaggi mitologici che nel corso della vita, per i motivi più diversi, furono costretti ad operare un passaggio di genere; a loro si possono aggiungere Siproite (o Siprete), che fu trasformato in donna, punito per avere osato volgere lo sguardo verso Artemide mentre questa, nuda, faceva il bagno; e Ifi, figlia di Teletusa e Lidge (o Lidgo). Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, IX, 666-797. La tradizione mitologica ha cercato di riconoscere diverse tipologie di androgini: si colgono differenze sostanziali tra le narrazioni riguardanti il divino Ermafrodito e gli androgini primitivi, contenute rispettivamente nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nel *Simposio* di Platone, dove sono narrate storie di esseri anatomicamente ermafroditi, ovvero simultaneamente bisessuali, e gli altri miti, riguardanti i personaggi come Tiresia, Ifi, Ceni, Siproite, Leucippe, che rappresentano casi di intersessualità e/o transessualità. Marie Delcourt, descrivendo il caso di Tiresia, parla di *androgynie successive*. Cfr. MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la Bisexualité dans L'Antiquité classique*, cit, p. 51. Sono narrazioni, quindi, che conservano un profondo significato simbolico da cogliere nel corpo della narrazione. L'esperienza di transessualità in Tiresia, infatti, acquista il valore della mediazione poiché, se da un lato, egli non congiunga in sé fisicamente i due generi, dall'altro, l'identità psico-emotiva del personaggio non conosce soluzione di continuità permettendogli di acquisire la Sapienza necessaria per penetrare con gli occhi dell'anima il mistero del cosmo e dell'umanità e divenire privilegiato mediatore tra gli uomini e le divinità. Nel mito di Ceni/Ceneo, attraverso l'esperienza di morte e di rinascita del protagonista, si intende valorizzare probabilmente la rinascita ad una vita nuova attraverso la morte (καίνω, nuovo; καίνωμαι, vinco e mi distinguo; καίνω, uccido). Un caso simile a quello di Ceni si ripropone nel mito di Leucippo, figlia di Galatea e Lampro di Festo, desideroso di un figlio maschio. Galatea, finché ha potuto occultare la reale identità sessuale della figlia, fece a meno dell'aiuto soprannaturale; in seguito, dovette chiedere aiuto a Latona che trasformò la fanciulla in un uomo. Antonino Liberale, grammatico del II sc. d.C., con riferimento a Leucippo di Festo, nelle sue *Metamorfosi*, parla della festa della ἐκδύσια, nel corso della quale si sacrificava per rendere onore a Latona Fitia (la creatrice) in ricordo della svestizione della ragazza diventata uomo; l'oggetto di culto consisteva in un'effigie lignea di Leucippo adorna di vesti femminili e provvista di organi genitali maschili. Il rito di spogliazione consisteva nel denudare la statua delle vesti femminili per procedere al rito di deflorazione della sposa tramite il fallo eretto del simulacro. Si son tramandati, inoltre, altri aneddoti sulla figura del giovane Leucippo (d'Elea), che innamorato di Dafne, si veste da donna per confondersi nel seguito muliebre della ninfa; ma il segreto viene a svelarsi nel corso di un bagno e saranno le compagne di Dafne a denunciarlo e a uccidere con frecce avvelenate l'intruso. Sia i riti che i miti di travestimento e spogliazione consentono di leggere un qualche legame con i riti di passaggio o di iniziazione, che prevedevano il travestimento degli iniziandi con abbigliamento del sesso opposto e determinavano il cambiamento di *status* che i giovani, pronti al matrimonio, operavano; non ultimo durante i riti nuziali a Sparta, ad Argo, a Cos, luoghi dove il rito di passaggio imponeva ai giovani e alle giovani il medesimo rito del travestimento, questo determinava la loro ammissione ad una nuova condizione sociale, quella dei matrimoniabili. Pare che tale rito riconosca all'androgina un valore definitivamente favorevole e benefico poiché alludeva al fatto che ciascuno dei sessi, durante il rito, acquisisse le potenzialità dell'altro; non bisogna, quindi, intravedere in tali forme rituali una semplice iniziazione di passaggio, ma il superamento di una fase dell'esistenza in vista di una pienezza più integrale. Gli studiosi, però, molto cautamente sono tutt'altro che propensi a voler leggere in queste costumanze un solo significato eziologico; non si dimentichi che in un contesto politico – religioso frastagliato come quello greco, mediorientale o italota le tradizioni mitografiche e mitologiche si traducono in una molteplicità di forme cultuali e rituali differenziate per ogni comunità cittadina. Cfr. MARIE DELCOURT, *La pratica rituale del travestimento*, in

transessualità della principessa tessala e del mitico indovino di Tebe si manifesta nello stesso corpo e non in momenti diversi della vita. Per questo motivo il figlio di Hermes ed Afrodite è da annoverare nella categoria delle divinità doppie che tanto rilievo hanno avuto tra le credenze del Vicino Oriente dove era molto diffuso il culto di divinità sincretiche dalla duplice sessualità<sup>477</sup>.

Altri aspetti rituali documentano questi legami risalenti al IX sc. a.C. tra il mondo del Vicino Oriente e il mondo greco<sup>478</sup>, ma ai fini di questa ricerca è importante rilevare la presenza di divinità considerate bisessuali in età e aree nelle quali stava venendo a operarsi una trasformazione sociale, che avrebbe visto il prevalere della cultura patriarcale su quella, più antica, matriarcale.

Walter Burkert, storico delle religioni, ha fatto notare che Ermete ed Afrodite si sono uniti per un naturale completamento per cui le due divinità, per se stesse singolarmente deficienti, solo insieme hanno potuto costituire una unità integrata per fondersi nella figura bisessuale di Ermafrodito<sup>479</sup>. Vari sono, infatti, i culti comuni di Ermete e di Afrodite nel bacino mediterraneo e ancora più interessante è considerare che dietro il culto della bisessualità gli studiosi intravedono le influenze culturali e religiose del Medio-Oriente e dei culti di Ištar-Astarte: Ištar con barba, Aštar maschile accanto ad Aštar; come anche è esistito nel contesto greco antico una Afrodite con barba e un Afrodite che viene riconosciuto accanto ad Afrodite, nella funzione del pater.

---

CLAUDE CALAME, *op. cit.*, p.87-116; HANS LICHT, *op. cit.*, 127-128; EVA CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, cit., pp. 118-134.

<sup>477</sup> WALTER BURKERT, *I Greci. Età Arcaica. Età classica. Storia delle religioni*, tom. 2, Jaca Book, Milano 1984, p. 224. Il concetto di divinità doppia è molto più diffuso, dicono gli storici delle religioni antiche, più di quanto non si sospetti poiché è contiguo, se non addirittura identificabile, con quello di partenogenesi: nelle cosmogonie antiche la partenogenesi implica necessariamente l'androginia in quanto la totalità primordiale ingloba in sé le potenze generative e le coppie degli opposti. Mircea Eliade spiega che nei testi di teo-cosmogonia le formule come "da Chaos nacque la terra" o "la Terra generò da sola" rimandano all'Universo delle origini e alle sue virtù autofecondative. Alla base di una tale rappresentazione mitico – religiosa e dei culti delle divinità androgine si fonda la concezione di un principio unitotale, ovvero l'uni – totalità era ritenuta la qualità prima e sostanziale dell'Essere primordiale; la perfezione dell'umanità e di tutti gli esseri viventi era concepita come una realtà non disgiunta dal tutto e tale era la visione promossa da non pochi autori dell'antichità (Platone, Pindaro, il *Corpus Hermeticum*). Per conseguenza, la pienezza della perfezione della divinità, bisessuale e unitotale, necessariamente, tramite l'atto creativo o generativo, si trasferisce a tutti gli esseri viventi: la *coincidentia oppositorum* si veniva ad estendere a qualsiasi livello di manifestazione dell'essere, tra gli uomini come tra gli animali, tra i vegetali come nella materia. Simbolo di questa totalità integrata era l'uovo, scrive Marie Delcourt: "Des trois symboles [uovo, seme e conchiglia], l'oeuf est assurément le mieux enraciné dans l'inconscient, celui qui devait avoir la prolifération mystique la plus riche. [...] L'oeuf des philosophes, diront les alchimistes, contient le quatre éléments et aussi le Filius Hermaphroditus". MARIE DELCOURT, *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, cit., p. 52 – 53. Insieme all'uovo cosmogonico si sa dell'esistenza di miti e culti androgini non solo nel bacino del Mediterraneo e nel Medio Oriente, ma anche in Africa e nell'Estremo Oriente. "Una diffusione simile – scrive Mircea Eliade – può spiegarsi solo col fatto che questi miti presentavano un'immagine soddisfacente delle divinità, o della realtà ultima, quale totalità indivisa, o spingevano, nel contempo, l'uomo ad avvicinarsi a questa plenitudine attraverso riti o tecniche mistiche di reintegrazione". MIRCEA ELIADE, *Mefistofele e l'androgine*, cit., p. 99.

<sup>478</sup> Cfr. WALTER BURKERT, cit., p. 224.

<sup>479</sup> Ivi, p. 323.

I culti inerenti alle dee barbute, come Afrodite cipria, e agli dèi effeminati, come Dionisio, ha affermato Robert Graves, in *I miti greci*, si sono svolti in stadi storico – sociali di transizione da un sistema matriarcale a quello patriarcale<sup>480</sup>; l'Androgino, o donna con la barba, ed Ermafrodito, per le anomalie fisiche che ne costituirono le peculiarità, furono molto noti in una regione geografica identificabile con l'area che si estende dalla penisola anatolica e dalla Grecia fino a Creta per ampliarsi verso Cipro, il Medio-Oriente e il nord dell'Africa (Egitto). Entrambi le divinità, da un punto di vista religioso e sociale rimandavano a consuetudini e usi propri di quella fase di passaggio da un sistema all'altro: da quello matriarcale nel quale, per un segmento di tempo relativamente ampio, la donna fu considerata capo della famiglia e la discendenza matrilineare determinava l'appartenenza dell'individuo al gruppo sociale della propria genitrice, a quello patriarcale, nel quale, scrive Alexander Lowen,

La lotta che spodestò le divinità femminili non fu una lotta fra l'uomo e la donna, ma un conflitto creativo tra forze della cultura e dell'inconscio. [...] È la lotta della mente cosciente per comprendere le forze della natura e piegarle alla propria volontà. È la lotta dell'ego che si impadronisce dell'id, e solo nella misura in cui questa lotta è vittoriosa la vita civile è possibile. L'ascesa del principio maschile può essere messa in relazione con lo sviluppo della coscienza e dell'ego. L'ego si sviluppa dalla coscienza come autocoscienza o autoconoscenza. La coscienza primitiva si vedeva identificata con la natura e col gruppo e riconosceva di farne parte [...] L'ego, sperimentando l'individualità, creò le dicotomie del singolo e degli altri, dell'io e del mondo, del cielo e della terra, del maschio e della femmina. [...] Se la natura è percepita in termini femminili, l'ego nascente [...] viene a identificarsi con il principio maschile.<sup>481</sup>

Ma prima che tutto ciò assurgesse a sistema dominante, all'interno di alcune società arcaiche – da un punto di vista politico, sociale e religioso – hanno progressivamente acquistato valore e rilievo sempre più crescente alcune figure sociali: nella regione frigia il sacerdote evirato si adornava con vesti liturgiche che riproducevano quelle femminili; a Creta il Πάρεδρος (colui che siede accanto alla regina) svolgeva una annuale funzione di procreazione o rimpiazzava la regina nei periodi di assenza, indossando un seno finto; ad Argo, in seguito, in una fase più prossima all'instaurazione di un "potere maschile", il termine androgino ha identificato la donna/madre che, per mantenere le proprie prerogative e legittimare i figli nati dall'unione con un padre schiavo, modificava il proprio aspetto con una falsa barba. Tali costumanze e forme rituali, secondo gli etno-antropologi, sono da comprendere alla luce di fenomeni sociali e religiosi che determinarono un'alterazione degli equilibri e delle relazioni tra i sessi di cui il mito fornisce indizi più o meno evidenti e lo

---

<sup>480</sup> Cfr. ROBERT GRAVES, *op. cit.*, p. 63.

<sup>481</sup> Lowen, nel corso della sua trattazione, al fine di chiarire la simbiosi profonda tra uomo e natura in seno alle società matriarcali, non manca di citare la "partecipazione mistica" di Lucien Levy-Bruhl. ALEXANDER LOWEN, *op. cit.*, pp. 247-248.

studio di particolari fenomenologie misterico - religiose insieme alle testimonianze di vita materiale, che l'archeologia ha finora rinvenuto, sembra documentare<sup>482</sup>.

Johann Jakob Bachofen, intorno alla metà del XIX secolo, ha intrapreso una serie di ricerche che lo hanno visto, in una certa misura, pioniere nell'ambito degli studi sul matriarcato, giungendo a ricostruire un quadro storico – culturale delle civiltà arcaiche del Mediterraneo estremamente complesso; tali indagini, sebbene non immediatamente, gli procurarono la possibilità di essere annoverato tra i padri della sociologia e dell'antropologia. Dell'antichità egli non intese realizzare una rappresentazione degli avvenimenti storici, bensì dello spirito: “cioè i miti, le istituzioni politiche e private, i costumi e i sentimenti dei popoli dei quali di volta in volta si occupava”.<sup>483</sup> È del 1861 il suo *Das Mutterrecht*, capillare indagine storica, giuridica e culturale nella quale egli “sosteneva che il matriarcato era la fase di evoluzione attraverso la quale l'umanità intera era passata, prima di arrivare alla società patriarcale”.<sup>484</sup> Ne *Il Matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, titolo con cui il lettore italiano conosce lo studio prima menzionato, attraverso un percorso etnico e geografico, il ricercatore tedesco ha preso in considerazione quei fattori, senza eludere quelli di natura religiosa<sup>485</sup>, che avrebbero determinato le fasi critiche e intermedie in seguito alle quali si sarebbero generate le società patriarcali. Per gli obiettivi del nostro studio, sembra particolarmente importante quanto egli ha riportato circa i culti lunari che erano presenti a Creta.

A Creta, però, la ginecocrazia e il diritto materno vennero soggiogati. [...] Il principio lunare cedette al principio solare, la maternità materiale allo spirituale diritto paterno. Questa vittoria è un fatto religioso: quello stesso cui abbiamo già accennato in rapporto con l'eroismo di Bellerofonte. [...] Lo spostamento della maternità materiale dalla terra alla luna offre una soluzione cosmica al problema del rapporto fra i due sessi. Alla

---

<sup>482</sup> Si son potute reperire, inoltre, testimonianze inerenti al passaggio dal matriarcato al patriarcato da reperti archeologici rinvenuti a Lagash, in Mesopotamia, e risalenti al periodo sumerico; in rappresentazioni parietali cretesi in cui sono stati raffigurati uomini con abiti femminili durante un atto sacrificale: gonna – calzone, come nel sarcofago di Haghia-Triada o gonna a balze, come nell'affresco del Palazzo di Cnosso. ROBERT GRAVES, *op. cit.*, p.488.

<sup>483</sup> EVA CANTARELLA, *Introduzione*, in JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Il potere femminile*, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, p. 8.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> “È il carattere religioso della ginecocrazia che ci fa apparire il diritto materno nella sua forma più degna, che lo riconnette ai lati più elevati dell'esistenza e che ci fa penetrare una arcaica grandezza, superata dall'ellenismo solo nello splendore delle apparenze, ma non nella profondità e nella dignità dell'idea. [...] Riconoscere la profonda influenza esercitata dalla religione sulla vita dei popoli, concepirla come la prima fra le forze creatrici e formatrici dell'intera esistenza, considerare ad essa proprie come gli elementi più importanti per la conoscenza dei lati maggiormente oscuri del mondo spirituale antico – tutto ciò sembra oggi denotare un amore sospetto per delle vedute teocratiche, sembra accusare una mente incapace, limitata, piena di pregiudizi epperò una deplorabile ricaduta nella notte profonda di tempi sinistri. Ora, vi è un'unica possente leva di ogni civiltà, e questa è la religione. Ogni ascesa o discesa dell'esistenza umana è un moto che prende le mosse da questo supremo dominio.” JOHANN JAKOB BACHOFEN, *L'era della madre e il suo superamento*, in ID., *Le madri e la virilità olimpica, Studi sul matriarcato nell'antico mondo mediterraneo*, a cura di JULIUS EVOLA, I Dioscuri, Genova 1990, pp. 39-40.

luna si contrappone il sole, come il maschio alla femmina. [...] La luna, materiale, è la femmina, e ad essa si contrappone il sole, l'igneo natura incorporea del maschio. [...] Nel rapporto fra i due corpi celesti si prefigura in ogni sua parte quello fra l'uomo e la donna. A fianco della materialità della luna si manifesta l'immaterialità della forza virile del sole. In sé e per sé, la luna è priva di luce; è una vera Penia, come la femminile materia terrestre. Solo i raggi del sole la destano alla vita, le elargiscono la luce e il principio della fecondità. [...] È dunque un'autentica terra cosmica: materiale come la nostra terra, destinata come essa a concepire e a generare maternamente e, nel suo eterno crescere e calare, immagine dell'alternata perenne vicenda della creazione che scaturisce dal grembo materno della materia. [...] Sotto un altro punto di vista, essa appare come una potenza maschile anziché come potenza femminile; e dunque, nella sua interezza, essa assume sembianze ermafroditiche, come attestano numerose rappresentazioni. Di rimpetto al sole, la luna è la materia che accoglie; ma di rimpetto alla nostra terra essa è a sua volta maschile fecondatore che spande il seme. Ciò che ha ricevuto dal sole, essa lo riversa sulla terra con gli umidi raggi del suo chiarore notturno, per fecondare il suo così come ogni creatura femminile. [...] La luna, madre di rimpetto al sole, dirimpetto alla terra diviene padre di ogni procreazione.<sup>486</sup>

Il culto lunare, descritto da Bachofen, distinto da quello tellurico-matriarcale e dal celeste o solare-patriarcale, inevitabilmente provoca nel lettore la necessità di porlo in relazione con quanto Platone riporta nel *Simposio*:

Pertanto erano tre i generi, e così fatti; perciò che il maschio trasse nascimento dal sole, e la femmina dalla terra, e quello che della femmina aveva e del maschio, dalla luna, siccome quella che ha della terra e del sole.<sup>487</sup>

O con quanto scrive Macrobio, nei *Saturnalia*, riferendo un'informazione attinta da Filocoro, autore dei diciassette libri di un'*Attide*:

Philochorus quoque in Atthide eandem adfirmat esse lunam, et ei sacrificium facere viros cum veste, muliebri mulieres cum virili, quod eadem et mas aestimatur et femina<sup>488</sup>

Il dato storico-religioso, che è stato evidenziato da Bachofen, ha permesso di ampliare il dibattito non solo sulle civiltà arcaiche, ma anche sulla natura bisessuale o intersessuale di determinate forme rituali: il simbolo lunare, in determinati contesti religiosi o magico-misterici, ha espresso in termini simbolici la natura ermafrodita di alcune costumanze mediane, in seguito marginalizzate, ma mai del tutto neutralizzate. Nelle culture megalitiche il simbolo lunare viene ad esprimere questa singolare gravidanza simbolica in virtù della sua collocazione astronomica rispetto alla terra e all'astro solare: ben lungi dall'essere identificabile univocamente con il femminile o solo con il maschile, questo elemento della natura viene percepito quale ricapitolazione dell'unitotalità maschio-femmina; ma l'ermafroditismo lunare, da interpretarsi in un quadro quanto più completo ed esteso possibile,

---

<sup>486</sup> ID. *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Tomo I, a cura di GIULIO SCHIAVONI, Giulio Einaudi editore, Torino 1988, pp. 120-121.

<sup>487</sup> PLATONE, *Simposio*. (189 e – 191 d), in ADRIANO MARCHETTI (a cura di), *L'Androgino. Invenzioni sul mito*, traduzione di FRANCESCO ACRI, «In Forma di Parole», rivista trimestrale anno terzo, nn. primo e secondo, gennaio-marzo, aprile – giugno, 1995, Crocetti editore, p. 8.

<sup>488</sup> III, 8, 1-3.

sebbene molto complesso, di un sistema plurale di simboli, come, in effetti, le tradizioni sul mito sembrano confermare, viene a definirsi a partire da una visione più organica della natura poiché nelle fasi lunari, connesse alla fecondità e alla rigenerazione periodica o ciclica nonché alla percezione del tempo segnato dall'alternarsi degli opposti luce-tenebra, i diversi dualismi sono interpretati simbolicamente e mitologicamente. Tale corpo celeste non solo scandisce il ritmo "ottenuto mediante la successione dei contrari"<sup>489</sup>, ma segna, pure, il "«divenire», raggiunto mediante la successione delle modalità polari (essere e non-essere; forme-latenze; vita-morte ecc.)"<sup>490</sup>, riproducendo, da una posizione astrale, i ritmi e il divenire della vita stessa dell'uomo: la luna rivela l'uomo a se stesso poiché nascita, decadenza e morte dell'uomo sono specularmente riprodotte dalla ciclicità lunare. "La diversità degli aspetti attribuiti alla luna, a volte come maschile rapportato al femminile, a volte come femminile verso il maschile, che si esprime anche nella diversità delle sue fasi (ad es. come falce crescente o calante può essere considerate maschile e come la luna piena femminile) porta anche alla concezione, altrettanto diffusa nella mitologia, che la luna sia ermafrodita"<sup>491</sup>. Qui si intende porre in rilievo il collocarsi del culto androgino, congiunto alla Luna, in un momento storicamente e culturalmente identificabile con quello stato dell'io che principia ad "evolversi" per rendersi autonomo dall'inconscio istintivo, proprio delle civiltà matriarcali, e divenire sempre più intrinsecamente formulazione della piena maturità della coscienza "moderna" inerente alle civiltà patriarcali.

---

<sup>489</sup> MIRCEA ELIADE, Trattato di storia delle *religioni*, cit., p. 166.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

<sup>491</sup> ERIC NEUMANN, *La luna e la coscienza matriarcale*, in ID., *La psicologia del femminile*, Edizione Astrolabio, Roma 1975, p 58.

## Conclusione

Alberto Savinio, nella sua instancabile ricerca di senso attraverso la sua visione della realtà, che ritiene molteplice e frantumata, ravvisa un universo compenetrato da un vitale dinamismo: la ricerca della dimensione spettrale e intramaterica della natura esita in risposte sempre diverse, sempre più complesse; in questo lo scrittore riconosce la complessità semantica e fisica dell'universo informe e in continua espansione, non definibile o cristallizzabile in una singola forma fisica<sup>492</sup>.

L'esperienza delle avanguardie, con le sue provocazioni e le sue irriverenze, è riscontrabile nell'assemblaggio disorganico e granguignolesco dei segmenti narrativi che compongono il testo dell'*Hermaphrodito*; tali sequenze narrative, differenziandosi per genere e contenuto, fanno di quest'opera un esempio di letteratura atematica, se non addirittura anti-tematica. Anche le tecniche adoperate dallo scrittore, per mettere in atto un teatro di beffe, di lazzi e oscenità di vario tipo, sono per molti versi avvicinati a quelle futuriste, dadaiste e, soprattutto, precorrono molti aspetti del successivo surrealismo.

L'inserimento di elementi propri della realtà e della natura "bassa", derivanti molto spesso dall'universo corporeo, rientrano proprio in questa logica: la lontananza, che microscopio e telescopio contribuiscono ad annientare, non è soltanto fisica, ma sociale, civile, morale. Il procedimento narrativo, fatto "a sbalzi e a salti dalla zona del più tangibile realismo alla zona della più pura pazzia, dal piano dell'amarezza satirica al piano dell'ubriachezza iperfisica"<sup>493</sup>, imprime a quest'opera saviniana la polimorfia eteroclita che nel bagaglio culturale del Nostro trova riscontro nella figura eteromorfa del personaggio mitologico di Ermafrodito. Al termine della presente indagine, quindi, sembra opportuno richiamare in maniera più esplicita alcuni degli aspetti caratteristici e inerenti all'immagine dell'androgino divino che sono stati evidenziati nel corso della presente trattazione.

Il tema e l'immagine dell'essere androgino, presenti nell'opera del 1918, come in altri scritti successivi, e che la critica ha compreso come metafore interpretative di una scrittura ossimorica o plurisignificativa, non vanno confinati nell'alveo di una riformulazione del prodotto artistico solo in chiave estetica o formale. Piuttosto, nella metafora dello strano ermafrodito, si è voluto cogliere il convinto tentativo dell'autore di riattualizzare una forma dell'archetipo simbolico tutt'altro che sopita o estinta; o per meglio dire, la contaminazione

---

<sup>492</sup> È la scuola metafisica di Ferrara, animata da esime personalità tra cui Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi, a suggerire espressioni artistiche in grado di esprimere le istanze conoscitive tramite le quali interpretare le proiezioni fantasmiche degli elementi che affollano il mondo e che diverranno segni che s'addensano sulla tela o parole che si rincorrono lungo le pagine di un testo letterario.

<sup>493</sup> GIOVANNI PAPINI, *op. cit.*, p. 954.

delle più diverse esperienze artistico-letterarie, la prossimità ad alcuni autori, come Apollinaire, e la lettura di altre opere, non solo di natura letteraria, hanno sollecitato (o ispirato) Savinio a ricomprendere il mito del divino Ermafrodito nei termini di una progettualità di portata epocale.

Come già si è avuto modo di considerare, nelle civiltà arcaiche l'ideale principio della *coincidentia oppositorum*, oggetto di contemplazione o di percezione naturalistica, lungi dall'essere il prodotto di una mera sintesi razionale o filosofica, permette di reinterpretare la classificazione dualistica degli elementi della natura (luce e tenebre, cielo e terra, sole e luna, maschio e femmina) fondata sulla reciproca e ciclica tensione di attrazione e separazione, e di formulare il confine degli opposti in termini di fusione dei contrari; l'immagine dell'androgino viene ad identificarsi, così, "quale linea mediana nella quale la polarità uomo/donna si discioglie attraverso il prodigio dell'unità."<sup>494</sup>

È opportuno rilevare, però, una la distinzione terminologica che riguarda i termini *androgino* ed *ermafrodito*; il primo, infatti, individua la complementarietà delle qualità ideali e dei caratteri specifici dei principi maschile e femminile; il secondo, invece, è indicativo della presenza simultanea di entrambi gli organi genitali nell'essere umano, nell'animale o nei vegetali ed è ricorrente in ambito botanico, medico e zoologico.<sup>495</sup>

Una tale differenziazione, in Savinio, non trova riscontro, poiché i due termini ricorrono in maniera indistinta e, all'interno dell'*Hermaphrodito*, vengono riferiti al medesimo personaggio, quale entità unica, nella soggettività, e doppia, nel proprio *motore genitale*, collocata nella misteriosa e inaccessibile aura partenogenetica. Lo scrittore ferrarese enuclea nell'ebreo androgino, "incinto tutti i nove giorni e mammelluto come un Tiresias", il principio monistico dell'androgino e quello dualistico dell'ermafrodito e, sfumandone le differenze, ristabilisce una sussistenza morfologica e intellettuale tra la proiezione di ideale completezza e utopica integrità del divino Androgino, da un parte, e, dall'altra, la differenziazione duale e di natura bisessuale propria dell'Ermafrodito. Sebbene non esplicitamente, nell'ebreo androgino di Savinio, infatti, convergono creativamente l'idea utopica della finale reintegrazione, quale atto ultimo con cui l'universo sarà ricapitolato all'indifferenziato stato delle origini, impersonato, secondo il culto delle civiltà arcaiche, dalle divinità bisessuali, e la condizione sofferente e conflittuale degli esseri ermafroditi diffidati ed emarginati nelle società antiche.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> NADIA CENTORBI, *L'androgenia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist*, Artemide, Roma 2011.

<sup>495</sup> Cfr. CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *Le sauvage et l'hermaphrodite*, in AA. VV., *La rencontre des Imaginaires entre Europe et Amériques*, L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 91-92; MIRCEA ELIADE, *Il mito della reintegrazione*, cit., 62-63.

<sup>496</sup> Cfr. VALERIO MARCHETTI, *L'invenzione della bisessualità*, cit., 112.

Risulta oltremodo utile sottolineare un altro aspetto che emerge dal percorso narrativo di Alberto Savinio: l'ebreo, strano ermafrodito, affetto da “terribile fecondità racchiusa nel suo corpo bacato”<sup>497</sup>, si connota per la sua forma mostruosa ed anomala, inquietante e scandalosa alla maniera degli antichi ermafroditi ai quali hanno fatto riferimento alcuni scrittori dell'antichità, come Isidoro, Plinio, Livio, Plutarco, e altri dei quali sopra sono state riportate le testimonianze utili alla comprensione di un fenomeno, che pervade le culture nell'antichità e ne influenza le concezioni cosmogoniche e antropogoniche.

Nella rivelazione singolare e sconvolgente dell'ermafrodito, che Savinio descrive nel trittico – Il politico, Il religioso, Il lirico – dell'*Orazione sulla casa*, si coglie la natura malata e irregolare di quell'essere che fa mostra di un corpo “sofferente così degli ovari che dei testicoli”<sup>498</sup>, dotato di palese androginia e della capacità di essere simultaneamente padre e madre di creature altrettanto mostruose e informi. Il narratore-protagonista, che si trova a Salonico, ricrea un'atmosfera crepuscolare<sup>499</sup> e sembra quasi voler riproporre, come ne *Les Chants de la mi-mort*, un'ambientazione onirica pervasa da reminescenze bibliche<sup>500</sup>; quasi assistendo ad un esibizione teatrale, che fa pensare dell'antico ἀνάστυμα, prende atto del “marchio dell'infalibile generazione” insieme al “travaglio di una cachessia progressiva”. Egli non ride e non riduce la propria diagnosi ad una beffa canzonatoria; anzi, confessa:

Per quanto camminassi, non riuscii a slacciarmi dalla voce dello strano ermafrodito, che tagliava l'epoche da parte a parte.<sup>501</sup>

Nell'ermafrodito ebreo, l'ostentazione della condizione bisessuale è certificata dall'integrazione frammista degli elementi maschili e femminili, che permettono la procreazione per partenogenesi e, seppur nel contesto di una rivelazione mostruosa, comporta il perfezionamento e la perpetuità di ciascuno degli attributi sessuali, da una parte, e l'autonomia fecondativa, dall'altra. Il mito e determinate rappresentazioni iconografiche pongono in particolare evidenza la raffigurazione sessuale delle divinità dal doppio genere; ne consegue che spesso si fatica a distinguere Ermafrodito da Pan o da Dionisio. In tali divinità, dice Marie Delcourt, il maschile e il femminile non si annullano né si fondono, ma insieme concorrono alla produttività delle messi e all'abbondanza del raccolto.<sup>502</sup>

---

<sup>497</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 189.

<sup>498</sup> IVI, 189.

<sup>499</sup> “L'ebreo s'arrampico in sul cocuzzolo e aprì le braccia come un re burlone. La sua voce secca e penetrante gridò poscia nel crepuscolo l'orazione grata per l'opera compiuta”. IVI, 188.

<sup>500</sup> “È città ebraica, questa: imprevedibile per chi non sia circonciso. Stazione avanzata dei covevè-zion raccolti alla proda di questo golfo che procede dalla febbre, in ansia d'un Mosè che affetti il mare come un cocomero maturo, per farli traghettare in Terrasanta con le babbucce asciutte”. IVI, 186.

<sup>501</sup> IVI, p. 191.

<sup>502</sup> MARIE DELCOURT, *Hermaphroditea, Recherches sur l'ête double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, cit., p. 37-39.

Nel seguito della sua carriera di scrittore, il Nostro, come si è avuto modo di osservare durante questo percorso di ricerca, più volte torna a ripresentare la figura dell'ermafrodito. Come in *Tragedia dell'infanzia*, il cui progetto risale al 1919, assume un valore centrale la narrazione della sconvolgente visione di *Apollo-Apolla* da parte del protagonista, *alter-ego* dell'autore.

I dati, che emergono dalla descrizione dell'evento, accaduto in teatro, e dal seguito della narrazione, di cui anche prima si è detto, risultano utili ai fini di una più piena comprensione della figura dell'androgino in Alberto Savinio. In questa elaborazione onirico-fantastica, infatti, la visione dell'anfibia creatura assume i contorni di un rito iniziatico che viene a qualificare il percorso di maturazione dell'"eroe" bambino, in vista di una personale metamorfosi in una creatura doppia, alla maniera del racconto ovidiano su Ermafrodito.

Sento riflessa in me la vita misteriosa dei suoi organi.  
[...] pure non posso negare l'aderenza della sua vita con la mia, confuse ormai in una sola medesima.<sup>503</sup>

Il processo di focalizzazione, che l'autore, tramite lo sguardo del protagonista, rende sulla pagina letteraria, permette al lettore di cogliere un'atmosfera pervasa da elementi che richiamano alla mente i riti iniziatici e di passaggio dell'antichità: la separazione dall'aria, dalla luce e dai suoni, che intende riprodurre la sepoltura e il senso della morte; il riemergere dall'acqua, atto rituale, che rimanda alla rinascita; il silenzio, quale condizione metaforica e rituale dello stato di sospensione tra il vecchio e il nuovo; la visione della luce incandescente, che precede la visione della divinità addormentata, peculiare condizione del divino Ermafrodito, rappresentato nella statuaria antica in posizione di dormiente; infine, l'intima identificazione con la divinità stessa<sup>504</sup>. È, questa, un'esperienza di vertigine che enuclea in sé

---

<sup>503</sup> ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 550.

<sup>504</sup> Tale identificazione si può intendere secondo la riflessione che Lucien Lévy-Bruhl, filosofo e antropologo francese vissuto tra l'Ottocento e il Novecento, elabora nel corso della sua carriera presso la Sorbona a Parigi. È del 1910 il saggio, dal titolo *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, nel quale comincia ad elaborare la teoria del prelogismo, che sarà approfondita e chiarita nel corso dei saggi successivi, per giungere a teorizzare la legge di partecipazione mistica. Secondo questo studio il primitivo vivrebbe una relazione "magica" con l'ambiente circostante che percepisce come pervaso da energie soprannaturali. L'antropologo francese, al fine di descrivere la mentalità delle società primitive e matriarcali, quelle nelle quali, secondo gli studiosi delle religioni antiche, è diffuso il culto della Grande Madre androgina, ricorre agli aggettivi *prelogica* e *mistica*, più propri per descrivere la visione sacrale e la sintesi di arcano e reale delle comunità nelle quali non vigono i sistemi categoriali e mitico-simbolici, propri delle comunità patriarcali o moderne. Gli studi di Lévy-Bruhl, molto noti in Europa e in auge a Parigi, ebbero un impatto di non scarsa considerazione sul gruppo di Breton e sul surrealismo in generale. Soprattutto viene ad imporsi all'attenzione del dibattito artistico e culturale, animato dalle varie scuole dell'avanguardia surrealista, il celebre saggio *La mentalité primitive*, edito nel 1922. Secondo Lévy-Bruhl, quindi, l'individuo, nelle comunità primitive, vivrebbe una forte identificazione con la collettività, nella quale si viene a trovare, e non disporrebbe del senso del limite proprio del principio di personalità. Ciò permetterebbe di affermare, quindi, il carattere pre-logico "che contraddistingue il rapporto tra l'uomo primitivo e il suo ambiente. Un rapporto che pone in primo piano l'elemento mistico che lo lega indissolubilmente al mondo di cui esso è parte integrante". ALESSANDRO BARBATO, *L'alternativa fantasma. Pasolini e Leiris. Percorsi antropologici*, libreria universitaria.it edizioni, Limena 2010, pp. 44-45. La partecipazione mistica,

elementi contrari e trova nella coscienza del protagonista il luogo metafisico di una personale elaborazione.

Quella, descritta da Savinio nella pagina della *Tragedia dell'infanzia*, è, quindi, la metamorfosi in divino androgino del giovane protagonista e, quindi, di se stesso: seppure misticamente e misteriosamente, le sue viscere son confuse a quelle della dea e totale risulta l'identificazione della vita della di questa con quella di colui che svolge la funzione della voce narrante.

Anche in alcuni interventi, confluiti in *Scritti dispersi*, in *Nuova Enciclopedia* e in *Sorte dell'Europa*, il personaggio androgino si connota come essere dotato dell'unitotalità primordiale e quale figura paradigmatica per una nuova umanità. Da questi scritti, più o meno prossimi all'elaborazione e alla pubblicazione di *Hermaphrodito* e dei romanzi precedentemente indicati, emergono le conoscenze dello scrittore su alcuni dei temi che attraversano la storia delle religioni; a tal proposito sembra emblematico l'intervento, pubblicato nel 1947 sul «Corriere dell'Informazione» dal titolo *Zeus finanziere* nel quale vengono esplicitamente menzionate le fasi fondamentali – il matriarcato e il patriarcato – che, secondo gli storici, hanno caratterizzato le tradizioni e i culti delle civiltà di età arcaica.

Come si è avuto modo di verificare nel corso della ricerca, Savinio, in questo breve articolo, ricorre alla categoria del sesso per descrivere la natura di quel “mutamento” avvenuto nel corpo della religiosità degli antichi greci, contrapponendo al culto arcaico, contrassegnato dal dominio femminile, quello olimpico, tipico della civiltà patriacale. Non deve sfuggire all'attenzione del lettore la visione finalistica del processo storico-religioso di cui, secondo l'ottica di Savinio, le società greche sono protagoniste e che vede il culto di Ermafrodito, come stadio finale di tale *evoluzione*.

Nella evoluzione della religione dei Greci, c'è prima di tutto un mutamento di sesso. Un passaggio come dal Matriarcato al Patriarcato. Nella religione arcaica dominava il femminile (per la somiglianza tra femminile e «misteri naturali»), nella religione olimpica domina il maschile (perché i misteri naturali non impressionano più nessuno). Se la religione non fosse stata fermata e avesse continuato a svilupparsi, il dominio della maschilità avrebbe ceduto a sua volta al dominio del neutro, e il grazioso Ermafrodito [...] avrebbe sostituito Zeus nella celeste sovranità.<sup>505</sup>

Al fine di reperire le fonti saggistiche dalle quali lo scrittore attinge le informazioni in merito ai culti antichi, è stato utile tenere conto del saggio di Walter Friedrich Otto, *Gli dèi*

---

teorizzata da Lévy-Bruhl, quindi, non va confusa con l'attrazione platonica nei confronti di un essere. Secondo tale lettura, al contrario, la partecipazione mistica, quale raggiunta simbiosi, indica il superamento delle identità private e delle esistenze soggettive “La partecipazione [mistica] di un termine all'altro non è nella comunità di un attributo, un termine è l'altro. L'esistenza *privata* di ogni termine, padroneggiato dal soggetto che è, perde questo carattere privato, ritorna ad un fondo indistinto; l'esistenza dell'uno sommerge l'altro e, perciò stesso, non è più l'esistenza dell'uno”. GEORGE BATAILLE, *L'al di là del serio e altri saggi*, con una introduzione di FELICE CIRO PAPPARO [*Per desiderio d'infinito*], Guida editori, Napoli 2000, p. 101.

<sup>505</sup> ALBERTO SAVINIO, *Zeus finanziere*, cit., p. 664-665.

della Grecia, del 1944, presente nella biblioteca dello scrittore, oggi confluita nel Fondo Savinio e custodita nell'Archivio storico "Alessandro Bonsanti", presso il Gabinetto Scientifico – Letterario "G. P. Vieusseux" di Firenze.

Nel primo capitolo del saggio di Otto, *Religioni e miti preistorici*, si legge

L'antica fede è terrestre e attaccata all'elemento così come l'antica esistenza medesima. [...] [Le deità] appartengono tutte alla terra, tutte partecipano della vita e della morte; pur essendo ognuna foggiate in un modo particolare, si posson tutte definire divinità della terra e dei morti.

Ciò le contraddistingue in modo assoluto dagli dèi nuovi i quali non appartengono né alla terra né agli elementi, e non hanno nulla a che fare con la morte. Ma l'antico mondo divino non venne mai dimenticato neppure dopo; non ci si scordò della sua potenza e santità. La religione olimpica cacciò i vecchi dèi dal primo posto, ma li lasciò sussistere in secondo piano, con quella liberalità e verità, che le son proprie più che ogni altra.<sup>506</sup>

Più avanti lo studioso tedesco, in due diversi punti del testo sottolinea la predominanza del femminile nella religione arcaica; entrambi i passaggi argomentativi risultano evidenziati a margine, tramite lapis, con due segni verticali. A pagina 24 si legge:

La preponderanza del femminile è una delle determinazioni più importanti del suo carattere, mentre nella deità olimpica trionfa l'idea maschile.<sup>507</sup>

In seguito, a pagina 35, Otto torna a sottolineare la differenza di genere che sussiste tra il culto tellurico, di età arcaica, e quello celeste, celebrato nei poemi omerici.

Vedemmo come nella religione arcaica domini il femminile. Ciò si rivela assai chiaramente dalle sue tendenze: le donne hanno fra i divini rango massimo.<sup>508</sup>

Il saggio di Walter Otto, pubblicato per la prima volta nel 1929 e di cui si conserva l'edizione italiana, del 1944, nella biblioteca dello scrittore, costituisce una importante fonte di studio di Savinio; i segni con un lapis, posti da lui a margine, alle pagine 24 e 35, evidenziano, inoltre, quale fondamentale nucleo tematico, ciò che il Nostro, nell'articolo *Zeus finanziere*, definisce "mutamento di sesso" che, secondo sua interpretazione, avrebbe dato esito alla religione del divino Androgino; ovvero sarebbe subentrato al culto di Zeus, se "la religione dei greci non fosse stata fermata e avesse continuato a svilupparsi".<sup>509</sup> Savinio, nel suo intervento, infatti, non desiste dal ricorrere all'immagine del "grazioso Ermafrodito" e ne reinterpreta la carica simbolica: il culto, che ad esso pertiene, infatti, si configurerebbe, secondo lui, a dispetto della storia e degli studi archeologici, quale terzo ed ultimo stadio di trasformazione culturale, nonché vertice di un processo culturale giunto alla piena maturità.<sup>510</sup>

---

<sup>506</sup> WALTER FRIEDRICH OTTO, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino riflessa dallo spirito greco*, cit., 17-18.

<sup>507</sup> IVI, p. 24.

<sup>508</sup> IVI, p. 35.

<sup>509</sup> ALBERTO SAVINIO, *Zeus finanziere*, cit., p.664.

<sup>510</sup> "Regno di Ermafrodito. Suprema maturità". ID., *Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli dell'Apuania*, cit., p. 912.

Anche in *Silenzio (nel matrimonio)*, intervento confluito in *Nuova Enciclopedia*, Savinio torna a ribadire il concetto di pienezza e di perfezione inerente alla figura dell'essere ermafrodito; in questo caso, come si è avuto modo di verificare nei capitoli precedenti, il testo di riferimento è il *Simposio* di Platone, là dove Aristofane, evocando la mitica età dell'oro, menziona, tra i generi sessuali primevi, anche quello androgino. Il Nostro, alla luce del racconto platonico, conduce una acuta riflessione sulla relazione tra l'uomo e la donna, quale riedizione della complementarietà dell'unità primordiale; ovvero reinterpreta il polimorfismo e la componente partenogenetica, evidenziati dall'eziologia platonica, e riconosce nel genere androgino il prototipo dell'essere integrale e l'archetipo dell'umanità completa e perfezionata. Ma l'intervento saviniano include una risemantizzazione del verbo *amare* che è, scrive il Nostro, ricerca "del complice necessario e in due allearsi contro il resto dell'umanità".<sup>511</sup>

La coppia, in tal modo, riattualizza nella propria relazione psico-affettiva una condizione di bisessualità simultanea, analoga a quella degli esseri archetipici<sup>512</sup>, ponendosi in diretto antagonismo con Giove, la cui figura, in *Silenzio (del Matrimonio)*, assume la funzione allegorica del potere costituito. L'amore, nel brano saviniano in questione, quindi, non è solo ricerca dell'alleato, bensì anelito nostalgico alla primordiale interezza, che, nella coppia, l'uomo e la donna concretizzano storicamente e moralmente tramite il reciproco *svratotalizzarsi*, ovvero nel superamento delle differenze oppostive, acuite dal "taglio nel mezzo" che la divinità ha inferto.

Il percorso di risemantizzazione dell'antico mito dell'androgino, in Savinio, come è avuto modo di considerare, deborda dai limiti della letteratura e della teoresi dell'arte e diventa discorso culturale e ideologico, che sottintende uno sguardo fortemente critico nei confronti della società. Quest'aspetto torna ad emergere in maniera chiara e inequivocabile in *Europa*, scritto pubblicato nel 1948 e raccolto in *Nuova Enciclopedia*; in questo caso Ermafrodito viene riproposto quale simbolo della nuova Europa, liberata dai totalitarismi della prima metà del Novecento, e depositaria del patrimonio culturale della Grecia presocratica, che è stata "la condizione più europea dell'Europa", ossia "la prima condizione europea dell'Europa"<sup>513</sup>.

La rappresentazione di Ermafrodito, calmo e dormiente, nel mezzo del continente e contrapposto al fallo gigantesco "sui campi dei non europei"<sup>514</sup>, viene riproposta alla luce della categoria filosofica del presocratismo che, nell'ottica saviniana, definisce la marca

---

<sup>511</sup> ID., *Silenzio (nel matrimonio)*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p.341.

<sup>512</sup> Cfr. LUC BRISSON, cit., p. 10.

<sup>513</sup> Vedi nota n. 78.

<sup>514</sup> Vedi nota n. 77.

culturale dei greci antichi di età arcaica, ovvero, per Savinio, l'originaria condizione dello spirito umano libero dai pregiudizi razionalistici e avulso dal rigido sistema della logica platonica. In tal senso, quindi, l'icona dell'Ermafrodito dormiente, nell'articolo del 1948, nel contesto di un populismo messianico di marca totalitaria – al totalitarismo nazifascista era sopravvissuto quello stalinista – o storico-politica, riemerge dalla memoria dello scrittore, quale simbolo della nuova Europa dei popoli che, già in *Sorte dell'Europa*, del 1944, così la immaginava.

Ha un modo tuttavia l'Europa di sopravvivere come Europa, ed è di porsi essa stessa nella condizione di supernazione, unendosi in una sola nazione nella quale tutto sarà al posto migliore perché sarà al suo posto «naturale», nella quale ogni singolo europeo collaborerà al bene comune dell'Europa.<sup>515</sup>

La riflessione, condotta da Savinio, sulla figura dell'androgino è volta ad un recupero di quell'antico archetipo al fine di sprigionarne la potenzialità simbolica; per questo motivo, nella produzione letteraria e pittorica come in quella teoretica, l'immagine dell'androgino ricorre in diversi contesti e con formulazioni differenziate, all'interno, però, di una concezione prismatica della realtà e della storia, che una nuova arte deve documentare e un nuovo artista raccontare. Savinio sembra volere recuperare, quindi, la privilegiata condizione dell'essere bisessuale attraverso la rappresentazione di un personaggio dal forte spessore simbolico, immagine dell'uomo nuovo e di una nuova generazione di artisti e di intellettuali, che intraprendano la rivoluzione delle forme, in vista di una riformulazione dei criteri di riproduzione del prodotto artistico. Il Nostro, nella figura mitica, trova così la più adeguata formulazione narrativa di quei criteri teorici che così espone nel 1921 su «Valori Plastici»

Gli oggetti non hanno per se stesso un valore preciso; e quanto al valore che noi crediamo riconoscere in ciascun oggetto, stimando altresì che tale valore costituisce una loro intima proprietà, essi non lo acquistano se non per effetto del movimento, essa non è un valore assoluto ma soltanto relativo<sup>516</sup>.

L'artista si riferisce non alla superficie visibile e tangibile del mondo, che una certa arte avrebbe la pretesa di rappresentare, ma alla qualità metafisica delle cose, ossia quella nascosta e profonda. La metafisica saviniana indica lo sguardo nuovo che penetra nelle pieghe recondite del fisico mai totalmente determinabile, mai completamente afferrabile, mai interamente comprensibile; per questo non ha senso un'arte che rappresenti la riproduzione della natura, ma solo quella che sia in grado di realizzare la vocazione creativa dell'artista<sup>517</sup>.

Fin dalle prime opere, Savinio non solo è soggetto consapevole dei principi stilistici informatori della sua creazione artistica, ma asserisce pure che il suo atteggiamento

---

<sup>515</sup> ALBERTO SAVINIO, *Sorte dell'Europa*, cit., p. 64.

<sup>516</sup> *Ibidem*.

<sup>517</sup> MARÍA ELENA GUTIERREZ, *op. cit.* p. 71.

corrisponde a una precisa visione dell'arte e dell'artista e della posizione di questo in relazione al mondo e alla cultura.

Non si tratta in nessun caso di un rapporto pacifico, ma sempre conflittuale e di contrapposizione.<sup>518</sup> L'artista, riferisce lo scrittore su «Valori Plastici», infatti, non deve perseguire l'originalità, ma la trasformazione dell'arte; questa è possibile con “una trasformazione preliminare della mentalità degli uomini e della loro educazione intellettuale”<sup>519</sup>. L'uomo d'arte, quindi, non deve limitare il proprio sguardo all'intuizione *sensoria*, ma conseguire un'intuizione *intellettiva* che è propria dell'uomo di genio, il quale, lungi dal ricercare il diletto, penetra con lo sguardo “entro ogni dominio sociale: politica, finanza, esercito, clero, ecc.”<sup>520</sup> per cogliere un senso nuovo e più vasto della realtà materiale, ovvero *metafisico*.

In tale drammatica ricerca l'artista, che ha saputo cogliere l'interna anatomia del mondo, ne rivela contestualmente, pur nella frammentarietà del fenomenico, l'unitotalità della condizione primordiale e originaria, nella quale lo spirito e la materia costituiscono un'unità indivisibile<sup>521</sup>; di essa il divino androgino, nella sua qualità di archetipo, costituiva, in età arcaica, l'elaborazione mitico-simbolica, ora, in seno alla modernità, l'allegoria della nuova umanità.

Alberto Savinio, così, recepisce e traduce in letteratura e in teorie di filosofia estetica quanto gli scrittori e il dibattito culturale intorno al personaggio e al mito di Ermafrodito vengono elaborando tra il XIX e l'inizio del XX secolo.

Al termine delle vie diverse per le quali cammina l'umanità, Ermafrodito addormentato *rappresenta oggi*, come al tempo del *Simposio*, l'immagine ideale della perfezione. Ma non è un dio neutro costui, sibbene il divino totale dei totali<sup>522</sup>

Per Savinio l'ermafrodito è, dunque, simbolo di autonomia ed è depositario di una potenzialità creatrice assolutamente libera e incondizionata; metafora della compresenza dei contrari e delle diversità, che l'universo ingloba; immagine di “quel tra sì e no che è la condizione umana; di là dalla categorica determinazione dei sessi; di là dalla stessa determinazione del divino e dell'umano”<sup>523</sup>.

---

<sup>518</sup> “L'Arte, o signori, sola attività che c'interessi, non è soltanto preghiera, dedizione, offerta. Ma è presa di possesso anzitutto, atto di conquista, costruzione volontaria, imperativa, trionfante...” ALBERTO SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 599.

<sup>519</sup> ID., *Arte = Idee moderne*, in ID., *La nascita di Venere*, cit., p. 38.

<sup>520</sup> IVI, p. 33.

<sup>521</sup> “Epperò dichiaro, una volta per sempre, di non ammettere la spiritualità che in quanto congiunta direttamente alla materia, e, con questa, costituente un'unità indivisibile”. ID., «Anadioménon», *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in ID., *La nascita di Venere*, p. 56.

<sup>522</sup> ID., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in ID., *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 598. (Il corsivo è mio)

<sup>523</sup> ID., *Chiarito il mito di Orfeo nei boschi tranquilli dell'Apuania*, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 912.

## Bibliografia

### Opere di Alberto Savinio

- (*Hermaphrodito*, Libreria della Voce, Firenze, 1918)
- *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI, con un'introduzione ALFREDO GIULIANI [*Savinio dei fantasmi*], Adelphi, Milano, 1995, pp. 3 – 195.
- *Hermaphrodito*, con una nota di GIAN CARLO ROSCIONI, Einaudi, Torino, 1974.
- *Anadiomenon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in “Valori plastici”, anno I. n. IV– V, aprile – maggio 1919.
- *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1969.
- *Vita dei fantasmi*, a cura di VANNI SCHEIWILLER, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1962
- *Maupassant e “Altro”*, Adelphi, Milano, 1975.
- *Scatola Sonora*, con una introduzione di Luigi Rognoni [*Itinerario musicale di Savinio*], Giulio Einaudi editore, Torino, 1977.
- *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di MARIA CARLA PAPINI, in «Paradigma», Studi e testi raccolti da PIERO BIGONCIARI in onore di Carlo Bo nell'occasione dei suoi settanta anni, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1982.
- *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano, 1984.
- *Casa <<La vita>>*, Adelphi, Milano, 1988.
- *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano, 1988.
- *Souvenirs*, introduzione di HÉCTOR BIANCIOTTI, Sellerio editore, Palermo, 1989.
- *Alcesti di Samuele*, in *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 9-195.
- *Il suo nome*, in *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 197-237.
- *La famiglia Mastinu*, in *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 239-271.
- *Emma B. vedova Giocasta*, in *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 273-299.

- *Torre di guardia*, a cura di LEONARDO SCIASCIA, con saggio introduttivo di SALVATORE BATTAGLIA, [*Il surrealismo civico di Alberto Savinio*], Sellerio, Palermo, 1993.
- *Achille innamorato*, Adelphi, Milano, 1993.
- *La casa ispirata*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI, con un'introduzione ALFREDO GIULIANI [*Savinio dei fantasmi*], Adelphi, Milano, 1995, pp. 195-352.
- *Angelica o la notte di maggio*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 353-438.
- *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 439-460.
- *Tragedia dell'infanzia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 461-564.
- *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., pp. 565-688.
- *Il signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit, pp. 689-837.
- *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit, pp. 839-895.
- *Capitan Ulisse*, Adelphi, Milano, 1995.
- *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano, 2002.
- *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di PAOLA ITALIA, con un saggio di ALESSANDRO TINTERRI, [*Sciascia e Savinio (Par Lui-Même)*], Adelphi, Milano, 2004.
- *Dico a te, Clio*, Adelphi, Milano, 2005.
- *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milano, 2005.
- *La nascita di Venere, Scritti sull'arte*, a cura di GIUSEPPE MONTESANO e VINCENZO TRIONE, con un saggio di GIUSEPPE MONTESANO [*Sotto il segno di Anadioménon*] Milano, 2007.

### **Saggi su Alberto Savinio**

- MARTA BARBARO, *Tragedia dell'infanzia di Alberto Savinio: L'addio agli argonauti e la formazione di un artista*, in *Il romanzo di formazione dell'Ottocento e nel Novecento*, Firenze 6-8 giugno 2005, , ETS, Pisa 2006.
- ID., *I poeti – saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

- SALVATORE BATTAGLIA, *L'eterodossia di Alberto Savinio*, in *I Facsimili della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Sellerio editore, Palermo, 1991, pp. 100 - 114.
- DAVIDE BELLINI, Le porte socchiuse dell'inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio, in *Strumenti Critici*, Nuova serie, a. XXVII, n. 129, maggio agosto 2012.
- ID., *Dalla tragedia all'enciclopedia, Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Edizioni ETS, Pisa, 2013.
- CRISTINA BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in "Humanitas", Anno LIV – N. 4, agosto 1999, pp. 554-577.
- BOSETTI GILBERT, *Mitopoiesi in Alberto Savinio: dai miti Greci al mito dell'infanzia*, in FRANCESCO BARTOLI – ROSSANA DALMONTE – CORRADO DONATI (a cura di), *Visioni e Archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, in "Labirinti", 19, 1996, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli studi di Trento, pp. 105 – 112.
- VANNI BRAMANTI, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Sellerio, Palermo, 1985.
- MORENO BUCCI, *Alberto Savinio scenografo da Milano a Firenze*, in "Antologia Vieusseux", Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, pp. 119 – 134.
- MAURIZIO CALVESI, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- MARCELLO CARLINO, *La scrittura in stato d'assedio*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979.
- ENRICO CECCHI, *Alberto Savinio*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano, 1969, vol. IX, pp. 647-651.
- NADIA CENTORBI, *L'androginia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist*, Artemide, Roma, 2011.
- SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio, Humour, Sensi e Nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle avanguardie*, Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, Roma, 1994.
- ANTONIO DEBENEDETTI, *Il signor Bettì*, in "Antologia Vieusseux", Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, pp. 71-77.

- MARCO DEBENEDETTI (a cura di), *Giacomo Debenedetti. Savinio e le figure dell'invisibile*, MUP - Monte Università Parma Editore, Parma, 2009.
- MILA DE SANTIS, *Savinio compositore per la radio*, in “Antologia Vieusseux”, Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, pp. 135-152.
- MASSIMO DI CARLO – PIA VIVARELLI (cura di), *Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927 – 1932*, Electa, Milano, 1990.
- PAOLO FABBRI, *Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile*, in «Dadi/Working Papers», n° 7, febbraio 2007.
- ENRICO FALQUI, *Ricordo di savinio. Il fondo del suo spirito è patetico ma la sua maschera è l'”humour”*, in “La Fiera letteraria”, Anno VII – N., 15 11 maggio 1952, p.1-4.
- ID., *Il Novecento ha già i suoi classici. Tra ottimismo e pessimismo un po' di realtà*, in “La Fiera Letteraria”, Anno VII – N. 46, 16 novembre 1952, p. 1.
- ID., *Alberto Savinio*, in *Novecento letterario italiano, Narratori e prosatori: da D'Annunzio a C. E. Gadda*, vol. III, Valecchi, Firenze, 1970.
- ACHILLE FIOCCO, *Il teatro di Savinio per completare se stesso. Alcesti di Samuele la sua opera drammatica più importante*, in “La Fiera Letteraria”, Anno VII – N. 15, 11 maggio 1952, p. 4.
- MARÍA ELENA GUTIÉRREZ, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Edizione Cadmo, Fiesole 2000.
- PAOLA ITALIA, *Le carte si ALBERTO SAVINIO*, Mostra documentaria del Fondo Savinio a cura di PAOLA ITALIA, con i bozzetti e i figurini per l'Armida del XV Maggio Fiorentino a cura di MORENO BUCCI, *Premessa* di Enzo Siciliano, 11 novembre – 11 dicembre 1999 Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Edizioni Polistampa, Firenze, 1999.
- ID., *Sul dorso del Centauro*, in “Antologia Vieusseux”, Nuova serie – a. VI, n. 16-17, gennaio – agosto 2000, pp. 79 – 102.
- ID., *Il Pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915 - 1925*, Sellerio editore, Palermo, 2004.
- STEFANO LANUZZA, *Savinio*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- GIUSEPPE MELCHIORRI, *Il “giovane” europeo*, in “La Fiera letteraria”, Anno VII – N. 15, 15 11 maggio 1952, p. 1.
- MARIA TERESA OSSANI, *Alberto Savinio: mito, teatro, e FINE DEI MODELLI*, in FRANCESCO BARTOLI – ROSSANA DALMONTE – CORRADO DONATI (a cura di),

*Visioni e Archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, in "Labirinti", 19, 1996, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli studi di Trento, pp. 451-481.

- SILVANA PEGORARO, *La metamorfosi e l'ironia. Saggio su Alberto Savinio*, Printer, Bologna, 1991.
- LUCA PIETROMARCHI, *Dal manichino all'uomo di ferro, Alberto Savinio a Parigi, (1910-1915)*, Edizioni Unicopoli, Milano, 1984.
- UGO PISCOPO, *Alberto Savinio*, U. Mursia e C., Torino, 1973.
- ROBERTA RICCI, *Grecità (e romanticismo) nella mitologia moderna di Alberto Savinio*, in "Quaderni d'italianistica", vol. XVII, No. 1, Primavera 1996, pp. 33 – 59.
- GERD ROOS, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco - Milano - Firenze 1906 - 1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999.
- MARCO SABBATINI, *L'Argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai chants del ami – mort a Hermaphrodito*, Salerno editrice, Roma, 1997.
- ID., *Ermafroditismo linguistico. Gli esordi di Savinio scrittore*, in "Antologia Vieusseux", Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, pp. 103 – 118.
- MICHELA SACCO MESSINEO, *Le maschere del mito: <<Capitan Ulisse>> di Savinio*, in Salvatore Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia, 2003.
- FRANCESCA SANVITALE, *Prolusione per Alberto Savinio*, in "Antologia Vieusseux", Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, pp. 61 – 69.
- FILIPPO SECCHIERI, *Dove comincia la realtà e dove finisce, Studi su Alberto Savinio*, Le Lettere, Firenze, 1998.
- GIOVANNI SELVAGGI, *La cultura non è un cerchio*, in "La fiera letteraria", Anno VII – N. 15, 11 maggio 1952, p. 5.
- ALFREDO SGROI, *Alberto Savinio*, Palumbo, Palermo, 2009.
- GUIDO SPAGNOLETTI, *Attualità di Savinio*, in *Scrittori di un secolo*, Marzorati, Milano, 1974.
- ALESSANDRO TINTERRI, *Il ritorno di Ulisse in patria. Chiose a margine al saggio di Pietro Boitani L'ombra di Ulisse*, in FRANCESCO BARTOLI – ROSSANA DALMONTE – CORRADO DONATI (a cura di), *Visioni e Archetipi, Il mito*

*nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, in “Labirinti”, 19, 1996, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli studi di Trento, pp. 483 – 494.

- ID., *L'avventura colorata di Alberto Savinio*, in “Antologia Vieuxseux”, Nuova serie – a. VI, n. 16 – 17, gennaio – agosto 2000, 113 – 118.
- JOLE TOGNETTI, *Alberto Savinio*, in *Orientamenti culturali. Letteratura. I contemporanei*, vol. II, Marzorati, Milano, 1963.
- EMILIA ZANETTI, *Visione magica delle cose. Aveva esordito come musicista*, in “La Fiera Letteraria”, Anno VII – N. 15, 11 maggio 1952, p.1.

### **Bibliografia generale**

#### Testi

- GUILLAUME APOLLINAIRE, *L'Enchanteur puorissant. Les mamelles de Tirésias e de Couleur du Temps*. Gallimard, Paris, 1972.
- CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di GESUALDO BUFALINO, con un saggio di MARCEL PROUST [À propos de Baudelaire. Lettre à Jacques Rivière] tradotto da GABRIELLA MEZZANOTTE, Arnoldo Mondadori, Milano, 1983.
- ID., *Lo spleen di Parigi, Piccoli poemi in prosa*, a cura di Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori, Milano, 1992.
- ANTONIO BECCADELLI (IL PANORMITA), *L'Ermafrodito*, L'editrice italiana, Napoli, [1928].
- RAY BRADBURY, *Fahrenheit 451*, traduzione di GIORGIO MONICELLI, Mondadori, Milano, 2004.
- ANDRÉ BRETON, *Alberto Savinio*, in ID., *Antologie de l'humour noir*, Pauvert, Évreux, 1985.
- CRISTODORO DI COPTO, *Descrizione delle statue del ginnasio pubblico detto Zeuxippo*, in *Antologia Palatina*, a cura di FILIPPO MARIA PONTANI, vol. I, Giulio Einaudi editore, Torino, 1978.
- HONORÉ DE BALZAC, *Séraphîta*, Pierre Jean Oswald, Paris, 1973.
- ISIDORE DUCASSE COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Chants I, II, III, IV, V, VI et une table*. Éditions de La Sirène, Paris 1920.
- ID., *Oeuvres Complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres, Poésies I et II*, Gallimard, Paris, 1973.

- FREUD, ADLER, JUNG, *Psicanalisi e filosofia*, a cura di ANGELO CRESTINI, Editrice La Scuola, Brescia, 1986.
- LUDWIG ANDREAS FEUERBACH, *L'essenza della religione*, a cura di ANNA MARIETTI SOLMI, Giulio Einaudi, Torino, 1972.
- JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Sulla missione del dotto, Cinque letture*, tradotte da ELSA RONCALI, con una prefazione di GIULIO VITALI, Carrabba editore, Lanciano, 1912.
- GABRIEL DE FOIGNY, *La terra australe* [1676], a cura di MARIA TERESA BOVETTI PICHETTO, Guida editori, Napoli, 1978.
- THÉOPHILE GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, con introduzione, traduzione e note di LANFRANCO BINNI, Garzanti, Milano, 2002.
- JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, traduzione di ISABELLA BELLINGACCI, con un saggio di GIULIANO BAIONI [*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*], con una postfazione di MARTIN WALSER [*Goethe ha un programma, Jean Paul un'esistenza. Su «Wilhelm Meister» e «Hesperus»*], Arnoldo Mondadori, Milano, 2013.
- IGINO, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Adelphi, Milano, 2000.
- LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, vol. I, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1976.
- ID., *Una storia vera*, Traduzione di Luigi Settembrini, Introduzione, note e illustrazioni di Alberto Savinio, Nuovo Portico Bompiani, Milano, 1983.
- ID., *Dialoghi E Saggi*, Traduzione di Luigi Settembrini, Introduzione, note e illustrazioni di Alberto Savinio, Nuovo Portico Bompiani, Milano, 1983.
- MACROBIO TEODOSIO, *I Saturnali*, a cura di NINO MARINONE, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1987.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Barbara Allason, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1934.
- ID., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, traduzione di MARIA FRANCESCA OCCHIPINTI, con un saggio di CARLO SINI [*Prefazione*], Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1992.
- ID., *La nascita della tragedia*, con una nota introduttiva GIORGIO COLLI ed ETTORE FAGIOLO, traduzione di SOSSIO GIAMETTA, Adelphi, Milano, 1998.
- ID., *Al di là del bene del male*, a cura di SOSSIO GIAMETTA, Fabbri Editori, Milano, 2003.

- GEORGE ORWELL, *1984*, traduzione di GABRIELE BALDINI, Mondadori, Milano, 2004.
- OVIDIO, *Opere. Le metamorfosi*, vol. I, Einaudi, Torino, 2000.
- FERRANTE PALLAVICINO, *Il Principe ermafrodito*, a cura di Roberta Colombi, Salerno Editrice, Roma, 2005.
- JOSÉPHIN PÉLADAN, *Dell'Androgino, Teoria amorosa-Teoria plastica*, a cura di ROBERTO SARACENO, con illustrazioni di FRANCESCO CHIAPPELLI, Associazione Libri Perduti, Milano, 2011.
- PLATONE, *Simposio*, a cura di GIOVANNI REALE, con appendice bibliografica di ENRICO PEROLI, Rusconi Libri, Milano, 1993.
- ID., *Simposio*, a cura di GIOVANNI REALE, Testo critico di JOHN BURNET, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.
- GIAMBATTISTA VICO, *Scienza Nova*, a cura di PAOLO ROSSI, BUR, Milano, 2002.

#### Saggi

- GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, Red edizioni, Como, 1987.
- JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Il matriarcato, Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di Giulio Schiavoni, Voll. I e II, con un saggio di FURIO IESI [*I recessi infiniti del «Mutterrecht»*], Giulio Einaudi editore, Torino, 1988.
- ID., *Le madri e la virilità olimpica*, Studi sul matriarcato nell'antico mondo mediterraneo, edizioni I Dioscuri, Genova, 1990.
- ID., *Il potere femminile*, a cura di EVA CANTARELLA, traduzione di ALBERTO MAFFI, Arnoldo Mondadori, Milano, 1992.
- MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di MARIO ROMANO, EINAUDI, TORINO, 1980.
- MARTA BARBARO, *I poeti – saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.
- WALTER BENJAMIN, *Il viaggiatore solitario e il flâneur, Saggio su Bachofen*, traduzione e cura di ELISABETTA VILLARI, il melangolo, Genova, 1998.

- HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, con una prefazione di BENIAMINO PLACIDO, Editori Laterza, Roma - Bari, 2009.
- ROSALMA SALINA BORELLO, *La maschera e il vuoto, Saggi su Savinio, De Chirico, Breton, Pirandello, Nietzsche, Freud, Jung, Canetti, Takano, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Montale, Gozzano, Calvino e altri*, Arane editrice, Roma, 2005.
- LUCIANO BOTTONI, *Leonardo e l'Androgino, L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del rinascimento*, FrancoAngeli, Milano, 2002.
- LUC BRISSON, *Le sexe incertain, Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco – romaine*, Les belles lettres, Paris, 1997.
- BÜRCHNER, *Salmakis*, in AUGUST FRIEDERICH PAULYS – GEORG WISSOWA (a cura di), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VIII/1, coll. 1976 – 1977, Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart, 1920.
- WALTER BURKERT, *I Greci. Età Arcaica. Età classica. Storia delle religioni*, tom. 2, Jaca Book, Milano, 1984.
- ID., *Afrodite e il fondamento della sessualità*, in AA. VV., *L'amore in Grecia*, Editori Laterza, Roma - Bari, 2006, pp. 135 - 140.
- JUDITH BUTLER, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Sansoni, Milano 2004.
- ROGER CAILLOIS, *I demoni meridionali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- ID., *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- CLAUDE CALAME, *Eros inventore e organizzatore della società greca antica*, in AA. VV., *L'amore in Grecia*, Editori Laterza, Roma - Bari 2006.
- EVA CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, BUR, Milano 2006.
- ID., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano 2010.
- ANDRÉ CLAVEL, *Max Jacob*, in JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY – ALAIN REY, op. cit., pp. 1180 – 1182.
- UMBERTO CURI, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano, 2009.
- ANGELO CRESCINI (a cura di), *Freud, Adler, Jung, Psicanalisi e Filosofia. (Antologia)* Editrice La Scuola, Brescia 1986.

- JULIANA DE ANGELIS, *Shakespeare, una mente androgina*, Jubal editore, Francenigo (TV), 2005.
- MASSIMO DONÀ, *Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo*, Bompiani, Milano, 21012.
- MICHEL DÉCAUDIN, *Nuovi orizzonti: il dopo – simbolismo e Apollinaire*, in PIERRE ABRAHAM – ROLAND DENSÉ (diretta da), *Storia della letteratura francese*, Garzanti, Milano, 1985.
- MICHEL DÉCAUDIN – DANIEL LEUWERS, *Histoire de la Littérature Française de Zola à Apollinaire*, G – F Flammarion, Paris, 1996.
- GIORGIO DE CHIRICO, *Ventisette lettere a Carlo Carrà*, a cura di MASSIMO CARRÀ, in «Paradigma», Studi e testi raccolti da PIERO BIGONCIARI in onore di Carlo Bo in occasione dei suoi settantanni, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1982.
- MARIE DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.
- ID., *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, in “Latomus” revue d'études latines, Bruxelles, 1966.
- ID., *La pratica rituale del travestimento*, in AA. VV., *L'amore in Grecia*, Editori Laterza, Roma - Bari 2006, pp. 87 - 101.
- JACQUES DUVAL, *L'ermafrodito di Ruen, Una storia medico – legale del XVII secolo*, a cura di VALERIO MARCHETTI, traduzione e note di ANTONELLA SALOMONI, Marsilio Editori, Venezia, 1988.
- MIRCEA ELIADE, *Mefistofele e l'Androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1971.
- ID., *Trattato di storia delle religioni*, con un saggio introduttivo di PIETRO ANGELINI, traduzione di Virginia Vacca riveduta e corretta da Gaetano Riccardo, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- ID., *Il mito della reintegrazione*, con introduzione e traduzione di ROBERTO SCAGNO, Jaka Book, Milano, 2002.
- ID., *Il mito dell'eterno ritorno, Archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 2010.
- MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2005.
- ID., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano 2002.
- ID., *La cura di sé, Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano 2001.

- ID., *Gli anormali. Corso al College de France (1974 - 1975)*, Feltrinelli, Milano, 2010.
- ID., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Con saggio di Georges Canguilhem [*Morte dell'uomo o estinzione del cogito*], B.U.R. Rizzoli, Milano 2010.
- ID., *Ermeneutica del soggetto, Corso al Collège de France (1981 – 1982)*, Feltrinelli, Milano 2010.
- SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- ID., *Tre saggi sulla teoria sessuale [1905]*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- GIOVANNI GRANA, *Novecento, Le avanguardie letterarie, Cultura e politica, scienza e arte dalla scapigliatura alla Neo – avanguardia attraverso il fascismo*, Voll. II, Marzorati, Milano, 1994.
- ROBERT GRAVES, *I miti greci*, traduzione di ELISA MORPUNGO e Presentazione di UMBERTO ALBINI, Longanesi & C., Milano, 1983.
- FURIO IESI, *Letteratura e mito*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1968.
- ID., *Mito*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980.
- PETER JESSEN, *Hermaphroditos*, in AUGUST FRIEDERICH PAULYS – GEORG WISSOWA (a cura di) *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VIII/1, coll. 714 – 721, Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart, 1912.
- CARL GUSTAV JUNG - KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- ID., *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- ID., *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- ID., *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano, 2013.
- KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Edizione CDE spa, Milano, 1987.
- ID. *Miti e Misteri*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- MARIO LABATE, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in “Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici”, 30, 1993, pp. 49 – 62.
- LUCIANO LANDOLFI, *Forma Duplex (Ov. Met. 4, 378). Salmacide, Ermafrodito e l'ibrida metamorfosi*, in “Bollettino di Studi latini”, anno XXXII – fascicolo II, Luglio – Dicembre 2002, pp. 406 – 423.

- HANS LICHT, *Sexual Life in Ancient Greece*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1975.
- ID., *La pratica rituale del travestimento*, in AA. VV., *L'amore in Grecia*, Editori Laterza, Roma - Bari, 2006, pp. 103 - 116.
- ALEXANDER LOWEN, *Amore e orgasmo*, Feltrinelli, Milano, 2012.
- LAURA MARCHETTI, *Il Fanciullo e l'Angelo, Sulle metafore della redenzione*, Sellerio editore Palermo, 1996.
- VALERIO MARCHETTI, *L'invenzione della bisessualità. Discussioni tra teologi, medici e giuristi del XVII secolo sull'ambiguità dei corpi e delle anime*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- SALVATORE NATOLI, *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Feltrinelli, 2011.
- JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino, Saggio sull'interpretazione*, Einaudi, Torino, 1997.
- WALTER FRIEDRICH OTTO, *Gli dèi della Grecia, L'immagine del divino riflessa dallo spirito greco*, traduzione di GIOVANNA FEDERICI AIROLDI, «La Nuova Italia» editrice, Firenze, 1944.
- CESARE PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1951, pp. 271 – 276.
- MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con un saggio introduttivo di FRANCESCO ORLANDO [*Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*], BUR Rizzoli, Milano 2012.
- FRANCO RELLA, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- ANTONIO SACCONI, *Il mito della rigenerazione nel primo manifesto futurista*, in FRANCESCO BARTOLI – ROSSANA DALMONTE – CORRADO DONATI (a cura di), *Visioni e Archetipi, Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, in “Labirinti”, 19, 1996, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli studi di Trento, pp. 85 – 104.
- WIEBRECHT RIES, *Nietzsche. La nascita della tragedia*, guida e commento, Garzanti, Milano, 2001.
- CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, Feltrinelli, Milano, 1976.

- AMÈLIE SCHAWWEIGER, *Les Mamelles de Tirésias*, in Jean – Pierre De Beaumarchais – Daniel Couty, *Dictionnaire des Oeuvres littéraires de Langue Française*, Bordas, Paris, 1994, pp. 1191 – 1213.
- PHILIPPE SELLIER, *Lautréamont*, in JEAN – PIERRE DE BEAUMARCHAIS – DANIEL COUTY – ALAIN REY, *Dictionnaire des littératures de Langue Française*, Bordas, Paris, 1994, pp. 1334 – 1341.
- MICHEL SERRES, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, con il racconto «Sarrasine» di BALZAC, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.
- GEORGE STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, traduzione di RUGGERO BIANCHI, Garzanti, Milano, 2001.
- GIUSEPPE UNGARETTI, *Caratteri dell'arte moderna, Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di MARIO DIACONO-LUCIANO REBAY, Milano, Mondadori, 1974, p. 280.
- PAUL VEYNE, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, il Mulino, Bologna, 1986.
- SIMONE VIARRE, *L'androgynie dans le Métamorphoses d'Ovide. À la recherche d'une méthode de lecture*, in JEAN MARC FRÉCAUT et DANIELLE PORTE (a cura di), *Journées Ovidiennes de Parménie, Actes du Colloque sur Ovide (24 – 26 juin 1983)*, “Latomus” revue d'études latines, Bruxelles, 1985.
- PIA VIVARELLI – PAOLO BALDACCI (a cura), *Alberto Savinio*, Mazzotta, Milano 2002.
- OTTO WEININGER, *Sesso e carattere*, traduzione di Julius Evola, FAUTO ANTONINI [Introduzione], Edizioni Mediterranee, Roma, 1992.
- ELI ZARETSKY, *I misteri dell'anima. Una storia sociale e culturale della psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- ELÉMIRE ZOLLA, *L'incontro con l'Androgino, L'esperienza della completezza sessuale*, Red edizioni, Como, 1995.