

EX-ORDIUM

FANCIULLE ACROBAZIE LETTERARIE GIOCHI LINGUISTICI E PROSPETTIVE D'INFANZIA NELLA PROSA DI ALBERTO SAVINIO *di Giovanni Savarese*

Il contributo rilegge la particolare produzione in prosa di un autore eterodosso come Alberto Savinio, che si serve della narrazione per ritrovare momenti e intersezioni legati al mondo dell'infanzia. A cominciare dalla dimensione onirica e favolosa del linguaggio, fino al gioco onomastico che Savinio fa con i nomi per sottrarsi ad un mondo adulto che opprime e limita il fanciullo. L'infanzia, dunque, è un mondo antiautoritario in cui prevale la fantasia, in contrasto netto con quello reazionario degli adulti, spiegando in libertà quei momenti unici e irripetibili dell'universo infantile.

The essay rereads the particular work in prose of a non-conformist author like Alberto Savinio: infact, he uses the storytelling to find moments related to childhood. We consider of interest the dreamlike and imaginary aspect of his language and the onomastic play with names to avoid that the adults restrict every child. Childhood is a world where fantasy overcomes the conservatism attitude of the grown-ups to explain freely its unique and original universe.

«S'illude qualcuno di penetrare le
nostre scritture, di scoprire attraverso

la parola scritta il segreto del nostro pensiero».
Alberto Savinio, *La tragedia dell'infanzia*

1. *Lingua, esperienza, racconto*

La filosofia del primo Novecento, si sa, ha avuto il merito di attirare l'attenzione sul linguaggio e di ciò fa fede, tra l'altro, l'opera di Ernst Cassirer¹, il principale esponente del neocriticismo kantiano: egli ritiene che il linguaggio non è solo uno strumento di comunicazione, ma una attività che organizza l'esperienza. Non è accertata, almeno relativamente alle nostre conoscenze, una lettura diretta da parte di Alberto Savinio²

¹ E. Cassirer (1874- 1945) è stato un filosofo tedesco naturalizzato svedese. Dopo aver conseguito la libera docenza, insegnò nell'Università di Amburgo per divenire rettore nel 1930. Con l'avvento del nazismo, nel 1933 lasciò la Germania e si rifugiò in Svezia, divenendo professore a Goteborg. Tra i suoi scritti ricordiamo: *Sostanza e Funzione* (1910), *Vita e dottrina di Kant* (1918), *La teoria della relatività di Einstein* (1921), *Filosofia delle forme simboliche* (1929) e *Saggio sull'uomo* (1944).

² Andrea De Chirico (1891-1952), in arte Alberto Savinio, fratello minore del pittore Giorgio, nacque ad Atene: il padre Evaristo era un ingegnere ferroviario, tra i principali realizzatori della prima rete su rotaie in Bulgaria e in Grecia; la madre era la baronessa Gemma Cervetto. Studiò musica nella capitale greca per poi trasferirsi insieme al fratello prima a Monaco di Baviera e poi a Parigi. Proprio in Francia entrò in contatto con Apollinaire, Picasso e altri artisti dell'avanguardia europea. Nel 1914 rientrò in Italia, esprimendo il suo originale talento in letteratura, musica, pittura e teatro. Morì a Roma nel 1952. Tra le sue opere ricordiamo *Hermaphrodito* (1918), *La casa ispirata* (1925), *Angelica o la notte di maggio* (1927), *Tragedia dell'infanzia* (1937), *Achille innamorato* (1938), *Dico a te, Clio* (1939), *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), *Ascolto il tuo cuore, città* (1943), *Casa «La Vita»* (1943), *Tutta la vita* (1945). Per uno sguardo d'insieme dell'opera saviniana, oltre alle due monografie di U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Mursia, Milano 1973; e S. Lanuzza, *Savinio*, Il Castoro, Firenze 1979; utilissimi sono i lavori di G. Caltagirone, *Io fondo me stesso io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, ETS, Pisa 2007; S. Cirillo, *A. Savinio, le molte facce di un artista di genio*, Bruno Mondadori, Milano 1997; P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore (1915-1925)*, Sellerio, Palermo 2004.

dell'opera del pensatore tedesco, ma è indubitabile l'attenzione che egli dedica ai simboli e quindi al linguaggio³. Pertanto un'indagine sul linguaggio adoperato dal Nostro va necessariamente scissa in due filoni, che tendono poi a sovrapporsi: da un lato l'uso del linguaggio come misura di uno stile diretto a rappresentare «un grottesco metafisico» (Savinio, 1977b, p. 25); dall'altro la penetrazione, attraverso i continui echi o gli infiniti giochi di specchi, nei più reconditi anfratti della parola che permettono all'autore di giungere al punto in cui «La realtà degli uomini si svela nella sua equivoca e squallida nudità, che è visibile e insieme compassionevole, caricaturale e tragica, diabolica e al contempo innocente» (Savinio, 1977b, p. 25).

A tal proposito, va rilevato il confronto tracciato sulla voce «lingua» (Savinio, 1977a, p. 237) tra l'italiano, il francese e l'inglese. La diversità di fondo è colta in base all'accento tonico: «[...] l'italiano è piano, il francese è tronco, l'inglese sdrucchiolo» (Savinio, 1977a, p. 237). Da questa distinzione Savinio ritiene di cogliere il carattere romantico della lingua inglese, carattere che deriva dalla disposizione e dal suono delle parole, mentre invece «[...] la parola italiana, come suono, spesso come significato, non si continua di là dalla parola, ma finisce dove finisce la parola: si riassorbe nella parola» (Savinio, 1977a, p. 239) e perciò vive sem-

³ In questi ambiti teoretici l'individuo umano, la cui intelligenza non abbia realizzato un percorso di approdo tranquillizzante a certezze metafisiche, adagia il suo spirito alla desolante concezione di Martin Heidegger per cui l'Uomo è “gettato nel mondo”. L'impossibilità di risalire a una causa o di spiegarne il motivo ha spinto gli uomini alla ricerca inesausta di un punto fermo, cioè di un qualcosa su cui fondare e quindi giustificare la propria vita. Questo qualcosa, allo stesso modo della *Grund Norm* di Kelsen, è di per se stesso indimostrabile; ma, pur tuttavia, su di esso si fondano i principi che dirigono le azioni. Ogni cultura ha dato risposte diverse a questa ricerca: per i credenti il fondamento è costituito da Dio, a qualsiasi religione essi appartengano; per i razionalisti è la ragione o, meglio, il metodo cartesiano; per i romantici il sentimento; per Savinio è la predeterminazione della vita umana contenuta nella parola, il cui suono esclude del tutto il caso o la insignificanza. Sulla capacità di Savinio di instaurare un nuovo rapporto con la realtà, mediante uno sguardo allargato e metafisico è testimonianza il volume di S. Zampieri, *Alberto Savinio e la filosofia. Materiali per una vita filosofica*, Ipc, Milano 2011.

pre di una sua autonomia, pur nell'intreccio del periodo. Un certo alone di romanticità viene riconosciuto alle parole sdruciole che «[...] sono ricercate perciò da poeti come Carducci, come D'Annunzio, come Pascoli, che talvolta confondono poesia ed eloquenza» (Savinio, 1977a, p. 240).

Questo costituisce il primo approccio, primo in ordine logico, di Savinio con la lingua e sicuramente non estranea alle conclusioni è la sua solida preparazione musicale, che cerca nel tono, e quindi nel colore, il carattere tipico o distintivo di una lingua. Ben presto però la sua intelligenza dissacrante si rivolge verso ciò che il linguaggio ricopre o adombra, col sussidio dell'etimologia. Il passo successivo, infatti, è dato dalla ricerca del fondamento etimologico delle parole che è «[...] sempre necessario alla loro intelligenza profonda, anche – e soprattutto – se il loro senso originale è stato alterato dal tempo e dalle vicende» (Savinio, 1977a, p. 76).

Il modo di intendere l'opera letteraria, il decomporre il testo lasciandosi trascinare dalla vertiginosa varietà e profondità dei significati che la parola ha avuto nel tempo, si rispecchia nel linguaggio saviniano spesso con periodi intrisi di classicismo, come la suggestiva chiusa del racconto lungo *Capri*, luogo simbolico ricco di sogno e fantasia

Dimetti ogni stupore. Questa è la Grotta Azzurra. Tu sei precipitato quaggiù attraverso il corridoio sotterraneo che una volta univa questa grotta alla villa imperiale di Damecuta. In quel tempo l'imperatore senza madre scendeva qui accompagnato da una corte di etère, e i fuochi delle orge bestiali rischiaravano queste pareti di granito. Ma ormai ogni pericolo è scomparso. Entra in questa barca e va (Savinio, 1988, p. 72).

Altre volte, la prosa del più giovane dei fratelli De Chirico si lascia andare a imprevedibili anticipazioni del linguaggio moderno. Più di tante parole, vale l'analisi di un breve saggio, *Dio ruota libera* (Savinio, 1974), in cui la commistione tra varie lingue e linguaggi diversi anticipa con sorprendente modernità le sperimentazioni linguistiche del secondo dopoguerra. L'autore spazia dall'inglese («io che strizzo i *westinghouses* alla quarta velocità della mia immaginativa»), alla citazione classica («*durus componere versus*»)

con un intermezzo che ricorda la «fontana malata» di Palazzeschi⁴, per giungere a una filastrocca che richiama alla mente da un lato le antiche ballate e dall'altro la ricerca di parole che possano esprimere, rendendone i suoni, dei momenti irripetibili:

Delfino del principe Enrico lassù/l'ha trasportato il sapaiù/sopra il comignolo dell'officina/oh issa! Issa! Volpattina... (amara, tragica, opprimente, rastremata, la figlia dello scozzone si contrae e si distende su per la gomema) come una nostalgia/verso la capiteneria/dell'impossibil porto... (angoscia strana)/il sapaiù è morto. (L'ultima rappresentazione di gala del circolo Wolfson)⁵ (Savinio, 1974, p. 68).

Nel contempo Savinio si rifà a desueti termini del mondo contadino e non disdegna l'uso del dialetto per ricostruire particolari atmosfere. In *Dico a te, Clio*, diario di viaggio nella storia degli Etruschi e nel mondo rurale d'Abruzzo, la maestosità silenziosa dell'inverno è ricordata con un canto popolare: «Lu cieie è chiuise e chiuise è la montagne./Le foje giale casche a une a une. Sempre/Sa nebbie, amore, gna si coje la live e/Casche a l'albere le foje» (Savinio, 1992, p. 44; Giammarco, 2005).

Tutto ciò, anche se può dare la sensazione di sovraccarico, rende peculiare l'espressionismo saviniano in quanto riconducibile all'idea del linguaggio come pulsione, gioco disinteressato. Su questa considerazione si sono orientate le ricerche di Maria Elena Gutiérrez (1997), che in un suo saggio scrive

Di fronte ai surrealisti che propugnavano, specialmente nel primo manifesto, la scrittura automatica come forma d'arte, Savinio si propo-

⁴ Pseudonimo di Aldo Giurlani (nato a Firenze nel 1885 e morto a Roma nel 1974). Partecipò a tutti i movimenti d'avanguardia del primo Novecento, restando libero da scelte assolute o limitative. La poesia è ricca di iterazioni, onomatopee e altre figure di suono, con la fontana che assume caratteristiche umane, anticipando temi della produzione poetica di Rodari. A tal proposito, cfr. B. Sica, Presenze palazzeschiene nell'opera di Gianni Rodari per l'infanzia, *Studi Italiani*, 2003, 1, 73-90.

⁵ Lo stesso Savinio, a proposito della sua opera, parla di "multilinguismo", perché svara programmaticamente tra i registri e le lingue più diverse.

ne un obiettivo più sottile: lasciare che nel discorso scritto emergano quegli automatismi di cui spontaneamente la lingua parlata è costellata. In altri termini, la scrittura saviniana si compiace di splendidi refusi come finestre sull'inconscio, sulla realtà com'è al di là dei suoi travestimenti idealistici (p. 104).

In un certo senso Savinio anticipa talune concezioni moderne dell'arte, trovandosi però in una posizione spuria sia nei confronti della cultura filocrociana sia rispetto al realismo zdanoviano e ai suoi epigoni italiani. Detto ciò, ci si dovrebbe aspettare, da Savinio, una inclinazione alla lingua aulica o allo stile alto: nulla di più errato, come testimoniano sia le critiche mosse nei confronti dell'assurda battaglia fascista contro i neologismi e i gallicismi di ogni specie sia la condanna di scrittori come Carducci, D'Annunzio, Pascoli i quali – secondo lui –

Pensavano che per la ricchezza, bellezza e dignità della lingua convenisse risuscitare le voci cadute in disuso, piuttosto che creare nuove voci rispondenti alle nuove necessità della vita e inagilire la lingua (Savinio, 1977a, p. 247).

La struttura del suo linguaggio conserva un impianto solido, come se fosse sostenuto da un architrave che regge il tutto e permette al lettore di osservare i particolari dell'intero affresco, senza perdere la visione dell'insieme. In alcune opere, pensiamo in *Tragedia dell'Infanzia*, *Infanzia di Nivasio Dolcemare* o nei libri di viaggio come *Capri*, *Dico a te*, *Clio*, il linguaggio adoperato si ammantava di una dimensione onirica e favolosa: la prosa procede tra ellissi, parole di registro diverso, freddure e deviazioni improvvise dalla norma⁶ che tendono a detemporalizzare non solo i luoghi,

⁶ A tal proposito, Walter Pedullà scrive: «La struttura della prosa di Savinio erutta dalle sue cento bocche frasi incandescenti che debbono sembrare materiali vergini, energia pura con cui fare guerra al lettore pacifico di quegli anni [...]. Si tratta di una struttura “decentrata” che non solo controlla e incanala l'energia ma anche la produce con gli impatti tra un vocabolo e l'altro, con lo spostamento veloce da una frase all'altra, con gli improvvisi mutamenti di ritmo, con gli stacchi o cadute o magari elevazione dei periodi a diversi livelli»

gli uomini e le cose descritte ma anche lo stesso lettore, trascinandolo in un vortice di richiami e di echi che permettono di rendere visibili e sincroniche le sensazioni del passato e del presente⁷.

2. *Magia di nomi e d'infanzia*

Già nello scegliere lo pseudonimo, la motivazione freudiana di sottrarsi all'influenza del padre e del famoso fratello maggiore⁸, sembra troppo esaustiva e semplicistica per essere del tutto soddisfacente. La scelta sembra piuttosto ispirata – consapevolmente o inconsapevolmente – alla sua generale concezione – o sentimento – della parola. Alla spiegazione razionale e probabilmente realistica dello pseudonimo raccontata dalla moglie in questi termini «La notorietà acquistata da Giorgio De Chirico aveva spinto il fratello Andrea a cambiare il proprio nome in quello di Alberto Savinio per non creare confusioni» (Savinio, 1987, p. 37); è preferibile una interpretazione di tipo “saviniano”, non affidata all'immediatezza e volta alla verità essenziale. Coerente con questa opinione il parere di un acuto studioso del Nostro, Vanni Bramanti, secondo il quale lo scrittore si cela dietro una collana di pseudonimi

Non soltanto per esorcizzare una genealogia in qualche modo traumatizzante ma per trascinare il suo pubblico nell'aura dell'indefinibile, per manifestarsi sempre diverso in quanto maschera, per “transitare” da un'esistenza all'altra, da un libro all'altro, per essere fruito ma non decodificato a senso unico (Bramanti, 1983, p. 21).

Così Savinio riconosce al nome una sorta di magia. Sottraendosi al destino che lui stesso ritiene già predestinato in quello imposto dai propri genitori egli si pone alla ricerca del “vero” nome

(W. Pedullà, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, EdizioniAnordest, Treviso 2011, p. 147).

⁷ Penso ad alcune parti di *Tragedia dell'Infanzia* e *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, testi in cui lo scrittore ormai maturo decide di rivisitare gli anni della sua fanciullezza in Grecia.

⁸ Il pittore Giorgio De Chirico.

dell'uomo, che, tipica dell'età infantile, permette di dare la spiegazione vera delle cose o degli uomini. Ed è in questo alveo che per lui inventarsi il nome⁹ significa rigettare quel destino di predestinazione presente nel nome già prima della nascita¹⁰ per cui gli esperimenti di onomastica che lo scrittore fa con i nomi, ora in tono scherzoso e parodistico, ora su un piano strettamente filologico ed etimologico, servono a sottrarsi a un mondo adulto che opprime e limita. Non è un caso che l'opera più scopertamente autobiografica del Nostro è *Infanzia di Nivasio Dolcemare*¹¹, dove l'anagramma riconduce naturalmente allo pseudonimo Savinio. Ma questo gioco anagrammatico non si ferma su di sé, si dirige anche sui personaggi a lui familiari come il commendatore Visanio (suo padre) e la signora Trigliona (sua madre). Il romanzo è privo di una vera e propria trama; il narrare, che parte dal giorno della nascita del bambino, della descrizione della sua infanzia, procede per associazione di immagini e continue trasgressioni delle leggi che dovrebbero regolare un romanzo di formazione, nel cui ambito sembra collocarsi a primo acchito la narrazione. Così la macchina combinatoria delle parole dà libero sfogo alla epifania onomastica (Lanuzza, 1979) secondo cui Savinio può dare libero sfogo alla sua vena sarcastica contro il mondo borghese futile e meschino con il quale si confronta l'infanzia di Nivasio. Per la rappresentazione di questa realtà e i personaggi che la popolano c'è bisogno di una scrittura barocca e grottesca, a comin-

⁹ Preso in prestito da uno sconosciuto scrittore francese Albert Savine.

¹⁰ Come si legge in *Ascolto il tuo cuore, Città*: «il nome non è solo indicazione: è anche qualificazione e non di rado propiziazione. Quando ad uno diamo nome Vittorio, o Andrea che significa “coraggioso”, o Evaristo che significa “perfetto”, gli conferiamo una qualità e di questa qualità desideriamo donargli il destino» (Savinio, **anno**, p. 101).

¹¹ L'opera fu pubblicata a Milano nel 1941 presso la casa editrice Mondadori. È formata da sette capitoli, apparsi a puntate sul mensile “L'Italiano”, tra il novembre-dicembre 1935 e il settembre-ottobre 1938, con il titolo *Due terzi della vita di Nivasio Dolcemare*, cui fanno seguito due racconti. Il primo narra la storia di *Luis il maratoneta* alle Olimpiadi di Atene del 1896, cui Savinio assiste all'età di cinque anni; l'ultimo, intitolato *Senza donne*, affronta il tema dell'idealizzazione della figura femminile in seguito all'incontro tra Nivasio e la signora Perdaux.

ciare dai nomi tronfi e altisonanti con cui il bambino comincia a convivere: il dottor Naso, monsignor Delenda, il conte Minciàki, il principe Wassilcikof, il generale Papatrapatàkos, il sindaco Pestromastranzòglu, i Calaroni, Deolinda Zimbalist, il maggiordomo Pelopida, il colonnello Tsè, il droghiere Kokonàki, il signor Quaranta, le Sorelle Biruni, Trasibulo Cacatèa. L'effetto ottenuto è esilarante: i nomi sono infarciti di allusioni comiche, il linguaggio diventa ricco di paronomasie e onomatopoeie, anticipando quelle che saranno le intuizioni gaddiane¹² qualche decennio più tardi. Sarebbe semplicistico trarre conclusioni frettolose dall'esame del "gioco" saviniano: il suo intento non è quello di sondare le infinite permutazioni delle parole e, quindi, di esaminare, alla luce di quanto realizzato, i nuovi significati di un linguaggio, cosa questa che sarà teorizzata prima e realizzata poi dall'*Oulipo*¹³. Premesso che la scrittura non deve rispecchiare la realtà secondo i canoni e i modi, oggettivi, del realismo, ma riprodurne la complessità, la molteplicità e la profondità, il Nostro si serve del termine "fantasmatico" per indicare, alla stregua della poesia ungarettiana, l'insorgenza di un mondo che risale dal fondo oscuro dell'Essere. Un viaggio della parola che si sostiene con un una linea grammatica che diventa allo stesso tempo metodo del riflettere e dell'indagare da parte dello scrittore, il quale ricerca una cifra segreta in persone, cose, fatti consapevolmente valutabili. Perciò la narrazione si svolge in terza persona, poiché il testo

¹² Significativo, per restare in ambito italiano, il caso di Carlo Emilio Gadda. Ma mentre per Savinio questo esercizio costituisce un rifugio o meglio un riandare a una felicità che è tipica dell'età infantile, lo scrittore del *Pasticciaccio*, invece, si serve di un linguaggio costruito col doppio registro dell'abilità tecnica e della immediatezza, mirando a renderlo non solo verosimile, ma addirittura più reale del vero.

¹³ Movimento d'avanguardia e ricerca letteraria (*Ouvroir de littérature potentiel*) sorto in Francia nel secondo dopoguerra, avente come animatori Raymond Queneau e George Perec e, in Italia, Italo Calvino. Lo scopo di questi autori è quello di mostrare le infinite possibilità combinatorie del linguaggio attraverso tecniche particolari, quali ad esempio il lipogramma, il metagramma e il logogrifo. L'*Oulipo* evita la banalità del gioco enigmistico fine a se stesso, mettendo in risalto le capacità "creative" del testo che richiedono l'intervento del lettore.

si atteggia a pseudo-autobiografia narrata dall'esterno. L'anonimato della voce narrante – assortito con l'arguzia e la prestanta culturale di cui essa è depositaria – le conferisce un'autorevolezza ragguardevole. Perciò l'impiego assiduo dei registri comici – specie di quelli satirici e grotteschi – non sminuisce la sua attendibilità, laddove quella di un io autodiegetico, parte in causa del racconto, ne uscirebbe fortemente ridimensionata (Cenati, 2003, p. 99).

3. *L'effimera e fanciulla felicità dei "piccoli"*

L'infanzia, dunque, per Savinio è il tempo della conoscenza e dell'esperienza che, però, solo per brevi e intermittenti istanti, portano a una effimera felicità, lasciando il posto a "dolore" e "tragedia"¹⁴. Essa è un mondo antiautoritario in cui prevale la fantasia, rivelando la vera e autentica essenza delle cose e spezzando le catene dell'impenetrabile vivere quotidiano degli adulti. Da questa visione del mondo saviniana scaturisce un processo di frantumazione linguistica che usa figure retoriche e fonosimbolismi che infrangono il muro fra norma ed evocazione linguistica, ponendo lo scrittore sulla scia di quello che Carmine De Luca (2009) chiama «fattore fanciullino» (p. 114) in riferimento al saggio pascoliano de *Il fanciullino*. Anche il poeta-fanciullino è costretto a usare un linguaggio che si sottrae ai rischi di un utilizzo meccanico e limitativo della comunicazione, per andare a cogliere le essenze segrete delle cose. Secondo il Nostro, questo rappresenta il "pericolo dell'infanzia", poiché il mondo degli adulti sottrae questa facoltà ai fanciulli e il risultato è l'inevitabile limitazione

¹⁴ *Tragedia dell'infanzia* fu scritto nel 1919 e stampato nel 1937 dalle Edizioni della Cometa, nel 1945 dalla casa editrice Sansone e nel 1978 da Einaudi. Nel 2001, a cura di P. Italia, è stato ristampato dalla Adelphi. È costituito da 13 capitoli, seguiti dal *Commento alla Tragedia dell'Infanzia*, che ripercorrono altrettanti episodi dell'infanzia del protagonista che narra in prima persona. Cfr. M. 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* (pp. 337-346), Firenze 6-8 giugno 2005, ETS, Pisa 2006.

della libertà scientificamente perpetrata dai padri sui propri figli, in nome dell'educazione, già al loro ingresso nel mondo:

i piccoli uomini sono accolti come nemici. La guerra scoppia tra infanti e adulti, tra l'autorità costituita e questi fieri battaglioni di uomini minuscoli che muovono alla conquista del mondo (Savinio, 1991, p. 97).

L'infanzia, vista come età di rivoluzioni, è in netta contrapposizione alla visione della vita dei "grandi", ritenuti da Savinio i veri reazionari. La sua è una critica serrata dell'universo familiare e dei suoi rituali borghesi tanto che egli utilizza tutto il registro linguistico tipico del mondo dei piccoli, fondendo liberamente elementi memoriali, impressioni e automatismi psichici, associando liberi pensieri, parole e odori a cose, momenti all'apparenza insignificanti. È un mondo col quale il bambino rischia costantemente di smarrirsi nell'affrontare una vera lotta di forza con i propri genitori, i quali non riescono più nemmeno a capire i segreti nascosti nella psiche del proprio figlio o a capire i suoi dubbi o le semplici debolezze. Come succede nella scena del Teatro Lanarà, misterioso trisillabo definito una «onomatopea, simbolo sonoro che esprimeva l'idea del teatro»¹⁵ (Savinio, 1992, p. 103), alla vista di un Apollo ermafrodito: Savinio si abbandona, tra incursioni linguistiche che oscillano tra surrealismo e realismo, a una serie di descrizioni ironiche nelle quali il fanciullo demitizza il mondo borghese e mette in ridicolo le assurde paure dei genitori alle prese con falsi problemi fisici del figlio. L'io protagonista, così, in pieno controllo della situazione descrive una scena comico-ironica di un consulto improduttivo dei genitori per stabilire invano una possibile e fantomatica malattia del figlio:

¹⁵ A proposito del particolare rapporto dello scrittore con la parola e i suoi effetti fonici, segnalo questa affermazione riguardo a Stradivari, definito «nome ad arco e che dà suono alle idee». Qui Savinio non si limita a esplicitare l'eco che risulta dalla composizione stessa della parola, ma addirittura visualizza la parola stessa, ne fa quello che i matematici definiscono un "graphos".

Avverto sì un imprecisabile turbamento, ma non è cosa che voi possiate capire, né io tanto meno confidarvi. Lasciatemi riposare sulla mia gioia. Altro non chiedo. Confidarmi. Ma con chi? [...]. Col babbo, con la mamma? Meno che meno. Salvo che nelle comuni pratiche della vita, ogni nostro rapporto è impossibile (Savinio, 1937, pp. 77-78).

L'ironia, attraverso una scrittura paratattica e psichica, non è più un gioco fine a se stesso, ma sguardo lucido e demistificante motivato da un confronto critico con il mondo dei grandi. Così, incapace di confidare il proprio segreto turbamento agli altri, il fanciullo preferisce abbandonarsi agli slanci della sua fantasia, scoprendo, sulla scia delle teorie sull'inconscio elaborate da Sigmund Freud, una realtà che sta oltre quella quotidiana e razionale e che si esprime nel sogno o nell'immaginazione, quando i pensieri, i desideri possono fluire liberamente senza condizionamenti sociali. Così la dea appare nuovamente e avanza nella platea popolata scatenando un ciclone che spazza via, come in un turbine degno della migliore narrativa fiabesca, tutte le persone, facendo volare in aria uomini e cose, creando quella sorte di parabola surreale tanto cara in quegli anni alla narrativa prima e al cinema poi di Zavattini¹⁶.

Sia in *Tragedia dell'infanzia* che in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*¹⁷ i ricordi per Savinio non servono tanto a ricostruire *tout court* il passato quanto a dilatare il tempo per cogliervi una analogia, una semplice assonanza; diventa così per lo scrittore una vera ricostruzione di una realtà lontana, ma che serve per reinventare luoghi, cose ed eventi attraverso la parola. Perciò, rievocare il passato, la Grecia di fine Ottocento con i suoi miti fa sì che l'adulto dialoghi continuamente con il sé bambino, con quest'ultimo che prende il sopravvento e in questa *quête* prevale il momento onirico e della sospensione favolosa che il mondo adulto e familiare re-

¹⁶ L'appartenenza di Cesare Zavattini (1902-1989) alla linea surrealista e alla letteratura per l'infanzia è attestata non solo dal romanzo *Totò il buono* ma anche dalle sue opere cinematografiche, nelle quali sono affidate ai bambini ruoli principali: *I bambini ci guardano*, *Sciusià*, *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*.

¹⁷ Entrambi i romanzi sono per Giuliano Cenati un "dittico romanizzato".

prime e uccide. Così nella prima opera, *Tragedia*, l'io narrante adulto reinterpreta la propria "tragedia" di bambino, sviluppando una caustica critica al lavoro di corruzione operato dagli adulti nel loro processo educativo, visto come «la sistematica, scientifica, legale diminuzione dell'uomo, la castrazione completa, l'evirazione, la castrazione completa, la sterilizzazione dell'individuo» (Savinio, 1937, p. 98). In *Infanzia*, invece, ritroviamo un io che narra in terza persona avvalendosi di una più marcata ironia pseudonimica e nello stesso tempo sconfessando ogni concezione positiva e rasserenante della fanciullezza, che non è quell'eden che la tradizione aveva consegnato nei decenni precedenti. In entrambe le opere¹⁸ il ricordo si sostanzia in una vera e propria favola metafisica, rinchiudendo Savinio in quella zona franca dell'infanzia nella letteratura che, lungi dall'essere ricerca isolata all'interno del surrealismo¹⁹, vuol essere momento di denuncia e uscita dagli schemi, una sorta di contro, rispetto ai coevi linguaggi del *politically correct* che imponeva la censura sempre più opprimente del Ventennio. Le ragioni di un'appropriata utilizza-

¹⁸ Su un io narrante e su un lui narrante si sviluppa l'analisi del saggio di A. Gimbo, "Il tempo mitico della mia storia": infanzia e memoria in Alberto Savinio, *Quaderni del '900*, 2012, 12, 75-81.

¹⁹ Savinio realizza una particolare forma di Surrealismo, che lui stesso così definisce: «Il Surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un Surrealismo mio, se di Surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il Surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente». Sui rapporti tra Savinio e il Surrealismo cfr. M. Mazzocca, Il Surrealismo di Alberto Savinio tra echi d'esoterismo antico e negazione leopardiana, *Lettere italiane*, 1992, 2, 240-260; E. Sanguineti, *Alberto Savinio*, in AA.VV. *Studi sul Surrealismo* (pp. 405-431), Officina, Roma 1977. Altri critici hanno circoscritto il "surrealismo saviniano" tra i movimenti d'avanguardia dei primi decenni del Novecento, a tal proposito cfr. A. Biondi, Metafora e sogno. Il Surrealismo italiano dagli anni Trenta agli anni Quaranta, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta* (questo riferimento è incompleto), M. Carlino, *La scrittura in stato d'assedio*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1979.

zione dell'opera di Savinio a una coscientizzazione sempre più ricca dei ragazzi in crescita, o in formazione, mi sembrano, alla luce di queste osservazioni, del tutto evidenti.

4. *La parola all'infanzia, la parola dell'infanzia*

Il “gioco della parola” spiana e spiega – per così dire – anche inconsapevolmente ma in libertà il mondo infantile, permettendo di seguirne lo sviluppo e favorendolo in libertà. Su questo versante avverte Leonardo Acone (2005):

È nota la difficoltà di definire e concettualizzare la specificità di una letteratura per l'infanzia, o, come anche si dice, *infantile*, volendo significare *rivolta all'infanzia*. Per altro, si tratta anche e spesso di una letteratura, costruita e pensata dai grandi autori della letteratura in generale, che si impegna non tanto a parlare dell'infanzia per l'infanzia o a rivolgersi alla corrispondente fascia di lettori costituita da bambini, fanciulli e ragazzi, quanto nel compito universale dell'arte letteraria di servirsi di referenti e personaggi rappresentati da bambini, fanciulli e ragazzi per emblemizzare l'universale condizione umana (p. 7).

Una condizione umana che sconfessa ogni ricordo rasserenante della fanciullezza vista come tempo in cui rifugiarsi. Tutt'altro! L'infanzia, come attesta il racconto *Nivasio Dolcemare*, è quella di un bambino che non diverrà mai adulto, perché esso stesso sospeso in un permanente stato di infanzilità²⁰ tipico degli artisti in genere. L'infanzia, perciò, diviene un luogo metafisico e

²⁰ In *Nuova Enciclopedia*, alla voce *Fanciullo*, Savinio scrive: «Nivasio Dolcemare è arrivato a cinquantadue anni di età, ma il suo animo è tuttora inesperto di male quanto quello di un fanciullo; anche più perché idee, fantasie, giochi d'arte occupano di continuo e interamente il suo animo e lo tengono distratto dall'idea del male, dallo spettacolo del male [...]. Stato di purezza dell'animo degli artisti. Loro giovinezza perpetua, loro permanente stato d'infanzilità» (A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 154). A tal proposito cfr. D. Bellini, *Dalla Tragedia all'Enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, ETS, Pisa 2013.

doloroso, nel quale la mente del bambino vede e prescrive cose interdette al mondo degli adulti. Lo stupore di una situazione, di un nome che rimanda, come abbiamo visto, ad altri significati più o meno nascosti, immerge il racconto saviniano in una dimensione atemporale e onirica, che riesce a trovare un equilibrio e un mutuo accordo tra quella che è la realtà in sé e quell'altrove dove si mira (Bernardi, 2009; Beseghi, 2008). È proprio durante l'infanzia, ci ammonisce Savinio, le esperienze sono tutte importanti ai fini della crescita; la vita offre storie, regala emozioni, fissa momenti che hanno il potere di liberare la fantasia del bambino, che dà libero sfogo al momento mitopoietico della narrazione, assegnando un nome a quella cifra apparentemente nascosta ai più. Si tratta di un paziente lavoro di *collage*, giustificato e spiegato a caratteri cubitali in un passo proprio di *Tragedia dell'infanzia* (1937):

S'illude qualcuno di penetrare le nostre scritture? Di scoprire attraverso la parola scritta il segreto del nostro pensiero? Come Narciso nello stagno, colui non vede noi ma se stesso, riflesso in questi specchi misteriosi e ingannatori che noi chiamiamo libri. Questo paziente e fatale trascrivere ricordi e fantasie, in effetti non è se non monologo geloso. La lettera appare, ma come nelle scritture sacre, lo spirito rimane indecifrabile (p. 163).

Con l'avvento del Novecento, per effetto degli studi di psicologia evolutiva e per merito delle intuizioni freudiane, all'infanzia viene riconosciuta una importanza mai avuta nei secoli precedenti. Savinio recupera la lezione di Collodi, il cui protagonista-burattino aveva segnato un momento decisivo e di rottura della tradizione del racconto moraleggiante di un bambino che sta alle regole ed è decisamente inferiore all'adulto, capovolgendo il messaggio superficialmente percepito del libro: i buoni sentimenti, la vita regolata, non sono in realtà la scelta di Collodi, il quale sembra invece voler dire al lettore che una vita vissuta come quella del burattino, essendo gioco, monelleria, infrazione, non può perpetuarsi all'infinito, ma tuttavia permette all'uomo, in determinati momenti della vita, di conoscere la realtà e i propri simili per

quello che sono e non già per ciò che sembrano²¹ (Savinio, 1984, pp. 167-183). Così, anche se in Pinocchio alla fine ci sarà un percorso di formazione che porta il protagonista ad assumere i valori della lealtà, dell'onestà e la capacità di fare ammenda ai propri errori, Collodi sarà il primo scrittore che attribuisce all'infanzia una centralità mai avuta prima, un percorso che troverà terreno fertile all'inizio del Novecento nel *Giornalino di Gian Burrasca* di Vamba (Nobile, Giancane & Marini, 2011). Nel romanzo è il ragazzo che racconta in prima persona non piegandosi ai genitori e al mondo degli adulti e «la pedagogia viene messa sotto accusa per i suoi metodi repressivi» (Nobile, Giancane & Marini, 2011, p. 67). Messosi su questa scia, Savinio si colloca su una strada alternativa, per quegli anni, al conservatorismo della cultura ufficiale; una strada che avrebbe prodotto le intuizioni calviniane, il cui modello sarà l'Ariosto, della trilogia de *I nostri antenati*²², nella misura in cui lo scrittore sanremese coniuga razionalismo e libertà inventiva, ironia e rappresentazione banale della realtà (non era questa già la strada del burattino di Collodi nel suo dispiegarsi narrativo tra fiaba e realismo?), descrivendo il mondo degli adulti con gli occhi del fanciullo. Si tratta di una dimensione fantastica, fatta di giochi di parole e percorsi alla scoperta sempre delle infinite potenzialità della lingua.

Bibliografia

Acone L. (2005). *L'infanzia inventata. Riflessioni e ritratti sulla letteratura per l'infanzia, dell'infanzia e sull'infanzia*. Grottaminarda: Delta 3 edizioni.

²¹ Su questo tema Cfr. L. Acone, *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*, Pensa Editore, Lecce 2012. Sulla valorizzazione dell'infanzia come dimensione autonoma e significativa della nostra vita, nonché momento che influenza il mondo adulto cfr. S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pacini, Pisa 2012.

²² Con questa espressione si indica la trilogia fantastica di Italo Calvino, che racchiude i romanzi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il Barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959).

- Acone L. (2012). *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Colodi e Pascoli*. Lecce: Pensa editore.
- Bellini D. (2013). *Dalla Tragedia all'Enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*. Pisa: ETS.
- Bernardi M. (2009). *Infanzia e metafore letterarie*. Bologna: BUP.
- Beseghi E. (2008). *Infanzia e racconto*. Bologna: BUP.
- Boero P., & De Luca C. (2009). *La letteratura per l'infanzia*. Roma: Laterza.
- Brugnolo S. (2012) (a cura di). *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini.
- Caltagirone G. (2007). *Io fondo me stesso io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*. Pisa: ETS.
- Carlino M. (1979). *La scrittura in stato d'assedio*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana.
- Cirillo S. (1997). *A. Savinio, le molte facce di un artista di genio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Italia P. (2004). *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore (1915-1925)*. Palermo: Sellerio.
- Lanuzza S. (1979). *Savinio*. Firenze: Il Castoro.
- Nobile A., Giancane D., & Marini C. (2011). *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Brescia: La Scuola.
- Pedullà W. (2011). *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*. Treviso: Edizioni Anordest.
- Savinio A. (1974). *Hermaphrodito*. Torino: Einaudi.
- Savinio A. (1977a). *Nuova Enciclopedia*. Milano: Adelphi.
- Savinio A. (1977b). *Torre di Guardia*. Palermo: Sellerio.
- Savinio A. (1982). *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Torino: Einaudi.
- Savinio A. (1984). *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Adelphi.
- Savinio A. (1988). *Capri*. Milano: Adelphi.
- Savinio A. (1991). *Tragedia dell'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Savinio A. (1992). *Dico a te, Clío*. Milano: Adelphi.
- Zampieri S. (2011). *Alberto Savinio e la filosofia. Materiali per una vita filosofica*. Milano: Ipoc.