

ANTONIO TRIENTE

Savinio lettore di Pulci

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONIO TRIENTE

Savinio lettore di Pulci

Il rapporto di Alberto Savinio con Luigi Pulci si concentra agli estremi della carriera letteraria dell'autore di Hermaphrodito; per la precisione, nel 1909 e nel 1951, a un anno dalla morte. Nel periodo che intercorre fra queste due date si apre uno iato in cui il poeta fiorentino scompare quasi del tutto dalle pagine di Savinio, non senza avergli lasciato però un'eredità forse poco cospicua, ma senza dubbio di un certo valore, che ritroviamo, ad esempio, nel gusto di Savinio per l'assurdo, per il grottesco e per un linguaggio talvolta sopra le righe. L'intervento analizza questi due momenti della storia saviniana, attraverso l'analisi di documenti d'archivio che ci aiutano a ricostruire la genesi di un melodramma giovanile oggi perduto (Poema fantastico), al quale Pulci aveva probabilmente fornito un contributo stilistico e lessicale, e più in generale a definire meglio il pensiero di Savinio sull'autore del Morgante, soprattutto alla luce di conferenza del 1951 dedicata proprio a Luigi Pulci.

La poetica della metafisica sviluppata da Giorgio de Chirico e, probabilmente, da suo fratello Alberto Savinio¹ verso la fine del primo decennio del XX secolo nasce da una singolare alchimia di elementi classici e moderni, da un'apparentemente improbabile dialettica fra attuale e inattuale, nella quale, in palese disaccordo coi dettami teorici di tutte le avanguardie, il confronto positivo con le opere del passato diventa un imprescindibile fondamento ontologico. Questo assunto è unanimemente condiviso, tanto da far parlare spesso della Metafisica come di una reazione anti-avanguardista.

Verso la metà del 1909, i fratelli de Chirico si ritrovano a Milano, dopo essersi lasciati a Monaco di Baviera, circa un anno prima. Insieme alla madre, Gemma de Chirico Cervetto, nel 1905 avevano abbandonato la loro terra natia, la Grecia, in seguito alla morte del padre, il barone Evaristo, ingegnere che aveva legato il suo nome e le sue fortune alla costruzione delle linee ferroviarie elleniche, nella seconda metà dell'Ottocento. Quando si incontrano nuovamente, i due non superano ancora i venti anni d'età; da questo momento vivranno con la madre a Milano, prima, e quindi a Firenze, fino agli inizi del 1911. La loro formazione, lontana dagli istituti scolastici, ha qualcosa di anacronistico, ed è memore dell'atmosfera e delle modalità didattiche tradizionali in vigore presso le famiglie nobiliari o dell'alta borghesia, fatte di insegnamenti genitoriali, di istitutori privati, affini in spirito al buon Pinzone di pirandelliana memoria, e di ammirevoli maestri di vita, affascinanti e inattuali profeti dei nuovi tempi.²

¹ Allo stato attuale degli studi, la piena paternità della Metafisica da parte di Giorgio de Chirico sembra il dato più probabile. La questione, assodata nelle interpretazioni tradizionali della Metafisica, si è ripresentata, nell'ultimo ventennio, a margine di un acceso dibattito che vede come protagonisti principali Paolo Baldacci, presidente dell'Archivio dell'Arte Metafisica (il quale, a differenza del suo avversario, dà a Savinio un ruolo centrale nella fondazione della Metafisica) e Paolo Picozza, presidente della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Pur senza voler scendere sul campo (minato) in cui si tiene tale dibattito, e pur senza voler avallare interpretazioni incerte e fuorvianti, bisognerà comunque riconoscere ad Alberto Savinio un ruolo attivo nello sviluppo di quello che, all'epoca della nascita dei primi quadri metafisici (1910), è più un sentire artistico individuale che una vera e propria teoria codificata. Teoria che vedrà la luce in maniera più concreta alcuni anni più tardi, sulle pagine di «Valori Plastici» (1918-1922). Per avere un'idea del dibattito in questione, si vedano, da un lato, P. BALDACCIO, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997; P. BALDACCIO-G. ROOS, *De Chirico*, Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007, Venezia, Marsilio, 2007, e i vari articoli di Baldacci pubblicati sulla sezione 'Notiziario' del sito internet dell'Archivio Dell'Arte Metafisica <<http://www.archivioartemetafisica.org/home-it/notiziario/>> (consultato il 28.07.2017); sul versante opposto, invece, si vedano, fra gli altri, P. PICOZZA, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in «Metafisica», VII (2008), 7-8, 19-55, ID., *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «Metafisica», IX (2010), 9-10, 28-60 (tutti i numeri del periodico sono liberamente fruibili sul sito della Fondazione: <www.fondazionedechirico.org>, consultato il 28.07.2017).

² È affascinante e commosso ad esempio, il ricordo del beneamato Pistono, al quale entrambi i fratelli lasciano un piccolo tributo nei loro scritti (cfr. G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 2008², 48-49 e A. SAVINIO, *Dico a te, Clío* [1940], Milano, Adelphi, 1988², 118).

Nell'anno cruciale per la nascita della Metafisica, fra il 1909 e il 1910, i fratelli de Chirico, alle prese con la parte più complessa di questa loro formazione, che ormai è quasi esclusivamente da autodidatta,³ condividono letture e passioni, fra le quali spiccano autori come Nietzsche e Leopardi. È proprio in questo momento che, in maniera non sappiamo quanto accidentale, nasce il rapporto fra Alberto Savinio e Luigi Pulci. Un rapporto spesso 'silenzioso', che però durerà una vita intera.

All'apice di questo periodo di studi, nel 1910, nascono due distinte testimonianze artistiche, che, sebbene condividano in parte la genesi maturata nel magma del comune apprendistato, sono destinate a ben differenti epiloghi: una registrerà un grande successo, mentre l'altra non lascerà alcun segno evidente nella storia. De Chirico, infatti, dipinge le due tele unanimemente riconosciute come fondatrici della pittura metafisica, *L'enigme d'un après-midi d'automne* e *L'enigme de l'oracle*. Savinio, invece, che tenta di esordire come musicista, compone (con la collaborazione del fratello) un concerto, oggi perduto, dal titolo a dir poco ambizioso, *La rivelazione. La musica più profonda sinora scritta. Rivelazioni sull'enigma dell'eterno ritorno*, di cui lo stesso autore non sembra serbar memoria nei suoi tanti scritti. La prima parte di quest'opera prende il nome da una composizione antecedente, anch'essa perduta, che è menzionata da de Chirico nella sua autobiografia. Si tratterebbe di un melodramma scritto da Savinio fra il 1907 e il 1909,⁴ dal titolo *Poema fantastico*:

Decisi di tornare in Italia. Mia madre e mio fratello, dopo il fiasco subito a Roma per l'irreperibilità di Mascagni, si erano recati a Milano.⁵ Ivi l'editore Ricordi si era molto interessato all'opera *Carmela*⁶ e le speranze erano rinate. Giunsi anch'io a Milano; era, credo, l'estate del 1909; si andò ad abitare in un appartamento nei quartieri borghesi di Milano, in via Petrarca. Io dipingevo quadri di sapore boeckliniano.

Anche mio fratello disegnava e dipingeva; inoltre leggevamo e studiavamo molto. [...] 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 del Pulci e di Rabelais.⁷

Questo lavoro viene ripreso verso la fine del 1909, periodo al quale si fanno risalire gli *Appunti dal 'Morgante Maggiore'*, attualmente conservati nel Fondo Savinio, presso l'Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti' del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux.⁸ Questi appunti, come già stabilito da Paola Italia,⁹ costituiscono (almeno in parte) un lavoro preparatorio di «documentazione lessicale» per il *Poema fantastico* e sono funzionali, insieme ad altre note lessicali (tratte ad esempio da Agnolo Firenzuola, da Leopardi, da Franco Sacchetti),¹⁰ anche all'acquisizione di una «patente di toscanità»¹¹ che Savinio, madrelingua imperfetto,¹²

³ Ricordiamo che, non avendo seguito alcun regolare percorso scolastico, ai due fratelli non restava nessun titolo di studio, se non quello di Maestro di pittura, per Giorgio, e Maestro di composizione e pianoforte, per Alberto, che si diploma in questa disciplina al Conservatorio di Atene nel 1903.

⁴ Questa è la datazione che fornisce Paola ITALIA nel suo *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, 30.

⁵ Savinio aveva conosciuto Mascagni a Monaco e, a quanto pare, gli aveva fatto una buona impressione. Per tale motivo, fu invitato a presentarsi da lui a Roma appena possibile, per discutere dei suoi progetti musicali. Insieme alla madre, allora, Alberto si recò a Roma, per sottoporli le proprie partiture, ma qui il maestro si rese irreperibile.

⁶ Altra opera perduta di Savinio.

⁷ DE CHIRICO, *Memorie ...*, 78.

⁸ Il documento è conservato presso il Fondo Savinio (AS), Sezione Scritti di Alberto Savinio (II), scatola 9, cartella 3 (AS.II.9.3).

⁹ ITALIA, *Il pellegrino...*, 29-30; cfr. anche EAD., «*Leggevamo e studiavamo molto*»: *Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno di studi (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano, Scalpendi, 2011, 11-23: 18.

¹⁰ EAD., «*Leggevamo e studiavamo molto*»..., 20-21; EAD., *Il pellegrino...*, 27-34.

¹¹ EAD., *Il pellegrino...*, 30.

doveva sentire necessaria in quel periodo. Le nove carte¹³ che costituiscono questo documento sono essenzialmente un lessico da cui Savinio doveva aver attinto per la composizione del libretto del *Poema fantastico*. L'edizione da cui sono tratti gli appunti è quella curata da Pietro Sermolli per i tipi di Sonzogno,¹⁴ che viene presa in prestito da Savinio alla Braidense di Milano, il 22 dicembre del 1909, e restituita probabilmente verso la metà del gennaio 1910, quando, con la madre e il fratello, si trasferisce a Firenze.¹⁵ La c. 1 funge da frontespizio degli appunti, nel quale troviamo il titolo, l'edizione del poema e la collocazione del volume alla biblioteca di Brera. Nelle cc. 2-7r sono trascritti cinquanta vocaboli in buona parte fuori dall'uso, cui viene affiancato il termine corrispondente nell'italiano moderno o le note etimologiche del curatore dell'opera, fra le quali ricordiamo almeno quella riferita al verbo *azzardare* (c. 2), di cui Savinio – vi accenneremo più avanti – si ricorderà in *Hermaphrodito*. Nelle cc. da 7v a 9 si trova, invece, un elenco di un centinaio di termini, in parte cancellati dall'autore stesso,¹⁶ cui viene affiancato il solo numero della pagina da cui sono tratti. A margine delle cc. 7v e 8 – come vedremo a breve – sono infine trascritte un paio di ottave del poema. Spiccano, nell'elenco, i lemmi che appartengono all'ambito della violenza e della guerra (*forbottare, calappi, puntaglia, bacchio, battaglia*), ma pure quelli che esprimono immagini sordide o che hanno un singolare valore fonetico (*gaglioffo, ignatoni, ciacco, schianza*); il tutto in linea con le carte di appunti lessicali che costituiscono la cartella 12 della scatola 49 del Fondo Savinio.¹⁷ Almeno un termine tratto dal lavoro di Pulci (ma non compreso negli *Appunti dal 'Morgante Maggiore'*) dovrebbe aver trovato posto nel melodramma perduto. Per la precisione, si tratta di *galluzia*, che Savinio aveva trascritto pure in alcuni suoi elenchi lessicali forse antecedenti,¹⁸ accanto al quale aveva riportato la definizione «donna smorfiosa», tratta dal Tommaseo-Bellini. Il vocabolo viene dal verbo *galluzzare* ('rallegrarsi soverchiamente'), usato anche nel *Ciriffo Calvaneo*,¹⁹ ed è preso da *Morgante* XXII, 233, 2 («Non domandar se la dama galluzza»). Lo ritroviamo, infine, anche sulla c. 32r degli *Elenchi di vocaboli e notazioni linguistiche*, insieme ad altri sei vocaboli appartenenti allo stesso campo semantico (riferito alla sfera dell'offesa alla donna e alle cattive qualità femminili), sotto il titolo *Per la scena dell'ira faunica*,²⁰ che rimanda verosimilmente ad una scena del *Poema fantastico*.²¹

Ma cosa avrà dato il *Morgante* al *Poema fantastico* e, più in generale, al giovane Savinio? A questa domanda è davvero molto difficile (se non impossibile) rispondere, senza attingere al campo della congettura, visto che la ricostruzione dell'opera appare un lavoro davvero ingrato, che, nonostante i tentativi fatti, non può portare molti frutti. Le sole cose che ci sentiamo di tirare in gioco, in questa sede, oltre agli *Appunti sul 'Morgante Maggiore'*, sono l'appena citata pagina di appunti *Per la scena dell'ira faunica* e la stringata descrizione del melodramma fatta da Giorgio de Chirico. Il primo di questi due documenti, un semplice elenco di sei termini, ci suggerisce una scena della quale è protagonista un fauno, una figura mitologica campestre dall'aspetto rozzo e dal temperamento sanguigno, e nella quale è auspicabile che ci sia un personaggio (il fauno stesso, con ogni probabilità) che riservi delle parole offensive ad un'imprecisata figura femminile. I termini che Savinio prende come riferimento per la

¹² Savinio, ricordiamolo, anche se in una famiglia italiana, era nato e vissuto ad Atene fino all'età di quindici anni.

¹³ La numerazione delle carte comprende anche il frontespizio; la sola c. 7 è scritta su entrambe le facciate.

¹⁴ *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci* [1855], con note filologiche di Pietro Sermolli, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1875.

¹⁵ ITALIA, «*Leggevamo e studiavamo molto*»..., 22.

¹⁶ I termini cancellati con un tratto di penna corrispondono evidentemente a quelli di cui Savinio è riuscito a conoscere il significato, il che rimanda alla produzione di altri documenti, come gli elenchi lessicali cui stiamo per accennare, nei quali vengono raccolti svariati lemmi scelti dalle letture fatte.

¹⁷ ITALIA, *Il pellegrino*..., 27-34.

¹⁸ Cfr. *Elenchi di vocaboli e notazioni linguistiche* (AS.II.49.12), c. 47v.

¹⁹ Come riportato dallo stesso Tommaseo-Bellini, si tratta di III, 91.

²⁰ AS.II.49.12, c. 32r.

²¹ Cfr. ITALIA, *Il pellegrino*..., 33-34, e EAD., «*Leggevamo e studiavamo molto*»..., 19.

costruzione della scena sono di area toscana e non appartengono certo ad un registro aulico (*camozza, ciolla, galluzia, gialdrana, cianfrona, cornacchiuzza*).

Per analizzare ciò che dice de Chirico, invece, dobbiamo riprendere la sua descrizione di questo melodramma, il *Poema fantastico*, che «si riferiva ad una mitologia e ad una preistoria elleniche, fortemente condite di spirito burlesco, nello stile del Pulci e di Rabelais». Il fatto che, fra i tanti richiami possibili (sono molti e in parte indecifrabili, quelli che, ad esempio, possiamo rilevare negli appunti lessicali),²² Giorgio parli di Pulci e di Rabelais assume di certo un forte significato.²³ Maggiore ancora, se consideriamo che, fra i due autori, solo sul primo abbiamo una documentazione archivistica e letteraria di un certo spessore. Questa asserzione, coniugata alle testimonianze che possediamo sulla lettura del *Morgante* fatta da Savinio, restituisce una certa importanza a Pulci, almeno in questa fase della formazione del giovane autore.

Che Savinio, poi, avesse costruito la narrazione intorno «ad una mitologia e ad una preistoria elleniche» dai tratti verosimilmente rudi, ci sembra un elemento in linea con l'intento precipuo di quella che sarà la sua metafisica, ovvero quello di risalire all'origine delle cose e di portarle allo scoperto «di là dagli eufemismi della natura, di là dalle correzioni della civiltà, di là dagli abbellimenti dell'arte»,²⁴ grazie ad elementi stranianti che permettono un nuovo sguardo sulla realtà. A ben guardare, questo sembra un procedimento simile a quello che l'autore adotterà in seguito nel dipingere i suoi «Uomini con teste bestiali»;²⁵ quando, con possente scarto ironico, vorrà rappresentare, ad esempio, un impettito Apollo con testa di struzzo (*Apollo*, 1930-31). Questo «metafisico darvinismo»²⁶ *à rebours*, che egli ritroverà, di lì a poco, anche nelle stravaganti teorie di Weininger (cui si accosterà negli anni Dieci), riporta l'uomo alla sua animalità (non nel senso di 'bestialità') primigenia, o meglio all'animale che rappresenta le sue qualità prime e più profonde. In maniera simile, ma ancora incerta e aurorale, Savinio vuole raffigurare un'antichità primordiale, alla quale ben si adatta la figura del fauno. E per esprimere al meglio il valore originario di queste immagini, l'autore si affida al filtro pulciano. Le gesta di giganti bizzarri e fortissimi e i caratteri stereotipati di combattenti invincibili, per i quali la morte è un inevitabile paradosso più che una probabile conseguenza di azioni rischiose, gli ricordano forse quelle degli dèi e degli eroi che abitavano la terra che ha da poco lasciato, la Grecia; anche se quelli, da un punto di vista estetico e narrativo, sono un po' il negativo di questi. Tali miti ancestrali allora (per i quali, non dimentichiamolo, egli attingeva comunque a varie altre fonti, come, ad esempio, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, che pure narrano di vicende antecedenti alla guerra di Troia), i lontanissimi dèi metafisici, letti sotto la lente di Pulci, diventano dei miti 'cafoni', ma forse più genuini. Dei miti che chiamano *galluzie* le donne, e – peggio ancora – danno loro della *cianfrona*, che vuol dire 'donna sciatta'; e a ben pensarci, più che l'ineleganza del termine, è proprio il concetto di sciattezza a sembrare immensamente lontano e inadatto (e dunque straniante) rispetto a qualsiasi idea classica di mito.

L'obiettivo del giovane compositore, nello scrivere il *Poema fantastico*, appare, con buona probabilità, quello di sorprendere l'ascoltatore con accostamenti inediti e coi lazzi funambolici di un linguaggio stravagante e fortemente desueto, per costruire il quale il magistero pulciano sarà indubbiamente apparso molto efficace. E se gli appunti di cui parliamo, come sembra evidente, sono propedeutici alla composizione del melodramma in questione (o comunque, ad una sua ripresa), possiamo forse dire che l'apporto di Pulci a quest'opera non sarà stato esclusivamente lessicale, ma pure stilistico. Infatti, oltre alle note filologiche e all'elenco secco di lemmi tratti dal poema di Pulci, Savinio trascrive due ottave, poco interessanti dal punto di vista narrativo, ma esplicative dell'intento con cui l'autore, in questo dato momento della sua storia, legge il *Morgante*. Per la precisione, si tratta di XXIII, 47:

²² Cfr. ancora EAD., *Il pellegrino...*, 27-34.

²³ È praticamente certo che i due si scambiassero opinioni sulle rispettive fonti e ispirazioni.

²⁴ A. SAVINIO, *Introduzione* all'esposizione delle sue opere, aprile-maggio 1940, Galleria del Milione, Milano, in «Bollettino della Galleria del Milione», 66, IX, 15 aprile-1 maggio 1940, citato in P. VIVARELLI, *Savinio*, Firenze, Giunti, 2003, 7.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

La casa cosa pareva bretta e brutta,
 vinta dal vento, e la natta e la notte
 stilla le stelle, ch'a tetto era tutta;
 del pane appena ne dette ta' dotte;
 pere avea pure e qualche fratta frutta,
 e svina, e svena di botto una botte;
 poscia per pesci lasche prese all'esca;
 ma il letto allotta alla frasca fu fresca.

e di XXVII, 55:

E' si faceva tante chiarentane
 che ciò ch'io dico è disopra una zacchera,
 e non dura la festa mademane,
 crai e poscrai e poscrigno e posquacchera,
 come spesso alla vigna le romane;
 e chi sonava tamburo, e chi nacchera,
 baldosa e cicutrenna e zufoletti,
 e tutti affusolati gli scambietti.

Le due ottave sono trascritte a margine del lessico, come un appunto veloce, e sono un chiaro esempio della maestria del Pulci nel creare quel gioco verbale di marca spiccatamente popolareasca fatto di assonanze e accostamenti arditissimi, nel quale il senso degli enunciati viene in buona parte sacrificato a vantaggio del valore fonetico dei termini che lo compongono, col chiaro intento di solleticare l'udito e di mettere in scacco la mente, interdetta dall'apparente assurdità della tessitura verbale. Nel solco che si apre nell'interdizione della mente (che, anche nel sorriso, è comunque un'espressione di straniamento) si intravede il lume di una nuova realtà o, quanto meno, di una nuova possibilità del reale, suggerita proprio dall'inedita vicinanza degli oggetti (un processo che ricorda quello del rebus e che ritroviamo spesso negli elementi stranianti delle opere metafisiche, surrealiste e dadaiste). Questi elementi popolareschi tradizionali proiettano, dunque, qualche riflesso non sempre casuale in alcuni stilemi avanguardistici (i quali, ovviamente, li conducono poi alle loro estreme conseguenze) e vengono in parte accolti anche nell'opera letteraria e artistica dell'autore di *Hermaphrodito*.

Certo, la risonanza di tali elementi pulciani non ha un ruolo principale nella sua scrittura, ma lascia traccia di sé qua e là, nella sua opera, segnatamente nel gusto per l'assurdo, per il grottesco, per la filastrocca e per il verso banale. Una suggestione un po' azzardata (ma non priva di ragioni) ci riporta, ad esempio, ad un lavoro altamente simbolico della sua produzione narrativa: *Walde«mare»*, racconto dal valore fortemente straniante, che fa parte della sua più importante raccolta, *Casa «la Vita»* (Bompiani, 1943). Ospite del suo amico Waldemar George, presso il Mont Saint-Michel, Savinio si ritrova di fronte all'insensata e subdola violenza del mare. Sulla spiaggia, l'autore si imbatte in un gruppo di ragazzini che giocano. Dopo alcune ore, però, gli stessi se ne tornano portando i cadaveri di due compagni, che sono stati sorpresi dalla forza e dalla velocità della peculiare marea del luogo. L'atmosfera è cupa e inquietante. Al tempo stesso, risuona un grigio senso di rassegnazione, che sembra calmare gli animi. La sera, mentre l'autore si prepara al sonno, qualcuno bussa alla porta della sua stanza. Alla richiesta di qualificarsi, giunge una risposta ambigua da una voce incerta: *la mère*. Savinio crede si tratti della madre del suo ospite, invece, aperta la porta, si trova di fronte nient'altro che *la mer*, il mare. Si tratta di un mostro bizzarro e ottuso, che si trascina su due onde che ha come gambe e che lo guarda con sguardo inespressivo, attraverso due meduse che fungono da occhi. Il narratore, allora, fra sdegno e paura, gli chiede conto della sua violenza, si lamenta della morte di quei due poveri bambini, ma si rende conto subito che il mare non ha idea di cosa lui dica, né forse di cosa sia la violenza o qualunque altro concetto umano. Prima di andar via, il mare gli lascia una sorta di enigmatica filastrocca, che recita con la sua «voce tutta risucchi e aspirazioni»:

*Amare
del mare
le amare
maree.²⁷*

Un innesto del genere su un testo così profondamente leopardiano crea un effetto davvero dirimpante nel tessuto narrativo. Questo singolare mostro marino, con boccoli di spuma che fanno spalline, è un po' la rappresentazione della potenza cieca della natura che abbiamo conosciuto nelle *Operette morali*, i cui contorni sono ricalcati però con la beffarda penna del Pulci, o di Rabelais, o magari di un vignettista satirico. L'imperscrutabile tenacia della Natura leopardiana nel trascurare le esigenze e le passioni umane assume qui i caratteri di una «divina stupidità»,²⁸ che, tutto sommato, si può adattare pure al discorso del recanatese. Le armi del comico, come spesso accade nella prosa saviniana, vengono sfruttate pur senza dare accesso al riso. Questa funzione straniante, sia chiaro, non va vista come una derivazione diretta dall'opera di Pulci (che ovviamente va inquadrata in tutt'altra ottica), ma risente, tuttavia, di alcuni dei suoi caratteri peculiari, che Savinio doveva avere bene impresso nella sua giovane mente e portato avanti, nel tempo, talvolta anche in maniera inconscia.

L'autore del *Morgante* era pur sempre stato uno dei suoi riferimenti privilegiati per l'acquisizione di quella «patente di toscantità» di cui parla Paola Italia, e della quale Savinio doveva sentire la necessità per poter penetrare a fondo in quella lingua italiana che, almeno fino a tutti gli anni Dieci, era stata per lui croce e delizia.²⁹ Il magistero pulciano apparirà ben singolare, se pensato in questi termini; ma Savinio, nel corso della sua vita letteraria, si costruirà una biblioteca ideale nella quale una certa importanza sarà riservata proprio ad autori che entrano nel canone dalla porta di servizio, fra i quali Pulci è una vera autorità. Il tutto a scapito di molti classici indiscussi, trascurati a volte con indifferenza, altre glissando con eleganza sulla loro grandezza.³⁰ Profondamente baudelairiano, in questo senso, Savinio lamenta l'incorporeità e l'aura eccessivamente idealistica che caratterizzano alcune forme di classicismo poetico, di fronte alle quali si sente a disagio:

²⁷ A. SAVINIO, *Casa «la Vita»* [1943], Milano, Adelphi, 1988, 100.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Si veda, ad esempio, la lettera a Papini del 17 gennaio 1916: «Buono e giusto tutto quanto lei dice sul mio articolo. Sono ringhioso e inflessibile, non però con coloro che amo e stimo. Sin d'ora Lo considero come la mia buona guida in lingua italiana. Le do facoltà di sfrondare i miei scritti; tanto più che quei periodi che Lei critica sono, anche a parer mio, i meno importanti. – Altro che disabituato all'italiano! Io, italiano, non ho mai scritto nella mia lingua! Quei periodi che Le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese e tradotte con sommo fastidio. Non lo dica a De Robertis; lo inciti a pubblicarmi, almeno in Febbraio». La lettera, conservata presso il Fondo Papini in custodia alla Fondazione Primo Conti-Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche di Fiesole, è stata pubblicata una prima volta da M. CALVESI, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, 153-54. Noi la citiamo, però, da ITALIA, *Il pellegrino...*, 24-25, la quale restaura le forme scorrette «francesse» e «publicarmi».

³⁰ Parlando dei suoi padri letterari, Savinio afferma: «Si noterà che fra i *maiores sui* di cui Nivasio Dolcemare sente la continuazione in sé stesso mancano alcuni bei nomi come Omero, Dante, Shakespeare, e si capisce. Omero, Dante, Shakespeare sono nomi bellissimi ma fuori del tempo: diremo fuori della vita. [...]. Se l'opera di costoro e assieme ogni loro memoria sparisse di colpo dal mondo, il mondo perderebbe di prezzo ma il destino del mondo non muterebbe e non ne avrebbe altro danno [...]». La loro grandezza, insomma, li rende «isolati, conchiusi, incapaci di emendamento e di sviluppo» e quindi «classici» e pertanto cristallizzati, «fuori della vita» (A. SAVINIO, *Maupassant e l'«altro»*, Prefazione a G. DE MAUPASSANT, *Racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia* [1944], a cura di A. Savinio, traduzione di A. Savinio e A.M. Sacchetti, Milano, Adelphi, 2004, 16-17).

Le rappresentazioni più potenti, più alte del dolore e della morte, in Omero, in Dante, in Shakespeare, non avevano nelle parole che le esprimevano il sapore del dolore, il sapore della morte. La poesia operava con mani pulite. Guardava e non toccava.³¹

Paradossalmente, invece, da buon metafisico quale è, per andare al fondo delle cose, egli sente il bisogno di scavare nella materia, di 'sporcarsi le mani', più che di salire in un superiore mondo di idee («Platone mi è sospetto!»);³² e senza per questo negare la duplicità, anzi, la molteplicità intrinseca del reale. Questo, altro non è che un effetto della rivoluzionaria perdita di aureola sancita da Baudelaire: «Il poeta non è più un ispirato [...], ma diventa egli stesso produttore di poesia. Il poeta non ascolta più la musa, ma soltanto la voce del suo proprio cuore. Baudelaire è il Copernico della poesia».³³ La forza *profondamente* fisica e terrena di Pulci, allora, per quanto grossolana possa apparire in certi frangenti, si rivela quanto meno congeniale, per Savinio, tanto da fargli sentire una grande vicinanza al poeta fiorentino e da fargli sostenere, in un testo del 1951, al quale arriveremo a breve, che «Ci sono ragioni che fanno Pulci non dico superiore, ma più schietto dei suoi successori»³⁴ (Boiardo e Ariosto).

Nel corso degli anni, Savinio si ricorderà alcune volte dell'autore del *Morgante*, ma quasi sempre in maniera erronea. Rimane la sua immagine, ma si perde un po' l'opera. In quasi tutte queste occorrenze, infatti, egli proporrà delle citazioni errate. La prima delle quali – l'unica coerente – è in *Hermaphrodito*, dove in realtà egli non riprende direttamente il testo di Pulci, ma una delle note etimologiche che aveva trascritto sui suoi appunti del 1909:

Guardando quei guerrieri tenebrosi che dissetano l'arsura del lucro nelle combinazioni fantasiose delle battiture, rammento una etimologia ridicola, pescata fra i commenti al *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci.

AZZARDO – nel tempo in cui i crociati combattevano in Terrasanta per la liberazione del San Sepolcro, essi andavano di sovente soggetti alla noia epidemica; per cui, durante le tregue d'armi, usavano radunarsi in un castello a trastullarvisi con giochi svariati. E dal nome di quel tale castello, chiamato Hassart, nacque un derivativo il quale, in seguito a vari fenomeni linguistici e fonetici incidenti, finì con l'informarsi nell'attuale sostantivo maschile, sinonimo di: rischi, pericolo, cemento ecc.; e qualificò pure quei giochi che non hanno posta fissa e, pertanto, sono severamente ostacolati dalla moralità dei probiviri. L'etimologia è una scienza buffa – *bien fol qui s'y fie*.³⁵

Questo brano della sua opera prima viene composto tra la fine del 1917 e il gennaio del 1918, quando lo scrittore è in guerra, 'imboscato' suo malgrado come interprete, sul fronte greco-turco. Il testo non riprende pedissequamente l'appunto, nel quale è riportato un brano in latino attribuito a Guglielmo di Tiro (che non troviamo però nell'*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*).³⁶ Non sappiamo se Savinio conti sulla sola memoria o se abbia addirittura portato con sé gli appunti in questione. In un caso o nell'altro, comunque, possiamo attribuire una certa importanza a questa lettura e a questi vecchi appunti, redatti circa otto anni prima. In

³¹ A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, 67 (voce *Baudelaire*).

³² ID., *Nostro padre Orfeo*, in «Corriere d'informazione», 8-9 agosto 1949; poi in ID., *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia-F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, 1008-12; quindi in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004, 1150-55, da cui citiamo a p. 1154.

³³ ID., *Nuova enciclopedia*, 67.

³⁴ ID., *Luigi Pulci*, in *Il Quattrocento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina (Unione Fiorentina), Firenze, Sansoni, 1954, 93-114; poi in ID., *Opere...*, 1343-64, e infine in ID., *Scritti dispersi...*, 1543-66: 1544.

³⁵ A. SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, 121.

³⁶ Questo il testo riportato da Sermolli senza però indicare il luogo da cui è tratto: «Cum scilicet circa annum 1200 trasfretarent Christianae acies, ad deficiendos Syria, Palestina ac Iudea barbaros, et convenirent ad munitissimum Syriae castellum, captum a Francis, cui nomen Hasarth: tantaque frequentia, ut ludus Hasardi dicerunt de more inter milites ludus alcatarius» (PULCI, *Il Morgante Maggiore...*, II, 42).

questo stesso momento, però, nasce una serie di riferimenti erronei, che si trascinano nel tempo, e che mostrano che probabilmente, almeno fino al 1950-51, Savinio non riprende la lettura del *Morgante*. In altri luoghi dell'*Hermaphrodito*, infatti, egli usa i termini *postione* (deretano) e *pordana* (peto),³⁷ attribuendoli a Pulci; in uno degli scritti che compongono *Ascolto il tuo cuore, città*, invece, vi aggiunge anche l'espressione *santa Uccella*,³⁸ che Pulci userebbe come appellativo della Madonna; mentre nella voce *Volontà* (scritta nel 1943) della *Nuova enciclopedia* affianca *pordici* a *pordane*,³⁹ dicendo che i due termini sono usati come sinonimi dall'autore del *Morgante*. Se per il *postione* troviamo una corrispondenza almeno nel Tommaseo-Bellini, non sappiamo da dove invece Savinio prenda le altre espressioni, visto che un'analisi delle concordanze delle opere di Pulci non ci ha, per il momento, portato ad alcun risultato, e che dei vocaboli *pordici* e *pordane* non ci è dato trovare traccia in alcun luogo.

Ma veniamo, dunque, all'altro grande evento pulciano della vita di Alberto Savinio, su cui ci si propone di tornare più diffusamente anche in altra sede. Ci riferiamo al ciclo di conferenze sulla cultura del Quattrocento fiorentino, organizzato fra 1950 e 1951 dalla Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, all'interno del quale a Savinio toccherà di parlare proprio dell'autore del *Morgante*. Nel Fondo Savinio sono conservati i documenti preparatori del testo in questione, che consistono in sostanza di due libri della biblioteca personale dell'autore (anch'essa conservata presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti»): l'antologia *Dal 'Morgante'. Episodi scelti e ricollegati, con introduzione e note di Antonio Marenduzzo*, Milano, Carlo Signorelli, 1928⁴⁰ e l'edizione Weston del poema (*Morgante*, edizione critica a cura di George B. Weston, 2 voll., Bari, Laterza, 1930).⁴¹ Entrambe le pubblicazioni sono ricche di note a margine di mano dello scrittore, nelle quali si riconosce la struttura del testo della conferenza in questione, che deve aver avuto luogo nei primi mesi del 1951. Nonostante l'impressione che il lavoro sia stato licenziato con una certa fretta e con un pizzico di superficialità,⁴² in questa occasione Savinio rilegge Pulci con grande attenzione alla sua sensibilità poetica. Nelle note, e di conseguenza anche nel testo definitivo della conferenza, rimane forte l'interesse per il carattere popolare di Pulci, ma lo sguardo è puntato anche su forme più raffinate dell'ispirazione pulciana:⁴³

Più che poeta, Luigi Pulci fu un cantastorie. Spiritoso, di largo fiato, commosso perfino da un patos che mancò ai suoi grandi successori, ma cantastorie.
[...] Io di Pulci penso meglio che dei suoi maggiori e di lui più gloriosi successori, appunto perché cantastorie, e dunque *più vicino alle fonti*.⁴⁴

L'espressione «*più vicino alle fonti*» (il corsivo è di Savinio) significa che Pulci è più vicino all'origine delle cose e, quindi, alla loro profonda comprensione; un attestato del suo presunto valore di metafisico *ante litteram*, cui accenneremo a breve. Pulci, in realtà, in questa occasione, viene piegato da Savinio alle sue esigenze e portato su un terreno che somiglia a quello sul quale si erano consumate le sue disgrazie.

Un dato che emerge da questa rilettura è quello della grande empatia dimostrata da Savinio nei confronti del suo lontano collega. La taccia di eresia che, in un certo senso, aveva colpito

³⁷ SAVINIO, *Hermaphrodito...*, 29 (*postione*) e 143 (*pordane*).

³⁸ ID., *Ascolto il tuo cuore, città* [1944], Milano, Adelphi, 1984, 42 (*postione*) e 65 (*santa Uccella*).

³⁹ ID., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, 395.

⁴⁰ Collocazione SAV. 598.

⁴¹ Collocazione SAV. 327.

⁴² La sintetica antologia curata da Antonio Marenduzzo sembra, infatti, essere l'unica fonte utilizzata da Savinio per comporre il suo testo.

⁴³ Si mostra molto interessato, ad esempio, alle ottave che ricalcano le forme più delicate dello strambotto. Tre volte, infatti, vi fa un appunto, sull'antologia del Marenduzzo, in corrispondenza delle ottave VII 71, XIV 88 e XVI 47 (fra le quali, solo la prima viene poi riportata nel testo della conferenza, cfr. A. SAVINIO *Luigi Pulci*, p. 1562). Si diffonde, poi, in suggestivi paragoni con le pitture di Delacroix (riferito a IV, 7, cfr. ivi, 1560) e di Rousseau il doganiere (*ibidem*).

⁴⁴ SAVINIO, *Luigi Pulci...*, 1557.

entrambi e la conseguente proscrizione fungono da collante fra i due.⁴⁵ L'analisi umana e sentimentale del poeta assume un ruolo centrale in questo scritto. Le grandi amarezze di Pulci – che, nella *Frottola* II, 163, dà il suo contributo al *topos* del buffone triste («I' ho mal quando i' rido») – le difficoltà economiche, l'abbandono da parte degli amici, sono tutte questioni che Savinio poteva ben comprendere e che aveva provato per qualche tempo sulla sua pelle, dal momento in cui, nel 1939, a causa di un articolo scritto sulla rivista «Omnibus», aveva subito l'ostracismo del Regime. La lotta di Savinio contro il fascismo (che, fino al 1939, aveva tiepidamente appoggiato) trova un riflesso nel rifiuto che l'inattuale Pulci oppone alla poesia del Rinascimento e che il Rinascimento, a sua volta, e con maggior forza, oppone a Pulci. Con evidente forzatura, nell'autore del *Morgante*, Savinio rivede sé stesso e, in un certo senso, la sua ideologia poetica degli anni Quaranta. Il Pulci «scarnito» di Savinio⁴⁶ è il simbolo di una genuina onestà intellettuale che si oppone alla retorica idealistica del potere; dove per retorica il Savinio del secondo Dopoguerra intende la sintesi di tutti i mali della cultura e della politica,⁴⁷ e per idealistica intende mistificatoria.⁴⁸ Con ironia fortemente allusiva, secondo il «metodo comparativo» che vanta di utilizzare,⁴⁹ egli accosta fascismo e Rinascita, facendo leva su questo concetto di retorica mistificatrice:

Tutti erano un po' poeti in quel tempo di Rinascita, di vita bella, in cui si cantava Giovinezza, così come alcun anno addietro anche noi si sentiva cantar Giovinezza al suon di una marcetta.
Poeta significava allora, e significò di poi, e per moltissimi significa tuttavia: mettere la vita in bella.⁵⁰

«Mettere la vita in bella», ovvero, nascondere ipocritamente la realtà. Che è il male peggiore che un metafisico, intento alla scoperta e alla manifestazione della realtà più profonda delle cose, possa concepire. Il contrario di quello che Savinio professava, nel presentare la sua mostra milanese del 1940.⁵¹

Ci resta da notare almeno un'altra cosa di un certo rilievo, che si evince in questa circostanza. Il rapporto di Savinio con Pulci, nel testo del 1951, sembra spingersi ben oltre la semplice empatia ed arrivare, come già detto, quasi a riconoscere nell'autore del *Morgante* una sorta di avo metafisico. L'illuminazione viene a Savinio di fronte alla furia di Rinaldo in battaglia (XXVI, 126, 6-8):

E cominciava a far de' moncherini,
e mozziconi e uomini da sarti,
e spesso appunto faceva due quarti.

⁴⁵ Nel caso di Pulci, come sappiamo, possiamo parlare prima di un processo di emarginazione, inaugurato da Lorenzo il Magnifico e dalla cerchia di umanisti fiorentini che intorno a lui si riunivano, e poi di una vera e propria condanna di eresia, che mirava alla *damnatio memoriae*.

⁴⁶ SAVINIO, *Luigi Pulci...*, 1544.

⁴⁷ Si vedano, ad esempio, a tal proposito, gli articoli scritti fra 1943 e 1944 e confluiti in ID., *Sorte dell'Europa*, Milano, Bompiani, 1945 (che oggi si possono leggere in ID., *Sorte dell'Europa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2014).

⁴⁸ «Che è questo continuo trasferire uomini e cose in un clima ideale? Mania soprattutto italiana. La vita così com'è, è dunque indecente?» (ID., *Luigi Pulci*, 1545). E più oltre: «Com'era il mondo prima dell'idealismo? Chiaro, io penso. Chiaro di una chiarezza propria, non aggiunta. Come passeggiare per quelle campagne, quelle città, quelle ville, quei porti che, dipinti con leggerezza e profondità, noi vediamo all'ammezzato del Museo Nazionale di Napoli» (1551). Quanto alla cultura rinascimentale, invece: «La Rinascita è tutta quanta un colossale trasferimento nel mondo ideale: in un mondo creato dal desiderio del mondo come lo si vorrebbe, dal dispregio del mondo com'è» (1553).

⁴⁹ Ivi, 1546.

⁵⁰ Ivi, 1557.

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 24.

Straordinario verso «uomini da sarti», ossia manichini: straordinaria anticipazione di quella metafisica espressione delle cose, che mio fratello e io avemmo proprio qui a Firenze, intorno al 1908 [in realtà 1910], in una casa presso la Barriera delle Cure. Ecco come il Pulci, il cantastorie, supera talvolta le frontiere dei suoi grandi successori. Trovate, nel Boiardo, nell'Ariosto, verso di così schietta anatomia poetica?⁵²

Inutile dire quanta forzatura e quanta ironia ci siano in questa affermazione. Anche se non dobbiamo dimenticare che il gioco e l'ironia, in Savinio, hanno sempre un grande valore poetico e non vanno mai degradati al rango di dichiarata falsità. Ciò che più è importante, in questo brano, resta comunque la dichiarazione di paternità della Metafisica. E anche se questa potrebbe apparire una di quelle «caute e generiche dichiarazioni rese da Savinio circa il ruolo da lui avuto riguardo la metafisica del fratello»,⁵³ per noi ha tutta l'aria di un'asserzione pubblica, circostanziata e precisa, che tutti, compreso suo fratello, avrebbero potuto udire o leggere. Se, inoltre, è giusto accettare con fiducia e senza pregiudiziali le dichiarazioni di de Chirico in merito alla questione, ci sembra doveroso fare lo stesso con quelle di Savinio, o quanto meno concedere il beneficio del dubbio. Pur senza spingere sul tasto della polemica, bisogna dire che, anche se al momento non abbiamo molti documenti che possano testimoniare il reale peso (o la reale assenza)⁵⁴ di Savinio nella fondazione della Metafisica, ci pare giusto dare più valore alla fluidissima circolazione di idee, nozioni e impressioni intrattenuta dai fratelli de Chirico fra il 1909 e il 1910. Considerata questa loro comunanza di intenti,⁵⁵ la nascita della Metafisica sarà forse stata qualcosa di più complesso di un'illuminazione improvvisa attribuibile al solo de Chirico, il quale avrà quantomeno tenuto in buon conto il costante colloquio col fratello, cui ha sempre tributato una grande ammirazione.

L'incolpevole Pulci diventa così anche un pretesto di rivendicazione. Nel cantiere artistico che porta alla creazione della Metafisica fa capolino la sua smunta figura («pura lisca»), come presenza a margine e, tutto sommato, poco adatta al contesto; un po' come, in fin dei conti, la sua immagine di autore doveva essere percepita anche ai suoi tempi (o almeno dalla sua cerchia di amici e colleghi) e come sarà spesso vista lungo il corso della storia. Lo studio e la rilettura del *Morgante* di cui abbiamo dato conto in queste pagine rimangono, nonostante tutto, un grande tributo di ammirazione verso Pulci e testimoniano la necessità sentita da Savinio di una rivalutazione della sua opera e del suo genio poetico popolare e 'inattuale'.

⁵² ID., *Luigi Pulci...*, 1563.

⁵³ PICOZZA, *Giorgio de Chirico...*, 45.

⁵⁴ Intendiamo, ovviamente, documenti che non si riducano alla sola voce di Giorgio de Chirico.

⁵⁵ Comunanza e affinità ben espresse da Savinio nella commossa e ispirata *Prefazione a Casa «la Vita»*, scritta quando ormai da qualche tempo le strade fra i due si erano divise: «È là [nel regno della Morte] che io e mio fratello ci ritroveremo quali eravamo vent'anni sono, quando nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero» (15).