

LUCILLA LIJOI

«La mort parfumée»: *Alberto Savinio tra D'Annunzio e dannunzianesimo*

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&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCILLA LIJOI

«La mort parfumée»: Alberto Savinio tra D'Annunzio e dannunzianesimo

L'opera letteraria di Alberto Savinio è caratterizzata da un'aperta ostilità nei confronti di Gabriele D'Annunzio (e del «dannunzianesimo», storico e perenne), colpevole di ostentare in ogni aspetto della sua produzione artistica (dalla forma al contenuto) una retorica imbellettata e mistificatrice, che occulta l'essenza del reale e impedisce l'accesso alla verità della conoscenza. L'intervento si propone di indagare i luoghi dell'opera saviniana in cui tale ostilità diviene programmatica ed esplicita, al fine di dimostrare che la polemica nei confronti di D'Annunzio e dell'estetismo costituisce per Savinio una battaglia dalla forte connotazione etica. Alla mistificazione morbosa della verità che l'esteta realizza in maniera seducente (una «morte profumata», una cosmesi funeraria), Savinio oppone infatti la sanità del suo surrealismo civico, la cui operazione di «svelamento» dell'oculto (l'ἄρρωστον di Hermaphrodito) ha il fine ultimo di garantire la piena consapevolezza dell'essere da parte dell'artista. A supporto di questa tesi, i testi che verranno presi in particolare considerazione sono il saggio Maupassant e l'altro (1944), in cui Savinio si produce in un organico j'accuse del «virus dannunziano», e la biografia della ballerina Isadora Duncan contenuta in *Narrate, uomini, la vostra storia* (1944), dove i poli inconciliabili dell'estetismo e del surrealismo metafisico si condensano nelle figure di Apollo («dio dell'estetismo») e della ballerina, in un gioco estremo che al superomismo dannunziano oppone – vittoriosamente – il supercivismo saviniano.

«Dannunziano» è più che una forma letteraria, più che una variante dell'estetismo, più che l'imitazione dell'opera e della vita di Gabriele D'Annunzio: è una condizione fisiologica. Dannunziani si nasce, non si diventa. Il dannunzianesimo precede la nascita di colui che a questa forma mentale ha dato il proprio nome, ossia Gabriele D'Annunzio, e le sue origini affondano nella notte dei tempi.¹

Nel 1913 Alberto Savinio (Atene, 1891-Roma, 1952) viveva a Parigi con la madre Gemma Corvetto e il fratello Giorgio de Chirico. In quello stesso periodo si trovava a Parigi in esilio dorato anche Gabriele D'Annunzio, incline più che mai a cavalcare l'onda di un successo e di un'ammirazione che non avevano uguali tra i salotti e gli ambienti culturali parigini, e che lo condussero a comporre opere direttamente in francese. In particolare, risale al 1913 la composizione e la messinscena di una «comédie» in versi intitolata *La Pisanelle, ou la mort parfumée*.² Si

¹ A. SAVINIO, *Pronomi*, in *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, 299. *Nuova Enciclopedia* venne pubblicato postumo nel 1977 sulla base di alcuni appunti e indici dattiloscritti compilati da Savinio e oggi conservati presso il Fondo Savinio del Gabinetto G.P. Vieusseux a Firenze. Molte voci erano già state anticipate su rivista, ma la voce *Pronomi* risulta inedita fino alla pubblicazione in volume.

² La tragicommedia, in tre atti e in versi e con protagonista Ida Rubinstein, andò in scena al Teatro dello Châtelet il 12 giugno 1913 per la regia di Mejerchol'd e la musica di Ildebrando Pizzetti; ebbe scarso successo di pubblico. L'opera fu pubblicata tra il giugno e il luglio del 1913 sulla «Revue de Paris» e in volume nel 1935 con il titolo *La Pisanelle, ou le jeu de la rose et de la mort*. In Italia, con traduzione di Ettore Janni, apparve invece tra il luglio e l'ottobre 1913 sulla «Lettura», e in volume per Treves nel 1914. Il titolo scelto fu *La Pisanella* (per ulteriori approfondimenti sull'opera e sul personaggio di D'Annunzio si rimanda a S. COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012). Come si può notare, il sottotitolo *La mort parfumée* compare solo nella versione dell'opera andata in scena a Parigi: perciò non sembra troppo azzardato immaginare che Savinio (del resto assiduo frequentatore di teatri e già attivo nella vita culturale dell'epoca), così colpito dall'espressione anche a distanza d'anni, abbia effettivamente assistito alla rappresentazione allo Châtelet. Un riferimento implicito alla tragicommedia dannunziana si trova anche in A. SAVINIO, *Maupassant e «l'altro»*, Milano, Adelphi, 1975, 98: «il mio organismo è così intollerante di estetismo, che non posso pensare a D'Annunzio, alla Duse, e persino a Mallarmé [...] senza avere un'impressione di morte. Direi meglio: di *mort parfumée*». Il saggio-biografia dedicato a Maupassant fu scritto da Savinio nel 1944: con titolo *Lui e «l'altro»* costituiva infatti l'introduzione a *Venti racconti di Guy de Maupassant*, Roma, Documento, 1944, di cui Savinio aveva curato anche la traduzione. Con titolo *Maupassant e «l'altro»* il testo fu ripubblicato nel 1960 dal Saggiatore per la Biblioteca

trattava di una tragicommedia di ambientazione medievale sospesa tra misticismo e trasognato erotismo, in cui la protagonista, la meretrice Pisanelle, moriva danzando soffocata dalle rose di una regina gelosa.

Purtroppo non ci è dato sapere se nel 1913 Alberto De Chirico, all'epoca ventiduenne e ancora lontano dagli esiti surrealisti della sua opera, abbia assistito alla rappresentazione della tragicommedia di D'Annunzio (di cui pure, tuttavia, è più che probabile che abbia avuto all'epoca almeno un «sentore»); ciò che sappiamo per certo, invece, è che l'espressione dannunziana «*mort parfumée*» dovette impressionarlo particolarmente se – a distanza di ventitré anni dalla messinscena parigina – la ripescò dalle memorie giovanili e la propose all'attenzione dei suoi lettori parlandone in questi termini:

Gabriele D'Annunzio ha commentato il titolo di una tragedia francese con questo sottotitolo: *la Mort Parfumée*. Coincidenza fortuita? Nulla come questo sottotitolo esprime così compiutamente la natura, il carattere, la *psiche*, e diciamo pure il «fortunato macabrisimo» di ciò che insistentemente, disperatamente, e forse incomprensibilmente, noi chiamiamo *estetismo*. [...] Avviene talvolta che «l'interprete» pone le mani su opera già fradicia essa stessa di estetismo. [...] Ma prima del difficile, del pericoloso processo, bisognerà rimuovere uno degli equivoci più pesanti che ostacolano la precisa comprensione delle cose dell'arte: l'opposizione tra Poesia e Estetismo.³

L'articolo, intitolato *Estetismo*, è il commento, o meglio la stroncatura, al film di Max Reinhardt *Sogno di una notte di mezza estate*, tratto dall'opera di William Shakespeare. Variamente indirizzati gli strali, tanto al regista quanto a «Willy», entrambi accusati di «estetismo»; di diversa caratura le condanne: minore per Reinhardt, maggiore per Shakespeare:

Film, *Sogno di una notte di mezza estate* è stato giudicato non privo di errori. [...] Quanto agli errori riconosciuti, per unanime accordo, essi sono stati imputati al solo Reinhardt. Non un'accusa che risalisse al «grande Willy». Perché? Se *Sogno di una notte di mezza estate* è un errore, men colpevole chi ha diretto il film di chi ha ideato il testo originale. La quale distinzione non mira affatto a disculpare il regista. Reinhardt è reo. Ma Reinhardt è sempre *reo*. È questo stato di cronica consapevolezza, lo pone appunto fuori causa. Shakespeare invece, accanto a *Sogno di una notte di mezza estate*, ha lasciato opere di ben altra levatura. Più giusto dunque puntare l'accusa sul delinquente occasionale, che su quello fisiologico.

Ma in cosa consiste esattamente l'accusa di «estetismo»? E cosa intende Savinio con questo termine? Precisiamo subito che per Savinio è possibile distinguere tra un estetismo perenne e un estetismo storico, movimenti ugualmente pericolosi e dannosi tanto a livello estetico quanto a livello etico. Savinio inserisce l'estetismo tra le malattie virali più infide e subdole della letteratura di ogni tempo e luogo e, proprio nel già citato articolo del 1936 (che per il suo carattere lucido e programmatico è un gioiellino di poetica saviniana), lo presenta in questi termini:

Ogni paese possiede una sua particolare forma di estetismo. Intendo i paesi suscettibili di cultura propria. [...] Questa sincronicità tra cultura e estetismo conferma che questo è un'emanazione della cultura, ossia dell'*anima* di un popolo e di un paese. Per meglio dire, l'estetismo è la parte peggiore di una cultura: la parte caduca, degenerare, marcia. I ritagli, le scorie, la sbavatura. Meglio ancora l'estetismo è la «perla», il «morbo» di una cultura. Come tale [...] l'estetismo, forma «corrotta» della cultura, riesce quasi sempre più accetta, più gradita,

delle Silerchie, con «preludio» di Giacomo Debenedetti (ora in G. DEBENEDETTI, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, introduzione di R. Manica, con uno scritto di E. Sanguineti, Palermo, Sellerio, 2012).

³ A. SAVINIO, *Estetismo*, in «La Stampa», 8 aprile 1936 (non ripubblicato in volume).

più «popolare» che non le forme sane, pulite, serie della cultura stessa. In arte, il *faisandé* incontra molto.

Si ponga attenzione alla natura ossimorica dell'accostamento tra «morbo» e «perla», che richiama l'espressione dannunziana «*mort parfumée*». In questo modo Savinio descrive con molta precisione la natura ingannevole e dolosa di un atteggiamento poetico che celebra lo scarto e il rifiuto per farne il simbolo di un'arte all'apparenza elegante e raffinata, ma in realtà mistificatoria e putrefatta.

Nel divenire storico l'estetismo è dunque considerato da Savinio come «l'emanazione» deforme di una cultura potenzialmente viva, sana e pulita, ma a tratti contagiata da un virus contro il quale non sempre è facile trovare un vaccino. Nell'immaginario dello scrittore si delinea pertanto una «sincronicità», o meglio un'opposizione tra due forme culturali, la cui eco (o è il caso di dire il cui odore?) si rifrange e si diffonde in tutta la sua produzione artistica. Savinio infatti, anche senza aver mai raccolto in forma di saggio le sue osservazioni «antiestetiche», costella la propria opera di «pillole» e farmaci destinati a opporsi al pestifero morbo, scagliandosi ora contro l'estetismo come movimento assoluto, ora contro i suoi rappresentanti storici, come Reinhardt, Debussy, Mallarmé, Ida Rubinstein, Chateaubriand, Byron, Shelley, la Duse e, sopra a tutti, Gabriele D'Annunzio.

Come ogni movimento culturale, anzi, come ogni «fede» poetica che si rispetti, anche l'estetismo ha un nume tutelare, potente e felice di una sistemazione nientemeno che nel Pantheon olimpico. Si tratta di Apollo, che la fervida e caustica fantasia saviniana, imbevuta di mito e ironia, immagina come l'essere divino che meglio rappresenta la vanità, la vacuità e l'inconsistenza dell'esteta e del suo atteggiamento. La gustosa descrizione del dio si può leggere alla voce *Apollo* di *Nuova Enciclopedia*:

APOLLO: L'essere nato in un'isola galleggiante ha gravemente influito sul carattere di Apollo. [...] L'instabilità di Delo, l'isola galleggiante nella quale Latona generò ai piedi di un palmizio i due bambini avuti da Giove, spiega il carattere di Apollo [...]. Apollo è il più fatuo degli dei olimpici, il più vanesio, il meno significante. Gli Apolli abbondano tra noi. Basta guardarsi attorno: uomini di bella prestanza, con occhi a mandorla e aperti come finestre (ossia che non vedono né di dentro né di fuori), larghi di spalle, stretti in vita, bellissimi e di una inutilità perfetta. [...] Gli altri dei esercitano chi delle professioni, chi come Vulcano pratica addirittura un mestiere. Apollo, questo bellimbusto ingombrante e inetto a ogni occupazione seria, fu fatto musagete non sapendosi che altro fare di lui, cioè a dire conduttore delle muse, una carica che qualunque uomo fornito di un minimo di dignità avrebbe rifiutato con sdegno. Apollo oltre a ciò è il fuggatore di tenebre, l'apportatore di luce, il sole in persona. [...] Rappresentanti di Apollo in poesia sono Giorgio Byron, Shelley, Gabriele d'Annunzio. Pensando all'inutilità di certa luce, vien voglia di scendere in cantina. [...]. Vogliamo dire la verità? Apollo è il dio dell'estetismo. Quanto al mondo è più inconsistente, più retorico, più isterico, lo ha eletto suo dio. Noi siamo per il serpente Pitone.⁴

I punti su cui Savinio insiste maggiormente sono quelli legati all'inutilità sociale di Apollo in un olimpo altrimenti perfettamente ordinato e organizzato, in cui tutti gli dei svolgono una funzione precisa. Apollo, al contrario, è la «perla» nata senza un perché, l'ingranaggio malformato a cui non si riesce a trovare una posizione nel sistema, e che dunque è declassato a musagete.

Nemmeno la sua parentela con il sole riesce a riscattarlo, e persino la luce che emana è inutile. In Apollo si manifesta piuttosto una contraddizione di termini: egli è il fuggatore di tenebre, ma i suoi occhi a mandorla «non vedono né di dentro né di fuori». Si presti attenzione a questa notazione,

⁴ ID., *Apollo*, in *Nuova Enciclopedia...*, 50-51. La voce *Apollo* venne pubblicata su «Domus», XIV, 166, ottobre 1941, 47-48, e sulla «Stampa» il 27 aprile 1943.

apparentemente lasciata cadere nella selva dei tratti distintivi degli «apollini», ma in realtà ricca di significato, specialmente se si considera che gli atti del vedere, del guardare e dell'osservare sono per Savinio di estrema importanza, e costituiscono il primo fondamento gnoseologico della sua operazione artistica.

Il tema dello sguardo informa di sé le dichiarazioni di poetica di Savinio fin dagli anni della composizione di *Hermaphrodito* (1918) e della collaborazione a «Valori Plastici»,⁵ la rivista che servì ai fratelli De Chirico da culla e manifesto della Metafisica.

Solo chi è divinamente dotato di sguardo metafisico gode della visione interna delle cose, «radiografandone» l'essenza, o meglio, come ci suggerisce il sottotitolo di *Hermaphrodito*, osservandole col telescopio e al microscopio.⁶ In questo modo lo sguardo è per il metafisico il primo strumento della conoscenza e il primo *accessus* alla verità, poiché gli permette di cogliere quanto di «fantastico» anima la realtà, aprendogli «un vasistas nel sipario dell'ἄγνωστον».⁷ Il «vedere» consiste dunque in una coraggiosa e fine attività gnoseologica di svelamento e di costatazione empirica della nudità dell'essere, che il metafisico porta alla luce in virtù di uno sguardo sgombrato da pregiudizi o ripugnanza.

Al contrario, l'esteta rifugge da una simile operazione conoscitiva – ecco perché i suoi occhi non vedono «né di dentro né di fuori» – poiché prova vergogna di mostrarsi (a se stesso e agli altri) nella purezza della sua essenza: per questo motivo egli ricorre a ingannevoli soluzioni di «*maquillage*», camuffando la realtà con abili e sinuosi trucchi e occultandola nel torbido. Il risultato è un processo volutamente seduttivo e mistificatorio, che si traduce nella confezione da parte dell'esteta di opere d'arte destinate a conservarsi in uno stato di meravigliosa mummificazione, come leggiamo in un articolo di Savinio del 1949 intitolato *Metafisica e regia*:

Ora, quale la ragione psichica dell'estetismo, di questa superficie bella, squisita, rara?... Nascondersi. Nascondere quello che sta sotto. O perché quello che sta sotto lo si tiene per indecoroso, o perché lo si tiene per inconsistente. Provatevi a sollevare il manto dell'estetismo, di qualunque estetismo: quasi sempre troverete sotto vacuità o volgarità, o vacuità e volgarità assieme. [...] Il manto estetico è in certi casi così fitto, così rutilante [...] che ferma lo sguardo e gli vieta di andar oltre. Nel qual caso – fermare lo sguardo e vietargli di andare oltre – il fine dell'estetismo è pienamente raggiunto. [...] Vendetta dell'esteta. Perché l'esteta nutre un rancore profondo per la sostanza, e soprattutto per quella sostanza delle sostanze che è la sostanza poetica; e ogni volta che può, la calpesta.⁸

Ritorna in questo testo il tema dell'opposizione tra Poesia ed Estetismo analizzato da Savinio nell'articolo del 1936 poco sopra citato, e che si può tranquillamente riformulare nell'opposizione tra Metafisica ed Estetismo: «fermare lo sguardo» e vietargli di «andare oltre» («μετά») significa

⁵ La rivista, fondata a Roma da Mario Broglio e attiva tra il 1918 e il 1922, fu per Giorgio De Chirico e Alberto Savinio il principale veicolo di trasmissione degli ideali della Metafisica. La maggior parte degli scritti di Savinio apparsi su «Valori Plastici» è oggi raccolta nel volume A. SAVINIO, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano-V. Trione, con nove disegni dell'autore, Milano, Adelphi, 2007.

⁶ Opera prima di Savinio, *Hermaphrodito* (sottotitolo *Microscopio-Telescopio*) vide la luce presso Vallecchi, a Firenze, nel 1918, per le Edizioni della Libreria della Voce. Molti dei capitoli che compongono il testo erano però già apparsi su numerosi periodici italiani e stranieri (per approfondimenti si rimanda ad A. SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, introduzione di A. Giuliani, Milano, Adelphi, 1995).

⁷ ID., *Hermaphrodito*, in *Hermaphrodito e altri romanzi...*, 122.

⁸ ID., *Metafisica e regia*, in «Il nuovo Corriere della Sera», 18 maggio 1949, ora in ID., *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2004, 1090-94: 1092-93.

infatti soffocare – diremo meglio, accecare – l'«occhio guardatore»⁹ del metafisico, ostacolandone il *cursus* interpretativo e, in ultima analisi, paideutico.

Diversamente dall'esteta e dal suo «*camouflage*» il metafisico è impegnato in un ben definito compito educativo e sociale, come Savinio spiega chiaramente nella *Prefazione a Tutta la vita*, considerata dalla critica come la sintesi più completa del suo programma artistico:

nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo? una specie di apostolico fine. Quanto alla «poesia» del mio surrealismo, essa non è gratuita né fine a se stessa, ma a suo modo è una poesia «civica», per quanto operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*.¹⁰

Si tratta, com'è facile immaginare, di una citazione più volte utilizzata dai critici di Savinio, che però mi sembra possa acquistare nuova risonanza se la si legge come il controcanto alle premesse estetiche fin qui delineate. La poesia «civica» o «supercivica»¹¹ è infatti il rimedio ai guasti alla «sostanza» causati dall'estetismo, perché laddove l'esteta opera in una dimensione distruttiva e autoreferenziale, il surrealismo di Savinio è formativo e ambiziosamente orientato all'edificazione di una civiltà che non si vergogni della sostanza, come l'esteta, ma che coraggiosamente viva nella consapevolezza della propria intima «nudità», senza maschere o infingimenti.

Alla volontà formativa si accompagna in Savinio un empito combattivo, che vede l'artista impegnato in una crociata filosofica nutrita di accesa denuncia – che sfiora toni apocalittici e allarmisti – nei confronti dei danni che l'estetismo avrebbe generato su scala mondiale, erodendo i meccanismi sociali dalle fondamenta.

A questo proposito è particolarmente utile ai nostri fini il *j'accuse* che si legge in *Maupassant e l'altro*, un breve saggio del 1944 che costituisce la fonte saviniana più importante per il tema che stiamo trattando:

L'estetismo è una forma esteriore non determinata, né sorretta, né giustificata da una effettiva sostanza interiore. L'estetismo è una superficie che talvolta nasconde il falso e quasi sempre nasconde il vuoto. Da qui l'aspetto studiatamente bello dell'estetismo, ma inerte, non vivo e in fondo ripugnante come la morte. Il pericolo che rappresenta l'estetismo (gli estetismi) e il danno che esso reca *sunt graviores* di quanto si crede. Esaminato biologicamente, l'estetismo è un residuo, una sopravvivenza, un *cadavere mascherato*: è il residuo di qualche cosa che non ha più possibilità né diritto di vita, e che a fine di far accettare la sua anacronistica presenza «si maschera di bellezza». Gli estetismi sono altrettante cose morte, e dunque altrettanti veleni che intossicano la vita dell'umanità. Tutto il male che inferma il mondo, e genera ogni genere di crisi, e fa scoppiare le guerre, e rende necessarie e «salutari» le rivoluzioni: tutto il male nasce dall'accumularsi degli estetismi, ossia dall'accumularsi dei residui e delle sopravvivenze che a poco a poco compongono enormi sedimenti di cose inattuali, di cose false, di cose morte. [...] Pochi sono disposti a «prendere sul serio» il pericolo del dannunzianismo, del dusismo, del

⁹ Il tema dell'«occhio guardatore» compare in *Casa «la Vita»*, libro di racconti che Savinio pubblicò per Bompiani nel 1943. I racconti sono incorniciati da undici «occhi», il primo dei quali è detto (il pleonaso è solo apparente) «occhio guardatore» (vedi ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri-P. Italia, Milano, Adelphi, 1999).

¹⁰ ID., *Prefazione a Tutta la vita*, in ID., *Casa «la Vita» e altri racconti...*, 556. *Tutta la vita* uscì per Bompiani nell'estate del 1946 (anche se il colophon reca la data 1945), e conteneva tredici racconti. Nel 1953, poco tempo dopo la morte di Savinio (scomparso nel 1952), Maria Savinio e Bompiani curarono una nuova edizione, accresciuta di alcuni racconti, e mantenendo la *Prefazione* all'edizione del 1946 (per approfondimenti si rimanda alle *Note ai testi* dell'edizione Adelphi del 1999).

¹¹ Considerando il termine «supercivismo» in questo contesto, sorge il dubbio che Savinio l'abbia coniato in opposizione al dannunziano «superomismo».

mallarmeismo, di altri estetismi letterari; ma basta pensare che gli estetismi ossia i residui e le sopravvivenze di cose morte non sono soltanto letterari, ma sono filosofici, sono astronomici, sono politici, sono sociali, sono ideologici, sono mentali; e il pericolo degli estetismi appare nella sua immensa gravità quando si pensi che il mondo è ingombro attualmente di sopravvivenze che lo intossicano e ne paralizzano il funzionamento.¹²

Rispetto alla voce *Apollo* sopra citata, il tono di questo testo è scevro da ogni sfumatura ironica. Assistiamo all'accesa condanna di una forma d'arte – in questo caso *forma mentis* – malefica e velenosa in ogni sua manifestazione, dipinta da Savinio come il ricettacolo e la causa di ogni male, ma dai più profondamente sottovalutata. Ci si soffermi, in particolare, sull'utilizzo di una trama metaforica che riguarda il campo semantico della malattia, in dialogo con il termine «morbo» utilizzato nell'articolo del 1936: l'estetismo è un «veleno» che «intossica» la vita dell'umanità, «infermando» e «paralizzando» il mondo.

Ricompare anche il motivo di quella che, con termine tecnico, potremmo definire «tanatoestetica» (o «cosmesi funeraria»), e che conduce l'esteta a «mascherare di bellezza» i cadaveri. Il cadavere è il trasparente simbolo del residuo inattuale, delle cose passate e false, in opposizione alle quali Savinio, come si è visto, auspica l'avvento di una «salutare rivoluzione». Nel sintagma si prolunga il gioco metaforico legato alla «malattia», così che l'operazione nuova del surrealismo civico (e, in generale, delle avanguardie novecentesche) si configura come un atto igienico e catartico, che vede Savinio attivo in una missione rigenerativa nella quale si traduce, in ultima istanza, il «compito dello scrittore». In un articolo del 1950, infatti, Savinio sostiene che tale compito consista «nell'insegnare all'uomo la sua presente condizione», abbandonando «le ipocrisie di un Fogazzaro, la borsa retorica di un D'Annunzio».¹³ Nel complesso, il profilo adottato è ancora improntato a un'etica pedagogica, come dimostra in questo caso l'uso del verbo «insegnare», e com'è in effetti esplicitamente dichiarato in questo programmatico passo di *Maupassant e l'altro*:

I soliti stupidoni domanderanno una volta ancora perché Nivasio Dolcemare se la prende con Eleonora Duse, con Gabriele D'Annunzio, ecc., e denunceranno una volta ancora la sua malignità, la sua malvagità. A che spiegare? A che giustificarlo? Non è questione di malignità, non di malvagità, ma di educazione – semplicemente. Tutti sanno che non è bene posare un pitale in mezzo a una tavola da pranzo ma ignorano altre cose da non fare. Si tratta di allargare il raggio dell'educazione. Ossia delle cose da non fare.¹⁴

Seguendo il percorso formativo immaginato da Savinio è allora possibile rintracciare i precetti di un vero e proprio «galateo antiestetizzante» che, nella maggior parte dei casi, si risolve nell'abbassamento comico e nella demitizzazione di Gabriele D'Annunzio, considerato dallo scrittore non solo un rappresentante di Apollo, ma anche uno dei principali «untori» del morbo dell'estetismo, soprattutto per quanto riguarda l'Italia. È proprio in Italia, infatti, che si sarebbe diffuso più rapidamente «quel *virus dannunziano* che anche alle cose più semplici e naturali dà una forma estetizzante, tronfia e cafona, e si riassume nei principi del 'rendere la vita bella' e del 'vivere pericolosamente': la forma retorica tra le più perniciose, che come tale va perseguitata e inesorabilmente distrutta».¹⁵

È allora in questo contesto di «educazione civica» che vanno intesi i frequentissimi riferimenti parodici alla figura e all'opera di D'Annunzio, all'interno di un progetto che dal particolare si allarga ambiziosamente al generale, ponendosi il fine («apostolico») di liberare il mondo dal

¹² ID., *Maupassant e l'altro*..., 21-22. I termini «dannunzianismo» e «dannunzianesimo» sono usati da Savinio indifferentemente.

¹³ ID., *Compito dello scrittore*, in «Ulisse», IV, II, 2 aprile 1950, 572-75, ora in ID., *Scritti dispersi*..., 1323-29: 1327.

¹⁴ ID., *Maupassant e l'altro*..., 97, n. 12.

¹⁵ ID., *Pronomi*, in *Nuova Enciclopedia*..., 300.

dannunzianesimo: «e non solo il dannunzianesimo legato alla persona stessa di D'Annunzio, ma il dannunzianesimo eterno e universale».¹⁶

Questo compito è perseguito da Savinio in modo capillare e metodico, analizzando e denunciando con acribia (e, talvolta, idiosincrasia) ogni aspetto del dannunzianesimo, a partire da quello letterario.

Per introdurre questa fase della lotta al dannunzianesimo può essere interessante partire dal già citato scritto del 1951 intitolato *Luigi Pulci*, in cui Savinio racconta di aver assistito a una commemorazione di Luigi Pirandello «fatta in tono piagnucoloso» («perché? che *nasconde* quel tono?»). Seguono la definizione da vocabolario del verbo «commemorare», ovvero «ricordare in pubblico con solennità», e la considerazione per cui «da solennità a piagnucolosità il passo è breve. Tonalità ambedue della retorica. Forme ambedue di quell'ottimismo di maniera che fa vedere uomini e cose non come sono, ma come li si vorrebbe: in una luce ideale».¹⁷

Ritorna il tema dell'inutilità della luce già toccato alla voce *Apollo* («pensando all'inutilità di certa luce vien voglia di scendere in cantina»), accompagnato dall'ormai nota denuncia mossa all'estetismo di nascondere la realtà (ma questa volta, trattandosi per l'appunto di una commemorazione, il motivo è analizzato sotto l'aspetto retorico). Lo scritto prosegue così:

Questo abbonimento, questo abbellimento di uomini e cose, questo bagno nella luce ideale, alle anime pie riesce gradito. A me no, a me riesce insopportabile. [...] Insopportabile e irritante. Tanto più irritante in quanto sento che la luce ideale serve più che altro a nascondere. Come la maionese sul pesce fracido. Questa maionese oratoria andrà magari bene a una commemorazione di D'Annunzio [...].¹⁸

Si noti l'espressione «maionese sul pesce fracido» che, oltre a muoversi nel solco della parodia, richiama le metafore mortuarie viste in precedenza, configurandosi come la versione gastronomica della «*mort parfumée*». Ma quali sono le principali caratteristiche della «maionese oratoria»? Savinio non lo precisa in questo articolo, ma dalla lettura dei suoi scritti è possibile estrapolare una serie di precetti che, se catalogati, costituiscono un vero e proprio *vademecum* di scrittura antidannunziana, offrendo un'alternativa più «sana» all'uso della «maionese» in poesia.

In primo luogo, è bene evitare le iperboli:

Molto usate dalle donne e, su un piano, non dico più alto, ma diverso, da poeti come Carducci, come D'Annunzio. Studio questo caso su una persona (donna) con la quale m'incontro spesso. Per questa persona l'appena grande è *enorme*, il gradevole *sublime*, a una temperatura un poco più che tèpida, essa *crepa*, a un'aria un po' fresca essa si *marmisce*; e l'ènfasi dell'eloquio dà maggior vento all'iperbole. Ma l'iperbole, più che riempire, gonfia. Una specie di gravidanza isterica.¹⁹

Discutibile è l'uso di parole e immagini desuete:

L'esteta si studia di dare a se stesso, alla propria vita, alle proprie opere, se autore di opere, un'apparenza diversa dalla naturale, e uniformemente bella. L'esteta scarta le cose usuali, scarta

¹⁶ ID., *Luigi Pulci*, testo anticipato in due articoli sul «Corriere d'informazione»: *Applaudono in Mac Arthur il campione della «vita bella»*, 28-29 aprile 1951, e *Viaggio in pallone*, 30 aprile-1 maggio 1951; pubblicato nel volume collettaneo *Il Quattrocento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Firenze, Sansoni, 1954, 93-144; ora in ID., *Scritti dispersi...*, 1543-6: 1550.

¹⁷ Ivi, 1543.

¹⁸ Ivi, 1543-44.

¹⁹ ID., *Riempire l'animo*, in «Corriere d'informazione», 12-13 dicembre 1949, ora in ID., *Scritti dispersi...*, 1243-46: 1246.

gli oggetti usuali, scarta le immagini usuali, scarta le stesse parole usuali, come indegne e da vergognarsene, e non usa se non cose, oggetti, immagini, parole di riconosciuta bellezza, di riconosciuta eleganza, di riconosciuta nobiltà. Gabriele d'Annunzio, esteta tra i maggiori e cultore della sistematica bellezza, dichiara, nella prefazione al *Martirio di San Sebastiano*, che, in questa sua opera francese, non ha usato parola che avesse meno di cinquecento anni di vita. Tutte parole nobilissime, dunque. Perché la nobiltà, come si sa, si misura ad anni. [...] Mentre noi tutti diciamo Rimini, D'Annunzio diceva Rimino. Mentre noi tutti diciamo pineta, D'Annunzio diceva pineto.²⁰

Dannosissimo – Savinio stesso ne è contagiato – l'impiego di avverbi in *-mente*:

Ecco un esempio di quanto pericoloso è il virus dannunziano e difficile sfuggire al suo potere. Io stesso ho usato qui sopra [citazione dalla voce *Pronomi* di *Nuova Enciclopedia*, in parte poco sopra riportata] l'avverbio «inesorabilmente», che al pari di «inflessibilmente» e di altrettali avverbi è infetto di dannunzianesimo. Si sono compilati dei vocabolari per facilitare la comprensione della lingua di D'Annunzio: si compilino piuttosto dei vocabolari delle parole dannunziane, perché gli italiani imparino a conoscerle e a evitarle.²¹

Infine, l'attenzione di Savinio si rivolge non solo allo stile letterario, ma anche al *ductus* della scrittura: sarebbe sintomo di estetismo l'utilizzo di lettere grandi e spesse, spia di un'indole tesa al sublime, come leggiamo in un articolo del 1948:

anche digiuni di grafologia, possiamo dire che scrivere grande è segno di animo retorico ed estetizzante. Retori ed esteti, come Chateaubriand e D'Annunzio, scrivevano grande. [...] Segno di estetismo [...] sono talune scritture non in un punta di penna, ma in punta di pennello, come quelle di Emilio Cecchi, di Enrico Falqui, di Jean Paulhan.²²

L'abuso di questi tratti stilistici conduce alla confezione di un tipo di poesia che Savinio è fisiologicamente portato a rifiutare, poiché essa dà corpo a quella forma d'arte demistificante che, come abbiamo visto fin da subito, si oppone ai concetti saviniani di verità e supercivismo.

Evocativo a questo proposito è l'episodio di *Dico a te, Clio* (resoconto di un viaggio in Abruzzo e in Lazio compiuto da Savinio nel 1939) in cui Savinio, visitando i luoghi dannunziani (la pineta, la casa natale del poeta) si produce nel breve – e caustico – commento di alcuni versi della *Canzone di Mario Bianco*:

Gabriele D'Annunzio parla al fantasma di Mario Bianco, morto nella presa di Tripoli:

*Buon figlio, se non odi
qui fragor di battaglia né ti sazia
l'effuso dopo te sangue di prodi,*

*Ben odi qui, sepolto nella grazia
di San Giovanni, le tue querce cave
vaticinare al vento di Dalmazia.*

²⁰ ID., *Metafisica e regia...*, 1092.

²¹ ID., *Pronomi*, in *Nuova Enciclopedia...*, 300. Con ogni probabilità Savinio allude al *Vocabolario dannunziano: con un autografo e un ritratto del poeta*, di Giuseppe Lando Passerini, Firenze, Sansoni, 1928.

²² ID., *È in decadenza lo scriver grande*, in «Il nuovo Corriere della Sera», 29 gennaio 1948, ora in ID., *Scritti dispersi...*, 722-27: 722-23.

L'immagine delle querce cave ha qualità adesive e si appiccica alla memoria dell'amico che ci guida in questo viaggio in Abruzzo. [...] Arriviamo a San Giovanni in Venere a mattino alto, e prima di dare anche uno sguardo alla basilica, esaminiamo i tronchi delle querce che a destra, e in società con alcuni ulivi, compongono una piccola foresta. *Non uno è cavo*. [...] Forse abbiamo inteso male. Ma che altro può significare «quercia cava» se non quercia «squarciata dal fulmine»? Per molti la poesia è una sublime inesattezza. Nella nostra curiosità di verificare, qualcuno avrà creduto scoprire un sentimento apoetico. Intanto, e per colpa di questi equivoci, le carte della poesia giacciono in grande confusione. Goethe diceva *poesia e verità*, e questa è una delle poche ragioni perché ancora non abbiamo tolto il saluto all'«olimpico» Volfango.²³

Al di là del tono ironico e polemico (Savinio stesso riconosce a stesso una certa pedanteria), è facile intravedere anche in questo brano i termini della missione educativa che lo scrittore desidera intraprendere, tanto più che – la citazione è tratta ancora da *Dico a te, Clio* – egli si considera uno tra i pochi intellettuali adatti al compito: «sul margine della pineta di Pescara è scritto: “Pineta Dannunziana”. L'amore per la poesia di D'Annunzio non mi acceca. Mi lusingo di essere tra i pochissimi italiani del tutto immuni di dannunzianismo».²⁴

Forte dunque di tale immunità, Savinio si concede numerose altre incursioni in territorio dannunziano, caratterizzate da un tono oscillante tra l'ironico, il pungente e, talvolta, l'impetoso. Per questioni di spazio non è possibile riportare l'elenco completo di tali riferimenti, pertanto ci limiteremo a commentare quelli macroscopicamente più eloquenti. Significativa (e divertente), ad esempio, è l'interpretazione in chiave dannunziana delle pitture decorative della Tomba degli Auguri, conservata presso la necropoli etrusca di Tarquinia (*Dico a te, Clio*). Visitandola, Savinio ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una forma molto ben definita di estetismo precoce (e perenne), e immediatamente si richiama al *Piacere* (1889) e alla sua atmosfera sensuale:

La tomba degli Auguri è un'ardita anticipazione della *garçonniere* di Andrea Sperelli. Le stoffe dipinte sulle pareti e sul soffitto fanno «interno di bomboniera». [...] Le stesse porte non sono vere ma dipinte, e s'immaginano facilmente gli scherzi dello Sperelli etrusco alla sua Elena Muti: «volete passare, madonna, nel cubicolo attiguo? E la «madonna», ingannata dalla porta dipinta a *trompe-l'oeil*, va a sbattere il naso sul muro».²⁵

Al di là dell'effetto comico dell'Elena Muti etrusca che sbatte il naso sulla parete, si colga l'abilità di Savinio nel riempire di senso anti estetizzante anche una notazione all'apparenza così poco densa: la critica al lessico dannunziano è infatti allusa dalle virgolette di «madonna», mentre il *trompe d'oeil* sulla parete è indice del tipico atteggiamento dell'esteta che, come abbiamo visto, desidera alterare il vero aspetto della realtà.

In aperta contrapposizione con la poetica dannunziana si pone inoltre la rilettura della morte di Wagner (episodio conclusivo del *Fuoco*, 1900) contenuta nel capitolo di *Ascolto il tuo cuore, città* intitolato *El Vanièr*. «Vanièr» è il veneto per «Wagner», così che fin da subito Savinio trasporta il suo lettore in un'atmosfera volutamente demitizzante e lontana – per parafrasare Savinio stesso – da accenti «commemorativi» e «piagnucolosi». L'occasione del raccontare è offerta da una visita di Savinio a Palazzo Vendramin-Calergi (Venezia), dove Wagner morì e dove una lapide scritta da D'Annunzio commemora ancora oggi l'avvenimento:

²³ ID., *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1977, 77-78 (prima edizione Roma, Edizioni della Cometa, 1940); i versi citati appartengono alla *Canzone di Mario Bianco* (*Laudi, Merope*, 1912). Mario Bianco era un giovane guardiamarina eroicamente caduto nella battaglia per la conquista di Bengasi.

²⁴ Ivi, 18.

²⁵ Ivi, 126.

Una lapide dettata da Gabriele D'Annunzio e murata nel muro di Palazzo Vendramin-Calergi, ricorda la morte avvenuta in questo palazzo di Riccardo Wagner. [...] Nel buio che mi circonda fosforeggiano le ultime pagine del *Fuoco*. «I sei compagni tolsero il feretro dalla barca e lo portarono a spalla nel carro che era pronto sulla via ferrata. I devoti appressandosi deposero le loro corone su la coltre. Nessuno parlava». Della morte di Wagner io so una versione più modesta.²⁶

Segue il racconto di un aneddoto riferito tempo addietro a Savinio dal figlio di un capostazione veneto, che quando era bambino aveva visto «el Vanièr» passare in treno ben due volte, ma senza mai sapere chi fosse:

Conobbi anni sono un uomo irrequieto e arguto, figlio di un capostazione. Suo padre era campestre e dialettale. Sorvegliava una stazioncella del Veneto. Un giorno un telegramma gli annunciò il treno speciale che portava Riccardo Wagner a Venezia, e lui, nella sua schietta ignoranza, tradusse in famiglia il telegramma così: «Domani alle diciassette e quindici passa *el Vanièr*». E l'indomani, all'ora indicata, il figlio del capostazione, curioso di sapere chi era *el Vanièr*, si piantò sul marciapiede della stazione, vide il treno arrivare, vide al finestrino un signore rosso di pelo, a naso uncinato e ganascia a scarpa, che reggeva un libro con la sinistra e con la destra carezzava un cagnolino, e capì che *el Vanièr* era lui. [...] Qualche tempo dopo però, un altro telegramma avverte il capostazione che l'indomani, alle 16 e quarantotto, *el Vanièr* sarebbe ripassato. [...] Questa volta il signore rosso di pelo stava nel furgone di coda dentro una bara, e «viaggiava verso la collina bavara ancora sopita nel gelo».²⁷

Rispetto al racconto della morte di Wagner che conclude trionfalmente il *Fuoco*, questa «versione più modesta» e realistica capovolge la prospettiva dell'osservatore (da Stelio Èffrena a un bambino) e provoca nel lettore un forte effetto di straniamento comico, la cui potenza è sottilmente amplificata dal fatto che Savinio termini la sua descrizione citando proprio un passo del romanzo di D'Annunzio.

Se dalle atmosfere veneziane ci spostiamo in Grecia, di notevole suggestione demitizzante è la ridicola procedura dissacratoria cui D'Annunzio e la sua opera sono sottoposti in un episodio dell'*Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Savinio rievoca qui una rappresentazione della *Città morta* tenutasi ad Atene nel 1899 alla quale egli aveva assistito da bambino, e concentra la descrizione sul punto di vista di due spettatori, il *dandy* Antoine Calaroni – raffinato animatore di salotti e ricamatore di centrini – e il generale Papatrapatàkos:

Quella stessa luna che aveva aiutato Nivasio Dolcemare nel suo tentativo notturno di scoprire il Dio Greco, aveva dato il suo chiarore anche a un purissimo rito di poesia. Al sommo dell'Acropoli, in presenza di pochi privilegiati, Eleonora Duse, ritta sui gradini del Partenone, ieratica nel bianco camice di Anna, aveva detto un passo della *Città morta*. [...] Poggiato al tamburo di una colonna atterrata, la fronte nella mano, Antoine Calaroni ascoltava. [...] Echeggiò a questo punto un piccolo scoppio, una fiammella brillò tra i ruderi illustri. Un «sss» prolungato passò tra gli ascoltatori, un sussurro di indignazione corse il sacro recinto. Appallottolato dalla vergogna, il generale Papatrapatàkos soffiò sulla fiammella, nascose la sigaretta nel cheppi. [...] Quando anche l'ultimo periodo volò verso la luna, applauso non s'udì, ma un nobile fremito corse gli ascoltatori. [...] L'indomani Antoine Calaroni incontrò il generale Papatrapatàkos che gli chiese le sue impressioni. Calaroni levò al cielo i due molluschi

²⁶ ID., *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 1984, 18. La prima edizione di *Ascolto il tuo cuore, città* è uscita per Bompiani nel 1944.

²⁷ Ivi, 18-19.

ostricacei che gli fungevano da occhi ed esclamò: «Bublime! Imbimbibibile!». Sua Eccellenza non batté ciglio, ma per la prima volta in vita sua dubitò della propria intelligenza.²⁸

L'irrisione di Savinio nei confronti di D'Annunzio è evidente fin dalle pieghe che assume la scrittura, il cui andamento è qui caratterizzato da un tessuto retorico sapientemente ricercato al fine di suscitare nel lettore un'impressione di solennità: si notino il chiasmo «echeggiò a questo punto un piccolo scoppio, una fiammella brillò», l'uso transitivo di «correre», la metafora del periodo che «vola» verso la luna. L'atmosfera, però, è drasticamente abbassata dal gesto «indecoroso» e goffo del generale, che stilisticamente si riflette nell'uso ben poco aulico del termine «appallottolato».

Oltre a farsi beffe di D'Annunzio, il passo trascina nell'accusa anche Eleonora Duse, che Savinio considera l'incarnazione in vesti femminili dell'estetismo, o meglio, la «campionessa» di quella versione dell'estetismo che lo scrittore battezza «dolorismo». A questo proposito si consideri nuovamente *Maupassant e «l'altro»*, dove leggiamo: «la Duse non è stata solamente una grande attrice, è stata soprattutto un tipo umano, una forma mentale, un atteggiamento estetico, uno stile, un modo speciale di vivere e considerare la vita: è stata non la creatrice [...] ma l'autorevole rappresentante di una particolare forma di estetismo».²⁹ E alla nota 13 Savinio specifica: «Una forma di estetismo che aveva come base l'estetismo del dolore».³⁰

Al «dolorismo» è dedicata una lunga voce di *Nuova Enciclopedia*, nella quale Savinio spiega che con questo termine si vuole alludere a uno speciale «culto del dolore», diffuso più tra le donne che tra gli uomini, che porta a celebrare la sofferenza come una via d'accesso alla purificazione e alla rigenerazione (insomma, un altro espediente di *camouflage* per «abbellire» di solenne gravità la propria vita). La più illustre delle doloriste sarebbe stata Niobe, una delle figlie di Tantalo, che a detta di Savinio avrebbe scelto di veder morire i suoi quattordici figli per rendere più sublime e profonda la propria vita: «Niobe [...] è l'augusta padrona delle doloriste, antenata di un'altra illustre dolorista: Eleonora Duse».³¹

La tendenza di Savinio a individuare nel mondo della mitologia greca situazioni e personaggi utili per l'esposizione delle proprie teorie artistiche si riscontra anche in una delle sue più note opere teatrali, *Capitano Ulisse*, interpretabile come un'esplicita dichiarazione di antierismo dannunziano. Ulisse è qui rappresentato come uno stanco borghese che ha ormai abbandonato ogni velleità eroica «superomistica» e che vive nel desiderio di liberarsi della maschera che il mito – da Omero a Dante – gli ha cucito addosso, in particolare per quanto riguarda il trito motivo dell'«ultimo viaggio»: «e quasi non bastasse [...], questo trucco dell'ultimo viaggio me lo vollero abbellire, inzuccherare. Me lo chiamarono il folle volo! [...] Che ingenuità! Che mancanza di riguardo! Eppure, Dante lo credevo una persona seria...».³²

²⁸ ID., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in *Hermaphrodito e altri romanzi...*, 617-18. La prima edizione di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* uscì per Mondadori nel 1941. Ricordiamo che Savinio nacque ad Atene (dove visse fino all'età di sedici anni) nel 1891. All'epoca della *tournee* in Egitto e in Grecia di D'Annunzio e la Duse, avvenuta tra la fine del 1898 e l'inizio del 1899 (la stessa durante la quale D'Annunzio pronunciò l'*Orazione agli Ateniesi*), Savinio aveva all'incirca otto anni.

²⁹ ID., *Maupassant e «l'altro»...*, 21.

³⁰ Ivi, 97.

³¹ ID., *Dolorismo*, in *Nuova Enciclopedia...*, 114. La voce era precedentemente uscita su «Il Tempo» il 20 giugno 1946. Niobe ebbe da Anfione quattordici figli, e osò per questo prendersi gioco di Latona, che invece ne aveva avuti solo due (Apollo e Diana). Offesa, Latona incaricò Apollo e Diana di uccidere tutti i figli di Niobe, che per il dolore si tramutò in pietra.

³² ID., *Capitano Ulisse*, con una nota di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 2003, 22. *Capitano Ulisse* apparve in volume nel 1934 (Roma, Quaderni di «Novissima») e fu rappresentato per la prima volta solo nel 1938. Savinio lo scrisse però nel 1925, quando collaborava insieme a De Chirico per il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello (che ebbe vita breve tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925).

Nelle parole di Ulisse («trucco», «abbellire», «inzuccherare») si scorge la condanna saviniana all'estetizzante «maionese retorica», impiegata per secoli per trasfigurare solennemente un personaggio in fondo tutto umano, e che solo grazie a Savinio può finalmente «togliersi la barba finta» (ancora un travestimento) e mischiarsi pirandellianamente agli spettatori del teatro.

Ma prima di giungere a questa conclusione, anche il capitano di Savinio ha dovuto affrontare la sua odissea, completa di naufragio sull'isola dei Feaci, di incontro con Calipso e, naturalmente, di soggiorno presso Circe. A proposito di questo episodio Savinio scrive:

Ulisse da Circe, è il tirocinio dannunziano di un uomo di costumi semplici e buoni. Ciò che per intenderci abbiamo chiamato dannunziano, in verità ha tanti nomi quanti sono i linguaggi che l'uomo s'è creato da quando ha cominciato a spicciare le prime parole. Benché magro e di quella magrezza che si ottiene a furia di aceto e tiroidina, il dannunzianesimo occupa quaggiù un posto troppo largo perché Ulisse, con quella mancanza di preconcetti che lo distingue, rinunciaste a toccarlo con dito. Ospite nella villa liberty di Circe la fatale, tra le braccia di questo manichino di cera, chino sulle mammelle profumate d'incenso, *l'eterno scolaro* ha il privilegio di assaporare fino alla saturazione e allo schifo quella deformazione così comune dei sensi, quel vizio della mente che si chiama dannunzianesimo, ma che ha preceduto di molti secoli la nascita di Gabriele. [...] I germi del dannunzianesimo si perdono nella notte dei tempi [...] Con Circe la dannunziana, crateri, abissi, catraffossi, al povero Ulisse gli è toccato passarle tutte. [...] Circe, occhi revulsi, bocca infiammata, narici abissali, tendendogli tra i lenzuoli di seta le braccia d'avorio gli gridava con la raucedine caratteristica della tubercolosi tracheale: «Prendimi o uomo del mio ricorso odiato e adorato! Straziami! Siamo due grandi malati!».³³

Com'è evidente sono presenti nel testo i consueti riferimenti al dannunzianesimo come morbo perenne e come deviazione del gusto, dell'arte e della realtà. Ciò che è interessante, tuttavia, è il fatto che in questo caso Savinio consideri l'estetismo come esperienza necessaria alla completa formazione umana di Ulisse, il quale solo dopo – vien quasi da dire – «aver attraversato il dannunzianesimo» e toccato con mano «lo schifo», giunge alla piena consapevolezza di sé e del mondo.

L'estetismo è dunque ricondotto nell'alveo dei mali necessari e, in quanto tale, considerato «tappa obbligata» del *Bildungsroman* di ogni individuo, come Savinio ribadisce in un articolo del 1948: «può darsi però che anche l'estetismo, come altre esperienze, sia un'esperienza salutare, e i compagni di Ulisse, ritornando da porci a uomini, appaiano “più grandi di corpo, più freschi di età, di beltà più adorni”», come i ragazzini dopo il morbillo ritornano più robusti e più belli». ³⁴

Accanto a quello di Ulisse, un altro caso letterario di lotta, attraversamento e superamento dell'estetismo ci è offerto dalla vicenda di un personaggio molto caro all'immaginario di Savinio: la ballerina americana Isadora Duncan, che all'inizio del Novecento rivoluzionò il mondo del ballo gettando le basi della danza moderna. A Isadora è dedicata una lunga biografia (l'unica al femminile) di *Narrate, uomini, la vostra storia*; Savinio vede nella sua arte l'antidoto metafisico all'estetismo, e la dipinge come una figura salvifica che, attraverso la danza, riuscì a contrastare l'endemica diffusione del morbo dannunziano.

In particolare, a Isadora va il merito di aver alleggerito per prima i costumi delle ballerine, danzando vestita di tuniche semitrasparenti e abbandonando le punte per muoversi scalza. Per Savinio si trattò di un'incommensurabile rivoluzione, luminosa spia della presa di coscienza da parte dell'uomo della necessità di passare dalla vita «nascosta» alla vita «scoperta», com'è perfettamente spiegato in un articolo del 1950:

³³ ID., *Capitano Ulisse...*, 23-24.

³⁴ ID., *Predannunziana la maga Circe*, in «Corriere d'informazione», 26-27 ottobre 1948, ora in ID., *Scritti dispersi...*, 930-34: 932.

Feci in tempo a conoscere l'ultimo capitolo della vita «nascosta», il primo della vita «scoperta», ripresa di contatto dell'uomo con la natura, complemento della rinascenza. Il primo segnale di quella rinascenza nonché intellettuale, ma di costume e vestimentaria, lo diede Isadora Duncan, danzatrice «greca», e il suo corpo «parlante». I piedi nudi di Isadora segnarono la scomparsa della barba dalla faccia degli uomini, il crollo intorno al corpo della donna dei frufù, falpalà, capellature a vascello, fascette, sellini, maniche a coscia, e delle egrette: di tutto quanto, nell'abbigliamento, concorreva alla vita indiretta, alla vita nascosta, alla vita segreta. E si arrivò al nudismo, totale o parziale, al nudismo fisico e al nudismo morale, al nudismo mentale, al nudismo spirituale.³⁵

La nudità della ballerina costituisce la risposta al «fitto» e «rutilante» manto estetizzante che, come abbiamo visto, ha il fine di nascondere ciò che è ritenuto indecoroso e vergognoso;³⁶ Isadora è dunque la più potente e pericolosa antagonista dell'esteta e Savinio, in *Narrate, uomini, la vostra storia*, la trasforma in un'eroina impegnata in un'atroce – ed estrema fino al sacrificio – guerra all'estetismo, conferendo al suo personaggio un valore paradigmatico.

La triste vicenda di questa donna, i cui figli annegarono nella Senna e che morì strangolata da una sciarpa, è trasportata da Savinio sul piano del racconto mitologico. Come se stesse narrando un antico mito, infatti, lo scrittore immagina che i mandanti e gli esecutori degli spaventosi «delitti» siano Apollo e Diana, invidiosi del successo terreno di Isadora e pronti a punirne l'ὄβρις abbattendo su di lei la sciagura:

Infinita è la pazienza degli assassini. [...] La paglietta calata sugli occhi poggia su una chioma spaventosamente folta e ricciuta. Il completo a scacchi, le ghette bianche, la cravatta a farfalla accentuano il carattere equivoco del «vendicatore». Quando spunta da piazza della Concordia l'automobile che porta Deirdre, Patrizio e la governante al Giardino delle Piante, il vendicatore sbottona il polsino, si rimbocca la manica, segue con manifesto compiacimento la crescita della mano che presto raggiunge un diametro di due metri, e allorché l'automobile è vicina, cala su essa l'enorme mano, la ferma, la spinge nel fiume. Questo e niente altro. Gonfia e giallastra, la Senna scorre tra gli argini di pietra. Apollo, con un leggero massaggio della sinistra, riporta la destra alle dimensioni normali, si tira giù la manica, abbottona il polsino, si avvia fischiettando verso il Louvre. [...] A Nizza pioveva. Apollo e Diana stavano sul margine del marciapiede, coperti da impermeabili neri. Quando l'automobile passò, Diana afferrò con due dita la sciarpa che svolazzava dietro il collo di Isadora e tenne ferma la mano. Questo e nient'altro.³⁷

Ghette e cravatta, paglietta e chioma ricciuta (un'allusione alla folta capigliatura del giovane D'Annunzio?): Apollo – descritto in termini non molto diversi da quelli utilizzati per la voce di *Nuova Enciclopedia* – è il prototipo del *dandy* anni Venti, dio «aggiornato» (in perfetto stile saviniano), ma attore di un trama antica e simbolica, che nell'immaginario dello scrittore si riassume nel conflitto (solo apparentemente sbilanciato) tra estetismo e metafisica, tra «maionese retorica» e verità della Poesia.

³⁵ ID., *Ricomincia la strage dell'«egretta alba alba»*, in «Il nuovo Corriere della Sera», 4 gennaio 1950, ora in ID., *Scritti dispersi...*, 1267-70: 1268.

³⁶ Per ironia della sorte, inoltre, se vogliamo credere a quanto racconta Isadora nella sua biografia, la ballerina fu tra le poche donne a rifiutare il corteggiamento di D'Annunzio, prendendosi gioco di lui in maniera piuttosto dura (per approfondimenti si rimanda a I. DUNCAN, *La mia vita*, prefazione di E. Casini Ropa, Roma, Audino, 2011).

³⁷ ID., *Isadora Duncan*, in ID., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, 297-99. La prima edizione di *Narrate, uomini, la vostra storia* è uscita per Bompiani nel 1944. Il *Romanzo di Isadora Duncan* era stato anticipato in sei puntate sulla «Stampa» tra il 6 e il 20 aprile 1938.

Ma Isadora è davvero stata annientata da Apollo? Consideriamo ancora una volta la dicotomia estrema – ovvero quella tra vita «nuda» e morte «profumata» – su cui si basa lo scontro tra il dio e la ballerina: per l'esteta la morte è un morboso oggetto di culto, destinato a una sterile mummificazione; per il metafisico essa è invece il passaggio in un'altra dimensione, la sola nella quale la sostanza può manifestarsi nella sua essenza più vera e completa. Per Savinio, come deduciamo dalla *Prefazione a Casa «la Vita»*, si tratta di un concetto imprescindibile importanza:

Nella vita degli uomini la cosa più importante è la morte. Morire è un problema.[...] il più importante di tutti, perché è il problema ultimo e che dà il *passaggio*. Pochissimi sanno morire. Starei per dire: pochissimi muoiono; perché morire è un atto di energia che da pochissimi è compiuto come tale. I più arrivano alla morte esausti, allo stato di larve e passano di là come succhiati da un aspirapolvere. [...] Si tratta invece di arrivare alla morte trionfalmente, come la capitana di un'armata vittoriosa che entra nel porto a bandiere spiegate. [...] Isadora Duncan non è strangolata ma liberata dalla sua sciarpa che le fa ritrovare la sua vita di uccella, e quello strappo della sciarpa corrisponde allo strappo del cordino che ridona il moto alla trottola, la quale ritrova così la sua vita circolare e il suo canto d'oro, mentre prima se ne stava disanime per terra e coricata sul fianco.³⁸

Rispetto alla concezione «statica» della morte tipica dell'esteta, l'immagine offertaci in questo testo ha un aspetto eminentemente dinamico: la morte «*dà il passaggio*», la morte è l'impulso a una nuova forma di movimento (quello di un uccello, quello di una trottola) ma, soprattutto, la morte «libera» (potremmo dire «sveste») l'anima di Isadora, trasportandola in una surrealtà nella quale la Verità del «supercivismo» pare aver finalmente trionfato sulla cosmesi funeraria del «superomismo».

³⁸ ID., *Casa «la Vita»*, in ID., *Casa «la Vita» e altri racconti...*, 201.