

La Grecia "tragica"
di Alberto Savinio

di Marta Barbaro*

Gran soluzione, il sorriso. Miglior solvente per sgomberare la via del flusso delle sopravvivenze e del tragico, questo massimo degli ingombri. Chi nega il tragico della vita? Il fondo stesso della vita forse è tragico. Io non lo so. Certi approfondimenti, il pudore me li vieta. Ma c'è anche il tragico che l'uomo impone a se stesso per "somigliare" al nume. Al "tragico" nume. Sorgente del tragico. *Jouer à se faire peur à soi-même*. Mi rileggo Eschilo e un maligno genietto mi vieta di assaporare in piena fiducia, in pieno abbandono quella tragica poesia¹.

La riflessione sul tragico compare a più riprese e con insistenza nelle pagine saggistiche di Alberto Savinio, ora presentandosi nelle forme di un'improvvisa divagazione, che pare piombare per caso nel corso delle più varie disquisizioni – come nell'articolo citato, dove Savinio parla delle pasticche di vitamina e dell'ottimismo degli americani –, ora distendendosi in argomentazioni più puntuali che affrontano in maniera diretta il problema filosofico del tragico e della sua espressione nel linguaggio delle arti.

«Il fondo stesso della vita forse è tragico. Io non lo so. Certi approfondimenti, il pudore me li vieta», confessa lo scrittore negli ultimi anni della sua vita, liquidando con svelta ironia i sostenitori del «tragico della vita» e della stupida, a suo dire, convinzione che «tragicità» equivalga a «profondità». Ma, in realtà, dietro l'esibita diffidenza nei confronti della «tragica poesia» di Eschilo, Savinio dissimula un lungo percorso di ricerca, dove al tema del tragico si lega lo sforzo parallelo di fornire un'intuizione totale della civiltà greca, in una costante dia-

In Verbis, n. 2, 2014, pp. 183-194

* Università degli Studi di Palermo.

¹ A. Savinio, *Ottimismo* (1951), in Id., *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 2004, pp. 1515-6; il volume sarà in seguito indicato con *SD*.

lettica con i pensatori a lui più cari, Vico, Leopardi, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler e Freud. Non solo, nel procedere del suo itinerario intellettuale e artistico, Savinio torna più volte a esaminare le categorie di «dramma» e di «tragedia», in tutte le loro implicazioni letterarie, retoriche, estetiche ed etiche, ma esse divengono anche elementi fondanti di una personale poetica, che nel corso degli anni va continuamente ridisegnando se stessa² e l'orizzonte del proprio classicismo.

Già nelle opere d'esordio – gli *Chants de la Mi-Mort* ed *Hermaphrodito* – maturate nel clima delle avanguardie parigine e dei funambolismi lirici di “Lacerba”, si colgono le premesse di una poetica segnata dal tragico³, tanto a livello concettuale che espressivo, fra le pieghe di quella metafisica che rimarrà negli anni la sua cifra distintiva, paradossalmente radicata nella materialità del mondo, sospesa fra movenze ironiche e immagini surreali. Nell'*Hermaphrodito*, il mito della superiorità dell'artista si traduce in un lirismo visionario ed enigmatico, intriso di una «tristezza dura» e accompagnato fin dall'inizio da presagi di morte; mentre, sul piano simbolico, Savinio affida la rappresentazione del proprio destino a due tragiche figure: il funambolo nietzscheano, che, libero da ogni fede, esegue l'ultimo mortale esercizio senza alcun fine e senza attesa di compensi⁴, e l'androgino platonico, creatura ibrida in cui convivono gli opposti e le contraddizioni, e che nell'assenza di forma contiene in sé infinite possibilità di forma.

Ma è negli anni di “Valori plastici”, in cui Savinio va maturando con più consapevolezza una propria teoria estetica, che la categoria di tragico diventa il perno concettuale per la definizione dell'arte metafisica. Entrando nel vivo del dibattito degli anni Venti – dominato

² In questa direzione, pionieristica e decisamente persuasiva è l'analisi di Davide Bellini che ripercorre in senso diacronico l'itinerario poetico saviniano alla luce della categoria di «tragedia», individuando «una traiettoria che muove dall'iniziale investimento sul “potere tragico” della metafisica per giungere poi alla sua sostanziale decostruzione» nelle opere del Savinio maturo ed enciclopedista (D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, ETS, Pisa 2013, p. 9).

³ Sulla metafisica del primo Savinio, si veda M. Sabatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la Mi-Mort a Hermaphrodito*, Salerno, Roma 1997.

⁴ L'opera si chiude con il giocoliere equilibrista che, salito sul trapezio per l'esercizio finale, sa che la sua avventura «si chiuderà in dramma»: «con un prillo tragico, piomberà nella segatura della pista, come una stella estiva» (A. Savinio, *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1995, pp. 193-4).

dalle opposte tensioni all'esuberanza comica-eversiva delle avanguardie e al “ritorno all'ordine” di un nuovo classicismo –, egli si fa promotore di un'arte capace di far rivivere lo «spirito tragico» proprio dei Greci e dell'infanzia dell'umanità. La missione della pittura moderna – scrive nel primo articolo della serie, *Arte = idee moderne* – consiste nella «rappresentazione della drammaticità», termine di notevole complessità semantica, che rinvia alla Grecia tragica dell'*Origine della tragedia* di Nietzsche e all'aspetto drammatico, caotico e demoniaco dell'esistenza, ma che Savinio colorisce di un personale psicologismo, uno «sthendhalismo» [*sic*] – così lo denomina – esteso anche all'universo extra-umano, all'anima della montagna come a quella della tabacchiera⁵. Il valore di un'opera non risiede, dunque, nell'abilità tecnica dell'artista, ma nella sua chiaroveggenza, nella capacità, cioè, quasi magica, di affondare lo sguardo oltre l'apparenza delle cose per scoprirne l'aspetto spettrale⁶. In questo senso, l'esito supremo dello sviluppo delle arti è la pittura metafisica del fratello Giorgio De Chirico, perché, erede dello spiritualismo ellenico, riesce a penetrare «il mistero della drammaticità moderna» e a risolverlo nella plastica esattezza dei Greci: «Egli giunge al di là dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. / È il pittore moderno; ma più precisamente il *mago moderno*»⁷.

In una voce di *Nuova Enciclopedia*, scritta nel 1925, dal titolo *Potere (tragico)*, Savinio traccia un bilancio della propria passata esperienza

⁵ A. Savinio, *Arte = idee moderne*, in “Valori plastici”, I, 1, 15 novembre 1918, p. 3.

⁶ «La spettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte. / Il pittore qui giunge a riprodurre l'aspetto nel suo spettro originale, cioè mondato di ogni sovrapposizione di elementi eterogenei» (A. Savinio, *Anadiomenon (principi di valutazione dell'arte contemporanea)*, in “Valori plastici”, I, 4-5, aprile-maggio 1919, p. 6).

⁷ Savinio, *Arte = idee moderne*, cit., p. 3. Il nesso fra metafisica e tragedia è approfondito nei saggi rondeschi degli anni Venti, nei quali Savinio mette a punto – rifacendosi alla *Storia del genere umano* di Leopardi – il concetto di «senso ironico», facoltà indispensabile all'artista per comunicare la visione spettrale della realtà, vealandone gli «aspetti terribilmente chiari» (Id., *Anadiomenon*, cit., p. 3). L'ironia non è facoltà congenita alla natura umana, ma l'uomo la scopre dopo aver «maturato via via la sua esperienza del mondo» (Id., *Prime chiose sull'ironia*, in “La Ronda”, II, 7, luglio 1920, p. 25), e la trae da se stesso per mezzo dell'astuzia; in altre parole, solo «l'uomo che ha patito la tragedia» arriva al senso ironico» (Id., *Nuove chiose sull'ironia*, frammenti conservati al Fondo Savinio e riportati in P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo 2004, p. 446).

di scrittore⁸ e individua una linea ideale che congiunge Eschilo, Ibsen e l'arte metafisica, rivendicando a se stesso il merito di avere salvato il «potere tragico», che è la stessa sostanza dell'arte, dal rischio di un'irrimediabile estinzione:

Quando l'uomo ebbe finito di affrontare la natura e i suoi mostri, il potere tragico si consumò fin quasi a spegnersi. Di poi l'uomo restrinse la propria attenzione su se stesso e lo spirito tragico proruppe nuovamente, dai grandi dissidi e dalle gravi lotte che l'uomo scoprì dentro il proprio animo. Esempi in arte del primo stato: Eschilo; del secondo: Ibsen e gli psicologisti. Ma venne il giorno in cui anche dall'oceano dell'anima i tardivi pescatori non trassero su se non qualche pesciolino di scarto. E l'arte si sarebbe messa a dieta se noi, proprio noi, non avessimo scoperto lo stato metafisico del mondo. La vita e la fortuna del potere tragico furono salve una volta ancora⁹.

Sebbene il pensiero saviniano sia in continuo movimento e non definisca mai in maniera definitiva i contorni della propria metafisica – ora parlerà di metafisica concreta, ora di un «cristianesimo terreno» o di una filosofia fantastica, ora di animismo, di surrealismo o di «ibsenismo» –, rimane costante nel corso degli anni l'idea che questa potenza visionaria abbia la propria culla in Grecia. Terra di epifanie, di metamorfosi, di mostri e di demoni, di dei ed eroi in quotidiano commercio con gli uomini, dove fisico e metafisico si penetrano vicendevolmente, la Grecia è il luogo originario in cui l'allucinata fantasia dell'uomo barbaro trova la sua chiarezza e diventa arte; essa è «uno stato mentale», «un modo di pensare, di vedere»¹⁰, di intellighere la realtà nella sua essenza più vasta, alle volte spaventosa e orribile. «Grecia» è, dunque, una facoltà universale che dalla sua sede primitiva travalica il mare e le epoche, trovando di volta in volta nuovi spiriti eletti in cui incarnarsi. Lo spiritualismo greco «emigra in Occidente» e rifiorisce in Vico, Campanella e Bruno (*Anadiomenon*); greco è Leopardi, in cui «lo sguardo lungo e malinconico della Grecia continua a brillare come Espero, in un crepuscolo senza fine»¹¹, greco è Ibsen – «Il Northman-

naland, che con parola più mite noi chiamiamo Norvegia, è l'«ultima Grecia» dell'Europa. Per ora»¹²–, greci sono Jules Verne e Stravinsky, Apuleio e Böcklin, e così via la «grecità» si trasmette di artista in artista, in una genealogia fantastica che funziona da griglia interpretativa del classicismo saviniano.

Per Savinio il classicismo, più che una scelta di poetica, è una sorta di investitura, un dono prezioso e insieme terribile che riguarda solo alcuni popoli e alcuni uomini, e che a lui, Savinio-Nivasio, è toccato in virtù della nascita «all'ombra del Partenone», in quell'Atene incantata, «bianca come una forma di pecorino»:

Grande privilegio essere nati all'ombra del Partenone: questo scheletro di marmo che non butta ombra. Si riceve in eredità una generatrice di luce interna e un paio di occhi trasformatori. Questo il privilegio toccato a Nivasio Dolcemare. Anche al milione di creature che popolano l'Atene d'oggi? No. L'indigeno non ha diritto a questi doni, il suo naso è refrattario al profumo degli dèi; ma il singolo soltanto, l'isolato, colui che, nato in Grecia, greco non è. Come Nivasio Dolcemare, venuto al mondo in Atene, dall'unione di una tritonessa ligure con un centauro toscano. In ciò si riconosce la mano del Destino, la sua volontà di scelta. Dice il Destino al privilegiato: «Prendi questa luce che trapassa i metalli più duri e serbala nella sede più riposta del tuo retroguardo; aspira questo profumo misto di muschio e di sudore che è l'autentico *odor dei* e nascondilo nel cavo della narice. Chi dispone di questi infallibili mezzi di comparazione è condannato a una preziosa infelicità. Va' e sopporta la tua pena. Addio!»¹³

Il nesso metafisica-tragedia si consolida, dunque, all'interno del più vasto rapporto con la cultura greca, da cui Savinio trae le forme e le figure del proprio immaginario poetico, in una scrittura originalissima che tende ad abolire ogni distinzione fra dimensione critico-riflessiva, confessione autobiografica e invenzione fantastica. Come scrive Alessandra Zingone, più che mimesi o adesione a canoni e a rigidi schemi, «il classico – il classicismo – è di scena come categoria, dimensione, campo di riferimento, polo di attrazione in quanto generatore di inesauribili avventure della mente»¹⁴. Da qui la presenza pervasiva del mito nelle varie declinazioni della prosa saggistica, nei romanzi, nei racconti, nelle biografie storiche e nel teatro, così come nelle opere di

¹² Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, cit., p. 9.

¹³ A. Savinio, *Isadora Duncan*, in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984, pp. 231, 229.

¹⁴ A. Zingone, *Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini*, in «Bollettino '900», 1-2, giugno-dicembre, 2002, in <http://www3.unibo.it/boll900>.

⁸ Come scrive Paola Italia (ivi, p. 17), il 1924 «inaugura per Savinio una nuova stagione artistica», caratterizzata sia dalla frequentazione di nuovi linguaggi artistici (la musica, la pittura, il teatro) sia da nuove acquisizioni sul piano teorico: «D'ora in poi la sua produzione avrebbe spaziato nei campi più diversi e la sua storia artistica lo avrebbe portato a nuovi pellegrinaggi per le strade d'Europa».

⁹ A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 297.

¹⁰ A. Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano 1979, p. 9.

¹¹ A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi* (1938), Edizioni della Cometa, Roma 1980, p. 42.

pittura e di musica; non tanto in funzione di una riscrittura aggiornata ai canoni della modernità – e dunque con un'intenzione puramente letteraria¹⁵ – piuttosto attivando nuovi processi mitopoietici in funzione conoscitiva ed etica. La fenomenologia mitica del passato si sovrappone e si fonde al tempo presente per dare luogo a nuove affabulazioni e a nuove configurazioni di senso¹⁶; ne scaturisce un mondo fantastico in cui passato e presente, attualità e sogno, quotidianità ed eccezionalità si scambiano continuamente le parti: Diana abbandona le sale del Louvre per consumare la vendetta contro una novella Niobe (Isadora Duncan)¹⁷, Agamennone «travalica i secoli, traversa l'invenzione delle armi da fuoco» e si ripresenta, nave da guerra inglese, a bombardare Ilion¹⁸, oppure Nettuno può fumare il narghilè al caffè Lubié di Atene prima di riprendere il mare¹⁹ ed Ercole reincarnarsi nel presidente americano Roosevelt per sconfiggere i mostri nuovi del totalitarismo²⁰.

Senza potersi soffermare in questa sede sugli innumerevoli procedimenti mitografici della scrittura saviniana, si può affermare che il mito classico, con il suo repertorio di temi, situazioni, personaggi, diviene in qualche modo la chiave di lettura della storia, poiché porta alla luce, in una chiarezza cristallina, i conflitti, le paure, il destino, in una parola «il dramma» umano e universale di ogni vita²¹. In esso si

¹⁵ Savinio (*Non furono miracoli né Omero né Virgilio*, in *SD*, p. 1737) critica tanto il filologismo accademico, che «rimira le opere e le civiltà letterarie come altrettanti cadaveri imbalsamati» tanto la mania moderna di parafrasare la Grecia antica «in maniera intellettualistica», di rievocarla «in forma di travestimento, di mascherata, di trucco» (Id., *Isadora Duncan*, cit., p. 237).

¹⁶ «Il mito si intreccia con la storia reale e con il fantastico, mediante un procedimento ricorrente [...] che annulla lo iato fra storia e mito e ne sancisce continuità, perdurante attualità e scambievoli leggi» (G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, ETS, Pisa 2007, p. 207). Sulle riscritture saviniane del mito, si vedano anche: V. Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Sellerio, Palermo 1983; A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Nuova Cultura, Roma 2005.

¹⁷ Cfr. Savinio, *Isadora Duncan*, cit., pp. 229-99.

¹⁸ Cfr. A. Savinio, *Vendetta postuma*, in Id., *Casa «la Vita»*, in Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Adelphi, Milano 1999, p. 929; il volume sarà successivamente indicato con la sigla *CIV*.

¹⁹ Cfr. A. Savinio, *Walde «Mare»*, in *CIV*, pp. 277-85.

²⁰ Cfr. A. Savinio, *Alceste di Samuele e Atti unici*, Adelphi, Milano 1991.

²¹ Dove, si ricordi, che nel mondo metafisico di Savinio, oltre agli uomini, anche gli animali, le piante e tutte le cose inanimate (una statua, un monumento, una piazza, una città, un paesaggio, un oggetto, un cielo) hanno una vita e un'anima;

palesa la struttura profonda della realtà, la sua «anatomia interna», quella che di volta in volta Savinio chiama l'«architettura», lo «spettro», l'«occhio», l'«anima», la «psiche», nomi molteplici con cui, per una sorta di «igiene mentale», egli va di continuo correggendo e aggiornando il suo pensiero²².

Uno snodo fondamentale del rapporto fra Savinio e il tragico si avverte nel romanzo autobiografico *Tragedia dell'infanzia*, il cui primo abbozzo risale agli anni del primo dopoguerra ma che, dopo diverse revisioni e riscritture, approda alla pubblicazione solo nel 1937²³. Proprio per il confluire di materiali eterogenei accumulati nel corso di un lungo periodo, il romanzo alterna andamento narrativo ad accensioni liriche, piglio raziocinante e atmosfere da sogno, e appare animato da spinte contrastanti che rispecchiano sul piano letterario le nuove conquiste elaborate a livello teorico. L'autore ritorna al «tempo favoloso»²⁴ della sua infanzia in Grecia e ricostruisce, sull'onda della Memoria, il percorso di formazione di se stesso bambino fino all'inevitabile approdo al mondo dei grandi: «tragedia», «non «*Commedia dell'Infanzia*»», chiarisce nel *Commento* conclusivo, «ossia sacrificio e annientamento» dello spirito naturalmente fantastico del bambino²⁵. L'infanzia, infatti, è l'unico momento della vita umana in cui la realtà si svela nel suo volto magico e prodigioso; essa rappresenta la stagione mitica dell'uomo – «Anche la vita dell'uomo esordisce con un mito» (p. 125) – perché, estranea alle

anche per gli oggetti un giorno arriverà la liberazione, quando l'uomo rivolgerà loro «quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto agli uomini» (Savinio, *Prefazione a Tutta la vita*, in *CIV*, p. 556).

²² «Stamattina per caso ho ritrovato fra le mie carte questo «pezzo». Lo avevo scritto una decina di anni fa (1938) e caso raro fra i miei scritti, era rimasto inedito. Me lo sono riletto e mi ha colpito. Mi ha colpito più di quanto mi colpiscano le cose mie rilette a distanza di anni. Mi ha colpito per un che di profondamente diverso. Come rivedere il me di allora in confronto al me di ora. Perché questa profonda diversità?... Per una parola. Allora usavo la parola «anima», ora uso la parola «psiche». [...] C'è profonda diversità fra «anima» e «psiche». [...] Bisognerebbe, per igiene mentale, aggiornare regolarmente il linguaggio» (Savinio, *Anima e Psiche*, in *SD*, pp. 733-4).

²³ Edizioni della Cometa, Roma 1937. Per la ricostruzione del cantiere del romanzo, si veda Italia, *Il pellegrino appassionato*, e Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux, *Le carte di Alberto Savinio. Mostra documentaria del Fondo Savinio*, a cura di P. Italia, Polistampa, Firenze 1999.

²⁴ A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 2001, p. 13.

²⁵ Ivi, p. 130.

categorie razionali, alla «ragione tarda e circospetta» (p. 54) che guida l'età adulta, impara a conoscere per via immaginosa e sensuale. Similmente alle menti dei primi uomini che, come sostiene Vico, «di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualizzate, perch' erano tutte immerse nei sensi»²⁶, la fantasia del bambino suscita «fantasmi», anima l'inanimato, e percepisce il mondo in visioni terribili o dolcissime – «Io sapevo ciò che nessun altro poteva sapere, vedevo ciò che nessun altro riusciva a vedere» (p. 21).

L'identità infanzia-mito stabilita nel romanzo – tanto più forte per il protagonista in virtù di quella nascita nella terra mitica per eccellenza – svolge, in perfetta coerenza con il percorso fin qui fatto dallo scrittore, il motivo della tragicità insita nel potere visionario del mito. Tutt'altro che felice e spensierata – «quanto stolta, quanto immorale è l'invocazione dell'uomo comune: "Ripetere l'infanzia, stagione *spensierata* della vita..."» (p. 125) –, l'infanzia è condizione doppiamente tragica: stato impotente e tormentato, perché vede continuamente repressi e castrati i propri sogni e desideri in una lotta impari col mondo degli adulti; ma tragica anche perché la coscienza infantile si lascia sedurre e dominare dalle proprie visioni senza poter contare sull'ausilio della ragione, che sola consente di porre un diaframma fra sé e il caos cosmico. Sebbene la civiltà sia castrante, e sia vista come progressivo inaridimento della fantasia, Savinio sembra però ammettere la necessità di abbandonare lo stato infantile e primordiale; attraverso la voce dell'adulto estensore dei ricordi, il romanzo prospetta l'idea di un'arte come superamento della tragedia, capace di disciplinare la virtù ricettiva propria dell'infanzia e ricondurre «i voli dell'immaginazione» sotto il potere catartico dell'intelligenza e della Memoria. Del resto non esistono bambini artisti, se non in musica, «arte pazza» e irrazionale per eccellenza²⁷.

In anni successivi questo nodo problematico verrà sciolto con maggiore chiarezza argomentativa e sviluppato con più decise conclusioni:

La tragedia è una questione puerile. Nel tragico si nasce e la tragedia riempie di sé la scena dell'infanzia, fra tenebrose scenografie. Per che altro il piccolo

²⁶ G. Vico, *Scienza nuova* (1725), Rizzoli, Milano 1977, p. 265.

²⁷ «Perché soltanto in musica allignano i fanciulli prodigio? Perché il musicista è il meno creativo, il più ricettivo, il più femminile degli artisti. Perché nel musicista l'ispirazione opera più che nelle altre arti (in pittura, arte maschile per eccellenza, l'ispirazione non esiste) ossia il fenomeno di una volontà superiore che colpisce il musico e lo satura di sé» (A. Savinio, *Mozart il fanciullo*, in Id., *Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1977, pp. 39-40).

uomo aspira a diventare grande, se non per il bisogno di uscire dal tragico della vita, ossia di passare dallo stato di paziente a quello di attore?²⁸

Ma, mentre l'uomo comune dimentica la tragedia e cammina nella vita «vuoto e senza peso» – continua Savinio –, l'artista, «l'uomo cosciente di sé, l'uomo di mente profonda non dimentica la tragedia, ma la risolve con i suoi propri mezzi e se ne libera»:

E dopo che ha risolto la tragedia dell'infanzia, ossia la sua tragedia intima, e personale, risolve a poco a poco anche la tragedia del mondo; e quando ha finito di risolvere la tragedia del mondo e se ne è liberato allora entra in quello stato di serenità, di leggerezza, di «frivolità» di cui la morte è la meritata conclusione²⁹.

Nel percorso di Savinio è avvenuto un mutamento radicale, che potremmo descrivere come passaggio dalla metafisica tragica alla leggerezza metafisica. Scompare dall'orizzonte del suo pensiero la fascinazione per le profondità insondate e ogni altro residuo del romanticismo tragico – i cui principali ispiratori erano stati Nietzsche, Goethe, Schiller e Wagner –, mentre si fa strada l'idea che l'arte sia «la forma suprema della felicità»³⁰. Al Savinio maturo la «vita metafisica» non fa più paura: l'artista che ha superato la tragedia può spaziare in quell'«universo allargato» e godersi le suggestioni della fantasia privandole del loro aspetto drammatico. Ne consegue una scrittura arguta e penetrante sul piano filosofico, che non abbandona mai la tensione raziocinante e argomentativa, ma tutta giocata nei modi della leggerezza ironica e dell'agilità fantastica, in un caleidoscopio di figurazioni mitiche prive ormai di ogni inclinazione al patetico e al mostruoso.

Proprio negli anni Trenta, gli stessi in cui rimetteva mano al romanzo sull'infanzia, Savinio aveva approfondito la sua riflessione sul tragico e, in uno scritto poi confluito nella voce *Tragedia* di *Nuova Enciclopedia*, di fatto ribaltava le posizioni fin lì sostenute, affermando che «l'arte esclude la tragedia»³¹. La tragedia – spiega – nasceva in un

²⁸ A. Savinio, *Fuori del tempo* (non datato, ma probabilmente ascrivibile alla fine degli anni Quaranta), in Id., *Scatola sonora*, cit., p. 402.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A. Savinio, *Tragedia*, in Id., *Nuova enciclopedia*, cit., p. 375.

³¹ Ivi, p. 368. Bellini (*Dalla tragedia all'enciclopedia*, cit., pp. 86-7) considera proprio questo articolo (apparso nel 1934 su «Cinematografo» col titolo *Origine della tragedia*) «lo snodo teorico decisivo relativo alla categoria di tragico», dove Savinio ribalta la propria visione e opera «un rovesciamento delle tesi espresse da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*».

tempo gravido di prodigi, in una terra popolata di mostri e di dei, in cui l'uomo non aveva ancora reciso il legame originario e religioso con il cosmo. I primi tragedi ebbero il compito di ingaggiare la lotta contro i mostri, contro la natura, contro gli dei, contro tutto ciò che l'uomo riteneva "male" e da cui sorgevano le sue paure: «la tragedia non è se non una forma di lotta *contro il male*» – conclude – e i Greci furono «i primi e soli a pensare all'arte come soluzione della vita»³². Ma a questo punto dell'argomentazione, Savinio introduce dei distinguo e, sulla falsariga della nietzscheana *Origine della tragedia* – ma in totale disaccordo con le tesi che un tempo aveva fatto proprie –, traccia una sorta di storia dello spirito greco dalla barbarie alla conquista del pensiero teoretico e dell'arte. A suo giudizio «Eschilo non è un greco puro»; le sue tragedie sono «disperate», colme di magia e di misticismo, e rivelano una mente «più ricettiva che creativa», potentemente predisposta ad assecondare «le suggestioni dello spavento e dello stupore». La mente greca, invece, si rivela con pienezza nella tragedia di Euripide, il quale non adora il mostro, come il «barbaro» e «orientale» Eschilo, ma lo distrugge riuscendo a trasformare il male in arte:

La tragedia come *arte* comincia con Euripide. Con un'opera che non è più rappresentazione diretta del tragico universale (Eschilo), né del tragico umano (Sofocle) ma espressione mnemonica, intellettuale, ironica e per tutto dire 'artistica' del tragico della vita. In altre parole la tragedia di Euripide è la natura (il male) catturata e messa in gabbia, così che anche i ragazzini la possono stare a guardare senza pericolo. (La natura, cioè il male, considerata da vicino e di qua da un'inferriata, perde tutta la sua terribilità e gran parte del suo fascino)³³.

La differenza che separa i primi tragedi dall'«ateo e razziocinatore»³⁴ Euripide risiede in quest'opera di mediazione intellettuale, nell'esercizio di un pensiero che non si lascia sedurre dall'aspetto «spaventoso e inesplicabile» delle cose (della natura, dell'uomo), ma vi si pone di fronte come Ercole contro l'Idra. Così, mentre prende le distanze da Eschilo – il tragedo di cui si sentiva continuatore –, Savinio innalza la tragedia euripidea a categoria generale dell'arte, «dell'arte intellettuale: la nostra»³⁵.

³² Savinio, *Tragedia*, cit., pp. 367, 369.

³³ *Ibid.*

³⁴ A. Savinio, *Alceste e Creature di Prometeo* (1940), in *Id.*, *Scatola sonora*, cit., p. 217.

³⁵ Savinio, *Tragedia*, cit., p. 369.

L'ultima fase della vita e della produzione artistica – dalla fine degli anni Trenta circa fino alle tragedie più impegnate del secondo dopoguerra – si apre, dunque, a una visione dell'arte radicalmente diversa da quella teorizzata su "Valori plastici". Anche allora Savinio parlava di un'intuizione del mondo «cerebrale», ma lì dove l'artista puntava alla scoperta del dramma interno delle cose, adesso si pone l'obiettivo di attraversarlo per giungere all'«indrammatico», passando cioè – per usare il suo lessico paradossale – dalla scoperta della profondità alla «scoperta della superficie»³⁶. Ricondotta al modello euripideo, l'arte si fa carico di una missione non solo conoscitiva, ma anche etica, nella misura in cui si riappropria della funzione catartica propria dell'arte greca e avvia l'uomo verso una condizione più felice:

E la Grecia arriva a un gioco nel quale più nulla rimane della traversata tragedia e del dramma superato, se non una certa quale malinconica curiosità per le vicende umane³⁷.

Questo nuovo rapporto con il tragico – riconsiderato all'interno della dialettica attraversamento-superamento del dramma – comporta anche una nuova definizione della "grecità", dove l'elemento visionario trova il suo necessario bilanciamento in quello razionale; l'occhio si associa al «cervello»:

S'intende per "Grecia" una mente portatile e nei modelli più alti tascabile. S'intende un cervello, un occhio, una voce in comparazione ai quali ogni altra voce diventa muta, ogni altro occhio cieco, ogni altro cervello "materia grigia". S'intende la facoltà consentita a taluni popoli e negata ad altri di intelligenza la vita nel modo più acuto e assieme più "astuto", più lirico e assieme più "frivolo" (i nostri dei sono leggeri)...³⁸.

Senza abbandonare l'immagine di una Grecia magica e favolosa, Savinio sposta il suo asse di interesse dalla "Grecia tragica" alla Grecia del «dilettantismo».

Nel procedere della sua riflessione, infatti, la lettura del mondo greco è divenuta meno unitaria e più sfaccettata, ed egli individua nella Grecia due anime contrapposte cui attribuisce una diversa intuizione del mondo e dell'arte. Esiste una «Grecia "asiatica"», riconducibile a Eschilo, ma anche alla metafisica di Pitagora e di Platone, che ha la sua

³⁶ Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, cit., p. 10.

³⁷ Savinio, *Fuori dal tempo*, cit., p. 303.

³⁸ Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, cit., p. 9.

origine nel mistico e teocratico Oriente, e che coincide con la «prima fase delle idee, dei pensieri, dei concetti: del mentalismo»³⁹; ad essa corrisponde la visione primitiva e tragica della vita, metafisica nel senso originario e illustre del termine, in quanto presuppone l'esistenza di «un dio unico» e dunque di una verità assoluta.

Ed esiste, poi, una «Grecia più greca»⁴⁰ che sorge come stadio successivo a quello tragico, rappresentata da Euripide e con lui da Talete, Eraclito, Empedocle e Luciano – per citare solo i «più grec[i] della Grecia»⁴¹ – e a cui Savinio associa la propria originale metafisica. È questa la Grecia «indrammatica» e frivola che allo spiritualismo asiatico oppone l'intelligenza, alla serietà il gioco, al credo unico e assoluto l'ironia.

Negli anni della dittatura e del secondo dopoguerra, l'opposizione Asia-Grecia⁴², individuata come dialettica interna alla «storia mentale» della Grecia, assurge ad asse interpretativo della storia dell'umanità, ed esprime la lotta eterna – che continuamente si ripete – fra visione drammatica e indrammatica della vita; fra pensiero tolemaico, antropocentrico, assoluto, e pensiero copernicano, che equivale al pluralismo e alla mobilità delle idee. L'uno porta all'angoscia e a una nuova barbarie e, in arte come nella politica, genera il totalitarismo, l'altro conduce alla civiltà, alla democrazia e alla libertà mentale, e a «quella condizione di “dilettantismo” che è la condizione più alta e felice della vita»⁴³.

³⁹ A. Savinio, *Orfeo vedovo*, in *SD*, p. 1444.

⁴⁰ A. Savinio, *Talete e Pitagora*, in *SD*, p. 736.

⁴¹ Cfr. A. Savinio, *Europa*, in Id., *Nuova enciclopedia*, cit., p. 147.

⁴² Si nota, senza poter approfondire la questione in questa sede, che, proprio in quegli anni, all'idea «Grecia» Savinio sostituisce quella di «Europa», di cui la Grecia sarebbe la prima emanazione, entrambe opposte all'«Asia», sede simbolica della religiosità orientale: «Chi dice Europa dice Grecia. È giusto onorare la regione in cui lo “spirito europeo” prese corpo per la prima volta (A. Savinio, *Difficile la convivenza fra popoli adulti e arretrati*, in *SD*, p. 1477); «Quando si loda la Grecia, si loda la prima condizione europea dell'Europa» (Id., *Europa*, cit., p. 146).

⁴³ A. Savinio, *Stravinsky*, in Id., *Scatola sonora*, cit., p. 191.

Il tragico senza catarsi: compagno segreto dei poeti del Novecento

di Flora Di Legami*

Tra attrazione e caduta, perdita del sacro e urgenza di una parola che dica l'oltre e l'altrove, macerie della storia e sguardi allegorici, esauriti realismi e verticalità espressiva, segno o residuo del grande stile, si articola l'ambivalenza del tragico nello spazio poetico moderno. Interrogarsi su tale movimento significa esplorare le ragioni del progressivo esaurirsi di un orizzonte filosofico di inoppugnabili certezze, laiche e religiose, e dello sfilarsi del genere letterario deputato a figurarle. Una rinnovata domanda sull'esperienza estetica del tragico, non escluso il rapporto col sublime, nella civiltà industriale e post-industriale, non può prescindere da un confronto con il classico, divenuto spazio di assenza, ambiguità, cercata inattualità¹, da Leopardi a Pasolini, da Valéry a Brodsky². Non meno rilevante il rapporto con la «filosofia del tragico»³. Pur senza soffermarsi sulle considerazioni di Goethe, Schlegel, Schiller, Hegel⁴, fondamentali per comprendere il

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Sulla questione si veda S. Givone, *Ambivalenze del classico, a partire da Nietzsche*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a cura di), *Che cos'è il classicismo?*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 76-8; E. Raimondi, *Modernismo e classicismo*, in Cardini, Regoliosi (a cura di), *Che cos'è il classicismo*, cit., pp. 87-105.

² Si pensi alla lettera in cui dialoga con Orazio alla stregua di un amico: «tutto quello che io ho scritto è, a rigore, indirizzato a te: a te e a tutti gli altri del tuo gruppo [Virgilio, Ovidio, Propertio]» (J. Brodsky, *Lettera a Orazio*, in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 1998, p. 61).

³ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellon, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1996, p. 3; R. Bodei, *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, Laterza, Roma-Bari 1991.

⁴ J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e la letteratura*, Einaudi, Torino 1992; A. W.