

Nomina sunt...?

L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica
a cura di Maria Pia Arpioni, Arianna Ceschin, Gaia Tomazzoli

L'atto della nomina e la dittatura del modello

Intorno a *Tutta la vita* di Alberto Savinio

Gavino Piga
(Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Abstract In Alberto Savinio's *Tutta la vita*, and particularly in the stories *Il suo nome*, *Paradiso terrestre*, *La pianessa* and *Eònio*, the proper name is an emblem of the intersection between reality and myth in the literary creative activity, and it is connected with the cultural and politic thought explained by the author himself in *Fine dei modelli*. This is a very important theme in his works, analysed by the writer until *Alcesti di Samuele*.

Sommario 1 Il nome di Mussolini. – 2 Verso *Tutta la vita*, a ritroso. – 3 Didaco o del Padreterno. – 4 Tabù onomastici. – 5. Nomi e destini. – 6 Il civismo saviniano e la dittatura del modello.

Keywords Onomastics. Savinio's stories. Cultural models.

1 Il nome di Mussolini

«So di uno, un italiano, uno scrittore, credo si chiamasse Savinio, che diceva: Molti cercano la soluzione del fascismo, e io questa soluzione l'ho trovata: smettere di pronunciare il nome di Mussolini». Ma «potevano gli Italiani rinunciare a pronunciare il nome di Mussolini? Come chiedere agl'Italiani di non parlare di se stessi». (Savinio [1949] 1991, p. 124)

Così Savinio, nel dramma *Alcesti di Samuele*, si cita per bocca di un caricaturale Franklin Delano Roosevelt che, novello Ercole, scende nel bizzarro averno detto 'Kursaal dei morti' per salvare una moderna Alcesti ebrea e, fra una chiacchiera e l'altra, ragguaglia il Direttore sugli eventi che hanno sconvolto il mondo. Menziona Hitler e Mussolini, ma l'altro, che nulla sa né vuol sapere, gli risponde con un naturalissimo: «Chi sono?». È la domanda perfetta: «Questo "chi sono?" avrebbero dovuto dirlo gli uomini lassù»; ma è ingenuo sperare che la massa non nomini il dittatore che essa stessa crea perché in lui «gli anonimi si riuniscano e acquistino un nome» (pp. 123-124). Il Mussolini che, a forza di essere evocato, si gonfia e ingigan-

Studi e ricerche 3

DOI 10.14277/6969-110-2/SR-3-16

ISBN [ebook] 978-88-6969-110-2 | ISBN [print] 978-88-6969-111-9 | © 2016

tisce, diventa così esempio di una demiurgia onomastica ben intrecciata al civismo della riflessione saviniana nel dopoguerra.

La questione del nome del dittatore come autodesignazione di una collettività è di natura più generalmente estetica oltre che politica, e la consapevolezza che sono stati gli italiani ad averlo «espresso dai loro visceri» è accordata alla profonda «rivoluzione psichica» descritta nel 1947 in *Fine dei modelli*: «Un giorno l'uomo scoprì che i modelli in cui fino allora aveva creduto [...] sui quali fino allora aveva modellato la propria vita, non vivevano di vita propria, ma esistevano in quanto egli stesso li aveva creati nella propria mente, e aveva continuato a tenerli in vita mediante la sua propria fede» (Savinio 2004, p. 559). È questo il collasso di una logica «tolemaica»,¹ costruita attorno a un centro trascendente che si pretende necessario oggetto d'imitazione (da Dio alla grottesca variante del dittatore), di là dalla quale si apre un'era antropocentrica, orizzontale, disposta alla libertà dell'individuo finalmente padrone di sé. Che i più, al pari delle masse fasciste, non abbiano coscienza del cambiamento di fase, e di avere prodotto da sé il loro modello, o la rimuovano «non volendo rinunciare al conforto, alla sicurezza, alla tranquillità di un governo ineffabile e supremo» (p. 560), è appunto la ragione della crisi che Savinio riconosce all'origine delle due guerre mondiali. «Una crisi di allargamento» – si legge nella premessa a *Tutta la vita*, cruciale punto di definizione del problema – «di questo universo più vasto nel quale Dio non trova più luogo né modo di fermarsi e di affermarsi, almeno in quella forma concreta e suadente che dava sicurezza e protezione all'uomo e pace al suo animo» (Savinio [1946] 2011, p. 12).

2 Verso *Tutta la vita*, a ritroso

La questione è anzitutto estetica, si è detto, perché la rappresentazione artistica è il luogo in cui la logica del modello funziona in modo esemplare. «Edificare, accanto alla scorrente vita del mondo reale, una vita ideale e tanto più alta, tanto più bella e bagnata alla luce stessa dell'immortalità» (Savinio 2004, p. 559) è lo scopo dell'artista premoderno, e di quest'inattuale utopia tolemaica, applicata alla sfera della creazione letteraria, proprio *Alcesti di Samuele* rappresenterà la chirurgica frantumazione. È perciò interessante utilizzarne il testo come introduzione retrospettiva ad alcuni racconti compresi in *Tutta la vita* (1945-1946), alla cui gestazione, peraltro, l'idea originaria dell'*Alcesti* non è estranea.²

1 L'aggettivo è fondamentale. Cfr. Savinio 2004, p. 573.

2 *Tutta la vita* venne pubblicato nel giugno 1946 nella collana «La Zattera» dell'editore Bompiani, sebbene il volume rechi la data 1945. I racconti inclusi erano già stati tutti pubblicati su rivista nel biennio 1942-44. Per la genesi della raccolta e gli indici autografi che

Significativamente, in questo dramma che mette in scena il proprio farsi, il 'chi sono?' del Direttore del Kursaal sui due dittatori ricorre, non meno provocatorio, anche a proposito di quella che dovrebbe essere l'eroina di riferimento: non c'è quasi personaggio che non domandi chi è Alceste. Se lo chiede lo stesso Direttore, e subito sentenza che nel mondo dei morti «i nomi sono aboliti» (Savinio [1949] 1991, p. 123); affermazione che non stupirebbe, essendo il nome emblematico di ciò che è 'vitale', se il nesso nome-vita non si facesse interrogare più in profondità. L'Ercole che pretende di sottrarre una morta alla morte è non per caso Roosevelt, icona di un ottimismo liberale che Savinio rilegge come vitalismo cieco, chiusura in un eterno presente:³ nel fondo della sua vocazione alla «pulitura del mondo» dal male (p. 95) s'intravede cioè l'anelito utopico all'estirpazione della morte che traduce in ideologia politica l'aspirazione artistica all'ovattata, perfetta, *tolemaica* vita ideale. Aspirazione speculare, infatti, a quella del personaggio-Autore che, pretendendo di far rivivere in un caso di cronaca un antico mito, innesca la meccanica culturale che riconduce artificiosamente la realtà a uno schema (modello) chiuso, stabile e riproducibile. È lui, del resto, che nomina e rinomina, proprio a partire da Roosevelt ribattezzato Ercole, laddove il nome non può che essere invece escluso da un Ade che rilegge la vita come un corso inarrestabile verso la definitiva disgregazione (quanto dire la «scorrente vita del mondo reale», Savinio 2004, p. 559).

Se altrove Savinio gioca con la mobilità semantica del nome, facendone esplodere i sensi riposti alla luce di una connessione con il carattere dell'individuo che è fonte del suo inesauribile repertorio fredduristico (cfr. Sasso 1995), la lucida riflessione del dopoguerra incentiva, insomma, una linea tematica più disposta a questo motivo in chiave polemica, e dal nome come oggetto linguistico sposta l'enfasi sull'atto del nominare-'modellare'. Mentre l'onomastica diventa forma cristallizzante, emblema di sovrastrutture costringenti, cardine retorico di una realtà artificiale, alla domanda su chi sia Alceste, risolta nel chiedersi cosa sia il nome-Alceste, risponderemo dunque che è termine fisso di un circuito affabulatorio; parola-modello che si sovrappone alla realtà-soggetto, ossia racconto implicito che grazie a una rete di analogie forza a replicare il copione ideale di una «mitologia perpetua» (Savinio 2004, p. 320). Salvo che questo dispositivo mitologico-onomastico non porti in luce le crepe della sua pretesa verità rovesciandosi in diafora 'negativa': «Alceste non è più Alceste», dirà l'Autore nel finale (Savinio [1949] 1991, p. 167), ed è

menzionano anche il titolo *Alceste di Samuele*, cfr. la nota di Paola Italia in Savinio [1946] 2011, pp. 221-225.

3 Mi avvalgo delle conclusioni di un ragionamento più ampio già sviluppato in Piga 2016, pp. 111-134.

significativo che appunto in un gioco onomastico, tramite l'accumulazione di sensi caricata sulla seconda occorrenza, sia smontata l'utopistica solidificazione di un carattere e di un intreccio.

3 Didaco o del Padreterno

Non poca luce getta questo discorso, a ritroso, sul Didaco di *Paradiso terrestre*, secondo racconto di *Tutta la vita*.⁴ Il tema del Dio-modello (o Dio-mito) che abbiamo visto innestarsi nella densa premessa al volume, del resto, già ci insinua nel singolare incrocio ove comincia il racconto, fra via Tolomeo e via Copernico, toponomastica «congiunzione di due concezioni del mondo opposte ma che riunite assieme esauriscono il problema dell'universo» (Savinio [1946] 2011, p. 49). Qui, complice *Ai capricci di Belzebù*, rivendita di oggetti finti e inutili, il piccolo Didaco trova la propria vocazione: affascinato dalla fissità di quelle riproduzioni posticce che non invecchiano né si muovono, rappresentazioni di un ideale ossessivo di perfezione estetica, si consacra all'arte dell'imbalsamazione con il fine di far 'vivere' i corpi per l'eternità. Sceglie dunque il campo tolemaico, già configurato su un'insistenza paradossale del gioco semantico vita/morte: «opporsi alla vita naturale che è tutta movimento e transito, dunque una continua morte, e costruirsi un mondo che dà piena garanzia di solidità e di durata» (p. 51).⁵

Campo teorico che però - se la rappresentazione tolemaica nel contemporaneo è forma archetipica da parodizzare e su cui agire in termini di riscrittura decostruttiva - necessita di un negativo mitologico per svilupparsi: mentre *Alcesti* troverà questa base nel classico, *Paradiso terrestre* resta ancorato a una più originaria matrice biblica. Consacrato all'«amore di quella vita che si sottrae al destino della vita» (p. 55), Didaco diventa grottesco donatore di 'vita eterna' esemplato sul Dio del *Genesi*: «Qualcuno una volta lo chiamò Padreterno, senza ombra di ironia e come a dargli il nome che più gli si addiceva, e questo soprannome gli rimase» al punto che - rincara la versione definitiva - «il solo nome che distinse il signor Didaco fu Padreterno» (p. 58; corsivi aggiunti).⁶ Il soprannome s'inserisce sacrilegamente nella sottile associazione fra Didaco (il «sapiente», forse in riferimento all'edenico albero della scienza) e Belzebù, non senza il

4 Savinio [1946] 2011, pp. 47-65 (versione notevolmente ampliata del racconto pubblicato su *La Stampa*, 12 ottobre 1942).

5 Cfr. anche p. 56: «le salvasse dalla corruzione, la quale è essa pure movimento e dunque in certo modo continuazione della vita».

6 La prima versione, inoltre, già prefigurava nella bottega *Ai capricci di Belzebù* il giardino dell'imbalsamatore: «Padrono della bottega era il signor Codro, il quale ai bambini appariva come il Padreterno in mezzo al Paradiso terrestre».

supporto d'una divertita formularità iconografica: «fluida la candida barba sul petto», «fluidi i candidi capelli sulle spalle» (p. 58) (che torneranno nel gesto finale dello «scotere la candida testa divina» a p. 64), onnipresente la zimarra a stellone. L'apice è raggiunto però con la «ricomposizione» (p. 58) e «ricostituzione» (p. 62) di un paradiso terrestre perfettamente riprodotto con piante e animali imbalsamati, dove, quasi intravedendo la scena su cui l'Autore dell'*Alcesti* troverà una «spaventosa ricostituzione di noi stessi» (Savinio [1949] 1991, p. 16), anche il Didaco-Creatore non potrà sottrarsi al rito della 'nominazione'. Trovati Eva e Adamo nella giovane moglie e in un assistente, ufficializza così non senza ieraticità la sovrapposizione: «le cambiò nome e di Teresina fece Eva»; «sempre obbediente ai propri principii, [gli] cambiò nome e lo chiamò Adamo» (Savinio [1946] 2011, pp. 59-60). Da qui in poi la storia si compone da sé secondo un antico copione. Tornato a casa senza preavviso dopo un curioso imprevisto (anch'esso parodia sacra: la «miracolosa resurrezione» del cane della contessa «Santa dell'Acquasanta», p. 62), il Padreterno, durante la consueta passeggiata nel giardino, scopre i giovani abbracciati e dormienti ai piedi dell'albero della scienza; non d'ira s'infiamma però, bensì d'ammirazione per la perfezione della scena mirabilmente ricomposta secondo il modello, tanto che decide di fissarla per l'eternità anestetizzando e imbalsamando i novelli progenitori. Proprio la rispondenza al modello è architrave di questo macabro epilogo: «Adamo ed Eva spicccicati! E che pensiero delicato! Io mi ero fatto il paradiso terrestre, loro avevano provveduto a fornirlo dei suoi abitatori» (p. 63), dove si scorge il gioco con l'ambigua promessa - non morire ma diventare déi - del serpente-Belzebù nella Bibbia.

I comici nomi reali delle due vittime, Teresina Saliscendi e Gerolamo Saltincasa, fanno risaltare e al contempo ridimensionano la solennità di quelli imposti da Didaco; rincarano, cioè, il tono medio di questa prassi onomastica in bilico su una solennità sempre pronta a contraddirsi, cui è funzionale anche l'instabilità della distinzione fra nome e soprannome. Ma non solo di ragioni stilistiche si tratta: la rinominazione crea, tra nome e nomignolo, anche lo spazio per entrare e uscire dalla prospettiva interna alla follia tolemaica del demiurgo. Se Didaco, tornato a casa, trova in giardino «Adamo ed Eva, ossia Teresina Saliscendi e Gerolamo Saltincasa» (p. 62; corsivo aggiunto), questa preminenza del nome mitologico scompare all'apparire di un 'noi' esterno che rimpicciolisce la storia alla luce della realtà: «né sapremo in quale maniera il signor Didaco riuscì, senza destarli, a far passare Teresina Saliscendi e Gerolamo Saltincasa dal sonno dell'amore al sonno della morte» (p. 63), per tornare infine come segnale di una focalizzazione nuovamente interna alla prospettiva di Didaco: «lanciò inviti agli amici [...] perché venissero a visitare il suo paradiso terrestre finalmente completato dalla presenza di Adamo ed Eva. E uomini, donne, bambini sfilarono davanti ad Adamo ed Eva coricati ai piedi dell'albero del bene e del male» (p. 64). Nell'artificio onomastico passa la coincidenza fra

la percezione dell'autore e quella dello spettatore, sebbene l'«incanto» sia destinato a rompersi presto: «da quella festa che doveva essere l'apoteosi della sua carriera il signor Didaco uscì in zimarra a stellone fra due carabinieri. Più Padreterno che mai. Fra due angeli» (p. 65). Il rovesciamento totale (con il dio cacciato dal paradiso, non senza richiamo ai due angeli armati che le Scritture pongono a guardia dell'ingresso) è anche il suggello ironico alla strategia onomastica.

Del resto, l'uscita di scena forzata è espediente già teatrale (la ritroviamo ne *Il suo nome*, poi riadattato alla scena), ma il teatro non è ancora il luogo individuato per lo sviluppo della critica al tolemaico: tra «Didaco soprannominato Padreterno» e «Teresa Goerz detta seconda Alcesti» (cfr. Piga 2016, pp. 46-48) c'è l'approfondimento di una possibilità di rappresentazione e narrazione, qui ancora agli inizi. Qui la demiurgia tolemaica è 'storia interna', rimpicciolita nell'epilogo da una realtà più ampia che la rivela come follia; la finzione artistico-spettacolare non è ancora il mistero creativo che si autorovescia a partire dall'intimo dei suoi meccanismi nello spazio assoluto della scena, bensì grottesca messinscena interrotta dall'irrompere di una 'normalità' che sfata il mito. Da qui, un gioco di sovrapposizione fra nome e soprannome che sfiora grottescamente la dinamica persona-personaggio senza immergervi, con la conseguente incentivazione degli spunti ironici.

4 Tabù onomastici

Non troppo distante da Didaco è Lodovico, protagonista de *Il suo nome*, anch'egli autore di una trama tolemaica, ma col gusto quasi masochistico di romperla alle porte della compiutezza. La trama è anzi doppia: il racconto di una «vita inutile» (Savinio [1946] 1991, p. 20) quanto gli oggetti esposti da *Ai Capricci di Belzebù* («Bottega dell'Inutile», p. 50) si incrocia, in un gioco di *flashback*, con l'immagine del protagonista che *ex post* ricorda. Per meglio dire, ri-ordisce «la trama di un ricordo triste e grottesco, nel tentativo di riempire in parte il vuoto della noia», giacché sa che «la sua morte avverrà per noia» (p. 23), nota che ne enfatizza l'«autorialità» (ancora l'Autore dell'*Alcesti* dirà di scrivere «per eludere la morte» che «ci coglie per noia») (Savinio [1949] 1991, p. 22). Dunque è qui retrospettivo (e accordato con quello che sarà nel riadattamento scenico il metateatro della rievocazione) lo sguardo che «ricompon» la trama di cui si compone la storia e il cui tratto tolemaico risalta stavolta per antifrasi, nel racconto di un'«occasione mancata» sospeso in un 'se' ipotetico dell'irrealtà che, proprio perciò, isola esemplarmente il mondo immaginato da quello effettuale (Savinio [1946] 2011, p. 20).

Il toponimo Fàbara, emerso faticosamente dall'indistinto «A'-ba-a» (p. 15), «che per tutto il viaggio si era portato appresso, come un бага-

glio ingombrante» (p. 16), inaugura l'inoltrarsi di Lodovico in una sorta di paese-cimitero, sonnolento Ade aperto da una stazione «muta anche del proprio nome» (p. 17). Lungo un percorso fatto di «nomi di accentuazione ambigua» (p. 19), precari ancoraggi straniati da pronunce instabili, egli giunge alla casa «cubica e bianca come una tomba» (p. 26) dove abita la fidanzata dell'amico Enrico, morto di là dall'oceano, col segreto fine di sedurla e mettere le mani sulle sue proprietà. Vedova ancor prima delle nozze, «anima tutta vestita di nero» (p. 35), la donna è una sorta di Proserpina che porta a compimento l'itinerario introducendo l'ospite nella camera da letto in cui avrebbe dovuto accogliere Enrico, «tomba di un amore antemorto prima di nascere» (p. 28). Una Proserpina anonima o, meglio, dal cognome «impronunciabile».

In questo quadro, ancora improntato alla con-fusione fra morte e vita, Lodovico trama la propria opera, di cui interessa il 'perché' prima che il 'come'. Per distogliere i pensieri di lei dal ricordo di Enrico basterebbe «aprire la porta alla verità» sulla vita dissoluta che questi ha condotto oltreoceano, ma il fine rigorosamente tolemaico del protagonista è ingannare la morte: «l'arte doveva consistere a [sic] far credere a quella donna [...] che Enrico fisicamente era morto ma metafisicamente si perpetuava in Lodovico» (p. 29). Affinché il vivo si sostituisca al morto e il morto al vivo, nasce dunque una ricostruzione poetica e romantica della vita dell'amico in quel «magro Eldorado» (p. 32) a sua volta mito. E la reticenza sul nome di lei, coronamento della straniante toponomastica e architrave della suspense che guida la catabasi, facendosi intendere come retaggio di un ancestrale tabù mortuario, si connette alla progressiva sovrapposizione identitaria fra Lodovico ed Enrico. Sovrapposizione inaugurata dal buon auspicio dell'«assonanza dei nomi» (p. 28), ma sviluppata poi all'insegna dello stratagemma pronominale che, mentre preserva 'lei' dal proprio nome, addensa sul 'lui' una doppiezza pervasiva che si amalgama alla tessitura di una realtà fittizia.

Il racconto di Lodovico è ostentatamente 'artistico' («il falsetto delle maschere», il «contrappunto», la «fuga a due voci, una sonora e l'altra silenziosa»), tutto teso però sul filo rischioso della riserva mentale, dell'incombente «minaccia di una dimenticanza che d'improvviso gli facesse pronunciare quello che la mente pensava ma la bocca non doveva dire» (p. 37). La «partita doppia» (p. 39) di una narrazione rovesciata dalla contronarrazione silenziosa, mentre fa visitare al lettore l'interno del processo mitopoietico e ne misura contrastivamente il funzionamento, traccia la via che consente al nome taciuto di divenire improvvisa distrazione veritativa. Attorcigliandosi a compiaciute trovate letterarie, Lodovico cade sul finale, conradiano (Tinterri 1993, p. 144), facendo credere alla donna che l'amato sia morto col suo nome sulle labbra. Ma non conosce il suo nome, perché Enrico è morto invocandone grottescamente l'impronunciabile cognome 'Chiappadoro'.

L'evidente comicità onomastica va oltre lo svuotamento improvviso del-

la tensione costruita attorno alla reticenza (non per caso la rivelazione dell'arcana parola viene procrastinata ben oltre la scena in cui Lodovico la pronuncia). Al «cadere dalla bocca» dei misteriosi suoni, l'«avanzare della realtà» prende forme soverchianti, fino all'immagine dell'«incolmabile buco aperto da quella parola» (Savinio 1946 [2011], pp. 43-44). Immagine che certo imparenta la trovata al gusto saviniano per la freddura come possibilità euristica,⁷ ma non fa leva tanto sull'esplorazione etimologica del bisenso o ermafroditismo della parola: il buco corrisponde piuttosto all'impossibilità di «ricostituire il tessuto» (p. 43); la rivelazione del nome è impossibilità di una rinominazione che tenga in piedi l'artificio tolemaico; il comico del nome è utile in quanto funzione antimitologica.

5 Nomi e destini

L'uso ironico-antifrastico della nominazione rispetto alla mitologia del modello è del resto la possibilità meglio esplorata in questi racconti: ne *Il suo nome* è affidata all'effetto comico; altrove insiste sulla discrasia fra nome e destino, e con non minore significato. Se per Savinio «il nome è il simbolo, e il segno distintivo di colui che lo porta» (Savinio 1946 [2011], p. 75), interessante è il contesto ironico da cui questo pensiero è tratto: senza dire che il *principium individuationis* sarà il principale bersaglio critico nella prospettiva antitolemaica della morta Teresa-Alcesti, a elaborare questa massima è la signorina Fufù, protagonista de *La pianessa*,⁸ mentre riflette sull'«errore crudele» dei tre nomi (Fortunata Felicita Bella) imposti a lei «così sfortunata, così infelice, così brutta» (p. 75), cioè appunto su un emblematico disfunzionamento nella logica della nominazione.

Logica identica a quella della «camera dei giochi» in cui Didaco bambino crea il suo primo giardino, riduzione del «giocattolo colossale» che è il mondo sotto la cupola di Tolomeo (pp. 51-53), o del sanguinario gioco in cui il Leone di *Scendere dalla collina* troverà corrispondenza con un nome che lo schiaccia (e la stessa immagine torna per il Lodovico teatrale, avvezzo da bambino a rompere i giocattoli come da grande a guastarsi la vita): è in quell'ideale stanza infantile che il padre della piccola Fufù, mentre la diverte imitando lo sbuffo del treno, conia il suo «nomignolo» forse per «nascondere sotto un soprannome onomatopeico e insensato» il clamoroso errore compiuto alla nascita (p. 75). Trent'anni dopo, spariti i treni a vapore, Fufù si porta ancora addosso un soprannome senza più «significato né suono [...] come per noi la parola "gioviale" non riecheggia

7 Cfr. ad es. Savinio 2004, p. 215: «Ogni volta che una freddura "esplode" accanto a me io mi fermo, come se davanti ai miei occhi si fosse aperta una buca».

8 Savinio [1946] 2011, pp. 67-90, già in *Documento*, 3 (1), gennaio 1943, pp. 9-10.

più [...] la felice influenza di Giove» (p. 75) (irrigidimento esattamente opposto alla rivelazione etimologico-fredduristica che, ad esempio, aveva 'aperto' a Nivasio Dolcemare il proprio nome: Savinio [1941] 1995, p. 611). Non stupisce che la fissità onomastica sia anche qui connessa a una vita immobile, né che, se per poco questa vita chiusa riprende vita, lo faccia in un'altra «scatola dei giochi» (Savinio [1946] 2011, p. 78), quella teatrale. Davanti al *Don Giovanni* mozartiano, Fufù compie l'atto eversivo antipaterno rinominandosi nei personaggi che vede sulla scena: «fu via via Zerlina, Donna Elvira, Donna Anna» (p. 80), proiezioni dell'illusione di essere giovani e belli pur essendo vecchi e brutti. Ma, cadendo di nuovo nella tolemaica sovrapposizione fra persona e personaggio, inevitabilmente reicontra l'ombra paterna come «equivoco tenebroso, nel quale padre e uomo amato si confondevano in una medesima persona», e la «vita tutta lindore e bellezza [...] onde la bruttezza è esclusa, il dolore, la morte» (p. 79), creata dall'armonia musicale, continua ad esserle gabbia («si accorse che in quella scatola essa era chiusa due volte»: p. 78) precludendo alla sua finale reclusione manicomiale in una «stanza linda e pulita» (p. 89).

Né il nome parlante batte meno sulla compattezza del modello anche dove coincide col destino di chi lo porta: è il caso di Eònio, protagonista dell'omonimo racconto.⁹ Anche qui il padre è figura augurale: da buon cultore della «magia dei nomi» raffinata sui classici, «impose al suo figliolo questo nome Eònio che agli uomini d'oggi suona strano e oscuro, ma che a lui riusciva chiarissimo, perché *eònio* in greco significa eterno» (Savinio [1949] 2011, p. 114). Magia miseramente fallita con i due figli precedenti (immancabile riduzione ironica dell'aura esoterica), ma tragicamente riuscita con l'ultimo che, per consenso della sorte, diventa eterno.

Fuori da un gusto immediatamente parodico, il nome come causa della cosa invita direttamente nel campo profondo dell'esistenza, svela il processo di spossessamento della vita che l'individuo subisce a favore di un ideale precostituito, fatalmente rovesciato alla luce del transeunte. «Lontano dalla "sua" vita», «assente», prigioniero dell'equivoco di «una vita senza più vita» (pp. 118-119), l'eterno Eònio, reso quasi categoria metafisica, percorre a proprie spese i giochi di Didaco e dei suoi succedanei paterni. Se il suo nome contiene il suo destino, contraddice però il suo intimo carattere: nato nel «desiderio che egli forse covava fin dai primordi della vita animale» di entrare «nel chiaro ancorché transitorio mondo delle creature vive» (p. 113), è condannato invece alla non transitorietà, ossia alla non vita. E in volgare teatrino si tramuta anche la sua vicenda: opera di un'arte imbalsamatrice, «chiuso nella sua splendida e mostruosa giovinezza, come una statua nel marmo» (p. 119), egli diventa un fenomeno da baraccone per finire poi in un ospizio dove, dal sonno,

9 Savinio [1949] 2011, pp. 113-120, già in *La Stampa*, 22 settembre 1942.

passa finalmente nella morte. Al pari di ogni illusione, la sua vita eterna, già moralmente degradata, si disgrega all'improvviso («videro quel corpo aggrinzirsi, rattrappirsi, dissugarsi, ridursi a scheletro», p. 120) e chiude il racconto sull'inquietante interrogativo: «Passare dal sogno alla morte non è forse la sorte comune di noi uomini?».

6 Il civismo saviniano e la dittatura del modello

Non è senza ragione che i rapporti fra Eònio e la vita si allentino una volta superata «l'età oltre la quale l'uomo non si sente più contemporaneo né degli uomini né delle cose che lo circondano» (p. 118). Anche quell'«essere contemporaneo» si lascia rileggere nella trama esistenziale dell'*Alcesti*, dov'è contraltare dei mitici «tempi precedenti il tempo storico» (cfr. Piga 2016, pp. 15-16 e 134), del «desiderio di durare» che ispira Didaco (p. 51) e che l'Autore accarezza per assicurare il pubblico («Noi vogliamo durare. Non è vero? Durare») (Savinio [1949] 1991, p. 190). Un 'contemporaneo' che è intima reciprocità fra individui, sintonia generazionale, capacità di vivere il proprio tempo qualunque esso sia; ciò che i più non fanno per paura, non a caso rifugiandosi nell'eterna replica del classico, che è modello: «il modo più sicuro di sfuggire alla dispersione e alla morte» (Savinio [1949] 1991, p. 66) e l'origine dell'alchimia del padre di Eònio (cfr. Savinio [1946] 2011, p. 114). Mentre la vera vita di questi si spegne nella fissità di un mostruoso miracolo onomastico, si riaccende insomma la riflessione su una crisi che, come Savinio scrive nell'articolo «Lo Stato» del 1946, «agita e ammorbida il nostro tempo» per via della «persistente imitazione» di «modelli falsi»; su un'umanità che non accetta di vivere in un tempo ormai copernicano e chiude gli occhi per produrre un'«antivita», ossia un impossibile «immortalismo» (Savinio 2004, pp. 327 e 317).

In quell'articolo, anche lo Stato inteso come modello imita l'arte dell'imbalsamatore operando uno «svuotamento interno della nazione», col paradossale effetto di renderne la superficie «"liscia" e "lustra"», «più bella da vedere», fino a «quel lustro perfetto che gli Stati totalitari riescono a dare», così invidiato dalla parte «nostalgica di *paradiso in terra*» degli altri popoli: «*"Ah si nous avions votre Mussolini!"*, mi dicevano intorno al 1930 certi francesi» (p. 325). Mussolini, sappiamo, altro non è che 'nome collettivo' di una massa di anonimi che vi si proietta per fuggire a una vita interiore vieppiù svuotata: è cioè espressione di una «mitologia perpetua» che qui diventa precisamente «teatro interno», «spettacolo ideale» (p. 321). Del resto, nel 1946 Savinio era già tornato al teatro, proprio con *Il suo nome*, e l'anno successivo avrebbe cominciato la stesura dell'*Alcesti*, cui infine il nostro percorso ritorna. Lì, gli anni dei racconti di *Tutta la vita* vengono rievocati come un'immersione nello «sterco del totalitarismo, irto dei chiodi della guerra» (Savinio [1949] 1991, p. 20) e riannodare il

senso di un contemporaneo sanguinoso torna a voler dire disvelare una discronia psichica di massa. Lì, in una ribalta che si rovescia, l'*élan vital* di Roosevelt, accolto dall'Autore sotto il trionfalistico «nome-sineddoche» di Eracle (p. 95), ipostasi dell'eroico e trionfatore dell'Ade, si piega infine all'anti-parola dell'Alceste non Alceste, alla prospettiva in cui il nome diventa rivelazione ma nella dissimmetria.

Se il nome, implicandosi nella sovrapposizione fra ideale e reale, è espressione totalitaria del linguaggio da smontare e capovolgere, svelarne la funzionalità alla dittatura del modello diventa uno dei molteplici atti rivoluzionari possibili: nel «supercivismo» menzionato in premessa a *Tutta la vita* vi è un monito a riportare l'esterno all'interno, lo statico al dinamico, il modello-potere (il Dio che nomina e nominando crea) «ai margini della vita fluente» (Savinio 2004, p. 331). E se dunque il nesso nominare-creare è un gioco psichico con cui l'uomo produce i propri feticci nell'illusione di una vita totale, ecco che anche sconfiggere il fascismo diventa semplice, quanto non pronunciare più il nome di Mussolini.

Bibliografia

- Sasso, Luigi (1995). «Savinio e i nomi di fumo». *RION*, 1 (1), pp. 146-159.
- Savinio, Alberto [1946] (2011). *Tutta la vita*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1949] (1991). *Alceste di Samuele e atti unici*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto (1995). *Hermaphrodito e altri romanzi*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto (2004). *Scritti dispersi (1943-1952)*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.
- Piga, Gavino (2016). *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Alberto Savinio*. Torino: Accademia University Press.
- Tinterri, Alessandro (1993). *Savinio e lo spettacolo*. Bologna: il Mulino.

