

SILVIA ACOCELLA

*Da spettro a spettatore.*  
*Il «teatro fatato» dell'Odescalchi e l'Ulisse di Savinio*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*  
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA ACOCELLA

*Da spettro a spettatore.**Il «teatro fatato» dell'Odescalchi e l'Ulisse di Savinio*

*La collaborazione di Savinio al Teatro d'Arte («teatro fatato» lo definiva Virgilio Marchi), in particolare la stesura di Capitano Ulisse pensato proprio per la nuova illuminotecnica dell'Odescalchi, consente di mettere a confronto 'l'avventura colorata' di Savinio col 'nero d'abisso' di Pirandello. Sulla soglia tra visibile e invisibile, le due metafisiche rivelano non solo possibilità di scambi e punti di coincidenza, ma anche una sorta di specularità che, davanti alla visione dell'oltre, vede fronteggiarsi la luminosità fantasmatica del Capitano Ulisse di Savinio e le apparizioni dei personaggi pirandelliani. In entrambi gli universi, approfittando delle barriere infrante dei palcoscenici novecenteschi, spettri e spettatori possono anche invertire i loro ruoli.*

### 1. Teatro fatato

Negli interni barocchi del teatro dell'Odescalchi, dilatati dagli effetti ottici e dal «bagno di colore» delle luci,<sup>1</sup> Savinio immaginava una parola che, attraverso il corpo degli attori e la materia della scena, componesse visioni.<sup>2</sup> L'esperimento del Teatro d'Arte, tentato da Pirandello nel 1924,<sup>3</sup> si offriva, infatti, come un campo fecondo per la realizzazione delle sue fantasie. Non solo lo spazio era particolarmente adatto ma anche il tempo: anni di grandi rinnovamenti che nell'arco di un ventennio, dal 1910 al 1930, per l'«espansione della mente, [...] l'intelligenza più chiara, la vista più lunga» degli artisti consentivano di «intravedere l'altra parte del mondo[...] ai più [...] celata come l'altra faccia della luna».<sup>4</sup> Tanto più se nuovi e sofisticati riflettori davano forma a una sorta di «teatro fatato»<sup>5</sup> che con «giochi d'ombra, di penombra, di luce lacerante, di colori»<sup>6</sup> rendeva possibile la materializzazione del sogno.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> La descrizione della novità di queste luci è in una recensione di C. ALVARO («Il Risorgimento», Roma, 3-4 aprile, 1925), scritta in occasione dell'inaugurazione del Teatro d'Arte, il 2 aprile 1925: «Sono abolite le luci della ribalta, e l'illuminazione affidata a una serie di riflettori a resistenza e a cinque colori, posti fuori della scena e sulla scena. Le luci provenienti da questi meccanismi sono come un bagno di colore nel quale è tuffato il palcoscenico. Si possono ottenere, con delle sapienti gradazioni, effetti di distanza e di vicinanza sorprendenti. L'attore non è illuminato in pieno da una luce senz'ombre come qualche cosa di staccato, simile alle figurine degli stereoscopici, ma è immerso in una luce calda e fusa che può mutar tono attraverso gradazioni minime e impercettibili. A patto di non abusarne, questo metodo d'illuminazione può supplire ai difetti del palcoscenico non molto profondo, se pure largo come quello del Valle».

<sup>2</sup> «Come quello di Pirandello, il teatro di Savinio è di parola, nel senso che è la parola (come in Shakespeare) a creare l'evidenza, a comporre visioni». (A. TINTERRI, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, 9). A una radice vichiana della «parola-immagine» di Savinio è risalita G. CALTAGIRONE, nella sua monografia *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007.

<sup>3</sup> Accanto a Pirandello, capocomico e direttore generale degli allestimenti scenici, compaiono tra gli undici soci Orio Vergani, Stefano Landi, Massimo Bontempelli, Lamberto Picasso, Virgilio Marchi. Per buona sorte della compagnia quest'ultimo, architetto dai trascorsi futuristi, era lo scenografo dell'Odescalchi, uno di quei «teatri da ricostruire tecnicamente, per i quali bisognava creare un impianto elettrico proporzionato, e quindi una cabina di regia. Marchi pensò a tutto questo, inoltre impiantò quattro panorami colorati scorrevoli per aumentare le possibilità di fondo, un riflettore centrale e, ai lati, fece costruire due branche di gradini». A. BISICCHIA, *L'Estetica del colore e il linguaggio del corpo in Pirandello*, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Ed. del Centro nazionale di Studi pirandelliani, 1999, 71-104: 92-93.

<sup>4</sup> A. SAVINIO, *Teatro*, in ID., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2011, 361.

<sup>5</sup> Di un «teatro fatato» fornito di «tastiere magiche [...] Per realizzare i sogni» parlava Marchi a proposito dell'Odescalchi. (V. MARCHI, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, «Teatro Archivio», n. 4, maggio 1981, ora in A. D'AMICO - A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, 407-434:415).

Savinio immagina il *Capitano Ulisse*<sup>8</sup> per la struttura e l'illuminotecnica dell'Odescalchi, componendo quel suo primo lavoro drammatico come un'*Avventura colorata*, termine prelevato da *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo del 1919.

Dentro questo mondo dilatato dalla policromia, percepito non tanto con «gli occhi della fronte» ma «con quel terzo occhio» destinato ai sogni,<sup>9</sup> le visioni si connotano naturalmente come spettrali, mentre «l'uomo attore sale a una biologia superiore»,<sup>10</sup> «abitante inavvicinabile» di una dimensione metafisica.<sup>11</sup>

Una metafisica, però, che assume da subito una strana piega, deformante: esposta alle contaminazioni con il comico, alle infiltrazioni della malinconia, ai rovesciamenti dell'umorismo, è essenzialmente, come quella di Pirandello, una metafisica grottesca.<sup>12</sup>

Serpeggiando sotto il segno di Mercurio, la scrittura di Savinio, del resto, è tra le più sfuggenti, metamorfiche e inafferrabili del Novecento (*Proteo* è uno dei suoi pseudonimi): ammette ambiguità, ossimori, ibridismi. Come nel caso dell'intelligenza di Ulisse che, scambiata come in Musil per *stupidità*<sup>13</sup> proprio perché «pura», illumina e preserva la sua «apparenza di tonto».<sup>14</sup> Non solo è un «incompreso» danneggiato dalla «qualifica di eroe», ma così tanto «corroso dall'esperienza»<sup>15</sup> da aver assunto ormai una consistenza fantasmatica.<sup>16</sup> È rimasto imprigionato nella ciclicità ossessiva del monomito del viaggio, di quell'«ultimo viaggio» che, «appena iniziato, [...] si converte in *penultimo*», vincolando il *nostos* a un eterno ritorno, a un «girare a folle»,<sup>17</sup> senza direzione.

Nel teatro di Savinio raramente gli uomini-attori compiono percorsi rettilinei, piuttosto si muovono su pedane instabili, attraversano cortine, sipari, sospendendo i loro destini dentro cornici. Soprattutto, ed è quel che più conta, quando finalmente escono dal palco, raggiungendo l'altrove, il passaggio dal fisico al metafisico non li rende meno

<sup>6</sup> Sono notazioni di Pirandello stesso, riportate da A. TINTERRI, *Autori italiani e stranieri nelle scelte di Pirandello capocomico (1925-1928)*, in E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, Ed. Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, 61-77: 69-70.

<sup>7</sup> Il procedimento freudiano della condensazione che fa affiorare nell'attività onirica, in forme abbreviate e laconiche, il contenuto latente dell'inconscio è simile a quello che rende concreta e plastica quella «materia del sogno», come nel 1928 la definisce Pirandello (E. ROCCA, *Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928, ora in I. PUPO, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini*, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2002, 409), capace di dare forma all'informe. Si rinvia per un inquadramento vasto e persuasivo di questo tema a C. SEBASTIANA NOBILI, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini, 2007.

<sup>8</sup> A. SAVINIO, *Capitano Ulisse*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 2003.

<sup>9</sup> A. SAVINIO, *Teatro*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 360-361.

<sup>10</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 18-19.

<sup>11</sup> TINTERRI, *Savinio e lo spettacolo...*, 124.

<sup>12</sup> Lo sfondo teorico cui facciamo riferimento è quello tracciato dallo sguardo di Guglielmi, tanto più illuminante nel descrivere forme e strategie, quanto maggiori sono le altezze speculative raggiunte. (G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986).

<sup>13</sup> Nella *Nuova Enciclopedia* il binomio intelligenza/ stupidità è confermato in entrambe le voci (A. SAVINIO, *Intelligenza, Stupidità*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 224-225 e 353-354). Una simile sovrapposibilità tra i campi è in Musil nel suo *Discorso sulla stupidità* «Quanto a me, avevo scritto diversi anni fa: se la stupidità non rassomigliasse perfettamente al progresso, al talento, alla speranza, o al miglioramento, nessuno vorrebbe essere stupido. Questo avveniva nel 1931...». (R. MUSIL, *Discorso sulla stupidità*, Milano, Shakespeare & C., 1979, 31).

<sup>14</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 20.

<sup>15</sup> Ivi, 19.

<sup>16</sup> Ivi, 11-13.

<sup>17</sup> Ivi, 21-22.

«vivi»,<sup>18</sup> meno presenti: al più finiscono proiettati come ombre, quasi cinematografiche, ma non svaniscono mai del tutto, dietro le quinte.

Anche invisibili, persistono.

## 2. *Il velo delle immagini e l'opacità delle cose*

Savinio nel '19, su «Valori plastici», definiva la metafisica «ciò che della realtà continua l'essere oltre». <sup>19</sup> In *Capitano Ulisse* questa visione di confini imprevedibili, di una natura non manifesta, ritorna nelle parole di Mentore/Minerva: «Dico “mistero” perché faccio conto di trovarmi di qua dal problema: di là, il mistero [...] non è più mistero. Si varca la sponda...». <sup>20</sup> È la stessa idea di *oltre* che governa l'universo pirandelliano, dove per barlumi e dentro un «vuoto strano» giunge il riverbero di una dimensione al di là dello sguardo umano. Si tratta di fenomeni «naturalissimi»<sup>21</sup> che, se collegati al tutto, acquistano l'evidenza dei fatti; e tuttavia questo «punto massimo di *chiarezza*» della percezione è terribile, chiede pudore e, da parte dell'artista, la deformazione continua degli aspetti oscenamente chiari.<sup>22</sup> Il compito del moderno metafisico è quello di raccogliere le rovine di tutte le culture e servirsi «dei detriti dei miti per truccare la nudità delle cose», «per aggirare le cose, scivolare su di esse, disporle in lontananza, custodirne l'opacità». <sup>23</sup>

Il *velo* delle immagini è, infatti, necessario, per un occhio che «non può spingersi oltre la superficie colorata delle cose». <sup>24</sup> È questo uno dei punti di coincidenza tra la metafisica di Savinio e quella di Pirandello, entrambe costruite sull'abisso del nulla: davanti all'insostenibilità del vuoto, i miti e le forme superiori dell'Arte coprono, fanno da velo, vorrei dire da *feticcio*, diventano il simulacro di ciò che è assente.<sup>25</sup> Si appoggiano in qualche modo alla consistenza dell'opaco, per consentire allo sguardo umano di continuare ad avere visioni.

Non sorprende pertanto che in considerazione della radice etimologica di *spectaculum*,<sup>26</sup> di tutti gli aspetti di Ulisse sia il suo sguardo ad essere posto al centro

<sup>18</sup> «Vive più dei vivi» è, ricordiamo, la definizione che Pirandello, in un'intervista a Rocca, dà alle creature dell'Arte e, di conseguenza, ai suoi personaggi. (ROCCA, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche...*, 408). Del resto, già nei saggi degli anni '90 egli aveva rimarcato nella creazione artistica la doppia essenza, materiale e spirituale, delle apparenze, considerandole immagini divenute a tutti gli effetti sensibili.

<sup>19</sup> Cfr. M. CARRÀ-E. WALDBERG-E. RATHKE, *Metafisica*, Milano, Mazzotta, 1968, 207.

<sup>20</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 69.

<sup>21</sup> Il «realismo magico» di Bontempelli (uno degli undici soci del Teatro d'Arte) è, accanto alla metafisica di Savinio, un altro tassello fondamentale per ricostruire il campo di suggestioni che agisce alle spalle della definizione pirandelliana di fenomeni «naturalissimi»: spesso l'uso di questo superlativo si collega con la «naturalità» del magico bontempelliano, con quel «mitologico» in cui Saccone vede articolarsi, il quotidiano come un innesto felice, per esempio «nell'ipotesi spettacolare del Teatro d'Arte», così importante per l'intensificarsi del campo di influenze tra i due scrittori. (cfr. A. SACCONI, *Il simulacro della scena e l'industria dello spettacolo*, in ID., *«La trincea avanzata» e «La città dei conquistatori»*. *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000, 115).

<sup>22</sup> Cfr. G. GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e Avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, 134.

<sup>23</sup> G. GUGLIELMI, *La lucerna di Psiche*, in ID., *La prosa italiana del Novecento...*, 167.

<sup>24</sup> Ivi, 169. In seguito, Guglielmi, affrontando la metafisica ungarettiana, si serve proprio di questa visione di Savinio per trattare della reazione di «pudore» dell'artista e della necessità di velare la natura. (GUGLIELMI, *La metafisica di Ungaretti*, in ID., *L'invenzione della letteratura...*, 134).

<sup>25</sup> In questa accezione Fusillo conduce la sua indagine sugli oggetti-feticcio del modernismo, dando loro spessore antropologico, filosofico, psicologico. (M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012).

<sup>26</sup> Dall'intensivo *spectare*: dalla base *spec* di *specere*=*spicere*, guardare. *Spectrum* ha il suffisso *-trum* proprio degli strumenti: lo spettro, punto di partenza del nostro percorso interpretativo, è, dunque, il mezzo visivo dello

dell'opera. Unica nota di colore sul suo volto in bianco e nero -pallido e con una folta barba bruna-, i suoi «occhi celesti: il destro vivace e spalancato, l'altro sognatore e socchiuso»<sup>27</sup> hanno col tempo «acquistato una forza spaventosa»: «vincono qualunque distanza, attraversano lo spazio...».<sup>28</sup>

Evocato come parvenza dal desiderio inappagato, il capitano riesce persino a vedere, e a farsi vedere, in silenzio, da Telemaco. E, tuttavia, quando fissa lo sguardo in un viso, mai riesce a penetrare il varco degli occhi:<sup>29</sup> ingressi ciechi, sbarrati come porte chiuse. Scrutando, nell'ultimo atto, l'«uscio terribile» degli appartamenti di Penelope, che rimane a lungo «muto e cieco», Ulisse confessa, infatti, la sua incapacità «di sostenere il peso degli occhi».<sup>30</sup>

È l'*anagnorisis* classica ad essere negata in questo mondo «indrammatico»,<sup>31</sup> dove le donne sembrano tutte uguali: persino Penelope, tanto attesa, si rivelerà essere una «replica fedelissima di Circe e di Calipso».<sup>32</sup>

La via d'uscita di questo dramma senza catarsi, privo di percorsi finali e salvifici, sarà un'altra, laterale, da teatro dell'assurdo; ma perché il varco funzioni, chi esce dovrà, come Orfeo, non voltarsi mai indietro.<sup>33</sup>

### 3. Illusioni colorate e buio pesto

All'interno di una dimensione *spettrale* che consente, oltre i limiti dello sguardo umano, di generare nuove percezioni, anche lo spettro solare, con la sua luce scomposta cromaticamente, diventa un elemento scenico indispensabile. Se lo spettacolo è il più rapido «mezzo che scioglie i nodi della vita», questa «forza solutrice del teatro» è ricondotta, infatti, da Savinio «soprattutto ai colori».<sup>34</sup>

«Il teatro incolore» che caratterizza gli spettacoli del suo tempo «non risolve il dramma: lo ingorga maggiormente. Il teatro grigio della democrazia, questo teatro nato dall'associazione di due *non colori*» giace come un peso morto agli antipodi dei suoi esperimenti iridati, ma anche, paradossalmente, del «teatro nero» di Pirandello, «che pure è così grave, così serio», ma che è il solo ad essere «sopravvissuto alla rovina del teatro».<sup>35</sup>

spettacolo. Savinio, come più volte ha dichiarato, tiene in gran conto la «mente etimologica» dello scrittore: «l'etimologia è la psicologia del linguaggio, il modo di penetrare l'anima delle parole». (A. SAVINIO, *Achille*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 20).

<sup>27</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 43. Lo sguardo di Ulisse riconduce, per la sua facoltà di sconfinare, di oltrepassare i limiti consueti della vista umana, all'occhio metafisico del *Signor Münster*, protagonista del penultimo racconto di *Casa: «La vita»*, un maestro di fantasmagorie che ha la ventura di risvegliarsi morto. Inoltre, proprio «Occhi» si intitolano i brevi componimenti epigrammatici che intervallano questi racconti, tutti esposti alla luce che la morte getta sulla vita.

<sup>28</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 89.

<sup>29</sup> «Io solo l'ho guardato negli occhi» dice Savinio, sulle soglie del commento. (SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 14), offrendo il suo sguardo di autore come unico spiraglio per gli occhi del suo mitico personaggio.

<sup>30</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 113-115.

<sup>31</sup> A. SAVINIO, *Dramma*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 127. In una nota, Savinio aggiunge: «È da una ragione 'cosmica' che viene la nostra impossibilità di dramma: dalla sparizione di Dio». (*Ibidem*).

<sup>32</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 119.

<sup>33</sup> Questo è infatti il comando di Minerva ad Ulisse, quando nell'ultimo atto apre il portone (Ivi, 126). Si ricordi che a un *Orfeo vedovo* Savinio dedicherà un libretto d'opera (Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950).

<sup>34</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio*, 16-17. Un'acuta analisi della policromia di Savinio è in D. BELLINI, *Savinio saggista e l'identità degli italiani*, in M. DI GESÙ (a cura di), *Letteratura, identità, nazione*, Palermo, Duepunti edizioni, 2009.

<sup>35</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 17-18.

Il nero del siciliano e la policromia del greco si rivelano, infatti, perfettamente speculari. Tanto che tra le due metafisiche, l'una il rovescio dell'altra, avvengono scambi e contaminazioni come per un imprevisto processo di osmosi. In entrambi i teatri, del resto, i personaggi gravitano intorno ai luoghi della soglia,<sup>36</sup> a volte vi dimorano persino, trattenuti dalla loro consistenza di apparenze «vive più dei vivi».

Allo stesso modo delle «apparenze» pirandelliane, indugiando tra vita e morte sin dall'atto unico *All'uscita*,<sup>37</sup> Ulisse è un personaggio bloccato a metà,<sup>38</sup> «la sua sorte è rimasta in *sospeso*». Se, infatti, Savinio ricorda che «chi muore male diventa fantasma», è per sottolineare quanto paradossale sia il destino del suo eroe: «vivo passare allo stato di fantasma, è un capolavoro di assurdità»<sup>39</sup> di cui questo suo Ulisse è caso unico.

Il palco dell'Odescalchi, con il suo «moderno impianto delle luci, allora sconosciuto ai teatri di prosa italiani»,<sup>40</sup> offre all'estrema e «impaziente» esistenza di Odisseo<sup>41</sup> l'occasione di percorrere fino in fondo un'*avventura colorata*, di passare dal nero sterile e invischiante dell'eterno ritorno a quello metafisico dell'oltre, a una tenebra assoluta che è sostanza primigenia e ultimo approdo del reale.<sup>42</sup> È necessario che il Capitano porti a termine il viaggio e giunga finalmente alla morte, perché solo al di là dei limiti della vita l'oscurità può convertirsi in chiarezza e farsi lampo metafisico di una luce *nera*. La stessa che nell'universo di Pirandello, già disposto in quel «teatro fatato» a fare «regia con la luce»,<sup>43</sup> si rivela, con un'inversione tutta novecentesca di cecità e visione, come la *vera lux*.<sup>44</sup> Nell'opera dello scrittore siciliano, il «bujo pesto» che avvolge la proiezione

<sup>36</sup> Per il carattere figurale della *soglia* si rinvia agli studi F. RELLA, in particolare a *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987 e a *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Bologna, Pendragon, 1996. In quest'ultimo studio, un'intera sezione è dedicata a Savinio: *Cartografia del moderno. La scrittura enigmatica di Alberto Savinio* (ivi, 35-60).

<sup>37</sup> L. PIRANDELLO, *All'uscita. Mistero profano*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 4 voll., 1986-2007, vol. I, 243.

<sup>38</sup> Il «lamento straziante» di Ulisse, raccolto da Savinio, sorge appunto dalla sua «grandissima voglia di *finirla*». La «stanchezza» dei suoi gesti segnala il suo profondo «bisogno di riposo», il desiderio di uscire dal cerchio infinito di un viaggio che impedisce di morire «[...] Tornare a casa era per lui un fatto gravissimo, lo scopo -mancato- della sua vita. [...] Ha seguito le regole, le norme, lo stile. Eppure non è a posto. Perché? Ha vissuto la vita di tutti -meno che la sua propria. Diamo a Ulisse il necessario riposo», SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 21-30.

<sup>39</sup> Ivi, 21-22.

<sup>40</sup> D'AMICO-TINTERRI, *Pirandello capocomico...*, 54.

<sup>41</sup> La categoria di «impazienza» è utilizzata da Gibellini per analizzare la presenza di Ulisse nella poesia italiana novecentesca. (P. GIBELLINI, *l'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia del Novecento*, in A. Camerotto-C. De Vecchi-C. Favaro [a cura di], *La nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008, 109-134).

<sup>42</sup> Ne *La verità sull'ultimo viaggio*, Savinio descrive il nero vischioso che fino ad allora ha avvolto il peregrinare dell'eroe: «Lui stesso condannato a una notte infinita. Fermo davanti a un mare di pece, a una nave egualmente nera e sempre pronta a salpare». (SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, p. 21).

<sup>43</sup> Pirandello porta all'estremo le possibilità di quel «teatro fatato», interpretando le operazioni sceniche come sortilegi di un officiante che evoca i suoi personaggi e fa «regia con la luce»; al punto che Marta Abba, durante le prove di *Bellinda e il mostro*, rovescerà questo sperimentalismo in un'accusa. Il concepire la regia attraverso la luce giunge ad esasperare Marta Abba, non sempre destinataria ideale delle invenzioni pirandelliane. (cfr. C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, 126).

<sup>44</sup> Si tratta di un «bujo pesto» cosmico, che Pirandello fa coincidere con l'immagine di Dio, ribaltandone la definizione di *Lux aeterna*: «Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio (luce) quel che in fondo è bujo pesto. Ma non discutiamo». (Ci serviamo della citazione di Gösta Andersson perché per primo ha riportato la versione integrale del passo tratto dal saggio del 1893, *Arte e coscienza d'oggi*, pubblicato in «La Nazione letteraria», Firenze, a. I, n. 6 settembre 1893, p. 96. Come lo stesso critico nota, «Pirandello, nella copia lievemente ritoccata dell'articolo della quale si è servito l'editore delle *Opere* [Manlio Lo Vecchio Musti],

intermittente delle illusioni umane<sup>45</sup> diviene, infatti, la matrice della sola luce eterna, inaccessibile allo sguardo umano, se non appunto dopo la morte, con lo spegnersi di ogni terrestre iridescenza.<sup>46</sup>

Dall'altro lato del «'mistero' delle cose», dove esso non è più tale, ma solo una «più vasta realtà»,<sup>47</sup> Savinio descrive l'istante esatto di questa conversione delle tenebre, quando dentro la mente di Ulisse l'oscurità, come per una lacerazione naturale, apre al suo interno uno spazio per la luce: «Un minuscolo diaframma gli si è aperto nel cervello che ha sparso una luce splendente nella sua anima oscura».<sup>48</sup>

Questo rovesciamento continuo tra buio e fonti luminose che crea una rete di visioni comuni tra i due commediografi, intorno al palco dell'Odescalchi, è un'ulteriore conferma della specularità delle due metafisiche e delle profonde corrispondenze tra i loro immaginari: se per Savinio, infatti, è compito dell'artista rendere luminose le tenebre<sup>49</sup> e viceversa,<sup>50</sup> per Pirandello è privilegio della visione umoristica mostrare l'oscuro dove è la luce e il lato in ombra delle prospettive abbaglianti.

E così, proprio perché lo osserva al rovescio, nello specchio della sua *Avventura colorata*, Savinio riesce a leggere fino in fondo nel «teatro nero» pirandelliano, cogliendo la

ha cancellato la parola "luce" che nell'originale si trovava dopo "Dio"». [G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Amenquist-Wilksell, Stockolm, 1966, p. 78]. La connessione tra luce e Dio è, invece, un dato fondamentale.

<sup>45</sup> La «lanterninosofia» del Palcari è la messa a punto teorica di questa visione pirandelliana: «E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti sulla terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi». (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2 voll., 1990., I, 484). L'esposizione della «lanterninosofia» diventa «una sorta di anticipato commento teorico alla vicenda di Mattia Pascal, lo svelamento critico del suo inganno, l'anticipazione *en abyme* del suo esito, cioè di quell'ultimo rovesciamento dall'oscurità alla chiarezza che sarà la sua morte vivente, la sua volontaria uscita dal tempo». (G. MAZZACURATI, *Il fu Mattia Pascal: l'eclissi del tempo e il romanzo interdetto*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, 232- 234; dello stesso si veda anche *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998).

<sup>46</sup> Per un confronto tra le teorie scientifiche del primo Novecento, le novità tecnologiche legate all'elettricità e l'immaginario letterario, mi sia consentito il rinvio a S. ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori, 2006.

<sup>47</sup> SAVINIO, *Teatro...*, p. 361.

<sup>48</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 30. Non è un caso che questo bagliore metapsichico traforante il buio torni nella visione-ritratto di Pirandello percepita da Savinio come una riprova del suo privilegio ottico: «un medaglione di luce si aprì nel cielo notturno, la faccia vi s'incastò di Luigi Pirandello con l'occhio a punta (di là da un certo limite, gli uomini usano un occhio solo) e sorridendo nel barbino accennò che ci eravamo capiti», A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, 63-68.

<sup>49</sup>All'ombra Savinio dedica una doppia voce enciclopedia, A. SAVINIO, *Ombra*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 279 e 280-281.

<sup>50</sup> Nel manoscritto di *Capitan Ulisse* conservato nel Gabinetto Vieusseux, il finale del secondo atto è diverso, concludendosi con un «canto maliconicissimo» e una Minerva, del tutto coinvolta ormai nella caducità umana: la dea chiede al sole, che sorgendo e rischiarando provoca dolore, di mitigare la realtà (Cfr. A. TINTERRI, *Nota a Savinio, Capitan Ulisse...*, 161). Nella *Nuova Enciclopedia*, alla voce *Apollo*, Savinio si domanderà, del resto, davanti al dio «fugatore di tenebre»: «Ma chi assicura che la luce è migliore delle tenebre?» (SAVINIO, *Apollo*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 50).

presenza di una luce impastata di ombre, simile a quel *lumen opacatum* che Goethe, nella sua *Teoria dei colori*, vedeva manifestarsi solo attraverso l'oscurità.<sup>51</sup>

Consapevole che «per 'sentire' il dramma di Pirandello bisogna chiudersi nel necessario buio»<sup>52</sup> quando al Boboli di Firenze, nel 1937, vedrà la messa in scena de *I giganti della montagna*, più di ogni incanto colorato, considererà la notte che avvolge la villa della Scalogna la cornice estrema di quell'ultimo mito. E pur apprezzando la svolta Dei *Giganti* verso l'avventura colorata, la ricondurrà comunque all'interno del nero pirandelliano. Un «“nero” che come una gran sete» ne «divora» l'opera.<sup>53</sup>

Queste luci che abitano dentro il buio, che proprio dal nero traggono sostanza, raggiungono come un terreno naturale le messinscene del Teatro d'Arte, approfittando di ogni fessura, di tutti gli strappi o incrinature, che siano «diaframmi» come con Savinio, oppure «orli che si distaccano» come con Pirandello. Comunque crepe metafisiche da cui, sul palco, trapela l'invisibile.

Le porte, per esempio, luoghi per eccellenza del passaggio, nelle scenografie di *Capitano Ulisse* tratteggiate da Giorgio De Chirico, hanno l'effetto di buchi neri.

Savinio, che scrive questa sua prima opera teatrale arso da «una tremenda sete [...] di nuove porte aperte»,<sup>54</sup> immagina l'uscio nello studio di Telemaco<sup>55</sup> come un varco verso l'oltre, «un buco onde si casca nel vuoto».<sup>56</sup>

Tuttavia, se il teatro fatato dell'Odescalchi si fa metafisico non è solo grazie ai fasci dei nuovi proiettori o alle barriere infrante tra palco e platea che pure ne costituiscono la novità maggiore: altrettanto decisivo sembra essere ciò che sulle tavole del palcoscenico persiste, continua a fare da limite, da velo appunto, custodendo l'opacità della percezione.

È solo sotto un cielo-cupola che può svolgersi, infatti, il «dramma del passaggio».<sup>57</sup> Al di sopra di pareti che non delimitano più, il cielo deve mantenersi chiuso, opaco, sulle teste dei protagonisti, isolandoli e rendendoli continuamente *perplexi*.<sup>58</sup> A rischio di lacerarsi, mostrando come quello posticcio del teatrino di marionette de *Il fu Mattia Pascal* una consistenza di carta, nel teatro di Savinio il cielo deve rifarsi «'tolemaica' [...] cupola», perché solo «sotto un cielo nero e spento anche di stelle, [...] solo sotto un cielo 'chiuso' può nascere il 'dramma'».<sup>59</sup>

<sup>51</sup> Il quadro di riferimento che utilizziamo per il nostro percorso teorico è quello delineato dalla tassonomia dell'immagine-movimento proposta da Gilles Deleuze, il quale, tra l'altro, sulla scorta di Eliane Escoubas, collega proficuamente la *Teoria dei colori* di Goethe alle sperimentazioni espressionistiche di Murnau. (G. DELEUZE, *L'immagine movimento*, trad. it. di J.P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1993<sup>2</sup>).

<sup>52</sup> SAVINIO, *Dramma...*, 123.

<sup>53</sup> SAVINIO, *Palchetti romani...*, 63.

<sup>54</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 19.

<sup>55</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 64.

<sup>56</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 19.

<sup>57</sup> Di «dramma del passaggio» parla Savinio a proposito dell'opera teatrale pirandelliana (SAVINIO, *Palchetti romani*, 63). Puppa fa risalire l'inclinazione di Savinio per Pirandello proprio al suo essere «creatura del 'passaggio'» alla dimensione della sua opera «'chiusa' appunto nel 'dramma del passaggio'» (P. PUPPA, *Savinio versus Pirandello*, in ID., *La parola in scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1999, 138).

<sup>58</sup> La perplessità è parola chiave delle didascalie di *Capitano Ulisse* ed è anche l'atteggiamento che ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello rendeva Oreste Amleto, segnando il passaggio dalla tragedia antica a quella moderna.

<sup>59</sup> «Dirò meglio: è il cielo 'tolemaico' che rende possibile il dramma, ossia il cielo posato a terra come una cupola (o una moscarola: scelga ognuno l'immagine che più gli piace): il nostro cielo è pieno di infinito invece: *d'infinta libertà*; perché il dramma non può nascere se non nel chiuso, nel circoscritto, nel limitato e l'infinito annulla il dramma» (SAVINIO, *Dramma...*, 124).

Coperto dal buio in alto, l'invisibile penetra così da ogni lato, approfittando anche dell'inconsistenza della quarta parete. Ma non senza incontrare ostacoli.

Come argine alla chiarezza insostenibile, sia con l' *Ulisse* di Savinio che con i *Sei personaggi* di Pirandello, altre soglie vengono sul palco materialmente ripristinate. Attraverso doppi sipari, per esempio:<sup>60</sup> nei *Sei personaggi* il fondalino del finale diventa quasi uno schermo cinematografico, fondamentale nella riscrittura del '25 per la consistenza incancellabile di quelle apparenze perturbanti; ma già nelle indicazioni scenografiche di Savinio per *Ulisse*, il «sipario interno»<sup>61</sup> è l'unico arredo scenico considerato come imprescindibile.<sup>62</sup>

Ogni elemento che sul palco fa da ingombro, impedisce i movimenti, ostacola la visione, rientra in quell'opacità necessaria ai confini col vuoto: non tutto, infatti, si deve vedere nello *spectaculum* che prende forma sulle tavole dell'Odescalchi. Uno *spectaculum* che, oscillando tra visibile e invisibile, risente di ogni sguardo sul palco, a cominciare da chi dovrebbe restare seduto nel pubblico, in quel luogo dove si vede e non si agisce. Ora, invece, lo spettatore attraversa i nuovi varchi, sale sul palco, si muove tra gli attori<sup>63</sup> e, tuttavia, la sua vista si scontra con nuove barriere, tende porte, quinte non svelate.

Ma proprio in questa limitazione del campo visivo la figura del pubblico-attore acquista una presenza materica che influenza la messinscena. Tra un quadro e l'altro di *Capitano Ulisse* lo spettatore che dal fondo della platea sale senza indugi sul palco, servendosi di quelle scalette di comunicazione tra sala e ribalta, presenti all'Odescalchi e utilizzate dallo stesso Pirandello,<sup>64</sup> si scontra con nuovi confini, recinzioni da non valicare. Nelle sue frequenti incursioni viene continuamente tagliato fuori dal sipario interno,<sup>65</sup> e pur «occhieggiando» al di là di esso, mai ne attraversa «la linea», restando «inchiodato» sul proscenio.<sup>66</sup> Il suo corpo, insomma, dà peso ed evidenza agli sbarramenti del palco: fa anch'esso da velo.<sup>67</sup>

Quel che più conta in questo teatro fatato in cui la presenza materiale degli spettatori si mischia a quella fantasmatica degli spettri, è che proprio il sottrarre allo sguardo, il fare da schermo protegge l'invisibile, dando un'estrema possibilità al metafisico di consistere al di là della vista umana.

<sup>60</sup> TINTERRI, *Nota* a Savinio, *Capitano Ulisse...*, 140. Vicentini pone al centro della sua analisi proprio la zona di liminalità del teatro nel teatro per circoscrivere gli effetti che le contraddizioni della messinscena ebbero sullo sperimentalismo di Pirandello. (VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro...*, *passim*).

<sup>61</sup> TINTERRI, *Nota* a Savinio, *Capitano Ulisse...*, 141.

<sup>62</sup> Questo sipario interno, inoltre, secondo le indicazioni di Savinio, doveva essere scuro: una sorta di non-colore che sembra tingersi degli stessi riflessi metafisici del nero pirandelliano.

<sup>63</sup> In Pirandello il palcoscenico si carica sempre più di una forza centripeta capace di attirare lo spettatore al suo interno, costringendolo a partecipare, a portare tra gli attori le proprie allucinazioni. Mi sia consentito, a tal proposito, il rinvio a S. ACOCELLA, *Gli abitanti dell'oltre: teatri pirandelliani senza platea*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», n. 3, a. 2010, 85-93.

<sup>64</sup> Queste scalette, caratteristica dell'Odescalchi, continuamente attraversate nei *Sei personaggi*, sono già un varco fondamentale nella *Sagra del Signore della nave*, l'opera che aveva inaugurato il 2 aprile 1925 il Teatro d'Arte.

<sup>65</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 61.

<sup>66</sup> Ivi, 67 e 61.

<sup>67</sup> Più volte Savinio torna sulla necessità di «trattare il pubblico da personaggio, da attore, da responsabile. Da attore soprattutto». (SAVINIO, *La «parte» del pubblico*, ora in ID. *Palchetti romani...*, 377-379).

È la fisicità concreta del palcoscenico, l'ingombro dei suoi arredi che in Savinio consente di evocare lo spazio dell'oltre e di trattenere presenze in bilico lungo i margini del visibile, in un mondo sospeso a mezz'aria.<sup>68</sup>

Se nel teatro «colorato» di Savinio come in quello «nero» di Pirandello gli spettri tendono ad affollarsi nello spazio della soglia è anche perché sono rimasti prigionieri del passaggio, incapaci di trovare l'uscita. Del resto, «il pertugio» tra vita e morte è molto stretto.<sup>69</sup>

#### 4. Metafisica grottesca e spettrale

Poiché di metafisica grottesca si tratta, l'uscita non coinciderà mai con la fine di un percorso rettilineo, teleologico, ma sarà sempre secondaria, laterale. Come il cancello che Minerva apre di nascosto ad Ulisse nell'ultimo atto, un varco minore che si rivela non sufficiente perché l'eroe possa davvero affrancarsi, inadeguato alla conclusione catartica di una tragedia e più simile ai passaggi artificiali della modernità.

Richiamato da un pensiero, l'eroe di questa «ironia lirica»<sup>70</sup>, come Orfeo, si volta e torna indietro, dentro la parte visibile dello spettacolo, calato nei panni di uno spettatore senza qualità.

Tolti i travestimenti posticci come la barba finta, perdendo la sua «forza di apparizione»,<sup>71</sup> oltrepassa il sipario interno in abiti borghesi, ormai consapevole che gli uomini il destino se lo portano con loro, «tra il panciotto e la camicia». C'è tuttavia qualcosa che omette, che lascia non detta, come «un segreto troppo pericoloso».<sup>72</sup> Siccome c'è un non detto (e nel teatro di Savinio la parola è visione), c'è anche un non visto.

Dietro la ribalta, come ci racconta Savinio ne *La verità sull'ultimo viaggio*, resta impigliato, fuori dallo sguardo umano, con una sorte molto simile a quella delle ombre dei *Sei personaggi* pirandelliani,<sup>73</sup> «l'Ulisse posticcio, brillante e svuotato, [...] invisibile ma presente in un mondo di errori». «Invano», aggiunge, «lo chiamano dalla terra e dal cielo».<sup>74</sup>

È, infatti, sospeso a metà tra lo spazio celeste e quello terrestre, in un luogo dove si è fuori da tutto e non ha più senso cercare l'uscita. Proprio come apparenza spettrale, nel

<sup>68</sup> Il verde è il colore dominante di questa zona di passaggio: la dimensione fantasmatica sia in Savinio che in Pirandello è segnalata, infatti, dall'irradiarsi sul palco di una «luce verde di apparizione»: la stessa che disegna le parvenze de *I sei personaggi* del '25 nella loro ultima epifania e che avvolge i fantasmi degli annegati affiorati dall'oltre, in *Capitano Ulisse*. Ho analizzato la ricorrenza della luce verde in Pirandello in ACOCELLA, *Controluce...*, 58-79.

<sup>69</sup> Sono le considerazioni di Nivasio in *Casa "La vita"*: «Allora Nivasio capì che tutta la sofferenza dell'agonia è in questa strettezza del pertugio» (A. SAVINIO, *Casa "La vita"*, Milano Adelphi, 1988, 178). Il concetto torna anche nella voce *Agonia* (A. SAVINIO, *Agonia*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 23).

<sup>70</sup> Pirandello, in un'intervista sul «Resto del Carlino» del 21 febbraio del 1926, definisce l'*Ulisse* di Savinio come «ironia lirica». (Cfr. TINTERRI, *Savinio e lo spettacolo...*, 85).

<sup>71</sup> «Perdendo la barba, l'uomo perde assieme il suo spetto spaventoso, la sua *forza di apparizione*, o almeno la vede di molto diminuire [...]. L'uomo dopo tutto si portava una piccola foresta sulla faccia (e quale più profonda espressione aveva la bocca che si apriva in mezzo alla barba, quale più impressionante brillio gli occhi, sopra quel folto di pelo, quasi occhi di gigante che guardano di sopra una foresta)» (SAVINIO, *Barba*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 65-66).

<sup>72</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 130.

<sup>73</sup> È stato Vicentini a ipotizzare un'influenza diretta di *Capitano Ulisse* su Pirandello, sulla proiezione delle ombre dei *Sei personaggi* del '25, su *Questa sera si recita a soggetto* e sui *Gigante della montagna* (C. VICENTINI, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in Scrivano [a cura di], *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre...*, 79-98).

<sup>74</sup> SAVINIO, *La verità sull'ultimo viaggio...*, 30.

secondo atto, Ulisse era già rimasto a lungo fuori il sipario, chiusosi alle sue spalle, mettendosi infine a sedere su uno scanno, arredo del palco rimasto anch'esso oltre i limiti della scena.<sup>75</sup>

Raccolto in sé, aveva assunto su questa soglia estrema, oltre il sipario e al di là dello spettacolo stesso, la posa del pensatore, della malinconia pensante,<sup>76</sup> col «*mento nella mano*».<sup>77</sup> Una posa in cui si rifletteva, come per un gioco di specchi, la posa del filosofo pirandelliano, *raisonneur* malinconico, che nell'atto unico *All'uscita*, diventava il nume tutelare di tutti coloro che non riuscendo a morire si fanno parvenze imprigionate nei loro desideri. In bilico sul nulla, nel tempo che precede l'alba dolorosa, avvolti dall'oscurità di una notte «più umana del giorno»,<sup>78</sup> questi fantasmi inceppati possono anche produrre da sé stessi lo spettacolo e riversare nel buio i loro desideri fattisi leopardianamente colorati, come gli Scalognati dell'ultimo mito pirandelliano, nel racconto di Crotone: «[...]Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti concepiamo enormità, come potrei dire? Mitologiche; naturalissime dato il genere della nostra esistenza».<sup>79</sup>

Dall'«avventura colorata» dell'*Ulisse* al nero notturno dei *Giganti*, a restare impigliati sulla soglia tra visibile e invisibile sono personaggi dimissionari che hanno smesso di agire: da *spettri* si sono fatti *spettatori*. Se intorno a loro sorgono ancora incanti figurati è perché, come il pittore Böcklin ammirato da Savinio,<sup>80</sup> dipingono da seduti.<sup>81</sup>

<sup>75</sup> SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 84. L'Ulisse di Savinio rivela presto, nel quadro successivo, la sua predisposizione ad assumere la stessa consistenza delle parvenze pirandelliane, capace di perdurare nella dimensione metafisica del palcoscenico, proiettato anch'egli come un'ombra cinematografica su una parete-schermo: «*Fugge sul terrazzo e scompare da destra: la sua ombra, raccolta in sé, china a guardare il mare, rimane visibile sul muro dorato dai raggi obliqui del sole*» (Ivi, 93).

<sup>76</sup> Per Savinio è il pensiero a fare da discriminare tra tristezza e malinconia: «In fondo la differenza tra tristezza e malinconia è questa, che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta. Guardate come 'pensa' la *Malinconia* di Dürer» (A. SAVINIO, *Malinconia*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 246).

<sup>77</sup> «Poggia il gomito sul ginocchio, il mento nella mano. Immobile, triste, sguardo fisso». (SAVINIO, *Capitano Ulisse...*, 85).

<sup>78</sup> A. SAVINIO, *Giorno*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 196.

<sup>79</sup> Pirandello, *I giganti della montagna*, in ID., *Maschere nude...*, 1340. Puppa, del resto, confrontando Pirandello con Pasolini, considera proprio «il meccanismo onirico l'autentico collante tra le due drammaturgie». (P. PUPPA, *Il Pirandello nascosto di Pasolini*, in ID. *Racconti del palcoscenico: dal Rinascimento a Gadda*, Napoli, Liguori, 2011, 91).

<sup>80</sup> Come ricorda Savinio, infatti, Arnold Böcklin «dipingeva seduto». (A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, p. 42).

<sup>81</sup> Un'ulteriore conferma dell'incanto prodotto da fermi giunge dalla coincidenza che c'è per Savinio tra l'uomo che sogna e lo spettatore: «[...] per l'uomo che sogna il sogno è molto più "spettacolo" (molto più teatro, molto più 'cosa da vedere') che per l'uomo sveglia la realtà». (A. SAVINIO, *Sogni*, in ID., *Nuova Enciclopedia...*, 346).