

Niccolò Cencetti

«Marmo che hai il nome antico dell'anima»: per una estetica del corpo femminile di Psiche nelle riscritture di Sibilla Aleramo e Alberto Savinio

Abstract: Dopo aver fornito alcune coordinate teoriche atte a problematizzare la favola di Amore e Psiche, questo articolo si prefigge di analizzare i paradigmi estetici di Psiche nelle riscritture di Sibilla Aleramo (Dialogo con Psiche) e di Alberto Savinio (Angelica o la notte di maggio; La nostra anima), così da dimostrare le metamorfosi di un mito, nonché l'influenza che l'aspetto dell'eroina apuleiana ha avuto per la ricezione della favella e per la moltitudine di interpretazioni.

Abstract: After providing some theoretical coordinates aimed at problematizing the fable of Cupid and Psyche, this article aims to analyze the aesthetic paradigms of Psyche in the rewritings of Sibilla Aleramo (Dialogo con Psiche) and Alberto Savinio (Angelica o la notte di maggio; La nostra anima), so as to demonstrate the metamorphoses of a myth, as well as the influence that the appearance of the Apulian heroine had for the reception of the fable and for the multitude of interpretations.

Parole-chiave: Amore e Psiche; riscritture; Aleramo; Savinio; estetica

Keywords: Cupid and Psyche; rewritings; Aleramo; Savinio; aesthetic

Niccolò Cencetti consegue la laurea in Filologia moderna presso l'Università di Firenze. Già autore di alcune pubblicazioni, si occupa di letteratura italiana e letterature comparate, di ricezione del classico nel contemporaneo e di teoria della letteratura.
Email: n.cencetti@outlook.it

Se la sezione delle *Metamorfosi* di Apuleio occupata dalla *bella fabella* (4, 28-6, 24) intende sottolineare «l'idea di un bene intravisto e subito svanito, di un sogno che non può, che non deve tradursi in realtà, di un'illusione che si dissolve non appena vuol diventare tangibile e chiara evidenza»¹, ecco che – al fine di comprendere l'importanza cruciale dell'elemento seduttivo del corpo di Psiche, dato che «la bellezza doveva evidentemente essere ritenuta uno strumento potente, cui la donna [...] poteva usualmente far ricorso e al quale l'uomo era solito cedere»² – è utile fornire alcune coordinate teoriche e preliminari relative alla problematizzazione della favola di Amore e Psiche, testimoniate dalla numerosa ricorrenza di adattamenti del racconto, nonché dalla produzione di riscritture e rivisitazioni di questa porzione narrativa. Come asserisce Leopardi in un brano dello *Zibaldone*, la condanna di Psiche, oltre alla divina bellezza, risulta essere la sua suprema *curiositas*, che si riflette nell'immagine tutta moderna della bramosia umana, della volontà di scoprire verità scomode e penalizzanti, proprio come l'eroina del mito «che era felicissima senza conoscere e contendendosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere»³.

*Sed identidem monuit ac saepe terruit ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neue se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum. Gratias egit marito iamque laetior animo: "Sed prius", inquis, "centies moriar quam tuo isto dulcissimo conubio caream"*⁴.

In questa dialettica tra desiderio e possesso, divieto e appagamento, continua Leopardi:

Mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra, del danno del sapere, della felicità che ci conveniva, che unendo questa considerazione al manifesto significato del nome di Psiche, appena posso discredere che quella favola non sia un parto della più profonda sapienza, e cognizione della natura dell'uomo e di questo mondo⁵.

A tal proposito, relativamente ad una lettura psicoanalitica del mito⁶, se è vero che l'eroina Psiche, nella favola apuleiana, è passata dal principio di piacere al principio di realtà, ecco che l'episodio della lampada svelatrice, avvalendosi di un gioco chiaroscuro, assume un ruolo decisivo nel tessuto narrativo della vicenda. In questo conflitto tra pulsioni oscure dell'inconscio e rivelazioni razionali, Psiche non è più prigioniera di una felice e anonima illusione, bensì l'ardita volontà di conoscere si traduce in scoperta effettiva di un'identità proibita. Con le parole di Neumann:

Mentre l'abbraccio di Eros e Psiche nell'oscurità rappresenta l'attrazione elementare epperò inconscia degli opposti [...], l'irruzione della luce rende visibile Eros, porta cioè a manifestazione il fenomeno dell'amore psichico e generalmente umano, come la forma umana e superiore dell'archetipo e della relazione⁷.

Se, dunque, la lampada testimonia il passaggio traumatico dagli abissi dell'inconscio – in cui vige la felicità dell'illusione e l'estasi dell'oscurità – alla lucida e razionale presa di coscienza della realtà, è dimostrabile come la *felix culpa* abbia reso possibile un'ascesa interiore e un riscatto spirituale della fanciulla. Nell'eccessivo desiderio di un sapere impossibile, in cui la vera *culpa* è reputare il divino come realtà tangibile, è possibile leggere la *fabella* – in prospettiva cristiana – come il viaggio di un'anima che da una condizione di innocente e ingenua felicità, tramonta in quella disorientante del peccato, per poi raggiungere il proprio paradiso, in un continuo processo di degradazione-espiazione-riscatto. Se è vero che il mito è costituito da traiettorie metamorfiche, in cui la vicenda narrata è in realtà la storia di una trasfigurazione e di un passaggio, nonché del transito dal buio alla luce, ecco che l'eroina, motore di questa incessante trasformazione, nonché risultato di una stratificazione etimologica, risulta spesso associata all'immagine della farfalla, sia in ambito letterario, testimoniata da Dante – «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla / che vola alla giustizia senza schermi?» (*Purg.* X, 124-126) – sia

in campo figurativo, come nelle sculture, tra gli altri, dell'italiano Pietro Tenerani (*Psiche svenuta*, 1822, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; *Psiche abbandonata*, 1816-1817, Firenze, Galleria d'Arte Moderna), in cui la fanciulla, nella sua bellezza marmorea, viene rappresentata come creatura alata.

Per continuare a scandire questa mappatura di riscritture in un suggestivo gioco di *morceaux choisis*, l'elemento di seduttività dell'eroina, la sua voluttuosa sensualità e raffinatezza, nonché il paradigma estetico del corpo femminile, dando ampio spazio alla centralità della *voluptas*, così da avvalorare le componenti edonistiche, erotiche e libertine del mito, risultano ben ravvisabili nel IV canto dell'*Adone* di Marino, in cui Psiche – l'ultima delle tre sorelle – viene descritta attraverso il filtro di una bellezza intesa come dismisura e sovrabbondanza:

Le prime due, quantunque accolta in esse
 fusse d'alte bellezze immensa dote,
 tai non eran però, che non potesse
 umana lingua esprimerla con note.
 Ma l'ultima di loro, a cui concesse
 quanto di bello il Ciel conceder pote,
 tanto d'ogni beltà passava i modi,
 ch'era in tutto maggior de l'altrui lodi⁸.

A tal riguardo, risulta del tutto evidente quanto le parole di Marino ricalchino fedelmente la favola apuleiana:

Sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat⁹.

Sulla base della lezione leopardiana, se è vero che «il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni»¹⁰ e se «l'origine del sentimento profondo dell'infelicità, ossia lo sviluppo di quella

che si chiama sensibilità, ordinariamente procede dalla mancanza o perdita delle grandi e vive illusioni»¹¹, ecco che Psiche, in uno sterile godimento dei sensi, si fa spazio intimo e luogo poetico in cui avviene una metamorfosi, un passaggio tutto interiore «che impone alle cose una sorta di tacita trasfigurazione»¹², tanto che questa fanciulla-eroina, immobile ed estatica come una statua, «diafano e immateriale fantasma», risulta essere – con le parole di Régnier – «le dégage ment aérien de notre terrestréité»¹³.

«Dinanzi a quel balenar di bellezza»: lo specchio e il riflesso di una Psiche marmorea

Dopo aver assistito a quella «anticipata apocalisse»¹⁴ – avvenuta il 28 dicembre 1908, con epicentro nello stretto di Messina – Sibilla Aleramo e Giovanni Cena raggiungono la città straziata nel gennaio e nell'ottobre del 1909, anno in cui l'autrice stende, sotto lo sconvolgente effetto del cataclisma, il *Colloquio con la Psiche del Museo di Napoli*, in cui una donna interroga la divina fanciulla sull'enigma della catastrofe. Se l'eroina del mito ha «attraversato tanto orrore»¹⁵, ecco che la sua immagine – col «torso spezzato, spezzato e perfetto»¹⁶ – risulta emblema di una profonda saggezza, a cui si giunge dopo aver incontrato la sventura:

Sei calma, sei bianca, sei immutata. E guardi a terra, sempre, con le grandi palpebre che ti ombrano di un lieve sorriso il volto ineffabile. Psiche, anima, dalla terra tu scampasti un giorno, e per ciò la contempi d'allora in codesto tuo raccolto e sacro silenzio?¹⁷.

Se, dunque, la bellezza di Psiche si fa specchio del mondo, riflettendo una realtà che, dopo il terribile cataclisma, torna ad offrirsi agli uomini – «tanto abbagliante e serena era la natura dopo la sua collera!»¹⁸ – ecco che riecheggia la lezione del mito apuleiano, proprio perché all'equilibrio immobile e alla serenità eterna si approda solo dopo aver subito una infausta iniziazione:

O tu che palpiti per l'eternità! Tu serena e immutabile, che concedi tregua ai nostri più cupi affanni, sai di quanta forza tu ci arrivi in quegli istanti e come tutto il dolore sofferto e tutto il dolore a venire ci appaia allora per tua virtù degno d'esser provato? [...] e anche noi, anima, sentimmo sul mare uno spasimo di gioia, l'annientamento di tutta la nostra miseria dinanzi a quel balenar di bellezza. Eravamo ebbri di tanta morte, eppur felici del sorriso della terra¹⁹.

Se è vero che – leopardianamente – «non durò che un sitante l'illusione»²⁰, è doveroso ricordare – in questa interconnessione con una Psiche che, vivendo «bella e assorta nella tua luce interiore»²¹, si fa immagine speculare della donna – che l'umanità, dinanzi alla rovina, si erge su fondamenta precarie: «provvisorii dovrebbero sempre sentirsi gli umani»²². In questo dialogo-monologo di un'anima franta, in cui si palesano alcune sottotracce del mito tradizionale, è possibile far luce sulla capacità della scrittrice di «tramutare istantaneamente la sua avventura terrena in fatto letterario, senza distacco o riflessione, solo affidandosi al filtro d'una scrittura più o meno lirica, più o meno enfatica»²³. A tal proposito, l'inspiegabile coppia Rina Faccio Pierangeli-Giovanni Cena ha caratterizzato in modo preponderante e fondativo l'attività letteraria e personale della scrittrice stessa, tanto che:

Gli anni sono stati di profonda accettazione, di scambio, di reciproco fervore...nel "tempo di Cena" io acquistai molte delle abitudini che dovevano poi caratterizzarmi; divenni libera amante, divenni scrittrice, imposi alla società la mia ribellione e la mia audacia; e il mio nome si mutò in quello che porto. Il mito di Sibilla Aleramo risale ad allora, se ben dopo s'accrebbe oltre ogni previsione²⁴.

Scandito dal ritmo della complessa diversità, il rapporto con Cena viene messo in luce, sulla base di un atteggiamento opposto a quello dell'autrice davanti alle rovine del cataclisma e sottolineato con quell'assertivo «io invece», in una riflessione dell'Aleramo del 1943:

Cena fu colpito, e assorbito, dal fatto sociale, dalla mancanza di soccorsi e

d'organizzazione, da quella miseria abbandonata quasi totalmente a se stessa. Io invece rimasi sin dal primo momento tanto atterrita dalla tragedia cosmica, da quella manifestazione d'un fato cos' soverchiante gli umani disegni, che mi rinchiusi in silenziosa contemplazione con animo disperato, d'improvviso sentendo sfaldarsi e crollare l'edificio di fede ingenua in cui fino allora m'ero riparata, ingenua e insieme orgogliosa fede nella fondamentale bontà della vita²⁵.

Dopo il deteriorarsi dei rapporti con Cena, a suggerire la necessità di un secondo confronto con Psiche – testimoniato nel *Dialogo* – non risulta più un dramma collettivo, bensì intimo e individuale: l'intrusione di Lina Paoletti e la relazione omosessuale con la 'fanciulla maschia' de *Il paesaggio*, che si fa immagine speculare – segnatamente alla sua bellezza e al mistero che avvolge la sua figura – della divina Psiche. Se questo profondo connubio Lina-Psiche, in cui si riflette ampiamente il binomio vita-arte, scaturisce nella scrittrice il processo di costruzione della propria identità femminile, costituita dalla trasgressione e dalla libertà sociale, ecco che tale combinazione «rappresenta a suo modo un insieme di aspetti della femminilità che paradossalmente le sono nel contempo propri ed estranei»²⁶. Se nel mito apuleiano la fanciulla Psiche, unita a Eros, si trasforma in creatura divina, risulta del tutto evidente che nell'immagine dell'eroina sia scritta la grande storia dell'individuazione femminile, nonché il destino di ogni donna. Parimenti, se il segreto è «trovare nel proprio specchio un'immagine della vita più grande della vita stessa»²⁷, ecco che l'autrice – per confermare il monito a chiusa del *Dialogo* «ami in te stessa l'idea. E la statua si compie»²⁸ – nella contemplazione della divinità vede la propria immagine riflessa, riuscendo a indebolire qualsiasi preoccupazione:

Sei come allora ti vidi, bianca e immota e divina...Psiche, Psiche, dinanzi a te cadde come per incanto la mia cupa disperazione, quella volta...Oh, e io credevo che tu mi parlassi per quel che avevo superato, ed invece mi armavi per ben altra prova. [...] Ed ecco, io sento che mi placo e mi ricompongo

realmente davanti alla tua pura immagine, sento che qui soltanto è la verità. Oh tiemmi vicina, lasciami guardare con te nel profondo, dove non fu possibile con l'amore, scorgere nelle immobili acque il riflesso dell'invisibile luce!²⁹.

Questa «altra prova» risulta essere proprio la relazione lesbica con Lina Paoletti, una vera e propria «anima di ardore e di violenza, una mutabile anima sostanziata d'ebbrezza [...]. Divina anch'ella nel suo mistero!»³⁰. In questo sfregamento di anime, se la donna si placa interiormente solo al cospetto di Psiche, quest'ultima rimane intatta e immutabile, nella sua condizione di eternità, solo grazie alla conservazione dei ricordi di passate sventure:

C'è soltanto il ricordo, ed è desso che mi fa immortale. S'io dimenticassi mi frantumerei, diventerei polvere. Io reco in me per sempre la visione di bellezza che l'amore ha suscitato nella sua istantanea apparizione. Anche il rimpianto, alla luce di quella visione, è una cosa raggiante³¹.

Se il *Dialogo* risulta «nato dal coagulo fra le emozioni di fronte al cataclisma e le esigenze esistenziali che maturavano nella scrittrice»³², ecco che l'antico mito si traduce in scoperta di valori interiori, così da traslare l'immagine archetipica della lampada – che nel mito tradizionale riflette la volontà di scoprire il nuovo, di uscire da sé e di conoscere l'altro – in una condizione di decadente e malinconica interiorità, in cui la luce riecheggia un'anima sensibile e nascosta, ovvero quella della stessa Aleramo, che si rimprovera di essere uscita dalla propria solitudine, di aver osservato non più il proprio sé, ma *l'altro*:

Non lo credevo, tu lo sai bene. Non avevo mai cercato fuori di me la ragione delle cose, ero bastata sempre a me stessa, avevo sempre attinto luce soltanto dalla mia nascosta lampada, e sotto tutti i colpi del destino ero rimasta pura e serena come te Psiche pura e serena ben che mutilata³³.

Parimenti, l'esperienza esterna (il cataclisma) e quella interna (l'amore omoerotico) risultano condensate nel componimento

Alla Psiche del Museo di Napoli, uscito nella raccolta di versi *Sì alla terra* del 1935, in cui si acquiscono – anche e soprattutto a livello lessicale – i connotati estetici di Psiche, nonché l'idea di sacralità che rappresenta:

Marmo, e pure il tuo canto,
 s'io ti rivegga o ripensi,
 sempre fluente m'investe,
 sempre, mentre gli anni traboccanti
 più non novero nel cuore stupito,
 tremore e poi estati dinanzi a te,
 marmo che hai il nome antico dell'anima
 e antico sei in tua candida divinità,
 tremore e poi estasi mi colgono,
 ed ogni affanno sciogliono
 e solo il tuo canto esiste, marmo³⁴.

In questo incessante rispecchiamento, è evidente che l'estetica di Psiche rinvii all'effigie di Amore – «tutta bramo la tua inafferrabile armonia, / oh splendente torso, oh viso reclino / Psiche mutila e perfetta ed ambigua, / fanciulla simile quasi al suo giovinetto iddio, / tu che a terra guardi dal tempo antico»³⁵ – così da trasfigurarsi in figura androginica, in cui ambigualmente l'anima e l'amore si fondono. Se, dunque, risulta appurato il binomio Psiche/Amore, è del tutto evidente che l'immagine di Psiche, oltre a rimarcare i connotati estetici di Eros, rifletta anche l'immagine della stessa autrice, in cui si confonde come figura speculare: «lascia ch'io scorga nell'immobile specchio / il riflesso almeno della luce in cui spero!»³⁶.

«Creatura invulnerabile, lontana, chiusa»: le trasfigurazioni oniriche di una Angelica-Psiche-Amore

Mossi da una gestualità quasi automatica, i personaggi di Savinio risultano caratterizzati dall'incomprensione e dal *nonsense*, tanto

che in questo universo di meticci e cloni, sciapodi e chimere, si passa in rassegna di un animismo rivelatore che inscena creature e oggetti al limite del possibile, così da orchestrare un darwinismo immaginario³⁷, in cui sfuma e si annulla la separazione tra animato e inanimato, proprio perché se pur «continuamente sollecitata, plasmata, ricreata, la lingua anima la superficie della pagina infondendovi un tono scherzoso, [...] segno evidente della capacità e del diletto a creare incongruità, a sorprendere le aspettative del lettore con le distorsioni del reale»³⁸. Costruito avvalendosi di una architettura surrealista, contraddistinta da pause immobili e silenzi, *Angelica o la notte di maggio* (1927) risulta un romanzo edificato sugli scivolosi confini del sogno e della veglia, dell'esperienza diurna e notturna, di un tempo lineare e irreversibile e di un altro dilatato e contratto, così da dar vita a un vero e proprio gioco di specchi, a un *puzzle* costituito da un discorso narrativo frammentato, arabeschi stilistici, rapide successioni da un personaggio all'altro e ambientazioni sospese. In una trama che sembra disintegrarsi e ricrearsi autonomamente, abbondando di *nonsense*, il motore silenzioso del tessuto narrativo risulta proprio la figura femminile della ballerina Angelica Mitzopulos, che al teatro Orfeo interpreta il ruolo di Psiche.

Data la natura malinconica e siderale, notturna e fatale della donna, è possibile – al fine di acuire la sua condizione enigmatica – effettuare un tracciamento delle traiettorie degli sguardi degli altri personaggi, fissati a più riprese sul corpo misterioso della fanciulla, a partire dalla sua stessa nascita («occhi puri di stupore. Avevano già visto, conosciuto. Si strinse intorno alla neonata un cerchio di paura. Più che guardarla, la scrutavano. Il delirio materno si inaridiva davanti a quello sguardo “sapiente”»³⁹), fino all'età matura («Eufrosine Mitzopulos non si arrischiava più a guardare l'Angelica. Le girava intorno a grandi cerchi, come tigre intorno al fuoco»⁴⁰), così che il motivo del vedere/non vedere, dell'osservazione voluta e impedita, può dar credito al mito di Apuleio, in cui tutti possono scorgere Psiche, ma la fanciulla stessa rimane preda di sguardi proibiti. Parimenti ad un saviniano gineceo dell'ossessione – dalla

madre catalizzatrice di *Tragedia dell'infanzia*, a quella di *Trololò*, da quella incestuosa de *La casa ispirata*, a quella eterna di Aniceto in *Casa «La Vita»* – e sulla base della lezione weiningeriana di *Sesso e carattere*, è possibile riscontrare nei romanzi di Savinio le due tipologie di donne ampiamente studiate dallo psicologo austriaco, ossia la madre incestuosa e la donna-vampiro, condensabili chiaramente, in bilico tra attrazione e repulsione, tra inquietante e stimolante, nella figura muliebre di Angelica, avida di vedere la figlia nuda e di contemplare ancora una volta l'estetica del corpo femminile:

Tanti anni che non l'ha più veduta. La lavava con le sue stesse mani. Bianca, liscia, senza un'ombra di pelo. Ora nessuno le può impedire di sollevare il lenzuolo, scoprire quel corpo inestimabile. La mano le trema. E se Angelica fingesse di dormire? Aspettò, stabilì un termine: contò fino a sessanta, a sessantuno [...]. Il cuore della guercia pulsa rapido. Il corpo le si scioglie in delizioso languore. Abiti e biancheria ammicchiati sulla sedia. Quali ricordi lontanissimi ridesta in lei quel sentimento di nostalgia e di speranza? [...] Sfiora con lo sguardo il volto dell'Angelica: il solo guardarla può turbare il sonno, la pace, la felicità della fanciulla. Ogni curiosità è spenta. Prende la lampada, esce in punta dei piedi⁴¹.

Queste traiettorie di sguardi unidirezionali, che si concentrano tutti sulla corporeità della donna indagandone l'enigma, trovano ulteriore rispecchiamento negli occhi del barone e del suo segretario, che – nella costante notomizzazione, come monadi di un sistema complesso – scrutano le singole parti del corpo in una rassegna quasi feticistica, demonizzando la fanciulla e rovesciandone il significato allegorico del nome:

Arno, guarda, guarda! (*Le si chinò sopra avidamente scrutandola, fiutandola*). Guarda gli occhi, guardali da vicino, guardali! Vedi? Mostruosi, spaventano. E il sangue? Hai visto le ramificazioni, dentro? E le rughe intorno, hai visto? E queste ciglia nere come zampe di scarafaggio. E la fronte! Guarda questi livori, qui, qui. E poi il naso, i peli dentro! Arno, hai visto come si fa a smascherare

i segreti della sfinge? ...Guarda questi banchi di lardo sotto il mento, e il petto floscio...Guarda le costole...Queste poppe! (*Le schiaffeggiò*). Guarda le ossa del bacino, Arno, il ventre livido...E quel buco cieco, lì, con l'occhietto che sporge, lo vedi? ... Orribile, orribile!⁴²

In una dialettica tra anamorfismo e perturbante, Eufrosine osserva una fanciulla «bianca, liscia, senza un'ombra di pelo»⁴³, che – oltre a riecheggiare in tralice quel climax del *Colloquio con la Psiche del Museo di Napoli* «sei calma, sei bianca, sei immutata»⁴⁴ – allude al paradigma estetico classico – non è un caso che la carnagione bianca sia uno dei «tratti costitutivi del canone di bellezza femminile»⁴⁵, dalla divinità Psiche descritta da Apuleio, alle trasposizioni scultoree del Canova (si pensi alla resa più famosa del 1793 – *Psyché ranimée par le basier de l'Amour* – conservata al Louvre) – così da associare la fanciulla alla natura di statua sia nel caso dell'Angelica di Savinio («mi sono portato dietro una statua, una statua morbida e calda. Mi guarda e non mi vede, mi ascolta e non risponde»⁴⁶), sia della stessa Psiche apuleiana («*mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes*»⁴⁷). Al contrario, la mentalità insana del barone scruta una donna sciupata e decomposta, che riflette una vera e propria estetica dell'osceno, tanto da affermare: «e questo è l'oggetto di cui mi si contende il possesso! Questo schifoso groviglio di carni e di pelo! Questa carogna che di qui a poco andrà in putrefazione, comincerà a puzzare! ...»⁴⁸.

Se nel romanzo *La nostra anima*, dunque, Savinio demitizza squallidamente l'immagine di Amore e Psiche; nell'*Angelica*, invece, è la stessa figura femminile ad essere divinizzata – come «creatura invulnerabile, lontana, chiusa»⁴⁹, essere affascinante e sublime – e al contempo parodizzata – come «schifoso groviglio di carni e pelo»⁵⁰. Se è vero che l'arte plurale di Savinio si fa labirinto impenetrabile e cocleare, pittoresco e sotterraneo «percorso da mari e cieli arricciati come bambini coi boccoli e vecchi dalla barba omerica, da capricciose tempeste, da turbini e fulmini materializzati come spade, da giocattoli criptici, da chimere aurate di lusinghe, da mobili

animati e angeli decaduti»⁵¹, è possibile incorrere – nella scrittura caleidoscopica dello scrittore – in figurazioni ibride, proprio perché «l'ibrido non è soltanto l'insegna inaugurale, *sub specie* ermafroditica, del corpus letterario di Savinio: è piuttosto [...] l'invariante che qualifica la congerie delle sue scritture, indipendentemente dal livello di interrogazione prescelto»⁵². Parimenti al tema dello sguardo, se è vero che guardare l'Angelica era come «guardare un uomo, una donna, un bambino, una creatura umana che dorme»⁵³, ecco che la fanciulla incarna la natura ermafroditica dell'androgino, così da iscriversi in quell'*atelier* di esseri anfibi, ibridi e plurali che connotano la narrativa saviniana.

Questa ambiguità estetica risulta evidente anche nel nome stesso del personaggio: «cinque lettere brillavano con un estremo bagliore d'oro: *Angel...*»⁵⁴, così da dimostrare che – nel finale del romanzo – l'Angelo ferito dal barone non è Amore, ma una possibile controparte della fanciulla: Angelica e l'Angelo fanno parte della medesima corporeità («quell'uomo curvo sull'Angelica, Rothspeer se l'era sognato»⁵⁵) e, come contraltare della favola apuleiana, Amore e Psiche sono riuniti nello stesso ermafroditismo di Angelica. A tal riguardo, se nel testo latino Psiche rappresenta l'anima, è doveroso tener presente che non risulta limitata alla sola anima femminile, bensì all'anima di ogni creatura umana, così come Amore non è l'uomo, ma la passione amorosa che investe ogni individuo: in tale prospettiva, dunque, il romanzo di Savinio supera questo scontro oppositivo uomo/donna, maschile/femminile, condensando la condizione dell'anima e dell'amore in una creatura ermafrodita che incarna i due sessi. In questa parabola labirintica, costituita da trasfigurazioni oniriche e distorsioni del reale, dato che «il mito è il sogno della collettività nella stessa maniera in cui il sogno è mito individuale»⁵⁶, l'immagine mitica di Angelica-Psiche, dopo una minuziosa fenomenologia degli sguardi intenti a definire la creatura misteriosa, si rivela essere Angelica-Psiche-Amore, ricalcando quel trittico Psiche-Eros-Sibilla del *Dialogo* e dando credito a quel sopramito che è l'Ermafrodito.

Come «un oggetto dimenticato»: paradigmi rovesciati e principi estetici di sgonfiamento

Data l'influenza sulla scrittura saviniana della psicologia animale di Weininger, che «rivela la consapevolezza che certe persone “realizzano” speciali “possibilità” animali»⁵⁷, è evidente che i principali centri nevralgici su cui si fondano le speculazioni weiningeriane, ossia l'animale e la donna, siano definiti «mondi bui» dallo stesso Savinio: «lui, particolarmente, fu uno scopritore di mondi bui che si aggirò nel regno delle donne e in quello, anche più oscuro, degli animali. Noi quassù non siamo a conoscenza di ciò che avviene in quegli imperi tenebrosi». ⁵⁸ Se Weininger risulta profeta di un animismo totalizzante e di una scienza dei caratteri, per cui ogni animale corrisponde ad un tipo psicologico, tanto da evidenziare il rapporto sinergico tra io e mondo, spirito e materia, Savinio trae linfa generatrice per quelle straordinarie osmosi figurative, ben presenti anche nelle opere letterarie, in cui i confini tra umano e bestiale, come veri e propri vasi comunicanti, collimano ma non confliggono.

Nella deforme e ibrida pinacoteca saviniana, l'essere umano si fonde e si confonde con le proprie parvenze animalesche, tanto da incontrare «donne di quel medesimo quartiere con teste di svariati volatili, o dee avvolte in candido peplo con muso da pantera e nodose mani da pugilatore: infine tutto un serraglio di animali parlanti e di uomini e donne squittenti, cinguettanti, ruggenti». ⁵⁹ Si assiste, dunque, ad un connubio perfetto e deformante, in cui è possibile osservare un uomo con la testa di gufo o di civetta, oppure una donna col volto di pellicano o di tacchino, col fine di rappresentare – in pose intrise di ironica malinconia – il lato primordiale della natura, i caratteri nascosti che si celano nelle personalità umane, i disordini della storia, la continuità psichica tra materia e memoria, l'incongruo e l'innaturale «in una nuova fruttuosa poetica della *fusione*, dove alla separatezza [...] si sostituisce la compenetrazione degli elementi, l'arricchimento immaginifico, lo scambio di funzioni e ruoli [...] una mega-sinestesia nella percezione di sé e dell'altro». ⁶⁰

A tal proposito, nell'ampia attività figurativa di Savinio⁶¹, è possibile osservare uno zoo mummificato e ibridato, che «ha toni seppiati e calamarati, grigiastri e neri, e fluttua in piumose nuvolaglie, in sterpaglie di rostri, artigli, becchi e vividi occhi di uccelli»⁶², come la donna con la testa di struzzo de *La fidèle épouse* (olio su tela, cm. 80x65), l'Atena-civetta di *Torna la dea nel suo tempio* (tempera su tavola, 51x40,5 cm), gli abiti baroccheggianti indossati da galli, struzzi, pellicani e cervi nel *Matrimonio del gallo*, il rapace del *Bal de tetes* (tempera su tela, cm. 58x70), Ruggero con volto di gallo in *Ruggero e Angelica* (olio su tela, cm. 90x73), oppure il gufo dell'*Autoritratto* (tempera su tela, cm. 50x70). In questo gioco col profondo, Savinio tenta di scavare le mappature incomplete dell'anima umana, di penetrare nell'ossatura e nelle pieghe più recondite dell'interiorità, di decifrare, come un palombaro figurativo, l'animale totemico del nostro inconscio, in una «profondità che scopre un'antropologia nuova; e tocca l'oscuro cuore degli animali, dei vegetali, delle macchine; e mira al di là dei cieli chiusi; e penetra il perplessa regno dei sogni».⁶³

Di particolare interesse risulta l'iconografia della donna-pellicano, la quale – inserita nell'ampia rappresentazione di uomini e donne dai volti bestiali – è ravvisabile in numerosi dipinti di Savinio, soprattutto dei primi anni Trenta. Si veda, a tal proposito, *Una visita* (olio su tela, cm. 65x81, 1930) e *Le due sorelle* (cm. 65x50, 1931), in cui le due donne hanno rispettivamente un volto di pellicano e di struzzo, oppure lo sposo con volto da gallo e la sposa-pellicano de *La marche nuptiale* (130x71 cm, 1931), ma anche in *Penelope* (tempera su cartone, 34,5x 25 cm, 1940), *La vedova* (tempera su tela, cm. 55x46, 1931) e *L'Annunciazione* (cm. 55x64, 1932), è visibile il medesimo motivo iconografico, che si fa anche motivo letterario ampiamente trattato. Non è un caso che la litografia *Psiche* (cm. 24x17) – raffigurante la fanciulla con volto di pellicano – sia illustrazione del racconto *La nostra anima*. Se è vero che anche il filosofo Otto Weininger aveva inizialmente dato al suo *Sesso e carattere* il primo titolo di *Eros e Psiche*, è possibile evidenziare l'importanza cruciale delle due ricorrenze saviniane, ossia *Angelica*

o *la notte di maggio* (1927) e *La nostra anima* (1944), ispirate al mito apuleiano, scrupolosamente manipolato e trasformato in farsa.

Dato il proliferante ricorso agli elementi inquietanti, spesso macabri e fastidiosi, che acquiscono l'irregolarità dell'atmosfera narrativa, è interessante notare come ne *La nostra anima* la protagonista Psiche, trasfigurata in un pennuto antropomorfo, viva in un ambiente alla deriva, in uno stato di completo sudiciume, distesa a terra e circondata da escrementi e tanfi, quasi alludendo ad una gabbia di uno zoo in cui è rinchiuso l'animale totemico, prigioniero al contempo di gabbie interiori. Attraversato un museo di cere quasi fatte di carne, non dissimili da veri e propri manichini viventi, i protagonisti de *La nostra anima* giungono al recinto di Psiche investiti da «un fetore di pollaio e di gabbia di conigli»⁶⁴, tormentati «da una impressione di zoo»⁶⁵, come se fossero arrivati alla meta finale di una discesa agli inferi. Distesa per terra «la bestia, dunque, c'era ed era là, in quella stanza, denunciata dai suoi escrementi e dal suo fetore»⁶⁶, accosciata come «un oggetto dimenticato»⁶⁷, il cui corpo si fa testimonianza delle precedenti visite, ospitando i segni e le scritte impresse sulla pelle, come un geroglifico indecifrabile, tanto da rimandare ai «tratti tipici dell'estetica dell'antico Egitto»⁶⁸.

L'eroina favolosa e bellissima narrata nelle pagine di Apuleio, in quelle di Savinio si riduce a un inguardabile essere teriomorfo, subendo uno sgonfiamento graduale, una vera e propria demitizzazione, per cui il valore estetico si fa portatore di ridicolo, così da trasformare la fanciulla stessa e le sue sorelle in mezze bestie, in creature da recinto con volti di pellicano, di struzzo e di papera, accomunate da una perturbante condizione animalesca:

Anche la nostra straordinaria bellezza è una esagerazione. Non dico che fossimo brutte, ma nemmeno così belle come vuol far credere Apuleio. Diciamo bellocce. Non dovete guardarmi come sono ridotta ora, che non mi curo, e i dolori mi hanno affilato il becco, e non faccio che ridere. Questo mio becco di pellicano una volta brillava come l'oro, e più che belle, io col mio becco di pellicano, le mie sorelle una col suo becco di struzzo, l'altra col suo becco di papera, si dovrebbe dire piuttosto che facevamo tipo⁶⁹.

A questo proposito, essendo la fanciulla rappresentata con parvenze zoomorfe, è interessante – per un azzardo comparatistico – il confronto col borgesiano *Libro de los seres imaginarios*. Se il pellicano «della favola è più piccolo e ha il becco corto e appuntito»⁷⁰, la creatura rappresentata da Savinio, invece, si allontana dall'iconografia favolistica dell'animale, restando fedele alla zoologia attuale, ossia con «il becco molto lungo e ampio»⁷¹. Sulla lezione borgesiana, il pellicano assume simbolicamente le sembianze dell'immagine cristologica: «con il becco e le grinfie, la madre accarezza i figli con tanta devozione da ucciderli. Dopo tre giorni, arriva il padre; disperato per la loro morte, si apre il petto a colpi di becco. Il sangue versato dalle sue ferite li resuscita»⁷².

Non è un caso che il pensiero costante dei genitori di Psiche era il matrimonio delle proprie figlie e – dopo svariati tentativi fallimentari – il padre afferma: «nessuno vuole sposar le mie figliole? Ebbene, me le sposerò io!»⁷³. È doveroso notare, dunque, come il padre incarni le caratteristiche della simbologia araldica del pellicano, la cui carità nei confronti delle proprie figlie, stando anche alla lezione borgesiana in cui è lo stesso padre a resuscitare i piccoli, si acuisce con la successiva battuta di Psiche: «povero caro papà!»⁷⁴. Relativamente all'immagine dell'uomo-pellicano che si dilania il petto, intrisa di simbolismo cristiano, una possibile fonte risulta il *Morgante* di Luigi Pulci, autore amato e studiato da Savinio, date le numerose ricorrenze contenute soprattutto nell'*Hermaphrodito*. Si veda l'*incipit* del cantare XI del *Morgante*⁷⁵: «o santo pellican, che col tuo sangue / campasti noi dalla fera crudele, / dal suo velen come pestifero angue». Per confermare questa possibile fonte, si vedano altri due segmenti testuali del *Morgante* in cui compare l'immagine speculare del pellicano: «quivi si cava il pellican del petto / il sangue, e rende la vita a' suoi figli» (*Morg.*, XIV 51 1-2); «e se potessi, come il pellicano / quando la serpe i suoi nati gli uccide, / lo sanerebbe col suo sangue umano» (*Morg.*, XXVII 213 3-5). Parimenti, anche Dante in *Paradiso* XXV, 113 definisce l'immagine di Cristo come «nostro pellicano», tanto da convalidare la profonda sinergia tra l'animale e la tradizione cristiana.

Tornando al testo saviniano, dopo vari tentativi matrimoniali, giunge una lettera anonima indirizzata alla stessa Psiche e scritta dall'uomo «più potente dell'universo»⁷⁶, il Signor di Tutto, che dichiara:

Ho deliberato di farne mia moglie, perché andavo cercando appunto una ragazza che avesse cura della propria persona. Il progettato matrimonio si farà, salvo se non saranno rispettati i patti che assicurano la mia invisibilità e il mio anonimato⁷⁷.

Salita a bordo di una automobile volante e completamente vuota, Psiche viene trasportata, dopo aver solcato i paesaggi e i territori dell'aria, in un grande edificio anch'esso vuoto, quasi fatto di silenzio artificiale, i cui abitanti risultano solo uomini di cristallo e donne di vetro. Un luogo artificiale, dunque, un lusso mascherato, che nasconde l'azzardo della finzione, la rivelazione dell'inganno, poiché ciò che si palesa come invisibile e anonimo, nasconde sempre un tarlo fatale, una maschera dell'orrido e un ribaltamento di prospettive, come afferma la stessa fanciulla: «in quella specie di palazzo di Alcina ove sotto la maschera del lusso non tardai a riconoscere la clinica per la più crudele delle malattie»⁷⁸.

Paragonato ad una operazione chirurgica, viene narrato il primo rapporto sessuale tra Psiche e l'invisibile marito:

Terminati i preparativi, sentii avvicinarsi colei che tra le inservienti di quello stabilimento d'amore aveva il grado supremo. Un gelido fiato mi entrò attraverso le narici, una imperiosa voce impersonalmente disse: "respirate forte". L'infinito di quell'infinito mi avvolse d'infinito e senza forza, senza volontà, senza desiderio mi abbandonai. Questo dunque è l'amore? Questo il grande avvenimento che fanciulle noi aspettiamo come la terra aspetta il sole? Le voci senza corpo [...] mi dissero che l'operazione era riuscita benissimo. La notte seguente l'operazione si ripeté, meno chirurgica a dir vero e anzi addolcita da un certo qual piacere, e nelle notti successive il piacere si accentuò. Mi innamorai a poco a poco del mio chirurgo⁷⁹.

Dato il piacere di quelle notti di amori invisibili, la curiosità di Psiche inizia a valicare i confini proibiti, facendosi tentazione che irrompe nel divieto⁸⁰ e, così come un luogo di bellezza artificiale nasconde il proprio lato da clinica delle malattie, anche la conturbante fisionomia dell'anonimo Signore di Tutto cela le peggiori parvenze dell'orrido, tanto da risultare «la cosa più brutta, più stupida, più avvilente, più sconcia, più informe, più bestiale, più inumana, più ridicola, più immonda, più illogica, più grottesca, più oscena, più inguardabile che occhio umano abbia mai veduta!»⁸¹. A tal proposito, è possibile notare il netto ribaltamento, parodico e farsesco, della favola apuleiana, poiché mentre in quest'ultima è Psiche a rincorrere Amore – inteso come immagine pura e ideale, che rappresenta a pieno l'idea di un amore sublimato – nel libro di Savinio, invece, è la stessa Psiche che rifugge l'orrendo e squallido essere, non dissimile da un «viscido lumacone»⁸², da una «bestia immonda»⁸³ e da un «bruco calvo»⁸⁴, il quale, volato dalla finestra come un falliforme uccello rapace, si appollaia sul ramo di un albero.

Se è vero che «un mito può corrispondere a un ideale, configurarsi come immagine suprema, ma può anche racchiudere un inganno di cui occorre sbarazzarsi»⁸⁵, ecco che i *concepts mythiques* della favola – intesi come fatti mentali e luoghi arbitrari – subiscono, nella riscrittura saviniana, un processo di demolizione e di degradazione, in cui cadono – con effetto demitizzante – le impalcature narrative, nonché il registro degli stessi personaggi. Data la semantica dissacrante del capovolgimento, se la Psiche della tradizione è destinata all'Olimpo, quella di Savinio – chiusa nel suo sarcastico disincanto – sceglie la cantina e la propria solitudine. Dunque, la fenomenologia del classico entra nell'arcipelago del contemporaneo e nel laboratorio saviniano per produrre accordi impreveduti e combinazioni impensate, come afferma Ungaretti in *Caratteri dell'arte moderna*: «riportare nei nostri spiriti gli antichi miti, non come modi neoclassici di imitazione oziosamente accademica, ma come figure di una giovinezza spirituale ritrovata»⁸⁶. Parimenti, se la favola di Apuleio aveva mitizzato idealmente la bella Psiche

e l'irraggiungibile Amore, il testo di Savinio – avvalendosi di un'estetica dell'osceno che rovescia i paradigmi estetici della tradizione, come in una contraffazione burlesca e deforme – parodizza i personaggi trasformandoli in mostri, l'una con volto e becco da pellicano, ingabbiata insieme ai suoi escrementi e ai suoi tanfi, l'altro – figurazione dell'informe e del proibito – assume le sembianze di un viscido lumacone, teso a ridurre il polo maschile ai minimi termini, tanto da somigliare, in modo quasi provocatorio, ad un rattappito membro virile «pur di colpire la retorica della virilità e della possenza, tipica delle società maschiliste»⁸⁷.

Note

1 SOZZI 2007, 15.

2 BELTRAMI 2016, 143.

3 FLORA (a cura di) 1953, 468.

4 APUL. *met.* 5, 6: «Ma le raccomandò più volte – e spesso la spaventò – di non cercare mai, persuasa da un pericoloso consiglio delle sorelle, di conoscere l'immagine del marito: per non dovere poi, a motivo di una curiosità sacrilega, rovesciarsi da tale vetta di felicità giù nei guai, senza inoltre potere più, poi, ottenere il suo abbraccio. Lei ringraziò il marito e con animo giù più lieto: “Piuttosto”, disse, “morirò cento volte, prima di rischiarmi priva di questo tuo dolcissimo connubio”». La traduzione è di FO (a cura di) 2015. Da qui in poi i rinvii a *Le Metamorfosi* faranno riferimento a questa traduzione.

5 *Ibidem*.

6 Si vedano TAMARO (a cura di) 1989; BOCCARDI STORONI, 1984.

7 TAMARO (a cura di) 1989, 82.

8 RUSSO (a cura di) 2016, 398-399.

9 APUL. *met.* 4, 28: «Ma per verità le due maggiori, sebbene fossero in tutto e per tutto splendide, erano ancora ritenute alla portata delle umane possibilità di celebrarle. La terza invece, e più giovane, fanciulla era di una bellezza tanto eccezionale, tanto sfolgorante, che la penuria del linguaggio umano non era in grado non dico di celebrarla a sufficienza, ma neppure di esprimerla».

10 FLORA (a cura di) 1953, 78.

11 *Ivi*, 235.

12 SOZZI 2007, 175.

13 RÉGNIER 1894, 31-32 («E' l'aereo disimpegno dal nostro essere terrestre»).

14 CONTI (a cura di) 1991, 7.

- 15 Ivi, 19.
- 16 *Ibidem.*
- 17 *Ibidem.*
- 18 Ivi, 23.
- 19 Ivi, 21-23.
- 20 Ivi, 24.
- 21 Ivi, 26.
- 22 *Ibidem.*
- 23 Ivi, 11.
- 24 Ivi, 8-9.
- 25 Ivi, 12.
- 26 MEDA 1999, 46.
- 27 CONTI (a cura di) 1991, 37.
- 28 *Ibidem.*
- 29 Ivi, 32-36.
- 30 Ivi, 35.
- 31 Ivi, 37.
- 32 Ivi, 13.
- 33 Ivi, 34.
- 34 Ivi, 39.
- 35 Ivi, 40.
- 36 Ivi, 41.
- 37 Si veda FABBRI 2007.
- 38 ROSOWSKY 1993, 393.
- 39 TINTERRI (a cura di) 1995, 376-377.
- 40 Ivi, 378.
- 41 Ivi, 380.
- 42 Ivi, 411.
- 43 Ivi, 380.
- 44 CONTI (a cura di) 1991, 19.
- 45 BELTRAMI 2016, 141.
- 46 TINTERRI (a cura di) 1995, 423.
- 47 APUL. *met.* 4, 32: «Ne ammirano le fattezze divine: però l'ammirano tutti come una statua fatta a regola d'arte».
- 48 TINTERRI (a cura di) 1995, 411.
- 49 Ivi, 410.
- 50 Ivi, 411.
- 51 LANUZZA 1989, 29.
- 52 SECCHIERI 1998, 9.
- 53 TINTERRI (a cura di) 1995, 413.
- 54 Ivi, 377.
- 55 Ivi, 429.
- 56 DODDS 1983, 127.
- 57 CICOIRA (a cura di) 1985, 190.
- 58 SAVINIO 1992, 91.

- 59 DEBENEDETTI 1992, 31.
 60 CIRILLO 2021, 55.
 61 Per l'opera pittorica di Savinio si veda VIVARELLI 1996.
 62 LANUZZA 1989, 32.
 63 GIULIANI 1995, XII.
 64 SAVINIO 1981, 24.
 65 *Ibidem.*
 66 *Ibidem.*
 67 Ivi, 25.
 68 ZUDINI 2008, 302.
 69 SAVINIO 1981, 41.
 70 BORGES 2006, 167.
 71 *Ibidem.*
 72 *Ibidem.*
 73 SAVINIO 1981, 47.
 74 *Ibidem.*
 75 Si fa riferimento all'edizione di GRECO (a cura di) 2004.
 76 SAVINIO 1981, 52.
 77 *Ibidem.*
 78 Ivi, 58.
 79 Ivi, 60.
 80 Anche in questo caso ritorna l'immagine tradizionale della lucerna svelatrice, del tutto rovesciata in chiave ironica e farsesca: «Avrei voluto che la lampadina sopra il mio letto spandesse raggi di tenebra, anziché raggi di luce. E prima di tutto mettiamo le cose a posto: non era una lucerna come dice Apuleio per fare il dannunziano, ma una comunissima lampadina» (Ivi, pp. 61-62).
 81 Ivi, 62.
 82 Ivi, 63.
 83 *Ibidem.*
 84 *Ibidem.*
 85 SOZZI 2007, 9.
 86 DIACONO, REBAY (a cura di) 1974, 280.
 87 CIRILLO 2021, 59.

Bibliografia

- BELTRAMI 2016 = L. Beltrami, *La bellezza femminile nella cultura romana*, in «Storia delle donne» 12, 2016, 141-159.
 BOCCARDI STORONI 1984 = P. Boccardi Storoni, *Cupido e Psiche tra mito e fiaba*, Palermo, Sellerio, 1984.

BORGES 2006 = J. L. Borges, *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006.

CICOIRA (a cura di) 1985 = F. Cicoira (a cura di), O. Weininger, *Delle cose utltime*, Pordenone, Studi Tesi, 1985.

CIRILLO 2021 = S. Cirillo, *Alberto Savinio e la poetica della fusione*, in Ead., *Al di là dei canoni. Scritti sul '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2021.

CONTI (a cura di) 1991 = B. Conti (a cura di), S. Aleramo, *Dialogo con Psiche*, Palermo, Novecento, 1991.

DEBENEDETTI 1992 = E. Debenedetti, *Ricordo di Savinio*, in R. Tordi, *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992, 31-33.

DIACONO, REBAY (a cura di) 1974 = M. Diacono, L. Rebay (a cura di), G. Ungaretti, *Caratteri dell'arte moderna (1935)*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1974.

DODDS 1983 = E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, trad. Caterina Plesu, Bucarest, Meridiani, 1983.

FABBRI 2007 = P. Fabbri, *Trascritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile*, in *Parola/Immagine*, Il Verrì, Milano, n. 33, 2007.

FLORA (a cura di) 1953 = F. Flora (a cura di), G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Mondadori, 1953.

FO (a cura di) 2015 = A. Fo (a cura di), Apuleio, *Le metamorfosi o Lasino d'oro*, Torino, Einaudi, 2015.

GIULIANI 1995 = A. Giuliani, *Savinio dei fantasmi*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, IX-XXXVII.

GRECO (a cura di) 2004 = A. Greco (a cura di), L. Pulci, *Morgante e opere minori*, Torino, UTET, voll. I-II, 2004.

LANUZZA 1989 = S. Lanuzza, *Savinio, la storia in frantumi e i mostri*, Firenze, Molloy, 1989.

MEDA 1999 = A. Meda, *Lui, lei e l'altra: Trasfigurazione di Sibilla Aleramo e l'identità femminile*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe», vol. 12, n.1/1999.

RÉGNIER 1894 = H. de Régnier, *Le bosquet de Psyché*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1894.

ROSOWSKY 1993 = G. I. Rosowsky, *Alberto Savinio e l'umorismo tra essere e fare*, in A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, 1993, 391-414.

RUSSO (a cura di) 2016 = E. Russo (a cura di), G. B. Marino, *Adone*, Milano, BUR Rizzoli, 2016.

SABBATINI 1997 = M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.

SAVINIO 1981 = A. Savinio, *La nostra anima*, Milano, Adelphi, 1981.

SAVINIO 1992 = A. Savinio, *Prime parole su Weininger*, <Il Tempo>, 7 maggio

1921, in R. Tordi, *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992, 91-104.

SECCHIERI 1998 = F. Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce*, Le lettere, Firenze, 1998.

SOZZI 2007 = L. Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, il Mulino, 2007.

TAMARO (a cura di) 1989 = V. Tamaro (a cura di), E. Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma, Astrolabio, 1989.

TINTERRI (a cura di) 1995 = A. Tinterri (a cura di), A. Savinio, *Angelica o la notte di maggio*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, 353-437.

VIVARELLI 1996 = P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1996.

ZUDINI 2008 = C. Zudini, *La presenza degli animali nell'opera narrativa di Alberto Savinio*, Italies XI, 2008.