

Il viaggio fantastico di de Chirico, Savinio, Landolfi

Teresa Spignoli

...e allora incominciò la visita di quello strano edificio
(de Chirico 1999, 11)

Così de Chirico nell'*incipit* di *Ebdòmero*¹ delinea la geografia fantastica del suo viaggio, anzi per meglio dire, confonde ad arte le coordinate proprie di qualsiasi itinerario, rendendo labili e aleatori i riferimenti spazio-temporali. Al pari di Ulisse, de Chirico inserisce un cuneo tra ciò che è noto e ciò che ignoto, spingendo il suo «navigar sonnambulo»² oltre le colonne d'Ercole del logos, a cominciare dai concetti cardine di 'partenza' e 'arrivo' che contraddistinguono il topos del viaggio.

Le peregrinazioni dell'enigmatico protagonista iniziano infatti in un luogo che si situa oltre la pagina del libro cui alludono i puntini di sospensione che occupano l'intera prima riga; parimenti la meta si perde nei meandri e nelle innumerevoli stanze dello «strano edificio, sito in una via severa, ma distinta e senza tristezza» (de Chirico 1999, 11). L'esuberanza delle aggettivazioni più che qualificare in maniera coerente lo spazio in cui si ambienta la vicenda ne rende al contrario indistinguibili i contorni e aumenta l'aleatorietà del luogo. Lo «strano edificio» non ha neppure una localizzazione geografica precisa, poiché, anche in

¹ Il romanzo è pubblicato per la prima volta in francese: *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929; la pubblicazione italiana risale al 1942 (Milano, Bompiani). L'edizione cui si fa riferimento nel presente saggio è de Chirico 1999.

² L'espressione è contenuta in Carrà 1918, 1.

questo caso, le pur numerose indicazioni non producono una descrizione del luogo ma viceversa ne potenziano il carattere ambiguo e indeterminato: «l'edificio faceva pensare a un consolato tedesco a Melbourne», «grandi negozi occupavano tutto il pianterreno», «quell'atmosfera particolare che hanno di domenica le città anglosassoni», «nell'aria fluttuava un leggero odore di depositi di mercanzie e di derrate alimentari; odore indefinibile e altamente suggestivo che si sprigiona dai magazzini vicino alle banchine, nei porti» (de Chirico 1999, 11). Tutte le affermazioni 'localizzanti' – che spaziano tra più punti cardinali (Germania, Australia, Inghilterra) – potrebbero infatti essere indifferentemente vere o false, dal momento che, come l'autore specifica di seguito: «L'aspetto di consolato tedesco a Melbourne era un'impressione puramente personale di Ebdòmero e quando ne parlò ai suoi amici essi sorrisero e trovarono che il paragone era *buffo*» (de Chirico 1999, 11). Il medesimo meccanismo è applicato alla coordinata temporale, anch'essa sottratta alla possibilità di determinazione da parte del lettore: «Benché non fosse né domenica, né altro giorno festivo, i negozi erano chiusi in quel momento e ciò conferiva un aspetto di noia malinconica, una certa desolazione» (de Chirico 1999, 11). La vicenda dunque potrebbe essere ambientata in qualsiasi giorno feriale della settimana di qualsiasi mese e anno. Non abbiamo perciò né un luogo di partenza né una data di inizio del viaggio. Neppure i viaggiatori hanno una connotazione precisa, in quanto privi di nome e di una fisionomia ben riconoscibile. L'unico ad essere esplicitamente nominato è il protagonista-eroe Ebdòmero che guida i compagni nella fantomatica peregrinazione tra le stanze dell'edificio e attraverso le cui «impressioni» è filtrata l'intera vicenda. Del resto anche il nome scelto – Ebdòmero – più che indicare una persona in carne e ossa rimanda all'ambito mitologico: il termine è infatti un composto di *hébdomos* e *mera* e ha il significato complessivo di «“uomo del settimo giorno”, con un evidente rinvio al dio Apollo, che secondo la tradizione antica, era nato il settimo giorno del mese» (Delli Priscoli 2012, [s.p.])³. L'indeterminazione rispetto al luogo, al tempo, al nome dell'eroe e dei personaggi collocano dunque il viaggio e il suo avventuroso corollario al di fuori della dimensione reale, in un altrove che si confonde con le origini del mito e dei grandi viaggi archetipici, quello degli Argonauti e di Ulisse, richiamati esplicitamente nel testo. Come osserva Giorgio Manganelli:

Ebdòmero non è un personaggio, ed Ebdòmero non è un romanzo; il primo è un nome consapevole, il secondo un itinerario, un deposito di immagini, un

³ La studiosa (Delli Priscoli 2012, [s.p.]) nota inoltre come «gli antichi Greci celebravano le feste in onore del dio, generalmente indicate come hebdomaia, il settimo giorno del mese e lo designavano con vari appellativi, tutti alludenti al settimo giorno: hebdomagenēs (= nato nel settimo giorno), hebdomagētēs (dio del settimo giorno), hebdoméios (venerato il settimo giorno del mese)». In conclusione «Se Ebdòmero, per un verso, è immagine speculare di Apollo, per altro verso, si configura come “doppio” di de Chirico, in un metaforico scambio di ruoli, come mostrano alcuni disegni collegati al motivo e alla figura di Ebdòmero». Ovviamente nella qualificazione di Ebdòmero come personaggio collegato al mito di Apollo agisce anche l'influenza di Nietzsche, sempre presente nell'opera di de Chirico.

catalogo di simboli, un collage di sogni, paesaggi, interni di abitazione, appunti di disegni, accesi, tutti, da una fosforescenza che sa di memoria⁴.

Scritto a Parigi in un periodo fervido di impegni e progetti artistici⁵, il testo costituisce infatti il verso letterario dell'opera pittorica e si compone di una serie di immagini-quadro che rispondono ai principi individuati negli scritti dedicati alla metafisica, laddove la realtà si presenta non solo e non tanto nel suo aspetto «corrente» – «quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale» – quanto nel suo aspetto «spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza o di astrazione metafisica»⁶ (de Chirico 1985, 85). E così il viaggio di Ebdòmero – alter ego dell'autore – si connota come un itinerario alla ricerca delle «apparizioni» ossia «gli strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni» e che solo «l'arte», come «una rete fatale», è in grado di «cogliere al volo» (de Chirico 1985, 86). All'interno del fantomatico edificio dall'aspetto multiforme – «Ebdòmero aveva l'impressione di salire da un dentista o da uno specialista per malattie veneree» (de Chirico 1999, 12) – si articolano infatti, senza alcuna successione causa-effettuale o cronologica, le «visioni» di cui l'eroe e i suoi compagni di viaggio sono alla ricerca:

Accorgendosi di avvicinarsi al piano ch'era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di apparizioni strane, cominciarono a salire più lentamente e sulla punta dei piedi; i loro sguardi si fecero più attenti. Si scostarono un po' l'uno dall'altro, pur tenendosi sulla stessa linea, per poter ridiscendere le scale liberamente e al più presto, nel caso che qualche apparizione d'un genere speciale li avesse costretti a farlo. Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia (de Chirico 1999, 12).

Il 'tempo' dunque è sospeso nella dimensione intermedia tra la veglia e il sonno, quando i nessi logici della coscienza si allentano e le «visioni» prendono forma. La dimensione cronologica è infatti polverizzata da avvenimenti e descrizioni che si succedono per addizione e che si riferiscono a epoche storiche lontane e diverse tra loro, dal tempo del mito e della preistoria alla modernità. Così nel brano *La sera d'estate* de Chirico⁷ descrive la compresenza dell'aspetto «corrente» e «spettrale» della realtà, nel gorgo del tempo che si dilata tra passato e presente:

⁴ Si cita dal risvolto di copertina firmato da Giorgio Manganelli pubblicato in de Chirico 1999.

⁵ Si ricordano, a titolo esemplificativo di una stagione assai ricca e prolifica, l'inaugurazione proprio nel 1929 della casa di Rosenberg con la celebre *Halle des Gladiateurs* di de Chirico, l'allestimento delle scene di *La Bal* di Boris Kochno per il Teatro di Montecarlo, le accese polemiche con il fronte dei surrealisti (cfr. Picozza 1999, 129).

⁶ Si fa qui riferimento allo scritto *Sull'arte metafisica* pubblicato da de Chirico sulla rivista «Valori Plastici» nel 1919, ora in de Chirico 1985, 83-6.

⁷ Si tratta di un brano del manoscritto ascrivibile al periodo 1911-1915 reperito nella collezione di Paul Eluard e pubblicato in versione italiana in Briganti e Coen 1979, 97-100.

Allora capii alcune strane sensazioni che in precedenza non ero stato capace di spiegarmi. Il linguaggio che talvolta parlano le cose di questo mondo: le stagioni dell'anno e le ore del giorno. E anche le epoche della storia: la preistoria e le rivoluzioni del pensiero lungo il corso dei secoli, l'epoca moderna, tutto mi appariva strano e distante (Briganti e Coen 1979, 98).

Difatti la prima delle 'avventure' che ha luogo nello «strano edificio» dove il «capitano» Ebdòmero conduce i suoi compagni – «“Eccoci!” disse [...] aprendo le braccia ai suoi compagni, col gesto classico del capitano temporeggiatore che frena lo slancio dei suoi soldati» (de Chirico 1999, 12) – mescola assieme, senza soluzione di continuità, secoli e epoche differenti: dalla mondanità ottocentesca della «sala vasta e alta di soffitto, ornata secondo la moda del 1880» ai «gladiatori» dell'antica Roma che «si esercitano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro» (de Chirico 1999, 13). Allo stesso modo i riferimenti intertestuali intrecciano insieme il viaggio eroico e mitico di Ulisse⁸ al viaggio fantastico di Verne negli abissi marini⁹, il vaso di Rodi¹⁰ e la figura di Achille¹¹, le antiche credenze astronomiche¹² e il «semiomerico» Bayron¹³. Accostati l'uno all'altro senza alcuna coerenza logica, i lacerti testuali della nostra tradizione appaiono – come del resto gli oggetti e le situazioni – decontestualizzati in una luce 'strana e distante' che attraverso l'ironia ne deforma i contorni, mescolando insieme la norma e l'abnorme, ovvero ciò che esula dal piano della razionalità. Come nota Maria Carla Papini, infatti, «concreto e astratto, verità e sogno, mito e storia, uomini e cose, convergono in queste pagine ed operano, *indifferenziatamente*, alla costituzione del testo e dello stesso percorso narrativo» (Papini 1989, 136). I procedimenti di «detempo-

⁸ Cfr.: «In un angolo del salotto un enorme pianoforte a coda, aperto; senza sollevarsi sulla punta dei piedi si potevano vedere i suoi intestini complicati e la chiara anatomia dell'interno [...]. La cera che cola lungo le corde metalliche, tese come l'arco di Ulisse, e impedisce il giuoco preciso dei martelletti rivestiti di feltro» (de Chirico 1999, 13).

⁹ Cfr.: «s'immaginarono di essere i passeggeri d'un sottomarino perfezionato e di sorprendere attraverso i vitrei sportelli della nave i misteri della fauna e della flora oceaniche» (de Chirico 1999, 13-14).

¹⁰ Cfr.: «Si poteva vedere facilmente in quel momento in cui tutta la famiglia era riunita in mezzo alla camera da pranzo intorno ai cocci di quel famoso vaso di Rodi che durante novantadue anni era rimasto posato sull'orlo della credenza» (de Chirico 1999, 15).

¹¹ Cfr.: «La padrona di casa (quella che tutto il quartiere accusava di essere l'incubo del giovane Achille) era la meno impressionata di tutti» (de Chirico 1999, 16).

¹² Cfr.: «Quei cocci, infatti, formavano sul pavimento un trapezio, come una costellazione ben nota e l'idea del cielo rovesciato incantava, sino all'immobilità, tutte quelle brave persone, le quali [...] erano, durante quella contemplazione, i degni colleghi di quei primi astronomi, caldei o babilonesi, che vegliavano, durante le belle notti d'estate, coricati sulle terrazze, con lo sguardo rivolto alle stelle» (de Chirico 1999, 16).

¹³ Cfr.: «Ebdòmero non aveva mai pensato ad accostare nella sua immaginazione l'idea degli scarafaggi a quella dei pesci, ma due parole: *grande* e *nero* gli ricordarono tutta una scena straziante, semiomerica, semibyroniana, intravista una volta verso sera, sulle rive sassose d'un'isola arida» (de Chirico 1999, 16).

ralizzazione» e «despazializzazione»¹⁴ contribuiscono quindi a scardinare le consuete griglie logiche di rappresentazione e interpretazione della realtà, così che «l'abnorme non si sostituisce alla norma ma coesiste con essa, ne partecipa e, in tal modo, ne sconvolge le regole, l'apparenza consueta» (Papini 1989, 136). Il viaggio si sostanzia dunque delle 'visioni' che abitano lo spazio della mente quando – schopenhaurianamente – il «rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa» si allenta al punto da incrinare «la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita» (de Chirico 1985, 86)¹⁵, mostrandone l'aspetto 'inconsueto':

Ma in simili momenti accadeva a volte che il muro in fondo alla camera si aprisse, come il sipario d'un teatro, e dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli (de Chirico 1999, 21).

Lo spazio limitato della camera – spesso rappresentato dal riquadro delle finestre – diviene, al pari delle architetture geometriche presenti nelle opere pittoriche, il luogo deputato allo «sgomento», ovvero (leopardianamente) al mistero che si estende oltre «i limiti del mondo»¹⁶:

Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incastra in quello figurato dalle persone. Infatti più d'una domanda turbante vien fatto di porsi quando l'occhio incontra quelle superfici blu o verdastre, chiuse dalle linee della pietra geometrizzata: – *che cosa ci sarà da quella parte?... Quel cielo sovrasta forse un mare deserto, o una città popolosa? Oppure si stende esso sulla grande natura libera ed inquieta, i monti selvosi, le vallate oscure, le pianure solcate da fiumi?... e le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali*¹⁷ (de Chirico 1985, 101-2).

Difatti Ebdòmero è il condottiero che guida i compagni, come un novello Ulisse, al di là delle 'colonne d'Ercole', spronandoli a guardare oltre le «impo-

¹⁴ Cfr. «La derazionalizzazione, la sottrazione dell'immagine dechirichiana ai dettami della logica e del senso comune avviene quindi attraverso un processo di detemporalizzazione e di despazializzazione» (Papini 1989, 118).

¹⁵ In *Sull'arte metafisica* de Chirico cita esplicitamente il filosofo tedesco: «Schopenhauer definisce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d'acume ché infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa» (de Chirico 1985, 86).

¹⁶ Si fa qui riferimento al testo *Max Klinger*, pubblicato da de Chirico nel 1920 sulla rivista «Il Convegno», ora in de Chirico 1958: 182-191. Si veda per esteso la citazione: «un muro basso e lungo fatto di mattonelle... quel muro sembra segni i limiti del mondo; sembra come se dietro ad esso, debba esserci il nulla. Il senso di noia e di infinito sgomento, quel che di interrogativo che nasce dalla linea dell'orizzonte» (de Chirico 1985: 189).

¹⁷ Si tratta del saggio *Il senso architettonico nella pittura antica*, pubblicato da de Chirico sulla rivista «Valori Plastici» nel 1920, ora in de Chirico 1985, 100-3.

ste chiuse sull'ardore del meriggio»¹⁸; il viaggio si compie quindi nel perimetro limitato dalle pareti della camera, ed è solo attraverso il riquadro geometrico della finestra che si aprono paesaggi sconfinati:

Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli dalla risacca, e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla finestra di una prigione. Il suo cuore allora batté dalla gioia, e quale gioia! Di là abbracciava con un colpo d'occhio tutto il vasto e riconfortante panorama (de Chirico 1999, 45).

L'itinerario delineato da Ebdòmero si conclude senza raggiungere alcuna meta così come era iniziato senza alcun punto di partenza, e la parola «FINE» chiude arbitrariamente i medaglioni di immagini che si succedono senza soluzione di continuità, con il miraggio di un'isola che potrebbe configurarsi come nuovo inizio per nuove e differenti visioni:

S'abbandonò all'onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde parti verso ignote e strane plaghe...; parti in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini... Intanto, tra il cielo e la vasta distesa dei mari, isole verdi, isole meravigliose passavano lentamente, come passano le unità di una squadra davanti alla nave ammiraglia mentre, su in alto, lunghi teorie di uccelli sublimi, d'un candore immacolato volavano cantando.....

FINE (de Chirico 1999, 119).

A differenza del viaggio visionario di Ebdòmero, che appunto non ha né partenza né meta, l'itinerario dell'altro Dioscuro – Alberto Savinio – è caratterizzato da una precisa geografia e da una destinazione reale: aggregato al 27° reggimento fanteria di stanza a Ferrara, nel 1917 Savinio (all'anagrafe Andrea de Chirico) parte alla volta di Salonico, per svolgere il ruolo di interprete, sul fronte macedone della prima guerra mondiale. Al viaggio omerico – che costituisce il modello di riferimento dell'itinerario conoscitivo di Ebdòmero – si sostituisce qui l'altro poema di riferimento della classicità: le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, cui il testo allude sin dal titolo *La partenza dell'Argonauta*, non senza uno scoperto riferimento anche al mito personale dei due fratelli, che in più occasioni hanno rappresentato se stessi come 'argonauti'¹⁹:

¹⁸ Cfr. «[...] voi tutti siete allenati da lungo tempo al giuoco difficile del rovesciamento del tempo ed a girare l'angolo del vostro sguardo; ciò sia detto senza lusingarvi; poiché sempre voi opponeste alle canzonature degli scettici la vostra ostinazione di cercatori metafisicizzanti e la grandezza tollerante e generosa delle vostre anime elette di lirici-nati. E voi che in fondo credete ancora meno allo spazio che al tempo [...]; sempre viveste nella felicità di questa penombra rifrescante, data alle vostre camere dalle imposte chiuse sull'ardore del meriggio [...]». Così parlava Ebdòmero e i suoi discepoli, ai quali si erano aggiunti alcuni marinai ed alcuni pescatori del paese» (de Chirico 1999, 50).

¹⁹ Si ricordano a questo proposito i seguenti quadri di de Chirico, di poco posteriori al racconto di Savinio: *Il saluto degli Argonauti partenti* (1920), *La partenza degli Argonauti* (1922).

Al principio c'è un luogo originario da dove salpò Argo, la prima nave: alle pendici del Pelio è l'antica Jolco, la Volos in cui nacque de Chirico e Savinio visse i suoi primi anni; e c'è un mentore, Diamandi che, in *Tragedia dell'infanzia*, è pedagogo del piccolo argonauta che inizia il suo viaggio, come il centauro Chirone lo era stato dei gemelli Castore e Polluce che, su quella nave, partirono alla conquista del vello d'oro (Caltagirone 2007, 235).

Così Giovanna Caltagirone inquadra la vicenda da cui trae spunto il viaggio di Savinio, notando acutamente come sia «nel ricordo di quel primo salpare e di quel primo ritorno che, nell'opera di Savinio, s'iscrivono le avventure dell'uomo, l'avventura della vita» (Caltagirone 2007, 236).

Publicato all'interno del volume *Hermaphrodito* nelle edizioni de «La Voce» (Firenze, 1918), assemblato di fatto dal fratello Giorgio, il testo è effettivamente composto da Savinio durante il soggiorno a Salonico²⁰ e si inquadra nelle riflessioni sulla metafisica che occupano il periodo ferrarese, coinvolgendo entrambi i fratelli. Il racconto presenta già nella individuazione dei due poli propri del viaggio – la partenza e l'arrivo – un «simbolico ma reale e grottesco rovesciamento dell'inizio e della fine e della tradizione mitica: un solo dio oscuro che parte dalla patria e arriva nella terra, la Grecia, da cui sarebbe dovuto partire, patria anch'essa ma divenuta il vello d'oro da conquistare» (Caltagirone 2007, 238). Questo, come vedremo, non è l'unico «rovesciamento» presente nel testo, che si caratterizza come una parodia grottesca del poema mitico: delle mirabolanti avventure delle *Argonautiche* infatti non rimane alcuna traccia, e il viaggio in treno si perde nella noia di banali eventi, mentre il valore eroico dei protagonisti e della missione è qui abbassato al livello quotidiano e volgare, con numerosi elementi riferibili al basso corporeo. Il tono rimane per lo più improntato a un registro alto, contaminato con elementi che provengono da più registri stilistici, secondo un procedimento plurilinguistico che ha come effetto la «desublimazione del sublime» e la «sublimazione dell'umile del quotidiano» (Maeder 1992, 174). L'intertesto di riferimento è infatti costituito, oltre che dal poema di Apollonio Rodio – come risulta da una serie di appunti di Savinio afferenti al 1909²¹ –, dai modelli del *Morgante* di Pulci e delle opere di Rabelais, che si intrecciano alla stesura di una tragicommedia musicale, dal titolo *Poema fantastico*, di cui rimane la testimonianza di de Chirico:

²⁰ Per l'attenta ricostruzione dell'iter elaborativo e redazionale del testo (e del volume in generale) si rimanda a Italia 2004: 65-87. Nel presente saggio si cita il racconto nell'edizione Savinio 1974.

²¹ Oltre a due notizie dirette della lettura delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio contenute negli articoli di Savinio *Avventure delle parole* («Corriere della Sera», 5 febbraio 1948) e *Cacciatore di origini nella foresta del linguaggio* («Corriere d'informazione», 2-3 dicembre 1949) adesso consultabili in Savinio 2004, sono presenti alcuni appunti conservati nel fondo intitolato allo scrittore presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux di Firenze, nello specifico si tratta delle [Osservazioni sulle *Argonautiche* di Apollonio Rodio] (FS Sc. 9. 2.). La notizia è tratta da Caltagirone 2007: 236-237. Sulla questione si veda anche Italia 2004: 29.

Mio fratello [...] aveva ultimato un lungo melodramma dal titolo *Poema fantastico* che era qualcosa come l'*Oberon* di Weber, ma si riferiva a una mitologia e a una preistoria elleniche, fortemente condite di spirito burlesco, nello stile di Pulci e di Rabelais (de Chirico 1962, 64)²².

Se da un lato la *Partenza* ha in comune con il poema di Apollonio Rodio «il gusto alessandrino del rifacimento e della contaminazione degli stili», tuttavia – secondo Roscioni la «chiave» del racconto «è fondamentalmente burlesca più prossima dunque a Pulci che a Apollonio Rodio» (Roscioni 1974, 244-5). Il procedimento utilizzato – come afferma Guglielmi – è in prevalenza quello della «dissonanza», tramite la quale Savinio «viola tutte le differenze, a cominciare da quella tra animato e inanimato. Scioglie i lineamenti fissi delle cose, ricompono un'immagine stridente, surreale-grottesca – e possiamo allora dire metafisica – del mondo» (Guglielmi 1986, 158).

Si prenda ad esempio, come abbiamo fatto per *Ebdòmero*, l'incipit del testo:

Sotto la tettoia, nell'ombra grave e fitta di calura dell'ora immediatamente pomeridiana, scorgo gli occhi rossi di mio fratello che passeggia frettoloso per schivare la folla imperturbata davanti a questa mia partenza, che nel circolo caldo de' nostri affetti assume la grandezza tenebrosa d'un atto fatale.

L'urto che squassa i miei visceri sensibili m'è indizio palese che il convoglio s'è mosso. Su dall'orizzonte giallo di canapa, Ferrara non mi si rivela più nelle sue cuspidi: il campanile erculeo e i torrioni quadri del suo castello rosso (Savinio 1974, 143).

La partenza dell'Argonauta Savinio – descritta con uno stile alto proprio del racconto epico – si svolge in verità in modo assai banale e quotidiano: a salutare l'eroe che parte non è presente un folto pubblico, ma il solo fratello intento anzi a schivare «la folla imperturbata». L'«atto fatale» della partenza è compiuto per mezzo del prosaico e quotidiano treno, che, per di più, «sconquassa le viscere», laddove la notazione bassa e volgare consegue l'effetto di togliere ulteriore solennità al momento. Come d'uso in ogni narrazione epica, il «viandante all'inizio [del] suo cammino» cerca «ansiosamente [...] sull'orizzonte» segnali di buon auspicio per il viaggio:

Su da' miei istinti, insufficientemente cauterizzati dalle teorie positiviste, sento rinascere le inquietudini primitive, generatrici di superstizioni, e cerco ansiosamente, sull'orizzonte rosso della città, i pallini frivoli dell'astronomo Bongiovanni. Come li scorgo, lontani, girare allegramente nel forte brillio del gran sole, ne traggio felici oroscopi e gaudiosi auguri per le sorti del mio viaggio oltremarino (Savinio 1974, 143).

I tradizionali pronostici degli aruspici sono qui rappresentati, con effetto straniante e parodico, dalle previsioni meteorologiche di Giovanni Bongiovan-

²² Si segnala, di nuovo, l'attenta analisi di Italia P. sui prelievi linguistici da Pulci, attestati tra l'altro da appunti manoscritti di Savinio (Italia 2004, 30-4).

ni, direttore dell'Osservatorio Meteorologico di Ferrara e professore di Fisica all'Università. I «pallini» sono infatti i componenti degli anemometri installati in cima alla Torre di Nord Ovest del Castello Estense dove aveva sede l'Osservatorio, tra l'altro frequentato anche dai fratelli de Chirico, che ben conoscevano il professore²³.

Il procedimento adottato da Savinio, come si diceva, si basa dunque su un rovesciamento parodico dei modelli della tradizione (il viaggio mitico per mare, e, come vedremo, la letteratura odeporica) che si realizza secondo le caratteristiche proprie del 'genere' individuate da Genette²⁴, laddove la parodia viene definita come un canto che si sviluppa a lato della recitazione del poema epico, mantenendone il tono alto ma sostituendo la materia sublime con elementi bassi e quotidiani che rasentano il grottesco. È proprio in questo senso che Savinio opera quella desublimazione del mito di cui prima si diceva, ricorrendo ad un movimento contrario e contrapposto di banalizzazione del sublime e di sublimazione del banale. A ciò concorrono anche altri espedienti, come la pratica della 'dissonanza' (ricordata da Guglielmi); il ricorso alla dimensione del basso corporeo in opposizione a ciò che è sublime o sacro; le frequenti citazioni letterarie decontestualizzate e risemantizzate nel testo.

Per quanto riguarda il primo punto, si è già detto del sistematico 'svuotamento' del genere epico, laddove le mirabolanti avventure si riducono per lo più a eventi banali destituiti di ogni eroicità, così come il topos del viaggio quale itinerario di conoscenza e di formazione proprio del romanzo d'avventura o della letteratura odeporica si riduce alla descrizione del monotono paesaggio che scorre dal finestrino del treno e delle bizzarre fantasticherie che occupano la noia del viaggio, costellato da incontri tutt'altro che memorabili. Si veda in questo senso l'episodio del gioco d'azzardo (nel quale non a caso è citato il nome di Pulci) dove la bisca organizzata in treno è presentata con i toni altisonanti dell'avventura mirabile, mentre l'unica sopravvivenza eroica è costituita dai re e dalle regine effigiati sulle carte di Murari:

Il convoglio, decollato e triste, pare si componga per un sonno campestre; ma nel suo interno ferve la vita di un club londinese: i miei compagni-eroi si sono lanciati furiosamente alla rincorsa dell'azzardo. Ogni panchetta sorregge le sorti di quattro giocatori. La mitologia di Murari rivive e sfilava in parata – le cavallerie, i re e le clave, i fanti e i corsieri, le dame e le corone. [...]. Guardando quei guerrieri

²³ Si veda a questo proposito il ricordo di Filippo de Pisis: «La tua [di Savinio] ombra vera, precisa, si delineava nelle vie asciutte della "bella Salonico", tu forse pensavi alle mie strade, alle stradone della città del Worbas, al castello con le quattro torri e le palline di Bongiovanni astronomo» (de Pisis 1996, 101). Si ricorda inoltre la poesia dedicata da de Chirico a Giovanni Bongiovanni, *La notte misteriosa* (de Chirico 1919, 17). Infine si segnala la mostra organizzata dal Sistema Museale d'Ateneo di Ferrara e dal Dipartimento di Fisica e Scienze della Terra in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare: *Fisica e Metafisica? La Scienza ai tempi di de Chirico e Carrà*, 14 novembre 2015-30 gennaio 2016.

²⁴ Il riferimento è all'analisi della parodia come forma di intertestualità sviluppata in Genette 1997.

tenebrosi che dissetano l'arsura del lucro nelle combinazioni fantasiose delle battiture, rammento una etimologia ridicola, pescata tra i commenti al *Morgante Maggiore* di Pulci (Savinio 1974, 156-7)²⁵.

In modo analogo il banale cambiamento del macchinista con un «giovine avventizio, tuttora in esperimento» è presentato come una prova di coraggio e spirito avventuroso da parte dell'impavido viaggiatore:

Non sono un avventuriero in pantofole, detesto l'idiota bonarietà della sicurezza casalinga, ho fiducia negli svolgimenti armonici del fato, mi protendo sulla faccia insipida del futuro con tanta più curiosità quanto più essa sia opaca ed imprecisa. [...] Pertanto, l'imperizia degli apprendisti non è capace d'inquietarmi né d'invigliacchirmi (Savinio 1974, 158)²⁶.

L'evidente «disproporzione» tra la banalità dell'evento e l'esibizione del coraggio del protagonista è tematizzata dallo stesso Savinio, che impiega proprio questo termine come cifra di lettura:

Il convoglio terribile si pone in marcia, e la sua macchina tremenda, passandomi vicino, emette una vocina così stridula e sottile da fare schifo al trenino del Jardin d'Acclimatation!.. È una disproporzione che rasenta l'oscenità (Savinio 1974, 155).

L'elemento osceno come caratteristica della 'disproporzione' tra alto e basso, sublime e antisublime, caratterizza a più livelli il testo, dalle notazioni che pertengono alla dimensione del basso corporeo – «nei viaggi lunghi [...] converrebbe premunirsi [...] di qualche decotto di nenufari, eccellente per stimolare il frequente spurgo della vescica» (Savinio 1974, 163) – allo scambio tra sacro e profano. Si veda in questo senso l'episodio in cui l'Argonauta Savino, arrivato a Bari e intento alla ricerca della Libreria Laterza e di Giuseppe De Robertis²⁷, viene accostato da due uomini «l'uno vecchio e popolano, l'altro giovine e militare» in cerca di «una madonna miracolosa cui avessi potuto raccomandare il figlio che partiva negli artieri» (Savinio 1974, 165). L'equivoco, tutto giocato

²⁵ L'etimologia cui Savinio fa riferimento è relativa al termine «azzardo», descritta di seguito al passo citato (Savinio 1974, 157).

²⁶ Si veda inoltre, come esempio evidente di 'disproporzione' tra tono alto e materia banale, l'episodio in cui il protagonista, arrivato a Taranto, cerca un albergo in cui trovare alloggio: «Dappoiché quel palazzotto reseda, tozzo e turrito davanti alla marina come la castella dei baroni [...] è l'albergo "Tripoli". Il raggio della fatalità m'irradia: ecco la fatalità della mia spedizione. Avviate Argonauta! Indirizza la tua espansione verso il castello ben costruito in cui, prima di entrare, sai che troverai il focolare amico, *àtanor* che scalderà questa breve sosta del tuo lungo camminare» (Savinio 1974, 173).

²⁷ Cfr. «fisso la mia scelta su due cose – due sole, ma importanti: la libreria Laterza e Giuseppe De Robertis. Mi pongo quindi alla ricerca della ditta propagatrice della deduzione crociana, e dell'immortale commentatore di Salvatore Di Giacomo. Per quanto mi affanni, e giri, e svolti, e riguardi, non riesco a scovare la libreria Laterza; viceversa m'imbatto in tanti De Robertis – omonimi, sinonimi, omomorfi – che alla fine rinuncio a trovare quello vero» (Savinio 1974, 164-5).

sul termine «madonna», divaricato tra sacra effigie cui raccomandare lo spirito e profana meretrice cui raccomandare invece il corpo, si risolve in un grottesco dialogo tra il protagonista e il «vecchio popolano». «Sbattuto così bruscamente davanti ai misteri teologici», l'Argonauta-Savinio replica di non conoscere affatto «madonne miracolose», consigliando invece di «trattare il suo mercato con San Nicola» che «non avrebbe rifiutato una *botta* al giovane artigliere» (Savinio 1974, 166); l'interlocutore, come prevedibile, non è affatto convinto del suggerimento:

Mi diede a capire che di santi non aveva che farsene, e che gli abbisognava unicamente una madonna – di quelle vere, con la camicia azzurra, il serpente calpestato e lo stellone sulla testa – disposto poscia a compensarla con un par di pollanche e una dozzina di uova che recava in un canestro giallo (Savinio 1974, 166).

La disproporzione agisce anche tra la geografia avventurosa propria del topos del viaggio e la sostanziale immobilità del protagonista, silenzioso e annoiato spettatore di scene ed eventi quotidiani, che solo la fantasia accende di contorni avventurosi, mescolando abilmente riferimenti letterari²⁸ alle immagini create dalla mente, perché, in ultima analisi, come in *Ebdòmero*, il viaggio si compie nelle fantasticherie che abitano lo spazio incerto tra la veglia e il sogno:

La mente dell'uomo, sotto la spremuta dell'inquietudine, si pone in movimento rotatorio e lavora velocemente. Così fa la mente mia, in quel momento, ma, poiché essa è una mente letteraria, lavora a fucinare immagini – secondo gli usi della bestia intellettuale: mi vedo Pietro Micca nella polveriera, mi vedo brigante sardo accerchiato in un covo di nuraghe, mi vedo amante adultero rimpiazzato nel sottoscala... Fregolinata ideale che si svolge nel battito d'un secondo – poiché lo spirito, in simili circostanze, percorre velocità fantastiche in spazi incalcolabilmente brevi – a somiglianza di quanto può fare nello stato di sogno ove, nell'infinitesimo attimo, è capace di compiere un triplice circuito di questo e di altri mondi (Savinio 1974, 168).

Savinio dunque si richiama a quello stato – evocato anche da de Chirico in *Ebdòmero* – che si colloca nella zona intermedia tra la veglia e il sogno e che proprio nella prima parte di *Hermaphrodito* definisce con il termine di «mezza morte»²⁹.

²⁸ Si veda l'episodio in cui Savinio, suggestionato dalla vista del mare dal finestrino del treno, si figura avventurosi scenari antartici – «Lo guardo come un mare di ghiaccio e la mia mente parte in groppa alle immaginazioni antartiche» – di cui sono inconsapevoli protagonisti i suoi occasionali compagni di viaggio: «Questi tre sono i naufraghi di una gloriosa impresa: nel primo riconosco Arturo Pym, nel secondo ravviso il capitano William Guy e nel terzo rimetto il quartier mastro Allen. Essi consumano l'escaloppe di renna fritte nell'olio di foca» (Savinio 1974, 153). Il riferimento è ovviamente al celebre romanzo d'avventura di Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838).

²⁹ Si fa qui riferimento a *Les chants de la mi-mort. Scènes dramatiques d'après des épisodes du «Risorgimento»* che costituiscono la prima parte di *Hermaphrodito*. Per un approfondimento sui testi, le loro composizioni e le prime sedi di pubblicazione, si rimanda a Sabbatini 1997, in particolare: 346-7 che contengono uno schema riassuntivo delle date di composizione dei testi.

Si tratta, come osserva Roscioni, di «uno stato o piuttosto una funzione psichica che non ridesta i fantasmi assopiti nel fondo dell'anima, ma ne crea di nuovi e impreveduti: vera fucina d'immagini essa [la mezza morte] produce [...] una nuova realtà, tessendo al tempo stesso "la sola logica vera"» (Roscioni 1974, 240)³⁰.

Il viaggio, dunque, esula dalle strette maglie della realtà quotidiana e diviene emblema di una condizione necessaria e consustanziale alla vita stessa, che unisce assieme fisico e metafisico, reale e fantastico, noto e ignoto:

Navigare necesse est
vivere non est necesse (Savinio 1974, 192).

Così Savinio richiama la celebre esortazione di Geno Pompeo ai marinai – ripresa in quegli anni anche da d'Annunzio come motto delle *Laudi* – per inaugurare l'ultimo tratto del viaggio, da compiere sul *Savoia*, «gran piroscampo nero, con la prua lunghissima rovesciata all'indietro» (Savinio 1974, 192), rinnovando in questo modo il valore mitico ed emblematico della navigazione per mare, che unisce in una dimensione fuori dal tempo l'epopea di Ulisse e degli Argonauti al presente, e si pone come allegoria archetipica della scrittura stessa che costantemente ne riattiva il potenziale immaginativo.

Non è un caso che anche Pessoa nel *Libro dell'inquietudine* richiami il motto latino in associazione al mito degli Argonauti, «da intendere in senso archetipico come appartenente a un "nós [noi]" che include non solo sé stesso, ma ogni uomo» (Affatato 2016, 170): «Dicevano gli argonauti che navigare è necessario, ma che vivere non è necessario. Noi, argonauti dalla sensibilità dolente, diciamo che sentire è necessario, ma che non è necessario vivere» (Pessoa 2004, 272-3)³¹.

L'archetipo del viaggio attraverso il tempo e lo spazio si sostanzia quindi delle figure del mito che nella conclusione del racconto saviniano convergono nella figura del protagonista, sebbene trasformate dal processo metamorfico che investe la scrittura. Così il novello Giasone-Argonauta sulla prua della nave destinata a riportarlo nella natia Grecia, ascolta il canto delle sirene, ma si tratta ancora una volta di un mito 'desublimato' nel gioco parodico:

Mi avvedo subito che le sirene, dall'Odissea in qua, hanno avuto campo di evolversi e oramai dimostrano una perfetta domestichezza con le esigenze del music-halls, ché, sporgendo le poppe brillanti dal mare, attaccano l'arietta del Malbrúk e cantano, per me così:
L'Argonauta se ne va
Trallèra tralallà
l'Argonauta se ne va
chi sa mai se tornerà!... (Savinio 1974, 195).

³⁰ La citazione interna è tratta da Savinio 1971, 243.

³¹ «Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver» (Pessoa 2010: 217).

Tra le atmosfere *dandy* d'inizio secolo e le arie popolari dell'opera, la voce delle sirene (ovvero *lato sensu* della poesia), sebbene deformata e parodizzata, si dimostra tuttavia capace di riattivare costantemente il mito del viaggio in quanto itinerario archetipico che trova la sua ragion d'essere nel proprio svolgimento più che nell'approdo («chi sa se tornerà!...»). L'importante, infatti, non è tanto il raggiungimento della meta, quanto il viaggio stesso, reale o immaginario che sia:

Dirò meglio: se si trattasse solo di arrivare non varrebbe neppure la pena di partire, tanto quello che si trova all'arrivo (ossia che non si trova nulla) cel'hanno già detto in tutti i toni poeti, filosofi e altre pensose creature, senza contare che ciascuno lo sa per esperienza – la qual cosa mi dispensa dall'avvalorare la mia affermazione con qualche vasta e poco peregrina immagine della vita umana e dell'umana speranza. Dunque se per una volta io parlassi di un viaggio in sé, prescindendo dalla sua meta, mi pare che non ci sarebbe nulla di male (Landolfi 1991, 789).

Così Tommaso Landolfi nel racconto *Terza classe* riassume il significato del viaggio, che tanto spazio occupa nella sua opera declinandosi in forme e modi plurimi, a partire dal viaggio fantastico e surreale del *Mar delle Blatte*. Il racconto, che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1939³², segue l'avventura del protagonista – Riccardo Coracagliana – che affronta un pericoloso viaggio nel mare popolato da nere blatte per conquistare la bella Lucrezia e raggiungere l'isola 'promessa'. Ricco di peripezie, pericoli, duelli e sfide, il testo riprende – mescolati in un amalgama parodico – i capisaldi del romanzo d'avventura alla Salgari: il viaggio in brigantino, gli oggetti offerti in dono per ottenere il passaggio verso la meta, la tribù selvaggia custode del misterioso mare, i pericoli della navigazione verso l'ignoto, la donna bella e sensuale da conquistare, la ciurma di marinai che tenta l'ammutinamento, la misteriosa isola da raggiungere. Ci sono, insomma, tutti gli ingredienti del 'genere', ma come nella *Partenza dell'Argonauta* di Savinio, essi sono sottoposti alla lente della deformazione grottesca e del rovesciamento parodico, unitamente ad uno spiccato *humor* nero di tipo surrealista. A cominciare dall'eroe, Roberto, figlio «perdigiorno», con velleità letterarie, dell'avvocato Coracagliana, che da ragazzo smidollato e imbranato con le donne, si trasforma in comandante del brigantino³³, forte e coraggioso «Alto variago»³⁴. Per proseguire con la protagonista femminile, la bella Lucrezia

³² La raccolta, pubblicata con il titolo *Il Mar delle Blatte e altre storie* dalle Edizioni La Cometa di Roma, è adesso consultabile in Landolfi 1991, 203-77; il racconto *Il Mar delle Blatte* è alle pp. 203-24.

³³ Definito nel testo anche come fregata o goletta.

³⁴ Termine desueto e dal significato ambiguo, tipico del fantastico linguistico landolfiano, con Variaghi si intendono nella storia russa – secondo la definizione dell'Enciclopedia online Treccani - «tutti i problemi connessi con la comparsa, nel sec. VIII, dei Germani settentrionali (Vikingi, Normanni svedesi) nell'Europa orientale e col loro dominio in Russia, durato dalla fine del sec. VIII sino alla metà del XII». Si ricorda, a questo proposito, la conoscenza e l'interesse dello scrittore verso la letteratura russa, testimoniata dalle numerose traduzioni.

che «riceve i suoi attributi muliebri e materni al tempo stesso dalla Madonna, in quanto vergine balia, e addirittura da Clitennestra» (Langella 2009, 460)³⁵, poiché respinge l'amore dell'«Alto variago» per rivolgere la sua passione verso un vermicciattolo. Analogamente gli oggetti misteriosi, da emblemi magici sono abbassati al rango di una strana accozzaglia di elementi, addirittura 'vomitati' dalla ferita sul braccio dell'«Alto Variago»³⁶. In ultimo, il duello per la mano di Lucrezia da sfida eroica diventa una paradossale gara di bravura erotica tra Roberto e il vermicciattolo di cui la donna è innamorata, peraltro vinto da quest'ultimo, che si rivela essere – al contrario del noto detto “vile come un verme” – emblema del coraggio; l'«Alto variago», viceversa, dapprima tenta vigliaccamente di sottrarsi al confronto e poi, una volta sconfitto, viene meno al patto schiacciando l'animale e scatenando l'ammutinamento dei marinai:

«Basta, basta!» gridavano in coro gli invasati [i marinai] «basta! Tu non sei l'Alto Variago, tu sei Roberto, Roberto Coracagliana. Tu sei un vile, tu uccidi a tradimento il nemico che ti ha vinto lealmente. Tu sei un uomo basso e debole, peggio, peggio di noi. E noi ce ne infischiamo della tua isola, noi vogliamo solo tornare a casa» (Landolfi 1991, 223).

Si tratta quindi di un vero e proprio rovesciamento, laddove l'umile e strisciante verme diventa eroe vittorioso e celebrato, mentre il capitano del brigantino si trasforma in perdente, debole e vigliacco, addirittura rinnegato come capitano dai marinai. Nel gioco grottesco del rovesciamento è coinvolto anche l'elemento principale del racconto, ossia l'impenetrabile Mar delle Blatte, che da distesa d'acqua ignota e misteriosa, tradizionale sfondo di avventurose e mitiche navigazioni è qui invece ridotta a nera coltre di rivoltanti insetti, assai poco nobili nel rango dei bestiari canonici, gli scarafaggi:

Si slanciarono verso prua; di là ai loro occhi si scoprì uno spettacolo assai singolare. Il mare a perdita di vista, senza terra all'orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l'inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l'acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa. Nel gran silenzio s'udiva il rumore secco dei loro gusci urtati dalla prua. Lentamente, a fatica, la nave poteva avanzare, e subito le blatte si richiudevano al suo passaggio (Landolfi 1991, 216-7).

³⁵ Il critico accosta inoltre l'immagine di Lucrezia alle *Coefore* di Lucrezio «di cui è indizio sicuro [...] la sequenza dell'allattamento, come in sogno, di due serpenti» (Langella 2009, 460).

³⁶ Gli oggetti misteriosi provengono da «una profonda ferita sull'avanbraccio» che il figlio mostra orgoglioso al padre - «“Papà, papà, guarda che bel taglio!”» - e da cui, di fronte allo sguardo allibito dell'avvocato, estrae «un lungo pezzo di spago, poi un grano di pasta bucata [...]. Ecco ancora una bulletta da scarpe, alcuni pallini da caccia, dei chicchi di riso. Il giovane tirò fuori anche un moscone colle ali appiccicose e un vermicciattolo azzurro e diafano» (Landolfi 1991, 205). Gli oggetti sono quindi affidati ai marinai per essere poi consegnati, al momento opportuno, alla Tribù dei Fosforiti come lasciapassare per l'accesso al Mar delle Blatte.

Il mare costituisce l'ultimo baluardo prima della misteriosa isola, meta 'promessa' del viaggio, come afferma il Variago nell'esortazione ai marinai, impauriti di fronte al terribile spettacolo:

«All'isola si va e all'isola vi condurrò, lo vogliate o no. Ai vostri posti, vi dico, e badate a voi se vi preme la pelle! Del resto ora tornare indietro è lo stesso che proseguire». Infatti sul mare già percorso le blatte s'erano richiuse fittissime e oramai il mare era nero da tutte le parti, per tutto il giro dell'orizzonte (Landolfi 1991, 217).

La superficie equorea è come sospesa in un'atmosfera onirica fuori dal tempo e dallo spazio, nella quale 'partenza' e 'arrivo' sono tra loro intercambiabili («tornare indietro è lo stesso che proseguire»), e l'isola – al pari delle «isole verdi meravigliose» evocate da Ebdòmero – appare come un Eden irraggiungibile, figura del desiderio ancestrale: «È un'isola su un mare azzurro, sotto un cielo azzurro. S'arriva a una quieta rada tra le palme e gli aranci, tra alberi sempre verdi, tra fiori sempre fioriti» (Landolfi 1991, 225). L'isola e il mare inaccessibile da cui è circondata convogliano dunque un immaginario archetipico che nei secoli si sostanzia delle figurazioni di antiche civiltà scomparse, come ad esempio Atlantide, ricordata in numerosi romanzi d'avventura. Si pensi ad esempio ai racconti di Emilio Salgari (*L'isola delle sette città*³⁷ e *Fra i Sargassi*³⁸) dove il luogo misterioso è celato da un mare altrettanto immaginifico e terribile, il Mar dei Sargassi, la cui superficie è ricoperta da uno spesso strato di alghe, qui sostituito dalle più grottesche e surreali blatte. Il luogo – reale e mitico al contempo – si estende al centro dell'Oceano Atlantico settentrionale, tra gli arcipelaghi delle Azzorre e delle Antille, dove s'incontrano ammassi fluttuanti di alghe, dette in portoghese *sargaços*, da cui deriva il nome di Mare dei Sargassi, che – secondo antiche leggende riprese da Salgari – custodisce il segreto di Atlantide e della mitica Isola delle sette città, meta agognata di ogni marinaio, come accade al protagonista del racconto *L'Isola delle sette città*, sedotto dal sogno di raggiungere l'antica civiltà:

Fu sepolto nella chiesa di Las Palmas e sulla sua tomba fu scolpito un vecchio che dall'alto della scogliera guarda il mare colle braccia incrociate. E dell'isola delle sette città? Mistero, sempre. Che fosse però realmente esistita verso il finire del XV secolo, nessuno lo pose mai in dubbio. I marinari portoghesi e gl'isolani delle Canarie affermano anche oggidi che in mezzo al mare dei Sargassi, di quando in quando, vedono sorgere dal profondo delle acque dei getti densi di vapore che fanno delle ecatombe di pesci e che poi emergono delle rupi che qualche tempo dopo torneranno a scomparire. (Salgari 2004, 139).

³⁷ Il racconto *L'isola delle sette città*, noto anche con il titolo *L'isola del mar dei Sargassi*, è pubblicato da Salgari nel 1905 sulla rivista «Per Terra e per Mare», ed è ora consultabile in Salgari 2004.

³⁸ Il testo fa parte delle *Meraviglie del Duemila*, pubblicato da Salgari nel 1907 per i tipi di Bemporad, con lo pseudonimo di Guido Altieri, ed è adesso consultabile in Salgari 2017.

L'isola rappresenta quindi l'emblema di un Eden irraggiungibile – luogo dell'immaginazione e figura del desiderio – cui fatalmente tende ogni viaggio. Così nel *Marinaio* di Pessoa, la 'Seconda vigilatrice' afferma:

Sognavo di un marinaio che si era perduto in un'isola lontana... In quell'isola c'erano poche rigide palme e fuggevoli uccelli volavano tra di esse... Non so se a volte si posavano... Da quando, scampando a un naufragio, vi era approdato, il marinaio viveva in quel luogo (Pessoa 2004, 23)³⁹.

Approdato all'isola misteriosa (dai connotati pressoché identici a quelle evocate da de Chirico e Landolfi), il marinaio inventa la sua patria d'origine, ricostruendone nel sogno la fisionomia, fino a quando non riesce più a ricordare le caratteristiche reali del suo paese di provenienza, divenuto ormai un paesaggio dell'anima, laddove appunto il luogo della partenza e la meta d'arrivo convergono assieme nell'immagine di un altrove cercato nel desiderio e nel sogno:

Tutta la sua vita era stata la vita che aveva sognato... E si rese conto allora che non era possibile fosse esistita un'altra vita, se lui non ricordava più neanche una strada, né una figura, né un gesto materno... Mentre di quella vita che credeva di aver sognato tutto era reale ed esistito... (Pessoa 2004, 31)⁴⁰.

Il viaggio dunque, ancora una volta, si connota quale «avventura interiore»⁴¹ (Pessoa 2004, 35), così come avviene, del resto, *Nel Mar delle Blatte* di Landolfi, che si conclude all'insegna dell'ambiguità: l'avventura dell'«Alto Variago» si svela essere non altro che un racconto inventato a bella posta da Roberto per convincere il padre della legittimità delle sue aspirazioni letterarie e per conquistare la fidanzata Lucrezia:

L'avvocato dalla sua poltrona sospirò profondamente asciugandosi una lacrima col rovescio della mano: «Roberto, è tanto che te lo volevo dire... anch'io ho avuto torto verso di te... Ragazzo mio, hai ragione, guarda [...] facciamo così: tu avrai da me ogni mese quello che... quello che posso darti, ma da vivere bene veh. E non dovrai avere nessuna preoccupazione, non dovrai far nulla... Che posizione e posizione! Dovrai occuparti solo dei tuoi romanzi, insomma delle tue cose, come ti parrà e piacerà... (Landolfi 1991, 225).

Così, con un duplice capovolgimento, il vile «Alto Variago» trova il suo risarcimento proprio nell'abilità scrittoria del «perdigiorno» Roberto Coracagliana, che grazie alla sua penna conquista, oltre a Lucrezia, il diritto di dedicarsi ai

³⁹ «Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali...» (Pessoa 2004, 22).

⁴⁰ «Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido...» (Pessoa 2004, 30).

⁴¹ «Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?...» (Pessoa 2004, 34).

suoi romanzi. Parodia nella parodia, l'invenzione dell'avventura fantastica e il mitico viaggio nel Mar delle Blatte verso l'isola misteriosa, diventano quindi il mezzo per legittimare la scrittura, proprio in virtù della sua qualità immaginifica e fantastica, come viaggio interiore per eccellenza verso i territori ignoti che abitano il limite tra la realtà e ciò che da essa esula:

Perché non potrebbe essere l'unica cosa reale in tutto questo, il marinaio, e noi e tutto il resto solo un suo sogno?⁴² (Pessoa 2004, 37, 39).

Riferimenti bibliografici

- Affatato, R. 2016. "Suggerzioni dantesche tra saudade, desío e musica pop brasiliana." *Dante e l'arte* 3: 167-90.
- Briganti, G., e E. Coen. 1979. *La pittura metafisica*. Venezia: Neri Pozza.
- Caltagirone, G. 2007. *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*. Pisa: ETS.
- Carrà, C. 1918. "Il quadrante dello spirito." *Valori Plastici* I (1): 1-2.
- de Chirico, G. 1919. "La notte misteriosa." *Noi: raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* III (1-2-3): 17.
- de Chirico, G. 1962 (1945). *Memorie della mia vita*. Milano: Rizzoli.
- de Chirico, G. 1985. *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco. Torino: Einaudi.
- de Chirico, G. 1999. *Ebdòmero*, con uno scritto di J. de Sanna e una nota di P. Picozza, Milano: SE.
- Delli Priscoli, R. 2012. "L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo." In Beniscelli A. et al. 2012. *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi, Associazione degli italianisti, XIV Congresso nazionale*, Genova, 15-18 settembre 2010, Novi Ligure: Città del silenzio edizioni <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Delli%20Priscoli%20Roberta_1.pdf> (11/20).
- de Pisis, F. 1996. "I predestinati." In S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, 101. Vicenza, Neri Pozza.
- Genette, G. 1997 (1982). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. R. Novità. Torino: Einaudi.
- Guglielmi, G. 1986. "L'«Hermaphrodito» di Savinio e la letteratura metafisica." In G. Guglielmi. *La prosa italiana del Novecento. Umore, Metafisica, Grottesco*, 156-64. Torino: Einaudi.
- Italia, P. 2004. *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*. Palermo: Sellerio.
- Landolfi, T. 1991. *Opere I 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, pref. di C. Bo, Milano: Rizzoli.
- Langella, G. 2009. "Riscritture del mito nell'Italia metafisica e surreale." In G. Caltagirone, e S. Maxia, *Italia magica. La letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, 456-500. Cagliari: AMD Edizioni.
- Maeder, C.C.M. 1992. "La partenza dell'Argonauta di Alberto Savinio e la libertà della mente." *Studi Novecenteschi* 19 (43-44): 173-82.

⁴² «Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...» (Pessoa 2004, 36, 38).

- Papini, M.C. 1989. "Ebdomero: viaggio nell'enigma dechirichiano." In M.C. Papini, *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale*, 111-40. Roma: Bulzoni.
- Pessoa, F. 1988. *Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, tr. it. con testo a fronte di A. Tabucchi. Torino: Einaudi.
- Pessoa, F. 2004 (1984). *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, tr. it. J.M. de Lancastre J.M., pref. di A. Tabucchi, Milano: Feltrinelli.
- Picozza, P. 1999. "Nota all'edizione." In G. de Chirico, *Ebdòmero*, 253. Milano: SE.
- Roscioni, C.G. 1974. "Nota." In A. Savinio, *Hermaphrodito*. 237-52. Torino: Einaudi.
- Sabbatini, M. 1997. *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*. Roma: Salerno.
- Salgari, E. 2004 (1905). "L'isola delle sette città." In E. Salgari, *Per terra e per mare*, a cura di C. Gallo, Torino: Aragno.
- Salgari, E. 2017 (1907). *Le meraviglie del Duemila*, pref. di E. Ferrero, Massa: Transeuropa.
- Savinio, A. 1974 (1918). *Hermaphrodito*, a cura di C.G. Roscioni, Torino: Einaudi.
- Savinio, A. 1971 (1943). *Casa «La Vita»*. Milano: Bompiani.
- Savinio, A. 2004. *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano: Adelphi.