

Capitolo II

“Ebdòmero”, la sfida all’interprete

Ebdòmero è, per Fabbri, un racconto teorico e figurativo che nasce dall’ambizione di De Chirico a essere filosofo. Il titolo riprende il nome del protagonista, con cui l’autore si identifica. Jole de Sanna, nella postfazione all’opera, parla non a caso di «Autobiografia» e di «Autoritratto». Per derivazione dalla traduzione letterale “sette giorni”, Ebdòmero può avere il significato di *Settimino* – nato prima, che previene i tempi – e quindi alludere al ruolo del *vaticinatore*, ricorrente tanto in pittura quanto in letteratura.

La decifrazione dell’opera è una vera e propria impresa. Non solo nessuno l’ha mai realizzata, ma teorici e critici hanno rinunciato a cimentarvisi per le difficoltà che il tipo di scrittura presenta.¹ Nessuna logica del *post hoc, ergo propter hoc*. Non c’è un inizio e non c’è una conclusione, cioè non viene raccontata una storia in sé compiuta, con un’evoluzione chiara e diretta a uno scopo. Federico Tiezzi, che insieme a Rainer Werner Fassbinder ha prodotto, nel 1979, una versione teatrale di *Ebdòmero*, ha immaginato un *viaggio iniziatico* sempre sul punto di torcersi o dissolversi in eterno ritorno; una lunga sequenza con un ritmo di segmenti lunghi, pochi movimenti e parole ripetute che riguardano il corpo.

Se si considera l’aspetto grafico dei puntini di sospensione, *Ebdòmero* non inizia, continua, è già nel suo divenire, e con un processo in divenire si conclude. Esaminando invece la forma verbale, il racconto

¹ Vanno indubbiamente riconosciuti i tentativi di Carlini 1989, di Trione 2004, di Lista 1991.

si apre con un «E allora incominciò» e lascia il lettore con l'attestazione di una «fine». Ma numerose sono le marche di spazio e di tempo che si incontrano e frequente è l'uso di tratti tipici del genere del romanzo. Contraddizioni a parte, l'atto della segmentazione, imprescindibile per scomporre l'opera e individuarne le fasi, diventa arduo perché ogni avvenimento costituisce un quadro a sé stante; solo raramente troviamo anelli di congiunzione tra una scena e l'altra. Come insegna Hermes, dio della comunicazione e l'esperto, per eccellenza, dei nodi e degli intrecci, il ragionamento non sempre segue vie lineari, può anche assumere l'aspetto dell'enigma. Non è un caso se la figura più “sveglia” tra le divinità dell'Olimpo,² allo stesso tempo “oniro-pompo”, ricorra tanto di frequente nei quadri e negli scritti dell'autore.

La prima pagina dà già al lettore, con modi di istruzione metatestuale, un segnale dell'atteggiamento adeguato alla ricerca:

«È strano» – ripeteva Ebdòmero a se stesso «a me, il pensiero che qualcosa sia sfuggito alla mia comprensione, impedirebbe di dormire, mentre la gente in genere può vedere, udire o leggere cose per essa completamente oscure senza turbarsi».

In linea con l'impostazione del romanzo, che, come abbiamo detto, non ha coesione ma procede per salti di coerenza, per implicazioni internamente regolate, Fabbri invita gli studenti a cogliere innanzitutto i *leit-motiv* e a suddividerli secondo tipologie. Ne elenca alcuni, che approfondirà in itinere: la *finestra*; le *apparizioni*, i *sogni e i ricordi*; la rielaborazione della *mitologia greca*; la *statua*; l'*ombra*; il sistema dei *punti cardinali* associato alle *ore del giorno* e alle *stagioni*; le *partenze* e i *ritorni*; le *passioni*; la *sensorialità* e gli *stati somatici*; la ridondanza ritmica *accelerazione/rallentamento*; il *distacco* fisico e psicologico rispetto ai compagni; la *meditazione*. La classificazione diventa allora la prima e fondamentale operazione metodologica.

² «Nulla assomiglia all'essere vivente quanto il fuoco. Hermes è il fuoco folletto, generato sessualmente, un dio inafferrabile, scaltro e disinvolto, furfante (“fa danzare le sopracciglia” - diceva Callimaco), che contrasta con il fuoco demiurgico di Efesto, il potente fabbro piantato nella sua fucina». Cfr. Detienne & Vernant 1999.

2.1. Declinazioni dell’immaginario: sogni, chiaroveggenze, ricordi

Fabrizi sottolinea che nella storia della letteratura canonica De Chirico non compare, forse per la molteplicità di sostanze espressive che i suoi libri sanno restituire in forma verbale. Agli occhi della critica rimane un pittore, e l’atteggiamento comune è allora quello di considerarlo fuori dalla norma. Non lo si valuta per la portata innovativa della sua scrittura, ma in relazione alla prassi vigente.

Da anticonformisti, e ribadendo la nostra volontà di capire come scrive il “*pictor optimus*”, evidenziamo soprattutto due aspetti: il primo è la teoria della prospettiva artistica adattata alla narrativa³; il secondo – a cui accennavamo più sopra – riguarda invece la fatica che si incontra nel memorizzare il testo. Sembra quasi che l’autore abbia escogitato delle strategie o utilizzato dei dispositivi per impedirci di ricordare. A tal fine concorrono due delle tecniche di descrizione più diffuse nell’intero romanzo: l’invenzione *ex novo* di quadri e di autori e l’ekfrasis di artefatti esistenti. L’obiettivo di De Chirico è verosimilmente quello di rispecificare i meccanismi di significazione interni ad ogni opera. Si studia il modo di pensare mentre si rappresenta qualcosa. In tutti i casi, mancando i nessi tra le numerose sequenze di descrizione, l’opera necessita di riletture sistematiche, volte alla ricostruzione del suo lessico.

2.1.1. Stanze e piazze

Rispetto alla costruzione di spazi prospettici, sia nel linguaggio pittorico sia nel linguaggio verbale De Chirico mostra di prediligere le piazze, le sagome dei templi, lo spazio dello studio dalle cui finestre l’occhio guarda fuori. Di qui si originano sogni, visioni e ricordi. A detta dell’autore, «ci sono casi in cui il senso architettonico raggiunge alti spazi metafisici». In Giotto, ad esempio,

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,

³ Cfr. Fontanille 1989; Bertrand 2002.

la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avvolge gli uomini e li costringe entro le sue spirali.⁴

È in quest'ottica che va anche intesa la presenza, proprio nelle opere del periodo metafisico e classico, di cubi, parallelepipedi e cilindri; curiose geometrie estranee al senso della scena e da ricollegare probabilmente agli studi svolti, all'Accademia Reale di Belle Arti di Monaco, con Max Kleiber, autore di un *Katechismus der angewandten Perspektive* (1892). Il lettore troverà maggiori delucidazioni, in merito, nel paragrafo 2.6.1.

A suscitare spaesamento, però, non sono solo edifici antichi. Nei dipinti parigini De Chirico inserisce stazioni moderne e ciminiere industriali, quelle che incuriosivano anche Apollinaire, come lo stesso pittore italiano riferisce in un poema del 1911-'13, *Espoirs*: «Un peintre à peint une énorme cheminée rouge / Qu'un poète adore comme une divinité».

L'enigma, inoltre, non sarebbe tale se le piazze non fossero abitate da strane figure "malinconiche". Sempre a Parigi l'artista guarda allora ad alcune statue classiche e alle architetture dipinte nei cicli di affreschi della pittura italiana medievale. Nasce una delle icone del suo repertorio, l'*Arianna*, la cui posa evoca la scultura conservata nei Musei Vaticani e riprodotta anche nel *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine* del Reinach, grande fonte di ispirazione per riferimenti archeologici. L'artista ne trae, innanzitutto, un modello in gesso (1912, Tav. 1), che sistematicamente usa per tracciare gli schizzi di altre composizioni. Alcune volte presentata dormiente, altre volte ritratta in atteggiamento nostalgico, in stato di abbandono, Arianna è per De Chirico una figura oracolare. Prima di subire l'allontanamento di Teseo, lo ha infatti liberato "dipanando" l'enigma del labirinto. Non sembra perciò inopportuno ritrovare l'uomo avvolto nel peplo, il richiedente del responso (*L'enigma dell'oracolo*, 1910, Tav. 2; *La meditazione autunnale*, 1911-'12, Tav. 57), nella piazza di *La melanconia di una bella giornata* (1913, Tav. 3). Né può apparire fortuita la ricor-

⁴ G. De Chirico, "Il senso architettonico nella pittura antica", in *Valori Plastici*, Roma, a. III, nn. 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 59-61. Poi in De Chirico & Far 1945 (ed. Abscondita, Milano 2002).

renza del muro “divinatorio”, perfino in un disegno per la scenografia del *Bacchus et Ariane* di Lifar (1931, Tav. 4).⁵

Ebdòmero è un racconto fondato sull’idea che l’impressione suscitata da un corpo non presuppone di necessità la presenza di un corpo. L’immaginazione, rendendo attuale ciò che non lo è, interrompe le attività e il corso “normale” della vita e ci porta a vedere diversamente i rapporti tra noi e gli altri, tra noi e le cose. All’immaginazione si aggiunge la forma del *sogno*, «una realtà completa» – afferma Schopenhauer,⁶ – in cui gli oggetti descritti appaiono determinati e chiari, realizzati con precisione, nei dettagli più piccoli e casuali e perfino nelle circostanze accessorie, che spesso ci ostacolano. Ogni corpo ha la sua ombra e cade precisamente secondo la gravità e il suo peso specifico. Si “osservi” la scena del romanzo riportata a pagina dodici:

Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia; quando sognava di salire con angoscia e in una luce indecisa larghe scale di legno verniciato, in mezzo alle quali uno spesso tappeto soffocava il rumore dei suoi passi [...]; la fuga sperduta attraverso le camere dalle uscite complicate, il salto dalla finestra nel vuoto (suicidio nel sogno) e la discesa in volo *plané*, come quegli uomini condor che Leonardo si divertiva a disegnare tra le catapulte e i frammenti anatomici. Era un sogno che prediceva sempre dispiaceri e soprattutto malattie.

2.1.1.1. Il “gallo” di Leopardi

Nell’indagine sull’attività artistica di Achille Funi, De Chirico,⁷ riferendo della predisposizione del pittore ferrarese ad esternare strane e profonde visioni, racconta il sogno in cui la sorella, forse per i poteri di una statua che comincia a muoversi un po’ e ad avanzare verso di lui, cresce progressivamente di proporzioni. La scena gli fa venire in mente Leopardi:

Ogniquilvolta riesce a socchiudere l’uscio vede sua sorella che è diventata più grande; dopo la settima volta non sente più resistenza sulla porta e sua sorella è talmente cresciuta da toccare con la sommità del capo il soffitto della

⁵ È l’ipotesi sostenuta da Gioia Mori. Cfr. Mori 2006, pp. 34-35.

⁶ Schopenhauer 1851, trad. it., pp. 311-420.

⁷ G. De Chirico, “Achille Funi” (1920), in De Chirico 1985, pp. 370-371.

stanza, come quel gallo fantastico nello Zibaldone di Leopardi, che con la cresta toccava il Cielo e con le zampe la Terra.⁸

Non è fortuito, allora, se una delle più belle visioni avute da Ebdòmero nel sonno tragga spunto proprio da una fantasmagoria del *Cantico del gallo silvestre* (1824). Fabbri lo intuisce dal verso “Scio detarnagol bara letztafra”, che De Chirico ha ripreso fedelmente:

Fin lì tutto andava bene; ma ecco, il gallo, o, piuttosto, quella sagoma, quell’ombra portata di gallo divenire a poco a poco ossessionante e cominciare a pigliar nel paesaggio un posto preponderante e avere una parte importante nella vita di quel cantuccio modesto e tranquillo; era un posto e una parte che non si sarebbero mai sospettati prima; ecco ora *essa scendeva*; nel tempo stesso *saliva*; agendo come un corrosivo *mangiava* il campanile da un lato mentre dall’altro intaccava il cielo ritagliandovisi e sviluppandovisi con una lenta ed inspiegabile regolarità; ora i piedi del gallo toccavano il suolo e la sua cresta il cielo; lettere bianche, lettere solenni come un’iscrizione lapidaria, s’avanzarono un po’ da ogni lato, esitarono, abbozzarono nell’aria una specie di quadrilatero fuori moda e finalmente si decisero a raggrupparsi secondo il desiderio d’una forza misteriosa; a poca altezza dal suolo formarono questa strana iscrizione:

Scio detarnagol bara letztafra
(Ebdòmero, pp. 42-43. Vedi Gallo, Bestetti 1972, III. 1).⁹

La versione di De Chirico sorprende soprattutto per l’animazione attoriale delle lettere.

La *chiaroveggenza* – continua Schopenhauer – è soltanto un potenziamento del sogno, cioè un costante sogno vero, che è però eccentrico, teso all’esterno, verso avvenimenti futuri. Lo si può rivolgere dove si vuole. Ebdòmero ne offre esempi stimolanti (p. 117):

Spalancò la finestra sullo spettacolo della vita, sulla scena del mondo. Con le braccia al sen conserte, con la testa alta, come un navigatore ritto sulla prora di una nave davanti all’apparire di una terra sconosciuta, egli attese. Ma dovette attendere poiché non era ancora che il sogno, e anzi il sogno nel sogno

⁸ Vedi anche l’articolo su “Raffaello Sanzio”, in *Il Convegno*, Milano-Roma, n. 3, aprile 1920, pp. 53-63. Poi in De Chirico, *op. cit.*, pp. 159-165. Qui l’autore scrive: «Quest’elemento del cielo basso e del soffitto è un elemento oltremodo metafisico. Se ne trovano tracce in Leopardi, specie nel *Cantico del Gallo Silvestro*, ove il gallo con le zampe sulla terra tocca con la testa il cielo».

⁹ Le riproduzioni delle litografie di Ebdòmero sono tratte da De Sanna 2004a.

[...]. «Che ore sono?» [...]. «Quanto tempo, ancora? [...]. Gli assassini allontanati dalle città; la pace e la giustizia regnanti ovunque. E tu che io intravidi prima del mio sogno diurno: tu, visibile per me solo, tu di cui lo sguardo mi parlò d’immortalità!»

Ne *Il meccanismo del pensiero* (1985) De Chirico menziona spesso Schopenhauer. Giudicando la pazzia un fenomeno riguardante ogni profonda manifestazione dell’arte,¹⁰ evoca, in special modo, la sua definizione di “pazzo”, come colui che ha perduto la memoria. Il filo della collana che tiene legati i ricordi e che rende possibile spiegare la logica del vissuto di ogni giorno si è spezzato. Tale perdita diventa per gli artisti una risorsa: significa poter vedere le cose sotto un’altra angolazione.

Anche la forma del *ricordo* assume perciò una luce nuova:

Ma le più anziane le rassicuravano dicendo che non vi era nulla da temere, almeno per il momento; esse aggiungevano dopo una pausa, durante la quale sembrava seguire un ricordo, che era come al tempo della processione. Si pranzava presto quel giorno; un po’ prima del tramonto, in modo che quando le figlie minori sparcchiavano alla fine del pasto le vivande rimaste e scuotevano nel pollaio le tovaglie macchiate di salsa e di vino rosso, il sole morente rischiarava ancora tutt’intorno il paese e accendeva fuochi nelle finestre delle case basse (*Ebdòmero*: 53).

2.1.2. La finestra

Come il lettore accorto avrà avuto modo di osservare, la maggior parte delle visioni si genera, in *Ebdòmero*, a partire da riquadri che focalizzano porzioni precise di spazio. È uno schema compositivo che De Chirico riprende ancora da Leopardi (*Zibaldone*), secondo il quale una veduta limitata, cioè racchiusa da finestre, è più poetica e stimolante di una veduta aperta e completa: fa correre e lavorare l’immaginazione attorno a ciò che è nascosto.¹¹

Alcune cornici sono anche suscettibili di innescare movimenti di zoom:

¹⁰ Cfr. G. De Chirico, “Sull’arte metafisica”, in *Valori Plastici*, nn. 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18. Poi in De Chirico 1985, pp. 83-88. Per uno studio sull’influenza di Schopenhauer nell’opera di De Chirico vedi anche Christin 1995.

¹¹ Cfr. Baldacci 1997, pp. 34-42.

Ebdòmero, che passava in quel momento dietro la stalla, si avvicinò alla finestra e guardò in basso; malgrado il debole chiarore proiettato dalle lanterne che i contadini avevano attaccate negli angoli, vide distintamente quel grande bacino di pietra di epoca preistorica ove, secondo la leggenda, riposarono le spoglie dei cinque primi re favolosi che governarono la città [...]. E in quella grande cassa di pietra sprovvista d'ogni ornamento (ciò che del resto non guastava nulla), Ebdòmero *lo vide e si vide lui stesso*, nudo e inginocchiato, come Isacco che si offre al sacrificio (*ibid.*: 39).

Richiamandosi alle riflessioni di Daniel Arasse,¹² Fabbri chiarisce la differenza tra particolare e dettaglio. Il particolare è semplicemente la descrizione di un elemento, della componente di un oggetto, che non acquista rilevanza se non per il fatto di arricchire e completare la descrizione stessa. Il dettaglio possiede, invece, il valore di un vero e proprio segno, si fa in sé espressione che apre a un contenuto appartenente a un ordine diverso da quello della descrizione. Il dettaglio è come una finestra affacciata su altri panorami.

2.1.3. I requisiti dell'apparizione della *Stimmung*

L'attività di recupero della memoria, le reminiscenze di ordine mitologico e religioso, vengono rielaborate da De Chirico per organizzare la percezione in forma di enigma e condividere esperienze conoscitive secondo il modo della rivelazione. A questo allude forse il narratore quando afferma che «di quelle storie perfettamente logiche in apparenza e altamente metafisiche in fondo, Ebdòmero aveva il segreto e il monopolio» (*ibid.*, p. 105). Il segreto consiste nel credere in un pensiero per immagini, strettamente legato alla corporeità, sensi e gesti. Nel fondamentale “Discorso sul meccanismo del pensiero” (1985, pp. 164-165),¹³ l'autore spiega:

Le impressioni, che hanno una grandissima importanza per noi, quando, per il prolungamento della loro durata, si trasformano in sentimenti (sentimenti dal punto di vista sensitivo naturalmente), sono delle vere e proprie immagini, dei veri e propri sentimenti sentiti dal nostro corpo [...]. I momenti in cui noi sentiamo o pensiamo per mezzo del nostro corpo sono probabilmente i soli

¹² Cfr. Arasse 1992.

¹³ Articolo apparso in *Documento*, Roma, maggio, 1943. Ora in De Chirico 1985, pp. 408-412.

momenti in cui il nostro cervello non pensa, poiché esso è completamente occupato ad ascoltare i pensieri del nostro corpo.

Così, ci sarebbe da riflettere a lungo sulla *Stimmung*, valore che nel romanzo si configura come un insieme di piccole percezioni spazio-temporali, segno premonitore del verificarsi di uno “spettacolo”. La *Stimmung* in *Ebdòmero* è innanzitutto un cambiamento di atmosfera, procurato dall’arrivo del crepuscolo.¹⁴ Annuncia il momento del raccoglimento intorno ad «enigmi insoluti che si librano sulla vita degli uomini» (*Ebdòmero*, p. 90). Qualche volta si attende:

«Miei cari amici, voi avete probabilmente provato, quanto l’ho provato io, la *Stimmung* (atmosfera) del tutto speciale che si sprigiona quando uscendo in istrada, verso il tramonto, alla fine di una calda giornata estiva, dopo aver dormito durante il pomeriggio [...], si sente l’odore delle strade innaffiate di fresco» (*ibid.*: 105);

altre volte si rompe:

Al fine di rompere la *Stimmung*, l’atmosfera creata dalla venuta del crepuscolo, Ebdòmero propose di accendere le lampade, ma vedendo che nessuno si muoveva, si alzò per accenderle lui stesso (*ibid.*: 90).

La credenza che l’ora pomeridiana sia il momento del giorno privilegiato per avere rivelazioni deriva dalla cultura greca, che al crepuscolo collocava spettacoli e manifestazioni del sacro. In un noto articolo del 1918¹⁵ si legge: «“Il mondo è pieno di demoni” – diceva Eraclio l’efesio passeggiando all’ombra dei portici, nell’ora gravida di mistero del meriggio alto [...]. Bisogna scoprire il demone in ogni cosa».

Il meriggio è una fase di sospensione, solitamente contraddistinta dal rallentamento dei ritmi e dall’approssimarsi di passioni “lente” – la calma, la tranquillità – che costringono a meditare. Nasce comunque

¹⁴ «*Stimmung* [...] si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera nel senso morale [...], nel pomeriggio d’autunno, quando il cielo è chiaro e le ombre sono più lunghe che d’estate, poiché il sole comincia ad essere più basso. Questa sensazione straordinaria [...] si può provare nelle città italiane ed in qualche città mediterranea, come Genova o Nizza; ma la città italiana per eccellenza ove appare questo straordinario fenomeno è Torino». Cfr. De Chirico 1962, ed. 2002, pp. 73-74.

¹⁵ G. De Chirico, “Zeusi l’esploratore”, in *Valori plastici*, 15 novembre 1918, a. I, n. 1. In De Chirico 1985, pp. 81-82. Vedi anche Fossati 1988.

dalle esperienze di vita quotidiana. In più circostanze si manifesta come uno scenario che appare dietro un sipario che si alza e molto spesso è inquadrata da una finestra. È anticipata da odori suggestivi. Ma forse il dato più interessante è capire che il suo avvento non appiana mai del tutto le tensioni. La *Stimmung* è uno spettacolo dolcissimo ma transeunte, di fronte a cui Ebdòmero resta in guardia. «Quegli aspetti della natura che sembrano creati nella gioia da un dio incantevole e ben intenzionato, gli avevano sempre ispirato una fiducia molto relativa» (*ibid.*, p. 100).

Fabbri rammenta che esiste una Città del Pensiero. Coincide con la città di De Chirico descritta da Italo Calvino (Inserto 1).¹⁶ Questa ekfrasis, al presente e che conosce solo l'incoativo, fa capire come De Chirico trasforma Calvino, nel ductus modale e patemico. Lo scrittore de *Le città invisibili*, che si enuncia in prima persona nel racconto, assume una posizione imminente – è *prae*, davanti – e prospettica – *pro*, aperta al futuro – nei riguardi dell'esperienza che vive.

Qui il pensiero sente d'essere sul punto d'affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa (Calvino 1982: 399-400).

Contemporaneamente Calvino trasforma De Chirico, riqualificandone l'iconologia e gli aspetti onirici.

Le figure misteriose potrebbero far credere a qualcuno di trovarsi nella città del sogno. Errore! [...]. Siamo in una città da vivere a occhi aperti, una città della veglia [...]: qui la mente razziocinante si sente spinta al di là dello spessore delle apparenze, là dove si aprono gli spazi siderei delle idee (*ibid.*: 402).

2.1.4. Enigmi dell'o(mb)ra

L'analisi del romanzo e di molti quadri mostra che l'ombra ricopre, nell'opera di De Chirico, il ruolo di un attante informatore. Ci chiediamo quale sia il senso delle sue proporzioni, estese anche al di fuori

¹⁶ Il testo di Calvino, "Viaggio nelle città di De Chirico" (1982), nasce in occasione di una mostra dell'artista al Beaubourg. Cfr. Calvino 1982, ed. 2006, pp. 397-403.

degli spazi rappresentati, e registriamo i momenti favorevoli per la sua apparizione: fine pomeriggio, mattina presto, mezzogiorno. L’ombra ha sull’uomo un effetto riposante, refrigerante. Favorisce la concretizzazione di figure vicarie, quei «fantasmi degli esseri e delle cose che ci appaiono; fantasmi che una volta accesa la luce spariscono nel loro regno ignoto» (*Ebdòmero*: 90), e consente l’ideazione di giochi plastici dinamici:

Durante le notti d’insonnia, nella sua camera a pianterreno, egli guardava il soffitto debolmente rischiarato dalla luce di fuori; a volte un’ombra passava su quel soffitto; qualcosa come un gran compasso che si apre e si chiude, come un tripode lanciato da una pedata sopra una pista; movimento di marcia prudente e frettolosa (*ibid.*: 29).

Esploriamo quindi le differenze del suo modo di manifestarsi. Si notano silhouettes separate che gettano un’unica ombra (*La nostalgia dell’infinito*, 1911, Tav. 5; *Piazza d’Italia*, 1912), si presta attenzione alle ombre delle statue (*Melanconia*, 1912; *La stanchezza dell’infinito*, 1912, Tav. 6), si individuano ombre sprovviste di referente (*Mistero e melanconia di una strada*, 1914, Tav. 7), si distinguono i casi in cui l’ombra dell’autore entra nel quadro (*Il vaticinatore*, 1915, Tav. 8; *Autoritratto con busto di Euripide*, 1923).

Nel noto *Autoritratto con l’ombra* (1919, Tav. 9) l’ombra diventa autonoma e svolge un ruolo attanziale altrettanto importante di quello rivestito dal corpo: mentre l’enunciatore punta il dito verso un libro e interpella, con lo sguardo, l’enunciatario, la sua ombra, posta lateralmente, si affaccia alla finestra. Figurativizzando le operazioni di informazione e di osservazione, le due posture valorizzano la doppia professione di De Chirico, di letterato e di artista.

2.2. Metafisica, o la mitologia ricondotta al quotidiano

Con il dispositivo della finestra De Chirico prepara l'atmosfera adatta alla manifestazione del momento metafisico. Il concetto è spiegato nel saggio "Noi metafisici" (1919).¹⁷ Metafisico non è «ciò che sta dopo le cose fisiche, come in una sorta di vuoto nirvanico». Non è il mondo delle idee di Platone. Il metafisico, che De Chirico definisce inizialmente come «l'inspiegabile stato X», si trova anzitutto nell'oggetto stesso. È la storia dell'oggetto scaturita da miti originari, storia che può essere colta solo da uno spirito chiaroveggente. L'arte metafisica esprime allora la relazione fortissima tra gli oggetti e il pensiero. Dalle immagini degli oggetti il pensiero viene condotto a recuperare le percezioni, le visioni, gli scenari che fanno parte dell'esperienza, dell'immaginario collettivo. Il 2 marzo del 1976 l'artista rilascia una dichiarazione di poetica in terza persona che costituisce la sintesi più esplicita e vera della filosofia della *Metafisica* (Inserto 2).¹⁸ È il punto di partenza delle nostre peregrinazioni.

A cimentarsi con la lettura del romanzo e delle immagini di De Chirico si capisce che regola fondamentale per rendere "metafisico" il naturale è ricondurre la mitologia al quotidiano. Tre le tattiche sfruttate per realizzare questa trasformazione: creare soffitti bassi, togliere il piedistallo alle statue, lasciare al di sopra delle teste il minimo di aria possibile. In generale occorre "solidificare l'ignoto". Da Schopenhauer proviene il suggerimento di non porre le statue degli uomini illustri sopra colonne e piedistalli troppo alti, ma di collocarle invece su zoccoli bassi, «come si usa in Italia, ove alcuni uomini di marmo sembrano trovarsi al livello dei passanti e camminare con essi».¹⁹ Nell'articolo su "Raffaello Sanzio" (*op. cit.*, ed. 1985: 164) ecco come l'autore parla della *Santa Cecilia* (1514-'16):

...le figure sono all'aperto, ma il cielo dà l'impressione di essere un soffitto basso e gli angeli cantanti, seduti sullo squarcio delle nubi, pare che possano essere toccati con mano dai personaggi sottostanti.

¹⁷ Cfr. G. De Chirico, "Noi metafisici", in *Cronache d'attualità*, Roma, 15 febbraio 1919. Poi in De Chirico 1985, pp. 66-71.

¹⁸ Si trova in De Chirico 1962.

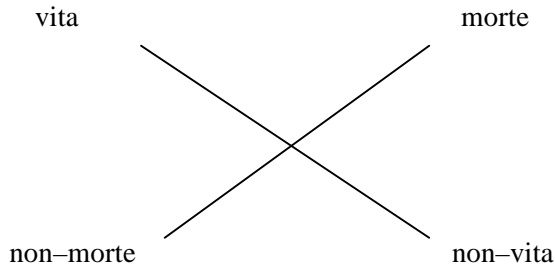
¹⁹ Cfr. G. De Chirico, "Sull'arte metafisica", *op. cit.* Poi in De Chirico 1985, p. 87.

Questo elemento del cielo basso e del soffitto è un elemento oltremodo metafisico.

Sull’argomento ritorna nel passo di *Ebdòmero* (p. 106) dedicato agli Etruschi, i quali «facevan sempre riposare le loro statue su superfici perfettamente piane».

2.2.1. Statue, manichini e “quadri viventi”

Se le scienze occulte praticano la polverizzazione della solidità, per De Chirico la metafisica, in quanto scienza, inquadra l’universo. Secondo lo stesso ordine di idee, la statua, in risposta all’Impressionismo pittorico,²⁰ corrente dello spiritismo, delle sensazioni, porta all’estremo il processo di solidificazione. È uno degli argomenti più interessanti del corso. Mostrando agli studenti l’utilità del quadrato semiotico – strumento che rende conto delle posizioni e delle trasformazioni di valore all’interno di un universo semantico²¹ – Fabbri ritiene che in *Ebdòmero* la struttura di significazione dell’esistenza sia fortemente informata dai subcontrari “non morte” e “non vita”.



²⁰ Che De Chirico non avesse una buona opinione di questa tendenza artistica lo deduciamo dalle osservazioni contenute in un articolo apparso nel numero di giugno-ottobre del 1919 di *Valori Plastici*. «L’impressionismo francese è un fenomeno di stanchezza mascherata, pertanto manca di profondità [...]; privo esso è d’ogni fatalità, così come d’ogni senso di eternità nella materia, e d’ogni senso di bellezza [...]. La mania di “far presto” porta alla trascuranza dei mezzi: uso di cattivi colori, di cattive tele; cialtronerie tirate giù con pennelli non lavati, sopra tele già incrostate da altro colore; tinte impasticciate su tavolozze mai raschiate; ignoranza e negligenza completa nell’uso delle vernici». Cfr. De Chirico 1985, pp. 89-92.

²¹ Cfr. la voce “quadrato semiotico” in Greimas & Courtés 2007.

Spesso, nei quadri e nei romanzi dell'autore, i vivi si statuificano, passando *dalla vita alla non morte*:

Quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto pietrificato; per ciò ricordava un po' i cadaveri scoperti a Pompei. A forza di stare coricato sulla piattaforma finiva col fare tutt'uno con essa; si piattaformizzava; diventava come un grosso pezzo di legno non squadrato, inchiodato in fretta per sostenere le tavole della piattaforma in previsione d'un urto che non veniva mai (*Ebdòmero*: 24);

o dalla *vita* vanno verso la *non vita*, come si vede nella serie dei *Manichini* (*Il filosofo- Le soliloque enchanté*, 1925-26, Tav. 10) e nel seguente passo di *Ebdòmero*:

Questi vecchi *vivevano*, sì, vivevano ma pochissimo; vi era un pochino di vita nella testa e nella parte superiore del corpo; a volte gli occhi si muovevano ma la testa restava immobile (*Ebdòmero*: 73).

Nell'opera di De Chirico il manichino, personificazione simbolica dell'artista poeta e veggente, passa rapidamente dall'essere "uomo di sartoria" a un fantoccio senza braccia, col petto coperto di lamine di metallo e la testa ovoidale, caratterizzata dalla presenza di misteriose spirali.

I morti, a loro volta, si animano, passando dalla *morte* alla *non vita*:

Vicino alle spiagge, sotto, appena un metro d'acqua, i cadaveri dei pirati si muovevano un po', come si muovono le alghe anche quando il mare è calmo (*Ebdòmero*: 29);

o dalla *morte alla non morte*, aspetto che emerge in opere quali *Spirito di dominazione* (1927, Tav. 11), *Combattimento di gladiatori* (1933-1934) e *Frutta con sfondo di paese* (1955-1956); e ad esempio in questo brano del romanzo:

Assistette solo all'ultima parte dello spettacolo, ai quadri viventi, e *capì tutto*. L'enigma di quell'ineffabile gruppo di guerrieri, di pugili, difficili a definirsi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo e immobile nei loro gesti di attacco e di difesa, non fu in fondo capito *che da lui solo* (*Ebdòmero*, p. 96. Vedi *Gladiatori nella stanza*, Bestetti 1972, Ill. 2).

In proposito vale la pena di citare il brano che, in chiusa a *Il signor Dudron*, il secondo importante romanzo autobiografico di De Chirico,²² formalizza e specifica la concezione di un genere molto amato dall’autore:

La natura morta ha, in Inglese ed in Tedesco, un altro nome, molto più bello e molto più giusto; questo nome è *Still-life* e *Stilleben*: vita silenziosa. Si tratta infatti di una pittura che rappresenta la vita silenziosa degli oggetti, una vita calma, senza rumore e senza movimento, un’esistenza che si esprime con il volume, la forma e la plasticità. Nella realtà gli oggetti, i frutti, le foglie ecc. sono immobili ma potrebbero essere mossi dalla mano dell'uomo o dal vento. Le nature morte rappresentano cose che non sono vive, dal punto di vista del rumore e del movimento, ma che sono legate alla vita degli uomini, degli animali e delle piante. Questi oggetti sono posati sulla terra, su questa terra che respira intensamente la vita piena di rumore e di movimento.

Alcuni *Autoritratti* (1924-'25, Tav. 12; 1920, Tav. 13) affrontano invece il problema del passaggio dalla *vita* alla *non morte*, verso la condizione dell’immortalità. Proponendosi marmorizzati, esprimono il contatto con l’antichità come profonda esperienza estetica. Anche il maestro *Dudron*, alter ego di De Chirico, in abito di tela bianca, si finge statua. Ispirandosi al gesto di un signore che, talmente invaghito delle sculture antiche dell’Acropoli, vuole integrarsi con esse, «pensò agli animali in grado di mimetizzarsi e decise di provare a farlo egli stesso: una sera, dopo che tutti i visitatori se ne furono andati, si vestì di bianco e si truccò il viso con il gesso, insomma si travestì da statua». Nel momento in cui anche il custode dei musei lo scambia per una statua vera, avviene la metamorfosi: appaiono le «maschere degli dei» e il «cielo divenne così basso che avrebbe potuto toccarlo salendo su una colonna».

Un saggio de *Il meccanismo del pensiero* è consacrato al tema.²³ Qui De Chirico sostiene che, se collocata in uno spazio pubblico, su un tempio o in un giardino, la statua possiede un aspetto omerico, una gioia severa e lontana commista di melanconia, esposta in un museo

²²G. De Chirico, *Il signor Dudron*, in *Prospettive*, 15 maggio 1940. Poi Le Lettere, Firenze 1998. Il passo menzionato è alle pagine 106-107.

²³Cfr. G. De Chirico, "Statues, Meubles et Généraux", Parigi, 1924-1934, poi in De Chirico 1985, pp. 277-280.

rivela un'apparenza più solitaria, sembra piuttosto uno spettro. L'autore si interroga sull'impressione prodotta dall'immagine di una statua seduta su una vera poltrona o affacciata ad una vera finestra, percezioni metafisiche che più tardi si manifesteranno nelle stesse sintassi dei quadri (*Scuola di Amazzoni*, 1927, Tav. 14). Ritenendo che «l'uomo in statua è anche più sognante dell'uomo che sogna», De Chirico invita i pittori «alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue, per disumanizzarvi un po', ché malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora *umani, troppo umani*».²⁴

2.2.2. *Il modello spazio-temporale di "Ebdòmero"*

In un saggio sul Medioevo Paul Zumthor²⁵ conduce una densa analisi dello spazio e del tempo. Il tempo non ci è dato, lo spazio sì. Il tempo è l'indiscutibile padrone dell'uomo che, con lo spazio, vive invece un rapporto inverso e diluito. Pazienti rispetto al tempo e agenti rispetto allo spazio, li viviamo e percepiamo insieme tramite il movimento che li implica entrambi.

Nonostante siano esperienze diverse, noi le viviamo come congiunte e laceranti ed è per questo che molte società umane hanno tentato di piegare spazio e tempo alle loro misure. Gli archetipi a cui rinviano le nostre percezioni dello spazio discendono dalla nostra coscienza corporea. Il corpo è il nostro luogo originario e la nostra modalità spazio-temporale di esistenza. Attorno e in relazione al corpo l'estensione si organizza in un sistema: dentro-fuori, pieno-vuoto, qui-altrove, vicino-lontano, alto-basso. E come conseguenza della geometria anatomica umana, risulta, fin dall'antichità, la ripartizione dell'universo secondo i quattro punti cardinali, più lo zenit e il nadir.

La lettura di *Ebdòmero* rivela una forte corrispondenza tra tempi e spazi, attualizzata attraverso l'interazione tra ore e stagioni, da una parte, e luce, ombra e crepuscolo dall'altra, quasi che De Chirico avesse un suo modello mentale da descrivere. Osserviamo (p. 111):

²⁴ G. De Chirico, "Il ritorno al mestiere", 1919. Poi in De Chirico 1985, pp. 93-99.

²⁵ Cfr. Zumthor 1993.

I fantasmi immortali del Grande Caldo, fratelli dei fantasmi polari del Grande Freddo, erravano da ogni parte [...] (p. 105) Il mese di settembre è quello che si trova tra due stagioni: l’estate e l’autunno [...]. L’estate è la malattia, è la febbre, il delirio, i dolori estenuanti, le spossatezze senza fine. L’autunno è la convalescenza prima che cominci la *vita* (l’inverno).

E ancora:

Se i rubinetti della vostra casa vi danno un’acqua calda e dubbia, se le mosche si accaniscono sopra le vostre vivande, e se le salse e i latticini si guastano nei vostri armadi [...], pensate alle cacce nelle regioni polari [...], all’ora in cui il sole sparisce lentamente, dietro le cime rocciose, nell’aria chiarificata e, col suo tramonto, apre le porte ai venti freschi che fanno rivivere le piante e i fiori e fanno uscire gli animali dalle tane e dai rifugi ove li aveva cacciati il calore di mezzogiorno (*ibid.*: 75).

De Chirico costruisce sistemi di contenuto non riproducendo un mito originario, ma recuperando, del mito, le varianti per lui significative. Stabilisce, quindi, una semiotica immanente ed orientata, ricca di istruzioni. È un sistema di luoghi stabili, in cui il nord²⁶ e il passaggio da est ad ovest sono connotati positivamente, ma sempre da una prospettiva di frontiera, e non come luogo sedentario e di conquista definitiva.

Ebdòmero e i suoi compagni guardarono verso il Sud; essi sapevano che là donde soffiava la tempesta [...], era l’Africa; sì, le città calcinate al sole implacabile, la sete e la dissenteria [...]. «Questo però non vuol dire, amici miei, che non dovrete mai andare verso il Sud o l’Oriente; verrà un giorno in cui non soltanto ci si andrà ma ci si resterà; però è girando dall’alto che bisogna andarci; sono fortezze che bisogna pigliare con l’astuzia (*ibid.*: 74).

In termini temporali, l’isotopia del *senso della ricerca* è raggiunta abbinando l’aspetto terminativo all’inizio di una durata, come in genere accade nei meccanismi di suspense:

Istintivamente gli amici di Ebdòmero tirarono fuori i loro orologi credendo che fosse mezzogiorno, ma Ebdòmero li fermò con un gesto: «No, amici miei,» disse egli «noi non siamo ancora giunti al punto di mezzo della nostra

²⁶ Nella postfazione a *Ebdòmero*, Jole De Sanna fa notare che Dudron è l’anagramma di *Du Nord*. Cfr. De Chirico 1929, ed. 2003, p. 127.

giornata; questo colpo di cannone che avete udito ora non significa che il sole nello spazio, che le lancette sugli orologi e le ombre sopra i quadranti, abbiano raggiunto quel segno fatale che, secondo alcuni, indica l'ora di fantasmi assai più interessanti e complicati di quelli che di solito ci appaiono, al suono di mezzanotte, nei cimiteri abbandonati (*ibid.*: 79).

2.2.2.1. Modi del *cronotopo*

Per meglio approfondire la conoscenza del sistema dell'autore, Fabbri riprende il concetto di *cronotopo*, elaborato da Michail Bachtin (1979). La nozione nasce dall'ipotesi del corpo grottesco²⁷ ed è da intendere, letteralmente, come l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si impadronisce, costruendo paradigmi a sé stanti.

Del modello di De Chirico fanno parte, inoltre, l'eternità e l'immortalità, che insieme al sublime si collocano fuori dal tempo e dallo spazio. «Lo scioglimento completo del nodo stava secondo lui nell'eternità che trovasi al di fuori della vita e della morte» (*Ebdòmero*, p. 47. Vedi *L'eternità*, Bestetti 1972, Ill. 3). Fa eccezione l'immagine della pioggia, sulla base dell'idea che bisogna sempre pensare al rovescio della medaglia: «Allora la pioggia in lunghi cordoni fitti, in fasci perfettamente perpendicolari, cadeva e cadeva senza fine sulla superficie del lago che cominciava a bollire» (*ibid.*, p. 61. Vedi *La pioggia nel deserto*, Bestetti 1972, Ill. 4); «E poi la pioggia; la pioggia oggi come ieri e come domani; la pioggia non molto forte, ma regolare, la pioggia senza fine; tutti gli alberi pigliavano la forma di salici piangenti» (*ibid.*, p. 32).

Contro l'eterno presente tradizionalmente concepito come ciò che non finisce mai di durare – interviene cioè dall'interno della storia –

²⁷ Per Bachtin il *Gargantua e Pantagruel* (1534) di François Rabelais deve alla pratica dell' "allegro inganno" la sua radicalità e la sua carica sovversiva, che consiste nello «spezzare tutti i falsi legami gerarchici tra le cose e le idee, distruggere tutti gli strati ideali divisorii tra di loro. È necessario liberare tutte le cose, permettere loro di entrare in libere unioni, proprie della loro natura, per quanto bizzarre queste unioni sembrino dal punto di vista dei legami tradizionali consueti. È necessario dare alle cose la possibilità di stare in contatto nella loro viva corporeità e nella loro varietà qualitativa. È necessario creare tra le cose e le idee nuovi vicinati che rispondano alla loro effettiva natura, porre accanto e unire ciò che è stato artificialmente diviso e allontanato e disgiungere ciò che è stato artificialmente avvicinato». Cfr. Bachtin 1975.

l’autore elabora un pensiero dell’intemporale che ha senso nella sua dislocazione e che si differenzia dai rumori del quotidiano per una forma di supremo mutismo. Nell’ultima scena del romanzo l’incontro tra l’eroe e la Dea fa nascere, per il tramite di un discorso diretto, questioni relative alla vita e alla morte dell’Immortalità. Ritourneremo sul passo al momento di affrontare la rilevanza dell’attività di meditazione in *Ebdòmero*.

2.3. I principi di funzionamento del romanzo

Abbiamo finora esaminato i topoi e le forme di discorsivizzazione attoriale, spaziale e temporale presenti nell’opera di De Chirico. Ma quali sono le strategie che effettivamente gli consentono di pensare per immagini? O come fa l’autore a ragionare per figure?

2.3.1. Quadri come sogni e visioni: Böcklin, Klinger e Segantini

Rispetto al romanzo, è possibile distinguere: I) sequenze in cui De Chirico inventa nomi di artisti per i quali costruisce storie; II) casi in cui descrive opere realmente esistenti. Dentro questa seconda tipologia, De Chirico qualche volta cambia il titolo e l’autore delle opere. Più spesso, non ammette che si tratta di quadri e li fa essere sogni, visioni e apparizioni del paesaggio fenomenologico che l’eroe esplora nelle avventure che compie. Al secondo gruppo appartiene la veduta de *Il santuario di Ercole* (1884, Tav. 15) di Arnold Böcklin, tradotta con una certa fedeltà:

Si scorgeva in lontananza una parte di quella lunga montagna di cui l’altra parte scendeva verso il golfo, e più vicino, apparivano alcuni alberi, specialmente pini [...]. Nella chiarezza di quella bella giornata d’autunno, i disgraziati pini sembravano condannati al purgatorio d’un eterna tempesta [...]. Ebdòmero pensò allora a Basilea, ai ponti sul Reno [...]. Davanti ai santuari, ove sotto le pietre intangibili, finivano di marcire e di arrugginirsi le sacre armi d’Eracle, vegliavano guerrieri barbuti dal profilo purissimo e pieno di bellezza virile. Lungo i muri di mattoni, dal lato ove mai giungevano i raggi del sole, s’arrampicava l’edera e verdeggiava il muschio (*Ebdòmero*: 18-19).

Il panorama è osservato «dall'unica apertura esposta al nord, ciò che conferiva all'ambiente una luce da studio di pittore» (*ibid.*: 18). In un articolo successivamente riportato ne *Il meccanismo del pensiero*,²⁸ (pp. 169–171), De Chirico elogia l'artista tedesco per le capacità di «sfruttare tutti gli insegnamenti dei maestri antichi» e di «creare tutto un mondo suo di sorprendenti lirismi combinando le apparizioni del paesaggio italiano con elementi architettonici».

Rientrano invece, nella prima tipologia, André Brouillé, autore di «un famoso quadro: *Renan davanti al Partenone*» (*Ebdòmero*: 26), il pittore–nuotatore (*ibid.*: 77-78), Casca, il pittore meridionale (*ibid.*: 93-94), Frank Sbyisko (*ibid.*: 110) e un non ben specificato “pittore negro”, che ottiene menzioni con due opere prodotte a distanza di un anno l'una dall'altra: *Caucaso e Golgota* e *In flagranti* (*ibid.*: 26-27). Ebdòmero le descrive accuratamente. Il riferimento al Caucaso ci fa venire in mente Prometeo, protagonista di una tela dipinta da Böcklin nel 1883 e di cui De Chirico elabora una versione personale nel 1909. Fatto assai curioso è però che nel 1894 Max Klinger aveva eseguito un *Trasporto di Prometeo* (Tav. 16) e che uno degli elementi di questo quadro, «le pappagorge compresse dalla gorgiera calata», coincide esattamente con la descrizione di De Chirico, completata dalla ripresa di un'altra opera di Klinger, la *Crocifissione* (1890, Tav. 17), allusiva al Golgota. Si legge infatti:

representava una via larga e polverosa, costeggiata da una roccia assai bassa che la pizzoza e la mina avevano scavata e coperta di rughe in molte parti, come fa Cronos sulla faccia dei vegliardi; su questa roccia si rizzavano tre croci intorno alle quali si affaccendavano alcuni legionari romani dal profilo imperioso (*Ebdòmero*: 26).

Fabbri sottolinea l'insistenza di De Chirico sulla scelta della roccia bassa.²⁹ Riflettendo ancora sul tema della mitologia riportata nella

²⁸ G. De Chirico, “Arnold Böcklin”, in *Il Convegno*, Milano-Roma, 1920. Poi in De Chirico 1985, pp. 166-171.

²⁹ Lo stesso De Chirico affronta teoricamente il problema nel saggio dedicato a “Max Klinger” (*Il Convegno*, Milano-Roma, n. 10, novembre 1920, pp. 32-34. Ora in De Chirico 1985, pp. 182-191). Descrive con cura *La crocifissione* e rispetto al *Trasporto di Prometeo* dichiara: «Klinger, per rendere la scena ancora più reale, mette il gruppo volante al livello del-

quotidianità, mostra agli studenti l’esemplare più significativo della specie, *Il centauro dal maniscalco* (1888, Tav. 18) di Böcklin. Oltre ad essere un motivo costante della prima fase artistica di De Chirico (*Lotta di centauri*, 1909; *Centaurio morente*, 1909, Tav. 19), i centauri tornano così spesso nel romanzo da trasformare un’attenzione condivisa in una scena che è per intero la commistione di opere dell’artista greco, di Klinger (*Il centauro e le lavandaie*, 1881; *Il centauro inseguito*, 1881, Tav. 20) e di Böcklin, appunto (*Centaurio e ninfa*, 1855, Tav. 21):

All’approssimarsi dell’uomo-cavallo le più giovani si turbavano. Ebdòmero che più d’una volta aveva assistito a questa scena, era sempre intrigato dall’inquietudine delle giovani lavandaie [...]. «Sono di certo reminiscenze di ordine mitologico che le turbano» si disse egli, e continuò a pensare: «ossessionata da tali reminiscenze, la loro immaginazione femminile, sempre pronta a figurarsi il dramma, già vede il *ratto*; il centauro che traversa il fiume tra i gorghi e trascina con sé la donna urlante e scapigliata come una baccante ebbra; Ercole sulla sponda, che scocca con sforzo e ansimando le sue frecce avvelenate» (*Ebdòmero*: 53).

Quanto a *In flagranti*, di cui De Chirico dice: «Invece dei soliti drammi dell’adulterio, l’artista aveva raffigurato un piccolo cane grifone mentre sorprende due passeri che stanno beccando le ciliegie della colazione preparata per il suo padrone, sopra un tavolo del giardino» (*ibidem*, p. 26), scopriamo che il titolo riprende proprio un dramma dell’adulterio raffigurato da Klinger nel 1883 (Tav. 22) e metaforicamente trasposto dall’autore greco. Sono tutte informazioni che De Chirico diffonde senza misteri. Il trucco consiste nell’incrociare il romanzo con le opere pittoriche e con i saggi critici. Lo studio su Klinger è in questo senso una fonte inesauribile, dal momento che qui l’autore seleziona i lavori migliori del tedesco, almeno a suo giudizio, li commenta dettagliatamente, li rielabora alla luce della sua esperienza e, nel farlo, li prepara già a una possibile trasformazione per il corpo del romanzo. Quasi tutte le opere descritte si ritrovano nel testo letterario. Oltre ai casi già citati, vale la pena di ricordare l’acquaforte dal titolo *Accordo* (1894, Tav. 23), della serie *Brahmsphantasie*, rivi-

lo spettatore, sicché, chi guarda, partecipa dell’emozione di quello strano volo». Cfr. De Chirico 1985, p. 184.

sitata da De Chirico nello “spettacolo” del viaggio sottomarino in cui Ebdòmero incontra il pianista che suona senza far rumore (*Ebdòmero*, pp. 13-14). E il quadro *La passeggiata*, l’ekfrasis del quale –

davanti a un muro basso e lungo fatto di mattonelle, si vedono alcuni uomini che passeggiano al sole e le loro ombre si profilano sulla terra e salgono sul muro. L’orizzonte è vuoto. Quel muro sembra segni i limiti del mondo; sembra come se dietro a esso debba esserci il nulla. Il senso di noia e d’infinito sgomento, quel che d’interrogativo che nasce dalla linea dell’orizzonte, s’infonde in tutto il quadro: nelle figure, nella terra, nelle ombre e nella luce (De Chirico 1920, ed. 1985, p. 189) –

è all’origine, in *Ebdòmero*, dell’episodio dell’allungamento a dismisura delle ombre dei pastori. Citiamolo:

I raggi del sole si allungavano ora quasi orizzontalmente sulla strada di cui imporporavano la polvere e l’ombra dei pastori e dei vincastri si allungava essa pure; si allungava smisuratamente, mostruosamente, incredibilmente; traversava le città, le contrade ed i mari; arrivava assai lontano, fino al paese dei Cimmeri (p. 48).

In pittura De Chirico si confronta e gioca per diversi anni con i due artisti nordici. La sagoma scura del quadro *L’enigma dell’oracolo* (1910, Tav. 2) è pressoché copiata dal personaggio maschile dell’*Ulisse e Calipso* (1883) di Böcklin, mentre ipotizziamo che *Canto d’amore* (1914, Tav. 24) riproponga in chiave metafisica la celebre *History of a Glove* (1881) di Klinger, anch’essa parafrasata con cura da De Chirico nell’articolo del 1920. Del guanto cambiano il tessuto, ora in plastica, e il colore, arancione nella versione dechirichiana. Ma il modo in cui l’accessorio è appeso riprende alla lettera la funzione di sipario svolta dal guanto nell’VIII scena della storia di Klinger (*Repose*, Tav. 25). «Dietro il tavolo una fila di rigidi e giganteschi guanti appesi a una sbarra forma una specie di barriera e di guardia d’onore» (De Chirico 1920, ed. 1985: 187). La palla sul piano inclinato potrebbe essere un’interpretazione personale del pattinaggio a rotelle (*Action*, Tav. 26), mentre il piccolo chiodo potrebbe alludere al «ronciglio con cui il sognante» – come scrive De Chirico (*ibid*: 187) – «cerca ansiosamente di riafferrare il guanto che galleggia sull’acqua schiumosa» (*Rescue*, Tav. 27). *Canto d’amore* sarebbe la rivisitazione

di un sogno, attenendoci anche all’interpretazione del ciclo di Klinger offerta dall’autore: «Nell’ultima acquaforte si vede l’epilogo della favola. Il sognante s’è svegliato: il guanto è sempre posato sul tavolino, presso il letto, e il fanciullo amore s’approssima sorridendo, come per dire che tutto non è stato altro che un brutto sogno» (*ibid.*: 188; *Cupid*, Tav. 28).

In forma di indovinello reversibile, e con strategie di enunciazione enunciata, viene introdotto l’omaggio a Giovanni Segantini: «Ebdòmero lo vide e si vide lui stesso, nudo e inginocchiato, come Isacco che si offre al sacrificio: *Dolci pecorelle, sorelle d’Isacco, / Non dir quattro se non l’hai nel sacco*» (*ibid.*: 39). Alcune opere del maestro trentino entrano nello scritto letterario alla stregua di esperienze vissute da Ebdòmero. Il riferimento è esplicito, e anche piuttosto dettagliato, nell’apparizione della scena della stalla, dove una vacca allatta il suo vitello e accanto una contadina tiene in braccio un bambino. «Ebdòmero, osservando i due gruppi della vacca e della contadina, pensò che se un pittore li avesse raffigurati in un quadro avrebbe intitolata la sua opera: *le due madri*» (*ibid.*). Ma scoperta la fonte (Segantini, *Le due madri*, 1889, Tav. 29), diventa facile individuare anche l’origine pittorica del brano precedente, in cui di Ebdòmero si dice che «Curvi su di lui, uomini taciturni e severi, con le maniche rimboccate sulle braccia erculee, lo tosavano accuratamente; si vedevano nella semioscurità della stalla i bagliori delle tosatrici d’acciaio» (*ibid.*). L’influenza di Segantini non può che riguardare in questo caso un’opera da lui dipinta in più versioni nel 1883, *Il reddito del pastore* (Tav. 30).

A che cosa serve, tuttavia, il sapere riconoscere la messe di citazioni dell’autore? Per noi è importante capirne il ruolo all’interno di determinate strategie di senso. Ci chiediamo come mai, tra tutti i quadri di Segantini, De Chirico abbia scelto proprio questi. La risposta plausibile, radicata nella teoria del ragionamento per figure, sta nella corrispondenza tra Isacco e suo padre, la pecora e il pastore, la vacca e il vitellino, il bambino e la madre. Anche grazie alle tecniche del discorso, con il passaggio dalla transitività alla riflessività marcato dall’uso del corsivo («*lo vide e si vide lui stesso*»), l’intero passo restituisce infatti un autoritratto di De Chirico, da un lato, come pecora tosata, nel rapporto col padre, dall’altro come vitellino accovacciato, nel rapporto con la madre.

Secondo lo stesso principio, ossia in virtù di analogie figurative, il quadro *Le due madri* richiama alla memoria del pittore la morte del duca di Enghien. Sulle ragioni di questa associazione interviene il narratore: «Erano le ombre proiettate sul muro dalla lanterna posata per terra che naturalmente evocavano questi ricordi in un uomo dall'immaginazione potente e dalla testa farcita di letture» (*ibid.*: 39-40). La scena si presenta nel romanzo in qualità di ricordo, di immagine mentale di Ebdòmero. Spetta al lettore, compreso il meccanismo, andare alla ricerca di un'eventuale rappresentazione del duca di Enghien, correlabile al quadro di Segantini per la presenza di una lanterna. Il gioco vale la candela. Scopriamo che nel 1873 Jean-Paul Laurens ha onorato il personaggio storico dipingendo due versioni della sua fucilazione (Tav. 31; Tav. 32). In entrambe, una lanterna proietta l'ombra del duca su un muro.

2.3.2. *L'ekfrasis della propria opera*

Nel romanzo troviamo inoltre, in ordine sparso, accenni autoreferenziali, rimandi ai propri quadri trattati in forma di elementi del paesaggio, come nel già citato caso dei centauri (*Ebdòmero*: 52-53), o quando si legge che «In alto, al nord, si scorge il mare con il porto e quell'agglomerazione di officine e di fabbriche, sempre attive, che con la loro operosità hanno reso famosa la nostra regione» (*ibidem*: 33). Tornano in mente *Interno metafisico (con grande officina)* (1917) e *Interno metafisico con nudo anatomico* (1968). La nota che attesta che a Ebdòmero «piaceva, nei momenti liberi, dipingere nature morte di selvaggina» (*ibid.*: 65) rafforza l'importanza dell'autopoeticità del racconto (vedi anche *Il bicchiere di vino*, 1923). Nel riferimento a «la costruzione dei trofei [...], impalcature curiose, severe e divertenti nel tempo stesso [...] che pigliavano la forma di montagne poiché come le montagne erano nate sotto l'azione d'un fuoco interno» (*ibid.*: 45; *Trofeo*, Bestetti 1972, Ill. 5), riconosciamo infine la menzione indiretta, allusiva, di un genere che De Chirico ha praticato a lungo (*Trofei con la testa di Giove*, 1930). Il lettore potrà leggerne una descrizione attenta in 2.4.2.1.

2.3.3. Partenze e ritorni. La Parabola del Figliol Prodigio

La logica del divenire incessante – continui cambiamenti di fase, alternarsi repentino delle stagioni – è esemplificata, in *Ebdòmero*, dal tema delle partenze e dei ritorni. Se a livello figurativo questo schema è introdotto, spesso, dalla comparsa della linea dell’orizzonte e dal passaggio di mezzi di trasporto (navi e treni),³⁰ la sua migliore forma di narrativizzazione è costituita, invece, dalle versioni della Parabola del Figliol Prodigio. La rivisitazione di De Chirico va dalla storia raccontata in *Ebdòmero* alle soluzioni pittoriche escogitate negli anni per metterla in immagine. Qui abbiamo a che fare non con una citazione circoscritta, ma con una vera e propria *descrizione trasformativa*, maturata nel tempo. Il motivo in questione rafforza una volta di più l’ipotesi che sia difficile comprendere il sistema concettuale dell’autore senza tener conto dell’interrelazione tra letteratura e arti visive. Il romanzo traspone in forma verbale l’evento del ritorno del personaggio, qui rinominato Tommaso Locorto e che «lasciò la casa paterna per viaggiare lontano e vivere la sua vita; tutto il paese ormai lo chiama il figliuol prodigo» (*Ebdòmero*: 79-84). Come nella tradizione biblica, il padre prepara un ricevimento, ma in più fa allestire, nel salotto della villa, un palcoscenico per la rappresentazione di brevi commedie con attori dilettanti. Si tratta dell’ennesima situazione di *mise en abîme*: De Chirico gioca ad incassare scene di finzione che valorizzano il senso di un testo interamente votato alla prestazione immaginativa.

Il corpus di opere pittoriche ispirate all’episodio evangelico è ricchissimo. Se l’esemplare più conforme all’episodio illustrato nel romanzo è del 1919 (*Il ritorno del figliol prodigo*, Tav. 33), già la prima versione, datata 1917 (*Il ritornante*, Tav. 34), esibisce la componente isotopica più forte della serie: l’accoppiamento di *tradizione e modernità*. Il binomio incarna la fase storica in cui l’avanguardia torna sui suoi passi e si appropria del passato per farne citazione. Nelle soluzioni del 1922 e del 1924 (Tav. 35; Tav. 36) diventerà l’abbraccio tra un padre “ingessato” nella sua redingote e un figlio manichino cubo-futurista. Fabbri fa notare che la figura in finanziaria è la stessa presen-

³⁰ Vedi a questo proposito Stefani 1985.

tata come statua in altre tele di De Chirico, quali, ad esempio, *L'enigma di una giornata* (1914) e *Il doppio sogno di primavera* (1915, Tav. 37).³¹ Il personaggio, in questa veste, connoterebbe il passato (o il presente che, nell'attendere, diventa già passato), tanto quanto il manichino variopinto sarebbe espressione del futuro (di un presente rivolto al futuro), perché ricorrente in quadri come *Il vaticinatore* (1915, Tav. 8) o *Il trovatore* (1922). L'artista non dimentica di riservare un posto al *Figlio consolatore* (1926, Tav. 38), il quale resta al fianco del padre nel mondo della tradizione. Dalla medesima porta, contrassegnata, a lato, dalla firma del pittore, entrerà più tardi l'ultima versione della figura del ritornante. È il 1937 (*Il figliol prodigo*): il figlio, definitivamente persuaso, acquista una postura e fattezze classiche rispetto a un padre sempre più caratterizzato dall'immobilità. Ritroveremo l'immagine nel 1970, in veste litografica e con un titolo che conferma la decisione presa: *Il riposo dell'archeologo* (Tav. 39). Ironia critica, in forma di racconto, sulla perdita del culto delle scuole?

Presso i pittori antichi la scuola del maestro era una vera e propria famiglia [...]. Il maestro formava il discepolo, ma anche i discepoli collaboravano non poco al progresso del maestro [...], quindi non si correva il rischio di seguire false strade, né a ciascuno era lecito lavorare a vanvera come si usa ai giorni nostri.³²

2.4. Neologismi e neo- iconismi. La retorica testuale di *Ebdòmero*

A più riprese Fabbri si sofferma sulle maniere con cui l'artista fa giocare insieme simbolici e associazioni personali. Questioni di fonìa conducono alla rottura del senso comune e generano connotazioni inedite.

In seguito alla legge Merlin, ora, tutte quelle case chiuse sono state chiuse sul serio, ma il fatto della loro chiusura e le sue conseguenze hanno divulgato sulla stampa tante belle parole come: meretricio, lussuria, lenocinio, carnale,

³¹ Il semiologo parla, a questo riguardo, di solitudine abitata. L'immobilità *sur place* diventa il luogo di uno sforzo estremo.

³² G. De Chirico, "Mestiere e tradizione", in *Il Primato Artistico Italiano*, a. 1, n. 2, marzo 1920. Poi in De Chirico 1985, pp. 127-131.

lascivia ecc. È strano come a me, tutte queste parole, lì per lì, quando le leggo o le sento dire, suscitano immagini che non hanno proprio nulla a che vedere con il significato vero e proprio di dette parole [...]. La parola: *lenocinio*, mi suscita l’immagine di un piccolo leone dalle zampe enormi e dal muso oltremodo simpatico, nato in un giardino zoologico ed allattato col *biberon* da una giovane donna bionda, bella e vestita con una specie di uniforme che sta tra quella dell’*hostess* e quella dell’infermiera [...]. In quanto poi alla parola: *lascivia*, mi fa pensare ad alcune robuste lavandaie che con le braccia affondate nell’acqua di una grande vasca rettangolare stanno lavando e sciacquando della biancheria.³³

Non è da dimenticare che anche Alberto Savinio faceva un uso frequente di lapsus, di neologismi e di neo-iconismi: disegnava uomini dalle teste di pesce e scriveva “ompescetti”. La “casa dello zio” diventa “casa dell’ozio”; “Brahama” il supremo desiderio del mondo, così come Ishi, l’angelo caduto in terra e pauroso delle ragazze, è gelido per paranomasi: *an-gelo*.³⁴

2.4.1. *Il Mercurio de “Il sogno di Tobia”*

Il ragionamento per figure funziona bene nel quadro *Il sogno di Tobia* (1917, Tav. 40), grazie al riuscito accostamento analogico tra il passo della Bibbia, in cui è presente l’angelo, e la mitologia, dove *αγγελος* per eccellenza è Mercurio. In virtù dello scenario suggerito dal titolo, la nostra ricerca inizia dalla morfologia dell’angelo. Ci si accorge subito che non indossa panni antropomorfi. Finché si trattava di un *Angelo ebreo* (1916, Tav. 41), l’aspetto risultava vagamente somatico. Ora, invece, il tipo di sostituzione ci sorprende. Con un’ironia filosofica degna di Voltaire, De Chirico ne rimpiazza infatti le sembianze umane con l’omonimo elemento chimico che misura la temperatura dell’ambiente. Mercurio si riconosce per essere una colonnina che sale e che scende,

angelo inspiegabile e geometrico [...] che Ebdòmero vide un giorno precipitare, attraverso i numerosi piani di una grande casa, per stramazzone in una camera [...]. Ricevuta l’anima del defunto, l’angiolo riprese il suo andare di

³³ Cfr. De Chirico 1962, ed. 2002, pp. 199-200.

³⁴ A. Savinio, *Casa “La Vita”*, 1943, ed. Bompiani, Milano 1971. Cfr. Fabbri 2007, p. 15.

molla ad angolo acuto lanciata nel vuoto e con l'anima del defunto risalì in cielo (*Ebdòmero*, p. 36. Vedi *Angelo*, Bestetti 1972, Ill. 6).

Sullo sfondo del dipinto, come invariante del personaggio, si intravede il caduceo abbinato al vincastro. Qui i due strumenti sono intercambiabili e la relazione è giustificata. Infatti il vincastro, elemento tipico della simbologia cristiana, è l'oggetto che il Pastore usa per guidare il proprio gregge. Mosè e Abramo si servono del vincastro. Ma Mercurio ha anche e soprattutto il caduceo, suo attributo personale, perché è un Pastore particolare: guida il gregge dei sogni. Professandone il culto, Ebdòmero «aveva fatto scolpire sopra ogni piede del suo letto un'immagine di Mercurio oniropompo, poiché al dio spettava anche di condurre i sogni nel sonno dei viventi addormentati» (*ibid.*: 77. Vedi *Mercurio*, Bestetti 1972, Ill. 7). E attaccato alla parete del suo letto stava il quadro dell'amico nuotatore,³⁵ che «rappresentava Mercurio sotto le spoglie d'un pastore, con in mano un vincastro al posto del caduceo; brandendo il vincastro spingeva davanti a sé, verso la notte del sonno, il gregge dei sogni» (*ibid.*).

Il pesce, già nelle mitologie e nelle religioni antiche, mesopotamiche e iraniche, greche, ebraiche e cristiane, era uno strumento di rivelazione. In particolare, nel libro apocrifo della Bibbia, Tobia, guidato dall'angelo del Signore, guarisce la cecità del padre con il fegato di pesce. Dopo una rapida indagine, apprendiamo che la sigla *Aidel*, visibile in verticale sul termometro, non va riferita ad Adele, la sorella di De Chirico, come pensava Maurizio Fagiolo dell'Arco (1984), e men che mai deriva dalla radice greca *ιδ* del verbo *οραω*.³⁶ È invece una marca di auto-valorizzazione, accessibile a chi, accettando il contratto proposto dall'artista, decide di "immaginare" secondo le sue

³⁵ Già prima della serie dei *Bagni misteriosi* (1934), De Chirico concepisce molti quadri di interni con piscine o con inquadrature di mare. Nella maggior parte dei casi lo spazio allestito è quello della sua stanza da letto. Vedi *La camera dell'artista sul Mediterraneo* (1928, Tav. 42).

³⁶ «La parola greca *AIDEL*, che significa più o meno "non vedere", è anche associata alla sede dei morti (Ade), traccia per un'altra chiave interpretativa attraverso l'assonanza con il nome della sorella morta bambina, Adele. La "tragedia dell'infanzia", trattata anche da Savinio in letteratura e in pittura, ritorna ancora una volta come punto fermo per ogni ricerca metafisica». Cfr. Fagiolo Dell'Arco 1984, p. 100.

stesse regole. *Aidel* è un vocabolo che in yiddish, quindi nella lingua di Israele, da dove nasce la storia, significa “colto, preciso, raffinato”.

Non a caso, la firma campeggia proprio sull’oggetto che contemporaneamente rappresenta e fa da testimone all’accostamento ingegnoso operato a livello enunciazionale. Ci accorgiamo, inoltre, che la visibilità della figura delle ali, ottenuta dal formato dei due telai che fiancheggiano il termometro, è sfruttata per riprodurre, a livello metatestuale, i generi pittorici tipici di De Chirico: l’interno, “usato” qui per contenere il pesce dell’episodio di Tobia, e la piazza, in scorcio e parzialmente occupata da un portico. Citando dei co-testi, l’opera diventa così la prima occasione di contesto: enuncia il valore della fonte a partire dai suoi dispositivi. Dipinti quali *La madre* (1917), *Composizione TA* (1916-'17, Tav. 43) e *L’ovale delle apparizioni* (1918) dimostrano quanto Carrà rimase impressionato dal quadro.³⁷ In lui l’analogia va dalla ripresa del termometro a quella del pesce sul cavalletto. Fabbri ricorda poi anche uno scritto, “Il ritorno di Tobia”, datato 1918 e pubblicato nel primo numero de *La raccolta*, in cui l’artista ferrarese sembra descrivere il quadro e immaginare situazioni di vita del personaggio biblico nella contemporaneità.

Tobia ritornava da suo padre con nell’anima gli odori dei laboratori d’America, e andava ripetendosi che presto laggiù si sarebbe conquistato chimicamente la forza dei santi antichi, ed escogitato un castigo per tutti i peccati (C. Carrà, “Il ritorno di Tobia”, 1918: 39. Vedi Insetto 3).

L’*Autoritratto* del 1923 (Tav. 44) è una conferma definitiva del ruolo assunto da Mercurio nell’opera di De Chirico. L’artista si rappresenta in primo piano, affacciato davanti a un busto in pietra in cui riconosciamo il dio, posto di profilo. Sul suo capo risalta il petaso, il berretto alato. Nella mitologia classica Mercurio aveva ali sui calzari e sul copricapo. Accostando al quadro in questione *L’Annunziata* di Antonello da Messina (1473), si noteranno elementi visibilmente comparabili: in entrambe le opere il soggetto in primo piano ha lo sguardo

³⁷ Cfr. anche Fagiolo Dell’Arco 1980-'81. Il critico ricorda l’estesa ed esplicita citazione del quadro di De Chirico nel primo numero de *La Révolution Surréaliste* (1 novembre 1924). Nella foto al centro della copertina ci sono tre immagini: *Il sogno di Tobia* è alle spalle di André Breton (Tav. 45).

rivolto verso il destinatario; e il gesto della mano ha lo stesso orientamento. De Chirico costruisce l'immagine di sé sul modello di un dipinto religioso. L'isotopia è forse quella della comunicazione, e degli eletti, dei messaggeri, che si propongono di informare. La presenza divina è però simulata sotto una diversa prospettiva: Mercurio è interno al quadro, effigiato attraverso una scultura, di profilo e alle spalle di De Chirico; l'angelo della Vergine è invece assente o coincidente con il posto "vuoto" dello spettatore.³⁸

2.4.2. *L'arte della combinazione di generi*

2.4.2.1. Paesaggi nella Stanza e Mobili nella Valle

Nell'analisi dell'opera di De Chirico molti spunti stimolanti nascono dalla scoperta dell'uso assiduo della tecnica del *collage*. Renato Barilli si cura di rilevarlo tanto a proposito degli anni venti, quando i quadri sembravano nascere dall'infinita ma premeditata combinazione "a pezzi" di artisti del passato, quanto per la fase "neometafisica". Lì troviamo il «rimaneggiamento linguistico dei suoi vocaboli: alla fine di un lungo percorso attraverso il Museo, l'artista incontra se stesso».³⁹

In pittura De Chirico assembla tra loro generi diversi: lega interno ed esterno, panorama e casa e realizza "Mobili nella Valle" (*Mobili nella valle*, 1928, Tav. 46) e "Paesaggi nella Stanza" (*La maison aux volets verts*, 1924; *Mobili nella stanza*, 1927; *Colonne e foreste nella stanza*, 1928, Tav. 47). La scelta è dovuta, in parte, all'idea che vedere improvvisamente dei mobili all'esterno delle case, durante un trasloco, sui marciapiedi, o di fronte a certi negozi, provoca un'impressione di spaesamento e di sorpresa. Di più:

Des meubles abandonnés au milieu de la grande nature, c'est l'innocence, la tendresse, la douceur au milieu des forces aveugles et destructrices, ce sont les enfants, les vierges très pures dans le cirque au milieu des lions faméliques; cuirassés par leur innocence ils sont là, lointains et solitaires; ainsi nous

³⁸ Per un approfondimento teorico su questo aspetto cfr. Marin 1992.

³⁹ Cfr. R. Barilli, "De Chirico e il recupero del museo", *op. cit.*, p. 302.

voions les grands fauteuils, les larges divans au bord de la mer mugissante, au fond des vallées entourées de hautes montagnes.⁴⁰

Nel caso opposto, quello dei “Paesaggi nella Stanza”, ricorrono spesso elementi classici quali colonne e templi. L’artista associa, insomma, immagini di rovine e mobili: tratta le prime come mobili dell’antichità, i secondi come rovine della modernità. Il loro aspetto prossemico, ovvero le inclinazioni e le disposizioni reciproche, assume carattere narrativo: se i pezzi “in ritirata” esprimono nostalgia per la casa perduta, quelli che avanzano si fanno promessa di una casa futura. La creatività di De Chirico appare strutturata, procede secondo regole.

Se ne accorge anche il poeta e regista surrealista Jean Cocteau, nel suo “Studio indiretto su De Chirico”:

In un ambiente deserto, sorprendenti come un nudo femminile, ecco tramezzi, pavimento, poltrona, armadio a specchio. Nulla ricorda lo scenario di una troupe cinematografica. Ogni particolare rivela anzi al turista l’opposto di un rudere: l’abbozzo di un futuro appartamento.⁴¹

Elemento della scena da non trascurare è il piano di appoggio: una sorta di palco, che eleva allo stato di rappresentazione (al quadrato) gli oggetti dipinti.

Tra il motivo dei Paesaggi nella Stanza e quello dei Mobili nella Valle collocheremo, infine, la tipologia del *Trofeo* (Tav. 48), un monumento costruito con frammenti architettonici, statue, tende e vasi, «impalcature curiose, severe e divertenti al tempo stesso; gioia e compiacimento degli ospiti e dei fanciulli» (*Ebdòmero*: 45; Ill. 5, *Trofeo*, Bestetti 1972). Nella tradizione classica vigeva l’uso di innalzare, nel luogo della vittoria, un’armatura nemica, su un palo conficcato a terra. In epoca romana i trofei divennero composizioni scolpite di armi in bassorilievo atte ad adornare i fianchi degli archi di trionfo. De Chirico li trasforma in luoghi di raccolta degli elementi più disparati, operatori di una mitologia contemporanea: «Il Pericle che vi presento è guercio e per nascondere quest’infermità egli porta il suo elmo ficcato

⁴⁰ G. De Chirico, “Statues, Meubles et Généraux”, *op. cit.*, pp.277-278.

⁴¹ Cfr. Cocteau 1928, trad. it., p. 80.

in testa fino a mezzo naso (*ibidem*: 62)». Collocati nei salotti o sullo sfondo di colline, i trofei erano «*pirofile*, cioè simili alle salamandre amavano il fuoco; e immortali, poiché non conoscevano né le aurore né i tramonti ma l'eterno meriggio» (*ibid.*: 45).⁴² Cataste in cui si perde qualsiasi distinzione tra l'attività del raccogliere e quella del reperire, ossia tra il collezionista e l'archeologo, almeno per come l'ha posta Jacques Fontanille:⁴³ in termini cioè di contrasto tra la conservazione nel presente e la testimonianza sul passato. Le due pratiche si ritrovano insieme sotto l'auspicio della metafisica.

2.4.2.2. Il *discours trouvé*

La giustapposizione di elementi eterogenei è un criterio compositivo che De Chirico adotta per la stessa dimensione testuale e retorica della sua opera letteraria. Così, in *Ebdòmero*, l'autore "incolla" pezzi che estrae da menu di ristoranti:

Zuppa di funghi alla silvana.
 Carciofi teneri con salsa limonata.
 Coscia di montone arrostita.
 Patate novelle al burro fresco.
 Dolce di semola con marmellata di fragole.
 Frutta e formaggio.
 Caffè e liquori. (*Ebdòmero*: 76)

dalla pubblicità:

Una parola magica brillava nello spazio come la croce di Costantino e si ripeteva fino in fondo all'orizzonte simile alla réclame di un dentifricio: Delphoi! Delphoi"! (*Ibid.*: 69).

o da articoli di giornale e da manifesti elettorali (*ibid.*: 103-104). Li trasforma in avvenimenti esperibili dal protagonista, il quale su di essi

⁴² È evidente, anche qui, la passione per i giochi di parole, per la re-invenzione ironica dell'etimologia. Se ne è discusso nelle prime pagine a proposito del confronto tra De Chirico e Savinio.

⁴³ J. Fontanille, "Delle cose che assurgono a 'corpo': l'oggetto e l'impronta dell'uso", in Fontanille 2004, pp. 380-409.

formula poi riflessioni personali. Per lui «ogni muro tappezzato di *réclames* è una sorpresa metafisica; il putto gigante del sapone *Cadum*, e il rosso puledro del cioccolato *Poulain* sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi» (De Chirico 1985: 268).

La decisione di porre il *discours trouvé* sotto un punto di vista interno, coincidente con l’atto di assunzione di Ebdòmero, differenzia probabilmente De Chirico dall’approccio ai *papiers-collès* (1924) di Georges Braque e di Pablo Picasso. È un’operazione che gli vale un riconoscimento di paternità da parte di Andy Warhol, il quale a novembre del 1982 dedicherà all’artista italiano una mostra a Roma, in Campidoglio. Serigrafie di muse inquietanti, di piazze, di Arienne “illustreranno” proprio la personalizzazione della tecnica di prelievo dal quotidiano.⁴⁴

L’autore sfrutta tre generi, la ricetta, il discorso politico e il discorso pubblicitario, per mostrare, da una parte, l’inquietante stranezza del linguaggio quotidiano, dall’altra, in parallelo, quanto il caso possa essere pieno di significato. L’arte dell’invenzione, applicata alle vicende dei due candidati Sublato e Chiabani, serve ad accentuare, isolandola ma attraverso una raccolta-dati promiscua, l’enfasi retorica che è già propria del comizio politico. Qui il corsivo ha la funzione di indicare il prelievo e l’innesto di un linguaggio estraneo all’universo di Ebdòmero. L’effetto di senso è ironico. Fabbri menziona, a questo proposito, le procedure alla base delle parolibere futuriste e il *Manifesto del Surrealismo*, in cui vengono esposte tipografie diverse montate insieme.⁴⁵ La propaganda del dentifricio viene invece piegata ad evocare un mondo mitologico, anche dichiarando esplicitamente la fonte del nome usato.

Rispetto alla presentazione del menu, la paradigmatica lista di pietanze è un enunciato impersonale, “precotto”, da contrapporre alla ricetta che coimplica il soggetto, le due seguenti, ad esempio:

⁴⁴ «Quello che lui ripete regolarmente anno dopo anno, io lo ripeto lo stesso giorno nello stesso dipinto. La vita non è forse una serie di immagini che cambiano mentre si ripetono?». A. Warhol, in Bonito Oliva, a c. di, 1982, p. 56, p. 60.

⁴⁵ «Il est même permis d’intituler POÈME ce q’on obtient par l’assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux». Cfr. Breton 1924, p. 56 (Inserto 4).

Il suo pasto consisteva, oltre che nell'ucelletto arrostito, in un pezzetto di pane di segala e in una cucchiata di marmellata di mirtilli; come bevanda egli beveva dell'acqua filtrata nella quale scioglieva lievito di birra fresco e un po' di zucchero (*Ebdòmero*: 65).

Sempre per via dei sogni Ebdòmero si asteneva dal mangiare fave al pasto della sera; egli s'accordava in ciò con Pitagora che soleva dire le fave metta-no nei sogni torbidezza e confusione (*ibid.*: 77).

Quest'ultima dichiarazione, molto vicina al menu, fa emergere una sorta di chiasmo tra le pagine, che interroga il rapporto tra realtà e finzione. Le altre due posizioni del chiasmo sono individuabili all'interno dell'episodio che riguarda il lago tenebroso, descritto con un procedimento analogo a quello impiegato per il menu e la ricetta. Ecco, in breve, l'articolazione del passo: si inizia dalla *descrizione*, in una cornice di sogno, delle peculiarità di un lago dove nessuno osa avventurarsi. Segue il *menu* del ristorante. Si passa poi alla *cronaca* di un artista nuotatore morto proprio mentre tentava di attraversare un fiume in piena: «fu trascinato dalla corrente e, malgrado i suoi sforzi e gli sforzi di quelli che cercavano di soccorrerlo, sparì nei gorgi» (*ibid.*: 77). E giunge l'*istruzione* sulla dieta alimentare consigliata da Pitagora. Il brano si chiude con la menzione di una fotografia che ritrae l'artista nuotatore barbuto, poco prima della disgrazia. È un pretesto usato da De Chirico per ricordare che gli attori cinematografici si lasciano crescere la barba per sembrare più veri nelle scene in cui la virilità risulta indispensabile, ma che «una falsa barba è, sullo schermo, più vera di una barba naturale, proprio come uno scenario di legno e di cartone è sempre più *vero* che un pezzo di natura» (*ibid.*: 78). In sintesi, la finzione supera spesso, in termini di verosimiglianza, il reale.

2.5. Estesie, tensioni, passioni

Molte sequenze di *Ebdòmero* consentono di approfondire il tema delle passioni e dei presentimenti nell'opera di De Chirico. Della parabola del Figliol Prodigo l'autore focalizza, ad esempio, la fase dell'attesa, come tempo di premonizione, di presagio, di anticipazione sensibile. Da finestre e da balconi si aspettano immagini e suoni che

segnalino l’arrivo di piroscafi e di abitanti di terre sconosciute. E negli spazi letterari, quanto in quelli pittorici, capita non di rado di incontrare «rumori di un treno che s’allontanava da qualche parte, nel buio, verso settentrione» (*Ebdòmero*: 82; *La stanchezza dell’infinito*, 1912, Tav. 13; *L’incertezza del poeta*, 1913, Tav. 49), «un galoppo di cavalli, i passi pesanti e cadenzati d’una coorte che s’allontana dalla porta settentrionale» (*ibidem*: 43), «vele di pirati che appaiono lontano sul mare» (*ibidem*: 51; *La conquista del filosofo*, 1914, Tav. 50).

L’attesa diventa allora l’enigma di una giornata, e può tradursi in “volontà di statua” – attesa ferma, tranquilla, ma che tiene in memoria la battaglia combattuta⁴⁶ – o mostrarsi turbata, in vista del manifestarsi di un mistero. Nel secondo caso aspettare provoca sommovimenti a livello somatico, come accade al padre nella versione dechirichiana della parabola. L’attesa turbata (dal latino “turba” = folla, affollamento) è un’impazienza che lascia il segno nella mente e nel corpo:

subì un’operazione al fegato [...], sorride sempre con tristezza [...]; spesso guarda nel vuoto davanti a sé [...]; i suoi tratti si contraggono; le sue dita stringono, rattrappite, i braccioli della poltrona e allora con voce strozzata, ove la collera e l’odio si uniscono al dolore, scandisce queste tre parole: 'Ah, lo scellerato!' [...]. Per riguardo ai dolori morali del padrone di casa, dolori che il recente ritorno del figlio aveva di certo leniti ma non soppressi, gl’invitati si astennero dal ballare (*Ebdòmero*: 79-82).

Nell’attesa – afferma giustamente Greimas⁴⁷ – il soggetto assume la propria condizione come un valore,

e può trovarsi in relazione modale con molteplici oggetti ad un tempo [...]; la sua esistenza dà luogo a una serie di conflitti di valori, di interrogativi cognitivi e fiduciari circa il valore comparativo dei valori di ineguale valore, subendo così tensioni di ineguale importanza.

Lo si avverte meglio nell’ansia che precede l’incontro dell’eroe con la dea Immortalità:

⁴⁶ G. De Chirico, “La volonté de la statue”, in *Méditations d’un peintre*, 1911-'15. Poi in De Chirico 1985, p. 36.

⁴⁷ Cfr. Greimas 1983, trad. it., p. 98.

Ebdòmero spalancò la finestra sullo spettacolo della vita, sulla scena del mondo. Con le braccia al sen conserte, con la testa alta, come un navigatore ritto sulla prora di una nave davanti all'apparire di una terra sconosciuta, egli attese. Ma doveva attendere poiché non era ancora che il sogno, e anzi il sogno nel sogno [...]. Si rivoltò sopra il suo giaciglio... «Che ore sono?...», e continuò a parlare a se stesso ad alta voce. «Quanto tempo ancora?...[...]; le pulci mi divorano e l'enterite mi torce le budella. Ho bevuto le mie ultime gocce di laudano e di giusquiamo! Che cosa bisogna sperare! A che cosa bisogna credere? (*Ebdòmero*: 116).

A differenza dell'attesa tout court, il presentimento prefigura, è uno stato di incertezza nel quale si immaginano situazioni, apparenze e fantasmi. Di questi è meglio non fidarsi, almeno se non sorgono con precisione dalla propria memoria. Quando, però, memoria e presentimento si trovano combinati, l'effetto è quello di una grande soddisfazione: «E questi rovesciamenti, queste gioie nuove, queste stabilità che danno già sulla terra e vivente l'uomo la pregustazione delle gioie celesti, Ebdòmero le aveva presentite, come aveva presentito la guerra e poi la pace e altri dolori e gioie della pazza e inquieta umanità» (*ibid.*: 98). Qualche volta è difficile cogliere il momento del suo manifestarsi: «Soffi freschi provenienti dal mare passarono nell'aria come un appello muto» (*ibid.*: 85).

2.5.1. *Vedere i pensieri con il corpo*

Si capisce, andando avanti nella lettura, che se il romanzo non rispetta un ordinamento lineare nella logica degli eventi, il sistema che presiede allo sviluppo delle passioni mostra, però, più assi di coerenza. Ad esempio, ansia, speranza e curiosità precedono gli eventi, mentre soddisfazione, vergogna o rincrescimento lo seguono. «*Ma, mio buon signore, e i vostri beni immobiliari?... Sì, dove sono i vostri beni immobiliari? E le vostre azioni? E le vostre obbligazioni?...*» [...]. Una vergogna immensa salì in lui come un brivido e gli imporporò la faccia» (*Ebdòmero*: 38). Spesso l'eroe è colto da una melanconia mista a vergogna, perché percepisce in sé una mancanza di purezza:

Questo canto veniva da un collegio di orfanelle, e ogni volta lo immergeva in una nera melanconia mista a un senso di vergogna; allora si ricordava che nella sua infanzia risentiva la stessa tristezza e la stessa vergogna quando u-

diva il cinguettio dei passeri che si radunavano dopo il tramonto sopra un grande albero del giardino per passarvi la notte (*ibid.*: 28).

2.5.1.1. Semantica dell’impuro e del disgusto

Fabrizi si sofferma sulla ridondanza discorsiva della componente timica, soprattutto manifestata, nell’opera, dall’ossessione del puro rispetto all’impuro, del pulito rispetto allo sporco, del gusto di fronte al disgusto. Anzi, precisamente, la ricerca del puro e del gusto nasce dalla costruzione dell’impuro e del disgusto. Per esprimere il positivo, cioè, l’autore ricorre all’affermazione del negativo:

Egli divideva le vivande in morali e immorali. Lo spettacolo di certi ristoranti ove fini buongustai vanno a soddisfare le concupiscenze oscene del loro apparato gastrico, lo rivoltava fino al disgusto e fomentava nella sua anima una giusta e santa ira [...]. Lo turbava vedere, al principio dei pasti, gli amatori di ostriche inghiottire quel mollusco disgustoso con una messa in scena di panini neri imburrati con cura [...]; tutto ciò accompagnato da teorie immonde e spiegazioni indecenti sopra l’effetto esercitato dal sugo di limone sul mollusco [...]. Il chiaro d’uovo battuto e la panna montata erano anche per lui materie deleterie e impure [...]. Considerava la fragola e il fico come i più immorali tra i frutti (*ibid.*: 65-66).

La stessa tecnica viene sfruttata per dar merito al Canaletto, considerato antitetico a William Turner, e per valorizzare il proprio stile, all’estremo opposto del quale l’autore colloca gli Impressionisti e «un romanticismo di cattiva lega» (*ibid.*: 91). La vergogna, sentimento di repulsione verso se stesso o verso gli altri, contrasta con la costruzione del piacere, della grande gioia, che subentrano solitamente al manifestarsi del modo dell’ispirazione:

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 che era posta molto in alto, come la finestra di una prigioniera. Il suo cuore batté allora dalla gioia, e quale gioia! Di là abbracciava con un colpo d’occhio tutto il vasto e riconfortante panorama di quelle palestre intarsiate da rettangoli, quadrati e trapezi bianchi, ove alcuni giovani atleti lanciavano il disco con movimenti classici (*ibid.*: 44-45. Vedi *Il ritorno di Ulisse*, Bestetti, 1972, Ill. 8).⁴⁸

⁴⁸ Ritorna nel romanzo, questa volta assegnato all’eroe protagonista, il ruolo attoriale del

2.5.2. *Ebdòmero apollineo e dionisiaco*

Il momento estesico più significativo è rappresentato dal raggiungimento della serenità, epilogo della ricerca metafisica:

«Non bisogna troppo galoppare sulla groppa della fantasia» diceva egli «ciò che ci vuole è *scoprire*, poiché scoprendo si rende la vita possibile in questo senso: la si riconcilia con sua madre l'*Eternità*: scoprendo si paga il proprio tributo a quel Minotauro che gli uomini chiamano il Tempo e che rappresentano sotto l'aspetto di un gran vegliardo disseccato, seduto con aria pensosa tra una falce e una clessidra» (*ibid.*: 114. Vedi *Il tempo e l'eternità*, Bestetti, 1972, III. 9).

A conferma del fatto che la definizione delle passioni risponde, in *Ebdòmero*, ai criteri di una semiotica differenziale, la serenità si distingue dalla quiete, perché è comunque abitata da tensioni e si contrappone alla felicità, che è intensa al massimo grado, tanto, a volte, da nuocere (*ibid.*: 22; 69).⁴⁹ Né la serenità né la felicità equivalgono in ogni caso ad un porto tranquillo in cui, una volta per tutte, mollare gli ormeggi. Tratto costante del romanzo – spiega Fabbri – è infatti il continuo cambiamento di scenario, come in più punti viene esplicitamente dichiarato dall'autore. Lo si deve, forse, alla natura singolare di Ebdòmero, «sempre pronto ad emozionarsi in modo più violento degli altri e sempre pronto ad entusiasinarsi perdendo ogni controllo su se stesso» (*ibid.*: 84) e insieme all'azione efficace del «famoso demone tentatore di noialtri, uomini di cuore e di spirito» (*ibid.*: 70-71), che non lo lascia in pace. Si passa da azioni in lento movimento all'accelerazione alla frenesia e da qui al rallentamento fino all'immobilità e

pittore nuotatore, che ha il mare dentro la sua stanza. Alla stessa logica risponde il ciclo de *I bagni misteriosi*, dieci litografie originali eseguite per il testo *Mythologie* (1934), dell'amico e poeta Jean Cocteau. «L'idea mi era venuta una volta che mi trovavo in casa e che il pavimento era molto lucidato con la cera. Guardai un signore davanti a me e le cui gambe si riflettevano sul pavimento. Ebbi l'impressione che egli vi potesse affondare, come in una piscina, che vi potesse muoversi ed anche nuotare. Così immaginai delle strane piscine con uomini immersi in quella specie di acqua-parquet, che stavano fermi o si muovevano ed a volte si fermavano per conversare con altri uomini che stavano fuori dalla piscina-pavimento». Cfr. De Chirico 1962.

⁴⁹ «I sentimenti della tristezza o della felicità sono i sentimenti più forti che noi proviamo e che ci procurano le visioni più impressionanti». Cfr. De Chirico, "Discorso sul meccanismo del pensiero", *op. cit.*, p. 410.

al silenzio, i quali nuovamente riaprono il ciclo. Fabbri parla, a questo proposito, di un susseguirsi di fasi apollinee e dionisiache, che sembrano non volersi arrestare neanche nell’ultima inquadratura, dove l’eroe si trova finalmente in compagnia dell’Immortalità. La frase finale del romanzo

– 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, lunghe teorie di uccelli sublimi, d’un candore immacolato volavano cantando... – (*ibid.*: 119)

lascia presagire un nuovo aumento di ritmo. Lo suggeriscono i movimenti ancora in corso a livello enunciativo e la sostituzione enunciativa del punto fermo con i puntini di sospensione. In queste pagine si condensa, inoltre, quello che possiamo considerare lo schema tipico di trasformazione aspettuale delle passioni in *Ebdòmero*, parallelo al ritmo tensivo. In sintesi: al rallentamento corrispondono gli stati patemici incoativi della fiducia e della paura; all’accelerazione si uniscono le passioni durative dell’angoscia, del dubbio, della nostalgia, della scontentezza, della disperazione, della stanchezza, dell’incertezza, della vigliaccheria, della debolezza, del disgusto, della diffidenza, dell’odio, della collera. Con la nuova diminuzione delle tensioni si ritrovano le passioni “terminative” della dolcezza e dell’abbandono. *Ebdòmero* sembra tradurre nel linguaggio verbale quanto Isabella Far attribuiva al potere della danza:

Il giorno in cui il primo uomo danzò fu il giorno della prima rivolta; della rivolta dell’umanità contro il suo destino di essere mortale [...]. Così l’uomo danzò, prima lentamente, poi sempre più presto, per poi rallentare il movimento e di nuovo danzare molto lentamente, anche fermarsi alle volte per parecchi istanti e così comandare il ritmo al tempo.⁵⁰

2.5.3. *Tra sema e soma: i processi sensoriali*

Gli studenti mostrano grande interesse per i modi di presenza e per le trasformazioni della dimensione sensoriale nel romanzo. In effetti,

⁵⁰ Cfr. “Metafisica della danza”, in De Chirico 1945, ed. 2002, p. 232.

coerentemente all'ipotesi secondo cui *vediamo i pensieri con il nostro corpo*, il capolavoro di De Chirico intreccia i livelli cognitivo e passionale con una profusione, sempre appropriata, di odori, di suoni, di colori, di sapori, di possibilità tattili. I valori del cromatismo erano già emersi al tempo della riflessione sul sistema spazio-temporale elaborato nel romanzo. In particolare – lo precisiamo ora – i toni chiari, tendenti al bianco, sono euforici, essendo associati al nord, mentre i loro opposti scuri, prossimi al nero, hanno carattere disforico, perché rientrano nell'area semantica del sud:

Pensate anche a quelle città benedette ove la nebbia e la bruma stendono quasi per tutto l'anno i loro veli benefici, ove i fanciulli albinosi possono fissare in pieno giorno il disco del sole, ove gli uomini hanno la pelle chiara e gli occhi cerulei (*Ebdòmero*: 75).

Risalta la positività delle tinte azzurre, paragonate al cielo, e verdi. Un grande fascino acquistano le tonalità prodotte sia dalle luci del sole o della luna nelle diverse ore del giorno – rosa, oro, policromo, grigio-violetto, sia dall'accendersi di emozioni umane improvvise – ancora rosa, porpora e rosso.

Più spesso correlato a sensazioni tattili («mano rossa e unta», p. 55; «facce rosse e sudanti», p. 93), il rosso ci consente di valutare il rilievo di altre espressioni sensoriali. Sudore e sudiciume abbondano nel racconto, per figurativizzare negativamente lo sporco contro il pulito:

«Da principio» diceva Ebdòmero nei suoi discorsi «s'incespica e ci si insudicia lavorando; si macchiano le pareti intorno a noi, si appannano gli oggetti che si toccano; si mette disordine nelle proprie faccende; carte spiegazzate e stracci unti giacciono sul pavimento [...]. Poi, a poco a poco, con l'età e l'esperienza, la disciplina, il sapere ed il mestiere predominano sull'istinto; si piglia un fare da chirurgo di gran classe (*ibid.*: 49).

In accordo con la polarizzazione delle stagioni, la frescura viene preferita al calore, che spesso sprigiona aria malsana:

Alle porte delle città orientali, sotto la schiacciante cupola del cielo infocato, i trafficanti dissenterici gesticolano intorno alle mercanzie gettate alla rinfusa nella polvere calda e sulle quali le mosche dalle proboscidi tanatofore, cioè foriere di morte, si ostinano nel minuscolo ronzio delle loro piccole ali iridescenti (*ibid.*: 116).

Nell’ardore del meriggio, allora, l’eroe insegue e si ripara nella penombra rinfrescante assicurata dagli alberi o dalle imposte chiuse delle finestre. Non dimentichiamoci che soffre di enterite e accusa forti coliche, la sua carne risente di processi infiammatori localizzati.

Dal canto suo, il senso dell’olfatto, chiamato in causa per tematizzare l’impuro, è anche assunto dall’autore per preannunciare il cambiamento di scenario. L’evocazione nasce da odori imprecisati, ossia lontani, come ciò che precede il manifestarsi dell’enigma, dalla posizione del soggetto del discorso, non *in praesentia*.

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 (*ibid.*: 1).

Una funzione simile⁵¹ ricoprono, a livello uditivo, cannoni, tuoni e rulli di tamburo, spesso associati agli odori. Realizzando lo schema di base rallentamento/accelerazione, tempi ritmici contraddistinti da improvvisi acuti si alternano a pause di distensione e di silenzio:

Di quando in quando, con una regolarità cronometrica, una lunga onda nasceva a poca distanza dalla riva, si gonfiava, accelerava la sua corsa e veniva precipitosamente a rovesciarsi sulla spiaggia con un rumore di tuono tagliato a metà. Tra un’onda e l’altra erano il silenzio e la calma più assoluti (*ibid.*: 16).

In *Ebdòmero* la sensorialità gioca inoltre una parte non indifferente sul piano stilistico. Ci accorgiamo, esercitandoci nella lettura, che l’insieme delle percezioni estetiche dona al romanzo grande vivacità, non solo nella maniera di rendere l’aspettualizzazione temporale dei processi, ma nella stessa scelta dei timbri, sempre altamente “pittorici”. Il testo è ricco di suoni, di canti, di grida, di rumori, euforici o disforici («gli alberi di limone odoravano molto forte e lui cantava con la sua voce potente e melodiosa», p. 23; «la mattina si alzava di buon’ora, quasi sempre svegliato dal rumore, le risate, i discorsi delle domestiche nella casa di fronte, p. 27; «lo stridore ossessionante delle

⁵¹ Jacques Fontanille parlerebbe di “attanti di controllo”, ovvero di funzioni incaricate di gestire le relazioni tra la fonte della percezione (*source*) e il suo bersaglio (*cible*). Cfr. Fontanille 1999.

cicale», p. 35).⁵² Alle qualità luminose e cromatiche già menzionate si mescolano fumi, vapori e fiamme di pipe, di sigari, di officine e di vulcani:

Entrò in una birreria immensa e piena zeppa di bevitori ove il fumo delle pipe e dei sigari era così spesso che bisognava avanzare urlando come fanno i piroscafi nei giorni di gran nebbia (*Ebdòmero*: 36).

Le sensazioni del palato, poi, coinvolte nella messa in scena di tavole imbandite con le bevande e i cibi più vari, sono all'origine delle più riuscite ipotiposi (pp. 65-66). Il gusto è l'organo votato ad esprimere, con la massima evidenza, il sistema di valori morali dell'eroe: cosa è /buono/:

Se era un po' ghiotto, lo era con tatto e intelligenza; amava il sapore del pane, del grasso di montone abbrustolito ai ferri, amava il sapore dell'acqua fresca e limpida e quello del tabacco forte (*ibid.*: 81);

cosa è cattivo o immondo («il chiaro d'uovo battuto e la panna montata erano materie deleterie e impure», p. 66); cosa è /non buono/ (l'indigesto: «si asteneva dal mangiare fave al pasto della sera», p. 77), cosa è /non cattivo/, perché troppo modesto («un magro uccello, specie di allodola anemica», p. 64).

2.6. Con e dopo Nietzsche. Un maestro in meditazione

Nelle ultime lezioni del corso Fabbri riprende il concetto di *genere*, per dimostrare che in De Chirico parte fondamentale della sua definizione è l'eterogeneità. Il romanzo, come si è visto, nasce infatti dal montaggio di configurazioni riconducibili a cornici di significazione di vario tipo, dalla politica alla pubblicità, dallo *still life* al paesaggio al viaggio immaginario (Jules Verne è di frequente citato nelle *Memoire della mia vita*).

⁵² Per un approfondimento della dinamica dei suoni in De Chirico suggeriamo nuovamente il suo articolo "Metafisica della danza", in De Chirico 1945, ed. 2002, pp. 234-235.

Resta da interrogarsi sui due generi che fanno di Ebdòmero un filosofo: la parabola e gli esercizi spirituali. Fabbri introduce l’argomento con una panoramica sullo statuto della meditazione nella cultura filosofica. Ricorda che la meditazione non è solo uno dei modi con cui lavora la filosofia, ma la radice stessa della speculazione filosofica. Meditare, che va oltre il pensare, implica l’esercizio, come norma imprescindibile per l’asceti. Si deve essere disposti alla ripetizione, atto che rafforza la memoria. Così i proverbi – continua il semiologo – sono forme di meditazione collettiva. Sviluppano la comunicazione orale a carattere formulatorio, con aspetti autoriflessivi. Nei secoli il cristianesimo ha assunto e monopolizzato l’uso delle meditazioni, fino a rigettarlo, per il timore degli effetti di una pratica troppo legata all’immanenza. Ma da Nietzsche in poi la filosofia è tornata ad avere a che fare con la vita. È quello che accade in *Ebdòmero*. Da un lato l’eroe trascorre in disparte intere giornate, immerso in enigmi indecifrati che fa a meno di esternare, ritenendo gli altri non all’altezza. Intraprende ascensioni notturne (p. 48) e «si isola completamente, mettendosi al di là del bene e del male, ma specialmente del bene» (p. 113). Prova, per l’umanità, pietà (p. 60) e rassegnazione (p. 87). Chiude il suo ciclo metafisico alle cinque di un pomeriggio (p. 109). Da questo punto di vista il modello è *Zarathustra* (1885). Come Socrate, però, Ebdòmero ha i suoi discepoli, nei confronti dei quali applica il metodo della maieutica: «voi tutti siete allenati da lungo tempo al giuoco difficile del rovesciamento del tempo ed a girare l’angolo del vostro sguardo» (p. 50). Giudicandoli non sempre degli spiriti eletti, rimprovera e dà consigli (p. 98). Predica contro la monumentalità (p. 101) e contro la vanità e l’incapacità di vedere il rovescio della medaglia (p. 102).

Il maestro agisce in gruppo, con alcuni amici, e, ritto sopra delle barche, o dalla sommità di montagne, tiene discorsi, perfino a «duemilaseicetotantacinque facce di uomini venuti ad ascoltarlo» (p. 62). Da alcuni passi del romanzo – «sopra a quei campi il cui vasto bacino è fecondato da più d’una semenza che il coltivatore previdente vi getta al momento opportuno» (p. 60); «e tutto ciò in regioni desertiche ove ogni grano seminato marcisce e muore senza fruttificare» (p. 94) – ricaviamo la citazione, ironica, perché operata in mezzo a vetture delle Ferrovie dello Stato e ad asceti del muscolo, della parabola del Buon

seminatore. Su questa linea, nel complesso, la matrice non può che essere il Vangelo. Al pari di quello di Cristo, il far sapere di Ebdòmero si traduce in un far vedere.

2.6.1. Teoria del segno: lo zodiaco e il nodo

Qual è l'impianto della filosofia di De Chirico che possiamo ricostruire dall'analisi del romanzo? Ammettiamo, innanzitutto, che non si tratta di un sistema. Non troviamo a monte, né scaturisce come effetto dell'indagine, un'intelaiatura definita, suddivisa per segmenti e per gerarchie di parti. Inoltre, come si evince dal testo, l'autore rifiuta il principio dello scetticismo, a difesa, satiricamente, di centauri, di fauni, di sirene e di tritoni (p. 52); e smaschera le canzonature dei logici, «che credono di possedere la chiave delle cause e degli effetti e la tavola dei valori per ogni cosa quaggiù» (p. 111). Per la tensione alla vita e verso il mondo e, parallelamente, per la cura delle passioni e per la loro regolamentazione, l'orientamento sarebbe piuttosto vicino a quello stoico. Del resto, Ebdòmero pone al di sopra delle emozioni quotidiane l'ideale dell'atarassia, della serenità dell'animo, l'*otium* dei latini o, nella sua accezione, «l'inutilità necessaria» (p. 111); afferma il primato del problema morale sui problemi teoretici, esalta la figura del sapiente e il suo isolamento dagli altri, elabora una teoria dei segni.

La saggezza dell'eroe si sviluppa traendo, dal meditare intorno alle esperienze della vita umana, riflessioni sul metodo e sui regimi di credenza. Vale la pena di menzionare il passo più pregnante del romanzo rispetto al modo di intendere la metafisica:

Non sprecate le vostre forze; quando avete trovato un segno, voltatelo e rivoltatelo da tutti i lati; guardatelo di faccia e di profilo, di tre quarti e di scorcio; fatelo sparire ed osservate quale forma piglia al suo posto il ricordo del suo aspetto; guardate da qual lato esso assomiglia al cavallo e da qual altro alla cornice del vostro soffitto; quando esso evoca l'aspetto della scala o quello dell'elmo impennacchiato; in quale posizione assomiglia all'Africa la quale essa stessa assomiglia a un grande cuore (*Ebdòmero*: 49-50).

Anche in questo approccio si riconosce Nietzsche, che in *Ecce homo* (1888) sosteneva appunto la capacità di afferrare i lati meno co-

muni delle idee e delle cose presentate sotto una particolare luce, grazie a una scrittura che «comunica uno stato, una tensione interna di pathos, per mezzo di segni, compreso il ritmo di quei segni». La realtà stessa diventa segnica per De Chirico: «Vedere tutto, anche l’uomo, in quanto cosa. È il metodo nietzschiano. Applicato in pittura potrebbe dare risultati straordinari. È quello che cerco di provare con i miei quadri» (De Chirico 1985: 17). Il salto dalla cosa al segno e il lavoro diretto sui segni, dimenticata la cosa, è all’origine della sua poetica. Tale lavoro è intriso della concezione eraclitea che forze misteriose si nascondano all’occhio dell’uomo e che solo una sapienza oracolare, parlante con la bocca della follia, possa esprimerle.

Ora, l’arte della divinazione si esercita, nell’opera di De Chirico – sia in letteratura sia in pittura – tramite l’osservazione delle stelle. Si tratta di uno *Zodiaco* tutto particolare. Per cominciare, nell’universo dell’autore, il soffitto e il pavimento prendono lo stesso ruolo che nei paesaggi giocano spesso il cielo e il terreno: si rispecchiano.

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 persone le quali dopo tutto, e tranne il fatto che invece di guardare in alto guardavano in basso, 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 (*Ebdòmero*: 16).

La modalità di rappresentazione diagrammatica è condivisa dal racconto letterario e dai testi visivi e in questi ultimi sfrutta, per esprimersi, lavagne nere con geometrie tracciate in bianco (*Il tempio fatale*, 1914, Tav. 51; *Il viaggio senza fine*, 1914, Tav. 52), tavole, squadre, triangoli. Una ragione c’è: il disegno viene ricondotto dall’artista all’ideogramma dei geroglifici e ottiene la massima potenza quando diventa immagine astronomica.⁵³ Tra le costellazioni figurano «la lupa orrendamente dorata che subisce il supplizio dei gemelli voraci le cui bocchette rotonde sono saldate alle sue mammelle lunghe» (*ibidem*: 43) e molti altri personaggi:

⁵³ La vastità e la profondità delle conoscenze di De Chirico in matematica e in astronomia hanno ricevuto attenzione ed interesse solo di recente. Cfr. De Sanna 2004a, p. 11. Vedi anche De Sanna 2004b; Schiebler 2002.

I Gemelli, poggiate l'uno all'altro in una posa classica di tranquillità [...], la Grande Orsa, obesa e commovente che trascinava la sua pelliccia contro l'oscurità dell'etere profondo; e più lontano i Pesci giravano lentamente, sempre alla stessa distanza l'uno dall'altro [...] e Orione, il solitario Orione, si allontanava nell'immensità del cielo, con la clava sulla spalla, seguito dal suo cane fedele. La Vergine, dalle forme giuste ed opulente [...], si vedeva la Bilancia, dai piatti vuoti ed immobili nella loro perfetta orizzontalità; ce n'era per tutti i gusti e per le esigenze le più pazze (*ibid*: 84. Vedi *Lo Zodiaco*, Bestetti 1972, Ill. 10).

Lo Zodiaco è per Ebdòmero «uno spettacolo indimenticabile» (*i-bid.*); suscita incanto, porta a emozionarsi. È il percorso suggerito da Nietzsche (*La Gaia scienza*, 322), secondo il quale chi scruta dentro se stesso come in un immenso spazio cosmico sa come siano irregolari tutte le vie lattee che conducono al caos e al labirinto dell'esistenza. Bisogna interrogarle.

A livello epistemologico, suscita grande interesse la teoria del nodo, anch'essa esposta nel romanzo. È un'ipotesi interpretativa sul rapporto tra libertà e necessità. Parafrasando le parole di De Chirico (*Ebdòmero*: 46-47), dei lacci, «qualcosa di legato», impedisce agli uomini di agire liberamente, di compiere con disinvoltura attività quali il camminare, il correre, il nuotare, il raccontare, lo scrivere, il dipingere. Questi lacci, che forse la pittura traduce con la rigidità nervosa di certi manichini, ostacolano la creazione e la comprensione. La vita intera è un nodo, in apparenza sciolto al momento della morte. Ma come il sonno è un doppio nodo – ci tiene doppiamente imbrigliati – così la morte è un nodo rifatto quando si nasce. Solo l'Eternità, al di sopra della vita e della morte, garantisce la liberazione assoluta.

2.6.2. *Grammatica dell'immortalità*

L'ultima proposizione filosofica, prima di smettere di interrogarsi per concedersi totalmente all'esperienza, concerne la possibilità mentale di radicare la natura divina nella condizione umana, ragionando sull'occupazione dei termini estremi di questa condizione:

«O Ebdòmero,» disse «io sono l'Immortalità. I sostantivi hanno il loro genere o, meglio, il loro sesso, come tu dicesti una volta con molta finezza e i verbi, ahimé, hanno i loro tempi. Hai tu mai pensato alla mia morte? Hai tu mai

pensato alla morte della mia morte? Hai tu mai *pensato alla mia vita*? Un giorno, o fratello...» (*ibid.*: 118-119. Vedi *La consolatrice*, Bestetti 1972, III. 11).

Che caratteristiche hanno i *tempi* dell’Immortalità? Ecco, nel dettaglio, il procedimento speculativo di Ebdòmero, compiuto per bocca della stessa divinità: l’Immortalità è una figura astratta, quindi in grammatica è di genere femminile. Oltre al sesso dei sostantivi, e questo fortunatamente è femminile, esistono però, purtroppo, i tempi dei verbi. Anche il sostantivo Immortalità, specie in un testo letterario, sarà dunque soggetto a coniugazione: del futuro – com’è la morte dell’Immortalità? – del futuro anteriore – com’è la morte della morte dell’Immortalità, quando cioè sarà tornata in vita? – del presente – com’è la vita dell’Immortalità? De Chirico la immagina. Ancora una volta l’argomentazione attecchisce sul terreno della traduzione tra pittura e scrittura.