

Capitolo III
*Dalla parte degli studenti:
i lavori di approfondimento del corso*

3.1. Laura Bordin. La statua nell'opera di De Chirico

Le opere metafisiche di Giorgio De Chirico hanno spesso come oggetto spazi deserti, architetture porticate, piccole stazioni con orologi, alte torri e ciminiere. Vi rileviamo un netto contrasto tra parti illuminate e lunghe ombre portate, un'enigmatica sospensione della dimensione temporale; la presenza immobile di personaggi isolati, statue e ombre di misteriose figure. Si tratta di una realtà in cui gli oggetti e l'uomo stesso si trovano come straniati in un'obliqua dimensione, scollata dal rassicurante gioco di relazioni istituito dalla logica normale. Nessun freddo intellettualismo: l'opera di De Chirico partecipa di quel distacco contemplativo, delle immagini riflesse nella memoria e nell'immaginazione che, soleva dire Ardengo Soffici, si caratterizza per «un senso strano di sogno e rimembranza poetica».

La statua ha un ruolo da protagonista nell'opera di De Chirico, come lo ha avuto spesso anche in numerose opere narrative, incarnando ruoli specifici. Può apparire come realtà intermedia tra un soggetto e un oggetto, dove non è né l'uno né l'altro: inscena una trasformazione in atto, una metamorfosi nel suo svolgimento.¹ Secondo Condillac, essa è una sorta di *tabula rasa* da cui inizia la conoscenza del mondo. Nel *Traité des sensations* il filosofo descrive l'uomo come una statua di marmo, rigida e contraddistinta da un grado zero di conoscenza,

¹ Cfr. Fuchs, Gachnang, Poli, a c. di, 1987.

che, a poco a poco, grazie alla progressiva attivazione dei cinque sensi, e alle interazioni tra questi e la memoria, raggiunge il sapere. La statua è un oggetto che si appresta a diventare soggetto. Con questo ruolo ricorre soprattutto nei contesti in cui si declinano i valori universali di natura/cultura (per esempio in Condillac) o di vita/morte, quando, appunto, si presenta come situazione intermedia e silenziosa del passaggio dalla vita alla morte (o viceversa).

Nell'opera di De Chirico le tematiche della vita e della morte sono inserite in una dimensione di a-temporalità. Più che di vita e di morte, possiamo parlare, allora, di non-vita e di non-morte. La prima si concretizza, ad esempio, nei *tableaux vivants*, scene attorializzate da persone vive che raffigurano gruppi statuari: hanno in sé i tratti distintivi della vita, quali il colorito della carne, ma restano caratterizzati dall'immobilità che è propria della statua. *Gladiatori* (1928, Tav. 53), da questo punto di vista, è un quadro esemplare: dal consueto gruppo policromo si distaccano due personaggi decolorati, che stanno per assumere in toto le proprietà della statua. La condizione della non-morte è rintracciabile, invece, nello *still life*, ovvero nelle rappresentazioni della natura in tempo di massimo splendore. Per esse De Chirico preferiva l'espressione di "vita silente": la natura rappresentata è morta, sì, ma conserva in sé i colori e la bellezza che la contraddistinguono durante l'esistenza. Lo stesso concetto è reso esplicito, in *Ebdòmero*, anche dai «cadaveri dei banditi abbattuti dal piombo dei gendarmi e che giacevano ora con gli abiti in brandelli, vicino ai loro moschetti spezzati, in pose magnifiche di stanchezza e di sonno» (p. 105).

In quanto monumenti (dal latino *moneo*, *ammonire*), le statue ricoprono poi il ruolo solenne di oggetti-ammonitori. Costituiscono non soltanto un avvertimento o un insegnamento per il futuro, ma anche una soave meditazione sul passato. Sono chiamate a testimoniare la «disumanità dell'uomo che tende a distruggere il mondo o la violenza del tempo che si affanna a coprirlo di polvere desolante».²

Uno dei problemi di De Chirico è come rendere umane e "perscrutabili" le grandi figure mitiche del passato. Due sono, a questo scopo, le strategie adottate: la prima è la scelta di abbassare il cielo o il soffitto degli ambienti che ospitano i suoi attori; la seconda è la volontà di

² Cfr. Marrone, a c. di, 1995.

togliere il piedistallo, di abbassare le figure, di rappresentarle sedute, in pose quotidiane, per mescolarle alla vita della società. Nel saggio “Sull’arte metafisica” (1919, *op. cit.*: 84) l’artista ricorda che Schopenhauer consigliava ai suoi conterranei di non porre le statue sopra colonne e piedistalli troppo alti, ma di posarle su zoccoli bassi, «come si usa in Italia, dove alcuni uomini di marmo sembrano trovarsi al livello dei passanti e camminare con essi». ³ E nello scritto su Raffaello Sanzio, dopo avere lodato il soffitto della Santa Cecilia, spiega:

Tutti i fenomeni che ho segnalato [...] vanno congiunti a quello della statua sullo zoccolo basso e delle divinità volanti a un palmo da terra. Credo si debbano attribuire a una specie di ermetica comunione tra divino e umano, tra realtà logica ed inspiegabile apparenza metafisica (De Chirico, *op. cit.*: 89).

In *Ebdòmero* spesso le statue sono morti che reagiscono ancora, come quei «cadaveri dei pirati che si muovevano un po’, come si muovono le alghe quando il mare è calmo» (p. 29); oppure vivi che si immobilizzano gradualmente, come quei vecchi di pietra distesi in poltrone nei giardini delle ville che

vivevano, sì, vivevano ma pochissimo; [...] a volte gli occhi si muovevano ma la testa restava immobile; si sarebbe detto che, sofferenti d’un eterno torcicollo, essi temessero di fare il minimo movimento per paura di risvegliare il dolore. A volte le loro guance si tingevano leggermente di rosa. [...] Una sera però i grandi vecchi non parlarono più; specialisti chiamati in fretta per esaminarli constatarono come quel poco di vita che sino ad allora li aveva animati fosse sparito, anche il sommo del cranio era freddo (*ibidem*: 73).

La sospensione tipica dei quadri di De Chirico permea anche la sua opera letteraria: gli elementi vitali sono finissimi, lievi, quasi impalpabili, in un continuo rimando tra la vita e la morte, tra il colore e il bianco,⁴ tra il movimento e la quiete. I vecchi che si pietrificano diventano simbolo della tradizione, insegnamento e storia per i posteri.

³ Vedi anche Poli 1989.

⁴ Si veda, per esempio, *Donna in costume da bagno* (1930). È una figura femminile che sta perdendo lentamente il suo colore naturale, vivo, per avvicinarsi al colore neutro della statua. Si può dare anche l’interpretazione contraria, ovvero che sia la rappresentazione di una statua, ironicamente vestita con un costume da bagno coloratissimo, il quale, gradualmente, si sta tingendo di rosa.

Non per questo ricevono un trattamento di favore: constatato infatti il loro decesso, non appena smettono di parlare, viene chiamato

uno scultore dal fare inquietante che guardava con occhi orribilmente loschi: l'uno dopo l'altro i grandi vecchi di pietra furono rotti e i loro pezzi gettati lungo una spiaggia che tosto pigliò l'aspetto di un campo di battaglia dopo il combattimento (*ibid.*: 73).

È quindi proprio un artista a distruggere senza riguardo la tradizione. In vita De Chirico polemizzerà molto contro quei colleghi che pretendono di creare un'arte nuova senza sapere in realtà da dove provengono. Per superare la storia dell'arte, occorre prima conoscerla e trarre da essa la maggiore quantità di informazioni possibili, ad esempio le tecniche pittoriche e coloristiche di cui scriverà egli stesso in un *Trattato*.⁵

La statua come simbolo della tradizione è all'origine della serie di opere sul tema del Figliol Prodigo, che De Chirico sviluppa allestendo una sorta di parabola figurativa. Il Figliol Prodigo, un manichino, è l'uomo del futuro che ha voluto prendere la sua strada e che, dopo aver speso tutto ciò che possedeva, ritorna al padre, alla statua, alla tradizione. Al crescendo temporale e sonoro che precede l'arrivo del Ritornante:

tosto le bandiere apparvero alle finestre, degli uomini lasciavano il loro lavoro [...], bande di monelli cominciarono a camminare scimmiettando il passo di parata e facendo con la bocca ogni sorta di rumori indecenti per imitare il rullo dei tamburi (*Ebdòmero*: 80)

fa subito seguito un arresto: «solo la casa del padre, in fondo al parco degli eucalipti, si raccoglieva nel mutismo delle sue imposte chiuse» (*ibidem*): si diffonde un'atmosfera irreale dove anche il vento smette di soffiare. La scena è pervasa da un clima immobile, rarefatto e silenzioso, e da uno strano senso di attesa: pare che il tempo si sia fermato, sospeso in una dimensione in cui passato, presente e futuro risultano completamente straniati.

⁵ Il riferimento è al *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*, pubblicato nel 1928 a Milano per le edizioni Scheiwiller.

Per De Chirico l'artista deve essere in grado di creare atmosfere di tensione, in attesa della manifestazione di un mistero angosciante: gli enigmi delle sue opere non si danno in quanto tali, ma piuttosto come momenti di presagio, come presentimenti di una passione che, un giorno, attraversato il turbamento, darà serenità. Lo stato di attesa turbata ci spinge ad interrogare i nostri sentimenti e presentimenti, quei trasalimenti della carne⁶ che possono far immaginare che cosa avverrà nel futuro. Ecco perché ritroviamo nell'opera di De Chirico quadri come *Il vaticinatore* (1915, Tav. 8), in cui l'attore principale è proprio colui che è in grado di conoscere il futuro. Il manichino è una sorta di oracolo moderno che non ha bisogno di guardare con gli occhi e di parlare con la bocca; il suo occhio è la mente che rivela messaggi cifrati attraverso l'uso di simboli: una lavagna disegnata, un'antica costruzione o l'ombra di una statua.

C'è una corrispondenza diretta tra i significanti del corpo e i suoi significati, ossia le emozioni provate: il turbamento, la tensione, l'impazienza nell'attesa convertono continuamente qualità fisiche in qualità mentali e viceversa qualità mentali in qualità fisiche.

Anche la statua prova passioni: esperisce uno stato di tensione profonda ed è in attesa di qualcosa: l'immobilità nasconde un equilibrio instabile creato dalla lotta interna tra il turbamento e una contropassione. Il silenzio, al pari dell'immobilità, ha il valore di una pausa abitata dalla dimensione passionale, è una sorta di fragile equilibrio tra il sentimento e la paura che se ne ha. I temi dell'abbandono, dell'attesa, dell'enigma, sono riuniti nello stato d'animo melanconico delle numerose versioni dell'Arianna, che ricorrono dal 1911 in poi. Qui il turbamento si specifica nella nostalgia, nell'attesa che torni qualcosa dal passato. Arianna somiglia molto alla statua di Condillac, la quale, privata di un bene prezioso, «se lo ricorda, lo immagina» e «più lo desidera, più si abitua a desiderarlo». In una parola, «essa ha per quel bene ciò che si chiama passione; cioè un desiderio che non permette di averne altri, o che, almeno è dominante rispetto agli altri». ⁷ Finché l'inquietudine è leggera – dice ancora Condillac – il desiderio ha poca forza: la statua si sente spinta debolmente a godere, una

⁶ Cfr. Greimas & Fontanille 1991.

⁷ Bonnot De Condillac [1754], trad. it., p. 365.

sensazione viva può distrarla e sospenderne la pena. Ma il desiderio aumenta con l'inquietudine e arriva un momento in cui agisce con tanta violenza che l'unico rimedio consiste nella vera gioia.

La statua simbolizza dei valori, degli insegnamenti, delle esperienze destinate a perdurare nella storia. Come afferma Calvino,⁸

la nostra natura minerale resta la più forte: è essa che implica e include l'uomo, il suo passaggio come un accidente in qualche modo necessario; la pietra resta e l'uomo passa; è l'uomo che serve il disegno delle pietre, non le pietre quello dell'uomo.

La rivelazione nasce, insomma, dalla pietrificazione e cioè dalla sostituzione del paesaggio con le architetture e dell'uomo con la statua o con il manichino. Nel 1918 De Chirico⁹ scrive:

C'è molto più mistero in una piazza fossilizzata nel chiarore di un meriggio che non nelle scienze occulte. La figura umana (e tutto ciò che è vitale), è un paravento che ci nasconde molte cose. L'arte [...] ci consiglia oggi più che mai l'inquadratura e la diasprificazione totale dell'universo. Il cielo dee essere serrato tra i rettangoli delle finestre e le arcate dei portici cittadini perché lo si possa mungere sapientemente alle vaste mammelle della sua cupola traditrice. La stessa terra [...] è vinta oggi dalla metafisicità delle umane costruzioni [...]. Tu vedi una stazione ferroviaria, una piazza circondata da cubi di pietra colorata ed adorna di squares e di statue in paletot, far zampillare getti altissimi, veri geysers di lirismo metafisico...

L'ignoto, per De Chirico, è quindi il contrario della vaporizzazione. La statua porta all'estremo la solidificazione rivelatrice. L'artista vuole farsi statua a sua volta. Così un altro suo romanzo, *Il Signor Dudron*, racconta l'esperienza di un signore talmente innamorato delle sculture antiche dell'Acropoli da volersi integrare con esse. Si veste perciò di bianco e si trucca il viso con il gesso. Il desiderio di diventare statua ingenera una sorta di epifania artistica.

Nell'*Autoritratto* del 1920 (Tav. 13) De Chirico manifesta apertamente la stessa volontà: si ritrae, infatti, insieme ad una statua che ha le sue sembianze. La presenza della statua risponde qui a una precisa

⁸ Cfr. Calvino 1981.

⁹ G. De Chirico, "Arte, metafisica e scienze occulte" (1918), in De Chirico 1985, pp. 63-64.

esigenza, non si tratta di un elemento narcisistico. Essa è posta di profilo, in contrasto con l'artista che interpella direttamente il pubblico. Nel passaggio da questa figura alla rappresentazione di sé come statua c'è un *débrayage*, un'oggettivazione della propria individualità, uno spostamento fuori dalla sfera dell'*ego-hic-et-nunc*, per approdare alla dimensione dell'immortalità. A tale dimensione non corrisponde un tempo lunghissimo, illimitato, ma piuttosto una dimensione completamente a-temporale, il *non-tempo*. La sospensione temporale, tipica dei suoi lavori, non è altro che un mezzo per raggiungere l'esperienza estetica fondamentale, il saltare fuori dal tempo.

Alla fine del romanzo il protagonista è in effetti raggiunto dall'immortalità, una donna con gli occhi di suo padre. Con quell'ironia che caratterizza De Chirico, Lei lo interroga:

... 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...
Ma non parlò più oltre (*Ebdòmero*: 118).

Rientrano, in queste domande, tutte le grandi tematiche della poetica dell'autore: la vita, la morte, l'immortalità e l'attesa di «un giorno». Ebdòmero smette di pensare, di ragionare, e «con un gomito sulla rovina», quasi a voler partecipare della tensione delle pietre, si abbandona del tutto. Dopo aver ascoltato la voce dolcissima dell'immortalità, si lascia andare

... alle onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quelle onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini... (*ibid.*: 119).

3.2. Beatrice Anelli. I fili di Arianna

Arianna, figura mitologica femminile, emblema dell'abbandono, è uno dei grandi motivi su cui lavora Giorgio De Chirico. Nell'eseguire varianti e variazioni degli stessi soggetti, l'autore la dipinge numerosissime volte, confrontandola con interlocutori quali la statua, il piedistallo, l'architettura, ecc. È un aspetto da tenere in considerazione, dato che parlare dell'Arianna non può significare soffermarsi unicamen-

te sulla sua persona. Anche quando sembra sola, blocco di marmo adagiato tristemente su uno zoccolo, la figura si trova inserita comunque in uno spazio non casuale.

Nell'insieme l'opera di De Chirico mostra un piacere per l'interazione di generi e motivi, di spazi e di tempi. In più casi l'autore sostiene che per descrivere il confuso bisogna essere precisi¹⁰ e nei quadri ritroviamo la conferma delle sue parole: De Chirico non dipinge seguendo le strutture della pittura classica, ma organizza quadri come fossero sogni, pur mantenendo una regolarità compositiva alta. L'artista critica i sogni per la loro confusione, imprecisione, caoticità; vanno riordinati per diventare esperienza solida. Propone quindi un riassetto del reale:

L'arte ci precede di continuo e ci consiglia oggi più che mai l'inquadramento e la diasprificazione totale della realtà. Il cielo deve essere serrato tra i rettangoli delle finestre e le arcate dei portici cittadini, perché lo si possa mungere sapientemente alle vaste mammelle della sua cupola traditrice.¹¹

I quadri che ho scelto di presentare appaiono fin da subito caratterizzati da un grande rigore: statue con elementi architettonici lineari e ripetuti ai suoi lati o dietro di essa (portici); linee dell'orizzonte segnate dal passaggio di treni, ecc. È quello che abbiamo chiamato creatività secondo le regole: spirito di immaginazione governato da leggi che De Chirico stesso stabilisce.

Ad un primo livello descrittivo si noterà che l'Arianna è sempre figurativizzata sotto forma di statua. Costituiscono eccezioni l'*Arianna abbandonata* del 1930-'31, in cui le sembianze sono umane, e *Solitudine*, del 1911, dove invece il personaggio mitologico è un manichino.

Arianna posa sempre distesa e giace su un pesante parallelepipedo, verosimilmente di marmo, che sormonta un bassissimo piedistallo. La postura è quella delle dee e poi delle cortigiane della tradizione pittorica. La figura è cioè sdraiata e posta di profilo – posizione della dor-

¹⁰ Fabbri ricorda, a questo proposito, il capitolo sull'Esattezza delle *Lezioni americane* di Calvino. Anche l'indeterminatezza, il vago, ha bisogno di definizione. Anzi, «il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri». Cfr. Calvino 1988, ed. 1993, p. 69.

¹¹ G. De Chirico, "Arte, metafisica e scienze occulte", in De Chirico 1985, p. 63.

miente – ma il braccio destro dietro la nuca e il sinistro su cui poggia il volto creano una rappresentazione originale, anche se non unica e nuova. *Mises* analoghe del corpo femminile si ritrovano infatti nei dipinti di Jean Auguste Dominique Ingres, di Arnolfo Böcklin, di Max Klinger, di Nicolas Poussin.

La statua è solitamente al centro del quadro e in rari casi spostata verso destra (*Piazza d'Italia*, 1913) o sinistra (*L'enigma dell'ora*, 1913; *La ricompensa dell'indovino*, 1913, Tav. 54). Mantiene comunque l'orientamento frontale, costante immutabile nel ciclo di immagini, a cui si sposa il tentativo di riprenderla con focalizzazioni diverse, sfruttando dinamiche di avvicinamento e di allontanamento dal suo corpo. La vediamo, infatti: molto vicina a noi, tanto da superare i confini del quadro, in *La statua silenziosa* (1913) o ne *Il pomeriggio d'Arianna* (1915, Tav. 55); prossima alla cornice, con la base del piedistallo che sembra poggiarvi, in *Ariadne* (1913), in *Stanchezza dell'infinito* (1913, Tav. 6) o nel già citato *Solitudine* (1911); leggermente più lontana ma ancora sul bordo del quadro in opere come *Piazza d'Italia* (1915); infine distante in *Piazza d'Italia* (1913), o *Piazza d'Italia* (1952). Continuando la descrizione, è molto importante osservare che l'habitat "naturale" della figura è sempre la piazza, densa di ombre delle quali ignoriamo spesso provenienza e referenza. Attorno stanno sempre portici, testimoni dell'architettura classica, e/o ciminiere o treni, espressione della civiltà moderna. Molti di questi elementi si ritrovano in opere che non tematizzano direttamente l'Arianna, a sottolineare la passione di De Chirico per le combinazioni. Nel dipinto *L'arrivo* (1912), ad esempio, ritornano il treno in corsa, i portici, le ombre allungate, due figure umane scure in lontananza, la statua. È come se l'artista avesse in mano un mazzo di carte che mescola e cala ogni volta diversamente.

Abitava un modesto appartamento al di sopra dei portici che inquadravano la piazza principale della città. Dalla sua finestra poteva vedere il lato posteriore della statua raffigurante suo padre e che sorgeva sopra uno zoccolo basso in mezzo alla piazza [...] monumento in mezzo alla più vasta piazza della città (*Ebdòmero*: 51).

Le architetture fisse della scenografia, i portici, risultano importanti ad un secondo livello di descrizione. De Chirico ne chiarisce il senso

quando sostiene che «bisogna avere grande dimestichezza con l'architettura (anche quando il nostro intento è quello di rappresentare paesaggi che ne sono privi, per dare il senso della natura trasformata)»,¹² anche con quella antica. L'artista si serve allora delle piazze italiane come luoghi suscettibili di richiamare l'estetica metafisica della Grecia classica, portando a galla «quel senso di tragedia della serenità».¹³

Sofferamoci su alcuni elementi architettonici presenti nei quadri della serie. Il primo è una costruzione cilindrica di colore rosso, una specie di torre o ciminiera. La si vede in *La statua silenziosa* (1913) e in *L'enigma del ritorno* (1938); in altri quadri è invece nascosta da sottili colonne che la circondano. Nel romanzo il vapore del treno e il fumo delle ciminiere rappresentano il lavoro che salva l'uomo dall'abisso delle speculazioni metafisiche (*Ebdòmero*: 23). Il secondo elemento è la finestra, figura contesa tra testi pittorici e testo letterario, come mostrano i seguenti brani del racconto: «a volte una finestra si apriva, qualcuno appariva tra le cortine, sullo sfondo nero della camera» (p. 23); «nostalgie, nostalgie senza fine, mani che si protendevano in cima alle braccia fuori dalle finestre» (p. 116). Tornando alla torre rossa, e sempre tenendo sott'occhio il sistema compositivo del pittore, è importante menzionare altre opere in cui è inserito l'elemento, e per la precisione *Melanconia della partenza* (1913-'14) e *Le distrazioni di una ragazza* (1916). Nuovamente un quadro di Ingres (*L'odalisca e lo schiavo*, 1839) presenta, anche se non ben in vista, una colonna rossa nella stanza (osserviamo anche la posizione delle braccia dell'odalisca, sdraiata sul letto). Oltre al colore rosso, è opportuno sottolineare la costante delle sfumature del cielo: passano sempre da tonalità di blu acceso al giallo/bianco, vanno quindi verso toni luminosi. Sono gradazioni che, insieme alle ombre allungate, si accompagnano ad un particolare momento della giornata, il tramonto, l'ora del crepuscolo, molto cara a De Chirico: «Ora accadeva a volte che, trovandosi solo nella sua camera, egli s'immergesse in queste meditazioni fino a tardi, di sera, fino a che il crepuscolo scendeva lentamente» (*Ebdòmero*: 64).

¹² Cfr. De Chirico 1985, p. 198.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

Segnalate le componenti principali del ciclo, prepariamoci ora ad un'analisi più approfondita. Cominciamo col delineare il punto di vista dei quadri che tematizzano l'Arianna. L'artista usa essenzialmente una focalizzazione zero: assente dalla scena, non ne è del tutto escluso; sembra avere invece pieno controllo e conoscenza della rappresentazione, tanto da criptarla, da renderla difficilmente comprensibile. La rivelazione non è immediata perché molti elementi, delegati dell'enunciatore, la occultano.

Le dimensioni attoriale, spaziale e temporale, e l'ordine delle passioni, meritano una lettura più complessa. Rispetto ai quadri dell'Arianna, è facile individuare due livelli: uno relativo alla storia conosciuta, al racconto del mito di Arianna, l'altro relativo alla cogenza del quadro. L'attore-statua, che appartiene a un nostro bagaglio di conoscenze preliminari, si carica ora di valori diversi. La posizione della ragazza, gli elementi descritti, i colori, vanno letti come segni che alludono a nuovi e imprevedibili fenomeni. L'atmosfera, ricca di calma, di immobilità, di geometria, lascia immaginare una condizione di attesa, c'è da capire se serena o turbata. In questo senso la gestualità degli attori di De Chirico è indicativa. Come Fabbri ha più volte ribadito durante il corso, le passioni trasferiscono continuamente gli aspetti mentali al corpo, cosicché i movimenti fisici risultano essere uno specchio esterno dei movimenti patemici. Esaminiamo allora con più attenzione la postura di Arianna. È distesa, ma le braccia assumono una "piega" particolare, tipica di chi prova dolore, di chi si trova in uno stato di non felicità. Tale atteggiamento, negli spazi e nei tempi di Ebdòmero-De Chirico, che sono quelli della piazza e del crepuscolo, esprime la passione della donna, ma è anche e soprattutto funzionale a creare il sentimento "panico" della malinconia. Di conseguenza, si può sostenere che l'attesa, se davvero di attesa si tratta, non è affatto serena; riguarda anzi un turbamento mentale che coinvolge anche il corpo. La serenità di Arianna, al pari di quella di Ebdòmero, è abitata da tensioni, è una serenità tesa, perché abitata dal presentimento. Diciamolo meglio: i sentimenti creano anticipazioni del genere dell'attesa e il turbamento provato suscita presentimenti. Tutto questo non apparirà strano nel caso di Arianna: per presagire, è necessario avere memoria ed è certamente possibile che la figura stia pensando alle sue passate esperienze, a Teseo, alla probabilità di vederlo tornare anche

anche dopo essere stata abbandonata. All'attesa si collega quindi la nostalgia per la perdita di qualcosa che si è posseduto, ma che si pensa non possa più tornare. Il presentimento, in quanto tale, è enigmatico per Arianna stessa e c'è il rischio che induca un ulteriore turbamento.

Sorsero con lentezza dal chiaroscuro della sua memoria e a poco a poco si precisarono nella sua mente le forme di quei templi e di quei santuari di gesso, costruiti ai piedi di montagne ospitali e di rocce i cui passaggi stretti facevano presentire mondi vicini e sconosciuti, così come quegli orizzonti lontani e grevi di avventure, che sin dalla sua triste infanzia Ebdòmero aveva sempre amati (*Ebdòmero*: 69).

Il parallelismo tra Arianna-nostalgia-passato e Arianna-attesa-futuro porta a definire gli stati d'animo del soggetto femminile come passioni del tempo. Un tempo che qui non è dato solo dalle ombre o dal treno in transito, ma anche e soprattutto dal senso di immobilità. Arianna, nella sua condizione di statua, è immobile (forse anche per significare un'incapacità di reagire all'essere stata "sedotta e abbandonata"?), sosta in un tempo fermo, di pausa. L'impressione è quella di trovarci in un eterno presente, scandito dalla conversazione tra le due sagome nere, dal passaggio del treno e, in alcuni casi, dal movimento delle bandiere. Il treno in corsa è il segnale di un minimo di azione in un mondo mitologico immobile. Ricorda, per il rapporto tra tempo e movimento, il quadro di Magritte *Le temps traversé* (1939). De Chirico fa riferimento al moto del treno anche in *Ebdòmero* (p. 82): «Si udiva in lontananza il rumore di un treno che si allontanava da qualche parte nel buio, verso settentrione». Tralasciando il problema dei punti cardinali, tornerei invece sulla questione dell'allontanamento/avvicinamento. Come accennato all'inizio, Arianna occupa diverse posizioni nello spazio, che vanno dall'essere quasi "in intimità" con l'osservatore alla più distaccata lontananza. A partire ora dal fatto che ogni organizzazione spaziale ha un senso, cioè che la spazialità è dotata di significati suoi propri, possiamo ora attribuire un significato profondo al livello descrittivo iniziale: il ravvicinamento provoca sintomi di turbamento, l'allontanamento, al contrario, distende le passioni.

In termini aspettuali, la nostalgia/attesa della donna è colta nella sua durata, e durativa è la passione che la nutre. Nessuna delle immagini del ciclo focalizza l'inizio o la fine del processo. Ci troviamo in-

vece in un tempo mitico costruito dall'attore-statua e dal suo cronotopo. Siamo forse di fronte a un semidio? È uno status che De Chirico, in effetti, prende in considerazione: «Il loro sguardo era impregnato di una infinità tristezza (la tristezza dei semidei)» (*ibid.*: 69); o anche: «era mezza festa e in ogni uomo era scesa la speranza di un semidio. Semidei vestiti come noi tutti passeggiavano sopra i marciapiedi, e aspettavano all'incrocio delle strade il passaggio degli autobus» (p. 52).

A livello enunciazionale occorre prestare attenzione all'uso dei titoli. Essi denotano infatti lo spazio in cui sono collocate le statue (*Piazza d'Italia*), le passioni in gioco (*Melanconia*, *Solitudine*) e il soggetto stesso del dipinto (*Arianna abbandonata*). Un passo del romanzo, poi, giustifica la scelta della piazza:

È perfettamente inutile al calar del giorno, lasciarsi rinchiodere dai custodi distratti, nei templi deserti, sperando così che il sonno, presso il simulacro della divinità, possa dare la risposta ai punti interrogativi ed aprire le porte sull'ignoto (*Ebdòmero*: 54).

Per i quadri di questa serie è infine possibile individuare una griglia spaziale comune. Tracciando l'asse orizzontale, emerge la categoria topologica alto/basso, che a nostro avviso è la più importante. Oppone infatti due aree, la prima legata alla statua e al tempo mitico (A), la seconda legata invece alla modernità e al tempo dell'industria (B), ma nella quale rientrano anche cielo e paesaggio. Sul piano eidetico si distinguono numerosi parallelepipedi, orizzontali o verticali, e formanti sferici o semi-sferici. Ricoprono, in astratto, nuovamente la differenza tra officine e portici, tra moderno e antico, che categorie cromatiche arrivano a suggellare. Il bianco della statua spicca contro il rosso della costruzione cilindrica. Di solito, il colore è sempre sullo sfondo e il bianco/grigio è in primo piano; i simboli della modernità – il treno, le periferie e le ciminiere – associati alla dimensione del progresso e del tempo che avanza, costituiscono le quinte della scena, mentre il bianco/grigio della statua campeggia davanti. È il tempo altro del mito, a cui sono ascrivibili le molte abitazioni, bianche, che circondano e incorniciano la figura femminile.

Forse la mia lettura risulterà incompleta. L'opera di De Chirico apre a moltissime interpretazioni e quello che ho tentato di fare è poca cosa. Ho solo voluto sviluppare, attraverso un confronto tra immagini e testi letterari, gli spunti che mi sono sembrati più significativi.

3.3. Ignazio Nordera. Il Figliol Prodigio

Tra i riferimenti biblici rintracciabili nell'opera di Giorgio De Chirico, il più ricorrente è forse la parabola del Figliol prodigo. L'artista italo-greco attinge dal passato, da fonti che risultano unici veri esempi ai quali ispirarsi, per un rinnovamento depurativo e curativo dell'arte.

In *Ebdòmero* troviamo spesso le due figure tanto care all'immaginario cristiano-cattolico: il padre e il figlio minore, colui che perdona e colui che pecca e, come un agnello smarrito, poi torna all'ovile. La fase prediletta dal pittore è quella della riappacificazione, del perdono, del riconoscimento della propria imperfezione e della debolezza umana.

Un abbraccio è l'unico gesto esplicativo del racconto: nelle tre versioni, rispettivamente del 1917 (Tav. 34), del 1922 (Tav. 35), del 1924 (Tav. 36), notiamo lo stesso abbraccio, lo stesso orientamento dei due protagonisti, la medesima rappresentazione: il padre, statua di un uomo, abbigliato con vesti eleganti; il figlio, un manichino, indefinito, anonimo, decisamente metafisico, l'esatto contrario del padre dal punto di vista dello stile.

Procedendo con un'analisi di carattere strettamente cronologico, nella prima opera, del 1917 (Tav. 34), è presente una figura nera, in lontananza, raffigurante un uomo a cavallo, sagoma ambigua. Si può trattare tanto del fratello maggiore, che ignaro di tutto, torna dai campi e scopre il ritorno del fratello, quanto di una semplice rievocazione del viaggio di andata. Le ridotte dimensioni sullo sfondo tradurrebbero l'antiorità temporale del frammento. La versione del 1917, in bianco e nero, è forse uno schizzo preparatorio del quadro del 1920.

Diversamente, nel *Ritorno del figliol prodigo* (1924, Tav. 36), l'idea del viaggio può dirsi testimoniata dal vincastro impugnato dal figlio, oggetto risaputamente di origine biblica, tanto caro ai profeti del popolo ebraico, in cammino verso la terra promessa. Tale idea di movimento trova inoltre espressione nel titolo dell'opera. De Chirico, infatti, pur rappresentando il medesimo soggetto, inserisce la parola *ritorno*; forse proprio per accentuare la dinamicità dell'episodio.

All'interno del visionario romanzo dell'artista – che, ricordiamo, fu scritto in date vicine alla serie, nel 1929 – c'è una scena molto simile a quella raffigurata. E numerosi elementi vengono dettagliatamente de-

scritti: il vincastro della versione del 1924; il punto di vista dall'alto del 1917, come se l'evento fosse ripreso da un balcone o comunque da una posizione più alta rispetto al piano della scena; una casa. Nei quadri esaminati finora si vede sempre una struttura architettonica che potrebbe rimandare al tema dell'abitazione.

Una delle descrizioni della storia del Figliol Prodigo si ritrova poi in un'altra opera di De Chirico, anch'essa ispirata alla parabola.

Egli del resto si adonta di rado e sorride sempre con tristezza sotto i baffi bianchi e spioventi; spesso guarda nel vuoto davanti a sé; però vi sono momenti in cui nel suo sguardo s'accende un lampo d'ira; i suoi tratti si contraggono; le sue dita stringono, rattrappite, i braccioli della poltrona (*Ebdòmero*: 83).

Ne *Il figlio consolatore* (1926) entrambe le figure mostrano uno stile classico: viene rappresentata la famiglia, il nucleo abbandonato, l'origine. Un chiaro riferimento alla classicità è dato dalla figura del figlio consolatore, che ricorda il *David* di Michelangelo.

L'origine della nostra civiltà, il classicismo, tanto deturpato dalla società moderna, si risolve in un perfetto compromesso, anzi in una risoluzione tra vecchio e nuovo. L'arte moderna, che tanto si è allontanata dalle sue nobili radici, torna sui suoi passi abbracciando ciò che prima aveva ripudiato: il padre, l'antichità, il classicismo nella forma più perfetta della metafisica. È con questo senso che De Chirico rivede la Parabola.

3.4 Valentina Lucio. Il mare all'orizzonte

Un aspetto che mi ha molto incuriosito nell'*Ebdòmero* di Giorgio De Chirico, e che ho anche rinvenuto in molte sue opere pittoriche, è il mare pensato come *relazione*. Un *binomio* di prospettive e di direzioni opposte, suscettibili di far assumere al paesaggio marino valori diversi.

Consideriamo una prima distinzione. Alcune volte la spiaggia bagnata dall'acqua o il porto fanno parte della descrizione dell'ambiente. Vi sostano i *Gladiatori in riva al mare* (1929, Tav. 56), atleti che si esercitano nelle ore mattutine a comporre «quadri viventi raffiguranti

la morte di Patroclo, i combattimenti tra Greci e Troiani e altri fatti tolti dai poemi omerici» (*Ebdòmero*: 95). Emergono, a mio avviso, forze centripete e centrifughe in rima con quelle dell'acqua. Altre volte, invece, dal mare arrivano gli invasori e i pirati, e la sabbia si tramuta in un letto di morte, un campo di battaglia con le trincee, che reca tracce evidenti: «un cimitero, un campo di battaglia dopo un combattimento» (p. 73), un reliquario di cadaveri. Dalle acque può anche arrivare il «ritornante» e può giungere «il vento fresco e dolce, il vento delle speranze delle consolazioni» (p.: 42).

Comparando le immagini alle descrizioni e alle parole del protagonista, vorrei soffermarmi sul tema della linea dell'orizzonte.¹⁴ L'orizzonte si contraddistingue, in De Chirico, per il fatto di essere delimitato da una cinta di mattoni – oltre la quale si scorge sempre la vela di un'imbarcazione – o dall'azzurro delle acque marine .

Nel primo caso si ha l'impressione che il limite-muro protegga dall'ignoto, da ciò che è sconosciuto:

Quando le vele nere dei pirati apparivano lontano sul mare, gli abitanti delle ville correvano a rifugiarsi in quel casermone; essi portavano seco i loro oggetti più preziosi, i loro libri, i loro strumenti da lavoro, biancheria e abiti, niente armi, avevano in orrore le armi e del resto ne ignoravano completamente il maneggio (*ibid.*: 51).

In quadri come *L'incertezza del poeta* (1913, Tav. 49), *Il pomeriggio di Arianna* (1913, Tav. 55), *La conquista del filosofo* (1914, Tav. 50), *Orfeo trovatore stanco* (1970), *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910), l'orizzonte è delimitato dalla linea di una fortezza, che per me costituisce una demarcazione tra un dentro limitato e statico e un fuori incerto. Soglia che può essere varcata con violenza o oltrepassata o meglio superata per raggiungere "l'oltre". Nelle scene rappresentate dall'artista noi spettatori siamo al di qua del muro, l'orizzonte ci è negato, anche se con l'immaginazione riusciamo ad andare al di là, interpretando gli indizi che sbucano in lontananza.

Se in queste immagini il mare può essere solo percepito, in *Ebdòmero*, invece, «soffi freschi provenienti dal mare passarono nell'aria come un appello muto» (p. 85). La flagranza pervade con una potenza

¹⁴ Per questo studio ho fatto riferimento a Zilberberg 1993, trad. it, pp. 124-138.

suggestiva le strade delle cittadine sorte in prossimità del mare. Il protagonista è sensibile al rumore della risacca o alla leggera brezza marina. «Ebdòmero intuì che il vento del mare giungeva finalmente e godè di tutto cuore; presentì pure che stava per assistere a fenomeni inspiegabili che l'avrebbero costretto a lunghe e profonde meditazioni» (p. 42). A tradurre in pittura la trasformazione dell'acqua in orizzonte della scena sono opere quali *La partenza degli argonauti*, *La meditazione autunnale*, *Il saluto degli argonauti partenti*. Qui il mare esprime il senso di attesa per qualcosa che deve accadere. Lo si vede «liscio che rifletteva perfettamente il cielo» (*Ebdòmero*: 16), docile, davanti al quale ci può fermare a meditare. Ovviamente, come afferma lo stesso protagonista del romanzo, «mai fidarsi delle apparenze» (p. 57); le acque hanno le loro «collere pericolose; bisogna stare attenti a non affogare» (p. 55), perché nella calma apparente si nasconde il turbamento.

Il mare è portatore di presagi. È legato infatti a «quegli orizzonti lontani e grevi di avventure, che sin dalla sua infanzia Ebdòmero aveva sempre amato» (p. 69). Solo il marinaio è abituato a guardare molto lontano, è un cercatore che ha il coraggio di imbarcarsi per mari inesplorati. Per diventare intrepidi esploratori, bisogna però varcare la fortezza, avere il coraggio di trasformare il limite in soglia, superare il limite per approdare a nuove conquiste. Viceversa, per chi rimane, le acque sono portatrici di assedi, sono motivo per nascondersi nelle fortezze, nei conventi e nei caffè; esprimono quindi, in questo caso, una forza negativa che non si può domare e che fa paura.

Il mare traghetta nuove partenze o nuovi arrivi, come nella storia del *Figliol prodigo*, dove un piroscampo in lontananza informa che il *ritornante* è approdato, che è a casa dopo molte vicissitudini. L'abbraccio tra padre e figlio è la risoluzione di un'attesa e il segno di un pentimento. L'arrivo dello «scellerato» è anticipato da un «colpo di cannone», che annuncia l'attracco, «nel nostro porto, del piroscampo Garolide» (p. 79). In questo frangente, dunque, il mare ha all'opposto un ruolo positivo. Il colpo di cannone non è più l'allarme di invasioni o di pericoli.

Riflettiamo sulle due prospettive. Da un lato c'è la voglia di varcare il confine di protezione, alla scoperta di nuove terre che l'orizzonte può delineare; una frase del *Così parlò Zarathustra* spiega bene questa spinta verso il “fuori”:

Aleggia intorno a me qualcosa d'ignoto e di pensoso. A voi intrepidi cercatori, tentatori e a tutti coloro che s'imbarcano per terribili mari con vele sagaci: A voi, ebbri d'enigmi, amatori del crepuscolo. Voi cercatori, voi tentatori e voi tutti che con accorte vele v'imbarcate per mari inesplorati! Oh voi tutti che amate gli enigmi...¹⁵

Lo stesso Ebdòmero, di fronte al mare, si perde in meditazioni, si vede su una zattera insieme ai suoi compagni, come naufraghi che «guardavano verso il Sud; essi sapevano che là dove soffiava la tempesta, dietro quel mare sconvolto che rovesciava montagne di schiuma sulla riva, era l'Africa» (*Ebdòmero*: 74). In questa immagine, che ricorda il capolavoro di Théodore Gericault, *La zattera della medusa* (1819), il protagonista è in balia delle acque, vuole seguire le nubi che si spostano verso il Nord tanto amato, diviene uno stratega-marinaio alla volta di nuovi luoghi da conquistare.

La spinta verso l'interno rappresenta invece il ritorno dentro le mura, il rifugiarsi dentro i casolari o nella stessa camera da letto: è il temere il mare e lo slancio verso l'orizzonte. Oltre il muro c'è l'ignoto, non si può prevedere che cosa accadrà, si possono solo avere delle percezioni e dei forti sentimenti di fronte alla vastità dello sfondo. Ebdòmero cerca un luogo di pace dove rifugiarsi, spesso si rinchiude nella propria stanza isolandosi in mondi nuovi che entrano da un sipario sollevato, sfondando la parete, nell'abitazione.

Alla fine il protagonista si ritrova a fluttuare nell'Oceano: «una grande onda grassa e irresistibile, d'un'infinita tenerezza, aveva immerso ogni cosa» e «Ebdòmero galleggiava immobile, con tutte le vele pendenti» (*ibid.*: 118). Ha inizialmente paura, trema, ma poi una certa fiducia incomincia a nascere in lui; l'onda, che ha invaso tutto, porta calma e pace; le ansie, le incertezze, le vigliaccherie e le debolezze spariscono in un «turbine formidabile». Ebdòmero si abbandona a isole meravigliose, verso una lontananza prima oscurata dal muro. Se anche quel turbine recasse con sé nuovi sconvolgimenti, lo spazio sarebbe ora diverso, senza più confini. All'orizzonte il personaggio vede il suo lettore.

¹⁵ Nietzsche [1883-1885], trad. it., p. 21.

3.5 Alice Rainis. I colori di *Ebdòmero*

La mia è un'analisi quantitativa e qualitativa dei valori cromatici presenti in *Ebdòmero*. Le tabelle mostrano: 1) il numero di volte in cui un dato colore compare nel testo; 2) le occorrenze specifiche di quel colore; 3) le pagine di riferimento.

NERO (23)	
<i>Grande e nero gli ricordarono tutta una scena</i>	p. 16
<i>Pesci neri</i>	p. 16
<i>Sfondo nero della camera</i>	p. 23
<i>Navi nere in mezzo al candore dei banchi di ghiaccio</i>	p. 26
<i>Razza nera</i>	p. 26
<i>Nera malinconia</i>	p. 28
<i>Neri demoni</i>	p. 32
<i>Cielo del color biancastro e lattiginoso che contrastava con la tinta quasi nera della riva</i>	p. 34
<i>Veli neri (del cielo)</i>	p. 38
<i>Nere nubi cariche d'elettricità</i>	p. 42
<i>Lunghe file nere</i>	p. 47
<i>Vele nere dei pirati</i>	p. 51
<i>Pesci neri</i>	p. 56
<i>Cassette nere simili a bare</i>	p. 68
<i>Elefanti si profilavano neri</i>	p. 69
<i>Neri scogli</i>	p. 73
<i>Veli neri cielo nero</i>	p. 74
<i>Lunghi tratti neri</i>	p. 80
<i>Acque nere del golfo</i>	p. 88
<i>Capelli neri inquadravano il pallore del volto</i>	p. 95

<i>Montagna grande, nera</i>	p. 100
<i>Sopracciglia nere</i>	p. 107
<i>Uva nera</i>	p. 109

BIANCO (20)	
<i>Panciotti di tela bianca</i>	p. 18
<i>Nuvole bianche</i>	p. 25
<i>Città bianche</i>	p. 37
<i>Cielo del color biancastro e lattiginoso che contrastava con la tinta quasi nera della riva</i>	p. 34
<i>Lettere bianche</i>	p. 42
<i>Templi severi, tutti bianchi sulle rocce sacre</i>	p. 42
<i>Palestre intarsiate di rettangoli, quadrati, trapezi bianchi</i>	p. 45
<i>Cigni di un candore immacolato</i>	p. 52
<i>Folte sopracciglia bianche contrastavano col colore scuro del volto</i>	p. 52
<i>Ali di piume bianche</i>	p. 57
<i>Lettere fiammeggianti, luminose</i>	pp. 58 59
<i>Orsi bianchi</i>	p. 67
<i>Palla bianca in cima al getto d'acqua</i>	p. 71
<i>Fanciulli albini</i>	p. 75
<i>Baffi bianchi</i>	p. 79
<i>Vegliardo dalla barba bianca</i>	p. 80
<i>Strada bianca che scendeva al porto</i>	p. 80
<i>Domani di notti bianche</i>	p. 85
<i>Camice bianco</i>	p. 88
<i>Guerrieri bianchi con gli elmi d'oro</i>	p. 88

<i>Cilindri di tela bianca</i>	p. 107
<i>Paura del bianco</i>	p. 107
<i>Corpetti bianchi</i>	p. 109

VERDE (8)	
------------------	--

<i>Torrente color smeraldo</i>	p. 19
<i>Poggi verdeggianti</i>	p. 21
<i>Persiane verdi</i>	p. 23
<i>Onde verdi del prato</i>	p. 70
<i>Alberi verdeggianti</i>	p. 72
<i>Erbetta molto verde</i>	p. 72
<i>Aiuole verdeggiano</i>	p. 108
<i>Geografie ora grigie, ora verdi, ma sempre azzurre</i>	p. 116

AZZURRO (6)	
--------------------	--

<i>Cielo blu</i>	p. 21
<i>Stendardi color del cielo</i>	p. 88
<i>Fiamme gialle e azzurrastrae</i>	p. 76
<i>Occhi azzurri</i>	p. 107
<i>Cielo azzurro</i>	p. 108
<i>Cielo azzurro</i>	p. 115
<i>Geografie azzurre</i>	p. 115

ROSSO (13)	
-------------------	--

<i>Giubbetto di velluto rosso</i>	p. 30
<i>Venezia la rossa</i>	p. 30
<i>Vino rosso</i>	p. 53
<i>Mano rossa e unta</i>	p. 55

<i>Velluto rosso</i>	p. 56
<i>Rosso papavero</i>	p. 70
<i>Giglio Rosso</i>	p. 71
<i>Boe rosso vermiglione</i>	p. 76
<i>Cubo ricoperto di velluto rosso</i>	p. 86
<i>Contadine rosse dall'emozione</i>	p. 89
<i>Poltrona di velluto rosso</i>	p. 91
<i>Facce rosse e sudanti</i>	p. 93
<i>Vino rosso</i>	p. 105

ALTRI COLORI

<i>(Nubi) tinte poi di rosa</i>	p. 82
<i>Tutto non era color rosa in quel paese</i>	p. 100
<i>Guance leggermente rosa</i>	p. 73
<i>Tingeva costantemente di rosa le statue</i>	p. 31
<i>Colonne d'oro</i>	p. 69
<i>Elmi d'oro e corazze d'argento</i>	p. 68
<i>Lupe orrendamente dorate</i>	p. 43
<i>Teiera d'argento</i>	p. 28
<i>Clamide diventa colore del mosto</i>	p. 53
<i>Scialli d'un giallo-arancione</i>	p. 105
<i>Onde gialle del grano</i>	p. 70
<i>Fiamme gialle-azzurrastre</i>	p. 76
<i>Peli biondo cinerino</i>	p. 107

<i>Baffi biondi</i>	p. 80
<i>Veli grigi della Dea Umidità</i>	p. 105
<i>Tinta grigio-violetta scendeva dal cielo</i>	p. 30
<i>Eran ricoperti di veli viola</i>	p. 88
<i>Nel cielo piccole nubi viola</i>	p. 82
<i>Vino color d'ambra</i>	p. 93
<i>Colore degli oggetti che la circondano sulla terra</i>	p. 111
<i>Colore del terreno</i>	p. 111
<i>Colore dell'ispirazione</i>	p. 114

PIÙ COLORI

<i>Pesci di vari colori</i>	p. 52
<i>Fagiani policromi</i>	p. 61
<i>Semi oscurità stalla / bagliori d'acciaio</i>	p. 39
<i>Onde policrome</i>	p. 70
<i>Salse d'ogni colore</i>	p. 62
<i>Ora grigie, ora verdi ma sempre azzurre</i>	p. 115

Facendo un resoconto di quanti e di quali colori De Chirico utilizza, emergono, in ordine decrescente, il nero, il bianco, il rosso, il verde, l'azzurro. Questi sono i colori preponderanti; è possibile correlare la loro ricorrenza e presenza ad una dimensione semantica. Innanzitutto si può assegnare a ogni tonalità un valore "negativo" o "positivo",

disforico o euforico (a livello profondo, timico). Qualche volta questo significato è esplicitamente espresso, altre volte è invece nascosto, implicito. Qui di seguito prenderemo in esame i diversi colori e la funzione che assumono nel testo, sottolineando come la loro qualità risulti coerente per il tessuto del racconto. Riporteremo pertanto una tabella dove, a sinistra, sarà indicato il contesto del colore, ossia il senso che assume all'interno del discorso in cui è inserito; e a destra il suo valore: positivo, negativo o neutro (nei casi in cui non possa essere attribuita una connotazione di grado).

IL VERDE	
<i>Pensò allora a Basilea che rotola con una violenza di torrente i suoi flutti color smeraldo</i>	neutro
<i>Paesaggio primaverile d'una poesia e d'una tranquillità stupefacenti: poggi verdeggianti e teneri</i>	positivo
<i>La sua casa, dalle persiane verdi, sorrideva in mezzo ai giardini</i>	positivo
<i>Ci si potrebbe imbarcare, partire sulle onde gialle del grano maturo o su quelle verdi dell'erba tenera</i>	positivo
<i>Sulle alture soleggiate alberi verdeggianti si scaglionavano</i>	positivo
<i>Le radure erano coperte di un'erbetta molto tenera e molto verde ove i fanciulli giocavano cacciando strilli giocondi</i>	positivo
<i>Gli alberi facevano un dolce brusio. Le aiuole verdeggiavano. I fiori dei giardinetti [...] esalavano i loro profumi</i>	positivo
<i>Monotona sinfonia dei grigi, dei grigi verdi, dei grigi ocra, dei verdi ocra</i>	neutro

Il verde è una tonalità solitamente associata, da De Chirico, a descrizioni di luoghi, per lo più naturali. La connotazione è positiva: il verde contribuisce a creare ambientazioni gioiose.

L'AZZURRO	
<i>Il cielo era blu, come un pezzo di carta teso; non vi era una parte più chiara all'orizzonte; blu dappertutto; un vero soffitto disteso sulla città</i>	positivo
<i>nel mondo finalmente pacificato avrebbero rigenerato l'umanità all'ombra dei loro stendardi color del cielo</i>	positivo
<i>Il cratere di un vulcano cominciò a vomitare tubini di fumo e corte fiamme gialle e azzurrastre.</i>	negativo
<i>I suoi occhi azzurri e dolcissimi si accendevano di una luce ineffabile</i>	positivo
<i>Le case sorridevano calme e civettuole nel loro candore. L'aria era tepida, il cielo era azzurro come il mare che si vedeva luccicare in fondo ai lunghi viali</i>	positivo
<i>Feste nelle borgate benedette sotto il grande cielo azzurro!</i>	positivo
<i>Tristezza delle geografie, ora grigie, ora verdi, ma sempre azzurre là ove si aprono i laghi e si stendono i vasti mari!</i>	positivo

L'azzurro è il più delle volte attribuito al cielo (tanto che si parla espressamente di «color del cielo») e al mare. Da questo punto di vista è una tinta euforica; cielo e mare, congruenti, vengono sempre descritti come estesi, immanenti, vasti e intrisi di una serenità e di una pacatezza che però, a volte, sa ribaltarsi del tutto. De Chirico figurativizza spesso i due spazi: «la traversata di quel lago immenso come un oceano, ove a volte scoppiavano orribili tempeste» (*Ebdòmero*: 29); «si trovava abbastanza lontano dal mare (*ibid.*: 34)», «scendeva nel greto dei torrenti» (p. 35), «fumo nel cielo minaccioso» (*ibid.*), «il sole era alto in un cielo senza nubi» (p. 41), «città incantevole costruita come un anfiteatri intorno al lago» (p. 57), ecc... Attribuisce a essi anche accezioni negative e in questi casi li relaziona a termini di opposizione e di svantaggio: minaccia, tempesta, notte.

A tal proposito si vedrà come l'oscurità in genere, manifestata in primis dal nero, rimandi a immagini e a situazioni negative, in contrasto con il chiarore, espressione di positività. Su quest'ultimo aspetto torneremo al momento dell'analisi del bianco, per i rapporti che intrattiene con le città del nord. È necessario anticipare, però, che l'indole degli abitanti del nord, connotati positivamente, si esprime soprattutto attraverso il colore degli occhi, che appunto è chiaro, azzurro.

IL ROSSO	
<i>Una giovane contadina molto bionda e molto bella, stretto il busto in un giubbotto di velluto rosso e con le braccia nude</i>	positivo
<i>Bastone perso nei canali di Venezia la rossa</i>	neutro
<i>Tovaglie macchiate di salsa e di vino rosso</i>	neutro (in contesto positivo)
<i>Il locandiere assetato di lucro vi mostra con la sua mano rossa e unta il vasto panorama</i>	negativo
<i>Elogio dei caffè che hanno i divani di velluto rosso</i>	positivo
<i>Dietro le onde policrome di quel mare fiorito del rosso papavero e dalla casta margherita</i>	positivo
<i>Giglio Rosso, quel signore che riguarda ridendo sotto i baffi, è sempre lui il demone tentatore</i>	negativo
<i>Una linea di piccole boe dipinte in rosso vermiglione segnavano il limite oltre il quale la sonda non toccava più il fondo</i>	neutro (in contesto negativo)
<i>[pietre inestimabili] poste sopra i zoccoli che consistevano in un cubo ricoperto di velluto rosso, esse brillavano in tutto il loro fulgore</i>	positivo
<i>Le belle contadine rosse dall'emozione</i>	positivo
<i>Seduto su una grande poltrona di velluto ros-</i>	negativo

<i>so, spariva ora anche lui quasi completamente nell'ombra e pensò con tristezza alla stupidità e all'egoismo di quell'uomo</i>	
<i>Mille bocche aperte in mezzo alle facce rosse e sudanti nell'ardore della calura meridiana</i>	negativo
<i>Bevette dalla sua borraccia qualche sorso d'acqua misto vino rosso, pulì, empì ed accese con cura la sua pipa</i>	neutro

Nel rosso positività e negatività si alternano senza una logica precisa. Il colore, energico e con un portato semantico autonomo, serve più che altro a evidenziare l'oggetto di cui si parla, assegnandogli una carica espressiva che accende l'immaginazione del lettore. È da notare come sia ripetutamente utilizzato nella descrizione dei tessuti e dei volti, cui conferisce forza e vitalità.

Del bianco e del nero è utile fare un'analisi comparata. Formano infatti una categoria tale per cui il bianco assume un aspetto positivo e il nero un aspetto negativo. A unirli, sul piano dell'espressione e del contenuto, è sempre un evidente contrasto. Si vedano, ad esempio, le pagine 38 – «colore biancastro e lattiginoso che contrastava fortemente con la tinta scura e quasi nera della riva»; p. 52: «folte sopracciglia bianche che contrastavano con il colore scuro del loro volto»; p. 95: «i capelli neri inquadravano il volto di un pallore eburneo».

In questo senso, oltre che alla scontata proporzione

bianco : nero :: positivo : negativo

si possono individuare altri investimenti, a partire dall'associazione della marca euforica al nord (alle sue città, ai suoi paesaggi) e della marca disforica al sud. Si avrà allora

bianco : nero :: nord : sud

Nelle descrizioni delle città del nord troviamo infatti occorrenze linguistiche che fanno riferimento alla luce, alla luminosità, quali «candore» (*ibidem*: 27), «chiaro» (*ibid*: 74). Le città del sud (e del-

dell'est) sono invece caratterizzate da atmosfere scure e di penombra: «nubi» (p. 74), «notte» (p. 88).

Esplicativo, nell'omologia tra i due punti cardinali e i due colori, è il passo di pagina 26: «Ve ne sono due, sì, due dei; il Nettuno bianco e il Nettuno Nero, vale a dire il Dio del nord e quello del sud; ed era il nero che parlava così protendendo di sopra al vasto mondo, verso il collega bianco, le sua braccia cariche d'alghes».

Detto ciò, si può rilevare che le stesse caratteristiche fisiche degli abitanti del nord, e in generale dei personaggi descritti come positivi, assumono tratti chiari: «i fanciulli albini» delle città benedette (p. 75), i «baffi bianchi» del buon padre del Figliol Prodigo (p. 79), la sua «barba bianca» (p. 80), i «guerrieri bianchi» che schiacciano i malvagi (p. 88), ecc...

Perfino oggetti e cose sono bianchi se portatori di benefici. Si pensi ancora alla parabola del Figliol Prodigo: la strada che attraversa per giungere dal padre, la strada, quindi, del ritorno e del perdono, è una «strada bianca» (p. 80); viceversa, oggetti e cose si dipingono metaforicamente di nero se sono latori di senso negativo: le file dei trafficanti sifilitici sono «file nere» (p. 47), le rondini che fondono l'aria cacciando gridi stridenti si muovono in «lunghi tratti neri» (p. 80).

Per concludere, l'uso del bianco (e del concetto di luminosità) è relativo ai momenti in cui De Chirico descrive luoghi in termini astratti, vaghi, ma facilmente ricollegabili ai suoi quadri. È il caso delle numerose menzioni di forme geometriche, di templi, di statue, di tutti quegli elementi, insomma, che costituiscono la colonna portante della sua opera e che appunto vengono immaginati bianchi: «templi severi tutti bianchi sulle rocce sacre» (p. 43), «palestre intarsiate di rettangoli, quadrati e trapezi bianchi» (p. 45), «ovunque scritte fatte con lettere fiammeggianti» (p. 58), «*la felicità ha i suoi diritti*, ecco ciò che in lettere luminose si vedeva scritto sulla porta principale» (p. 59).

Uno scritto teorico suggella la costruzione di questo sistema. De Chirico vi afferma: «è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare «metafisica» e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità»;¹⁶ testimonianza

¹⁶ Cfr. G. De Chirico, "Noi metafisici", in De Chirico 1985, p. 70.

che, come una dichiarazione d'intenti, delinea i tratti principali della sua pittura metafisica: solida, inquadrata, geometrica, nitida e fatta di contorni, lontana dalla nebulosità e dall'indefinitezza impressionista.

3.6. Laura Carpanese. *Ebdòmero* e gli odori: la metamorfosi

Il mio lavoro è una ricerca e un approfondimento sulla concezione del senso olfattivo in *Ebdòmero*. Ho estratto dal testo i passaggi in cui De Chirico tematizza l'odore, li ho esaminati nella loro specificità e ho poi provato a metterli in relazione. Infine, ho tenuto conto del loro significato per il contesto in cui si trovano inseriti.

Una metamorfosi fisica e interiore, nei personaggi e nell'atmosfera, si manifesta ogni volta che De Chirico percepisce con l'olfatto qualcosa. L'odore è il campanello d'allarme per il mutamento di una condizione, che tutti i personaggi di *Ebdòmero* sembrano attendere inconsciamente, come attendono del resto i soggetti dei suoi quadri.

Benché si pensi sempre, benché il nostro cervello non smetta mai di pensare, noi sappiamo benissimo cos'è il pensiero e come esso si esprime.

I. *Pensiero e parola*

Con questa affermazione si apre il saggio filosofico *Discorso sul meccanismo del pensiero*. Qui De Chirico riflette sulla natura dei concetti, sostenendo principalmente che "la parola" non è la vera essenza del nostro pensiero; gli uomini primitivi, infatti, avevano "il gesto" come mezzo comunicativo derivato dal pensiero. La "parola" doveva ancora nascere. «Tutte le cose ed i fenomeni esistenti che sono stati visti dall'uomo si sono impressi nel suo spirito sotto forma d'immagini, prima che la parola fosse stata trovata per designarli».¹⁷ Secondo De Chirico ogni cosa esistente viene memorizzata dal cervello sotto forma di immagine e la parola serve per comunicare il pensiero, quindi le immagini memorizzate. Più lenta rispetto all'immagine, la parola rallenta lo scorrere dei nostri pensieri aiutandoci ad analizzare le im-

¹⁷ De Chirico 1985, p. 409.

re le immagini e realizzando, così, più chiaramente le idee. La civiltà egiziana – continua De Chirico –insegna che il pensiero procede per immagini più che per parole. Ad essere tracciata su papiro o su qualsiasi altra superficie non era la parola, ma l'immagine dell'oggetto.

II. Pensiero e sensi

Sempre nello stesso saggio De Chirico fornisce nozioni tecniche sulla natura del pensiero, che analizzate e schematizzate si presentano come segue:

impressioni > sensi > immagini > pensiero

I nostri sensi ricevono delle impressioni di ordine visuale, tattile, olfattivo, uditivo e gustativo. Queste vengono comunicate al cervello sottoforma di immagine, il che caratterizza molto il modo di pensare. C'è una prevalenza di immagini visuali, poiché è più facile registrare un oggetto per il suo aspetto fisico e concreto. Quando l'oggetto è ben definito, l'immagine è ben definita; quando l'immagine è imprecisa, l'oggetto diviene «concezione». Le impressioni ricevute dai sensi vengono inviate al cervello solo quando il nostro corpo si è completamente familiarizzato con esse. Le impressioni più importanti per noi sono quelle che per l'estensione della loro durata si trasformano in sentimenti.

III. Immagini e sentimenti

De Chirico considera i sentimenti, le idee metafisiche e i concetti una conseguenza delle nostre immagini. Se la tristezza e la felicità sono i sentimenti più forti per il nostro spirito, le immagini nel nostro cervello risulteranno più impressionanti. Per l'autore, infatti, tali sentimenti vengono memorizzati dal cervello con l'immagine di qualcosa che, per la tristezza, è assente, per la felicità presente. Più l'immagine dell'assenza della cosa desiderata è forte e intensa, più grande è la nostra tristezza. Per la felicità è l'esatto contrario: più l'immagine è luminosa nel nostro cervello, più siamo felici. E questa luminosità non si limita alla nostra mente, ma invade la realtà, rendendo tutto più piacevole e bello.

De Chirico definisce allora le immagini «pensieri del corpo». Infatti «i momenti in cui pensiamo o sentiamo per mezzo del nostro corpo sono probabilmente i soli momenti in cui il nostro cervello non pensa poiché esso è completamente occupato ad ascoltare i pensieri del nostro corpo».¹⁸

IV. Gli odori in “Ebdòmero”

I negozi erano chiusi in quel momento e ciò conferiva a quella parte della strada un aspetto di noia malinconica, una certa desolazione, quell'atmosfera particolare che hanno di domenica le città anglosassoni. Nell'aria *fluttuava un leggero odore di depositi di mercanzie e di derrate alimentari*; odore indefinibile e altamente suggestivo che si sprigiona dai magazzini vicino alla banchine, nei porti. L'aspetto di consolato tedesco a Melbourne era un'impressione puramente personale di Ebdòmero (*Ebdòmero*: 1).

Ebdòmero ricordava quelle cene a base di triglie putrefatte, che avvelenavano i bagnanti e li facevano torcere tutta la notte, in preda alla coliche, nelle camere d'albergo, sopra i letti le cui lenzuola erano riscaldate dalla canicola, *in un'aria irrespirabile, ove l'odore del linoleum si mescolava a quello delle latrine poco pulite*; [...] i pavoni che trascinarono la loro coda ocellata sotto gli alberi del parco incolto, caratterizzavano assai bene con i loro gridi strazianti la particolare atmosfera di quella facciata fuori moda (*ibid.*: 19-20).

Gli alberi di limone odoravano molto forte e lui cantava con la sua voce potente e melodiosa; a volte cantava piano, in sordina, come se avesse voluto raccontare a n circolo d'intimi, di persone fatte per capirlo, il gran dolore del bandito condotto al supplizio: «Addio alte montagne e voi, rocce scoscese! Notti che la luna bagnava col suo dolce chiarore, addio! la malattia non mi atterra, eppure io vado a morire». [...] Coricato bocconi sulla piattaforma, immobile come un ceppo, egli non aveva più nulla di umano. Non faceva neppure pensare alle statue. [...] Quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto pietrificato; per ciò ricordava un po' i cadaveri scoperti a Pompei (*ibid.*: 23).

La città era piena di *fontane calde, alcune delle quali erano solforose*. [...] Ebdòmero sentì l'attaccamento che lo legava a quell'albergo; sentì quanto quell'attaccamento cresceva ogni giorno; pensò all'ora della separazione e quel pensiero gli procurò una profonda tristezza; ma egli non poteva fare altrimenti (*ibid.*: 34).

¹⁸ *Ibid.*, p. 412.

Il sole era alto in un cielo senza nubi, ma velato d'una leggera nebbia che annunciava l'estate vicina; non un soffio; *l'odore forte del vino afro e guasto* saliva dalle grotte profonde ove russavano, ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri, i frati e i contrabbandieri cacciati del nuovo governo. L'ombra ai quadranti segnalava mezzogiorno; però qualche momento dopo lo stato dell'atmosfera mutò. [...] il cambiamento che ebbe luogo nell'atmosfera era così poco percettibile che ogni altr'uomo, meno attento e sensibile di Ebdòmero, non l'avrebbe osservato; l'aria, infatti, non era più immobile; la banderuola del campanile, che rappresentava un gallo stilizzato, si mosse leggermente (*ibid.*: 42).

In fatto di profumi, egli non usava che *l'acqua di Colonia, marca Farina*; diceva che era il solo profumo che sopportasse e che avesse per lui un certo potere evocativo. Proprio nel momento in cui Ebdòmero ebbe finito di pronunciare quest'ultime parole, un colpo di cannone echeggiò; tosto uno stormo di piccioni, spaventati dallo sparo, passò come un turbine vicino al balcone (*ibid.*: 78).

«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 (ricordatevi ciò che vi ho detto, già parecchie volte, a proposito del sonno del pomeriggio) *si sente l'odore delle strade innaffiate di fresco*. Se la città è sita in riva al mare, la *potenza suggestiva* di quest'odore viene, a causa proprio di questo fatto, *duplicata e persino triplicata*. È ciò che mi raccontava sempre mio padre evocando la città ove egli aveva passato la sua infanzia» (*ibid.*: 106).

V. *Metamorfosi, atmosfera e impressioni*

Già nelle prime pagine De Chirico descrive una sensazione di odore, «di depositi di mercanzie e di derrate alimentari», inserito in una situazione di «atmosfera particolare». Ebdòmero ne ricava, per un edificio che a suo avviso sembrava «un consolato tedesco a Melbourne», «un'impressione puramente personale». Non è un caso che tale percezione sia provocata dallo stimolo di un odore. Ricordiamo che nel *Discorso sul meccanismo del pensiero* De Chirico spiega esplicitamente come il nostro pensiero sia composto di immagini che il cervello memorizza quando riceve un'impressione tramite uno dei cinque sensi. Questo passo mette in processo, pertanto, uno di quei brevi istanti in

grado di determinare, nella visione di Ebdòmero, la metamorfosi di un edificio.

L'intera struttura del romanzo è concepita così, fin dal principio. Anche i tre puntini dell'incipit sono la trasformazione e il seguito di uno stato di attesa.

L'odore in quanto sintomo di un cambiamento di scenario trova esplicitazione nell'episodio del Figliol Prodigio.

In fatto di profumi, egli non usava che l'acqua di Colonia, marca Farina; diceva che era il solo profumo che sopportasse e che avesse per lui un certo potere evocativo. Proprio nel momento in cui Ebdòmero ebbe finito di pronunciare quest'ultime parole, un colpo di cannone echeggiò; tosto uno stormo di piccioni, spaventati dallo sparo, passò come un turbine vicino al balcone (*Ebdòmero*: 78).

Vengono quasi subito in mente i tanti quadri con Locorto come manichino e il padre nei panni di una statua. Circostanze in cui la modernità abbraccia la tradizione.

Ma restituiamo l'episodio al suo contesto. Ebdòmero sta parlando con alcuni amici di un giovane artista temerario, Locorto appunto, che ad un certo momento decide di provare una vita indipendente dal padre e lontano da casa. Ora, nella descrizione del succedersi degli avvenimenti, e per noi a lettura ultimata, l'accento alla preferenza del personaggio per un tipo di profumo diventa, insieme al colpo di cannone, la cifra che ne presagisce il ritorno. Tale "sentore" è esplicitato dall'allusione al «potere evocativo» del profumo. Nel complesso è un caso di "metamorfosi" della narrazione che non coinvolge Ebdòmero direttamente; lo vede piuttosto testimone di un momento fatale che spegne la tristezza del padre per suo figlio.

Il romanzo è ricco di relazioni fra ricordi, sogni e impressioni che, come con l'acqua di Colonia, provocano un cambiamento dello status iniziale.

Il sole era alto in un cielo senza nubi, ma velato d'una leggera nebbia che annunciava l'estate vicina; non un soffio; l'odore forte del vino afro e guasto saliva dalle grotte profonde ove russavano, ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri, i frati e i contrabbandieri cacciati del nuovo governo. L'ombra ai quadranti segnalava mezzogiorno; però qualche momento dopo lo stato dell'atmosfera mutò. [...] il cambiamento che ebbe luogo nell'atmosfera

era così poco percettibile che ogni altr'uomo, meno attento e sensibile di Ebdòmero, non l'avrebbe osservato; l'aria, infatti, non era più immobile; la banderuola del campanile, che rappresentava un gallo stilizzato, si mosse leggermente (*ibid.*: 42).

In apparenza il cambio di atmosfera, avvertito pochi istanti dopo mezzogiorno, potrebbe essere esclusivamente meteorologico e De Chirico è bravo a farlo sembrare tale.

Ebdòmero sa di non vedere «nere nubi cariche di elettricità che immergono il paese in un'oscurità d'apocalisse mentre raffiche d'acqua e di vento rovesciano ogni cosa al loro passaggio» (*ibid.*), ma intuisce che «la leggera nebbia che velava il cielo senza nubi» annuncia l'arrivo dell'estate. È la banderuola del campanile a richiamare l'attenzione. L'atto di percepire ed intuire qualcosa seguendo una sensazione o una visione provoca in Ebdòmero una metamorfosi interiore che trasforma la consapevolezza «dell'orrore degli aspetti di fine primavera» (*ibid.*) in un'intuizione che lo conduce al godimento dell'atmosfera estiva. Che cosa accade mentre l'ombra dei quadranti segna mezzogiorno? Dalle grotte profonde, dove russavano ubriachi frati e contrabbandieri, saliva un forte odore di vino afro e guasto.

VI. Metamorfosi e presentimento

Molti sono i punti del romanzo in cui Ebdòmero si ritrova ad avere una sensazione di presentimento verso qualcosa che deve accadere. Lo stato di attesa si rivolge verso il futuro – mentre, al contrario, la nostalgia “si ritira” nel passato – e sentire un odore, per Ebdòmero, significa preavvertire un futuro o addirittura già subito trasformare il futuro in presente.

La città era piena di fontane calde, alcune delle quali erano solforose. [...] Ebdòmero sentì l'attaccamento che lo legava a quell'albergo; sentì quanto quell'attaccamento cresceva ogni giorno; pensò all'ora della separazione e quel pensiero gli procurò una profonda tristezza; ma egli non poteva fare altrimenti (*ibid.*: 34).

È interessante vedere come un presentimento possa nascondersi dentro un sentimento, in questo caso nell'attaccamento di Ebdòmero per un albergo. Se consideriamo l'accezione letterale del termine, il

pre-sentimento è una sensazione che avviene prima del sentimento. Ebdòmero, in effetti, sente tristezza non perché si sta separando da un luogo, ma perché anticipa le proprie emozioni prevedendo quello che accadrà in un futuro imminente. Immaginare un evento al punto da poterlo pre-vedere e/o pre-sentire col corpo: ecco la spiegazione del pre-sentimento. Ebdòmero lega il giorno della separazione all'odore delle fontane solforose, prima di sentire una profonda tristezza. Nel *Discorso sul meccanismo del pensiero* De Chirico si sofferma a lungo sui sentimenti di tristezza e di felicità, in grado di suscitare le impressioni più forti e quindi le immagini più chiare nella nostra mente. Tanto l'immagine quanto l'impressione esistono grazie al senso olfattivo, che provoca un cambiamento interno.

VII. *Metamorfosi fisica*

Gli alberi di limone odoravano molto forte e lui cantava con la sua voce potente e melodiosa; a volte cantava piano, in sordina, come se avesse voluto raccontare a un circolo d'intimi, di persone fatte per capirlo, il gran dolore del bandito condotto al supplizio: «Addio alte montagne e voi, rocce scosse! Notti che la luna bagnava col suo dolce chiarore, addio! la malattia non mi atterra, eppure io vado a morire». [...] Coricato bocconi sulla piattaforma, immobile come un ceppo, egli non aveva più nulla di umano. Non faceva neppure pensare alle statue. [...] Quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto pietrificato; per ciò ricordava un po' i cadaveri scoperti a Pompei (*Ebdòmero*: 23).

L'incontro di Ebdòmero con Re Lear è caratterizzato dalla presenza di un odore molto forte di limone. Il cambiamento che di regola è dovuto a un particolare odore nell'aria può anche suscitare una metamorfosi fisica nei personaggi che Ebdòmero incontra. Si tratta, in questo caso, di un uomo pietrificato, simile a una delle tante figure dipinte da De Chirico. Nella produzione dell'artista il genere della statua è molto diversificato: si vedono sculture che stanno per animarsi – il gesso o il marmo prende colore – o viceversa persone umane che vanno verso la statuficazione; ci sono ruderi di monumenti – morti – ma anche pietre viventi. Re Lear, a forza di stare perennemente coricato su una piattaforma di legno bianco, assomiglia ai cadaveri di Pompei, con la differenza che è vivo e in continua mutazione. L'immobilità e l'eternità lo hanno trasformato in un grosso pezzo di legno, che oramai fa corpo unico con

lui. La metamorfosi fisica può essere prevista o al contrario inaspettata; è cioè l'effetto conclusivo di un'attesa, finita o infinita, o un cambiamento radicale, introdotto anch'esso dal forte stimolo di un odore.

3.7. Giovanna Zen. *Ebdòmero*. Percorsi passionali

Dare una definizione della struttura narrativa di *Ebdòmero* è difficile quanto è semplice escluderla da schemi ben definiti come quelli del romanzo o del racconto.

Di questa singolare successione di azioni e di attanti ho scelto di analizzare il mondo passionale, l'universo di finzioni che si producono in un'atmosfera di sogno realistico e di falsate percezioni.

La forma di *Ebdòmero* è coinvolgente; come distratti da agenti esterni, si procede per immagini distinte, valorizzandone, in flash immaginari, i colori, gli spazi, le temporalità nascoste nei nostri pensieri di lettori. Le azioni e i luoghi narrati, piacevolmente coesi nel loro svolgimento, altrettanto incoerenti nel loro senso, ci catapultano in una dimensione astratta, immaginaria, fornendoci le coordinate passionali del protagonista. Questi investe ruoli intercambiabili e sempre più, nel corso della lettura, ci appare familiare, al punto che ne assumiamo le capacità sensoriali.

Disgiunzioni e congiunzioni non sono da intendere come momenti statici e inessenziali del racconto, ma come luogo dove accade qualcosa, che non è dell'ordine del pragmatico, dell'azione vera e propria, e nemmeno dell'ordine del cognitivo, del sapere e del dire, ma appartiene appunto a quella dimensione eccedente la narrazione tradizionale qual è, appunto, la dimensione passionale.

Il concetto di passione dal quale partire non riguarda l'azione dal punto di vista di chi la subisce, ma un conglomerato virtuale di azioni, alcune delle quali possono realizzarsi, mentre altre restano soltanto possibilità inespresse, aperte a racconti ulteriori. Nell'interessante logica narrativa adottata da De Chirico la combinazione delle passioni, contrastanti anche quando concomitanti, ma soprattutto sempre caratterizzate da un'armonia-disarmonia,¹⁹ non è meccanico; «non chiama

¹⁹ Penso al termine di *sensazione concomitante*; in psicologia, particolare fenomeno, de-

in causa mere reazioni psicofisiche, banalmente emotive; bensì è posta in costante, fondamentale relazione con gli elementi di pensiero, di giudizio; con le articolazioni selettive dell'esperienza».²⁰

Come controcampo dei diversi percorsi generativi passionali, è presente, in *Ebdòmero*, una commistione di sfere di destinazione. In un universo assiologico nuovo, anche le sensazioni avranno connotazioni differenti al termine della lettura. La matrice empirica a cui far riferimento è richiamata alla memoria pagina per pagina: consiste nel distacco da una sensazione terrena personale verso una tattilità materiale immaginifica.

Rispetto alla dimensione sensoriale del racconto, farò una breve analisi dell'uso dell'olfatto. Nella frase «risaliva verso le tre del mattino il viale degli alberi di limone in mezzo a due giovani donne di facili costumi alle quali offriva il braccio» (*Ebdòmero*: 18), una sinestesia, accettata corporalmente e a noi estranea solo ad una prima lettura, è manifestata da un olezzo sotteso. L'olfatto, quello piacevolmente stimolato dalle zagare, apparirà a Ebdòmero, e più tardi anche a noi, non più come un profumo gradevole, ma più volte in qualità di «odore ossessionante del limone la cui buccia rende indigeste le creme e i dolci proprio come fanno l'aglio e la cipolla nelle vivande. Ecco gli alberi di arance coi loro fiori osceni, dai simboli inconfessabili» (*ibid.*: 55). E ancora: «Sul selciato, sola traccia della folla partita, spazzature d'ogni sorta erano sparse; ma ciò che predominava soprattutto erano le bucce d'arance e i mozziconi di sigari schiacciati» (p. 47).

Io non parlerei di sensi in generale, ma piuttosto di una narrazione in cui i sensi offrono delle coordinate nuove, perché riguardano un corpo non generico, ma già interno all'universo di Ebdòmero. Un corpo che sa perciò godere dei suoi enigmi e accettarne, in parte, la condizione di irrisolutezza. In questo mondo, alquanto improbabile, agrumi, fichi, triglie sono esclusivamente evocatori di cattivi pensieri: «diceva che il solo profumo che sopportasse e che avesse per lui un certo potere d'evocazione era l'acqua di Colonia, marca Farina» (p. 78). Qui, come in molti altri passi, l'aspetto che affascina non è tanto

nominato anche *sinestesi*, per cui alcuni individui avvertono le sensazioni corrispondenti a un dato senso associate a quelle di un senso diverso.

²⁰ Cfr. Fabbri e Sbisà 1985.

quel che riescono a creare i sensi, quanto piuttosto il loro potenziale evocativo: i sensi, dunque, come evocatori di immagini. Fabbri chiama giustamente in causa il concetto di sagacia, che «ha a che fare con i sensi, con l'olfatto. La sagacia è il modo di cercare le tracce, è una saggezza che nasce dalla ricerca e dal fiuto costruttivo per trattare gli oggetti, trasformarli in parabole, prendere la distanza giusta, sapere cosa cercare».²¹

Per lo stesso meccanismo narrativo assistiamo allo «stridore ossessionante delle cicale» (*Ebdòmero*: 35), segno della partecipazione timica del protagonista. Anche qui l'evento sensoriale non lascia spazio ad interpretazioni soggettive: la soggettività è solo il risultato di articolazioni selettive dell'esperienza. Il medesimo stridore si sarebbe potuto definire come frinire. Trova conferma la teoria che descrive un elemento, quale l'intensità di una passione, non per il suo mero contenuto informativo, ma per il punto di vista di chi lo vive e lo narrativizza.

Percorrendo le sale di una mostra di quadri di De Chirico, potremmo non provare forti "patemi d'animo" nell'accorgerci che le sequenze di immagini ordinatamente appese, cronologicamente suddivise, hanno per noi un significato oscuro; la stessa cosa potrebbe accadere ad una lettura superficiale del racconto. Nella prima pagina l'autore lancia il guanto della sfida. Ebdòmero ha dedotto (almeno lo avesse solo intuito!) che noi lettori, forse (uno spiraglio di fiducia rimane), non abbiamo ben compreso il senso delle sue parole. Siamo allora messi di fronte a un bivio: ritirarci verso sonni tranquilli o partecipare attivamente alla tensione passionale del protagonista nel tumulto di visioni, sentori o letture (non a caso) completamente arcane.

Dapprincipio mi aveva incuriosito la successione dei verbi «vedere, udire o leggere» (*Ebdòmero*: 11). Pensavo che il leggere fosse estraneo alle altre due azioni, legate alla sfera della propriocettività; poi ho capito che tutte riguardano invece forme dello spirito che De Chirico ha voluto accrescere nei lettori, in un'esperienza coinvolgente dall'inizio alla fine. I tre verbi sono sintatticamente legati dalla congiunzione *o*, che gioca una doppia valenza, esclusiva e inclusiva. Essi propongono varie sfere di sensazioni: ci sfidano a cogliere, nella tensione timica di

²¹ Cfr. Fabbri 2000.

Ebdòmero, la nostra; e sollecitano ad allenare la capacità di immersione in una lettura attiva, paragonabile a quella del protagonista, con cui l'autore si identifica. Per approfondire questi aspetti, occorre esaminare percettivamente la pragmatica dei sensi del racconto.

Una buona analisi di una sfera passionale esige che si vada in cerca non solo di passioni nominabili e nominate, ossia di stereotipi patemici, ma anche, e soprattutto, di disposizioni patemiche. Tali disposizioni non sono ancora passioni vere e proprie, e forse non lo saranno mai. Si costituiscono, piuttosto, come semplici trasporti verso cose, persone o situazioni; o sono forme di distacco, di disamore, di indifferenza verso quelle stesse cose, persone o situazioni.

Il meccanismo con cui si presentano le passioni in *Ebdòmero* appare codificabile: le passioni volgono verso la ricerca e l'appropriazione di un senso dell'ineffabile o di una nera malinconia; ma soprattutto, nella maggioranza dei casi, provocano un acuire dei sensi stessi, che scatenano poi immaginazioni. Si assiste ad un complesso intersecarsi di esperienze; le immaginazioni non fanno sempre parte del mondo dei ricordi del protagonista; il flusso di immagini, eterogenee – relative a ricordi, certo, ma anche a sogni, ad allucinazioni, a rivisitazioni di quadri, propri o altrui – complica l'attività di memorizzazione del lettore.

A questo proposito un elemento ricorrente nella struttura narrativa di *Ebdòmero* è la frammentazione delle azioni. Il testo è autonomo rispetto all'opera pittorica, ma la sua impronta è visuale: la scrittura sembra avvalersi della cognizione percettiva caratteristica di chi fruisce di un succedersi di immagini. Lo conferma, contenutisticamente, il fatto che le azioni spesso non sono altro che descrizioni. Consistono nella messa in prospettiva di quadri realmente dipinti, dall'autore o da altri artisti.

Da lungo tempo ormai mi son reso conto che io penso per mezzo di immagini o raffigurazioni. Dopo lungo riflettere ho constatato che, in fondo, è l'immagine la principale espressione del pensiero umano, e gli altri fattori, per mezzo dei quali si esprime il pensiero, come, ad esempio, le parole, i gesti e le espressioni, non sono che espressioni secondarie che accompagnano l'immagine, fattore principale del nostro pensiero.²²

²² Sono riflessioni nate dall'incontro con Alfredo Casella. Comparvero così, nel 1943, ne *La Rassegna musicale*, nn. 5-6.

Nell'assiologia dell'opera dechirichiana l'enigma detiene un posto di primaria importanza, anche nella condizione implicita di irrisolvibilità. Così, se il modo impiegato per avvalorare le sensazioni è quello di sottenderle, la strategia usata per rendere i quadri visioni è presentarli in veste di azioni viventi, riconoscibili, come immagini, solo a posteriori. Vale poi la pena di considerare il meccanismo inverso, per cui quadri di artisti palesemente frutto dell'invenzione di De Chirico acquistano autorevolezza, pur non esistendo. Sembra che l'autore voglia dar vita a qualcosa di incorporeo e contemporaneamente, all'inverso, pietrificarne l'essenza.

Gli abitanti del mondo di *Ebdòmero* investiti del ruolo di statua hanno infatti un tratto ricorrente: risultano umanizzati. Vivono in una dimensione di passaggio. Più che vivere, sembrano abbracciare «l'insieme delle funzioni che resistono alla morte».²³ Facciamo così la conoscenza di

filosofi idropici, semidei divenuti preziosi a forza di voler parere semplici e alla mano, facevano i furbi e dopo aver attaccato i loro abiti ai rami chiazzi di calce d'un magro fico che sorgeva sulla riva, entravano nell'acqua *per non bagnarsi*, dicevano essi e, spesso, aspettavano intere giornate che quegli strani temporali scoppiassero per avere l'occasione di tirar fuori quella fine fred-dura (*Ebdòmero*: 61).

I personaggi in questione formano un gruppo scultoreo. Sono inseriti in un paesaggio di calce e a volte si bagnano per la pioggia. Sono «alla mano» o più esattamente alla vista dei passanti-lettori. De Chirico ritorna in un'altra sequenza su «quella società di guerrieri ascetici e di gentiluomini disingannati» (*ibidem.*: 63), in assoluto distacco dal mondo, e li distingue da figure «che non avevano altra risorsa se non quella di appoggiare la loro schiena indolenzita al duro e freddo tamburo di una colonna» (*ibid*). Statue defraudate della loro naturale imponenza, ma ironicamente dotate di caratteristiche bizzarre (buffe, esilaranti, per gli amici di Ebdòmero): il Pericle guercio, ad esempio, in contemplazione di una moneta, intenerito dal profilo di donna ivi inciso (p. 62). La scultura, probabilmente in marmo, subisce un cambia-

²³ È la definizione di vita data da Michel Foucault, in Foucault 1963. Cfr. Agamben 1996, pp. 39-57.

mento di materia nell'incontro con una silhouette in bronzo; forse è rapita all'idea che abbia un solo occhio come lui.

Descrivere una statua mentre contempla qualcosa di inanimato non può valere, in De Chirico, che come esplicitazione della differenza della sua natura:

In ogni giardino, disteso in una poltrona, giaceva un gigantesco vecchio interamente di pietra [...]. 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; si sarebbe detto che, sofferenti d'un eterno torcicollo, essi temessero di fare il minimo movimento per paura di risvegliare il dolore (pp. 72-73).

3.8. Valentina Zanatta. Meditazione e filosofia in De Chirico

Mi ripropongo, qui di seguito, di considerare l'opera di De Chirico alla luce dei diversi modi in cui questo autore sviluppa l'azione del "pensare". Artista e insieme filosofo, De Chirico si esprime attraverso due mezzi comunicativi, la pittura e la scrittura. In questo senso impiega un metodo che funziona per associazioni di immagini anche nei testi letterari. E ha un suo universo semantico coerente, ma non coeso. La filosofia cui faccio riferimento non è sicuramente una sistematica teorica, bensì un pensiero che riporta a Nietzsche e «ai filosofi che hanno superato la filosofia [...], poiché hanno superato la contemplazione dell'infinito».²⁴ La formula specifica è la meditazione, messa in atto attraverso esercizi spirituali.

Oggetto della mia ricerca saranno i quadri e gli scritti di De Chirico, tra cui *Ebdòmero* (1929) e *Il Meccanismo del pensiero* (1985). Le riflessioni sviluppate sono frutto di un'osservazione personale e intendono aprire delle possibilità, delle ipotesi, sulla produzione dell'autore.

²⁴ «L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni. Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia». Cfr. "Teoria della metafisica", in De Chirico 1985, p. 68.

Tra il 1942 e il 1943 De Chirico scrive un saggio dal titolo *Discorso sul meccanismo del pensiero*. Saggio filosofico. In poche pagine l'artista parla dello sviluppo del pensiero nella mente umana e dei fattori che lo determinano. Afferma: «La forma corrente del pensiero umano è l'immagine visuale» (*ibidem*: 409), formata dalle impressioni sensoriali che il cervello riceve. Le immagini esistenti nel nostro spirito raffigurano dei concetti, dei sentimenti o delle idee metafisiche. Per De Chirico anche i sentimenti generano delle immagini, in particolare tristezza e felicità. La tristezza fa materializzare l'assenza della cosa desiderata, e le immagini sono allora buie; al contrario la felicità è la presenza della cosa desiderata, per cui le immagini sono luminose. Le idee metafisiche non sono né fantasia né realtà, il loro legame più forte è quello con le impressioni, che sono «veri e propri pensieri sentiti dal nostro corpo» (*ibid*: 412). «I momenti in cui noi sentiamo o pensiamo per mezzo del nostro corpo sono probabilmente i soli momenti in cui il nostro cervello non pensa poiché esso è completamente occupato ad “ascoltare” i pensieri del nostro corpo (*ibid*)». Questa frase, fondamentale per il tema del pensiero e della meditazione, conclude il saggio. In *Ebdòmero* i problemi complicati che portano alla meditazione occupano lo spirito. La meditazione può essere un esercizio rivolto, oltre che all'ascolto dei pensieri della mente, anche all'ascolto dei pensieri del corpo.

Ebdòmero è un racconto multifaccettato, difficile da definire. È un montaggio di generi, tra cui si trovano, ad esempio, la parabola e il papier collé. Mi dedicherò all'analisi di uno di questi, l'esercizio filosofico.

Innanzitutto è da rilevare che il pensiero di *Ebdòmero* assume valore in contrapposizione all'«imbecillità umana che [egli] considerava immensa ed eterna come l'universo» (*Ebdòmero*: 66), cioè al modo di pensare dell'uomo comune, contemporaneo e non. Il problema sta nella non comprensione delle persone, non solo quelle che disgustano l'artista, ma anche i suoi amici. Nel rivolgersi a loro, suoi discepoli fedeli, *Ebdòmero* parla anche a noi. Amici che non intendono, ma anche amici da mettere in guardia e a cui presentare degli enigmi.

Fin dalle prime pagine il personaggio riflette sulla difficoltà di comunicare, di farsi capire, essendo il suo pensiero posto a una certa altezza o profondità. Afferma: «A me, il pensiero che qualcosa sia sfug-

gito alla mia comprensione, impedirebbe di dormire, mentre la gente in genere può vedere, udire, o leggere cose per essa completamente oscure senza turbarsi» (*ibid.*: 11). È turbato di fronte all'incomprensione, perché ritiene indispensabile capire.

All'interno del testo vengono chiamati in causa filosofi idropici che disgustano Ebdòmero, e «un pittore amante la penombra, che per soddisfare un desiderio di un romanticismo di cattiva lega, voleva costringere decine e decine di individui a stare nell'oscurità, senza pensare che tra tutta quella gente vi erano forse dei fotomani» (*ibid.*: 91). Ebdòmero, dopo aver guardato in modo assorto l'uomo, «pensò con tristezza alla stupidità e incommensurabile egoismo di quell'individuo», che era tra l'altro senza tatto, «una delle principali virtù dell'uomo» (*ibid.*: 27) per Ebdòmero. Il personaggio preferisce rivolgere a se stesso le sue domande, benché gli amici vengano considerati «i soli che, malgrado tutto, mi abbiate finora meglio capito» (p. 101).

In sintesi, si può distinguere il pensiero di Ebdòmero in tre generi: 1) la riflessione e il pensiero comune, 2) i ricordi; 3) la meditazione. Ci sono momenti, inoltre, in cui «il filosofo» ritiene sia «meglio non pensarci» (p. 13); «non bisognava pensarci» (p. 74) – soprattutto rispetto a cose che per lui non hanno rilevanza.

Ebdòmero pensa spesso nel senso più comune del termine; in alcuni casi riflette, fantastica o lo si vede pensoso. Rimembra i sogni dell'infanzia, con città, esperienze metafisiche e associazioni che avvenimenti, oggetti, persone gli fanno venire in mente. È rappresentato pensoso anche nel quadro di un amico pittore, a sottolineare quello che è un contrassegno forte del suo carattere. Il dipinto in questione, *Caucaso e Golgota* (1894), non esiste nella realtà o meglio richiama due quadri di Klinger (*Trasporto di Prometeo*, 1894, Tav. 16; *Crocifissione*, 1894, Tav. 17), ma poi al suo interno, sopra una pietra, siede «Ebdòmero pensoso che guardava un lontano paesaggio di officine e di comignoli fumanti» (*ibid.*: 27). Subito dopo il narratore aggiunge che «il pensiero dell'artista è profondo», ma che «quella pittura rimase per tutti un enigma». Con questi accorgimenti De Chirico pone l'accento sugli aspetti arcani del romanzo.

I ricordi sono dei pensieri particolari: vengono inseguiti e sono in stretto contatto con il pensiero comune, con le avventure metafisiche e la meditazione. «Ebdòmero ricordava quelle cene a base di triglie pu-

trefatte» (p. 19); «a proposito di vendemmie, Ebdòmero se le ricordava bene quelle giornate, molto più complicate di quanto sembrassero a prima vista» (p. 25); «si ricordava che nella sua infanzia risentiva la stessa tristezza» (p. 28). Molte volte i ricordi sembrano casuali, senza troppa importanza. Trattano sempre, invece, di questioni rilevanti, legate alla purezza.

Il terzo modo di pensare è la meditazione, che si differenzia dalla riflessione per una caratteristica fondamentale, cioè l'esercizio e la ripetitività di certe formule e di certi gesti. La prima menzione di questo termine si incontra nel bel mezzo di un'esperienza metafisica, che fa dire a Ebdòmero: «ma qui sta la domanda, vivevano essi realmente?... Sarebbe stato difficile dare una risposta, soprattutto così, subito, senza dedicarvi alcune notti di profonde meditazioni» (p. 14). L'incomprensione gli impedisce di dormire e allora la sua mente elabora, di notte, meditazioni profonde e complicate. «Il lato enigmatico, sconcertante e inquietante della testa degli uccelli aveva più di una volta immerso Ebdòmero in meditazioni assai complicate e spesso gli accadeva di parlare da solo» (p. 25). È l'enigma, e insieme il turbamento, a indurre la meditazione.

A seguire, si parla di una domestica invaghita di Ebdòmero, il suo aspetto «preoccupato e meditabondo, la interessava e a volte, vedendolo appoggiato alla finestra, gli chiedeva se non avesse per caso la nostalgia del suo paese natio» (p. 27). Vederlo giocare a calcio con una vecchia scarpa disgusta la ragazza e fa perdere ai suoi occhi l'aria nostalgica e meditabonda. «“E io” – pensò con tristezza – “io che credevo che almeno lui non fosse come gli altri”» (p. 28). Non è il cambiamento dei sentimenti della domestica o il suo disgusto a preoccupare Ebdòmero, quanto il giudizio di se stesso. Lo scenario muta subito e i ricordi affiorano, portando un senso di tristezza e di vergogna, e il rimprovero «di non essere abbastanza puro» (p. 29). È questo l'ideale che lo preoccupa veramente, la sua purezza, l'impressione di non averla raggiunta.

Ma De Chirico ci porta a familiarizzare con la sua idea di meditazione solo progressivamente, attraverso eventi che nascondono enigmi. Ebdòmero svolge l'azione di meditare nel tempo stesso in cui ne parla. «Doveva intraprendere da un momento all'altro una lunga ascensione notturna e aveva bisogno di raccogliersi; si sedette quindi

sopra una pietra ove mise prima il suo soprabito piegato con cura e si immerse in profonde meditazioni» (p. 48). La fase del giorno scelta è quella della notte: il “filosofo” deve compiere un’ascensione, il che non costituisce solo fatica fisica per la salita della montagna, ma è un’elevazione spirituale. Come nel quadro *Caucaso e Golgota*, anche qui è seduto su una roccia, ma non è pensoso; sta invece per immergersi in una meditazione profonda. A questo punto accade una cosa curiosa: anziché essere assorto in enigmi, Ebdòmero viene rapito da ricordi del passato, che pian piano affiorano. Si lascia andare alle sue nostalgie con gioia, senza rimpianto. Sostiene, quindi, che i momenti che precedono e seguono il sonno pomeridiano evocano in profondità i ricordi del passato; per questo gli piace dormire durante il pomeriggio. Rivolgendosi ai suoi amici, aggiunge che «si trattava semplicemente di una questione di allenamento» (p. 49). De Chirico sta dicendo che si fa meditazione solo allenando il pensiero, e pertanto attraverso l’esercizio; il tono che usa è ovvio, quasi stesse parlando di qualcosa di banale. Prosegue affermando la necessità, per ogni pittore, di adottare un metodo e di non sprecare le forze. È un indizio a credere che anche in pittura la regola della meditazione non cambia.

Dopo i consigli che portano sulla retta via, arrivano le ammonizioni. Ebdòmero continua a predicare ad amici e discepoli:

tanto più che voi tutti siete allenati da lungo tempo al giuoco difficile del rovesciamento del tempo ed a girare l’angolo del vostro sguardo; ciò sia detto senza lusingarvi; poiché sempre voi [...] credete ancora meno allo spazio che al tempo [...]; sempre viveste nella felicità di questa penombra rinfrescante [...], e nella meditazione dei teoremi imparati a memoria in modo indimenticabile (p. 50).

La semplicità dell’allenamento rivela ora la sua difficoltà. Mentre gli amici verso le sei scendono in piazza, «Ebdòmero restava solo lassù» (p. 64). La sommità accompagna sempre la meditazione; chi non si occupa di questa pratica abbandona le alture. La meditazione è inoltre qualcosa di estremamente privato, da compiere individualmente fino a tarda sera. La postura tipica è «con le braccia al sen conserte» (p. 70; *Il ritornante*, 1917, Tav. 34).

In effetti, al ritorno di Locorto (il Figliol Prodigo), «ovunque fu silenzio e meditazione» (p. 81). Per la prima volta non è un personaggio

a meditare, ma un insieme di persone, tutte dentro la stessa atmosfera. «Solo uno strillone poco preoccupato del mistero e poco interessato alle complicazioni metafisiche» (*ibid.*) ignorò questo silenzio mettendosi a suonare.

Gli amici assistono alle meditazioni di Ebdòmero, lo vedono stare «per giornate intere coricato in una poltrona, coi piedi sopra una seggiola a fumare la pipa e a guardare con aria meditabonda le cornici del soffitto» (p. 87). Il suo interesse per le cornici è chiaramente un'allusione al lavoro pittorico di De Chirico.

In questa fase del racconto qualcosa comincia a cambiare. Ebdòmero prende una direzione precisa, il suo pensiero si evolve, nel senso che inizia ad essere legato sempre di più al fatto di comprendere. Il verbo *capire*, usato di rado, torna invece molto frequentemente nelle ultime venti pagine.

Meditare diventa un sondare, profondo e pervasivo, introdotto dalla notizia della chiusura di un percorso:

Stanco di tutte queste avventure terrestri e metafisiche, Ebdòmero andò a letto e non si svegliò che il giorno dopo, molto tardi. Anche svegliato egli non si poteva decidere di alzarsi; allora rimase alcune ore nel suo letto a meditare [...]. Allora capì che sarebbe stato logico da parte sua chiudere alla fine di quella stessa giornata il suo ciclo metafisico (p. 109).

La presenza di nuovi elementi lo esplicita. «Egli capì che quanto aspettava non era la felicità, così come in generale la intendono gli uomini» (*ibid.*); «sentì che questa volta si trattava meno di felicità e più di sicurezza» (p. 110), «un equilibrio assoluto» (*ibid.*). Dopo gli innumerevoli tentativi di ricerca, dopo molte avventure metafisiche e terrestri, Ebdòmero finalmente comprende. È la somma delle esperienze a rinnovare ogni volta le teorie sulla vita, Ebdòmero è giunto al culmine delle sue avventure.

Si percepisce che tutto muta rapidamente e che il protagonista sta facendo l'ultimo sforzo, si sta ponendo le ultime domande per arrivare al cuore della sua meditazione. Ma, in fondo, «perché bisogna d'un tratto fermarsi? E rinunciare alle buone sorti e alle possibilità di un'impresa del resto molto costosa ma che permetteva gioie e riposi inattesi e indimenticabili benché non fosse un'impresa da dormire in santa pace?» (p. 116).

La tristezza per la fine del viaggio non ha ragione di esistere, perché in fondo non vuol dire fermarsi, nuove imprese attendono l'“eroe”. Ebdòmero è una sorta di Ulisse moderno, che arriva alla sua Itaca, dopo un lungo peregrinare, arricchito di sapere. A differenza del protagonista dell'Odissea, però, l'eroe dechirichiano non si arrende: tanti sono i suoi luoghi “familiari”, tante sono le sue Itaca.

Il finale è legato ad un ultimo mutamento, passionale e che dovrebbe condurre a una sorta di atarassia:

in modo enigmatico una nuova e strana fiducia cominciò a rinascere nel suo animo [...]. Poi, d'un tratto, spazzati da un soffio irresistibile, la paura, l'angoscia, il dubbio, la nostalgia, la scontentezza, gli allarmi, la disperazione, le stanchezze, le incertezze, le vigliaccherie, le debolezze, i disgusti, le difficoltà, l'odio, la collera (p. 118).

È qui che si realizza lo scopo della meditazione filosofica: smettere di pensare e cominciare a vivere. «E allora capì. Essa parlò di immortalità nella grande notte senza stelle» (*ibid.*). Cullato dalla voce dolcissima della dea Immortalità, Ebdòmero si abbandona del tutto.

Le avventure metafisiche e terrestri ci spingono continuamente in diverse direzioni, come fossimo a bordo di una nave che attraversa una tempesta; al termine il viaggio prende una rotta precisa o almeno così sembra. In verità l'atarassia nel romanzo, al pari di ogni altro stato, è solo una transizione di fase. La minima scintilla può riaccendere il pensiero, e con esso il movimento fisico, il tragitto.

Nell'opera pittorica di De Chirico il tema della meditazione presenta caratteristiche specifiche: i colori sono sfumati, il tempo si dilata, le ombre si allungano, l'attesa è infinita, tutto il paesaggio sembra immerso nel silenzio. Esaminiamo alcuni quadri: *La meditazione autunnale* (1911-'12, Tav. 57), *La meditazione del mattino* (1912), *La meditazione del pomeriggio* (1912-'13), e *La meditazione del pomeriggio (II)* (1912-'13).

Le statue danno le spalle allo spettatore e guardano il mare, che non sempre è raffigurato palesemente; lo si percepisce attraverso altri elementi (vele, barche, bandiere). In una sosta eterna, le statue, uniche protagoniste dei quattro dipinti, sembrano attendere il ritorno di qualcuno.

Le sculture delle due meditazioni del pomeriggio sono bilanciate da un pezzo di tronco d'albero pietrificato sul quale esse poggiano una mano, quasi a contrastare la stanchezza dell'attesa. *La meditazione del pomeriggio* ha uno spazio prospettico che ricorda certi scorci stretti delle piazze d'Italia. La torre rossa, che abitualmente ricorre insieme a vele di navi (ad esempio ne *La conquista del filosofo*, 1914, Tav. 50), potrebbe essere un attante informatore del mare, invisibile perché nascosto dal muro. *La meditazione del pomeriggio (II)* ricorda *Il tributo dell'oracolo* (1913) uno dei dipinti del ciclo di Arianna. Il treno che passa e le palme riportano alla stessa atmosfera. E di nuovo, al di là del muro, sembra di sentire il rumore dell'acqua.

Nel quadro *La meditazione autunnale* (Tav. 57), la statua è sempre affiancata dallo stesso tipo di sostegno, che qui, però, è troppo basso per essere utilizzato. Lo spazio risente di un'impressione di solitudine maggiore. Se nelle altre Meditazioni, infatti, le statue, pur essendo monolitiche, sono "accompagnate" da lunghe ombre, o "consolate" dalla co-occorrenza di umani, qui la statua ha un'aria malinconica. Si sa per certo che qualcuno è passato di lì e ha lasciato un bastone. Ma chi? È un enigma senza soluzione certa. Nel 1937, più di cinquant'anni dopo, riappare quello stesso bastone appoggiato al muro, con la sua ombra. Dalle finestre si vede il mare. È dunque il bastone del padre di Locorto?

Come suggerisce Ebdòmero, è l'enigma che fa nascere il bisogno di meditazione. Atmosfere ed enigmi a parte, la mia ipotesi è però che nella pittura di De Chirico esista una costante del *soggetto meditabondo*. Seguendo le indicazioni del romanzo, questo personaggio potrebbe trovarsi seduto, con le braccia conserte, l'espressione assorta nella meditazione più profonda. Tra le opere recenti, due quadri recano per titolo *Il meditatore*; uno è del 1965, l'altro del 1971. Ma ci si ricorderà del famoso dipinto *Il filosofo e il poeta* (1914), in cui il tema di nostro interesse, l'atteggiamento del meditabondo, è centrale. Nel quasi gemello *I vaticinatori* (1916) il busto in gesso è sostituito dal busto di un personaggio ripetuto moltissimo in altri dipinti e che raffigura a mio parere un meditatore. I vaticinatori sono dei profeti, dei predicatori, coloro che hanno conoscenza di cose future, gli artisti e i filosofi, insomma. In *Il filosofo-poeta* (1918) il personaggio in questione è raffigurato in primo piano, meditante, con barba e baffi.

In altre opere è la posizione del corpo a contraddistinguere l'azione del meditare. La testa è di solito inclinata verso il basso e gli occhi sono chiusi, come per segnalare la concentrazione. Ne *Il ritornante* (1917, Tav. 34) il personaggio, semipietrificato, è in piedi e ha le braccia conserte, il volto è con gli occhi chiusi. C'è da dire che in De Chirico il motivo del Figliol Prodigio sembra intimamente legato alla meditazione, tanto nella versione letteraria della parabola quanto in pittura.

Il cervello del bambino (1914) e *Il filosofo* (1923-'24) presentano due soggetti meditabondi simili, ma che sembrano provenire da epoche diverse. Il primo appare anzi la rivisitazione moderna del secondo, sebbene sia cronologicamente anteriore. L'impianto scenico è lo stesso: al centro c'è il personaggio, che nel secondo quadro è proprio un filosofo; per il resto, le immagini sono topologicamente speculari. Infatti, ne *Il cervello del bambino* troviamo, a sinistra, una colonna che ha lo stesso colore del personaggio, e a destra in alto una finestra che mostra un paesaggio moderno; ne *Il Filosofo* a destra c'è una tenda dello stesso colore del libro, a sinistra una finestra dalla quale si scorge un castello.

Considerazioni a parte merita il ciclo di Arianna. Lì l'atmosfera di meditazione è suggerita non dalla posizione della statua, ma da tutto ciò che la circonda. In *La ricompensa dell'indovino* (1913, Tav. 54) le ombre si allungano, i colori sfumano e il treno che passa sullo sfondo della scena si fa sentire, sembra emettere un fischio proprio nel suo transito. Come nei quadri sulle meditazioni, c'è una statua in attesa, l'Arianna, che non attende più Teseo, quanto piuttosto la fine della sua tristezza. Personaggio mitologico che rappresenta lo spirito della conoscenza – colei che, con uno stratagemma, districe l'enigma – Arianna diventa, nell'opera di De Chirico, l'emblema della meditazione.