



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

MATTEO MOCA

L'autorappresentazione dell'artista tra immagini, parole e simboli: *Ebdòmero* di Giorgio de Chirico

Il secondo mestiere: de Chirico e la scrittura

Alla sua produzione artistica Giorgio de Chirico ha sempre affiancato un impegno costante nella scrittura. A partire dal primo decennio del Novecento il lavoro sulle tele procede di pari passo con la scrittura, fatto ancor più importante se si considera che risale al 1910 la sua prima opera metafisica, *Enigma di un pomeriggio d'autunno* dipinta a Firenze, e al 1911 la sua prima pagina nota (de Chirico 1985: 485): alla definizione di una nuova pittura attraverso le prime esposizioni dei suoi lavori si accompagna quindi la stesura di alcuni testi che assumono il compito di chiarire (in prima istanza a se stesso considerato che non tutti gli scritti erano destinati alla pubblicazione) la direzione che stava prendendo la sua opera. Ma se nei primi manoscritti la parola viene sforzata per assumere il contorno delle immagini ed è ravvisabile un'influenza decisiva delle opere del fratello Alberto Savinio, di Friedrich Nietzsche, "da cui egli si sente originariamente ispirato" (Dottori 2018: 75), e Arthur Schopenhauer,¹ gli scritti che maggiormente contribuiranno alla definizione teorica della Metafisica sono quelli che appartengono al periodo trascorso a Ferrara dal 1915 e all'esperienza della rivista diretta da Mario Broglio "Valori plastici". Nel periodo tra le due

¹ Si segnalano su questo argomento i libri di Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925* e di Mirko Sabbatini *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito* che ricostruiscono compiutamente la relazione tra i fratelli de Chirico e la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer (cfr. Sabbatini 1997; Italia 2004).

guerre de Chirico torna poi in Francia e il coinvolgimento complesso e discusso con il Surrealismo riveste un ruolo importante per la pubblicazione di alcuni scritti sugli organi ufficiali dell'avanguardia francese legata a Breton (su "La révolution surréaliste" e sulla rivista che segna il nuovo corso del Surrealismo, "Minotaure") e per la stesura del romanzo visivo *Ebdòmero*. Il 1945 è poi l'anno che vedrà la scrittura di numerose opere in cui de Chirico sembra concentrarsi sulla definizione di se stesso come artista: usciranno infatti *Commedia dell'arte moderna*, dove si scaglia contro i modernisti della pittura difendendo il suo lavoro, il breve testo autobiografico *1918-1925. Ricordi di Roma*, il romanzo dalle tinte autobiografiche *Une aventure de Monsieur Dudron*² e, infine, la prima edizione di *Memorie della mia vita* (la seconda, aggiornata, uscirà nel 1962). Queste pubblicazioni testimoniano l'importanza per de Chirico di procedere a una definizione di se stesso utilizzando, oltre alla pittura, la forma romanzesca e l'autobiografia. A queste opere si uniscono poi i lavori degli anni precedenti, quelli teorici pubblicati su rivista e, soprattutto, *Ebdòmero*, libro centrale per comprendere la funzione della letteratura in de Chirico e il suo valore rispetto all'opera visiva con la quale pare quasi fondersi. Se si volessero indicare le forze principali che agiscono nella sua scrittura, potremmo identificarle, in maniera forse un poco apodittica ma sicuramente fedele ai testi, nella tecnica ("la tecnica è tutto nella storia dell'arte", de Chirico 2019b: 365) e nell'autobiografia, nella sua pittura e nella sua vita, elementi centrali per il desiderio di posizionamento nel mondo culturale novecentesco che de Chirico sente indispensabile.

Tre versioni della nascita della Metafisica

Per comprendere l'aspetto centrale della scrittura in de Chirico e per valutare come un evento venga raccontato più volte e attraverso strumenti artistici e letterari diversi (il dipinto, le memorie, il romanzo, gli scritti teorici) si può fare riferimento all'atto di nascita

.....
 2 Il testo ha una sorte editoriale simile a quella di *Ebdòmero* in quanto sarà pubblicato prima in francese e solo in un secondo momento tradotto in italiano, nel 1998 (per le informazioni sul testo si rimanda a de Chirico 2008: 942-946).

della Metafisica, caso esemplare di studio poiché viene descritto più volte dall'autore. Sulla data di nascita della Metafisica esiste un dibattito serrato tra la Fondazione de Chirico,³ che la situa assecondando alcune lettere di de Chirico nel 1910 a Firenze, e un gruppo di critici tra cui Paolo Baldacci che la anticipano di un anno e la collocano a Milano: pare convincente la datazione della Fondazione de Chirico, come emerge chiaramente dall'analisi di Riccardo Dottori delle lettere dell'artista indirizzate a Fitz Gartz nella sua recente monografia (Dottori 2018: 108-114). De Chirico nel 1910 si trova a Firenze, dove rimarrà per un anno prima di spostarsi a Parigi, si dedica allo studio di Nietzsche⁴ ma, soprattutto, completa il suo primo dipinto metafisico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dove si rintraccia per la prima volta "una nuova rappresentazione immediata della realtà, e quindi il progetto di una nuova pittura" che si basa sul "distacco dalla realtà quotidiana dato dal sentimento dell'Inquietante [che] egli chiamerà appunto Metafisica" (ivi: 128). In *Enigma di un pomeriggio d'autunno* la basilica di Santa Croce di Firenze si trasforma in una piccola chiesa bianca, al centro della piazza si vede una statua in marmo bianco di una figura avvolta in un manto con la testa reclinata, posizionata su un piedistallo su cui si trovano le due lettere G. C., e, sulla destra, due piccole figure attraversano la piazza. De Chirico è consapevole di aver inaugurato un nuovo modo di osser-

.....
 3 Per la ricostruzione del dibattito e delle varie argomentazioni si vedano i saggi di Paolo Picozza (Picozza 2007-2008: 19-55) e di Fabio Benzi (Benzi 2014: 90-107) che sembrano sanare ogni dubbio sulla datazione della nascita della Metafisica nel 1910 a Firenze.

4 In una lettera del 1910 a Fritz Gratz, de Chirico descrive l'importanza che riveste per lui in questo periodo la lettura del filosofo tedesco e la sua influenza sui suoi primi dipinti metafisici: "Sa Lei ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante, di Goethe e di altra gente. Sono tutti malintesi – il poeta più profondo si chiama Friedrich Nietzsche. [...] La profondità, così come l'ho capita io e come l'ha capita Nietzsche, si trova da tutt'altra parte rispetto a dove la si è cercata finora. I miei quadri sono piccoli (il più grande 50-70 cm), ma ognuno è un enigma, ognuno contiene una poesia, l'atmosfera (Stimmung), una promessa che Lei non potrebbe trovare in altri quadri. È una terribile gioia per me averli dipinti" (de Chirico 2018: 24).

vare e dipingere il reale⁵ e infatti due anni dopo, racconta la genesi di quest'opera in un testo tecnico,⁶ *Méditations d'un peintre*, in cui viene sottolineata la novità di uno sguardo che vede uno scenario dove più volte si era già trovato, Piazza Santa Croce a Firenze, come se fosse la prima volta: "il mondo gli appare in una luce completamente altra" (ivi: 127):

Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un ban au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes ce n'était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en convalescence. Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé d'un long manteau, serrant son oeuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers. La statue est en marbre blanc; mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'oeuvre qui en résulte une énigme (de Chirico 2008: 650).⁷

5 Si veda per esempio il fatto che de Chirico, in una lettera dell'aprile del 1910 a Fritz Gratz scrive che i suoi quadri hanno una profondità nuova e complessa, tanto da non poter essere compresi del tutto nell'ambito della Secessione: "Ho ricevuto la sua cartolina postale e la documentazione relativa alla Secessione, e la ringrazio per questo. - Probabilmente però non mi serviranno ... poiché ho deciso di non esporvi più, in quanto vorrei fare più tardi una mia mostra personale ... e poi le opere che sto ora creando sono troppo profonde e in una sala della Secessione sembrerebbero spiazzate" (ivi: 22).

6 Questo scritto appartiene al lascito manoscritto di de Chirico a Jean Paulhan.

7 "In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su di una panca in mezzo a Piazza Santa Croce Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo questa piazza. Stavo venendo fuori da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi torbido. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza. Al centro della piazza si eleva una statua rappresentante Dante ricoperto di un lungo abito, che tiene stretta nella mano la sua opera, e che reclinava verso il suolo il capo pensoso coronato d'alloro.

In questo testo de Chirico insiste su quello che sarà uno dei temi principali della sua pittura, quello dell'enigma, e sembra enucleare anche i nuovi vettori dell'arte metafisica, concentrandosi sul valore eccezionale della vista del pittore che gli permette di individuare una realtà che va oltre la realtà, metafisica appunto. Infatti nel dipinto *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* si può vedere la trasfigurazione di Piazza Santa Croce, della chiesa e della statua di Dante, ed emerge dal testo come de Chirico connoti immediatamente questo evento come fondamentale per una pittura che vive nella "dimensione allucinata del sogno e del gioco intellettuale" (De Micheli 2014: 192). Per *Ebdòmero*, su cui torneremo distesamente, pubblicato prima in francese a Parigi nel 1929, de Chirico sceglie un sottotitolo, *Le peintre et son génie chez l'écrivain*, che mette sullo stesso piano l'attività pittorica e quella di scrittore. Si tratta in effetti del testo letterario più originale di de Chirico, un testo di difficile catalogazione che affonda la sua scrittura nel campo dell'enigma, come testimonia la tensione continua tra l'autobiografia e l'onirico, e che presenta una serie di frammenti metafisici sospesi tra realtà e sogno. Anche in questa occasione de Chirico dedica alcune pagine alla descrizione del momento in cui è stata inventata la Metafisica facendo riferimento all'autunno, come nelle *Méditations d'un peintre*, e a una nuova consapevolezza riguardo le modalità attraverso cui osservare la realtà. Questo avviene, come nell'altro testo, quando il protagonista del romanzo esce da uno stato di malattia e raggiunge un nuovo "sentimento di sicurezza":

Il mese di settembre è quello che si trova tra due stagioni: l'estate e l'autunno. Ciò corrisponde in un ammalato, al momento che precede la convalescenza e che naturalmente e nel tempo stesso è il momento che segna la fine della malattia propriamente detta. Infatti l'estate è la

La statua è di marmo bianco; ma il tempo le ha conferito una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiarava la statua come anche la facciata del tempio. Ebbi allora l'impressione strana che vedessi queste cose per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del quadro; ed ogni volta che guardo questo quadro rivedo questo momento: il momento tuttavia è un enigma per me, perché è inspiegabile". La traduzione italiana che qui si riporta è opera di Raccordo Dottori (Dottori 2018: 127).

malattia, la febbre, il delirio, i sudori estenuanti, le spossatezze senza fine. L'autunno è la convalescenza prima che cominci la vita (de Chirico 2019a: 124-125).

Il racconto della nascita della Metafisica, a cui sono dedicate le pagine finali di *Ebdòmero*, assume una forma diversa nel libro più direttamente autobiografico di de Chirico, *Memorie della mia vita*, che ha come scopo costruire una biografia lineare e definire la propria arte. Il libro è diviso in due parti, la prima viene pubblicata nel 1945, la seconda nel 1962, e il lettore può seguire i vari spostamenti dell'artista e della sua famiglia, dalla Grecia alla Germania passando per l'Italia, dalla Francia a Ferrara fino agli Stati Uniti e alla definitiva residenza romana, ma anche lo sviluppo della sua arte osservandone le varie fasi. Circa il momento della nascita della Metafisica e il periodo trascorso a Firenze, ritroviamo qui con accenti più realistici un racconto simile, con riferimento ai dolori allo stomaco, alla lettura di Nietzsche, alla stagione autunnale e al nuovo modo di osservare la realtà:

Si arrivò a Firenze. Ero molto depresso fisicamente perché mentre stavo a Milano mi erano venuti forti disturbi intestinali; erano dolori cronici accompagnati da una grande debolezza. [...] A Firenze la mia salute peggiorò; dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni; il periodo böckliniano era passato e avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane (de Chirico 2019b: 114-115).

De Chirico ritorna quindi tre volte sulla nascita della pittura metafisica e lo fa in momenti molto diversi della sua carriera di artista. Eppure ogni volta ci sono elementi ricorrenti nelle descrizioni che hanno la funzione di connotare in maniera precisa uno degli eventi centrali della sua carriera e caricare di grande importanza il periodo trascorso a Firenze. Questa esigenza nasce anche per sottolineare l'originalità della sua pittura e difendere quella che ritiene essere la "sua" scoperta dai numerosi "metafisici" che cercheranno rego-

larmente di appropriarsene nel corso degli anni. Ma oltre che per questo fatto, che possiamo considerare afferente al desiderio di de Chirico di posizionarsi all'interno della storia della pittura a lui contemporanea, è necessario sottolineare come tale operazione venga effettuata da Chirico ricorrendo al mezzo letterario, non solo quindi un corredo all'opera pittorica, ma uno strumento di fondamentale importanza.

La resa dei conti con il Surrealismo: *Ebdòmero*

De Chirico parla per la prima volta di *Ebdòmero* in una lettera da Parigi del luglio 1928 a Giovanni Scheiwiller: de Chirico propone all'editore di pubblicare la traduzione italiana di questo testo, che definisce come "una specie di seguito di racconti metafisici" (de Chirico 2018: 409). La traduzione italiana uscirà solo nel 1942 per Bompiani mentre l'edizione francese *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain* viene pubblicata nel 1929. De Chirico dal 1925 vive a Parigi e all'inizio del suo soggiorno fa parte del gruppo di surrealisti guidati da Breton:⁸ questo periodo assume un valore fondamentale per la comprensione del romanzo del 1929. L'interesse del teorico francese per l'opera di de Chirico risale ad alcuni anni prima, ovvero all'autunno del 1919 quando dopo l'uscita di una monografia dedicata al pittore, *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia precedute da giudizi critici*, Breton scrive su "Littérature" una recensione entusiasta: da quel momento tra i due comincia un carteggio e sarà lo stesso Breton, in occasione della prima mostra personale di de Chirico a Parigi nel 1922 alla galleria Paul Guillaume, a firmare la presentazione. Dalla corrispondenza emerge come Breton sia interessato all'acquisto di alcune tele di de Chirico e come quest'ultimo cerchi in Breton una sponda favorevole per lo sviluppo dell'arte metafisica a Parigi, trovando un interlocutore sincero e ben disposto nei suoi confronti (cfr. ivi: 280). I loro rapporti cominceranno a guastarsi nel 1925, quando de Chirico "accusa Breton di boicottare una monografia ideata da Giorgio Castelfranco negando le foto di opere

8 Per la ricostruzione dettagliata dell'andamento del rapporto tra de Chirico e Breton si rimanda a De Sanna 2002.

metafisiche che lui possiede” (de Sanna 2002; 23) e in una lettera dello stesso anno scrive di come i surrealisti e Breton in particolare stessero travisando la sua opera:

Mi spiace solo che voi e i vostri amici insistiate sempre a considerare solo la mia pittura di prima della guerra. Mi state creando la nomea di un pittore che nella prima giovinezza ha avuto qualche momento felice e poi non ha fatto più niente (de Chirico 2018: 350).

Ma prima della rottura che si consuma tra il 1925 e l'anno successivo, de Chirico collabora al primo numero della rivista “*La révolution surréaliste*”, nelle sue parole “totalmente nuova, suggestiva, incoraggiante, eccitante” (ivi: 331); il numero è dedicato al tema del sogno⁹ e de Chirico vi contribuisce con il testo di apertura, *Rêve*, nel quale descrive un incontro onirico con il padre. Si tratta del testo che può essere considerato, come sottolinea Andrea Cortellessa (cfr. de Chirico 2019c: 367-368), il luogo di tangenza più importante, almeno dal punto di vista letterario, tra de Chirico e il Surrealismo anche per lo scopo che assume il racconto del sogno, obbedire alla dettatura dell'inconscio per liberare le sue forze, come suggerisce l'epigrafe della rivista: “*Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l'homme*”. *Rêve* anticipa anche dal punto di vista stilistico e per i contenuti, in particolare la scena della lotta con il padre e la presenza dei luoghi della sua biografia, l'andamento di *Ebdòmero*, a cui apre la strada con un primo racconto dell'esperienza notturna e immaginifica del sogno. All'altezza di questo testo l'opera letteraria di de Chirico afferisce agli stilemi del Surrealismo e viene molto apprezzata dai surrealisti francesi, come Eluard, Aragon e, ovviamente, lo stesso Breton, che riconoscerà nei lavori di de Chirico e del fratello Alberto Savinio un ruolo propulsore nelle sue teorizzazioni. Nella sua *Antologia dello humour nero* Breton inserisce infatti un testo di Savinio e descrive il valore e l'importanza delle teorie esposte da Savinio e de Chirico sulla rivista “*Valori plastici*” rintracciandone il

⁹ Il numero della rivista include anche due disegni di de Chirico (*Furies s'apprêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne* e *L'apparition du cheval*), un suo ritratto fotografico e l'artista è presente anche nella celebre foto di copertina scattata da Man Ray che ritrae il gruppo surrealista.

valore per la sua scrittura:

Tutta la mitologia moderna ancora in formazione ha due fonti nelle due opere, quasi indiscernibili nello spirito, di Alberto Savinio e di suo fratello De Chirico. Essi sfruttano simultaneamente tutte le risorse visive e auditive ai fini della creazione di un linguaggio simbolico concreto, universalmente intelligibile, in quanto tende a testimoniare col massimo rigore la realtà specifica dell'epoca e l'interrogativo metafisico proprio di quest'epoca, cioè il rapporto tra gli oggetti nuovi di cui essa è portata a servirsi e quelli vecchi. A differenza di quell'età in cui l'astrazione regnava sovrana, la nostra epoca sarebbe portata a far scaturire dalle materie stesse, dalle cose, i loro elementi metafisici completi. L'idea metafisica passerebbe così dallo stato di astrazione a quello sensoriale. Si tratta cioè della totale valorizzazione degli elementi che informano il tipo dell'uomo pesante e sensibile (Breton 1996: 303).

Nel giro di pochi anni però il rapporto tra i fratelli de Chirico e il Surrealismo si deteriora irrimediabilmente per diversi motivi, non ultimo il fatto che i surrealisti si scagliano contro le nuove pitture di de Chirico, accusato di aver tradito i presupposti teorici di cui si era fatto inizialmente portatore. Lo stesso de Chirico parlerà con durezza di Breton e degli altri surrealisti francesi in una lettera del 1926 al fratello dove scrive che non “bisogna mescolarsi però ai Surrealisti: sono gente cretina e ostile” (de Chirico 2018: 360), sancendo così una chiusura totale e definitiva. A riassumere la considerazione di Breton del lavoro di de Chirico, stanno le parole che in *Nadja* lo scrittore dedica al pittore: in queste righe si può ritrovare tanto delusione e acredine quanto un interesse mai realmente sopito per ciò che l'artista è stato in grado di fare, in particolare per la poetica dell'oggetto surrealista:¹⁰

Oggi, un uomo come de Chirico, se consentisse a esternare integralmente, e beninteso, senz'arte, entrando nei dettagli più infimi ed anche più inquietanti, ciò che essenzialmente lo fece agire un tempo, quali

¹⁰ Si rimanda, per ciò che concerne questo argomento, il cui approfondimento esula dai temi del presente articolo, all'importante libro di Lino Gabellone *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton* (Gabellone 1977).

passi avanti non farebbe compiere all'esegesi! [...] De Chirico ha riconosciuto allora che non poteva dipingere se non quando era sorpreso (sorpreso lui per primo) da talune disposizioni d'oggetti e che tutto l'enigma della rivelazione stava per lui in questa parola: sorpreso. L'opera che ne risultava restava "strettamente legata a ciò che ne aveva provocato la nascita", ma non vi assomigliava se non "nel modo strano in cui si assomigliano due fratelli, o piuttosto l'immagine in sogno d'una determinata persona e la persona in carne ossa (Breton 2015: 8-9).

Nel 1929 quindi esce in Francia *Ebdòmero*, un libro che per essere compreso totalmente ha bisogno di essere inserito all'interno della rete di rapporti tra de Chirico e il Surrealismo poiché si tratta di un testo che riprende, come si mostrerà in seguito, l'"andamento" surrealista, aprendo un ulteriore interrogativo circa la relazione tra lo scrittore e il movimento francese. Nella scrittura di *Ebdòmero* possiamo infatti trovare il desiderio di de Chirico di raccontare direttamente il suo rapporto con il Surrealismo utilizzando i suoi strumenti, ovvero una narrazione che si situa al confine tra la realtà e il sogno, in un'atmosfera onirica dove i confini della percezione sono sfumati, andando anche oltre a ciò che i surrealisti stavano facendo. L'apparizione di *Ebdòmero* in Francia, "stupenda pratica dell'inconscio e del visionario" secondo le parole di Arbasino sul libro (Arbasino 2014: 480), rappresentò per i surrealisti, come ha scritto Fabio Benzi, "un fulmine a ciel sereno nel complesso e complicato mondo delle avanguardie parigine" (de Chirico 2019a: IX). In questo libro infatti de Chirico si attesta su quei versanti della sua arte che Breton e i surrealisti avevano adorato a partire dal 1917, quando il pittore aveva aperto l'arte moderna al sogno e all'inconscio, anche sulla scorta del magistero di Guillaume Apollinaire, fondamentale anche per la prima opera di Alberto Savinio, *Chants de la mi-mort*. *Ebdòmero* è un romanzo autobiografico dove i confini della scrittura di sé sono però forzati ed estesi, come se il personaggio protagonista, calco di de Chirico, inseguisse l'autore. L'azione si muove infatti all'interno di un labirinto percettivo in cui sogno e veglia si sovrappongono continuamente e dove, però, emergono frammenti biografici identificabili, come la nascita della Metafisica nel 1910, di cui si è parlato prima, oppure il movimento della famiglia tra Grecia,

Germania, Italia e Francia. Numerosi sono anche i riferimenti precisi alle opere pittoriche dell'autore in quanto, come nota Benzi, le immagini di gladiatori, stanze riempite di foreste, archeologi o templi sono "profus[i] in tutto il libro" (ivi: XLII). Tra i dipinti di cui parla de Chirico, si può ricordare *La maison au volets vert* (ivi: 18), risalente al 1926, *Periclès* (ivi: 66), dello stesso anno, oppure un dipinto dell'anno precedente, *Interno metafisico – L'après-midi d'été* (ivi: 81). I dipinti su cui de Chirico si sofferma risalgono agli anni che segnano la rottura con i surrealisti, e non è un caso che dopo le descrizioni spesso il narratore torni a sottolineare come il personaggio di Ebdòmero fosse un esempio per i suoi sodali, "gli amici ed i discepoli di Ebdòmero lo ascoltavano appoggiati alle balaustre o sdraiati a terra" (ivi: 81), in una descrizione metaforica che richiama il modo in cui i surrealisti seguivano le idee di de Chirico durante il suo primo soggiorno parigino. Ecco che allora, nella scelta dei dipinti che vengono descritti, può essere ritrovata una delle motivazioni che portano alla scrittura di questo libro, ovvero il desiderio di de Chirico non solo di esporre i caratteri onirici e nascosti della sua opera raccontandone pure la genesi, ma anche di procedere a un'esposizione precisa del suo rapporto con l'avanguardia francese da cui, negli anni precedenti alla pubblicazione di *Ebdòmero*, aveva ricevuto molti attacchi: in *Ebdòmero* de Chirico rivendica il ruolo centrale della sua opera, la necessità di questa per il lavoro di Breton e il suo gruppo, ma anche l'affrancamento e lo sviluppo autonomo della sua arte. Lo stesso artista nel libro descrive il Surrealismo come una creazione di cui custodisce i segreti attraverso l'azione del suo alter-ego protagonista:

Ebdòmero si sedette sopra un tronco che giaceva per terra e i suoi amici lo imitarono. Ma poiché essi erano sempre curiosi di udirlo parlare, lo pregarono vivamente di raccontar loro una di quelle storie perfettamente logiche in apparenza e altamente metafisiche in fondo, di cui aveva il segreto e il monopolio (ivi: 118).

Ebdòmero è soprattutto un romanzo visivo, che vive anche su un continuo susseguirsi di immagini dell'opera di de Chirico, qui trasfigurata attraverso le reti del sogno per svelarne i significati più profondi. L'universo onirico fa la sua apparizione nel romanzo im-

mediatamente, con la prima immagine, “uno strano edificio” pieno di corridoi e stanze in cui la luminosità non garantisce visibilità e che può essere interpretato proprio come una rappresentazione dell'inconscio del protagonista:

Accorgendosi di avvicinarsi al piano che era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di apparizioni strane, cominciarono a salire più lentamente e sulla punta dei piedi; i loro sguardi si fecero più attenti. Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia, quando sognava di salire con angoscia e in una luce indecisa larghe scale di legno verniciato, in mezzo alle quali uno spesso tappeto soffocava il rumore dei suoi passi. La fuga sperduta attraverso le camere dalle uscite complicate, il salto dalla finestra nel vuoto (suicidio nel sogno) e la discesa in volo plané, come quegli uomini condor che Leonardo si divertiva a disegnare tra le catapulte e i frammenti anatomici. Era un sogno che prediceva sempre dispiaceri e soprattutto malattie (ivi: 3).

Il sogno, l'architettura delle piazze, il buio e una narrazione che alimenta la percezione del mondo come in uno stato liminare di veglia sono alcuni dei materiali che de Chirico utilizza per il suo romanzo, e non c'è quindi da sorprendersi se, nonostante la rottura con i surrealisti, una parte del gruppo confessa ammirazione per il romanzo. All'uscita di *Ebdòmero* infatti Luis Aragon, ancora sodale di Breton a differenza di autori come Georges Bataille e Michel Leiris che proprio nel 1929 vennero estromessi dal gruppo surrealista, scrive che si tratta di “un ouvrage interminablement beau” (Fagiolo dell'Arco 1998: 88). In questa considerazione, che va contro il proclama di Breton, contenuta nel testo del catalogo di una mostra di de Chirico a Parigi nel 1930, Aragon sembra salvare l'opera letteraria dell'artista italiano, esprimendo invece sostanziali dubbi su quella pittorica, seguendo in questo Breton: ma ciò che appare come una forzatura è proprio il fatto che in *Ebdòmero* de Chirico traspone sulla pagina scritta la sua arte, facendo riferimento alla sua pittura presente e passata.

L'artista maturo racconta se stesso e la sua opera: *Memorie della mia vita*

Ebdòmero si chiude con una situazione di sospensione, sottolineata dai tre punti che si trovano anche in apertura e in cui “si legge la forma dell'intero romanzo” (de Chirico 1999: 121), una situazione che richiama gli itinerari della pittura passata, presente e futura di de Chirico. L'immagine finale rappresenta il protagonista, sempre immerso nel sogno, che solca le distese marine:

Ebdòmero [...] non pensava più. Il pensiero suo, all'aura dolcissima della voce che aveva udito, cedette lentamente e finì con l'abbandonarsi del tutto. S'abbandonò alle onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini... Intanto, tra il cielo e la vasta distesa dei mari, isole verdi, isole meravigliose, passavano lentamente, come passano le unità di una squadra davanti alla nave ammiraglia mentre, su in alto, lunghe teorie di uccelli sublimi, d'un candore immacolato volavano cantando... (de Chirico 2019a: 134).

In queste ultime righe de Chirico sintetizza la funzione e le caratteristiche di *Ebdòmero*, con riferimento al passaggio nello stato del sogno, alla luce che ha sancito la nascita della Metafisica, agli oggetti rappresentati nelle sue opere e, ancora, al suo vissuto biografico. Nel viaggio tra le distese marine è infatti possibile rintracciare i paesaggi che fecero da sfondo agli anni della sua prima adolescenza in Grecia, a Volos, di cui il pittore parla distesamente nelle *Memorie della mia vita*, il suo libro più direttamente autobiografico:

Le partite di pesca erano per me una gran gioia. Certo che tutti quegli spettacoli di eccezionale bellezza che vidi in Grecia da fanciullo e che sono stati i più belli che io abbia visto finora nella mia vita, m'impressionarono così profondamente, mi rimasero così potentemente impressi nell'animo e nel pensiero, perché io sono un uomo eccezionale, che tutto sente e capisce cento volte più fortemente degli altri. [...] “Dopo tanti anni rivedo quello spettacolo come lo vedevo allora, ma se volessi descriverlo completamente, rappresentarlo con la penna, la matita o il pennello, non ci riuscirei del tutto. La Grecia ha ispirato molti artisti in

tutti i tempi, ma ci sono cose tanto belle che si possono solo immaginare (de Chirico 2019b: 60-61).

E se, come sottolinea anche Arbasino, “per spiegare o intendere quella sua ‘visione’, così nitida e gelida e unitaria e assoluta, i soliti ‘dati’ dalla grecità in poi non bastavano mai” (Arbasino 2014: 480), resta indubbio che per de Chirico, così come per il fratello Savinio, il periodo trascorso in Grecia rappresenti uno snodo fondamentale, per le prime lezioni di pittura (di cui viene data ampia descrizione nelle *Memorie della mia vita*), per i paesaggi rimasti sempre nella mente dei fratelli, ma anche per l’immaginario sul mondo classico che rappresenterà un riferimento per tutta la carriera del pittore, per esempio con la città di Volos definita “città degli Argonauti” (de Chirico 2019b: 51) e “paese della classicità” (de Chirico 2013: 678). In *Memorie della mia vita* si trova anche il racconto degli anni parigini e del rapporto tra la sua pittura e il Surrealismo: riflettendo su *La musa metafisica* per esempio, opera decisiva all’interno delle teorizzazioni e delle immagini della sua pittura, de Chirico come in *Ebdòmero* difende la sua opera dalle appropriazioni altrui:

Titoli di questo genere [*La musa metafisica*] erano stati dati a me da alcuni miei quadri tra il 1912 e il 1915 a Parigi e in seguito, durante la prima guerra mondiale, a Ferrara. Poi gli stessi titoli, capiti male, o piuttosto non capiti affatto, furono, in Italia, plagati da Carrà e a Parigi applicati a vanvera e in modo scemo dai surrealisti ad altri quadri miei che non c’entravano per nulla con quei titoli (de Chirico 2019b: 175).

Tornando agli elementi che popolano la pagina sulla Grecia dell’infanzia in *Memorie della mia vita* (ivi: 47-51), è possibile evidenziare la presenza di riferimenti molto simili a quelli della pagina finale di *Ebdòmero* (de Chirico 2019a: 134), ma è altrettanto evidente come a cambiare sia lo sguardo dello scrittore. La prima edizione di *Memorie della mia vita* esce nel 1945, quando de Chirico ha più di sessant’anni, le sue opere sono conosciute in tutto il mondo, e così, esaurite le scorie della polemica con i surrealisti, in maniera più libera lo scrittore può procedere alla definizione di se stesso come “individuo che assume il possesso intellettuale e materiale dell’arte”,

come ha riassunto Paolo Picozza (de Chirico 2019b: 10). L’atmosfera onirica e metafisica di *Ebdòmero* lascia qui il posto a una scrittura realistica perché a cambiare è anche la funzione assegnata al libro, che serve adesso per rendere pubblica la vita e l’immagine dell’autore veicolate dalla sua pittura. Si tratta dunque di due scritture autobiografiche che hanno grosse differenze, non solo dal punto di vista stilistico. Si può pensare per esempio a quello che è l’ambiente che maggiormente viene richiamato dalla narrazione: in *Ebdòmero* si tratta della città di Parigi, ancora una volta necessaria per la definizione dell’artista in rapporto alla città e per chiarire i suoi rapporti con il Surrealismo, mentre in *Memorie della mia vita* la protagonista è Roma, città scelta come luogo definitivo dove il pittore lavorerà: “è qui che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre di più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per la mia gloria e la vostra condanna” (de Chirico 1988: 123), come de Chirico scrive nel suo pamphlet contro Roma che esce poco prima di *Memorie della mia vita*. La scelta della città di Roma sposta anche l’attenzione dell’autore sull’ambiente italiano, dal quale ricevette ugualmente critiche decise¹¹ e importanti incomprensioni. Ma lo spirito di de Chirico, il quale “sentiva così intensamente questa sua unicità sopravvissuta da viverci come al passato remoto, superbamente spaesato in un tempo e in un luogo non suo” (Arbasino 2014: 480), lo porta a raccontare con divertita ironia queste incomprensioni. Così come aveva trattato Breton e i surrealisti, qui de Chirico si prende gioco dei critici, come Longhi, e degli altri artisti, tra tutti Carrà che sarà invece omaggiato da Longhi come maestro della Metafisica, e attacca anche quegli interpreti incapaci di riconoscere il valore del suo lavoro: “per le opere, poi, particolarmente pericolose come la mia e quella di Alberto Savinio, gli intellettuali ricorrono ai mezzi estremi che sono: la simulata ignoranza e il mutismo isterico” (de Chirico 2019b: 171). La narrazione di *Memorie della mia vita* segue quindi un andamento maggiormente convenzionale: come per *Ebdòmero* l’origine della scrittura può essere individuata in un desiderio di raccontare se

11 Si ricorda, tra le altre, la celebre stroncatura di Roberto Longhi alla mostra di de Chirico a Roma presso la Galleria di Bragaglia nel 1919, pubblicata sul giornale “Tempo” con il titolo *Al dio ortopedico*.

stesso e posizionarsi all'interno della storia culturale del Novecento, ma sicuramente in *Memorie della mia vita* emerge con maggior forza la consapevolezza dello scrittore riguardo a se stesso e alla sua opera e anche la volontà di difendere un'idea quasi sacra dell'arte di cui de Chirico si sente un alfiere. Come ha notato Carlo Bo, leggendo *Memorie della mia vita* si può avere l'impressione che de Chirico abbia voluto costruire "una sorta di lunga confidenza, dare un'immagine di se stesso, di questa creatura superiore cui era stato demandato il compito di difendere l'arte e la letteratura dagli abusi di tanti amici della gioventù che avevano optato per la carriera, il successo e il denaro" (de Chirico 2013: 7). È per questo che *Memorie della mia vita* è anche una "biografia politica" dove il metafisico, "dotato di facoltà superiori, tecniche e morali, attacca un sistema per assicurarne uno migliore" (de Chirico 2019: 12). Se come nel caso di *Ebdòmero* ciò che spinge de Chirico alla scrittura è il desiderio di misurarsi con gli altri artisti e difendere una certa idea di arte e letteratura, a differenza del libro precedente qui il racconto di de Chirico è sempre posato e il tono confidenziale.

De Chirico-Ulisse: il pittore e lo scrittore

A testimoniare quanto la scrittura serva a de Chirico per sottolineare gli aspetti centrali della sua opera e a difenderla da travisamenti affermandone sempre l'autenticità e la novità, sta un testo del 1919 rimasto inedito fino alla morte del pittore, *Autobiografia*, probabilmente redatto per il fascicolo monografico a lui dedicato su "Valori plastici" (cfr: de Chirico 2008: 1005) e dove il pittore è già impegnato a illuminare le controversie sul suo conto:

Non mancarono naturalmente gl'invidiosi e gl'indispettiti che cercarono, brandendo quale corpo del delitto la terribile parola: metafisica, di attribuire all'arte del de Chirico una origine tedesca; ma prevalse l'opinione dei pochi intelligenti i quali vedevano nell'arte del pittore italiano più di una origine e specialmente della coscienza e del sapere ed uno spirito profondamente lirico e sprezzante di tutte le solite facilonerie, e delle solite banalità mascherate che fanno la spola tra i pittori d'avanguardia (ivi: 679-680).

Torna spesso, nei dipinti e nei testi di de Chirico, la figura di Ulisse, in particolare per il suo lungo viaggio di ritorno verso casa che assume la natura di viaggio perpetuo di scoperta di se stesso e della sua opera. Nelle ultime pagine di *Ebdòmero* per esempio il protagonista, abbandonandosi "all'onde carezzevoli della voce indimenticabile" e partendo verso "ignote e strane plaghe" in un "tepore occiduo ridente alle cerulee solitudini" (de Chirico 2019a: 134), ha un dialogo con la voce dell'immortalità. Per comprendere quanto la figura di Ulisse sia presente nell'immaginario di de Chirico si può pensare al dipinto risalente al 1968 *Il ritorno di Ulisse*, appartenente al periodo denominato da Maurizio Calvesi "Neometafisica" (cfr: Calvesi 2000) e in cui il tema del mito torna sulle tele con precisi tratti autobiografici. L'opera è ambientata in una stanza, che ricorda quella dei suoi dipinti parigini, che ha al centro un piccolo mare sul quale naviga Ulisse: ciò che asseconda la rappresentazione autobiografica sono le immagini alle pareti della camera, da una parte un dipinto metafisico e dall'altra una finestra che lascia intravedere un piccolo tempio greco, memoria della sua infanzia, mentre dietro una porta semi-aperta si vede solo il buio. Qui la metafora autobiografica è scoperta, con "de Chirico-Ulisse-Ebdòmero che ha viaggiato e navigato tutta la vita" e da vecchio vede "da una finestra, la sua infanzia greca, alla parete il quadro metafisico simbolo della sua grande scoperta della pittura" e naviga verso la porta, verso "il buio non pauroso, semplicemente opaco dell'Ade" (Benzi 2019: 487). Si tratta della stessa immagine che appare nel libro del 1929, con Ebdòmero-de Chirico protagonista:

Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli della risacca e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla finestra. [...] Il suo cuore allora batté dalla gioia, e quale gioia! Da là abbracciava con un colpo d'occhio tutto il vasto e riconfortante panorama di quelle palestre intarsiate di rettangoli, quadrati e trapezi bianchi, ove alcuni giovani atleti lanciavano il disco con movimenti classici (de Chirico 2019a: 44).

Se lo scenario greco sussiste e predomina nella pittura e nella scrit-

tura di de Chirico con riferimenti al mondo classico e alla sua infanzia, tanto da poter dire con Paolo Picozza che “praticamente ognuno dei generi tradotti a perfezione dall'artista maturo ha il suo incipit presso i primi maestri in Grecia” (de Chirico 2019b: 15), il movimento perpetuo e senza requie di Ulisse diventa possibile rappresentazione della sua stessa opera. Attraverso i riferimenti alla figura epica di Ulisse presenti nell'opera letteraria e pittorica, de Chirico evidenzia la necessità di dare al suo viaggio, non più tra le distese marine, ma tra le pieghe dell'inconscio e dell'immaginazione, un ordine attraverso la scrittura, che diventa lo strumento principale per riflettere sulla propria opera e sul rapporto tra questa e le correnti artistiche e letterarie del Novecento.

BIBLIOGRAFIA

- ARBASINO A. (2014), *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano (versione ebook).
- BENZI F. (2014), “Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica. L'“altra” avanguardia italiana, 1910-1911”, in FREZZOTTI S. (a cura di), *Secessione e avanguardia*, Mondadori Electa, Milano, pp. 90-107.
- Id. (2019), *De Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano.
- BRETON A. (1996), *Antologia delle humour nero [1940]*, Einaudi, Torino.
- Id. (2015), *Nadja [1928]*, Einaudi, Torino.
- CALVESI M. (1982), *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano.
- Id. (2000), *De Chirico. La nuova metafisica*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- DE CHIRICO G. (1985), *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino.
- Id. (1988), *1918-1925: ricordi di Roma*, Edizioni della Cometa, Roma.
- Id. (1999), *Ebdòmero [1929]*, Abscondita, Milano.
- Id. (2008), *Scritti (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, Bompiani, Milano.
- Id. (2013), *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano [ebook].
- Id. (2018), *Lettere 1909-1928*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- Id. (2019a), *Ebdòmero [1929]*, La Nave di Teseo, Milano.
- Id. (2019b), *Memorie della mia vita [1954-1962]*, La Nave di Teseo, Milano.
- Id. (2019c), *La casa del poeta*, La Nave di Teseo, Milano.
- DE MICHELI M. (2014), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.
- DE SANNA J. (2001-2002), “Giorgio de Chirico - André Breton. Duel à mort”, in *Metafisica*, 1, 2, 2001-2002, pp. 17-61.
- DOTTORI R. (2018), *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La Nave di Teseo, Milano.
- FAGIOLO DELL'ARCO M. (1998), *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Paris nel 1930*, Skira, Milano.

GABELLONE L. (1977), *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino.

ITALIA P. (2004), *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore*, Sellerio, Palermo.

PICOZZA P. (2007-2008), "Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910", in *Metafisica*, 7-8, 2007-2008, pp. 19-55.

SABBATINI M. (1997), *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodite*, Salerno Editrice, Roma.