

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## L'*Ebdòmero* di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo

Roberta Delli Priscoli

La prima edizione di *Ebdòmero* risale al 1929: l'opera, originariamente scritta in francese, vide la luce a Parigi con il titolo *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*. La prima edizione italiana, del 1942, fu seguita da altre edizioni, italiane e francesi, fino a quella del 1972, che è l'ultima negli anni di vita dell'autore.<sup>1</sup>

Il tempo dell'elaborazione di *Ebdòmero* coincide con la stagione letteraria e artistica francese del secondo quinquennio degli anni Venti, quando de Chirico, a Parigi, attingeva ricchi fermenti culturali da incontri stimolanti con gli esponenti più rappresentativi del cubismo, simbolismo, dadaismo e surrealismo, come Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Marcel Duchamp.<sup>2</sup>

Il titolo è formulato secondo quel prediletto codice criptico, che è già preannunziato dall'autoritratto del 1911-1912, nel cui cartiglio si legge: «Et quid amabo nisi quod aenigma est?». <sup>3</sup> Il termine «*Ebdòmero*», coniato dall'italo-greco de Chirico sulla base del lessico greco e neogreco, composto da *hébdomos* e *mera* (= *ēmera*), ha il significato complessivo di “uomo del settimo giorno”, con un evidente rinvio al dio Apollo, che, secondo la tradizione antica, era nato il settimo giorno del mese. Per questo motivo gli antichi Greci celebravano le feste in onore del dio, generalmente indicate come *hebdomaia*, il settimo giorno del mese e lo designavano con vari appellativi, tutti alludenti al settimo giorno: *hebdomagenēs* (= nato nel settimo giorno), *hebdomagētēs* (dio del settimo giorno), *hebdómeios* (venerato il settimo giorno del mese). Se *Ebdòmero*, per un verso, è immagine

---

<sup>1</sup> La prima edizione complessiva è in francese: *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Fu preceduta da estratti pubblicati sulla rivista «Bifur», n. 2, luglio 1929. Tra le edizioni del testo francese si segnala: *Hebdòmeros*, edizione illustrata con 24 tavole dell'Autore, contributi di Aldo Paladini e Giuliano Briganti, Roma, Edizioni d'arte Bestetti, 1972. La prima edizione italiana è: *Ebdòmero*, Milano, Bompiani, 1942. Edizioni successive: Roma, presso l'autore, 1957; Milano, Longanesi, 1971. Edizioni più recenti: *Ebdòmero*, con uno scritto di Jole de Sanna e una nota di Paolo Picozza, Milano, Abscondita, 2003; in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa, Edizione diretta da Achille Bonito Oliva, Milano, Bompiani, 2008, pp. 45-157. Nel corso del presente articolo il testo di *Ebdòmero* è sempre citato secondo l'edizione curata da de Sanna – Picozza.

<sup>2</sup> Con i surrealisti de Chirico ruppe clamorosamente nel 1928, quando, in occasione della mostra dei suoi nuovi quadri nella galleria parigina l'Effort Moderne di Léonce Rosenberg, presso la Galerie Surréaliste venne organizzata, per contrasto, la personale «Oeuvres anciennes de Gorges de Chirico» con opere metafisiche del primo periodo. Nel catalogo di questa mostra Louis Aragon scrive un ironico *pamphlet* contro la nuova maniera di de Chirico: *Le Feuilleton change d'Auteur*, Galerie Surréaliste, 15 février 1928.

<sup>3</sup> Cfr. *La natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, Milano, Motta, 2010, p. 256.

speculare di Apollo, per altro verso, si configura come “doppio” di de Chirico, in un metaforico scambio di ruoli, come mostrano alcuni disegni collegati al motivo e alla figura di Ebdòmero.<sup>4</sup>

Il dio Apollo è particolarmente caro a de Chirico, che lo ritrae più di una volta nei suoi quadri. Già nella tela dipinta nel 1914, *Chant d'amour*, una grande testa dell'Apollo del Belvedere domina gli oggetti “senza senso”, straniati in uno spazio “altro”: un guanto, una sfera, un muro, dietro cui s'innalza il fumo di una locomotiva.<sup>5</sup> Nella tempera su carta, *Natura morta*, come nell'olio e tempera su tela del 1930 circa, anch'esso denominato *Natura morta*, la frutta è dominata dalla classicheggiante testa dell'Apollo del Belvedere.<sup>6</sup> Una delle *10 Tavole dedicate all'IRI*, del 1962, raffigura Apollo Musagete con la cetra su un basso piedistallo, circondato da sei muse: Polimnia, Tersicore, Erato, Euterpe, Melpomene, Talia.<sup>7</sup> Non è senza un intenzionale disegno che il dio sia collocato su una base non alta: de Chirico riteneva che in tal modo la statua della divinità non risultasse sollevata in una dimensione estranea a chi la guardasse, ma divenisse partecipe della vita circostante. Analogamente, in una pagina di *Ebdòmero*, il protagonista dalla sua finestra vede «il lato posteriore della statua raffigurante suo padre e che sorgeva sopra uno zoccolo basso, in mezzo alla piazza».<sup>8</sup>

Apollo, dunque, è la luce, ma non il bagliore accecante del meriggio e dell'estate ardente e torrida, che estenua e acceca: «Ebdòmero aveva in orrore gli aspetti di *fine primavera*, quella languida pesantezza che annuncia implacabilmente l'arrivo dei mesi caldi, l'approssimarsi di quella stagione che un grande poeta definì *violenta*».<sup>9</sup> Il “grande” poeta richiamato da de Chirico è Apollinaire, che, nella poesia *La jolie rousse*,<sup>10</sup> definisce l'estate *saison violente*. Il tema dell'autunno e del pomeriggio, contrapposti alla febbre e al delirio dell'estate, è ampiamente sviluppato da de Chirico.<sup>11</sup> Il dio è metafora della luce rivelatrice, della luce dei chiari pomeriggi d'autunno, di quel sole autunnale, «tiède et sans amour», che rischiarava la facciata del tempio di Santa croce a Firenze e la statua di Dante.<sup>12</sup> È l'ipostasi del mezzogiorno delle stagioni medie, autunno e primavera, quando tutto l'orizzonte è chiaro e ai pochi eletti si disvela la metafisica degli oggetti più comuni.<sup>13</sup> Ed è

---

<sup>4</sup> Cfr. *De Chirico* (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci – Gerd Roos, Venezia, Marsilio, 2007, p. 158.

<sup>5</sup> Cfr. MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Milano, Skira, 1995, pp. 72-73.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86, fig. 15 e 16. Cfr anche l'olio su tela *Natura morta con pesci*, *ibid.*, p. 85, fig. 14, e in *La natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, cit., p. 241, fig. 132.

<sup>7</sup> *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, a cura di Claudio Crescentini, cit., pp. 130-131, 149.

<sup>8</sup> *Ebdòmero*, p. 51; il corsivo è mio.

<sup>9</sup> *Ebdòmero*, p. 42; cfr. pp. 19, 52.

<sup>10</sup> *La jolie rousse* è l'ultima composizione dei *Calligrammes* (G. APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Préface de Michel Butor, Paris, Gallimard, 2008, p. 184): «Voici que vient l'été la saison violente».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 111; cfr. p. 19.

<sup>12</sup> *Méditations d'un peintre*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 650.

<sup>13</sup> Cfr. *Ebdòmero*, pp. 21, 111; *Giorgio Morandi*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 785; *Considerazioni sulla pittura moderna*, *ibid.*, pp. 768-769. Per la metafisica dell'autunno e dell'ora

anche il dio suscitatore della *Stimmung* tipica del pomeriggio, di quell'ora che è come la metafora di una poetica luce crepuscolare, in cui i contorni degli oggetti sfumano e l'artista-veggente coglie il proteiforme apparire delle cose nella loro sostanza metafisica. È significativo che nella sua opera pittorica il sole sia più volte raffigurato, e sempre in posizione obliqua rispetto all'orizzonte, nella fase del declino.<sup>14</sup>

In bilico tra autobiografia criptica e romanzo onirico, il testo, esaltato, nonostante la rottura, da André Breton e Louis Aragon come il capolavoro della letteratura surrealista, «un ouvrage interminablement beau»,<sup>15</sup> è considerato generalmente, anche oggi, come il momento più alto dell'attività letteraria del pittore. Difficilmente classificabile in base ai tradizionali generi letterari, l'opera, dai risvolti decisamente enigmatici, può essere appropriatamente considerata «un seguito di racconti metafisici», secondo la definizione che lo stesso autore propone in una lettera scritta da Parigi il 21 luglio 1928 all'editore milanese Schweiller:

Sto terminando un libro molto importante; è una specie di seguito di racconti metafisici, due dei quali sono già apparsi nel volume di Waldemar George: il titolo del libro è *Hebdòmeros*. Lo scrivo in italiano e lo traduco io stesso via via in francese; il testo francese uscirà presso un editore di qua. Vorrebbe lei pubblicare il testo italiano?<sup>16</sup>

L'autore dà una forma romanzesca al flusso delle immagini e delle idee continuamente cangianti, organizzando la struttura narrativa sul modello di un sogno in stato di veglia, in una dimensione ambigua di oggetti e personaggi straniati rispetto alla realtà spazio-temporale. La descrizione del mondo esterno è intimamente associata alle impressioni soggettive o, meglio, alle percezioni allucinatorie della visione onirica. Non è senza significato che de Chirico usi il verbo “vedere” in riferimento non solo alla rappresentazione della realtà esteriore, ma anche allo sguardo interiore, che penetra in un abisso di evocazioni subliminali.<sup>17</sup>

In *Ebdòmero* tutta la narrazione si snoda e, al tempo stesso, si avvolge lungo una spirale labirintica, in cui il protagonista, “doppio” di de Chirico, *vede* sogni incontrollati, dove si incontrano e si

---

pomeridiana a Torino, cfr. *Quelques perspectives sur mon art, ibid.*, pp. 844-846. De Chirico dichiara di essere stato aiutato da Nietzsche a comprendere la bellezza particolare di Torino: cfr. *La vie de Giorgio de Chirico, ibid.*, p. 833.

<sup>14</sup> Cfr. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 137, fig. 26; *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, a cura di Claudio Cresecchini, cit., p. 224, fig. 67; p. 467, figg. XVIII-XIX; *La natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, cit., p. 116, fig. 4; pp. 218- 221, figg. 119-122. Per l'edizione Gallimard dei *Calligrammes* di Apollinaire, del 1930, de Chirico disegnò sessantasei litografie, nelle quali è soggetto ricorrente il sole.

<sup>15</sup> *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1998, pp. 58, 63.

<sup>16</sup> La lettera in GIORGIO DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, a cura di Jole de Sanna, Milano, Libri Scheiwiller, 2001, p. 120. Il volume del critico d'arte polacco, naturalizzato francese, Waldemar George, a cui de Chirico si riferisce, è il saggio intitolato: *Chirico. Avec des fragments littéraires de l'artiste*, Paris, Édition des Chroniques du Jour, 1928.

<sup>17</sup> Per la duplicità della “visione”, cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1978, pp. 49-50.

sovrappongono reale e fantastico, oggettivo e soggettivo, ragione e allucinazione. Il personaggio Ebdòmero è, al tempo stesso, protagonista e narratore, agisce in prima persona ed espone affabulazioni nel contesto mosaicato di una fantasia spinta oltre i limiti dell'inverosimile, sempre sulla linea elegante di una raffinata cultura, genialmente elaborata in materia di sogno. L'*incipit*, come è stato notato,<sup>18</sup> richiama un altro celebre inizio, quello dello *Zibaldone* leopardiano, che si apre con il ricordo di una villa presso Recanati, «palazzo bello».<sup>19</sup>

In *Ebdòmero* la narrazione si apre *ex abrupto* con la visita ad uno strano edificio, sito in una via severa, ma distinta e senza tristezza, paradossalmente equiparato a un consolato tedesco a Melbourne. Diversamente da Leopardi, de Chirico indugia nella descrizione dell'edificio e della strada, ed egli stesso, per bocca degli amici di Ebdòmero, definisce buffo il paragone.<sup>20</sup>

La presenza leopardiana è diffusa in *Ebdòmero*. In una pagina altamente metafisica un vegliardo poliglotta si ostina «durante le notti di plenilunio, davanti allo spettacolo grandioso degli alberi addormentati, il cui fogliame di quando in quando fremeva nell'ombra, a fare invariabilmente le stesse domande: “Ove va tutto ciò? Verso quali rive ignote vogano tutte queste cose...?”».<sup>21</sup> Appare evidente il riecheggiamento dei versi 19-21 del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: «dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?»

La suggestione leopardiana torna in un'altra pagina di *Ebdòmero*, dove il protagonista, alle soglie della stagione violenta dell'estate, rinfrancato dal vento fresco e dolce della sera, assiste, come egli stesso dice, ad un fenomeno inspiegabile: il gallo stilizzato, rappresentato dalla banderuola del campanile, inizia a muoversi, assumendo dimensioni gigantesche:

[...]; ora i piedi del gallo toccavano il suolo e la sua cresta il cielo; lettere bianche, lettere solenni come un'iscrizione lapidaria, s'avanzarono un po' da ogni lato, esitarono abbozzarono nell'aria una specie di quadriglia fuori moda e finalmente si decisero a raggrupparsi secondo il desiderio di una forza misteriosa; a poca altezza dal suolo formarono questa strana iscrizione:

*Scio detarnagol bara letzafra*

D'un tratto tutto quell'*all'aperto* perdette la sua atmosfera, la sua *Stimmung*; le travi del soffitto e le parallele del pavimento apparvero violentemente rischiarate da un lato. «È un trucco del fotografo del paese» si bisbigliava nei caffè e sulle pubbliche piazze.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. Andrea Cortellessa, *Note ai testi*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 934-935.

<sup>19</sup> G. LEOPARDI, *Opere*, a cura di S. e R. Solmi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1966, II, p. 3. Il ricordo di palazzo bello torna nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, *ibid.*, I (1956), pp. 906, 911.

<sup>20</sup> *Ebdòmero*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>22</sup> *Ebdòmero*, pp. 42-43. *Scio* per *Scir* è un refuso risalente già alla prima edizione francese del 1929 e passato in tutte le successive edizioni. Non è da escludere, tuttavia, che possa trattarsi di un errore dello stesso autore.

L'abbrivo a questa dotta fantasticheria dechirichiana è dato dall'inizio del leopardiano *Cantico del gallo silvestre*:

Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo selvatico, il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo. Questo gallo gigantesco, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini; perocchè si è trovato in una cartapecora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*.<sup>23</sup>

Leopardi trasse la figura del gallo dal *Targum* babilonese, ossia dalla parafrasi aramaica della *Bibbia* ebraica, e, precisamente, dalla parafrasi del *Salmo* 50, versetto 11b, che egli leggeva in aramaico e in traduzione latina nel *Lexicon* dell'orientalista tedesco Johannes Buxtorf.<sup>24</sup> Il testo ebraico di *Ps.* 50, 11b ha *zîz šādaj*, che la traduzione interconfessionale rende con «gli animali che sono nei campi»,<sup>25</sup> mentre la parafrasi aramaica diluisce l'espressione nell'articolata descrizione del gallo selvatico gigantesco: «Et gallus silvestris, cuius pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in coelum usque, cantat coram me».<sup>26</sup>

Nel 1972, per l'edizione Bestetti, de Chirico disegnò un gallo gigantesco, con i piedi sulla terra e la testa che tocca il cielo: nella parte superiore della composizione sono disegnate, disordinatamente, lettere alfabetiche, che s'avanzano da ogni lato, abbozzando nell'aria una specie di quadriglia.

In *Ebdòmero* i racconti metafisici germinano l'una dall'altra secondo una successione analogica, che non è dettata da relazioni razionali di somiglianza o di uguaglianza, ma si lega piuttosto a forme di associazione libere da ogni controllo della ragione, all'onnipotenza del sogno, al gioco disinteressato dell'immaginazione. Uno scritto dei *Manoscritti Eluard* illumina questo aspetto fondamentale dell'opera dechirichiana, letteraria e figurativa.<sup>27</sup> La rivelazione, che è il nucleo

---

<sup>23</sup> Il titolo del cantico, erudita invenzione di Leopardi, è redatto in una forma linguistica mista di ebraico e aramaico; la sua traduzione letterale, *verbum de verbo*, è: «Scir (canto) detarnegòl bara (del gallo selvatico) letzafra (al mattino)»; cfr. LUCIO FELICI, *La voce dell'origine. Il «Cantico del gallo silvestre»*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», IV, 2004, p. 52.

<sup>24</sup> Leopardi in nota scrive: «Vedi, tra gli altri, il Buxtorf, *Lexic. Chaldaic. Talmud. et Rabbin.* col. 2653 et seq.» (G. LEOPARDI, *Opere*, cit., I, p. 677). L'opera citata è: JOHANNIS BUXTORFII P(atris), *Lexicon chaldaicum, talmudicum et rabbinicum, in lucem editum a Johanne Buxtorfio filio*, Basileae, Sumptibus et typis Ludovici König, 1639, col. 2653, s. v. “tarn<sup>e</sup>gòl” [gallo].

<sup>25</sup> *La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente*, Leumann (Torino), Editrice Elledici – Roma, Alleanza Biblica Universale, 2000, p. 791.

<sup>26</sup> Il testo latino è del Buxtorf. Cfr. la traduzione inglese del *Targum* dei *Salmi*: *The Targum of Psalms*, Translation with critical introduction, apparatus and notes by David M. Stec, Colledgeville, MN, Liturgical Press, 2004, p. 105.

<sup>27</sup> GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I. Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., pp. 600-601.

centrale della prospettiva metafisica,<sup>28</sup> può nascere all'improvviso, come nel caso di Nietzsche *surpris* da Zarathustra,<sup>29</sup> oppure essere provocata dalla vista di qualcosa, come un edificio, una strada, un giardino, una piazza. Analogo rapporto di somiglianza metafisica collega, in *Ebdòmero*, un racconto all'altro, in un susseguirsi di rivelazioni e di visioni, che sono sogno e al tempo stesso realtà, come le acqueforti di Max Klinger.<sup>30</sup>

Ebdòmero racconta storie «perfettamente logiche in apparenza e altamente metafisiche», che sono da lui percepite come «avventure terrestri e metafisiche».<sup>31</sup> Appare, quindi, del tutto naturale che egli dia significativa importanza al sonno, a cui volentieri si abbandona, specialmente di pomeriggio, il tempo della giornata più ricco di suggestione analogica con il mondo metafisico.

Il riposo pomeridiano, definito «fratello minore del sonno»,<sup>32</sup> è preceduto e seguito da momenti privilegiati, in cui si alza il sipario e appare l'aspetto «spettrale o metafisico» delle cose, «che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio».<sup>33</sup> A Ebdòmero accade spesso di astrarsi dalla realtà circostante, quella che gli uomini comuni vedono sempre; allora, è come se si aprisse il muro in fondo alla camera, a guisa del sipario d'un teatro, e «dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli».<sup>34</sup>

Ebdòmero «professava lo stesso culto per i figli del sonno: i sogni», e per questo motivo aveva fatto scolpire sopra ogni piede del suo letto «un'immagine di Mercurio oniropompo, cioè conduttore di sogni, poiché, come ciascuno sa, Mercurio era incaricato da Giove non solo di esercitare la professione di psicopompo, cioè di guidare e condurre le anime dei trapassati nel mondo dell'aldilà, ma anche di condurre i sogni nel sonno dei viventi addormentati».<sup>35</sup> Attaccato alla parete sul suo letto Ebdòmero teneva un quadro raffigurante Mercurio sotto le spoglie di un pastore, con un vincastro in mano, invece del caduceo. Il quadro era molto ben composto: in fondo si vedeva un paese soleggiato, una città con uomini intenti alle loro faccende e campi con contadini al lavoro; in una parola, la vita attiva; in primo piano, nell'oscurità e nella solitudine, Mercurio col vincastro

---

<sup>28</sup> Cfr. le articolate osservazioni svolte in *Considerazioni sulla pittura moderna*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., pp. 445-452.

<sup>29</sup> *Méditations d'un peintre*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 651. Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 2010<sup>14</sup>, p. 96.

<sup>30</sup> Cfr. *Max Klinger*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 326.

<sup>31</sup> *Ebdòmero*, pp. 105, 109.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>33</sup> *Sull'arte metafisica*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., pp. 289-290.

<sup>34</sup> *Ebdòmero*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 77.

spingeva davanti a sé, verso la notte del sonno, «il gregge dei sogni».<sup>36</sup> Qui de Chirico ravviva la sua scrittura con suggestivi riferimenti alla cultura greca classica. Il termine «oniropompo» è un neologismo creato da de Chirico sul modello di «psicopompo»: *psychopompós* ricorre sia nel greco classico che nel neogreco.<sup>37</sup> L'espressione «il gregge dei sogni» è un felice calco dell'omerico «popolo dei sogni», che de Chirico leggeva in *Odissea* 24, 12.

Lo stesso Mercurio ritorna in un'altra pagina di *Ebdòmero*,<sup>38</sup> in cui il dio è rappresentato in atto di sorvolare una rada in cui navi corazzate fanno tuonare i loro cannoni, mentre bandiere ed orifiamme sono issate sulle aste. Mercurio, allo scoppio delle cannonate, fa gesti di gioia agitando il suo caduceo. Non senza una sottile e coperta ironia, immediatamente prima, è menzionata la Dea Storia, che, con un libro sulle ginocchia, impone la fatalità al susseguirsi degli eventi. Riferimento all'eterno ritorno di Nietzsche e alla concezione circolare della storia o libero gioco della fantasia onirica? Forse, più probabilmente, l'uno e l'altro. È degno di nota, per altro, che in una delle *10 Tavole dedicate all'IRI* de Chirico riprenda l'immagine di Mercurio messaggero degli dei, raffigurato con il caduceo e il petaso alato in atto di sorvolare un paesaggio classico con templi, una suonatrice di cetra e donne che portano cesti ricolmi.<sup>39</sup> Suggestivamente Baldacci e Roos rilevano che la predilezione di de Chirico per il dio Mercurio, messaggero degli dei, possa spiegarsi anche per l'assonanza del suo cognome – Chirico – al termine greco *kēryx*, *kērykos*, che significa «messaggero».<sup>40</sup> A conferma si può aggiungere che nella pronuncia neogreca, ben nota a de Chirico, quel termine suonava *kirix*, *kirikos*, forma fonica ancora più affine al cognome dell'artista.<sup>41</sup>

La stretta correlazione tra parola e immagine, opera letteraria ed opera pittorica, si palesa con tutta evidenza in ogni pagina del romanzo, dando così risalto alle sfumate tinte autobiografiche, che consentono di vedere in *Ebdòmero* la personalità dello stesso de Chirico, con tutto il suo mondo ideale, le sue prospettive artistiche e critiche, la sua peculiare visione della realtà come veicolo di un cosmo nascosto e superiore. Particolarmente significativa è la definizione di «monomaco», che qualifica sia *Ebdòmero* che de Chirico.<sup>42</sup> Finora non è stato rilevato che il termine greco e neogreco

---

<sup>36</sup> Suggestiva la litografia raffigurante Mercurio con il petaso alato e il caduceo, in *Hebdomeros*, Edizioni d'arte Bestetti, cit.

<sup>37</sup> In realtà, *oneiropompós* è attestato in Galeno e nei papiri magici (cfr. LIDDELL-SCOTT-JONES-MCKENZIE, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996, s. v. "oneiropompéō"); ma appare oltremodo improbabile che de Chirico potesse fare riferimento a questi testi specialistici, di non comune lettura.

<sup>38</sup> *Ebdòmero*, p. 72.

<sup>39</sup> Cfr. *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, a cura di Claudio Crescentini, cit., pp. 6-7, 148-149.

<sup>40</sup> *De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci - Gerd Roos, cit., p. 148.

<sup>41</sup> *Kēryx* è comune al greco antico e al neogreco puro. Il neogreco demotico, parlato in Grecia e familiare all'artista, conosce anche la forma *kirikas*.

<sup>42</sup> Cfr. *Ebdòmero*, p. 116; *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 34, 121; *Il monomaco parla*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 786.



*monómachos* significa «gladiatore», personaggio prediletto da de Chirico pittore<sup>43</sup> e figura speculare dello scrittore, che, con grande coraggio e senza compromessi, da solo combatte contro la mancanza di talento, gli snobismi, la mediocrità dell'arte moderna. Allo scritto *Il monomaco parla* è significativamente premessa, a mo' di esergo, una frase desunta dal primo paragrafo dell'orazione ciceroniana *Pro Marcello* e scelta proprio per sottolineare l'animosa franchezza di de Chirico, gladiatore della parola.<sup>44</sup>

Nell'ambito della stretta connessione dechirichiana tra immagine e parola appare particolarmente significativa la metafora metafisica della finestra, che ricorre ripetutamente in varie pagine dell'opera.<sup>45</sup> La finestra è, per de Chirico, la privilegiata cornice attraverso la quale lo sguardo dell'artista attinge lo spettacolo della vita, la scena del mondo. Come nei dipinti, così nel romanzo, i paesaggi sono accuratamente definiti e delimitati da linee architettoniche che isolano dallo spazio circostante lo scenario raffigurato, esaltandone il valore metafisico. A tale riguardo, offre indicazioni illuminanti uno scritto critico del 1920: *Il senso architettonico nella pittura antica*.<sup>46</sup> Secondo questa percezione dello spazio delimitato, Ebdòmero spesso spalanca una finestra e attraverso la sua apertura contempla uomini e cose.<sup>47</sup>

Altro tema dominante nel romanzo è l'angoscia della partenza. Ebdòmero è anche l'uomo che fugge, che passa da un luogo all'altro, inseguendo le sue visioni. Alloggiato in un piccolo albergo, in un luogo non altrimenti definito che dall'incessante cadere di una pioggia non molto forte, decide di allontanarsi: «Bisognava ancora fuggire, lasciare quei luoghi».<sup>48</sup> Il tema della fuga, che ritorna ossessivamente,<sup>49</sup> è un modulo narrativo alla cui origine sono ricordi autobiografici di de Chirico, che nelle *Memorie* definisce una fatalità della sua vita il continuo cambiamento di abitazione.<sup>50</sup> In rapporto al carattere autobiografico di questo tema, è significativo il fatto che già nel 1913 l'artista dipinse un olio, intitolato appunto *L'angoscia della partenza*, e, poi nel 1916, *La melanconia della partenza*.<sup>51</sup> Il tema di Ebdòmero che parte ritorna più tardi in una tela del 1968, appartenente al

---

<sup>43</sup> Il ciclo iconografico dei gladiatori viene alla luce tra il 1926 e il 1927, qualche anno avanti la prima edizione francese di *Hebdòmeros*: cfr. CLAUDIO CRESCENTINI, *De Chirico e le Avanguardie: rapporti*, in *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, cit., p. 80; p. 81, fig. 36.

<sup>44</sup> *Il monomaco parla*, in GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., p. 786.

<sup>45</sup> Tra le numerose ricorrenze cfr., in particolare, *Ebdòmero* pp. 18, 23, 39, 37, 39, 43, 45, 51, 54, 68, 95, 110, 116, 117.

<sup>46</sup> In GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/ I Romanzi e Scritti critici e teorici*, cit., pp. 303-307.

<sup>47</sup> Cfr. TIZIANA MIGLIORE, *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di De Chirico*, Roma, Aracne, 2008, p. 19.

<sup>48</sup> *Ebdòmero*, p. 33.

<sup>49</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 38, 76, 99.

<sup>50</sup> *Memorie della mia vita*, cit., pp. 46-47; cfr. p. 32.

<sup>51</sup> Cfr. *De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci - Gerd Roos, cit., pp. 82-83; *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, a cura di Claudio Crescentini, cit., p. 147.

ciclo *I bagni misteriosi* e intitolata *Ritorno di Ebdòmero (La partenza verso il mare)*,<sup>52</sup> in cui il personaggio è raffigurato in una barca, in atto di remare in una piscina, all'interno di uno stabilimento balneare; sullo sfondo è dipinto il mare aperto, verso cui si dirige il rematore. Il motivo della barca è presente anche nel romanzo, in cui la fuga di Ebdòmero avviene in una barca, metafisicamente *dépaysée* all'interno di una stanza:

Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli dalla risacca e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò alla finestra, che era posta molto in alto, come la finestra di una prigione.

53

Come il motivo del peregrinare, così quello della barca affonda le sue radici nei ricordi di de Chirico, che nelle *Memorie* rievoca gli anni della sua prima adolescenza a Volos, quando, nella buona stagione, andava a pescare con la madre, il fratello e due impiegati della ferrovia. Quelle escursioni in barca, legate alla visione di paesaggi marini di eccezionale bellezza, impressionarono profondamente de Chirico, poco meno che decenne, e, come egli stesso dice, rimasero profondamente impressi nel suo animo e nel suo pensiero.<sup>54</sup>

Il romanzo, che era cominciato *ex abrupto*, introducendo direttamente il lettore *in medias res*, anzi, per dirla alla maniera di de Chirico, *in media somnia*, si conclude *in suspenso*. Ebdòmero, nel suo cosmo di sogno, è in mezzo ad un oceano metafisico, su una nave che galleggia immobile con tutte le vele pendenti; dai flutti glauchi e profondi irrompono branchi immensi di cavalle selvatiche,<sup>55</sup> che poi spariscono in un orizzonte infinito. Nell'improvviso addormentarsi di tutte le cose, avvolte da un silenzio immobile, Ebdòmero ascolta la voce dell'Immortalità, che, seduta sopra un frammento di colonna, stringe con la sua destra la mano dell'Eroe, ultima delle numerose metamorfosi del protagonista. A questo punto risuonano le battute dell'*explicit*:

Ebdòmero, con un gomito sulla rovina e il mento nella mano, 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 all'onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore del sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini...

---

<sup>52</sup> Cfr. *La natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, cit., p. 212, tav. 105. In MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 225, fig. 10, il quadro è intitolato soltanto *La partenza verso il mare*.

<sup>53</sup> *Ebdòmero*, pp. 44-45.

<sup>54</sup> *Memorie della mia vita*, cit., pp. 35-37.

<sup>55</sup> Cfr. in pittura il ricorrente tema dei cavalli: MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 117-120, 179-187; *De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci – Gerd Roos, cit., pp. 188-191.

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...

Puntini di sospensione segnano la fine, così come avevano dato l'avvio al romanzo.

Ebdòmero è rappresentato come un ulisside, che però, a differenza dell'eroe omerico, non compie viaggi negli spazi geografici esterni, sia pure, spesso, di origine favolosa, ma sperimenta avventurosi peripli nelle latenti plaghe del sogno e dell'immaginazione. Non è un caso che anche Ulisse, nella pittura di de Chirico, sia assunto a remare nella metafisica di una stanza.<sup>56</sup>

Ebdòmero, alla fine, parte verso inesplorate regioni, così come, nella meditazione senecana sulle peregrinazioni di Ulisse, l'eroe è sbattuto *extra notum nobis orbem* e come, in Dante, fa dei remi ali al «folle volo»;<sup>57</sup> in tal modo, l'intero romanzo si configura come una nuova *Odissea*, trasposta nel vasto territorio del sogno e dell'inconscio, dove «ogni persona e ogni oggetto pigliano [...] un aspetto più misterioso; sono i fantasmi degli esseri e delle cose che ci appaiono; fantasmi che una volta accesa la luce spariscono nel loro regno ignoto».<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. l'olio su tela *Il ritorno di Ulisse*, del 1968, in *La natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, cit., p. 130, tav. 51.

<sup>57</sup> SENECA, *Lettere morali a Lucilio*, 88, 7. Sulle ascendenze classiche dell'Ulisse dantesco, cfr. VITTORIO CITTI, *Odisseo, metafora dell'Europa*, in *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 255-278.

<sup>58</sup> *Ebdòmero*, p. 90.