

L'ARRIVO DEI RITORNANTI GIORGIO DE CHIRICO E LA NEOMETAFISICA ALLE FRONTIERE DEL TEMPO

Lorenzo Canova

Un giovane togato rema su una barchetta a remi all'interno di una stanza dove appare un mare mitologico e irreali; una porta si dischiude tra una poltrona, un armadio e una sedia aprendo un varco denso di enigmi; dall'unica finestra della camera, misteriosamente, si intravede un paesaggio sovrastato da un antico tempio greco: questa composizione, visionaria e apparentemente assurda, si trasforma però nell'immagine simbolica dei magnifici anni finali di un grandissimo artista, il quadro con cui Giorgio de Chirico sintetizza tutto lo spirito metaforico della sua splendida ed estrema fase Neometafisica.

Come spinto da una rivelazione simile a quella che nel 1910 generò la pittura Metafisica, arrivato a ottant'anni, Giorgio de Chirico affronta infatti l'ultima parte del suo transito terreno e della sua pittura e il suo viaggio sul mare dell'arte continua nelle sue rotte circolari all'interno del suo studio-vascello con il cavalletto albero maestro, con la finestra-boccaporto di mare e con le assi del pavimento che si trasformano in quelle del ponte da cui il capitano scruta il cielo, i venti e le correnti per trovare la rotta migliore.

Il quadro che apre questa nuova fase è dunque *Il ritorno di Ulisse* del 1968 (fig. 1) e, in modo significativo e allusivo, il suo battello non è la nave eroica del mito, ma una piccolo legno a remi, quasi uguale a quella con cui Ebdòmero, il protagonista del romanzo-capolavoro di de Chirico, navigava nella sua stanza negli anni Venti, barchetta metafisica, umile e ironica di un uomo abituato ad affrontare le grandi imprese dell'arte con gli strumenti della pittura e della scrittura: "Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli dalla risacca e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla finestra che era posta molto in alto"¹



fig. 1 G. de Chirico, *Ritorno di Ulisse*, 1968, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

¹ G. de Chirico, *Ebdòmero*; prima ed. francese: *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Éditions du Carrefour, Parigi 1929; edizione italiana, *Ebdòmero*, Bompiani, Milano 1942; ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, p. 81.

Del resto su una barca simile si compie nello stesso anno proprio il *Ritorno di Ebdòmero* (fig. 2), in cui uno scenario simile a quello dei *Bagni misteriosi* degli anni Trenta si amplifica in uno spazio multiplo sospeso tra interno ed esterno, tra veglia e sonno, come se lo studio del pittore si spalancasse su un paesaggio della memoria mediterranea, un luogo che emerge dal profondo e dove le architetture sorgono ricordando le piazze giovanili e dove il sipario-velario si riallaccia a *L'énigme d'un après-midi d'automne* del 1910 (fig. 9) e alla sua chiesa fiorentina che diviene un tempio oracolare. Ebdòmero dai *Bagni misteriosi* torna dunque indietro, al principio della Metafisica, alle Piazze d'Italia e al mare originario di Grecia che sembra alludere a un ideale ritorno all'infanzia, come accade nel quadro quasi gemello di *Bagni misteriosi, arrivo dalla passeggiata* del 1971 (fig. 3).

Il ritorno di Ulisse, replicato poi con importanti varianti nel 1973 (fig. 4), è dunque una sorta di manifesto programmatico della Neometafisica dechirichiana: il mare è ricomparso nella stanza-paccobotto e un giovane Odisseo rema, compiendo forse una rotta circolare sulla scia dell'eterno ritorno di Nietzsche o dirigendosi stavolta verso un luogo preciso, la corrente e la direzione sembrano infatti portare dalla parte sinistra della stanza, dove sul muro spicca una piazza d'Italia della sua prima stagione metafisica, verso una finestra aperta su un paesaggio di Grecia classica, forse un ricordo dell'infanzia dove un tempio antico sorge su un colle arido nella luce accecante del Mediterraneo al meriggio. Ulisse dunque sta tornando a Itaca, e de Chirico sta tornando alla sua fanciullezza, alla Grecia dove è nato, dove ha vissuto i suoi primi anni e dove è morto il suo amato padre, perduto e rimpianto per tutta la vita. Il ritorno quindi è duplice ed è incarnato dalla stessa figura che, come accade spesso in de Chirico ha significati che si sovrappongono nella loro densa profondità. Il viaggio di Ulisse però sembra avere un senso e una destinazione ulteriori: già in una poesia in prosa di sessant'anni prima, *L'arcangelo affaticato*, de Chirico aveva legato il viaggio interiore compiuto nella propria stanza alle figure inquiete dei ritornanti che si affollano nella sua anticamera attraverso "l'uscio socchiuso": "La mia camera è un bellissimo vascello ove posso fare viaggi avventurosi degni d'un esploratore testardo. Nell'anticamera s'affollano i ritornanti. Che fanno essi mentre non li vedo? Mentre il sipario immobile della parete resta calato tra loro e me?"



figg. 2, 3 G. de Chirico, *Ritorno di Ebdòmeros*, 1968, e *Bagni misteriosi, arrivo dalla passeggiata*, 1971, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

fig. 4 G. de Chirico, *Il Ritorno di Ulisse*, 1973, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 5 G. de Chirico, *Ulisse*, 1922



Nessuno potrebbe dirmelo. Ogniqualevolta incuriosito lascio il mio lavoro e sulla punta delle pantofole m'approssimo a quell'uscio socchiuso e guardo nel mistero di quell'anticamera essi m'appaiono sempre nelle medesime pose naturali. Vere nature morte [...]. Ma quando m'allontano e li rivedo solo con gli occhi della mente; quando sulla parete-sipario punto il mio sguardo come il dardo metallico della perforatrice allora, oh allora ogni ritornante mi sembra un altro ancora, e dietro ogni sipario sento muoversi cose non mai pensate”.²

Parlando di Carrà, per parlare in realtà di sé stesso, come faceva quasi sempre, de Chirico evocava poi: “Le prospettive nostalgiche delle stanze; le latitudini e le longitudini dei soffitti e dei pavimenti di cui la fuga disperata va a morire nell'abbraccio rettangolare della porta socchiusa sul mistero dell'anticamera – come la pietra smossa sulla tomba vuota del resuscitato –, o della finestra aperta sulla stanchezza spleenetica della città ammosciata nell'orgasmo diuturno e giostrante della vita. Dolcissimi fantasmi siedono cauti e severi tra queste geometriche magie”.³

Dunque la stanza-veliero paccobotto ha le sue rotte tracciate sui soffitti e sui pavimenti, segnati per concludersi nella porta socchiusa che, con un simbolo sepolcrale antichissimo, allude a un passaggio verso l'aldilà che non si annulla tuttavia con la morte ma che trova una sua dimensione ulteriore e vitale nella figura del Risorto che lascia il suo sepolcro vuoto e con i ritornanti che, grazie all'apertura metafisica di quella porta possono entrare nello studio dell'artista in cerca di una consolazione da dare e ricevere.

Nel quadro del 1968 *Ulisse* non ha la barba e non appare segnato dagli anni e dalle avventure come l'*Ulisse* che lo stesso de Chirico aveva dipinto nel 1922 (fig. 5) e il suo sguardo sereno di giovane sembra calato nella dimensione di quell'*eterno presente* tanto caro all'artista: *Ulisse* rema su un mare che appare all'interno in una lussuosa casa borghese e allo stesso tempo è di nuovo l'eroe antico che con le sue rotte fonda l'archetipo di ogni viaggio e di ogni ritorno a casa dopo una lunga guerra. La porta è lì, dischiusa, pronta a portare de Chirico-Ulisse verso i ritornanti,

² G. de Chirico, *L'arcangelo affaticato*, 1918, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, p. 53.

³ G. de Chirico, *L'arte metafisica della mostra di Roma*, in «La Gazzetta Ferrarese» 18 giugno 1918; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 662.



fig. 6 G. de Chirico, *Calligrammes*,
Le vigneron champenois, 1930

le figure care perdute molti anni prima e che potrà ritrovare solo attraverso l'uscio sacrale e simbolica che conduce verso un altrove metafisico.

A partire dal 1968, de Chirico intraprende quindi un nuovo viaggio, dopo le tante partenze e i tanti ritorni che hanno segnato la sua vita e la sua opera, ritrovando la sua Metafisica e la sua giovinezza, in una visione del tempo circolare che unisce Eraclito, Schopenhauer e Nietzsche nella sua idea dell'*eterno presente*, dove tutto il tempo passato e futuro si salda in un punto simultaneo dove il tempo stesso sembra annullarsi nella dimensione dell'eternità.⁴ Dunque, il tempo presente e passato coincidono e la stessa idea di temporalità può rovesciarsi: "L'Efesino ci insegna che il tempo non esiste – scriveva il pittore all'amico Apollinaire – e che

sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire".⁵

Non a caso, parlando dei suoi manichini seduti e dei suoi archeologi, destinati "ad abitare le stanze" dai soffitti bassi e che saranno tra i maggiori protagonisti della sua Neometafisica, de Chirico aveva parlato di questi personaggi "condannati invece a un'immobilità che resta sul piano del grande, dell'eterno, là dove si può girare l'angolo dello sguardo e pensare il tempo alla rovescia".⁶ Il ritorno e la partenza sembrano dunque coincidere paradossalmente, nel punto di intersezione con l'eternità.

"Quanto alla mitografia dechirichiana," scrive Maurizio Fagiolo dell'Arco, "bisogna notare che i veri temi sono due: la partenza degli Argonauti e il ritorno del figliol prodigo. La partenza è il distacco traumatico, con riferimenti autobiografici [...] ma anche con un destino di viaggi e delusioni, di avventure e depressioni, fino all'eventuale conquista (come l'oro per l'alchimista)".⁷

Negli ultimi anni di vita, confortato dalla sicurezza dell'immortalità della propria opera e dell'eternità, Giorgio de Chirico riapre in questo modo le sue prospettive, ribaltandole verso un punto di intersezione atemporale in cui le stanze e i loro oggetti, le squadre lignee e le scatole che contengono altri quadri si aprono in un gioco infinito che ripercorre tutto il tempo esistenziale e artistico di de Chirico, illuminando alcuni misteri e ricomponendone altri.

Il viaggio di Ulisse dunque è diretto verso Itaca, ma la Grecia che appare luminosa dalla finestra

⁴ Per la Neometafisica di de Chirico, cfr. M. Calvesi, *La "nuova" Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, sede RTV, già Palazzo dei Congressi, San Marino, De Luca Editore, Roma 1995, e *Giorgio de Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica*, catalogo della mostra a cura di L. Canova, Palazzo ex GIL, Fondazione Molise Cultura, Regia Edizioni, Campobasso 2014.

⁵ G. de Chirico, lettera a G. Apollinaire, 11 luglio 1916, in *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire. Parigi-Ferrara (1914-1916)*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, p. 604.

⁶ G. de Chirico, *Naissance du Mannequin*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 1/2, 2002, p. 278; traduzione italiana, pp. 279-280.

⁷ M. Fagiolo, scheda dell'opera *Il figliol prodigo*, 1922 in *De Chirico. Gli anni Venti*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Palazzo Forti-Galleria dello Scudo, Verona, Mazzotta Editore, Milano 1986, p. 88.

è allo stesso tempo luogo di nascita e di morte, il luogo dove il pittore sa di potere incontrare suo padre oltre la porta che potrà essere varcata dall'ingegnere Evaristo de Chirico *revenant*, ritornante e melanconico o dallo stesso Giorgio giunto alla fine del suo viaggio terreno e in attesa di scoprire finalmente i misteri nascosti dietro il buio di quell'uscio socchiuso.

“Siamo esploratori pronti per nuove partenze”⁸ aveva scritto de Chirico nel 1918 e lo stesso ritorno, dunque, può alludere a una nuova partenza dove Ulisse stesso sembra indirizzare il nuovo viaggio del pittore sulla rotta ritornante della Neometafisica.



fig. 7 G. de Chirico, *Sole sul cavalletto*, 1973, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Il sipario si schiude

De Chirico parte così per un nuovo viaggio declinato in modo differente, sulla rotta della nuova rivelazione neometafisica: lo stato d'animo di serenità dell'artista, dopo la malinconia e il sentimento di abbandono della sua giovinezza (ben rappresentato dalle statue di Arianna nelle sue piazze), completa infatti il sentimento di consolazione già presente nelle sue opere degli anni Venti e si rischiarà di un più completo splendore interiore che non sminuisce tuttavia l'importanza di questa fase, ma aiuta invece a comprendere meglio l'intero percorso del *Pictor Optimus*. Si apre un nuovo periodo, conclusivo ma all'insegna della luce e del ritorno. Il tempo alla rovescia porta con sé un nuovo splendore.

La novità della Neometafisica è che de Chirico, dopo la lunga fase riflessiva del secondo dopoguerra in cui le riprese della prima Metafisica sono state spesso letterali e guidate non di rado dalle richieste del mercato, a partire dal 1968, ha costruito un sistema pittorico “altro”, dove la rielaborazione delle sue creazioni non si contraddistingue come una semplice (anche se sempre splendida) replica del passato, ma come un nuovo e luminoso periodo di creazione in cui il Maestro ha riletto e interpretato la sua stagione metafisica giovanile contaminandola con l'immenso apparato iconografico delle sue opere degli anni Venti e Trenta per ottenere nuovi risultati.

“Il vero momento della ‘rivelazione’,” scrive Fagiolo “lo possiamo trovare nella sua vicenda ultima: la ripresa festosa dei temi metafisici (come in una valle di Giosafat) quando tornano in scena tutti i personaggi, tutti i simboli sembrano chiarirsi, tutti i misteri appaiono meno oscuri in quei teatrini della memoria nei quali il Veggente, ormai pacificato, sembra parlare con linguaggio non

⁸ G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, aprile 1918, prosa poetica dedicata a Mario Broglio, in «Valori Plastici» 1918, a. I, n. 1, p. 10; ora in *Scritti/I*, cit., pp. 319-320.

fig. 8 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910fig. 9 G. de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910

troppo sibillino. E allora, nella circolarità del tempo, Giorgio de Chirico, umano troppo umano, potrà tornare alla ribalta per la definitiva ‘agnizione’.⁹

Le opere che rappresentano bene il sentimento della Neometafisica sono anche quelle in cui de Chirico riprende le sue antiche illustrazioni per i *Calligrammes* (fig. 6) di Apollinaire e in cui il sole torna a risplendere sul cavalletto del suo studio, mentre il sole nero della malinconia giovanile tramonta all’orizzonte di un paesaggio di rovine, probabilmente in un’ulteriore memoria della Grecia dell’infanzia. Così ne *Il sole sul cavalletto* del 1973 (fig.7) in primo piano troviamo il palco che separa lo spazio dell’opera da quello degli spettatori e le assi che fondono lo stesso palco al ponte della nave, il vascello-paccobotto che negli scritti dell’artista simboleggiava il perenne viaggio argonautico delle scoperte della sua Metafisica.

Nelle litografie del 1930 de Chirico ha illustrato: “con meravigliosa libertà di segno i *Calligrammes* di Apollinaire,” scrive Maurizio Calvesi, “rappresentando più volte il disco solare, nel chiaro riferimento alla ‘solarità’ del poeta e al suo stesso nome, che del dio del sole-Apollo reca l’impronta [...]”. In *Narrate uomini la vostra storia* (1942) Savinio rievcherà Apollinaire e la sua cultura ermetica, attribuendogli, con una nuova allusione alla “solarità”, quella virtù che gli antichi seguaci delle scienze occulte “tentavano di risolvere mediante la ‘polvere solare’ ovvero la virtù di vedere ‘l’invisibile, i paesaggi dell’aria’”.¹⁰ Virtù che Apollinaire stesso, sembrerebbe, vantava.

Nel periodo neometafisico de Chirico riprende in diverse opere le sue illustrazioni per i *Calligrammes* e non è escluso che tra i diversi riferimenti ci possa essere un’allusione allo stesso Apollinaire, “il ritornante... l’amico poeta che mi difese in terra straniera e che io non rivedrò più mai”,¹¹ come ha scritto il pittore nel suo commosso ricordo del grande scrittore del 1918.

“Nella Neometafisica”, ha scritto Katherine Robinson, “l’artista cattura il cuore di quelle

⁹ M. Fagiolo Dell’Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, p. 224.

¹⁰ Cfr. M. Calvesi, *Immagini e testi*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, M. G. Tolomeo Speranza, F. Benzi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 292-293.

¹¹ G. de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, in «Ars Nova», 1918; ora in *Scritti/1*, cit., p. 666.

illustrazioni – il Sole sul cavalletto – nel colore e nel corpo della pittura. Il fuoco, principio generatore di tutte le cose, abbandona la sua posizione al centro dell'Universo per accomodarsi nel bel mezzo dello studio del pittore. L'arte, come il fuoco, è l'elemento della trasformazione".¹²

Le parole dello splendido ricordo-necrologio scritto da de Chirico per Apollinaire ci aiutano a capire invece come de Chirico immagini di ritrovare, "ritornante" appunto, l'amico dopo la morte e come celebri con precise metafore ermetiche il ritorno dell'amico: "il sipario si schiude e un quadro d'una tenerezza meravigliosa si forma in silenzio da sé", "come sott' il raggio luminoso d'una lanterna magica, si disegna sulla parete il rettangolo fatale d'un cielo veronese e su quel cielo si curva di nuovo il profilo del centurione triste..." di Apollinaire il ritornante, alluso forse doppiamente nel sole nero all'orizzonte e nel sole che risplende nelle piazze e negli interni neometafisici.

Dunque l'oro della conquista e del sole "occiduo" sul cavalletto rischiarava della sua luce interiore tutta la pittura degli ultimi anni di de Chirico, segno ermetico di uno stato quasi ascetico di una beatitudine che sembra illustrare quella teorizzata da Schopenhauer nel capitolo finale del suo *Mondo come volontà e rappresentazione*, del resto era stato proprio Apollinaire a scrivere che gli enigmi di de Chirico "guadagnerebbero a essere presentati sotto colori più ridenti"¹³ e tutta la Neometafisica, inondata da una nuova lucentezza, come un riflesso splendido dell'eterno ritorno, getta, a ritroso sulla curva del tempo, il suo nuovo chiarore su tutta l'opera del *Pictor Optimus*.



fig. 10 G. de Chirico, *Anfone*, 1942 (bozzetto quinta laterale)



fig. 11 G. de Chirico, *Porte qui s'ouvre sur les Champs-Élysées*, 1938 (bozzetto per *Le Minotaure*)

¹² K. Robinson, "L'opera dai mille palpiti", in *Giorgio de Chirico. Gioco e gioia...* cit., p. 64; in questo stesso catalogo cfr. anche i saggi di E. Pontiggia, 1968-1978. *La pittura neometafisica di de Chirico* (pp. 45-51) e di F. Monceri, *Il viaggio nell'eterno ritorno: aspetti del pensiero di Friedrich Nietzsche in Giorgio de Chirico* (pp. 67-75).

¹³ L'articolo di Apollinaire uscì su «L'Intransigeant» del 9 ottobre 1913; citato in M. Calvesi, *L'incontro di de Chirico con Apollinaire*, in «Storia dell'Arte» 103, settembre-dicembre 2002, pp. 88.



fig. 12 G. de Chirico, *Vestali con tempietti in riva al mare*, fine anni Trenta



fig. 13 G. de Chirico, *Cavalieri e Sibille in riva al mare*, 1936

Dopo anni di sospensione tra il sentimento, non di rado angosciante, della partenza, tra la stasi dell'abbandono e il desiderio del ritorno, de Chirico lacera il velo di Maja di cui parla ancora Schopenhauer, schiude il sipario della sua personale rappresentazione che supera l'illusione dello sguardo e spalanca il velario dell'Oracolo già dipinto nelle prime opere metafisiche del 1910, ora fuso al sipario che ricorre spesso nelle opere neometafisiche. Giustamente Fabio Benzi, a proposito delle tende presenti al principio della Metafisica dechirichiana in quadri come *L'énigme de l'oracle* ed *L'énigme d'un après-midi d'automne* (figg. 8, 9), scrive che "le tende sono quelle che nelle chiese di rito greco dividono il luogo della divinità da quello dei fedeli, che nascondono la presenza del dio"; la loro apertura rappresenta allora, come abbiamo visto, una sorta di "svelamento dell'enigma" e di rivelazione.¹⁴

Tra l'altro, nel 1941, nel suo *Perché ho illustrato l'Apocalisse* ancora de Chirico aveva scritto: "Capisca chi vuole, ma son fatto così. E se molti non capiscono non è colpa mia; è colpa degli uomini frivoli e distratti che non sanno guardare dentro la mia opera. Essi non sanno che per 'capire' certi misteri bisogna 'girare la posizione'; gli attacchi frontali non servono a nulla e fanno inutilmente sprecare le forze. Non sanno che per capire una creazione eccezionale e vasta bisogna cominciare a scavare 'dietro' l'opera; mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie ed alla ribalta".¹⁵

De Chirico ci fornisce dunque tracce preziose: l'artista è colui che è capace di aprire le quinte misteriose (il velario dell'oracolo e il sipario del Velo di Maja) per rivelare, o "svelare" appunto, il demone eracliteo che si nasconde in fondo a ogni essere e a ogni cosa gettandolo sulla scena del quadro. Il pittore squarcia il velo del fenomeno, l'illusione "scenica" della rappresentazione e ci mostra il nucleo metafisico del Tutto. De Chirico scrive infatti nel 1927: "Nel vasto mondo della pittura di oggi, in cui la sorpresa e lo sbalordimento regnano sovrani, in cui i sentimenti

¹⁴ Cfr. F. Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, cit., p. 49.

¹⁵ G. de Chirico, *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, in «Stile», Milano gennaio 1941; ora in *Scritti/1*, cit., p. 894.

più enigmatici si mescolano alle emozioni più forti, in questo mondo, dico, la vittoria sarà sempre di coloro che sapranno scoprire e meglio e tirar fuori dalle sue quinte misteriose, per gettarlo sulla scena del quadro, il demone che si nasconde in fondo a ogni essere e a ogni cosa”.¹⁶

Lo stesso de Chirico chiarisce ancora in uno scritto del 1942: “Il quadro inventato che ha un valore spirituale, è un quadro che l’artista ha fatto in seguito ad una rivelazione. Qualcuno ha tirato la tenda spessa e pesante che circonda la nostra Terra e la separa dall’Universo. La tenda non è stata tirata che poco e soltanto per un breve istante. Ma questo è bastato perché un uomo potesse avere la visione tanto sorprendente e forte di un mondo che sta di là dal nostro sapere limitato, di un mondo lontano dalla nostra Terra, così piccola e a noi familiare. Il momento della rivelazione avuta dall’artista è il momento in cui egli ha potuto vedere quello che agli altri è invisibile; è il momento in cui ha potuto intravedere un mondo che esiste al di fuori delle concezioni del pensiero e della ragione umana”.¹⁷

In questo contesto si può comprendere la ripetuta presenza delle misteriose volute che popolano le opere neometafisiche, così: “le volute che sembrano smontate dalla lira di Apollo o da uno scenario barocco, e intervengono con insistenza a creare un’incorniciatura che può suggerire il teatro, il boccascena, il nuovo valore della “finzione”; quasi a mettere tra grosse virgolette le auto-citazioni”.¹⁸



fig. 15 G. de Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1923

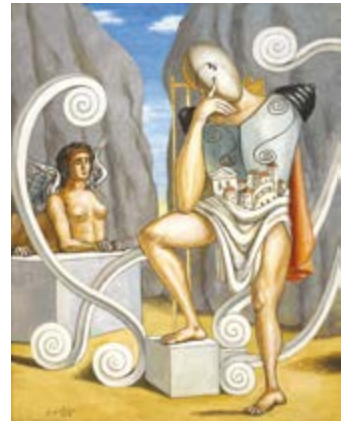


fig. 14 G. de Chirico, *Edipo e la Sfinge*, 1968, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Non a caso troviamo quelle volute proprio in alcune scenografie di de Chirico degli anni Quaranta rappresentate proprio come due quinte di sipario, come accade nel Bozzetto per *Anfione* (quinta laterale del 1942 [fig. 10]), nella rivelatrice *Porte qui s’ouvre sur le Champs-Élysées* (bozzetto per *Le Minotuaire* del 1938 [fig. 11]) e nel disegno di *Vestali con tempietti in riva al mare* sempre del 1938 (fig. 12) in cui le volute sostituiscono i velari che nascondono il mistero divino dell’oracolo della tempera con *Cavaliere e Sibille in riva al mare* del 1936 (fig. 13). Le volute della neometafisica possono dunque alludere all’apertura del velario dell’oracolo e al sipario aperto sul mondo, grazie alla rivelazione che ha toccato l’artista e la sua pittura, come, ad esempio, accade in un quadro

¹⁶ G. de Chirico, *Préface [F. de Pisis]*, presentazione al catalogo della seconda mostra personale di de Pisis a Parigi, Galleria Au Sacre du Printemps, aprile-maggio 1927, p. 817.

¹⁷ G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, «Il Corriere Padano», Ferrara 5 aprile 1942; poi «L’Illustrazione italiana», 26 aprile 1942; ora in *Scritti/I*, cit., p. 459.

¹⁸ M. Calvesi, *La “nuova” Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, cit., p. 17.

del 1968, *Edipo e la Sfinge* (fig. 14), dove Edipo sembra squarciare proprio il velo della Sfinge collocato al centro delle volute, l'artista-vaticinatore apre così il sipario e ancora una volta rivela il demone segreto nascosto nel cuore degli enigmi del mondo, dell'arte e della Sfinge di Edipo.

Il cavaliere delle ombre

Tra le opere del periodo neometafisico *Il Ritorno di Ulisse* del 1968 non è l'unico dipinto in cui de Chirico riprende, variandoli, quadri che aveva realizzato molti anni prima. La sua ricreazione del passato con elementi nuovi si lega a molti dei decenni precedenti, come, ad esempio, *Ettore e Andromaca* del 1923 (fig. 15), rifatto con varianti in *Pianto d'amore* del 1974 (fig. 16) e *Il Figliol Prodigio* disegnato nel 1917 (fig. 17), dipinto poi nel 1922 (fig. 36) e replicato ancora con varianti nel 1923-1924 e nel 1975 (fig. 18).

In *Ettore e Andromaca* e ne *Il Figliol Prodigio*, de Chirico, paradossalmente, rappresenta in modo molto simile l'immagine della separazione e il ritorno a casa, il distacco e l'abbraccio degli sposi che non si potrà ripetere mai più e quello del Padre che accoglie il figlio che si era allontanato. Il commiato e il ritrovamento, la separazione e il ritorno per de Chirico hanno qui la stessa iconografia, sembrano generati da una sola matrice originaria da cui si bipartisce il senso opposto dell'immagine che, però, trova la sua conciliazione nella circolarità della visione dechirichiana dove tutto sembra coincidere nella dimensione finale di uno sguardo illuminato dall'eternità.

Il pittore fa ritrovare quindi i due sposi al di là della narrazione omerica, Ettore, dopo millenni di battaglie e di morti, finalmente torna a casa e ritrova l'abbraccio della moglie al di là della porta dell'oltretomba. Così de Chirico sembra superare ancora una volta il sentimento angoscioso della sorte che grava sulla vita dell'uomo e che l'artista-oracolo avverte prima e meglio degli altri, il peso di quel fato che governa le vite degli esseri umani, come proprio Ettore ricorda nel suo commiato



fig. 16 G. de Chirico, *Pianto d'Amore*, 1974, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 17 G. de Chirico, *Il Figliol Prodigio*, 1917

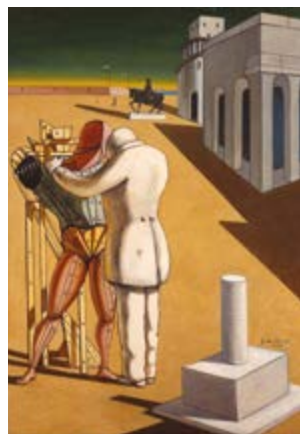


fig. 18 G. de Chirico, *Il Figliol Prodigio* 1975, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 19 G. de Chirico, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914, Centre Pompidou, Parigi



fig. 20 G. de Chirico, *Battaglia sul ponte*, 1969, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 21 G. de Chirico, *Orfeo trovatore stanco*, 1970, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

da Andromaca del Sesto Libro dell'*Iliade* ricordando che nessuno, che sia buono o cattivo, sfugge al proprio destino.

Dunque, nell'anticamera di de Chirico, sessant'anni dopo l'*Arcangelo affaticato*, si affollano ancora i ritornanti, perché è ritornante tutta la Neometafisica del pittore, e ritornanti sono anche Ettore e Andromaca, il Figliol Prodigio e suo padre, Ulisse, il cavaliere errante che fa ritorno al castello avito e Clitennestra che perseguita Oreste, talvolta non più presenti in carne e ossa ma come ombre riemerse dalle tenebre dell'Ade. Lo stesso Apollinaire, incontrato oltre la dimensione terrena sulla curva del tempo era già un'ombra ai tempi del suo ritratto profetico e si trasforma in un ombra-ritornante già nel ricordo di de Chirico del 1918 (fig. 19). L'ombra del profilo di Apollinaire e la sua "malinconia grave del centurione romano, intento a valicare i ponti di barche gittati lungo le terre conquistate, lontano dal tepore consolante del suo *focus* e dai *jugera* del suo terreno arato",¹⁹ fanno immaginare come soldati romani ritornanti anche le ombre sagomate che combattono proprio su un ponte in un quadro neometafisico, *Battaglia sul ponte* del 1969 (fig. 20). Non a caso, come un'ombra spettrale, o, forse meglio, un'ombra sagomata dell'Ade, un cavaliere errante, avventuriero, ennesima identificazione dell'artista stesso sin dal 1923, fa ritorno al a Castello avito, come faceva un cavaliere in carne e ossa in suo quadro degli anni Quaranta.



fig. 22 Giorgio de Chirico nel suo studio con *Orfeo trovatore stanco*, 1970, fotografia, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

¹⁹ G. de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, cit., p. 663.



fig. 23 G. de Chirico, *Il ritorno al castello avito*, 1969, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Come già de Chirico aveva scritto proprio nel 1923 nella sua *Pro technica oratio*, il viaggio del cavaliere errante è il viaggio dello stesso artista nelle terre ignote e misteriose della pittura: “quel pittore [che] riuscirà a crearsi una materia bella, il quale anche nella raffigurazione dell’opera dimostra spirito e animo lirico e romantico; intendo romantico nel senso più vasto e buono, che sarebbe quello dell’uomo portato per inclinazione alla scoperta e alla ricerca; dell’uomo che nel mondo vastissimo, misterioso e magico della pittura porta lo stesso amore, la stessa fede, la stessa curiosità, la stessa emozione sempre vibrante e sempre nuova, e specialmente lo stesso coraggio, che il cavaliere errante del Medioevo portava nel suo lungo viaggio a traverso regioni e paesi ignoti e gravidi di pericoli e di sorprese”.²⁰

Come un’ombra de Chirico compie il suo viaggio e ritorna verso la casa degli avi, come l’*Orfeo trovatore stanco* del 1970 (fig. 21), poeta veggente e allo stesso tempo trovatore, che riposa mostrandosi in una piazza metafisica dietro alle quinte del velario teatrale e oracolare, mentre lo spettro dello stesso Castello avito (forse quello di Urbino del suo amato Raffaello?) traspare dal cielo Verde Veronese, che, come notiamo dalle foto del quadro nello studio dell’artista negli anni Settanta, è stato prima dipinto e poi ricoperto in un ripensamento che non è però una cancellazione totale, ma una raffinata velatura di colore variata sui toni del verde che lascia volutamente intravedere la presenza “spettrale” dell’architettura dell’antico maniero (fig. 22).

Sembra di udire le parole giovanili dell’artista:



fig. 24 G. de Chirico, *Il rimorso di Oreste*, 1969, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 25 G. de Chirico, *Oreste e Electra*, 1975, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 26 G. de Chirico, *Figure metafisiche*, 1918

²⁰ G. de Chirico, *Pro Technica Oratio*, in «La Bilancia», due puntate, marzo, aprile 1923, pubblicato in G. de Chirico *Scritti/1*, cit., p. 799.

“Cosa c'è di più nobile, di più sublime che sentire la vera bellezza della morte che giunge come ricompensa al pensatore affaticato e stanco del lungo cammino percorso durante il φερόμενον della sua esistenza, che desidera infine dimenticare una buona volta tutto ciò che ha appreso. Pochi uomini hanno sentito la grandezza della morte, non dico la profondità perché non ce n'è. Mi permetta qui di citare questa poesia del poeta italiano Pandolfo. Completerà con grandezza malinconica ciò che ho appena detto:

Inno alla morte di Pandolfo Collenuccio

Qual peregrin nel vago errore stanco / De' lunghi e faticosi suoi viaggi / Per luoghi
aspri e selvaggi, / Fatto già incurvo per etate e bianco / Al dolce patrio albergo /
Sospirando s'affretta, in che rimembra / Le paterne osse e la sua prima etate / Di se
stesso pietate / Tenera il prende, e le affannate membra / Posar desia nel loco ove
già nacque / E il buon viver gli piacque: / Tal io, ch'a' peggior anni ormai vergo / In
sogno, in fumo, in vanitate avvolto / A te mie preghe volto,
*Refugio singlar, che pace apporta / Allo umano viaggio, o Sacra morte.*²¹

Il ritorno al castello avito (fig. 23), di cui esiste un'altra versione molto simile (entrambe del 1969), appare come una variazione del celebre affresco del *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini e si lega all'interesse di de Chirico per la pittura italiana del Trecento della sua Metafisica giovanile. L'ombra nera cavalca dunque verso il “dolce patrio albergo”, alla fine di una vita vista, in modo schopenhaueriano, come fenomeno, pura rappresentazione che la morte permette di superare al cavaliere-pensatore affaticato, come è stanco il Trovatore-Orfeo che si mostra proprio davanti alla tenda spalancata di quella rivelazione che squarcia il velo di Maja e apre il velario dell'Oracolo dietro il quale si nasconde il demone metafisico.

Il cavaliere, “stanco de' lunghi e faticosi suoi viaggi rimembra le paterne osse e la sua prima etate”, s'affretta al patrio albergo, e come un'ombra dell'Ade ritornante cavalca verso l'incontro col padre perduto in infanzia. Il ritorno del cavaliere prelude dunque al ritorno del Figliol Prodigio, in una prospettiva che però nel corso degli anni è cambiata: de Chirico non ritiene più falsa l'idea dell'aldilà e della vita eterna e, anzi, tornato credente, vede la sua stessa Metafisica come un ponte tra il nostro mondo e l'aldilà: “Da questo bisogno di rappresentare Iddio nella maniera più perfetta ed ideale è nata l'arte, e la vera arte è infatti una parcella dello spirito divino che vive tra noi. [...] Un grande artista è l'eletto attraverso il quale il Talento Universale e Divino si esprime in forma ideale ma comprensibile agli uomini. Ed è dal Talento Divino, che si potrebbe anche chiamare Cosmico, che giunge all'artista l'ispirazione [...]. La grande arte attraverso la quale si manifesta agli uomini il Talento Universale, è l'espressione più alta della creazione perché è nello stesso tempo spirituale e materiale. L'arte è composta di elementi concreti ed astratti, ed è legata tanto al mondo fisico quanto al mondo metafisico, il che vuole dire che l'arte rappresenta la creazione più completa che noi conosciamo. L'arte è il ponte che unisce il nostro mondo con l'al di là, ed i pensieri equipaggiati

²¹ G. de Chirico, *Manoscritti Éluard*, in *Scritti/1*, cit., pp. 605-606.



fig. 27 G. de Chirico, *Elettra consolatrice*, ca. 1968 (firmato "1957"), Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

fig. 28 G. de Chirico, *Le revenant*, 1918, Centre Pompidou, Parigi

per il pericoloso viaggio in un altro mondo, possono attraversare questo ponte in tutta tranquillità ed avventurarsi lontani perché la via del ritorno è assicurata dalla solida costruzione del ponte che non può crollare”.²²

Non a caso, probabilmente, il cavaliere che fa ritorno al castello avito è posto proprio su un ponte, forse proprio quel ponte dell’arte che unisce i due mondi e permette di annunciare il transito definitivo verso l’aldilà: l’ombra del cavaliere torna alla casa del Padre.

Gli spettri e le consolazioni di Oreste

In un quadro del 1969 un’ombra nera, sagomata e inquietante si mostra a un personaggio dal corpo umano e con la testa di manichino immerso in un profondo stato di prostrazione. De Chirico rappresenta in questo modo *Il rimorso di Oreste* (fig. 24): attraverso le fattezze cupe di un’ombra che diviene fantasma. Il figlio di Agamennone è tormentato dalla presenza, ritornante, dello spettro di sua madre Clitennestra e mostra il rinnovato ed esplicito rapporto del pittore con la tragedia greca e col sentimento della profezia e del fato ineluttabile. Dunque, nel periodo neometafisico, le opere “tragiche” e dense di lirismo dedicate a Oreste si moltiplicano e si affollano infatti di ritornanti e, non casualmente forse, l’iconografia di un acquerello che rappresenta *Oreste e Elettra* del 1975 (fig. 25) è direttamente ripresa dal disegno *Figure metafisiche* del 1918 (fig. 26) con la porta sepolcrale dei ritornanti che conclude la prospettiva della stanza, porta che era presente, in modo emblematico, già nel quadro *Elettra Consolatrice* (ca. 1968 [fig. 27]) in cui Elettra consola Oreste seduto in poltrona con un’iconografia simile, come vedremo, a quella di alcune versioni de *Il Figliol Prodigo* dipinte da de Chirico nello stesso periodo.

Per questo, forse, molti anni dopo le fattezze del *Ritornante* del 1918 (fig. 28) compaiono nella figura di Oreste del quadro neometafisico *Oreste ed Elettra*, ca. 1974 (fig. 29), dove l’eroe tragico in

²² *Il Signor Dudron*, romanzo pubblicato postumo dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico in occasione del ventesimo anniversario della scomparsa dell’artista, Le Lettere, Florence 1998, pp. 195, 226, 241.

abito da camera è consolato da sua sorella, consolazione che ha un significato speciale per il mutato e più pacato stato d'animo dell'artista nei suoi ultimi anni di vita.

Il palcoscenico, ricorrente nella pittura Neometafisica, ricorda dunque non a caso le parole sul palco tragico di de Chirico: “il poeta primitivo, Omero per esempio, che canta lo spazio infinito, il mare altisonante e gli abissi del cielo fecondo di numi, e le foreste e le grandi terre libere non ancora geometrizzate dai costruttori [...] è meno avanti, come profondità lirica, del tragico che, sopra un palco limitato e chiuso, muove le poche persone d'una tragedia, intorno alle quali, serrate dalle linee delle costruzioni, quelle stesse immagini che, libere, cantò il poeta primitivo, sorgono con maggiore profondità e con più sorprendente lirismo”.²³

L'Oreste dei quadri e degli scritti del *Pictor Optimus* mette bene in luce il suo modo di mescolare ironia e tragedia, le origini arcaiche al presente, il mito alla quotidianità. come già accadeva in un suo scritto del 1927 dove: “Oreste perseguitato dalle Furie” avrebbe potuto trovare rifugio “nell'isolotto formato dai mobili esposti sul marciapiede” lasciandosi “cadere su una poltrona in mezzo di essi, si troverebbe improvvisamente al riparo da tutte le persecuzioni degli dèi e degli uomini e che potrebbe contemplare le folgori celesti o la collera di una folla inferocita come un uomo che passeggi la domenica al giardino zoologico e veda la tigre crudele che, in preda al furore, morda invano le sbarre della sua gabbia. [...] I mobili fuori dalle case sono, come ho già avuto modo di far notare, i templi nei quali Oreste si precipita. Sulla soglia di questi templi le Furie si fermano impotenti e, nella noia dell'attesa, finiscono per addormentarsi e russare”.²⁴

Su questa importante traccia si può innestare però anche un'altra interessante suggestione: è noto infatti l'interesse di de Chirico per uno scrittore come Thomas de Quincey, del cui capolavoro *Confessioni di un oppiomane*, in un'intervista a Berenice, consigliava la lettura ancora negli anni della Neometafisica, arrivando a dichiarare nella stessa intervista: “Baudelaire per esempio non mi entusiasma. Credo che la sua opera più importante, che del resto non è poca cosa, sia stata quella di far conoscere ai francesi de Quincey”.²⁵

Anche se nel suo testo *Sull'arte metafisica* del 1919 de Chirico aveva scritto “noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazioni; i sistemi d'un Thomas de Quincey non ci tentano”, nel corso degli anni de Chirico ha trovato invece nelle immagini e nella scrittura visionaria dell'autore inglese alcuni spunti significativi, che sembrano essere stati importanti anche per il suo *Ebdòmero*.

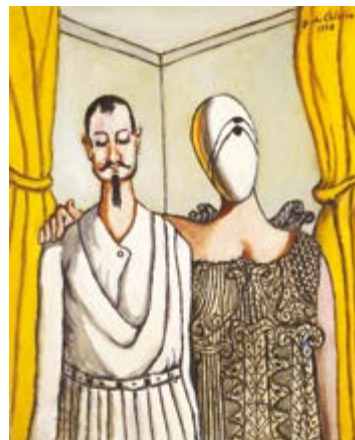


fig. 29 G. de Chirico, *Oreste ed Elettra*, ca. 1974 (firmato “1948”), Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

²³ G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici», III, 5-6, maggio-giugno 1920; ora in *Scritti/1*, cit., p. 304.

²⁴ G. de Chirico, testo originale in francese *Statues, Meubles et Généraux*, in «Bulletin de l'Effort Moderne», n. 38, Parigi ottobre 1927, pp. 3-6; ora in *ivi*, pp. 823-827.

²⁵ Berenice, *Incontro con Giorgio de Chirico*, a cura di C. Siniscalco, Edizioni La Baitta, Matera-Ferrara 1985, pp. 131-132.

De Chirico difatti ha scritto: “Thomas de Quincey, Nietzsche e Heine, hanno scoperto il vero senso di certe stagioni: l’orrore funebre dell’estate così ben sentito ed espresso da de Quincey quando in quelle memorie della sua infanzia parla della profonda impressione che gli fece il vedere in una camera una bambina morta mentre fuori si distendeva inesorabile la calura estiva e un vento misterioso e terribile sollevandosi gonfiò come vele i cortinaggi della finestra”.²⁶

In un altro passo de Chirico sembra legare le sue visioni romane di legionari e gladiatori ancora a de Quincey: “Come profondità e senso metafisico questa visione di Klinger si potrebbe paragonare in letteratura a quel racconto che fa Thomas de Quincey d’un suo stranissimo sogno, ove narra di trovarsi nelle sale d’un palazzo illuminato a festa ove danzano dame storiche e gentiluomini, quando a un tratto una voce misteriosa grida *consul romanus*, e il console appare con le legioni e batte tre volte le mani, e a quel segnale la società danzante svanisce, mentre intorno al console s’alzano le insegne e gli stendardi e scoppia il formidabile ‘Urrah!’ delle legioni. Non sono molti gli uomini capaci di creare ed esprimere con chiarezza simili immagini”.²⁷

Anche nelle sue *Memorie* il pittore rievoca una visione di de Quincey che in qualche modo sembra aver ricordato in qualche sua opera: “Spesso, a notte inoltrata, Thomas de Quincey, al tempo della sua giovinezza, passeggiava con la ragazza Ann, lungo le sponde del Tamigi, come Socrate con Aspasia sulle sponde dell’Ilisso e parlavano di tante cose elevate dello spirito e dei sentimenti umani. Ma un giorno non trovò più Ann, né più, in seguito, riuscì a sapere qualcosa di lei. Però la ricordò sempre anche da adulto, anche da vecchio, e nei suoi sogni l’ha sempre rivista, e nelle sue memorie descrive questa poetica e profonda visione: “Le cupole e le torri d’una grande città,” dice de Quincey parlando del suo sogno, “si profilavano vagamente all’orizzonte. Non lungi da me su una pietra ombreggiata da palmizi di Giudea, stava seduta in atteggiamento di meditazione e di preghiera, una donna. Era Ann!””.²⁸

La figura di Ann, la prostituta salvifica dell’adolescenza dello scrittore inglese, sembra aver colpito l’artista proprio per la sua natura di *ritornante* che affiora dal buio del tempo e tutte le sue citazioni da de Quincey sono tratte dal capolavoro *Confessioni di un oppiomanes*. De Chirico potrebbe avere inoltre ritrovato una qualche rispondenza tra le sue vicende e quelle dello scrittore che, come lui, soffriva di dolori gastrici, per i quali assumeva il laudano, un oppiaceo antidolorifico, come lo stesso de Chirico peraltro ha dichiarato di fare (certamente assumendone dosi molto minori) nelle sue *Memorie*: “Ad esempio molto efficaci per calmare i dolori di ventre sono le gocce di laudano bevute con un po’ d’acqua”.²⁹

Al di là di queste semplici coincidenze un passo delle *Confessioni* di de Quincey, come abbiamo visto ben note a de Chirico, sembra essere particolarmente importante per le sue opere dedicate a Oreste, per le sue visioni di spettri per le consolazioni che lo avevano salvato da fantasmi orribili

²⁶ Per i citati passi su de Quincey cfr. gli scritti di G. de Chirico, *Sull’arte metafisica*, in «Valori Plastici» I, 4-5, aprile-maggio 1919; *Gustav Courbet*, in «Rivista di Firenze» I, 7, novembre 1924, entrambi i testi ora sono pubblicati in *Scritti/I*, cit.; per le citazioni cfr. pp. 286, 296.

²⁷ G. de Chirico, *Max Klinger*, in «Il Convegno» I, 10, 1920; ora in *ivi*, p. 326. Per il passo di de Quincey citato da de Chirico cfr. T. de Quincey, *Confessioni di un oppiomanes* (prima edizione *Confessions of an English Opium-Eater*; I edizione in «London Magazine» Londra 1821), traduzione di Filippo Donini, Garzanti, Milano 1979, p. 82.

²⁸ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma, 1945; II ed. Rizzoli, Milano 1962; riedizione con una introduzione di C. Bo, postfazione di P. Picozza, Tascabili Bompiani, Milano 2002 (ristampato nel 2008), pp. 201-202. Per il passo di de Quincey citato da de Chirico cfr. T. de Quincey, *Confessioni...*, cit., p. 89.

²⁹ *Ivi*, p. 204.

più di quelli che tormentavano il giaciglio di Oreste: “mi perseguitarono per anni ed anni visioni più brutte e fantasmi più spaventosi di quelli che mai tormentassero il giaciglio di un Oreste: ed io ero più infelice di lui proprio per questo, che il sonno, il sonno che viene a tutti come una tregua e un ristoro, e a lui particolarmente come un balsamo benedetto per il suo cuore ferito e il suo cervello ossessionato, a me giungeva come il flagello più amaro. Così cieco ero io nei miei desideri; eppure, se un velo si frappone tra la vita confusa dell'uomo e le sue sciagure avvenire, lo stesso velo gli nasconde ciò che potrà alleviargliele; e a un dolore che non era stato temuto fan fronte delle consolazioni insperate. Io perciò, che conobbi, per così dire, i tormenti di Oreste (tranne soltanto quelli della sua coscienza agitata), conobbi altrettanto tutte le sue consolazioni: le mie Eumenidi, come le sue, stavano ai piedi del mio letto, e mi guardavano intente attraverso le cortine; ma in veglia al mio capezzale o privandosi del sonno per farmi compagnia nelle gravose veglie notturne, la mia Elettra sedeva accanto a me. Perché tu, diletta Margherita, cara compagna di questi ultimi anni, tu fosti la mia Elettra e non permetteresti che una sorella greca superasse una moglie inglese né in nobiltà di cuore, né in tollerante affetto! Poiché tu non sdegni di scendere ai più umili uffici della gentilezza, e compisci con tenero affetto le mansioni servili; asciugare per anni i malsani sudori della mia fronte, o rinfrescare le mie labbra asciutte e secche per la febbre; e nemmeno quando i tuoi stessi sonni pacifici furono, per lungo partecipare, contaminati dallo spettacolo della mia paurosa lotta coi fantasmi e le ombre nemiche che spesso mi ordinavano, come a Macbeth, di non dormire più, nemmeno allora tu pronunciasti un lamento o un mormorio né rifuggisti dalle tue cure amorose più di quanto facesse nei tempi antichi Elettra. Poiché anch'ella, sebbene greca e figlia di un re degli uomini, pure piangeva talvolta, e nascondeva il volto nelle vesti”.³⁰



fig. 30 G. de Chirico, *Pilade trattiene Oreste*, 1973, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Come nei quadri di de Chirico, per de Quincey Elettra è colei che apporta la consolazione a Oreste e in una nota al suo testo de Quincey parla in particolare dell'Oreste descritto da Euripide con tutto il suo bagaglio drammatico di una coscienza sofferente, in uno stato di prostrazione melanconica che il grande tragico descrive in modo circostanziato e moderno. Questo stato poteva corrispondere anche all'interesse di de Chirico che, come lo stesso de Quincey, aveva modo di identificarsi con un personaggio così complesso, in una scelta che potrebbe coinvolgere anche la presenza del busto di Euripide nel suo celebre autoritratto *Nulla sine tragoedia gloria* del 1923. Il grande Metafisico può essersi infatti identificato con Oreste proprio per il tormento del personaggio delineato da Euripide, tormentato dalle Furie della melanconia, vittima del Fato e del vaticinio di Delfi, in una visione molto simile a quella delineata da de Quincey: “Mi riferisco alle prime scene dell'*Oreste*, - una delle più belle dimostrazioni dell'affetto familiare dei drammi di Euripide [...]. La situazione all'apertura della tragedia è quella di un fratello assistito solo da da sua sorella

³⁰T. de Quincey, *Confessioni...*, cit., pp. 43-44.



fig. 31 G. de Chirico, *Il sogno di Achille*, 1927

fig. 32 G. de Chirico, *Apparizione*, 1917

durante la possessione demoniaca di una coscienza sofferente (o, nella mitologia dell'opera teatrale, perseguitato dalle Furie) e in uno stato di imminente pericolo da parte dei nemici e di abbandono o di indifferenza da parte dei presunti amici".³¹

Nella Neometafisica, insieme alla sorella Elettra, è poi il fidato amico Pilade a consolare Oreste perseguitato dalle Erinni: dunque se davvero de Chirico e Savinio, oltre che come Dioscuri e Argonauti, si identificavano a vicenda anche come Oreste e Pilade, nell'acquerello del 1973 *Pilade trattiene Oreste*³² (fig. 30) è forse un Savinio ritornante sul palco del sogno a consolare de Chirico-Oreste perseguitato dalle Furie. Una visione simile è descritta dallo stesso de Chirico in una variante degli anni Settanta del suo *Dudron*: "fuggì come un Oreste inseguito dalle Erinni e che disperatamente cerca rifugio nel tempio ove lo aspetta il fedele Pilade".³³

L'abbraccio tra Oreste e Pilade può dunque sembrare il preludio a quello che lo stesso de Chirico, nelle sue *Memorie*, auspicava con suo fratello Savinio dopo la morte e oltre il tempo, in una riconciliata consolazione eterna e definitiva: "Tu, partendo per l'altra sponda, perdesti me vivo alle frontiere del Tempo ed io non so come le strade, di là del tuo muro, fan labirinto. In questa avventura della vita, finché vivrò ancora, continuerò ad operare meglio che potrò ed a fare quello che so di dover fare, e quando l'ora del mio destino sarà suonata, è là, lontano lontano, o forse anche vicino vicino, è là che, rotto ormai ogni ormeggio, è là in pieno Ideale, che ti verrò incontro e ti dirò: 'Fratello eccomi!'"³⁴

³¹ Per questa nota (non presente nella traduzione italiana) di de Quincey alle sue *Confessioni* non presente nella traduzione italiana, cfr. T. de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, edizione consultata: Ticknor and Fields, Boston 1868, pp. 61-62.

³² "I due fratelli [de Chirico e Savinio] volta a volta [...] si apparentano agli Argonauti [...] a Oreste e Pilade (con la compagnia delle Furie), e soprattutto ai Dioscuri". M. Fagiolo Dell'Arco, *Alberto Savinio*; Fabbri Editore, Milano 1989, p. 16.

³³ Variante del romanzo *Il Signor Dudron* databile anni Sessanta pubblicato inedito in *Giorgio de Chirico. Dalla Metafisica alla «Metafisica»*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Pinacoteca Provinciale, Potenza, Marsilio, Venezia 2002; ora in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 5/6, 2006, pp. 561-563, e *Giorgio de Chirico. Gioco e gioia...*, cit., pp. 169-171.

³⁴ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 258.

Lo stesso Savinio aveva del resto scritto nel 1943, parlando dell'incontro col fratello nella morte dopo le divisioni della vita: "è là che io e mio fratello ci ritroveremo quali eravamo vent'anni or sono, quando nulla ci divideva ancora, e in due avevamo un solo pensiero".³⁵

Il Figliol Prodigio alle frontiere del Tempo

Nella pittura del suo ultimo decennio, de Chirico apre così il sipario e il suo studio si affolla dei personaggi del suo lungo cammino nell'arte, dei protagonisti di quella "metafisica continua",³⁶ dove nel tempo sono apparsi i gladiatori e i bagnanti, i guerrieri e le vestali, i trofei e i manichini, l'ombra spettrale di Leonida che sorge gigantesca dalle Termopili, Ettore e Andromaca, Edipo e la Sfinge, Antigone che consola suo padre, un corteo di personaggi e visioni che sembra dare nuova vita all'immaginazione di un artista che rievoca tutti i suoi fantasmi.

Il pittore rimette dunque in scena le sue apparizioni e i suoi enigmi con un potere simile a quello innocente di un bambino e si può ripensare a ciò che aveva scritto molti anni prima sull'artista toccato dalla rivelazione che, ancora una volta, apre improvvisamente il sipario del mondo: "La rivelazione è qualcosa che si presenta all'improvviso all'artista, come se si tirasse una tenda o si aprisse una porta; essa provoca una grande gioia all'artista, una grande felicità, un piacere quasi fisico che lo spinge a lavorare. Egli è sorpreso e contento come un bambino al quale è stato donato un giocattolo. Questa somiglianza tra la gioia dell'artista toccato dalla rivelazione e quello del bambino sorpreso per un giocattolo, dipende, credo, dal fatto che entrambe le gioie sono pure; la seconda a causa dell'innocenza dell'essere che la riceve, la prima perché purificata dallo sforzo materiale e morale della creazione".³⁷

In modo non troppo dissimile, Thomas de Quincey avvicinava il suo potere sulle proprie visioni accostandolo al potere della rivelazione donato ai bambini capaci di dipingersi al buio ogni tipo di fantasmi: "Molti bambini, forse la maggior parte, hanno il potere quasi di dipingersi, al buio, ogni sorta di fantasmi; in alcuni, questo non è che un'affezione meccanica dell'occhio; altri hanno il potere volontario o semivolontario, di evocare i fantasmi e di mandarli via, cioè, come una volta mi disse un bambino che avevo interrogato su questo argomento: 'Io posso dirgli di andarsene, e se ne vanno, ma certe volte vengono senza ch'io gli dica di venire'. Al che risposi ch'egli aveva sopra le apparizioni un'autorità quasi illimitata come i centurioni romani sui loro soldati. Fu a metà del 1817, mi pare, che questa facoltà diventò per me una vera e propria afflizione: di notte, quando stavo sveglio nel mio letto, lunghe processioni mi sfilavano innanzi in lugubre pompa, teorie di storie senza fine ch'erano per me tristi e solenni come se fossero storie di tempi anteriori a Edipo e a Priamo, prima di Tiro, prima di Menfi. E nello stesso tempo un cambiamento corrispondente si verificò nei miei sogni: sembrava che nella mia mente si fosse improvvisamente aperto e illuminato un teatro, che ogni notte rappresentava spettacoli d'uno splendore ultraterreno".³⁸

³⁵ A. Savinio, *Casa "La vita"*, I ed. 1943, edizione consultata Adelphi, Milano 1988, p. 15.

³⁶ Cfr. M. Calvesi, *Giorgio de Chirico e la "Metafisica Continua"* in *Giorgio de Chirico. La "Metafisica continua". Opere dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 25-29

³⁷ G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, in «L'Europe Central» Praga, aprile 1935, in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 841-842.

³⁸ T. de Quincey, *cit.*, p. 79.

Con un'analogia capacità visionaria de Chirico aveva parlato, come si visto, delle apparizioni dei *revenants*, i ritornanti nell'anticamera della sua stanza e celati ancora da un sipario calato e in un passo denso di evocazioni legate a Schopenhauer, filosofo amato da de Chirico anche in vecchiaia, l'artista scrive: "A me pare che la sorpresa, e quel senso di stupore inquietante che ci procurano certe opere geniali, sia dovuto a un arresto, per noi, momentaneo della vita, anzi del ritmo logico della vita universale [...]. L'apparenza metafisica e di strana apparizione che le persone acquistano nel momento che le scorgiamo, deriva, credo, dal fatto che i nostri sensi e tutte le nostre facoltà cerebrali, sotto la scossa della sorpresa, smarriscono il filo della logica umana, di quella logica a cui siamo abituati sin dall'infanzia, o per usar altre parole 'dimenticano', perdono la memoria, la vita intorno a loro si ferma, e in quell'arresto del ritmo vitale dell'universo le figure che noi vediamo, pure senza mutar forma materialmente, s'offrono ai nostri occhi sotto aspetto di spettri".³⁹

Lo stesso Schopenhauer suo *Saggio sulla visione degli spiriti*, testo ben noto a de Chirico, accosta il sogno profetico alla visione di spiriti in una dimensione che annulla il tempo: "Dobbiamo quindi attribuire i sogni profetici anzitutto al fatto che nel sonno profondo il sogno culmina in una chiaroveggenza da sonnambuli [...]. Il mondo oggettivo è un semplice fenomeno cerebrale. Peraltro l'ordinamento basato su tempo, spazio e causalità (in quanto funzioni del cervello) e la regolarità di tale fenomeno costituiscono ciò che nella chiaroveggenza del sonnambulismo è messo sino a un certo punto in disparte. Comunque, in seguito alla dottrina kantiana dell'idealità dello spazio e del tempo, noi possiamo comprendere che la cosa in sé, cioè l'unica vera realtà di tutti i fenomeni, in quanto libera da quelle due forme dell'intelletto non conosce distinzione tra quelle due forme dell'intelletto, non conosce distinzione tra vicinanza e lontananza, tra presente, passato e futuro [...]. Se infatti il tempo non è una determinazione della essenza vera e propria delle cose, rispetto a questa il prima e il dopo saranno dunque senza significato: di conseguenza un avvenimento deve poter essere conosciuto tanto prima che si verifichi, quanto dopo che si sia verificato. Ogni mantica, sia nel sogno, sia nella profezia dei sonnambuli, o in qualsiasi altro modo consiste semplicemente nella scoperta della via per liberare la conoscenza dalla condizione del tempo [...]. Magia, seconda vista, sogni del vero, visioni di spiriti e di ogni altro genere sono tutti fenomeni affini, rami di uno stesso tronco, e danno una prova sicura e irrefutabile del nesso esistente tra tutti gli esseri, e basato su un ordinamento delle cose assolutamente diverso da quello dalla *natura*, la quale si appoggia sulle leggi dello spazio, del tempo e della causalità".⁴⁰

Il sogno e la profezia, qualità dell'artista-veggennte, erano del resto saldati da de Chirico, nella sua già citata lettera a Guillaume Apollinaire, proprio in una visione legata a Eraclito e all'Eterno Ritorno di Nietzsche, dove il tempo si annulla: "L'Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i Romani con l'immagine di Janus, il dio dai due volti (Janus Bifrons); e ogni notte

³⁹ G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, in «Il Convegno», Milano-Roma, a. I, n. 3, aprile 1920; ora in *Scritti/1*, cit., p. 365.

⁴⁰ A. Schopenhauer, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parenga e Paralipomena*, a cura di G. Colli, I, Adelphi, Milano 1981 (I ed. *Parenga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, Druck und Verlag von A. W. Hayn, Berlin 1851), edizione consultata Adelphi, Milano 2003, pp. 348, 360-362.

fig. 33 G. de Chirico, *Le cerveau de l'enfant* (*Le Revenant*), 1914, Museet Moderna, Stoccolma

fig. 34 G. de Chirico, *L'ombra di Bruto*, ca. 1924



il sogno, nell'ora più profonda del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo che si mescola alla profezia in un imeneo misterioso".⁴¹

All'insegna del sogno e dell'ombra di uno spettrale *revenant*, de Chirico aveva dipinto già nel 1927 *Il sogno di Achille* (fig. 31), quadro dove lo spettro di Patroclo dipinto come una sagoma bianca appare ad Achille in una stanza onirica e metafisica con l'uscio socchiuso dei ritornanti. Non al caso, oltretutto, la struttura di questo quadro, con lo spettro ritornante in piedi e Achille inginocchiato riprende quella del disegno *Apparizione* (fig. 32) e del dipinto *Il ritornante* (1917-1918), dove un manichino è inginocchiato di fronte all'uomo-colonna con gli occhi chiusi, opera che Fagiolo aveva interpretato ancora come un Figliol Prodigo e dove l'uomo baffuto con gli occhi chiusi ha le fattezze de *Il Filosofo-poeta* del 1918.⁴² Un personaggio molto simile è inoltre il protagonista del quadro noto come *Il cervello del bambino* (fig. 33) ma di cui de Chirico rivela il vero titolo e il significato in una lettera del 1924 a Gala Eluard: "questo titolo *Cervello del bambino* non mi piace; del resto non è il titolo che ho dato al quadro, che per me si chiama il *Ritornante*, ed è proprio *il Ritornante*".⁴³

Nello stesso modo, dunque, veri e propri fantasmi allora potrebbero essere *Il filosofo* del 1924 (la cui iconografia è evidentemente legata a quella del "ritornante" de *Il cervello del bambino*)⁴⁴ e il manichino togato del disegno del 1917, che mostra un'iconografia molto simile al *Ritornante* e al *Sogno di Achille*.

Non va dimenticato poi che Fagiolo accostava giustamente *Il sogno di Achille* al quadro *L'ombra di Bruto* del ca. 1924 (fig. 34) e, non a caso, uno spettro simile a quello di Patroclo (le due figure sono entrambe ispirate molto probabilmente alle figure "originarie" dei vasi del Periodo Geometrico

⁴¹ G. de Chirico, lettera a G. Apollinaire, *cit.*

⁴² L'opera, la cui ubicazione oggi è ignota, è stata pubblicata in «Cronache di Attualità» Roma 15 febbraio 1919.

⁴³ G. de Chirico, lettera a Paul e Gala Éluard, 10 febbraio 1924, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 1/2, 2002, p. 133.

⁴⁴ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, scheda dell'opera *Il filosofo*, 1924, in *De Chirico. Gli anni Venti...*, *cit.*, p. 78.



fig. 35 G. de Chirico, *Lo spettro di Bruto*, ca. 1929



fig. 36 G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1926



fig. 37 G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922, Museo del Novecento, Milano

greco) compare nel disegno *Lo spettro di Bruto* (ca. 1929 [fig. 35]) composto con un'iconografia quasi identica al *Figliol prodigo* del 1926 (fig. 36), in cui giustamente Fagiolo ravvisava proprio due apparizioni fantasmiche.⁴⁵

Il quadro e il disegno dedicati a Bruto sembrano ispirati ai celebri passi di Plutarco e del *Giulio Cesare* di Shakespeare (Atto IV, Scena III) dove il cattivo genio (forse il fantasma di Cesare) appare a Bruto pronunciando le celebri parole "mi rivedrai a Filippi." Va ricordato anche che proprio il *Giulio Cesare* di Shakespeare è citato da de Chirico per parlare del sentimento del presagio e di apparizioni terribili: "Spesso il presagio era terribile come l'urlo di un dio che muore. Delle nuvole nere si avvicinavano fino alle torri della città. Un momento simile è stato meravigliosamente espresso da Shakespeare nella tragedia di *Cesare*, quando parla dell'apparizione improvvisa e terribile del leone alla sentinella romana".⁴⁶

Negli anni Venti il cattivo demone appare a Bruto nello stesso modo in cui il Figliol Prodigo visita il padre melanconico nel 1926, entrambi di nuovo "apparizioni spettrali", come ha notato Fagiolo, di un'opera che negli anni della Neometafisica de Chirico replicherà, con fondamentali varianti, dandole però un senso nuovo.

Nel periodo Neometafisico de Chirico riprende infatti tutte le sue opere dedicate al tema, centrale nella sua produzione anche letteraria, del *Figliol Prodigo*, in una sorta di ciclo ideale in cui il padre e il figlio si trasformano in veri e propri ritornanti. Giunto al limite della vita terrena, de Chirico sembra riavvolgere il filo della memoria e ritrovare lo spettro del padre, l'uomo dallo sguardo doloroso che molti anni prima aveva annunciato con parole che sembrano descrivere *Il Figliol Prodigo* dipinto nel 1975 (fig. 18), che riprende due opere dallo stesso titolo, un disegno del

⁴⁵ *Ivi*, p. 142.

⁴⁶ G. de Chirico, *Manoscritti Éluard*, in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 626.

1917 (fig. 17) e un quadro del 1922 (fig. 37): “Il tuo sangue cola sulla tua barba così dolce. Uomo ti coprirò se hai freddo. Vieni lassù. Nessuna felicità che scorra ai tuoi piedi come bolla di cristallo. E tutte le *costruzioni* del tuo spirito ti applaudiranno insieme. *Quel giorno*. Applaudirò anche, seduto al centro della piazza piena di sole, vicino al guerriero di pietra e alla vasca vuota. E verso sera, quando l'ombra del faro si allungherà sul molo, quando gli orifiamma schioccheranno e le vele bianche saranno tonde e dure come seni gonfi d'amore e desiderio, noi ci abbracceremo e insieme piangeremo”.⁴⁷



fig. 38 G. de Chirico, *Ritorno del figlio prodigo*, 1919

La memoria del padre, l'ingegnere applaudito dalle sue stesse costruzioni,⁴⁸ si rinnova nell'abbraccio sognato e finalmente compiuto, in una piazza metafisica che ricorda quella del disegno del 1917, poi tradotto in pittura nel periodo neometafisico. Così se il ritorno all'amato padre, perduto da de Chirico in giovane età e sempre rimpianto, de *Il ritorno del figliol prodigo* (1919) (fig. 38)⁴⁹ rappresentò il ritorno al Museo e alla tradizione della grande pittura, il *Figliuol Prodigio* del 1975 potrebbe rappresentare il ritorno alla Metafisica nella Torino di Nietzsche, il compimento del tempo alla rovescia annunciato molti anni prima, dove il padre di pietra sceso dal suo piedistallo e il manichino profetico si ritrovano in una piazza aperta e luminosa, dove le ombre non incombono più gravemente e dove l'intera prospettiva si allunga e si rischiera della gioia dolcissima dell'abbraccio, memoria di quello descritto da Luca nella parabola evangelica del Figliol Prodigio (15, 11-32) che ha ispirato il pittore. In questo contesto appare di particolare importanza l'interesse che de Chirico ha sempre avuto per il capolavoro di Collodi *Le avventure di Pinocchio*, un libro di cui de Chirico aveva del resto ben compreso il profondo valore metaforico, accostandolo addirittura allo Zarathustra nietzscheano: “Ricordo che dopo aver letto l'opera immortale di Nietzsche *Così parlò Zarathustra* sentii in vari passaggi di questo libro un'impressione che avevo già provato, da bambino, nel leggere un libro italiano per l'infanzia che s'intitola *Le avventure*

⁴⁷ Id., *Manoscritti Paulhan*, *ivi*, p. 655.

⁴⁸ Sulla vita professionale e privata di Evaristo Maria de Chirico (1841-1905), v. P. Picozza, *Evaristo de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13, 2014, pp. 145-162. In particolare, il curriculum scritto dallo stesso Evaristo de Chirico in occasione della sua iscrizione al *The Institution of Civil Engineers* di Londra, con le specifiche sulle linee ferroviarie costruite sotto la sua direzione in Italia, Turchia, Bulgaria e Grecia tra il 1863 e 1890 (data del documento), p. 147.

⁴⁹ Cfr. l'illuminante saggio di M. Calvesi, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Museo Correr, Venezia, A. Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988, pp. 9-42, in particolare pp. 26-30. Cfr. anche M. Fagiolo dell'Arco, scheda dell'opera *Il ritorno del figliol prodigo*, 1919, in *L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924*, Milano 1984, p. 105.



fig. 39 G. de Chirico, *Il consolatore*, 1929

di Pinocchio. Strana somiglianza che ci rivela la profondità dell'opera".⁵⁰

Non a caso la stessa figura di Pinocchio è stata avvicinata più volte a quella del Figliol Prodigo e la scena dell'abbraccio tra Pinocchio e Geppetto nel ventre del pesce-cane, dopo le peripezie del burattino che ha abbandonato suo padre, sembra essere riecheggiata sia nella figura del figlio-manichino, che nell'immagine del padre descritto da Collodi come "un vecchietto tutto bianco, come fosse di neve o di panna montata",⁵¹ figura spettrale forse riecheggiata sia nel padre di pietra dei quadri del 1922 e del 1975, che nella versione del 1926 e nelle sue riprese neometafisiche del 1973 e del 1974.

Le diverse versioni del *Figliuol Prodigo* alternano infatti un figlio rappresentato come manichino (nei quadri del 1919, del 1922, del 1975 e nel disegno del 1917), o come statua con la testa di manichino (nel quadro del 1974), a un figlio dipinto come un giovane uomo, rimodellato notoriamente

dal modello di un'antica statua di Narciso, nei quadri del 1926 e del 1973.⁵²

Calvesi ha notato giustamente la rispondenza tra queste opere e le ultime righe di *Ebdòmero*, e in questo contesto le parole di de Chirico sono davvero rivelatrici dello stato d'animo e del pensiero che animano la Neometafisica: "Di nuovo tutto dormiva nell'immobilità e nel silenzio. D'un tratto Ebdòmero riconobbe gli occhi di suo padre negli occhi di quella donna; e allora *capì*. Essa parlò d'immortalità, nella grande notte senza stelle. ...'O Ebdòmero', disse 'io sono l'Immortalità. I sostantivi hanno il loro genere o, meglio, il loro sesso, come tu dicesti una volta con molta finezza e i verbi, ahimè, hanno i loro tempi. Hai tu mai pensato alla mia morte? Hai tu mai pensato alla morte della mia morte? Hai tu mai *pensato alla mia vita*? Un giorno, o fratello...'. Ma non parlò più oltre. Seduta presso Ebdòmero, sopra un frammento di colonna, gli poggiò dolcemente una mano sulla spalla e con la destra strinse la destra dell'Eroe... 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 di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini..."⁵³

⁵⁰ G. de Chirico, *Manoscritti Éluard*, in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 607.

⁵¹ C. Collodi, *Pinocchio*, I ed. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Libreria Editrice Felice Paggi, Firenze 1881; edizione consultata, con introduzione e commento critico di F. Tempesti, Feltrinelli, Milano 1993, p. 257.

⁵² Cfr. E. La Rocca, *L'archeologia nell'opera di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico 1888-1978*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, De Luca Editore, Roma 1981, p. 33.

⁵³ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 136.

La Neometafisica ritrova proprio questo calore di sole autunnale e gli altri quadri in cui il Figliol Prodigio ritrova suo padre sembrano alludere ai frammenti di rovine che compongono le figure paterne finalmente consolate dall'eterno ritorno del figlio nello stato beato dell'immortalità, come ha scritto Calvesi, ritrovando: "gli occhi del padre morto. Come il figliol prodigo che torna all'origine, Ebdmero torna a un punto dentro e oltre la morte".⁵⁴

Parlando del quadro-archetipo di molti quadri neometafisici, *Il consolatore* del 1929 (fig. 39), Calvesi individuava le due figure di Ebdòmero e l'Immortalità, già "archeologi" e nuovi manichini, dal significato positivo, con il petto aperto e colmo di oggetti, dove "la memoria contempla il passato come un fiume che ha corso a valle, nella speranza del futuro", figure la cui "malinconia è confortata e che preludono al ritorno luminoso e "consolatorio" della Neometafisica, che con il suo paradossale flusso del fiume che va indietro per comporre il futuro nella curva del tempo dà compimento e dona migliore comprensione alle opere dei decenni precedenti."⁵⁵

De Chirico rappresenta questa scena in una delle sue illustrazioni di *Ebdòmero* del 1972 intitolata *La consolatrice* (fig. 40), dove l'Immortalità poggia la sua mano sulla spalla dell'Eroe e trasformandosi in un'immagine paradigmatica di tutta la sua fase neometafisica che si riscalda di un calore di sole autunnale. Del resto proprio in *Ebdòmero* il ritorno del Figliol Prodigio, "il ritornante", era accolto con grande gioia: "furono gli amici di Ebdòmero che diedero il segnale; appena essi scorsero il ritornante, gridarono tutt'insieme: 'Eccolo! Eccolo!'. E poi più forte ancora: 'Evviva colui che ritorna! Evviva il ritornante! Evviva il figliuol prodigo! Evviva il ritorno del figliuol prodigo!'"⁵⁶

Gli altri quadri del 1973 e del 1974 (figg. 41, 42) in cui il Figliol Prodigio ritrova suo padre mostrano una evidente contaminazione tra l'iconografia del *Figliol Prodigio* del 1926 e quella del *Consolatore/Consolatrice*, in un ribaltamento però delle posizioni, non è più de Chirico-Ebdòmero a essere consolato, ma è il padre-archeologo pietrificato composto come un assemblaggio di rovine e di frammenti a ricevere la dolce consolazione della mano sulla spalla del figlio, la mano che, gigantesca, nel 1926 gravava come una colpa posandosi sulla poltrona, ora si appoggia sulla spalla del padre per confortarlo.



fig. 40 G. de Chirico, *La consolatrice*, 1972
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

⁵⁴ Calvesi, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, cit., p. 28.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 117.



fig. 41 G. de Chirico,
Il figliol prodigo, 1973



fig. 42 G. de Chirico,
Il figliol prodigo, 1974

Il padre spettrale e pietrificato viene consolato quindi dal ritorno di un figlio che nelle sue metamorfosi diviene manichino, statua-manichino e infine un giovane nudo. Ne *Il Figliol prodigo* del 1973 è collocato in una stanza in cui l'uscio semiaperto e oscuro, che ricorre spesso nella Neometafisica, allude alla porta dei ritornanti e alla porta socchiusa che, come si è già visto, per de Chirico ha una chiara valenza sepolcrale. In queste opere, infatti, non è solo il figlio a tornare, ma anche il padre è un vero e proprio "ritornante", la porta socchiusa è quella da cui i ritornanti giungevano alle stanze di de Chirico già nel 1918.

Il ritorno del padre era, non a caso, auspicato anche da Savinio nella sua *Tragedia dell'infanzia*: "Oggi, padre, non ti assillerei più con i miei 'perché'. Calmi e in silenzio, godremmo la pace delle curiosità sopite, degli spenti desideri. Perché non torni dunque?"⁵⁷

Il braccio sulla spalla del resto, per de Chirico, era legato alla memoria del padre prossimo alla morte, come racconta egli stesso nelle sue Memorie: "Io stavo alla sinistra di mio padre; ad un certo punto egli mi prese per le spalle e sentii il peso del suo grande braccio; ero commosso e imbarazzato; cercavo di capire il perché di quell'improvviso gesto di affetto, poi mio padre mi disse: 'la mia vita finisce, ma la tua comincia appena'. Si tornò a casa senza più proferire parola, mio padre tenendo sempre il suo braccio sulla spalla".⁵⁸

In una visione luminosa, il figlio consola il padre, mentre un paesaggio marino di Grecia sembra rimandare alla terra dove Giorgio era nato e dove il padre di de Chirico era morto ed era stato sepolto, territorio originario dove l'incontro si compie forse in sogno, come potrebbe farci pensare il vincastro, non tenuto in mano dal padre come nell'altro dipinto, ma appoggiato al muro. Il vincastro, forse non a caso, in Ebdòmero era tenuto dal "Mercurio oniropompo, cioè conduttore di sogni" che "sotto le spoglie d'un pastore, con in mano un vincastro invece del caduceo; brandendo

⁵⁷ A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia* (I ed. Edizioni della Cometa, Roma 1937), ed. consultata Adelphi, Milano 2001, p. 25.

⁵⁸ G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 62G. de Chirico.

il vincastro spingeva davanti a sé, verso la notte del sonno, il gregge dei sogni”.⁵⁹ Il vincastro, simbolo di sicurezza e di protezione nel passaggio nell’aldilà, come accade nel Salmo 23, tra sogno, sonno e morte.

Del resto proprio in sogno, come narra nel suo scritto *Rêve* de Chirico cercava l’abbraccio con un padre “ritornante” dopo la morte e quasi meccanico, molto simile a quello in poltrona nei quadri del *Figliol Prodigo* del 1973 e 1974: “Lotto invano con l’uomo dagli occhi strabici e dolcissimi. Ogni volta che lo stringo si libera scostando lentamente le braccia e queste braccia hanno una forza inaudita, una potenza incalcolabile; sono come leve irresistibili, come quelle macchine onnipotenti, quelle gru gigantesche che sollevano, sul formicolio dei cantieri, dei pezzi di fortzze galleggianti dalle torrette pesanti come mammelle di mammiferi antediluviani. Lotto invano con l’uomo dallo sguardo dolcissimo e strabico; da ogni stretta, per furiosa che sia, si libera dolcemente sorridendo e scostando appena le braccia... è mio padre che mi appare così in sogno, eppure quando lo guardo non è affatto come lo vedevo da vivo, al tempo della mia infanzia. Eppure è lui; c’è qualcosa di più *lontano* in tutta l’espressione del suo volto, qualcosa che forse esisteva quando lo vedevo da vivo e che adesso, dopo più di vent’anni, mi appare in tutta la sua potenza quando lo rivedo in sogno”.⁶⁰

Giunto al limite della sua vita, Giorgio de Chirico può allora ritrovare il suo padre, ritornanti entrambi e aspirare all’immortalità e all’abbraccio consolatore.

Dopo i suoi molti viaggi, reali e figurati, dopo avere avvisato e scoperto le nuove terre della Metafisica, dopo avere esplorato i segreti della pittura e ricevuto sempre nuove rivelazioni, certo della sua immortalità di artista, Ulisse-de Chirico, statua solitaria, è così pronto a salpare “per l’altra sponda” sulla barca böckliniana dell’ultimo ritorno e pronto a ritrovare, ritornante tra i ritornanti, tutti i suoi cari per unirsi finalmente, Figliol prodigo e Cavaliere errante, nell’abbraccio eterno con il Padre alle frontiere del Tempo.

⁵⁹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 114.

⁶⁰ Id., *Rêve*, la poesia in prosa apre il primo numero della rivista «La Révolution Surrealiste», Parigi, 1924 ed è stato ripubblicato su «La Rivista di Firenze» di Giorgio Castelfranco, maggio 1925; ora in G. de Chirico, *Tutte le poesie*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 488-489; traduzione italiana a cura di V. Magrelli in G. de Chirico, *Poesie*, «Metafisica» n. 9/10, 2011, pp. 251-252.