

“PORTICI AL SOLE” LE POESIE IN FRANCESE DI GIORGIO DE CHIRICO

Willard Bohn

Non tutti sanno che Giorgio de Chirico fu, oltre che un pittore, anche un raffinato poeta. Esiste tuttavia un notevole *corpus* di componimenti poetici che, oltre a seguire in parallelo lo sviluppo dell'Arte metafisica, getta ulteriore luce sul suo percorso artistico.¹ Scritte sia in francese sia in italiano, le poesie possono essere suddivise in tre grandi periodi. Il primo gruppo (nn. 1-22) risale agli anni 1911-1915, durante i quali l'artista risiedeva a Parigi e cominciava a farsi un nome. In questo periodo, de Chirico frequentava circoli d'avanguardia, partecipava a diverse mostre e di lì a poco avrebbe avuto un gallerista (Paul Guillaume). Il secondo gruppo (nn. 23-31, 102-104) appartiene al periodo 1916-1918, successivo allo scoppio della guerra e al suo arruolamento nell'esercito italiano. Inizialmente destinato a un lavoro d'ufficio nella città di Ferrara, egli continuò a dipingere e influenzò un numero di artisti italiani tra cui Filippo de Pisis e Carlo Carrà. Il terzo gruppo di poesie (nn. 32-101, 105-108) risale perlopiù al 1925-1929, periodo in cui l'artista tornò a Parigi (figg. 1, 2 e 3), dove sposerà Raissa, sua prima moglie nel 1930. Diverse poesie furono scritte in seguito (fig. 4). Questi anni segnano il coinvolgimento di de Chirico con i surrealisti francesi, che egli influenzò profondamente ma dai quali finì comunque per prendere le distanze.

Come appare forse logico visto che de Chirico viveva a Parigi, il primo insieme di poesie fu composto quasi interamente in francese, con l'eccezione di due componimenti in italiano. Dei venti testi che compongono questo primo gruppo, tuttavia, quattro sono in realtà traduzioni di poesie di Arthur Schopenhauer (nn. 18-21), presumibilmente effettuate dallo stesso de Chirico. Ci si domanda, in ogni caso, quanto l'artista conoscesse realmente bene la prosodia francese, con le sue regole rigidamente codificate fin dal Seicento. In essa ogni cosa è ben definita, dalla lunghezza dei versi alle norme che governano elisione e iato ai tipi di rima consentiti. Nulla viene lasciato al caso. È interessante notare che nessuna delle altre sedici poesie è in rima, il che elimina uno dei potenziali problemi. Le assonanze, ancorché presenti in alcuni casi, sono perlopiù deboli. Pur accostando “*félicité*” a “*cités*” in *Epode* (n. 29), per esempio, de Chirico non tenta in alcun modo di costruire uno schema metrico coerente. Un'eco sonora altrettanto sporadico appare nella prima poesia:

¹ *Giorgio de Chirico: tutte le poesie. Edite e inedite*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 423-507. L'intero canzoniere è stato pubblicato in lingua originale francese e italiana e le poesie numerate da 1 a 108. Le poesie francesi (circa ottanta) sono state tradotte in italiano da Valerio Magrelli e pubblicate nel numero successivo della rivista (n. 9/10, 2011, pp. 215-258). L'edizione inglese della presente rivista, «Metaphysical Art - The de Chirico Journals» n. 14/16 (Maretti Editore, agosto 2016), ha incluso la prima traduzione esauriente in lingua inglese delle poesie francesi e italiane di de Chirico, tradotte dal francese da W. Bohn e dall'italiano da S. Heim.

Antibes

Tronc de pins, pins de poitrine
 Sur le golfe salubre
 Pins quotidiens
 Pins poitrinaires
 Sur le doux méridien.

Pins polychromes montant en trophée
 le long du tronc de celui qui assis
 Sourit Souverain dans l'antichambre.
 Les coqs ont chanté
 C'est le temps qui se change
 C'est le temps qui chante enchanté.
 C'est l'heure indécise on dit qu'on attend
 Quelqu'un, quelque chose, mais si on savait!
 Peut-être aussi que rien ne viendrait.

Le tronc assis dedans le fauteuil
 Le Tronc ne pouvant se tenir autrement
 Debout serait fou, impossible, incorrect
 Apôtre gothique ne tient pas debout.
 C'est bien consolant qu'au lieu d'une clamyde
 Les pins sur ton tronc montent en pyramide
 Tu portes sur ton tronc ton destin subconscient.
 Voyage inutile, fatigue insensée
 Pendule qui s'arrête, valise égarée,
 Et dans l'antichambre figure qui attend
 Et porte sur ton tronc la couleur de nos temps

fig. 1 Antibes, (n. 37a) ca 1927-1928, "Tronc de pins, pins de poitrine, Sur le golfe salubre..."

Espoirs²

*Les astronomes poétisants sont bien joyeux.
La journée est radieuse la place pleine de soleil.
Sur la vérandah ils sont penchés.
Musique et amour. La dame trop belle
Je voudrais mourir pour ses yeux de velours.*

*Un peintre a peint une énorme cheminée rouge
Qu'un poète adore comme une divinité.
J'ai revu cette nuit de printemps et de cadavres
Le fleuve charriait des tombeaux qui ne sont plus.
Qui veut vivre encore? Les promesses sont plus belles.*

*On a hissé tant de drapeaux sur la gare
Pourvu que l'horloge ne s'arrête pas
Un ministre doit arriver.
Il est intelligent et doux il sourit
Il comprend tout et la nuit à la lueur d'une lampe fumante
Pendant que le guerrier de pierre dort sur la place obscure
Il écrit des lettres d'amour tristes et ardentes.*

Il fatto che il secondo verso rimi con il terzo si rivela totalmente privo di significato. In questa e in altre poesie del primo gruppo, de Chirico si rifiuta di imporre “una sciocca coerenza” alle vocali finali. Va rilevato che il suo rifiuto di piegarsi alla tradizione poetica si riflette nella mancata osservazione di altre regole tradizionali. Paradossalmente, pur essendo la poesia più convenzionale del gruppo, *Espoirs* viola una lunga lista di norme poetiche. In particolare, la lunghezza dei versi è tutt'altro che uniforme poiché va dalle otto alle sedici sillabe. Non solo i versi sono irregolari, ma molti di essi contengono anche un numero dispari di sillabe. La poesia francese utilizza in genere versi contenenti otto, dieci e/o dodici sillabe. Benché *Espoirs* presenti alcuni versi di questo tipo, il componimento è dominato da versi di undici sillabe. L'endecasillabo, ancorché tenuto in profondo disdegno dai francesi, ha svolto un ruolo preminente nella poesia italiana a partire dal Duecento, quando Dante lo proclamò il più nobile dei versi. Perlomeno in questo caso, dunque, de Chirico sembra essere stato influenzato dal modello italiano. Poiché tuttavia la poesia è scritta in versi liberi, il fatto che si distacchi dalla poesia francese tradizionale è in fin dei conti ambiguo. Influenzato da Apollinaire e altri poeti dell'avanguardia, che rifiutavano il modello convenzionale, de Chirico iniziò a scrivere poesie di notevole modernità.

² Per la traduzione delle poesie in italiano, v. *Poesie*, a cura di V. Magrelli, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10, 2011, pp. 215-258 (*Speranze*, n. 1, p. 215); consultabile sul sito www.fondazionechirico.org (scaricabile in formato pdf).

Poco dopo aver concepito l'Arte metafisica, l'artista cominciò dunque a cimentarsi con la poesia metafisica. A differenza dei primi dipinti, eseguiti a Firenze nel 1910, i primi componimenti poetici di de Chirico risalgono al suo arrivo a Parigi, l'anno successivo nel 1911. Ispirati alle opere pittoriche, quantomeno in una prima fase, essi condividono con queste molte immagini, temi ed elementi di interesse. La piazza inondata dal sole cocente di mezzogiorno, le ciminiere delle fabbriche, le bandiere che sventolano sulla stazione ferroviaria, la statua misteriosa: queste e altre immagini ricorrono anche in molti quadri dechirichiani. Con rarissime eccezioni, questi ultimi furono accolti con enorme perplessità. Come osserva Alessia Abadyem: “[de Chirico] ha destabilizzato e disorientato la maggioranza, i più. Pochi potevano comprendere”.³ Poiché i dipinti apparivano privi di significato, nei successivi sessantacinque anni la critica si è concentrata in larga misura su ciò che rappresentavano. Ancora nel 1975, citando l'artista stesso, Wieland Schmied metteva in evidenza la materialità delle opere e concludeva: “Giorgio de Chirico ha trovato lui stesso dei nuovi simboli ciechi per la cecità dei simboli”.⁴ E tuttavia, come Paul Guillaume rilevava già nel 1918, l'apparente opacità dei dipinti è ingannevole: “la calma della sua superficie nasconde degli abissi dove covano innumerevoli cose insospettabili”.⁵

Intorno al 1980, i critici iniziarono finalmente a capire che i quadri di de Chirico sono rappresentazioni simboliche di due forze che, secondo l'artista, governano l'universo. Ciascuna delle figure rappresentate incarna l'impulso apollineo o il suo corrispondente dionisiaco e vanta una lunga serie di predecessori.⁶ Molti di essi sono legati al Risorgimento, al Rinascimento o all'antichità classica. Come ho suggerito altrove, l'Astronomo che appare in un dipinto omonimo più tardo potrebbe essere un discendente di Dioniso e Galileo.⁷ È difficile dire se la figura corrisponda agli astronomi poetanti citati in *Espoirs*. La prima strofa della poesia sembra evocare l'atmosfera animata di una festa privata riversatasi in veranda. Non solo il padrone di casa ha fatto venire dei musicisti per l'occasione, ma gli ospiti includono persone di entrambi i sessi che sembrano flirtare tra loro. De Chirico è particolarmente colpito da una dama di bell'aspetto con scuri occhi di velluto per la quale, confessa, darebbe la propria vita. Ciò fa pensare, tra le altre cose, che la poesia descriva un incontro reale. Per quanto sia impossibile provarlo, gli allegri personaggi evocati nel primo verso potrebbero essere de Chirico e suo fratello.

La seconda strofa raffigura una scena del tutto diversa. Collocato contro un macabro sfondo, un poeta anonimo osserva, paralizzato dallo stupore, un dipinto di de Chirico raffigurante una gigantesca ciminiera rossa. Benché non venga mai nominato, si tratta quasi certamente

³ A. Abadyem, *Brevi note sulle poesie di Giorgio de Chirico*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, p. 512.

⁴ W. Schmied, *Giorgio de Chirico*, Musée Marmottan, Parigi 1975, pp. 6-7.

⁵ P. Guillaume, *Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico*, discorso pronunciato sulla scena del Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi, allestita con nove quadri dell'artista, il 3 novembre 1918. Pubblicato inedito in K. Robinson *Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico. Presentazione di Paul Guillaume dei quadri di Giorgio de Chirico esposti sulla scena del Théâtre du Vieux-Colombier, 3 novembre 1918*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 371-382.

⁶ Per un'analisi dettagliata sul metodo paradigmatico di de Chirico, vedi W. Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, SUNY Press, Albany 2002, pp. 73-119.

⁷ W. Bohn, *Giorgio de Chirico et le portrait de Guillaume Apollinaire*, in «Revue des Lettres Modernes» n. 22, 2007, numero speciale su *Guillaume Apollinaire*, pp. 136-137.

di Apollinaire, uno dei primi sostenitori dell'artista e il suo critico più entusiasta.⁸ Mentre la scena precedente si svolge di giorno, le presenti attività avvengono di notte. Il resto della strofa provoca perplessità. Piogge primaverili hanno a quanto pare ingrossato un vicino fiume che, di conseguenza, ha inondato un cimitero. Osservando i cadaveri e le tombe che vengono trascinate via, il poeta dà voce alla sua disperazione. A che serve vivere? Per qualche ragione, le promesse gli suscitano più interesse della vita. A questo punto, la struttura della poesia inizia a diventare chiara. *Espoirs* è costruita attorno a una serie di opposizioni binarie. Come la piazza e l'enorme ciminiera, dal simbolismo sessuale evidente, la femmina è contrapposta al maschio, il giorno alla notte, la vita alla morte, la speranza alla disperazione, Apollo a Dioniso. La piazza inondata dalla luce del mattino è associata al dio greco del sole, mentre la ciminiera – ovviamente un simbolo fallico – rappresenta il dio greco dell'ebbrezza e dell'estasi. Nelle processioni che si tenevano stagionalmente in suo onore, in effetti, il fallo era un elemento di primo piano.

La terza strofa ricalca la struttura precedente e introduce una dimensione storica. La stazione ferroviaria con le bandiere e il grande orologio appare in molti dipinti di de Chirico del primo periodo. La posizione delle lancette, sebbene diversa da un'opera all'altra, aggiunge immancabilmente una nota enigmatica all'opera. A torto o a ragione, diversi critici hanno concluso che l'orologio si sia fermato e la scena abbia ceduto a una paralisi generale. Notando che in diversi orologi la lancetta dei minuti ha quasi completato la sua rivoluzione, altri critici hanno proposto un'interpretazione apocalittica. La vita si arresterà all'improvviso, non con un'esplosione o un mugolio ma con il suono di un orologio che batte l'ora. Lo scenario di *Espoirs* sembrerebbe rispecchiare la prima interpretazione. Fintantoché l'orologio non si ferma, rivela il poeta, la paralisi sarà evitata e il ministro di governo arriverà col treno successivo.

Questa persona, nei confronti della quale de Chirico si affretta a esprimere apprezzamento, è in realtà Camillo Benso conte di Cavour, primo ministro di Vittorio Emanuele. Insieme a Napoleone III, Cavour era riuscito nel 1861 a creare un'Italia moderna, e nel verso lo vediamo impegnato a ideare piani per unificare il paese. Se entrambe le figure appartengono al pantheon di eroi dell'artista, qui Cavour è accostato al guerriero di pietra anziché all'imperatore francese. Uno sguardo alla storia italiana suggerisce che la statua rappresenti Giuseppe Garibaldi, anch'egli una figura chiave nel processo di unificazione. Riprendendo la dicotomia strutturale analizzata poc'anzi, Cavour incarna l'impulso apollineo e Garibaldi quello dionisiaco. Mentre il primo è guidato dalla logica e dalla ragione, il secondo è impetuoso e irruento. Il fatto che i due personaggi siano giustapposti, come quelli nelle prime due strofe, è tutt'altro che casuale. Nonostante l'apparenza statica, infatti, essi sono coinvolti in un dialogo animato riguardante i principi che governano l'universo.

Altre poesie sono più intime e ritraggono un de Chirico che, dopo la scomparsa del padre nel 1905, ha sofferto di una malattia intestinale acuta. Intitolata *Mélancolie* (n. 10), come diversi suoi dipinti, la seguente poesia coglie lo stato d'animo di de Chirico in uno dei suoi momenti più bui:

⁸ V. W. Bohn, *Guillaume Apollinaire critique de Giorgio de Chirico*, in *Giorgio de Chirico: La Fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi 2009, pp. 80-84.

Poème

Non Je ne suis pas le roi ô foule
 hurlante
 En ces jours très tristes de juillet
 avancé
 Quand l'amour ~~meurt~~ et le revolté est
 latent
 Je jure à Afrique à tes palmes
 balancées
 Je pense au choc des armes dans les
 Salons d'artistes
 Les chaises à la balaine dans les mers
 boréales.
 Les rugissements lointains le nuit
 dans le désert

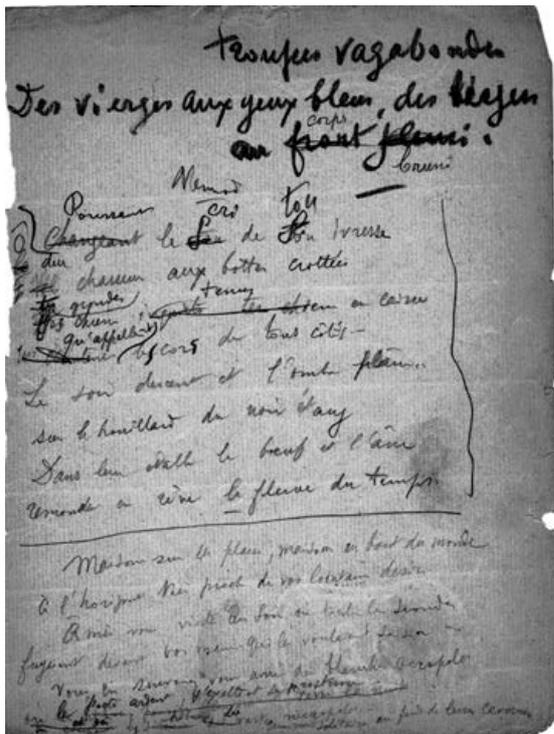
à l'éclat des torches dans la fête
 supercales
 Mais je ne veux penser à ton carquois
 ange maudit
 Ton carquois qui blasphème sans
 donner les dents.
 et lorsqu'on l'approche siffle et puis
 vous dit
 « Vois, le phare s'allume dans
 le couchant ardent
 Le phare, dernier adieu aux gens
 qui sur les ondes
 guettent le frêle esquif en l'air
 béni
 où passent en chantant les

Fig. 2a, 2b, 2c, Poème (n. 43) ca 1925-1929, "Non je ne suis pas le roi ô foule hurlante / En jours très tristes d'été avancé..."

Mélancolie

Lourde d'amour et de chagrin
 mon âme se traîne
 comme une chatte blessée
 Beauté des longues cheminées rouges.
 Fumée solide.
 Un train siffle. Le mur.
 Deux artichauts de fer me regardent.

J'avais un but. Le pavillon ne claque plus
 Bonheur, bonheur, je te cherche
 Un petit vieillard si doux chantait doucement
 une chanson d'amour.
 Le chant se perdit dans le bruit
 de la foule et des machines
 Et mes chants et mes larmes se perdront
 aussi dans tes cercles horribles
 ô éternité.



Come il testo precedente, *Mélancolie* è scritta in versi liberi. I versi, ancorché più brevi, non sono in rima e la loro lunghezza varia da quattro a tredici sillabe. Il testo rivela inaspettatamente diversi echi baudelairiani che richiamano l'autore del *Fiori del male*. Il gatto dall'aspetto sinistro evocato all'inizio ricorda, in particolare, le quattro poesie di "Spleen". Il primo verso suggerisce che la malinconia di de Chirico scaturisca da quella che i francesi chiamano *une déception sentimentale*, una delusione amorosa. Come nel caso precedente, comunque, aiuta sapere che la poesia contiene parecchi riferimenti ai dipinti dechirichiani. Stavolta le ciminiere sono più di una e sembrano esalare nuvole di denso fumo nero. In lontananza, il trenino che appare in numerosi quadri dell'artista emette un fischio cupo, separato dall'osservatore da un lungo muro di mattoni. Poiché i carciofi ricorrono in diverse

opere di de Chirico, a quanto pare come simboli di virilità, la loro presenza riveste senz'altro un significato; il fatto che siano di ferro, tuttavia, giunge totalmente inaspettato. Con l'eccezione della bandiera che ha smesso di sventolare, le immagini della seconda strofa non hanno alcun nesso con i dipinti. Il secondo verso è fondamentalmente ambiguo. A pronunciarlo potrebbe essere de Chirico oppure il vecchietto che canta una canzone d'amore. Come quest'ultima, lamenta il poeta, anche i suoi canti e le sue lacrime scompariranno nelle orrende fauci dell'eternità. Nulla è definitivo, nulla dura per sempre.

Se *Mélancolie* ritrae un de Chirico in preda all'avvilimento, l'artista è sopraffatto dalla gioia in *Le Chant de la gare* (n. 11):

*Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois.
 Tu regardes de tous les côtés, à droite, à gauche et par derrière aussi. Tes étendards
 claquent éperdument, pourquoi souffrir? Laissons passer, ne sommes-nous pas déjà assez
 nombreux? Traçons avec la blanche craie ou le noir charbon le bonheur et son énigme;
 l'énigme et son affirmation. Sous les portiques il y a des fenêtres; à chaque fenêtre un oeil
 nous regarde et derrière des voix nous appellent. C'est à nous qu'il vient, le bonheur de la
 gare, c'est de nous qu'il sort transfiguré. Petite gare, petite gare, tu es un jouet divin. Quel
 Zeus distrait t'a oublié sur cette place si carrée et si jaune, près de ce jet d'eau si limpide et
 si troublant? Tous tes petits drapeaux claquent à la fois sous le vertige du ciel lumineux.
 Derrière des murs la vie roule comme une catastrophe. Que t'importe à toi de tous cela?...
 Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois.*

Concepito come un poema in prosa, questo incantevole componimento è incentrato su uno dei motivi preferiti di de Chirico: la stazione. Benché il titolo suggerisca che il canto sarà intonato *dalla* stazione, si scopre ben presto che è *sulla* stazione stessa. Poiché de Chirico si rivolge direttamente a quest'ultima, tutta la poesia si può definire tecnicamente un'apostrofe retorica. Oltre alle bandierine – già incontrate in precedenza – che sventolano allegramente nel vento, la lista di motivi presi a prestito dai dipinti include la piazza, i portici e la fontana zampillante. Nonostante alcune delle piazze assolate di de Chirico siano di colore marrone, la stragrande maggioranza di esse è di un giallo acceso come quella descritta nella poesia. Per quanto è dato capire, la giornata è estremamente calda. Il suolo, rovente nel sole pomeridiano, sembra scoperto oppure sparso di sabbia. Ad alleviare l'aridità della scena contribuisce, per fortuna, la fontana, mentre i portici che circondano la piazza su almeno due lati offrono un gradito riparo dal sole.

Se la poesia ha una chiave di lettura, essa è contenuta nella parola "enigma". Da un lato, de Chirico è affascinato dal concetto di felicità, che sfugge a così tante persone. Da dove viene, e di cosa è fatta? Sono questi gli interrogativi impliciti che la poesia sottende. Dall'altro lato, la scena che essa rappresenta è piuttosto misteriosa. Chi sono gli individui che sbirciano dalle finestre sotto i portici, e perché ci chiamano? Perché la vita che conducono dietro i muri è catastrofica? Queste come altre domande rimarranno senza risposta. L'enigma supremo è costituito in fin dei conti dalla poesia stessa, che illustra una metà della dicotomia tra apollineo e dionisiaco. Non sempre i due impulsi coesistono nelle opere di de Chirico. Spesso, come in questo testo, l'artista sceglie di esplorare un singolo aspetto della dicotomia. Il fatto che il componimento sia dominato dalla piazza e dai portici, entrambi simboli femminili, ci segnala la presenza di Apollo, custode effettivo della poesia. A rafforzare tale impressione contribuisce la piazza inondata di sole. È interessante notare come, nonostante l'inquietudine che pervade il testo dall'inizio alla fine, la piccola stazione sia gaia, spensierata e autosufficiente. Essa non rappresenta un simbolo apollineo né dionisiaco – è e basta. In questo, sottintende de Chirico, risiede il segreto della felicità.

Composto a Ferrara, il secondo gruppo di testi è interamente in italiano e pertanto va oltre gli scopi del presente articolo.⁹ Scritto a Parigi, il terzo gruppo è costituito invece da sedici poesie in italiano e cinquantasette in francese. *Prière du matin du vrai peintre* (n. 98) è, però, una traduzione di uno dei componimenti in italiano, e *Rêve* (n. 105) non può dirsi una poesia vera e propria. Pubblicata su «La Révolution Surréaliste» nel dicembre 1924, è piuttosto un *récit de rêve* (trascrizione di un sogno). Volta a illustrare i misteriosi meccanismi dell'inconscio, era accompagnata da altri quattro sogni registrati da André Breton e Renée Gauthier.

La fine della Prima guerra mondiale aveva lasciato tutti stremati. L'atrocità del conflitto aveva superato qualunque immaginazione e la gente desiderava soltanto riprendere un'esistenza normale. Sebbene futuristi, dadaisti ed espressionisti fossero ancora attivi, pochi altri membri dell'avanguardia europea avevano voglia di ricominciare le sperimentazioni febbrili che avevano

⁹ Una poesia in italiano intitolata *Epodo* (n. 28) è accompagnata da una versione francese e dalla minuta di quella versione (n. 29A e B). Benché i curatori ritengano che la prima poesia sia una traduzione della seconda (cfr. *Tutte le poesie. Edite e inedite*, cit., nota 32 p. 433), il fatto che quest'ultima sia stata successivamente incorporata in *Salve Lulietia* (n. 108) suggerisce che è vero il contrario. Il poeta scrisse *Epodo* a Ferrara nel 1917 e la tradusse in francese quando tornò a Parigi negli anni Venti.

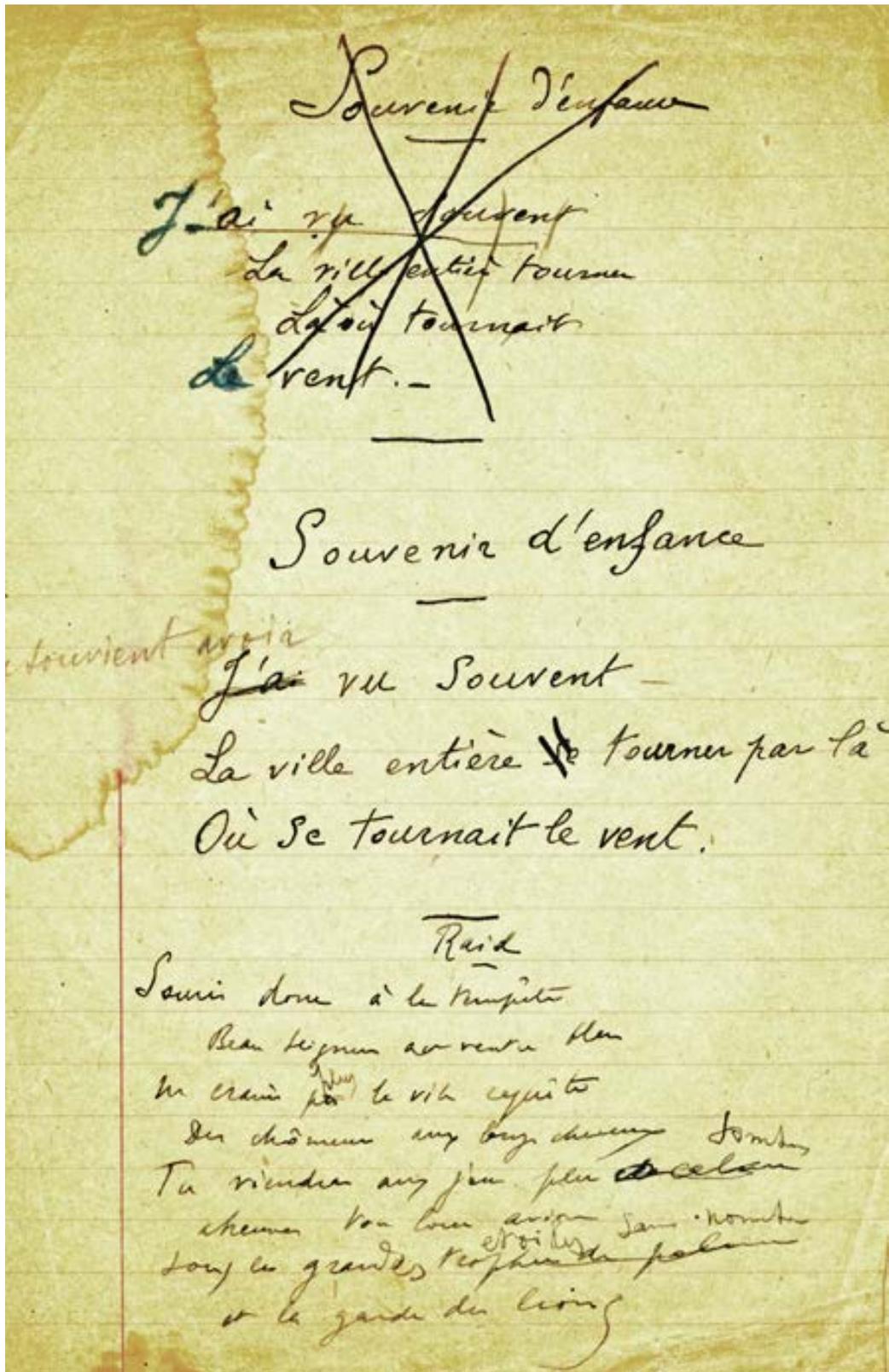


fig. 3 Souvenir d'enfance, (nn. 84b, 84c) ca 1925-1929, "Il me souvient avoir vu souvent / La ville entière par là / Où se tournait le vent."

caratterizzato l'*avant-guerre*. Sulla scia di un diffuso appello a un Ritorno all'Ordine, essi fecero il punto della situazione e consolidarono le loro conquiste artistiche.¹⁰ Mentre Picasso si volgeva verso uno stile di matrice classica, de Chirico sviluppò un interesse per l'arte rinascimentale e cominciò a dipingere quadri realistici. Da allora in poi e per il resto della sua vita, avrebbe alternato lo stile realistico e quello metafisico. Com'era prevedibile, anche la sua poesia subì un cambiamento analogo. Abbandonando la dicotomia che caratterizzava la produzione precedente, l'artista adotta uno stile più personale e tradizionale. Oltre a utilizzare la rima, per esempio, nella maggior parte delle poesie successive si sforza di creare versi di lunghezza uniforme. Pur preferendo in genere le rime alternate, usa anche altri schemi metrici. Se il numero di sillabe varia da un testo all'altro, *Poème* (n. 59) è composto da endecasillabi, *Prière* (n. 69) da decasillabi, *Bucolique provinciale* (n. 70) da settenari e *Révélations et prophétie* (n. 73) da ottonari:

*Comme le coursier d'Agamenon
s'arrête pensif devant la vague
Toi beau Seigneur au Parthenon
Adulte sans au regard vague
Attends toujours que du plus haut
T'arrive Mer douce la recompense
que sur la tour le blanc heraut
annonce aux rois ce que tu penses.
Ne craint ni moi ni ma colère
Car les années sont vite passées
Dans l'autre quart de notre ère
La joie des jeunes sera lassée
Alors plus seul mais plus pudique
tu pourras lire dedans mon coeur
et vers cette blanche cité antique
partir in quête de ton bonheur.*

Da un punto di vista tecnico, la poesia è notevolmente ben fatta. Con una sola eccezione (“haut”/“hérait”) le rime sono tutte valide, ossia le finali hanno almeno due fonemi in comune. Cosa ancor più apprezzabile, è rispettata la richiesta alternanza tra rime femminili e maschili, cioè tra quelle che finiscono con “e” muta e le altre, anche se a un certo punto il poeta commette un errore e a “penses” fa seguire “colère”. Purtroppo la sintassi contorta e la punteggiatura irregolare rendono difficile stabilire chi stia facendo cosa e perché. Il problema è ulteriormente complicato dai versi brevi, che non consentono sufficiente spazio di manovra. È significativo che i tragediografi francesi insistessero nell'uso del dodecasillabo.

¹⁰ Il termine fu ispirato a quanto pare da un volume di saggi che Jean Cocteau pubblicò nel 1926 con il titolo *Le Rappel à l'ordre*.

Nonostante l’atmosfera omerica da cui è pervasa, la poesia non sembra descrivere un evento specifico. Agamennone era certo il governante più potente della Grecia: quando Paride sedusse Elena e fuggì con lei a Troia, fu scelto lui per guidare l’esercito che avrebbe riportato a casa la donna, moglie di suo fratello. De Chirico lo ritrae durante i preparativi per la partenza dei Greci, intento a scrutare il mare e a pensare alla battaglia che lo attende. Descritto come un bel signore con uno sguardo penetrante, si è già recato in visita al Partenone per ricevere la benedizione di Atena. La voce narrante, la cui identità non è mai svelata, esorta il mare e Agamennone a essere pazienti. Il primo deve aspettare che il vento rinforzi per spingere le navi greche, il secondo deve attendere che un messaggero possa trasmettere i suoi ordini agli alleati. Analizzando il resto della poesia, la voce narrante sembra essere quasi certamente quella di Zeus, il quale promette di non far del male al condottiero e ai suoi uomini. Al contrario – rivela – alla fine della guerra, quando i soldati saranno stremati, Agamennone potrà conoscere i suoi pensieri più reconditi e raggiungerlo nei cieli.

Molte delle poesie del terzo gruppo sono composte soltanto da qualche verso. Pur essendo dedicata a un eroe omerico, per esempio, *Odysseüs* (n. 82) fa pensare a un epigramma più che a un poema epico:

*Les contremaîtres courent aux sirènes,
Charmant Ulysse, que me veux-tu?...
Vois ces athlètes debout dans l’arène
Qui n’ont pour cuirasse que leur vertu.*

Presumibilmente ispirati all’*Odissea*, i primi due versi sono a dir poco criptici. Diversamente dal poema omerico, che narra di come Ulisse avesse riempito di cera le orecchie dei suoi marinai per impedire loro di udire il canto mortale delle sirene, qui gli uomini si slanciano verso queste ultime come fossero bellezze al bagno. Gli ultimi due versi introducono un tema completamente diverso. I gladiatori nudi non hanno nulla a che vedere con Ulisse ma sono ispirati ai dipinti e disegni di de Chirico. Anziché costruire una narrazione coerente, l’artista evoca semplicemente due dei suoi temi preferiti.

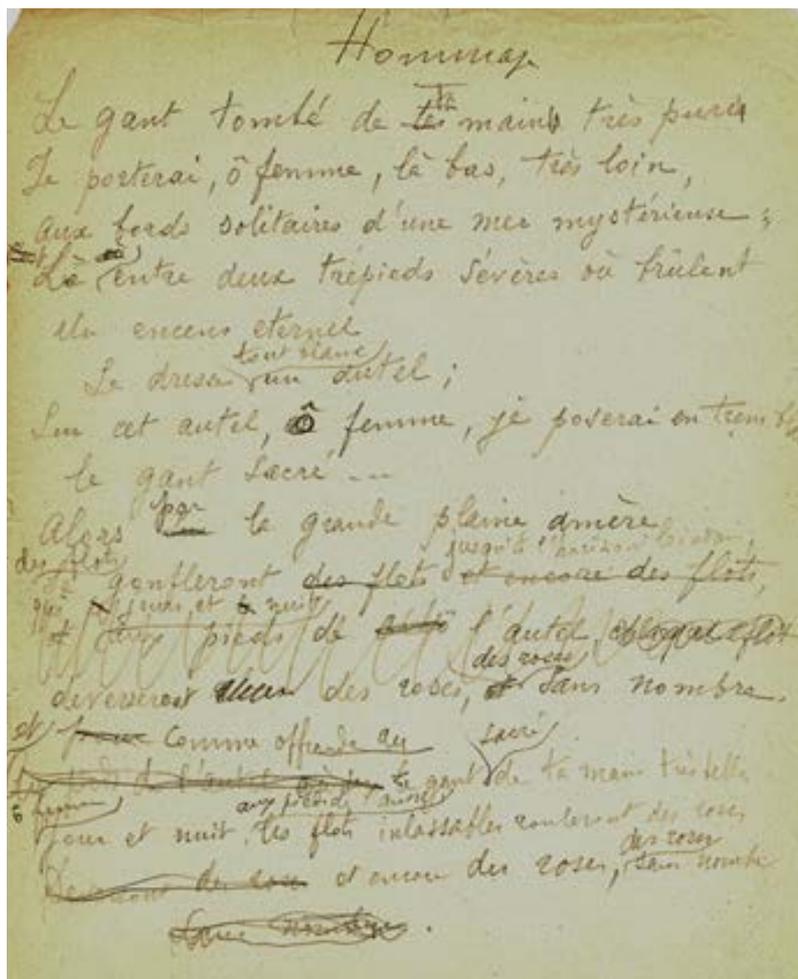
Alcuni dei testi più notevoli di questo periodo riflettono alcune delle preoccupazioni dei surrealisti. Come André Breton e i suoi colleghi, che si interessavano ai processi inconsci, anche lui era stato attratto da molto tempo dai sogni, e anzi, l’Arte metafisica doveva molto all’attività onirica e alle sue implicazioni. Durante il suo primo soggiorno a Parigi, per esempio, de Chirico annotò i seguenti pensieri: “Credo profondamente che, come la vista di una persona in sogno è forse da certi punti di vista una prova della sua realtà metafisica, così la rivelazione di un’opera d’arte è dagli stessi punti di vista la prova della realtà metafisica di certi casi che ci capitano [...]”.¹¹

Queste riflessioni ci aiutano a comprendere meglio un poema in prosa intitolato *Salve Lutetia* (n. 108),¹² composto da de Chirico durante il secondo soggiorno a Parigi. Se la maggior parte del testo è dedicata a tessere le lodi della capitale francese, verso la fine l’autore racconta di aver assistito a diversi miracoli, tra cui il seguente:

¹¹ G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, edited by A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, p. 600.

¹² Per l’originale in francese, v. *Tutte le poesie*, cit., pp. 498-499.

“All’alba di una mattina della primavera scorsa, dopo una notte d’insonnia, avevo preso il primo métro alla stazione Kléber per raggiungere Montparnasse, in via Campagne-Première. Giusto al momento in cui il treno sbucava sul ponte della Senna, scorsi in basso uno splendido vascello a metà fra la galera, la chiatta, l’aratro e l’aereo; lo spirito di Nettuno, di Cerere, di Eolo e di Peneo mi apparvero concentrati in quel magnifico vascello, insieme marino, terrestre, aereo e fluviale. Sulla prua stava Giasone, che riconobbi subito dalla barba maestosa e soprattutto dalla maniera davvero regale con cui si appoggiava alla lancia, facendo risaltare la curva esagerata della sua anca destra dove le pieghe della clamide ricadevano in linee stilizzate. Nello stesso momento, un individuo misterioso, seduto accanto a me e che persi di vista qualche istante dopo, come quelli che udiamo in sogno, mi sussurrò: ‘Essi hanno passato la notte al Trocadéro; è la che Essi hanno dormito all’insaputa dei guardiani’. Io, però, guardavo con tanto d’occhi, perché il vascello aveva già lasciato le acque del fiume e sfiorava i tetti degli edifici che costeggiano il lungosenna; sfortunatamente il métro andava troppo veloce, più veloce, ma ebbi ancora il tempo di vedere la strana nave virare verso sud-est, dalla parte dell’Ecole-Militaire, e poi sparire.”



Ciò a cui de Chirico assistette, come spiega nel paragrafo precedente, era la partenza degli Argonauti, diretti nella Colchide per conquistare il vello d'oro. L'artista era particolarmente affezionato a questo mito, che illustrò in numerosi dipinti. Dato che Giasone e il suo equipaggio sono partiti da Volos, città dove i fratelli sono cresciuti, spiega perché i due si identificarono per tutta la loro vita con gli Argonauti. Nella poesia, questi scelgono inaspettatamente di partire da Parigi, benché la Colchide si trovi a 2.500 chilometri di distanza nella direzione opposta. A rendere la situazione ancora più confusa è il fatto che siano trascorse migliaia di anni da quando Giasone aveva accettato di intraprendere questa missione. Lui e i suoi cinquanta uomini sono come intrappolati in una distorsione spazio-temporale in cui triremi dell'età del bronzo coesistono con moderni treni del métro. Ciò spiega probabilmente l'aspetto insolito del vascello: in parte imbarcazione, in parte attrezzo agricolo e in parte aeroplano, questo era stato costruito da "Argo che tutto vede" (da cui il nome del veliero). Forse il fatto che Argo avesse cent'occhi aveva contribuito a creare quella confusione. Il vascello appartiene a quattro regni diversi, ciascuno dei quali è protetto da un dio specifico: Nettuno ha il dominio del mare, Cerere della terra, Eolo del vento e Peneo dei fiumi.

D'un tratto si materializza dal nulla un misterioso individuo, il quale informa de Chirico che gli Argonauti hanno passato la notte nel museo del Trocadéro (dedicato all'antropologia) e poi scompare. Come se tutto ciò non fosse già abbastanza assurdo, la nave Argo si solleva all'improvviso in aria e vola via verso l'École Militaire! Se la sorpresa era un elemento chiave per i surrealisti, essa svolge un ruolo non meno importante nelle opere di de Chirico. Infatti, l'artista è comunemente considerato il padre della pittura surrealista. Ispirato da Nietzsche, che raccontava di essere stato "sorpreso" dalla creazione di *Così parlò Zarathustra*, l'artista fece della sorpresa un pilastro della sua estetica. L'episodio raccontato poc'anzi ricorda un evento simile descritto in *Sotto la stanza in cui dorme*, dove un dio appare all'improvviso dal nulla. Esso richiama inoltre un passo del romanzo *Hebdomeros* (1929):

"E noi sappiamo ciò che vuol dire quel demone che sghignazza costantemente al nostro fianco; voi siete lontano dalla città; vi credete tranquillo e libero come un ragazzino che ha marinato la scuola; siete seduto sopra una panca [...]"¹³

Nel romanzo, si scopre che l'individuo misterioso è Dionisio che appare nelle sembianze di Napoleone III. Forse succede qualcosa di simile in *Salve Lutetia*. Sfortunatamente, per mancanza di altri indizi, il visitatore misterioso e il motivo della sua apparizione rimangono un enigma.

Tradotto da Marcella Mancini

¹³ G. de Chirico, *Hebdomeros*, SE, Milano 1999, p. 71.