



G. de Chirico, *Serenata*, 1910, collezione privata

PER UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DEL DIPINTO *SERENATA* (1910) DI GIORGIO DE CHIRICO

Riccardo Dottori

Nel mio volume dedicato a Giorgio de Chirico,¹ ho data una mia interpretazione di *Serenata*, opera che appartiene al periodo cosiddetto böckliniano, e che è da datare, come vedremo, al 1910. Allo stato attuale delle mie ricerche debbo rivedere quella mia interpretazione, che era basata sulla citazione di un sonetto del poeta romantico Mörike, in quanto ho trovato una nuova fonte di interpretazione del quadro stesso.

Esaminiamo pertanto il quadro *Serenata* e il significato che ha nell'evoluzione del Maestro verso la sua arte metafisica. Le due colline del quadro sono veramente simili alle colline di Fiesole e inoltre alla loro congiunzione vi si vede nel quadro un torrino che corrisponde al campanile della Cattedrale di San Romolo di Fiesole, mentre il paesaggio urbano che vediamo alla base è stato sostituito da un paesaggio mitico. Vediamo in basso, sulla destra, una fontana con il piedritto su cui è incisa in bassorilievo la testa di Giano bifronte, con il lituo sulla destra e la chiave sulla sinistra, ritenuti in tarda età romana i suoi simboli. Accanto alla fontana di Giano v'è una figura di donna racchiusa in un mantello che la copre dalla testa ai piedi e indossante sotto il mantello una tunica bianca, che le arriva fino al capo. Dietro di lei un grande albero dalle larghe fronde forma come una corona sulla sua figura. Ancora verso sinistra vediamo tre donne in abiti antichi, lunghi fino ai piedi e variopinti, il cui colore spicca sul verde delle colline; due delle donne suonano un mandolino, tanto da sembrare antiche Muse. Infine un grosso albero di olivo (non una vite, come vuole Baldacci) sul cui tronco si attorciglia poi una vite dalle foglie rossegianti. Che cosa tutto ciò voglia dire è l'enigma da risolvere per l'interpretazione del quadro; nel mio libro avevo cercato di darne una che ora rifiuto perché nuovi elementi sono emersi successivamente; e mentre io penso di aver trovato una nuova interpretazione, Baldacci nella sua critica ammette di non saperne dare una che sia convincente, tanto da concludere che questo sia un quadro fallito.

La sua teoria secondo cui l'opera è la trasposizione delle colline di Fiesole nel mondo classico del mito² – e quindi un ricordo del suo maestro Böcklin – implica tuttavia una conseguenza logica che deve essere accettata, e cioè che il quadro è stato dipinto

1 *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018.

2 Il Baldacci ha criticato la mia prima interpretazione, affermando che il paesaggio raffigurato nel quadro sarebbe stato ispirato da una cartolina di Fiesole spedita nel 1901. Di conseguenza, visto che Böcklin visse per gli ultimi anni della sua vita a Fiesole, dove morì, è logico pensare che egli interpreti il quadro come un omaggio a Böcklin. Che si trattasse di un paesaggio fiesolano lo aveva già sostenuto Fabio Benzi: "*Serenata* [...] deve collocarsi probabilmente tra l'aprile e l'estate del 1910: dal paesaggio si böckliniano, ma con caratteri di veridicità toscana, fiesolana, che ne suggeriscono l'esecuzione in loco" (*Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 48).

nel 1910. Nel 1909 de Chirico non era mai stato a Fiesole³ e avrebbe dunque dipinto la scena soltanto sulla base della cartolina mostrata da Baldacci. Questa cartolina era stata spedita il 9 Aprile 1901, quand'egli era ancora in Grecia ed aveva 13 anni! Quando e dove avrebbe trovato questa cartolina otto anni dopo? L'ipotesi non è plausibile. Sappiamo che de Chirico si stabilisce a Firenze verso la metà marzo del 1910 e vi resta fino al luglio 1911; un tempo sufficiente per visitare Fiesole e ritrarre il paesaggio dal vivo, oppure acquistare anche una cartolina (che non era certo quella spedita nel 1901). Ulteriore conferma della datazione dell'opera al 1910 viene dall'immagine del Giano bifronte del piedritto della fontana una citazione del passo di *Così parlò Zarathustra* in cui Nietzsche espone il principio dell'eterno ritorno dell'uguale. Ora, de Chirico ha letto quest'opera di Nietzsche nell'estate del 1910, com'egli stesso ci dice nella citata lettera del 26 *Januar*, che è il 26 Dicembre 1910. Diventa dunque veramente contraddittorio il voler sostenere che il quadro, che conterrebbe questa citazione di *Così parlò Zarathustra*, sia stato dipinto nel 1909.

Rispetto alla mia prima interpretazione di *Serenata*, Baldacci aveva esposto delle critiche pretestuose, su cui non ha molto senso discutere, anche perché la mia interpretazione di allora è radicalmente cambiata.⁴ Debbo invece rispondere alla critica che lui fa all'ipotesi avanzata nel mio libro che il quadro avesse a che fare con l'opera di Porfirio, *De antro Nympharum*, che egli descrive come “un commento simbolico neoplatonico all'*Odisea*, scritto in greco-ellenistico, che né de Chirico, né Mörike hanno certamente mai letto né sentito nominare nonostante le illazioni di Dottori”⁵ In realtà, come vedremo, questo scritto è essenziale per comprendere il nostro quadro, tanto che ne può essere considerato l'illustrazione. Infatti di fronte al quadro dello stesso periodo, *La*

3 Cfr. P. Baldacci, *Sull'iconografia del dipinto Serenata (Beatrice)*, in «Studi Online», 7, 13 (2020), p. 10.

4 Alle critiche pretestuose voglio rispondere brevemente, per arrivare a ciò che mi ha fatto cambiare idea nella ricostruzione del quadro. La prima critica riguarda un mio *lapsus linguae* sul titolo del sonetto di Mörike come *Antike Kunst*, invece che *Antike Poesie*. Il lapsus deriva dal fatto che nella prima strofa che viene citata da de Chirico si parla proprio della *Antike Kunst*. Così pure mi viene rimproverato come errore da liceale il fatto che abbia identificato l'autore di Ifigenia con Sofocle invece che con Euripide. Il lapsus è dovuto al fatto che quando penso alla tragedia greca penso sempre alla *Nascita della tragedia* di Nietzsche, in cui egli vede in Euripide colui che la ha distrutta. Il lapsus, o *transfert*, consiste nell'aver trasferito in Mörike la concezione della tragedia greca di Nietzsche. Comunque Baldacci nel testo afferma esplicitamente che non esiste una tragedia di Sofocle sulla figura di Ifigenia, per poi correggersi, in nota, affermando che ne esistono anche altre scritte sia da Sofocle che da Eschilo, che sono però andate perdute. Comunque non voglio discolorarmi: quando si scoprono le cause di un errore, l'errore resta sempre errore. Diversamente invece vanno le cose quando egli mi incolpa di aver tradotto in modo impreciso il sonetto e in particolar modo il dodicesimo verso, di cui riporta il testo – “an dessen Blick sich die Höhe erquickten” – e la mia traduzione: “al suo sguardo le colline si allietano”. Il testo tedesco vorrebbe dire invece: “alla sua vista (vedendolo) le colline si allietano”. Ora “Blick” significa sì sia “lo sguardo” che “la vista”, ma “alla vista delle colline”, che si chiama anche “bellavista”, in tedesco “Schönblick”, si intende sempre la nostra vista delle colline, e non che le colline ci stanno a guardare. Inoltre, sfortunatamente per Baldacci, il testo tedesco dice “an dessen Blick” e non “an deren Blick”, cioè “si allietano le colline”. Abbiamo quindi un genitivo maschile singolare e non un genitivo femminile.

5 Ivi, p. 7.

partenza degli Argonauti, in cui appare un antro vicino al porto dove sta arrivando la nave che viene a prendere Castore e Polluce (cioè Giorgio e Andrea de Chirico, che vennero chiamati appunto i Dioscuri) pensai che il Maestro avesse letto quel testo. Andandomi poi a documentare, ho scoperto che in realtà si tratta di un testo molto noto; esso era stato addirittura alla base di tutta una letteratura libertina a partire dal Seicento e che, pur conservando i temi o simboli porfiriani, rovesciava l'interpretazione allegorica in una prettamente sessuale, come dimostrano tre scritti di libertini francesi, ristampati recentemente ne *L'antro delle ninfe* ai quali Jean-Pierre Cavaillé ha premesso un denso e articolato saggio introduttivo intitolato "Libertinaggio e allegoria sessuale".⁶ Nel primo di questi scritti, che era apparso attribuito al nome di Tubertus Ocella (in realtà Francois La Molthe Le Vayer), *Explication de l'antre des nymphes décrit par Homère au troisième livre de l'Odyssee*, l'autore si richiama espressamente a Porfirio per rivoltare la sua esegesi allegorica religiosa del passo dell'*Odissea* in una allegoresi prettamente sessuale. Secondo lui "Porfirio ha imbastito un gran discorso, nel quale pretende di dimostrare che il nostro aedo cieco rappresenta tutto il mondo entro quell'antro, le cui due porte sarebbero quelle della vita e della morte, e le Ninfe sarebbero le anime che presiedono alle generazioni e corruzioni consecutive, confermando poi il resto a questa prima immaginazione".⁷

Secondo la sua allegoresi, che rovescia l'interpretazione di Porfirio, il nerbo dell'arco di Ulisse che nessun altro dei Proci sapeva tendere come lui sarebbe l'organo sessuale maschile, mentre l'antro delle ninfe sarebbe l'organo sessuale femminile di Penelope, presso il quale Ulisse voleva giacere dopo venti anni di fatiche ed avventure. Tutti gli altri elementi della descrizione dell'antro che si trovano nei versi, a cominciare dalle due porte, vengono interpretate anche queste sessualmente. L'intento dell'autore libertino seicentesco, che è alla base dell'erotismo libertino contemporaneo, è dichiaratamente quello non di esaltare la sessualità contro il moralismo dei costumi borghesi, ma quello di mostrare come rispetto alla descrizione e alle pratiche della sessualità l'anima o la mente può tuttavia restare pura, e di abolire quindi il falso pudore che in realtà è già alla base del vizio; questo viene fatto da Le Vayer mostrando come le descrizioni sessuali dei libertini possono essere comparate a quelle che vengono fatte nella scienza e nella pratica mediche. Inoltre, secondo Cavaillé, l'erotismo libertino contemporaneo che ha qui le sue radici allo stesso tempo rappresenterebbe un altro aspetto: quello spirito

6 *L'antro delle ninfe*, a cura di R. Tomadin, con un saggio introduttivo di J.-P. Cavaillé, Dedalo, Bari 2008. Il primo dei tre scritti è: F. La Molthe Le Vayer, *Explicazione dell'antro delle ninfe. Descritto in versi da Omero nel Tredicesimo libro dell'Odissea* (1630), che uscì appena dopo la pubblicazione della traduzione in latino del *De antro Nympharum quod in Odyssea describitur* (1630) ad opera Lucas Holste (o Holstenius), bibliotecario del cardinale Barberini. Gli altri due scritti sono rispettivamente: A. de Monluc, *Lamento di Tirsi a Clori. Allegoria*, pubblicato in appendice a *Les pensées du solitaire*, Augustine Courbet, Parigi 1630, qui alle pp. 99-105 e C. Le Petit, *Storia allegorica che da sola vale più del demoroman (da L'heure du Berger)*, qui alle pp. 108-121.

7 Cfr. *L'antro delle ninfe*, cit., pag. 77.

rinascimentale dell'unità di corpo e psiche e di anima e sensi, minoritario in Occidente e oggi praticamente scomparso dalla cultura di massa. Questa unità di corpo e anima che tende all'armonia è uno dei più antichi temi della classicità del mondo greco, che ci appare per la prima volta ai due lati della Nascita di Venere del Trono Ludovisi (450 a. C.), in cui abbiamo da un lato una donna completamente vestita, e dall'altro una donna del tutto nuda; questo tema sarà immortalato poi nel quadro *Amore e Psiche* del Veronese. Tutto questo dimostra come il tema del *De antro Nympharum* ha tutta una sua continuità nella filosofia, nell'ermeneutica del mito e nella letteratura moderna.

Porfirio è infatti un autore di una enorme cultura, non solo filosofica, ma anche teologica e teurgica, al quale dobbiamo gran parte delle nostre conoscenze del mondo antico. A lui dobbiamo l'edizione delle *Enneadi*, che sarebbero restate altrimenti una massa informe di scritti molto profondi di Plotino, che vennero da lui edite nella forma di un sistema coerente che, tramite la sua influenza sul filosofo cristiano Marco Vittorino con riguardo al pensiero metafisico trinitario, poi su Agostino di Ippona, passò poi nella filosofia del Rinascimento italiano (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Giordano Bruno)⁸ e infine nell'idealismo tedesco (Fichte, Schelling e Hegel). Porfirio è noto, inoltre, nella storia della logica, per il suo *In Aristotelis categorias Commentarium* e la sua *Isagoge*, un'introduzione alla dottrina aristotelica della definizione che permette, partendo dai sommi generi attraverso la divisione nelle specie, di arrivare a distinguere tutti i generi fino alle specie più infime. Gli elementi per arrivare alla giusta divisione (i predicabili) erano per Aristotele quattro: genere, proprio, definizione e accidente. Porfirio introduce un quinto elemento: la specie. I predicabili così sono cinque: il genere, la specie, la differenza, il proprio, e l'accidente; la definizione è sostituita qui dai due nuovi elementi, la specie e la differenza, in quanto la differenza assieme alla specie costituisce la differenza specifica, che è la vera base della definizione. In questo modo si costruisce il famoso Albero di Porfirio, che per Umberto Eco è alla radice del dizionario e dell'enciclopedia.⁹ Le discussioni di questi temi hanno dominato dal Medioevo in poi tutta la storia della logica. Meno note restarono invece le due opere rimaste quasi intatte rispetto alle altre 77, gran parte delle quali sarebbero andate perdute, o di cui ci restano solo dei frammenti, come ad esempio il *De descensu animae*, collegato naturalmente al *De antro Nympharum*, il quale però, assieme all'altro trattato, il *De abstinentia carnibus*, costituiscono i due più importanti scritti porfiriani che ci sono rimasti integralmente.¹⁰

8 Marsilio Ficino aveva tradotto tutto Plotino, stampato nel 1492, Porfirio e Proclo. Michele Psello, un neoplatonico greco-orientale dell'XI secolo, aveva redatto un compendio del *De antro Nympharum* che fu noto ai lettori rinascimentali, per essere poi edito da Boissonade a Norimberga nel 1838.

9 Vedi in proposito U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, in particolare pp. 15-27 e sgg.

10 Mi ero già occupato di Porfirio, traducendo, e commentando anche, un capitolo del suo libro *Peri apoches empsychon*,

La nostra domanda a questo punto è: come può essere arrivato de Chirico a conoscere Porfirio e di conseguenza il *De antro Nympharum*? Ora noi sappiamo che de Chirico ha letto il *Cantico del gallo silvestre* e quindi le *Operette morali*, il cui scritto più lungo e importante è il *Dialogo di Porfirio e Plotino*. Perciò non possiamo non pensare che egli da amante della cultura greca classica abbia letto questo dialogo. Ma come era arrivato Leopardi a scriverlo? E di che cosa tratta? Ora, Leopardi aveva già edito a 16 anni in greco, con traduzione latina e commento, la *Vita di Plotino* scritta da Porfirio. Leopardi scrisse poi il *Dialogo di Porfirio e Plotino* nel 1827, che venne aggiunto, dopo le due prime edizioni delle *Operette morali* (Milano 1827; Firenze 1831) nell'edizione del 1835 a Napoli.¹¹ Di questa, che fu però ritirata dalla censura, resta soltanto qualche singolo esemplare; pertanto l'edizione di maggior diffusione è quella fiorentina del 1845.¹² Nel "Manifesto dei Canti" del 1831, il poeta parla di questo dialogo da lui scritto come una lunga "prosa nuova" che accenna "ad un argomento compagno ad uno dei nuovi *Canti*".¹³ Si pensa che quest'ultimo possa trattarsi di *Amore e morte*, ove v'è lo stesso impulso di morte che troviamo espresso nel *Dialogo di Porfirio e Plotino*, che ha per argomento la liceità del suicidio. Qui Plotino sostiene che il suicidio è contro natura, mentre da Porfirio la morte è vista come l'unico rimedio contro la noia. Tutto quanto nella vita è infatti vano; il piacere, il dolore, la speranza, il timore, sono l'inganno dell'immaginazione e dell'intelletto, che crede in cose che non sono né reali né ragionevoli: "Solo la noia, la qual nasce sempre dalla vanità delle cose, non è mai vanità, non inganno; mai non è fondata in sul falso. E si può dire che, essendo tutto l'altro vano, alla noia riducasi, e in lei consista, quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale".¹⁴

Questa noia, in Schopenhauer, contemporaneo di Leopardi, è ciò che determina il rovesciamento del principio "Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale" che è alla base della metafisica di Hegel, ove "ragione" vuol dire il *telos*, lo scopo finale, la legittimazione ultima del mondo e della vita. La realtà del reale non è la ragione, ma è la volontà; però la volontà non può darci per Schopenhauer che la noia, la nausea (Sartre), l'angoscia di Heidegger, la malattia mortale di Kierkegaard, la disperazione: quest'ultima la chiamiamo oggi semplicemente "la depressione". La noia, il tedio, rovescia

("Sull'astinenza dalle carni") ove egli condanna il mangiare le carni degli animali, non certamente come principio di dieta, ma come principio etico, per il motivo che anche gli animali hanno non solo il linguaggio proferito, o la parola, il *logos prophorikos*, ma anche il pensiero ad esso interno, il *logos endiathetos*. Un problema non da poco anche nel pensiero odierno dell'antropocene e nell'etica contemporanea del post-umano.

11 Cfr. *Epistolario di Giacomo Leopardi raccolto e ordinato da Prospero Viani*, quinta ristampa ampliata e più compiuta in 3 voll., Le Monnier, Firenze 1892, III, p. 40 (epist. 810).

12 Cfr. G. Leopardi, *Scritti editi e sconosciuti. Spigolature di Clemente Benedettucci*, per i tipi di Rinaldo Simboli, Recanati 1875, in cui si pubblica la *Notizia* che il poeta dettò per l'edizione napoletana del 1835 (p. 273).

13 Ivi, p. 249.

14 Id., *Operette morali*, con commento di E. Sanguineti e una presentazione di G. Getto, Mursia, Milano 2001, p. 248.

la razionalità del reale in sofferenza e disperazione. Questo rovesciamento non avviene in Leopardi però per via argomentativa, ma come contro-argomentazione in nome di un altro potere rispetto alla ragione, la noia, che si trova sull'altra sponda della vita, quella della morte. Siccome tutto è noia, e la noia è l'insopportabile infelicità del pensiero che tutto è vano, il rifiuto della noia si converte nel rifiuto della vita da parte della vita stessa, nella negazione della volontà di vivere, nella morte non solo invocata, ma voluta.

Il dialogo leopardiano inizia infatti con la citazione tratta dalla *Vita di Plotino* scritta da Porfirio in età giovanile, nel 260 a.C. Porfirio racconta qui di aver parlato con Plotino e di avergli confidato di pensare al suicidio, e la risposta che questi aveva dato era: mio carissimo amico, tu sei malato. Parti per un altro luogo e riposati, curati, guarisci. Cosa che Porfirio fece andando in Sicilia, per ritornare a Roma alla morte di Plotino nel 270 d.C. ed assumere la direzione della scuola. L'altra risposta di Plotino, che Leopardi gli fa sostenere qui, è l'argomentazione sulla base della contraddizione della vita che nega se stessa, che nega la sua naturale volontà di vivere e impiega la vita per togliersi la vita. Ma questa risposta argomentata sulla contraddizione del pensiero non è per Porfirio, cioè per Leopardi, risposta alcuna: per chi non crede più nella vita, non vuole più la vita. Non è la ragione che salva la volontà di vita, ma è la volontà di vita che salva la ragione. Nietzsche è pronto ad ammettere, con Schopenhauer, che tutta la vita è, in quanto volontà, dolore e sofferenza, e tuttavia vuole dire di sì alla vita, e non cadere nel nichilismo. Voler dire di sì è non la semplice volontà della vita, ma la volontà di volere, la volontà reduplicata attraverso il dolore, che non ha Schopenhauer.

Pertanto l'ultima argomentazione di Plotino, sempre secondo Leopardi, è quella basata sull'amore per gli amici, che non vogliono essere lasciati soli e che soffrirebbero per la sua morte; fondata non dunque sul suo amore per la vita, che si è convertito in amore di morte, ma sulla loro volontà di vivere, sull'amore fondato nella comunità degli amici, che riesce a fondare ancora l'accettazione della vita. In tal modo lottano tra loro nell'animo del Leopardi Amore e Morte, come ci dice il *Canto* omonimo, e a questa lotta di Chirico in questi anni non era affatto insensibile nella sua stessa arte, dato che alla fine del 1910 scrive al suo amico Gartz di avere dipinto nell'estate dei quadri terribili. Uno di questi quadri terribili che anticipa i seguenti quadri metafisici è certamente *Serenata*. Ora vediamo come stanno veramente le cose con *L'antro delle ninfe*, e vediamo se esiste in effetti un legame tra questo *Dialogo di Porfirio e Plotino* e il quadro *Serenata*.

Per quanto riguarda questo quadro bisogna partire dunque dal fatto che lo scenario del quadro è Fiesole, il luogo dove Böcklin ha passato gli ultimi sei anni della sua vita e dove è morto; il dipinto è dunque un omaggio a Böcklin e, io aggiungerei, un ricordo della sua morte. Quindi, la figura che vediamo salire in alto verso la porta luminosa e che Baldacci ritiene priva di una forma definita, di cui non si può dire né che sia uomo, né che sia donna, è l'anima di Böcklin. Inoltre, non avevo notato che oltre questa figura, in

alto, in prossimità della porta luminosa e delle arcate che la sovrastano, ci sono altre due figure simili molto piccole, che possono sembrare semplicemente delle macchie e che nessuno ha mai preso in considerazione. Anche queste sono di colore azzurro, e sono per la loro figura e la loro posizione ancora più enigmatiche: una sta a sinistra a fianco delle due ante della porta, un'altra al di sopra di esse, come se fosse sul terrazzo su cui posano anche le arcate, ma sporge talmente in fuori che non si capisce come possa stare in piedi. Se questa fosse una statua su di un piedistallo posata sul terrazzo del primo piano, non potrebbe reggersi, perché il piedistallo sta per metà al di fuori del terrazzo. Da qui la mia conclusione che in queste due macchie azzurre, dalla figura vagamente antropomorfa e avvolte da un velo che scende fino ai piedi, sono raffigurate altre due anime. Per di più, ad una attenta osservazione del quadro, sulla collina è visibile a sinistra, all'incirca all'altezza della prima casa dalle porte luminose, una seconda casa: qui però le arcate sono in basso, e non v'è alcuna luce; tutto è abbastanza buio. Infine, a parte la loggia che noi abbiamo chiamato "rovine", c'è da interpretare l'albero sulla sinistra che viene a trovarsi in linea con le Muse che suonano e cantano, come ci ha fatto notare il Baldacci: quello che lui chiama "la vite autunnale che spande i suoi tralci dal grosso tronco in basso".¹⁵ Quest'albero però non è una vite, ma un ulivo, la sua base è spaccata alla radice e va a ricomporsi nel tronco, come in tutti gli ulivi secolari.¹⁶ Tutto è veramente enigmatico, o meglio un enigma metafisico, e credo che la soluzione dell'enigma sia da cercare nella concezione neoplatonica, e originariamente pitagorica, della discesa delle anime nel mondo e della loro risalita dopo la morte, di cui una breve esposizione ci è data appunto nel *De antro Nympharum*, che è un commento a 11 versi del XIII libro dell'*Odissea*.

Il fulcro della nostra nuova interpretazione della sequenza verticale del quadro sta quindi nell'identificazione della porta illuminata sulla destra, e delle arcate buie sopra di essa. Sopra la porta luminosa abbiamo la prima comparsa delle Tre arcate di Böcklin, che a partire da *L'enigma dell'ora* diverranno le arcate "metafisiche". Nell'altra casa, sulla sinistra invece le arcate sono in basso e l'edificio chiuso in alto. Queste arcate, anche qui completamente buie, possono essere una vuota apertura, sia per l'ingresso che per l'uscita. A differenza della porta illuminata e delle arcate sovrastanti accanto a cui vediamo due figure umane completamente velate di azzurro oltremare e amorfe, qui non vediamo nulla. Possiamo quindi tentare di ritenere le due porte, sulla base di tutta la concezione religiosa del mondo antico quale troviamo nel passo dell'*Odissea* e nell'esegesi allegorica di Porfirio, rispettivamente l'una, a sinistra, la porta degli uomini, da cui le anime discendono sulla terra, e l'altra sulla destra quella della risalita delle anime

15 Cfr. Baldacci, *Sull'iconografia*, cit., p. 6.

16 Questo perché gli ulivi sono alberi in cui le radici sono legate direttamente ai rami, come fossero delle corde, per cui queste che sono nella parte esterna resistono, mentre invece la parte centrale del tronco con il tempo si dissolve.

degli uomini che avendo agito rettamente divengono immortali e possono passare per la porta luminosa a cui gli altri uomini non possono assolutamente accedere.

Ci siamo decisi per questa interpretazione del quadro dopo aver notato le due piccolissime figure, anch'esse in celeste, che sono da mettere in relazione alla terza figura in basso che sta salendo verso la porta luminosa. Anch'esse torneranno nei quadri metafisici; sono le due figurine viste da molto lontano, al limite dell'orizzonte, e vengono ritenute da qualche interprete il segno dell'eternità. Se pensiamo poi alle tre arcate de *L'enigma dell'ora* riprese dal disegno di Böcklin andato perduto, vediamo dietro le tre arcate l'ombra di una testa che guarda verso l'orizzonte, o meglio verso il vuoto dello spazio cosmico. Mentre la figura in primo piano nella tunica bianca ha lo sguardo rivolto in se stessa e riflette sull'enigma del tempo, e la figura di fronte alle logge, avvolta in un pastrano, misura il tempo che corre in attesa del treno, la figura appena visibile sul retro delle arcate guarda nel vuoto dello spazio cosmico in cui non c'è scorrere del tempo, ma eternità.

Ritornando a *Serenata*, la figura in celeste che sta salendo non è semplicemente un ricordo di Böcklin, ma della sua morte. Nel suo quadro *L'isola dei morti* vediamo infatti il barcaiolo traghettare una figura bianca verso l'isola: non è il morto stesso, né la statua del morto, che non può essere traghettata dalla piccola barca, ma l'anima del morto. Anche Kaspar David Friedrich, a cui sia Böcklin che de Chirico sono molto vicini, aveva ritratto l'anima della figlia all'interno del cimitero. Una cosa simile farà de Chirico in *Mistero e malinconia di una strada*, dipingendo l'ombra di suo padre che andava a raggiungere sua sorella nel regno della luce, in cui le loro anime sono però soltanto ombre, o meglio, in cui del loro corpo rimane soltanto l'ombra che avvolge le loro anime. Questa è dunque la scansione del senso verticale del quadro, e ora va trovato il senso orizzontale, il collegamento delle figure in basso.

Qui non possiamo pensare che de Chirico abbia voluto semplicemente replicare il quadro di Böcklin del 1887: *Sieh, es lacht die Au*, con il gruppo delle tre donne che ritornerebbero qui nella figura delle Muse, come pensa Baldacci rimandando al libro di Rolf Andree.¹⁷ Queste figure possono essere ancora un ricordo di Böcklin, ma questo non ci serve per interpretare né la sequenza delle immagini verso l'alto che parlano di oltretomba, né la sequenza delle immagini in basso che parlano della vita e della morte. Per far questo invece mi avvarrò ora del passo dell'*Odissea* commentato da Porfirio nel *De antro Nympharum*, un'esegesi allegorica condotta su 11 versi del XIII libro del poema omerico (vv. 102-112). Noi ci serviremo quindi di questi versi, che riteniamo connessi al nostro quadro, e del commento di Porfirio per spiegare ciò che nel quadro è oscuro, ed alla fine risulterà chiaro che il testo di Porfirio ne è la base.

17 Cfr. Baldacci, *Sull'iconografia*, cit., p. 8, che cita appunto R. Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Friedrich Reinhardt Verlag-Prestel Verlag, Basilea/Monaco, 1977.

Iniziamo quindi la lettura del passo dell'*Odissea*, il cui inizio si presenta così:¹⁸

Cap. I

L'antro di Itaca descritto in questi versi da Omero costituisce un enigma:

In capo al porto vi è un olivo dalle ampie foglie:
vicino è un antro amabile, oscuro,
sacro alle Ninfe chiamate Naiadi;
in esso sono crateri e anfore
di pietra; lì le api ripongono il miele.
E vi sono alti telai di pietra, dove le Ninfe
tessono manti purpurei, meraviglia a vedersi;
qui scorrono acque perenni; due porte vi sono,
una, volta a Borea, è la discesa per gli uomini,
l'altra, invece, che si volge a Noto, è per gli dei e non la
varcano gli uomini ma è il cammino degli immortali. (*Od.*, XIII, 102-112)

In questo testo sono contenuti, come si vede, i temi e conseguentemente gli elementi dell'enigma di cui tratterà l'interpretazione di Porfirio, che sono: l'ulivo, l'antro, le Ninfe o Naiadi, i crateri di pietra, le api e il miele, le acque, le due porte, l'una per gli uomini e l'altra per gli dei; ma il testo dice anche "il cammino degli immortali", e giustamente Porfirio lo interpreta nel senso che possono entrarvi anche le anime degli uomini che hanno con il loro agire meritato l'immortalità. Tutto ciò deve naturalmente essere messo in relazione con Ulisse, dato che si parla di lui come colui che, arrivato al porto di Itaca, ha nascosto i doni dei Feaci nell'antro in capo al porto. Quell'antro, ci spiega subito Porfirio, non si trova a Itaca né in alcun altro luogo, ma è il geroglifico del mondo stesso racchiuso dalla volta celeste; questa sua interpretazione segue il mito platonico della caverna. Tutti gli elementi che gli appartengono, dalle Ninfe al miele, dall'olivo ai telai di pietra, dalle acque perenni alle misteriose aperture chiamate "porta degli uomini" e "porta degli dei", sono altrettante immagini di come il mondo è costituito, un'ostensione figurata della vita e della morte.

Ora, questi temi fondamentali del passo sono chiaramente quelli del nostro quadro, l'ulivo, le Ninfe (Naiadi, o Muse), le acque (nella fonte con Giano ivi ritratto), le porte degli uomini e degli immortali, che sono qui quella a sinistra, che volge ad Ovest, e quella

18 Porfirio, *L'antro delle ninfe (De antro Nympharum)*, a cura di L. Simonini, Adelphi, Milano 2006, da cui è tratta la citazione dal poema omerico.

a destra, che volge ad Est. Ma anche gli altri elementi narrativi del passo vi rientrano; le api ed il miele sono simbolo delle anime che producono il dolce nutrimento, il piacere, e lo conservano nei crateri e coppe per le libagioni; questi sono per Porfirio simboli di Dioniso, in quanto come l'uva sono cotti al sole.¹⁹ Dioniso appare, come vedremo, anche in *Serenata* nella vite abbarbicata all'olivo. Restano da trovare poi i telai di pietra sui quali le Ninfe o Naiadi tessono i loro vestiti purpurei e il significato di questa immagine. Sempre secondo Porfirio le Ninfe di cui si parla nel passo omerico sono le anime che sono discese nel mondo per la porta da cui passano gli uomini, la porta della generazione, volta a Settentrione, nel Tropico del Cancro, mentre la porta per cui le anime passano quando risalgono è volta a Meridione e si trova nel tropico del Capricorno, dove il sole si volge verso Oriente.²⁰ Ad esse corrispondono i venti di Borea e di Noto.²¹ Quelle due porte che vediamo in questo quadro sono quindi le porte solstiziali a cui la religiosità greca assegnava ad una (la porta più piccola e oscura sulla sinistra) la discesa nel mondo delle anime dei mortali, e all'altra (la porta luminosa sulla destra, la porta degli dei), la risalita dopo la morte agli uomini che per le loro azioni erano divenuti immortali²². Perciò, dice Porfirio, chiamavano Janua la porta, dicendo anche Januarius, cioè portiere, il mese nel quale il sole ritorna dal Capricorno verso Oriente, volgendosi alle parti di Settentrione.²³

Il punto dunque da cui bisogna ripartire per l'interpretazione dell'insieme del quadro è la figura più importante, la figura di Giano scolpita in rilievo sul cippo della fontana nella moneta romana, lo *aes grave*. Che Giano sia il dio delle porte è il motivo più esplicito per la sua comparsa in questo quadro che tratta delle porte del mondo. Ma Giano è anche il dio dell'inizio, dell'entrata nella vita, e difatti le tre figure femminili in basso sono le anime che sono discese sulla terra. Nella sequenza orizzontale dopo la fontana di Giano bifronte viene l'Afrodite Sosandra che gli volta le spalle per guardare nella direzione delle anime discese, le Ninfe o Naiadi.

Bisogna intanto stabilire meglio il senso e l'identità della Afrodite Sosandra, o Afrodite velata perché completamente avvolta da un pesante mantello rivoltato sulla spalla sinistra come era nell'opera dello scultore greco Kalamis, eseguita nel 465 a.C., e

19 Cfr. *ivi*, il cap. XVII.

20 La spiegazione e l'identificazione delle due porte è stata illustrata nella maniera migliore da Laura Simonini nel suo commento: "Le due porte celesti sono poste nel Cancro e nel Capricorno perché il primo è l'oroscopo del mondo alla sua origine, l'altro è «il tramonto del mondo»" (Vettio Valente, I, pp. 8, 32; 11, 13; 5, 26; 10, 20 Kroll) (*ivi*, p. 194).

21 Questa precisa spiegazione ci è data dalla Simonini, nota 78 del suo commento, pp. 193-194.

22 "Le espressioni 'porta degli uomini' e 'porta degli immortali' sono peraltro proprie della tradizione greca, nota Guéron, il quale rileva l'importanza di tale simbolismo zodiacale nei pitagorici, e sottolinea che questa non è una dottrina pitagorica [...] Essa si trova dappertutto, al di fuori di ogni influenza greca [...] si tratta di un insegnamento tradizionale che si è trasmesso in modo continuo attraverso i secoli e poco importa la data forse 'tardiva' alla quale certi autori, che non hanno inventato nulla [...] l'hanno formulata per iscritto", *ivi*, pp. 194-195 *passim*.

23 Cfr. Porfirio, *L'antro*, cit., cap. XXXIII.

posta all'ingresso dei Propilei sull'Acropoli di Atene a protezione della città. L'originale è andato perduto, e quel che resta è una copia dell'inizio del III d. C., considerata la più fedele, ora al Museo Archeologico di Napoli. L'appellativo Sosandra indica letteralmente "colei che salva (*sòzein*) l'uomo (*anér*)" e il suo culto, di cui fu possibile ricostruire l'originario luogo dedicato agli eroi caduti in guerra, indica che si trattava di una divinità funeraria che era venerata dalle madri dei figli che erano caduti in guerra. L'opera ebbe una grande fortuna nei secoli, per tutta l'età ellenistica fino a Roma, tanto che se ne fecero moltissime copie; essa serviva infatti da modello per i ritratti statuari delle matrone romane.

Non mi sembra pertanto fuor di luogo collegare questa immagine alla madre del Maestro dopo che sappiamo quanta cura, sollecitudine e senso di protezione lei ha sempre avuto per lui e suo fratello. In fondo le opere d'arte vengono dal cuore prima che dalla fantasia e dall'intelletto. Con il cuore noi intendiamo, come i romantici, il pathos originario che muove l'animo dell'artista; in tutta l'opera di de Chirico troviamo tracce dell'amore reverenziale per il padre che gli ha indicato la sua vita d'artista, e dell'affetto profondo per la madre che lo ha seguito e sostenuto nelle tappe fondamentali della sua carriera, da Firenze, a Monaco, a Parigi. Dal punto di vista della poetica dell'artista, che segue originariamente Schopenhauer, l'uomo e la donna hanno poi il preciso significato simbolico dei due momenti originari della creazione, ovvero della "concezione" dell'opera d'arte, che avviene quando l'oggetto, che è uomo, colpisce l'anima dell'artista, che è donna, fecondandola, così che ella concepisce l'opera d'arte. Sono dunque da intendere come le due forze cosmiche originarie dell'arte, pari all'apollineo e al dionisiaco in Nietzsche. Queste sono per il Maestro le sue Muse inquietanti, che compaiono al culmine della sua Metafisica di Ferrara. Nella prima Musa in piedi vediamo suo padre, preso in modo deformante dal quadro *Il Ritornante*, e sua madre seduta accanto a lui, immagine di cui abbiamo mostrato la stretta affinità con il *Ritratto della madre* del 1911. Questo motivo ritorna anche alla fine del suo romanzo: "Ebdòmero riconobbe gli occhi di suo padre negli occhi di quella donna [l'eternità]".²⁴

Questa immagine dell'Afrodite Sosandra collega quindi strettamente il Giano dal doppio volto all'immagine delle Muse. Questo volto molto serio della dea che salva i guerrieri dalla morte è, rispetto alla scena delle Muse che suonano e cantano nella pace della natura tutta intorno, come il richiamo famoso dell'arte barocca: "Et in Arcadia ego". Non vedo quindi come questa donna velata possa essere vista da Baldacci come l'allegoria della verità che deve essere scoperta e manifestata attraverso il processo della conoscenza; se anche fosse così, allora egli dovrebbe anche ammettere che il sentiero in salita della collina che si trova alle sue spalle dovrebbe essere quella dell'ascesi, della

24 G. de Chirico, *Ebdòmero*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 134.

salita dell'anima a Dio e all'immortalità attraverso la creazione artistica; perché questo è l'ascesi dell'arte, a partire dal Medioevo fino a Schopenhauer. Ma di questo egli non parla, e in tal modo non riesce a trovare la spiegazione del tutto del quadro. Egli stesso non sa spiegarsi come mai si possa parlare di una Afrodite salvatrice, velata e casta, quando Afrodite è in se stessa la dea dell'amore. Questo è però uno dei temi più antichi e affascinanti dell'arte. Lo troviamo infatti fin dalla Nascita di Venere del Trono Ludovisi, del 450 circa a.C, ove sul lato destro della nascita della Afrodite abbiamo una immagine di donna completamente vestita e sulla sinistra quello di una completamente nuda. È questo tema che ispirò il famosissimo *Amor sacro e amor profano* di Tiziano, visto da de Chirico al Museo di Villa Borghese a Roma, da cui fu tanto colpito che per sua confessione ebbe la visione della grande pittura, tanto emozionante che questa visione segnò la sua volontà di ritorno all'arte classica.²⁵

Per rispondere alla domanda di Baldacci che dice di non capire come sia possibile dare un'immagine di Afrodite che sia legata alla castità e quindi non alla sessualità, in quanto è dea dell'amore, bisogna intanto capire come si sia sviluppata nell'arte, espressione originariamente del culto religioso, la differenza tra le diverse immagini di Afrodite, dea dell'amore. Tante erano le immagini di Afrodite e i loro relativi culti, i cui due opposti nomi erano quelli dell'Afrodite Urania, o Afrodite Celeste, che rappresentava la sublime bellezza della donna e il fascino divino dell'amore, e quello della Afrodite Pandemia,²⁶ il cui significato era quello dell'amore sessuale, in cui la donna è oggetto del desiderio primitivo ed incolto. Iginio Gentile, il cui *Trattato generale di archeologia e storia dell'arte greca*, era stato letto da de Chirico alla Biblioteca Nazionale di Firenze, identifica questi due volti, rispettivamente il primo nella Afrodite di Cnido, l'opera di Prassitele, da cui la Venere di Milo, ora al Louvre, in parte deriva, e il secondo nella Venere dei Medici, di Cleomene Ateniese, che ha come equivalente la Venere di Capua conservata a Napoli. Egli vede questi due differenti tipi di rappresentazione di Venere in rapporto alla evoluzione della moralità ateniese e greca, o meglio al rilassamento dei costumi, che fa prevalere la sensualità sulla bellezza pudica.²⁷ Oltre a queste due contrapposte immagini di Afrodite e

25 Cfr. G. de Chirico nelle sue memorie parla di un quadro di Tiziano, che visto tra quelli presenti a Villa Borghese non può essere che questo: "Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti a un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura: vidi nella sala apparire lingue di fuoco, mentre fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne, come di armi percosse in segno di saluto e in un con il formidabile urrà degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annuncianti una resurrezione" (*Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 168 [prima edizione: Astrolabio, Roma 1945]).

26 Cfr. Platone, *Simposio*, 180d-181bc; 183de. Il senso in cui Platone pensa però questi due tipi di amore non è quello che corrisponde esattamente al modo in cui lo pensano i rispettivi culti delle due divinità.

27 "Dall'Afrodite Urania, potenza cosmica e principio generatore, o espressione dell'amore casalingo, quale fu in Fidia e nella sua rappresentazione vestita, si passa ad un tipo di Afrodite seminuda, ma ancora severamente bella la Venere di Milo; ma poi la giovane scuola ateniese concepisce Afrodite sotto l'aspetto fisico, e la presenta ignuda, ma ancora pudica, d'un pudore ingenuo e sicuro. Si faccia ancora un passo nella decadenza dei costumi e al pudore inconsapevole

dei rispettivi culti, v'era poi – come ci dice Paul Decharme,²⁸ l'altro storico della mitologia greca letto da de Chirico a Firenze – un più ampio senso in cui veniva concepito l'amore dai Greci. Anche Decharme, come Iginio Gentile dice espressamente che la distinzione tra Afrodite Urania e Afrodite Pandemia ha un fondamento nella realtà del culto che non è quella morale dei filosofi, e mostra la diversità in cui veniva vista la figura di Afrodite nelle diverse città. Tra questi v'è il culto di Afrodite come potenza divina che presiede ai matrimoni e alla procreazione dei figli, Hermione detta la Afrodite Nymphia, la *Venus genitrix* dei Romani,²⁹ la Venere genitrice che presiede al matrimonio, al conseguente amore materno, e al senso di protezione per i figli: è l'icona per le matrone romane che pregavano lei per la loro salvezza, tanto da volerla come base del proprio ritratto personale; questa immagine riunisce perciò in sé tanto il senso l'amore che il senso della morte; in questo secondo aspetto diviene l'Afrodite Sosandra.

A questo punto però tocca a noi ora dare una spiegazione, e quindi cercare in che rapporto sta l'Afrodite Sosandra con le Muse nel tutto della scena. Ma si tratta poi delle Muse o delle Ninfe delle acque, o Naiadi? Qui dobbiamo riferirci di nuovo al testo di Paul Decharme. Egli mostra il continuo sviluppo delle credenze religiose e delle immagini ad esse collegate nelle varie regioni e città del mondo antico, che mette in discussione una iconologia fissa e stabilita delle Muse. Secondo Decharme, sul cui testo ha studiato de Chirico, non è possibile stabilire una identità precisa delle Muse:

Gli attributi particolari delle Muse non sono stati mai così ben stabiliti come li si trovano nei versi di Ausonio. Presso i più antichi poeti non c'è traccia di divisione che prevalse più tardi. Tra le Muse, solo Calliope si distingue per la sua preminenza; quanto agli altri personaggi del gruppo, esse non hanno delle funzioni distinte, e soltanto l'etimologia dei loro nomi indica la varietà dei loro significati [...] Pausania, che aveva visto diversi gruppi delle Muse sull'Elicona, non dice niente dei loro attributi. Le Muse di Filisco di Rodi, collocate a Roma sotto il portico d'Ottavia, sembrano ugualmente distinguersi tra loro più per la varietà delle loro pose che per che per i loro simboli. Sulle antiche pitture dei vasi gli attributi delle Muse non sono distribuiti con regolarità. La tradizione su questo punto non ci appare costante e regolare come sulle pitture di Ercolano e nelle

e sereno succederà l'espressione del pudore riflessivo e quasi di forma della donna consapevole della propria bellezza. tanto ammirata accanto alla Venere di Tiziano [...] Un passo più in là di quell'immagine gentilmente voluttuosa, viene l'Afrodite Callipige, del Museo di Napoli, tutta sensuale nell'atto e nella molle rotondità delle forme", *Trattato generale di archeologia e storia dell'arte greca*, seconda edizione interamente rifatta sulla prima del Prof. I. Gentile per cura del Prof. Dott. S. Ricci, Hoepli, Milano 1905, p. 171.

28 P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Garnier Frères, Parigi 1879, p. 195.

29 Ivi, p. 196.

statue dell'epoca romana. È soprattutto sulla base dei monumenti e delle teste di questo periodo che in futuro descriveremo ogni Musa seguendo l'ordine esiodico.³⁰

Ma anche seguendo quest'ordine, l'individuazione delle Muse resta secondo Decharme sempre fluttuante a seconda del periodo del riferimento storico e non possiamo dire che corrisponda esattamente a quella tradizionale indicata dal Baldacci per il nostro quadro. Questo è il motivo per cui io non ho voluto indicare la corrispondenza tra i nomi delle Muse e le figure del quadro, cosa che mi viene da lui rimproverata, come se io pensassi che le Muse fossero soltanto tre, come le Tre Grazie o le Tre Parche.

Ora, i nomi delle Muse che egli applica a queste tre figure sono "Euterpe, la musica, Melpomene il canto, e Calliope la poesia narrante (epica)", che perciò rappresentano l'arte nel suo insieme, e in particolare l'arte del melodramma in cui a quel tempo era per vari aspetti coinvolto anche de Chirico.³¹ Ma se leggiamo il Decharme, il doppio flauto che Euterpe portava era lo strumento del culto dionisiaco, tanto che ella sembrava riconoscere più Bacco che Apollo come capo del coro. Questo vuol dire che ella in origine rappresentava più l'arte primitiva della Tracia, e faceva parte della truppa folle del coro dionisiaco e che ella solamente più tardi arrivò a presiedere alla musica sapiente che si sviluppò poi in Grecia e prese il flauto come suo strumento.³² Questo mette in dubbio la sua precisa identità. D'altra parte nella figura non si vede nessun flauto, anche se questo può essere dovuto al fatto che il suo braccio destro è nascosto dietro l'altra Musa; e comunque nulla di tutto questo sembra aver a che fare con il melodramma satirico di Savinio a cui Baldacci vuole accomunare de Chirico. Le altre due figure suonano entrambe un mandolino, ed è quindi impossibile distinguerle tra loro e individuarle come l'arte del canto e della poesia epica, e questo anche per il semplice motivo che l'arte del canto può essere quella tragica o quella lirica, mentre quest'ultima è invece quella di Terpsicore, rappresentata sovente con la cetra. Quanto a Calliope, la più invocata da tutti i poeti, a partire da Esiodo nella sua *Teogonia*, Decharme nota che ella rappresentava sì originariamente la poesia epica, ma questo attributo non fu costante, poiché già nella *Teogonia* la vediamo accompagnare i re che sono venerati, il che vuol dire che ella rappresentava l'eloquenza, la bella voce, e l'arte della retorica; alla fine fu anche rappresentata come allegoria delle scienze.

L'identificazione di queste tre figure è quindi dubbia, ma in ogni caso, anche se l'identificazione fosse giusta, il problema non è questo, ma quale rapporto esse intrattengano con l'Afrodite Sosandra, con Giano e i suoi simboli. Qui dobbiamo riferirci

30 Ivi, pp. 220-221.

31 Baldacci, *Sull'iconografia*, cit., p. 9

32 Decharme, *Mythologie*, cit., pp. 220-221.

ancora all'interpretazione che Decharme dà delle Muse, alla quale abbiamo già in parte accennato. Egli sostiene che le Muse sono Ninfe e in particolare appartengono al gruppo delle Naiadi, divinità delle fonti e dell'acqua,³³ esattamente come ci dice Porfirio nell'opera citata. Le Naiadi sono condannate a versare dell'acqua in vasi il cui fondo è forato; l'acqua scorre via e sono quindi condannate, come Sisifo, ad un lavoro perpetuo. Questo possiamo vederlo anche in questo quadro, in cui le Ninfe o Naiadi sono una sequenza che rimanda alla scena della fontana; l'acqua trabocca continuamente dalla coppa in cui cade, e continua a scorrere al di fuori della coppa, tanto che la fonte può diventare l'inizio di un vero e proprio ruscello proprio come nell'immagine mitologica delle Naiadi. La fonte è Giano, egli è l'inizio dello scorrere della vita, e così dello scorrere della fonte dell'acqua, dei ruscelli e dei fiumi, di cui le ninfe o Naiadi sono le custodi. Esse sono qui collegate per opposizione all'Afrodite Sosandra, che come custode della vita dei figli rimanda a ciò che con la vita è sempre collegato, l'angoscia della morte e l'invocazione della salvezza; le Naiadi invece danno voce a questo scorrere delle acque e della vita, lo fanno diventare musica, e ne cantano tutta la gioia che vi appartiene.

Al di sopra delle Muse, nella parte più alta del quadro, vi sono le tre colonne di pietra e una quarta che non si vede, come dice Baldacci, perché nascosta dalla prospettiva. Queste, contrariamente alla mia interpretazione, non sono delle rovine, ma formerebbero secondo lui "una loggia da cui pendono tralci d'uva maturi".³⁴ Inoltre il rosso vermiglio che vediamo al di sopra della loggia è dato a piccole macchie irregolari che accoppiato al giallognolo delle colonne e al verde, fa pensare al linguaggio di Cézanne per creare il volume, e soprattutto a quello del tardo Cézanne della Montagna Saint Victoire. Questo rosso Baldacci lo vede come il colore delle tegole da cui pendono i tralci dell'uva; ma sarebbero tegole di un tetto comunque molto irregolare e difficile poi è pensare che possa sorreggersi, visto che l'ultima colonna sulla loggia è frantumata e non lo sostiene; l'uva dovrebbe essere poi di color rosso vermiglio, ma questo contrasta con l'uva verde che vediamo pendere dall'albero al di sotto di essa. Per di più fino all'epoca di de Chirico le viti non si sostenevano su filari, ma sulle piante, qui appunto sull'albero dell'ulivo, i cui grappoli sono verdi. Una lettura del gruppo delle Muse come Naiadi, che è quanto ha fatto de Chirico seguendo il testo del Ducharme, ci porta perciò a vedere nelle colonne di pietra i telai su cui le Naiadi, cioè le anime, tessono il loro vestiti purpurei; questi sono l'allegoria del sangue con cui le anime tessono la carne attorno alle ossa, il corpo di cui elle si rivestono.³⁵ In effetti se guardiamo bene il rosso di queste cose che dovrebbero essere grappoli sono dello stesso colore del manto della prima Ninfa, o Naiade, e ancora

33 Ivi, pp. 217-218 sgg.

34 Baldacci, *Sull'iconografia*, cit., p. 7.

35 Cfr. Porfirio, *L'antro*, cit., cap. XIV, p. 57: "Il corpo poi è la tunica che avvolge l'uomo come una veste".

a ben guardare, sembrano proprio dei drappi di tessuto in lavorazione che pendono da un telaio. Perciò le colonne di pietra del quadro sono in perfetta sintonia con i telai di pietra del passo dell' *Odissea* su cui le Naiadi o anime tessono i loro tessuti purpurei, cioè il loro corpo. Così de Chirico ha qui ricostruito nel suo quadro l'interpretazione del passo dell' *Odissea* data da Porfirio.

Quanto poi ai grappoli d'uva al di sotto della loggia, è vero che pendono da un grosso albero di vite. Quest'albero però non può essere una vite, è invece un ulivo; non c'è bisogno di essere agricoltori esperti per vederlo. Infatti alla base dell'albero si nota la spaccatura del tronco, tipica degli ulivi secolari, cosa che non si vede mai nella vite. La vite si piantava vicino ad alberi robusti, olmo, acero, o olivo, a cui si lasciava che si avvittasse ed appoggiasse essendo il suo arbusto troppo esile per sostenersi da solo e sorreggere i grappoli d'uva. Gli agricoltori dicevano di sposare la vite con l'albero dell'ulivo, le due divinità mediterranee. Ora se invece dell'albero della vite abbiamo l'albero dell'ulivo che sorregge la vite le cose cambiano, e conseguentemente anche l'interpretazione del quadro. Nella sequenza orizzontale delle figure la conclusione è effettivamente l'ulivo, e l'ulivo è il simbolo di Minerva, l'intelligenza e saggezza. Attorno all'albero dell'ulivo sono però avvitati i tralci della vite, le cui foglie si sono già seccate e spiccano per il loro rosso, che contrasta un po' con i grappoli d'uva verde che pendono dai suoi rami: è la presenza di Dioniso, intrecciato inestricabilmente all'albero dell'ulivo, ad Atena, di cui era il fratello.

Quale è dunque il significato dell'ulivo, e quale quello della vite e dell'uva presi assieme? Semplicemente questa: non c'è *phrónesis* senza *hedoné*, e viceversa; pura intelligenza e scienza senza piacere non sono possibili; non vi sarebbe felicità, *eudaimonia*, ma senza la *phrónesis* non vi sarebbe *eu dzén*, buon vivere. Questo è il tema e la conclusione non solo del *Filebo*, ma anche del *Fedro*, e in fondo di tutta la filosofia di Platone, soprattutto per quell'arricchimento della sensibilità che è rappresentato dall'arte. Atena e Dioniso sono figli di Zeus, che è la loro inscindibile unità, e che è pertanto, secondo il grande storico della mitologia greca, Károly Kerényi, la Storia universale. Questo ce lo aveva detto anche Hegel: il senso della tragedia greca, di questa lotta tra uomini e dei, è il loro ritornare nel semplice Zeus, la storia universale. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* aggiunge che "la storia universale è il tribunale universale" ("Die Weltgeschichte ist das Weltgericht"). Ora Giove è presente nel nostro quadro, e precisamente nel grande albero di quercia che incorona la figura dell'Afrodite Sosandra, direttamente vicino alla fontana di Giano. La quercia è l'albero di Giove. Questo pone il problema del rapporto tra Giano, dio dell'inizio, e Giove, il dio della Storia universale. Giano è anche il dio dell'inizio e del tempo e della sorgente della vita, ma il Tempo non è la Storia: questa è più del Tempo. Giove infatti sovrasta e ricopre Afrodite Sosandra, l'immagine e la rappresentazione di Amore e Morte: questa loro lotta è la storia universale, che è sovrastata da Giove, che ne è il principio e il compimento, il fine.

Così ci avviciniamo alla conclusione della nostra interpretazione del quadro. Sappiamo dalla nostra tradizione culturale, che ci è stata trasmessa dai dossografi e tanti altri, tra cui Porfirio nella sua interpretazione allegorica del passo dell' *Odissea*, che l'ulivo è l'albero sacro ad Atena, perciò è il simbolo dell'intelligenza che è il principio in base a cui è stato creato l'universo e anche il suo fine. Dice Porfirio: "Poiché la dea [Atena] è nata dalla testa del padre, il teologo pensò che il luogo adatto per l'olivo fosse consacrarlo in capo al porto; con ciò volle significare che l'universo non è formazione spontanea o frutto di un caso irrazionale, ma è realizzazione perfetta di natura intelligente e di sapienza, dalla quale è separato come lo è l'olivo, che si erge staccato ma vicino all'antro e in capo a tutto il porto".³⁶

Questo è il senso del racconto del viaggio di Ulisse, che è il viaggio dell'esperienza dell'anima che deve liberarsi dalle passioni e sfidare per questo tutti i pericoli del mare e della vita, per arrivare alla saggezza. Vi è qui una prova in più che de Chirico ha letto Porfirio; certo egli ha letto l' *Odissea*, e quindi può conoscere questo passo e attingervi direttamente; questo lo dimostrano i due quadri di Ulisse del 1922 e 1924, ove lo vediamo seduto accanto all'albero della larghe fronde, che per Omero è l'albero dell'ulivo; nel secondo dipinto lo vediamo anche accanto alla vela della barca, appena arrivato ad Itaca e all'antro delle Ninfe, sempre comunque con il braccio levato come ad allontanare e dire di no a tutte le avventure e passioni che lo hanno portato fino all'antro ove ha nascosto i doni dei Feaci. Il secondo quadro però sembra dipinto secondo il modo in cui Porfirio commenta il passo di Ulisse seduto al suo arrivo presso l'antro del porto: "Giunti a questo antro, dice Omero, bisogna deporre ogni possesso esterno, denudarsi e assumere l'aspetto di un mendico dal corpo avvizzito, gettare ogni cosa superflua, staccarsi dalle sensazioni e allora deliberare con Atene, seduto con lei ai piedi dell'olivo, come eliminare le passioni che traviano la propria anima".³⁷ Se pensiamo che dopo questo quadro de Chirico ha realizzato quello che viene ritenuto il primo dipinto metafisico, *L'enigma dell'oracolo*, sotto il segno, o l'icona, di Ulisse e Calipso di Böcklin, possiamo riscontrare uno sviluppo lineare nell'evoluzione dei quadri cosiddetti böckliniani ai quadri propriamente metafisici, proprio sulla base di questa interpretazione dell' *Odissea* nei termini in cui è stata commentata dal celeberrimo Porfirio.

Così termina la visione orizzontale del nostro quadro: dalla fontana con la testa di Giano, che è l'inizio del tempo e della vita, con il lituo degli àuguri che è il simbolo della guida paterna che ha visto nel suo futuro il pittore, poi l'Afrodite Sosandra, segno dell'amore protettivo materno e dell'angoscia della morte; poi le Naiadi, anime discese

36 Ivi, cap. XXXII, p. 81.

37 Cfr. *De antro Nympharum*, 34, 1-5, ma seguiamo qui la traduzione di G. Girgenti in Id., *Introduzione a Porfirio*, Laterza, Roma-Bari 1997, che è leggermente diversa dalla traduzione del testo dell'edizione Simonini che abbiamo seguito fin qui.

dalla porta del Capricorno, che hanno preso un corpo e forma e cantano la storia della vita, della bellezza del mondo e della dolcezza dei suoi frutti; poi infine la vite e l'ulivo, Dioniso quindi, unito inscindibilmente alla *phrónesis*, Atena, l'intelligenza divina che guida il mondo secondo il suo fine. Ma quale fine? Il fine si collega all'inizio, ma non a Giano, a bensì alla pianta che sovrasta tutta la serie orizzontale delle immagini, cioè la quercia, l'albero di Giove. Ora se osserviamo bene questa pianta poderosa vediamo che la base è simile alla pianta dell'ulivo; eppure le sue foglie sono indubbiamente quelle della quercia; questo vuol dire: anche Giove è intelligenza, e Atena viene indubbiamente da Giove, ma il significato di questa pianta poderosa è il potere supremo di Giove. L'intreccio tra intelligenza e passione, tra Amore e Morte, rimanda ad un superiore potere che ha posto non solo l'inizio, ma il fine stesso del mondo e della vita.

È interessante notare cosa dice Agostino sul rapporto tra Giano e Giove. Egli appartiene allo stesso *entourage* culturale di Porfirio, e ha polemizzato con lui, essendo stato all'origine neoplatonico e poi convertitosi al cristianesimo, mentre Porfirio era stato originariamente cristiano e si era poi convertito al paganesimo, fondamentalmente perché bistrattato dai cristiani. Nella prima parte de *De civitate dei*, dove Agostino critica le credenze pagane, egli ci dà una esposizione filosofica della teologia pagana permeata di filosofia neoplatonica che aveva ben recepito e che convertirà poi in teologia cristiana:

Ci dicano poi che cosa si deve pensare di Giove, detto anche Iuppiter. Dicono che egli sia la divinità che ha potere sulle cause di tutto ciò che accade nel mondo. La grandezza di questo potere è attestata da quel nobilissimo verso di Virgilio: "Felice chi può scoprire il perché delle cose". Per quale motivo allora gli viene opposto Giano? Chiediamo la risposta a quell'uomo così intelligente e dotto: "Il motivo" ci risponde Varrone "è che Giano presiede agli inizi, Giove al compimento. Giustamente perciò egli viene ritenuto re di tutti; infatti l'inizio viene superato dal compimento poiché, anche se quello ha una precedenza cronologica, questo lo supera come valore". Parole sacrosante, se però si distinguesse nei fatti l'inizio e il compimento: iniziare un fatto è partire, compierlo è arrivare; iniziare è cominciare ad apprendere, giungere al compimento è possedere una dottrina. Così in tutte le cose prima vengono gli inizi, per ultimo il compimento. E questa disputa tra Giano e Termine [Giove] può dirsi conclusa.³⁸

Questo passo sembra esprimere tutto il senso della sequenza orizzontale delle immagini del nostro quadro, che segna una concezione ciclica della vita, in cui i due dei vengono presi nella loro unità. L'inizio e la fine del processo della vita hanno bisogno

38 *La città di Dio*, a cura di L. Alici, Bompiani, Milano, 2001, p. 348.

di un principio che ha in s stesso il fine e che, in quanto principio, è ciò che può guidare l'inizio alla conclusione finale, cioè è il potere guida dell'intero processo. Questa concezione ciclica della vita è anche espressa dall'immagine di Giano bifronte: l'entrare nella porta è iniziare un cammino che ci riporterà a rientrare alla porta stessa, ovvero è l'eterno ritorno dell'uguale, come scriverà a Carrà nel 1923, ma un eterno ritorno che ha un senso, quello per cui la volontà di eternità è la piena accettazione e legittimazione della vita. Nella conclusione dell'*Antro delle ninfe* viene dunque esposto il principio ermeneutico della interpretazione, che vale per il mito, come per i testi letterari e le opere d'arte che parlano tramite segni che svelano e nascondono. È questo ciò che verrà messo in pratica da Chirico nei suoi quadri, con in più il principio che i segni, in quanto segni eterni, icone, esprimono per immagini ciò che ha carattere divino. Egli parlerà dei segni che sono principi morali del nostro comportamento. I passi di questo testo sono fondamentali per l'interpretazione di tutti i quadri metafisici del Maestro.

Per tornare al quadro, non si può dire, come fa il Baldacci, che esso manchi di architettura: la tensione verso l'alto, indicata dalle due porte di cui una è appena visibile, viene controbilanciata dai telai di pietra, alla stessa altezza della figura che sale, così che il vuoto della parte centrale posa poi saldamente riposare sulla vista di essi. Ma è nella sequenza delle immagini in basso che c'è tutto il pathos della riflessione sul senso della vita e la saggezza propria dei miti più antichi della nostra civiltà mediterranea: l'ulivo e la vite, la bellezza e il canto, la vita e la morte, e infine il passaggio per la discesa nel mondo e per la risalita nella porta degli immortali. Tutto si può dire dunque di questo quadro, meno che sia un quadro non riuscito.