



*fig. 1 G. de Chirico, Piazza d'Italia, c.1955*

## GIORGIO DE CHIRICO E IL TEMPIO DELL'IMMORTALITÀ

*Maurice Owen*

“Questi oggetti metafisici hanno sempre aspetti geometrici ben definiti: triangoli, rettangoli, trapezi, qualche volta si intravede anche la sagoma di un tempio”<sup>1</sup>

...Nel leggere *Ebdòmero* occorre resistere al potere di Hypnos, anche se, come affermò una volta il suo autore, Giorgio de Chirico, esso non contiene nulla della “verbosità prolissa” che egli associava all’*Ulisse* di Joyce, pubblicato in quello stesso 1929.<sup>2</sup> L’evocazione di Hypnos, qui, non vuole essere una critica, ma un’osservazione concernente il paesaggio onirico accuratamente coltivato in quel libro e che avviluppa senza sosta i lettori... finché piomba il sonno e, con esso, delle strane apparizioni come questa:

Una parola magica brillava nello spazio come la croce di Costantino e si ripeteva fino in fondo all’orizzonte simile alla réclame d’un dentifricio: *Delphoi! Delphoi!* Un brusio dolce, come di lauri curvati dai venti dell’autunno, passò nell’aere tepido, e, sull’altro lato della riva, proprio in quel luogo sacro ove le colonne d’oro del tempio dell’Immortalità brillavano ai raggi d’un sole inchiodato in mezzo al frontone perché non potesse tramontare, apparvero attaccati alle pareti i quadri tristissimi delle epoche passate.<sup>3</sup>

E con il sonno arriva la riconciliazione, come quando il cielo scuro scende su *Ebdòmero* e ci rivela l’epilogo della sua ricerca: l’incontro con il padre defunto, che gli appare sotto forma di dea dell’immortalità. Il Tempio dell’Immortalità e la sua dea sono immagini che definiscono emblematicamente il protagonista del libro, Ebdòmero, come del suo autore, Giorgio de Chirico, pittore tra i più influenti del ventesimo secolo. Se per Ebdòmero la dea simboleggiava una riunione catartica, per l’artista il tempio divenne un motivo ricorrente all’interno del proprio pantheon visivo e un’immagine enigmatica fondamentale delle sue Piazze d’Italia, in numerose versioni delle quali figura un Tempio dell’Immortalità. *Piazza d’Italia* (c. 1955) ne è un esempio classico, poiché contiene tutti gli elementi che hanno reso così enigmatici i suoi lavori: il motivo del tempio, la statua

1 G. de Chirico, citato in *La metafisica del Mediterraneo*, a cura di J. de Sanna, Rizzoli, Milano 1998, p. 10.

2 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Roma 2019, p. 230 (prima edizione Astrolabio, Roma 1945).

3 G. de Chirico, *Ebdòmero*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 74. In età greca arcaica il santuario di Delfi era ritenuto essere l’“ombelico del mondo” poiché vi erano collocati la pietra *omphalos* e il Tempio dell’Immortalità.



fig. 2 Mausoleo gallo-romano di Glanum, I sec. a. C. Saint-Rémy-de-Provence

di Arianna addormentata, delle figure che si stringono la mano, il motivo delle mura perimetrali e le lunghe ombre autunnali (fig. 1).

Gli enigmi associati all'opera di de Chirico sono rimasti inviolati fin dalla loro prima comparsa nel 1910 e questo saggio non ne metterà in discussione l'ermetica integrità. Al contrario, dando rilievo all'ossessione dell'artista per il Tempio dell'Immortalità, renderà ancora più profondi gli enigmi legati ai suoi dipinti. In questo contesto, è opportuno ricordare l'osservazione di de Chirico basata sull'aforisma di Nietzsche: "Sulla terra. Ci sono più enigmi nell'ombra di un uomo che cammina sotto il sole che in tutte le religioni passate, presenti e future".<sup>4</sup> Tutto ciò che rimane del Tempio dell'Immortalità di Delfi è la sua base circolare e alcune colonne che sostengono una sezione

della trabeazione. Questa architettura periptera circolare originò nell'antica Grecia e fu riprodotta in varie versioni in tutto il mondo romano. La si definisce più comunemente col termine di *tholos* ed è solitamente sovrastata da una cupola. La sua funzione pratica e simbolica è sempre stata piuttosto mutevole, spaziando da quella di tempio



fig. 3 G. de Chirico, *La partenza degli Argonauti*, 1910

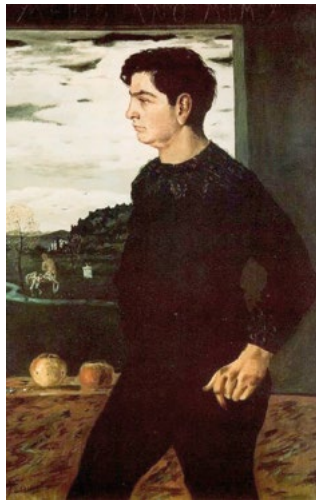


fig. 4 G. de Chirico, *Ritratto del fratello*, 1910

4 *Manoscritti Éluard-Picasso*, in G. de Chirico, *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellesa, S. D'Angelosante e P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 77.

a quella di mausoleo, configurandosi in alcuni casi perfino come *water feature* negli antichi mercati. Un esempio straordinariamente ben conservato di antica *tholos* si trova nel sito greco-romano di Glanum, vicino a Saint-Rémy-de-Provence. Risale alla fine del primo secolo a. C. ed è collocata in cima a forme architettoniche simili a un arco trionfale a sua volta posizionato sopra un sarcofago; la sezione che comprende la *tholos* contiene due statue (fig. 2).

In anni più recenti le *tholoi* sono diventate gli onnipresenti pinnacoli posti sulla sommità delle cupole dei più celebri edifici neoclassici del mondo, una “imprescindibile eccentricità” che adornava i più famosi e grandiosi giardini dentro e fuori l'Europa. L'immagine della *tholos*, che ha esercitato un'enorme influenza nell'opera di de Chirico, è apparsa per la prima volta ne *La partenza degli Argonauti* e nel *Ritratto del fratello*, eseguiti entrambi nel 1910 (figg. 3-4). Come ha scritto Riccardo Dottori in relazione al primo dipinto, “in alto sulla destra abbiamo tra gli alberi una piccola casa bianca, la classica casa del villaggio greco, e sulla sinistra, dietro gli alti alberi, un tempietto rotondo, che era apparso anche nel *Ritratto del fratello* e in diversi altri quadri del primo periodo metafisico ispirati al mito e riflettenti la sua storia personale”<sup>5</sup> La presenza pressoché subliminale di *tholoi* in entrambi i dipinti è tipica dell'uso che di quest'immagine che facevano i pittori dell'Ottocento per significare la rievocazione malinconica dell'antichità classica. Se de Chirico avesse continuato a utilizzarla nella sua valenza

meramente denotativa, difficilmente essa avrebbe avuto un impatto così profondo sui suoi paesaggi metafisici. Tuttavia, una volta entrata nel suo linguaggio visivo, quest'immagine si trasformò rapidamente in un potente simbolo psicologico facendo la sua prima apparizione ne *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* (1912) (fig. 5), prima di passare letteralmente al centro della scena in molte *Piazze d'Italia*, come osservato in precedenza. La



fig. 5 G. de Chirico, *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*, 1912



fig. 6 G. de Chirico, *L'enigma d'un pomeriggio d'autunno*, 1910



fig. 7 A. Böcklin, *Ulisse e Calipso*, 1883

5 R. Dottori, *Sui presunti quadri böckliniani di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica», 14-16 (2017), p. 41.

composizione del 1912, in cui la *tholos* svolge un ruolo dominante, è una rielaborazione parziale de *L'enigma d'un pomeriggio d'autunno* (1910) e molto è stato scritto su come questo schema compositivo si sia manifestato al giovane de Chirico attraverso una visione di cui, ancora convalescente, fece esperienza mentre sedeva su una panchina in piazza Santa Croce a Firenze (fig. 6).<sup>6</sup> Quest'opera è generalmente considerata una delle sue prime composizioni metafisiche. Al tempo della visione, in quella piazza era collocata una statua di Dante Alighieri che, nel dipinto originato da quella visione, è stata sostituita dalla desolata figura di Ulisse, derivata dall'*Ulisse e Calipso* di Böcklin (1883) (fig. 7). In de Chirico, alla destra della statua dell'eroe greco, troviamo delle figure che si lamentano o si consolano davanti a un muro oltre il quale sono appena visibili le



fig. 8 Piazza Santa Croce con la statua di Dante, chiesa, ora basilica, di Santa Croce e *tholos* in cima alla Cappella Pazzi

vele di alcune barche. James Thrall Soby ha anche acutamente individuato la presenza quasi subliminale di un treno appena visibile sopra il muro divisorio.<sup>7</sup> Nella versione del 1912, in cui la *tholos* ha un posto di assoluto rilievo, vengono mantenute le figure umane e le vele, ma la statua di Ulisse così come ogni traccia del treno sono rimosse e la chiesa di Santa Croce è appena visibile sulla sinistra. Lo spazio lasciato libero è ora dominato dalla *tholos*, che si erge oltre il muro divisorio, ancora presente. A differenza del Tempio dell'Immortalità di Delfi, la struttura creata

da de Chirico si articola in due livelli e somiglia, in modo po' inquietante, all'autentica *tholos* collocata in cima all'atrio a volta a botte della Cappella Pazzi, in un chiostro adiacente alla chiesa di Santa Croce (fig. 8).

Non è chiaro quando o come l'immagine della *tholos* sia diventata familiare a de Chirico. È evidente che gli era nota in relazione all'antico sito greco di Delfi, ma non sappiamo se lo abbia visitato o meno. Pertanto, è più probabile che egli si sia basato su illustrazioni e testi che ne trattavano. Ad esempio, nel suo saggio *Matematiche metafisiche* Jole de Sanna ha avanzato l'ipotesi che la *tholos* ne *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio d'autunno* “replichi alla lettera la *tholos* della Casa del Labirinto a Pompei”.<sup>8</sup> Anche se, in effetti, le due *tholoi* presentano caratteristiche simili come il colonnato

6 S. D'Angelosante, *Inquietato dalle Muse. Ispirazione, possessione e felicità nell'opera di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica», 7-8 (2008), pp. 165-183.

7 J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, MoMA, New York 1955, p. 32.

8 In «Metafisica», 3-4 (2004), p. 37.



IMMAGINI INVERTITE



fig. 9 Affresco di *tholos*, Villa di Fannio Sinistore, c. 50 a. C., Boscoreale, presso Pompei, ora al Metropolitan Museum of Art, New York



fig. 10 Affresco di *tholos* nell'*oculus Corinthius*, Casa del Labirinto, c. 50 a. C., Pompei

circolare sormontato da una cupola, difficilmente potremmo dire che la prima “replichi alla lettera” la seconda, visto che quella di de Chirico si articola su due livelli e sembra essere realizzata con mattoncini da costruzioni. Tuttavia, sebbene la sua formulazione sia errata, l’osservazione di de Sanna ha un suo pregio: la *tholos* riprodotta nel suo contributo appartiene a un gruppo di affreschi ritrovati nella Villa di Fannio Sinistore a Boscoreale vicino Pompei, e non è quella dell’affresco nella Casa del Labirinto, come erroneamente affermato (figg. 9-10). In modo un po’ bizzarro, tuttavia, è molto più probabile che sia stata proprio mediante l’erronea *tholos* di Boscoreale che de Chirico sia arrivato a conoscere l’immagine di questa forma architettonica, dal momento che l’affresco fu rimosso dal sito dello scavo per essere esposto presso la galleria parigina Durand-Ruel nel 1903 come parte di una vendita privata di affreschi romani originariamente situati nella Villa di Fannio Sinistore. Anche se de Chirico sarebbe arrivato a Parigi solo nel luglio del 1911, potrebbe aver preso visione del catalogo della mostra prodotto da Durand-Ruel, una delle più importanti gallerie d’arte della capitale francese, celebre per aver contribuito all’affermazione dei maggiori impressionisti.<sup>9</sup> Le due *tholoi*, quella di provenienza Fannio Sinistore e quella di provenienza Casa del Labirinto, si basano sullo stesso tipo generico, che può facilmente rinvenirsi in numerosi affreschi romano-campani. Anche il tempio a *tholos* dechirichiano echeggia il medesimo modello ma se ne differenzia vistosamente per un elemento: nella maggioranza delle occorrenze si articola su due o più piani e ha l’aspetto di un giocattolo o comunque di un disegno infantile – una forma di rap-

9 A. Sambon, *Catalogue des fresques de Boscoreale: ventes à Paris, galeries Durand-Ruel*, Canessa, Parigi 1903, p. 24.

presentazione che de Chirico predilesse per tutto il corso della sua vita (fig. 11).<sup>10</sup> Non si tratta di un'estetica arbitraria, se l'artista stesso ebbe a scrivere: "Perché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che esca completamente dai limiti dell'umano: il buon senso e la logica le faranno difetto. – In questo modo si avvicinerà al sogno e alla mentalità infantile."<sup>11</sup> Un tema analogo è ripreso nella sua poesia intitolata *Canto della stazione*: "È a noi che viene, la felicità della stazione; è da noi che esce trasfigurata. Piccola stazione, piccola stazione, che sei un giocattolo divino".<sup>12</sup> In tutta l'opera di de Chirico, nella pittura come nei romanzi e nella poesia si appalesa una innocente, infantile e sofisticata ingenuità, la cui rilevanza è stata colta da diversi studiosi.<sup>13</sup>



fig. 11 G. de Chirico,  
*La torre*, 1974

### La *thólos* e il Cavaliere Errante

Nel 1923 de Chirico realizzò due dipinti intitolati *La partenza del cavaliere errante*, entrambi carichi di un'atmosfera malinconica e inquietante comunemente associata a una partenza fatale dall'improbabile ritorno. Questi dipinti non lasciano dubbi sulla reale importanza iconica delle *tholoi*, qui riprodotti nella loro forma architettonica arcaica, priva di qualsiasi connotazione infantile (figg. 12-13). In entrambi i dipinti, i Cavalieri Erranti puntano verso una *tholos* in cui sono collocate delle statue. In una delle due versioni, un traghettatore, forse Caronte, sta trasbordando il Cavaliere Errante attraverso un fiume, forse lo Stige, il confine tra il mondo umano e l'Oltretomba. Il quadro con il Cavaliere Errante a cavallo è talvolta intitolato



fig. 12 G. de Chirico, *La partenza del cavaliere errante*, 1923



fig. 13 G. de Chirico, *La partenza del cavaliere errante* (o *Oreste e Elettra*), 1923

10 Sui rapporti tra la pittura di de Chirico e gli affreschi di epoca romana, mi permetto di rimandare al mio *The Spirits Released: De Chirico and Metaphysical Perspective* ([www.owen-artresearch.uk/custom/artresearch/dechirico/text/spirits\\_1.html](http://www.owen-artresearch.uk/custom/artresearch/dechirico/text/spirits_1.html)) e, sul significato della *tholos* e gli affreschi di epoca romana, alla mia nota *The False-Door: Dissolution and Becoming in Roman-Wall Painting* (2010) ([www.owen-artresearch.uk/custom/rwpainting/ch8/ch.8.5.html](http://www.owen-artresearch.uk/custom/rwpainting/ch8/ch.8.5.html)).

11 *Manoscritti* Éluard-Picasso, in de Chirico, *Scritti*, cit., p. 81.

12 *Canto della stazione*, in de Chirico, *Scritti*, cit., p. 135.

13 Cfr. F. Benzi, *Una traccia inedita sulle origini dell'influenza di Nietzsche e dell'idea di mito immanente in Giorgio de Chirico: Mavilis, Palamàs e il contesto letterario ateniese all'inizio del XX secolo*, in «Metafisica», 19 (2019), pp. 24-25.



fig. 14 *Dexiosis* o *Congedo*, stele greca c. 450 a. C., Metropolitan Museum of Art, New York



fig. 15 G. de Chirico, *Autoritratto con l'ombra*, 1921

*Oreste ed Elettra* e sembra immortalare il momento in cui Elettra invita Oreste a partire, e quindi a salvarsi, per poi tornare a vendicare la morte del loro padre Agamennone, ucciso dalla madre Clitennestra e dall'amante di lei, Egisto.

Le numerose rappresentazioni infantili delle *tholoi* presenti nelle *Piazze d'Italia* sono invariabilmente accompagnate da figure che sembrano salutarsi o congedarsi l'una dall'altra. La loro vicinanza alla *tholos* e la loro collocazione in prossimità dell'onnipresente muro che spesso divide i dipinti di de Chirico suggeriscono un atto simbolico per il quale esiste un parallelo visivo nell'arte greca antica, sui cui monumenti funerari, come le stele o le lapidi, spesso si vedono figure che si stringono la mano in un atto di congedo (*dexiosis*) (fig. 14). Nelle *Piazze d'Italia*, l'idea della partenza e dell'arrivo in un altro "regno" oltre un elemento divisorio è spesso sottolineato da immagini di treni o barche collocate dietro un muro dove si trovano anche le *tholoi*. Nell'*Autoritratto* del 1921, de Chirico ci svela il simbolismo nascosto che egli associava alle numerose raffigurazioni di muri che dividono i suoi dipinti in due sezioni distinte. In quest'opera ci invita a guardare oltre il muro mentre la sua immagine spettrale fa un gesto verso una finestra aperta (fig. 15).

### Temenos

Nel dar rilievo all'aspetto denotativo della *tholos* nei dipinti del 1923 e collegando questi ultimi all'immagine del Cavaliere Errante, de Chirico ci fornisce un importante indizio sulla notevole rilevanza assunta dai suoi Templi dell'Immortalità. Ma, prima di tutto, va affermato una volta per tutte che la maggior parte delle *tholoi* nelle *Piazze d'Italia*, a scapi-





fig. 16 G. de Chirico, *La torre rossa*, 1913

Metella, situato lungo la “strada delle tombe” sulla via Appia; le merlature sono addizioni medievali pensate per conferire al mausoleo l’aspetto di una fortezza. In quello stesso 1913 de Chirico realizzò un certo numero di dipinti con torri composte da svariati edifici colonnati oppure privi di colonne (fig. 17). Il Mausoleo reale di Mauretania, in Algeria, è un antico esempio di un mausoleo a *tholos* composto da un colonnato circolare che racchiude un mausoleo con una cupola, le cui origini vanno ricondotte agli antichi tumuli funerari (fig. 18). Come detto in precedenza, de Chirico poneva sempre le sue *tholoi* e le torri-*tholoi* al di là di un muro che, oltre a configurare due “regni” nettamente distinti, aggiungeva una dimensione architettonica comunemente definita *temenos* o spazio sacro delimitato da mura. *Tholoi* come quelle raffigurate negli affreschi murali di Pompei e Boscoreale



fig. 18 Mausoleo reale di Mauretania, c. I a. C., ritenuta la sepoltura del re Giuba II, Tipaza, Algeria

grossa pera è chiaramente un’immagine simbolica creata per sottolineare l’importanza dell’offerta votiva. Ci sono diversi paralleli tra quest’immagine e simili composizioni

to della loro resa infantile, sono il prodotto della fusione di due forme architettoniche, la *tholos* e il mausoleo. Qual è il fondamento di questa tesi? Le *tholoi* sono invariabilmente composte da forme simili a torri circolari periptere e il significato della forma circolare della torre è messo in luce in un dipinto intitolato *La torre delle rose* (1913) (fig. 16). Come notato da diversi studiosi, la torre in questione è modellata sul Mausoleo di Cecilia



fig. 17 G. de Chirico, *La grande torre*, 1913

comunemente raffigurate in santuari con *temenoi* circondati da mura, con ingressi sorvegliati da maschere demoniache apotropiche. Sempre all’entrata si trovavano rappresentazioni di pietanze votive pensate per evocare divinità o antenati associati al *temenos*. Un esempio pittorico di atto votivo può trovarsi in un affresco nell’*Insula Occidentalis* a Pompei, che raffigura una donna che colloca una pera insolitamente grande alla base di una *tholos* (figg. 19-20). La



fig. 19 Frammento di affresco di *cubiculum*, *Insula Occidentalis*, Pompei, ora nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli



fig. 20 Figura di donna che depone una pera davanti una *tholos* (part.)



fig. 21 G. de Chirico, *Frutta con tempio*, 1957



fig. 22 G. de Chirico, *Vita silente metafisica con busto di Minerva*, 1973

di frutta realizzate de Chirico, come ad esempio *Frutta con tempio* (1957) e *Vita silente metafisica con busto di Minerva* (1973) che presenta direttamente l'uso della frutta in un contesto votivo (figg. 21-22). Dipinti come questi rivelano come anche de Chirico si fosse cimentato nella pratica dell'*ex-voto*, anche se in qualità d'artista, così come il suo celebre contemporaneo Pablo Picasso.<sup>14</sup>

I Cavalieri Erranti che puntano verso le *thóloi* nei quadri dechirichiani del 1923 non stanno facendo un'offerta votiva ma rendono del tutto esplicito che la loro missione è collegata alla figura all'interno della *tholos*. Non è chiaro dove questa missione li condurrà ma la presenza di una figura che richiama quella di Caronte in uno dei due dipinti sembra indicare che la destinazione dei Cavalieri potrebbe essere il regno della *katabasis*.

<sup>14</sup> Su Picasso e la pratica dell'*ex-voto*, vd. anche J. Richardson, *A Life of Picasso. Vol. III: The Triumphant Years, 1917-1932*, Alfred A. Knopf, New York 2007, pp. 437-438; Id., *A Life of Picasso. Vol. IV: The Minotaur Years 1933-1943*, Alfred A. Knopf, New York 2021, p. 8; M. Owen, *Une Anatomie: 1933-2022*, p. 11 ([www.owen-artresearch.uk/custom/artresearch/dechirico/UAnatomie/ua\\_1.html](http://www.owen-artresearch.uk/custom/artresearch/dechirico/UAnatomie/ua_1.html)).

### Katabasis

Nella mitologia greca, i viaggi oltremondani si collegano al concetto di katabasis (dal greco antico *κατάβασις*, composto di *κατά* “sotto” e *βαίνω* “Io vado”). Due degli esempi più noti di *katabasis* si trovano nell’*Eneide* e nell’*Odissea*. Nella prima, Enea si ricongiunge con il padre defunto sotto la guida della Sibilla, la sacerdotessa di Apollo, e, nel farlo, viene a conoscenza del proprio destino. Nel poema omerico, Ulisse compie delle offerte sacrificali agli spiriti dei morti per assicurarsi un ritorno sicuro presso la moglie Penelope e la famiglia. Sin da giovane de Chirico ebbe una profonda familiarità con entrambi i poemi e con il ruolo svolto dalla *katabasis* al loro interno; ne conosceva anche un esempio più recente, tratto dalla letteratura italiana: l’*Inferno* di Dante. Ora, se torniamo alle sue prime opere metafisiche e le leggiamo nel contesto della *katabasis*, diventa evidente che sostituendo la statua di Dante con quella di Ulisse, de Chirico ci vuol dire che il ritorno dall’aldilà è possibile. Forse è il momento del ritorno, e quindi della speranza, quello rappresentato ne *L’isola dei morti* di Böcklin (1883), comunemente ritenuta l’ispirazione alla base dell’appropriazione che de Chirico fa dell’immagine dell’eroe greco. Il dipinto suggerisce il momento in cui Ulisse, smarrito, contempla la scelta tra l’offerta di immortalità di Calipso, fatta a condizione che egli rimanga per sempre con lei sull’isola, o il ritorno dai suoi cari. La scelta di questa seconda opzione ne fa il simbolo del ritorno dagli inferi (fig. 23). Se le *tholoi* di de Chirico, i suoi Templi dell’Immortalità, sono collegati al concetto di *katabasis*, qual è il catalizzatore che le ha fatte comparire nei suoi quadri? Certamente può essere avvenuto per una forma di osmosi puramente intuitiva culminata nella visione esperita in piazza Santa Croce, in



fig. 23 A. Böcklin, *L’isola dei morti*, 1883

cui Dante è diventato Ulisse e la reale *tholos*, appena visibile sopra il muro del chiostro di Santa Croce, si è trasformata nelle vele di una barca. Oppure, potrebbe esserci un significato più profondo.

### “Il re è nudo”

Per esempio, se ci fosse un “re nudo” nella vita di de Chirico, esso non potrebbe che riguardare la seguente domanda: fu la morte del padre, occorsa nella sua tarda adolescenza del pittore, a plasmare la sua ricerca, durata una vita, di una forma metafisica di pittura, profondamente satura di malinconico desiderio? La volontà di tenersi alla larga da una domanda del genere è perfettamente comprensibile, poiché rischia di assorbire nel biografismo l’opera dell’artista e, in qualche modo, tocca una miriade di altri approcci al lavoro di de Chirico, segnatamente quelli che riguardano le prime influenze sulla sua pittura (Arnold Böcklin, Max Klinger, etc.); la filosofia tedesca (Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, etc.); lo stile pittorico (classicismo e modernità, etc.); e molti altri. D’altra parte, non si può ignorare il fatto che la morte del padre, come l’artista indica chiaramente nelle sue memorie e altrove, ebbe un impatto profondo e duraturo sulla sua psiche. E, come sottolineato all’inizio di questo saggio, il ricongiungimento di Ebdòmero con il padre sotto forma di dea dell’immortalità, è il momento catartico che chiude il romanzo omonimo (1929). Inoltre, val qui la pena di notare che la prima edizione di *Ebdòmero* recava il sottotitolo “le peintre et son genie chez l’écivain”, istituendo così un collegamento “disciplinare” tra temi trattati nei dipinti e nel romanzo, e specialmente eroi, figliol prodighi, viaggiatori, interni bizzarri, dee e dèi greci, risvegli, pietanze votive, indovini ed entità divine. Questi temi e il Tempio dell’Immortalità, il *tholos*-mausoleo infantile che preannunciava la nascita della pittura metafisica, apparvero a pochi anni dalla morte del padre, il che potrebbe indicare che consapevolmente o inconsapevolmente il giovane de Chirico si sia riconciliato con la sua tragica perdita inventando una nuova forma di pittura — la “pittura metafisica” per l’appunto.

La *tholos* infantile e i numerosi esempi in cui viene accostata a immagini bambinesche di treni rendono difficile resistere alla conclusione che i mausolei colonnati di de Chirico siano dedicati all’uomo che gli era più caro da bambino: il padre, l’aristocratico ingegnere architetto.

E ancora una volta fu il deserto e la notte. Di nuovo tutto dormiva nell’immobilità e nel silenzio. D’un tratto Ebdòmero riconobbe gli occhi di suo padre negli occhi di quella donna; e allora *capi*. Essa parlò d’immortalità, nella grande notte senza stelle.

“O Ebdòmero,” disse “io sono l’Immortalità. I sostantivi hanno il loro genere o, meglio, il loro sesso, come tu dicesti una volta con molta finezza e i verbi, ahimè,

hanno i loro tempi. Hai tu mai pensato alla mia morte? Hai tu mai pensato alla morte della mia morte? Hai tu mai *pensato alla mia vita*? Un giorno, o fratello...”<sup>15</sup>

Per quanto semplice, questa conclusione è supportata anche dalla sua autobiografia. Quando tocca il tema della morte, de Chirico lo fa invariabilmente nel contesto della morte del padre. Come Margaret Crosland ha acutamente osservato nell’introduzione alla traduzione inglese delle memorie dell’artista, “Il brano in cui egli racconta la morte del padre, mentre de Chirico era ancora uno scolare, è forse la pagina più commovente del libro”.<sup>16</sup> Al momento della morte, Evaristo de Chirico era un ingegnere architetto che sovrintendeva alla costruzione della rete ferroviaria di Volos, la cui figura aristocratica dominava la vita familiare.

I riferimenti dell’artista alla morte prematura del fratello rivelano inoltre la sua accettazione delle metafore poetiche, a tratti convenzionali, associate al lutto improvviso:

Sì, fratello, arriverdoci. Mi risuona nella mente questo tuo saluto che mi desti, l’ultima volta in questa vita, negli uffici del Teatro Comunale di Firenze. Tu, partendo per l’altra sponda, perdesti me vivo alle frontiere del Tempo e io non so come le strade, di là dal tuo muro, fan labirinto. In questa avventura della vita, finché vivrò ancora, continuerò a operare meglio che potrò e a fare quello che so di dover fare, e quando l’ora del mio destino sarà suonata, è là, lontano lontano, o forse anche vicino vicino, è là, oltre ogni tempo e ogni spazio, è là che, rotto ormai ogni ormeggio, è là in pieno Ideale, che ti verrò incontro e ti dirò: “Fratello, eccomi!”<sup>17</sup>

(Traduzione dall’inglese di Francesco Caruso)

15 De Chirico, *Ebdòmero*, p. 134 (corsivi nell’originale).

16 G. de Chirico, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, Peter Owen, Londra 1971, p. 9.

17 De Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 352.