

TANIA COLLANI

CAMERA CON VISTA: LA BIBLIOTECA SURREALISTA
DELL'EBDÒMERO DI GIORGIO DE CHIRICO

L'interrogarsi sulla biblioteca di un testo pone il critico letterario di fronte a un doppio compito: innanzitutto il reperimento dei frammenti dispersi nell'opera e la conseguente creazione di una tassonomia delle influenze; e, in secondo luogo, l'avanzamento di ipotesi interpretative derivanti dalla raccolta di queste informazioni. Confrontarsi con quella che la teoria della semiotica interpretativa definisce come «l'enciclopedia» (ECO 1984) di un testo implica dunque, anche a un livello meno metaforico, l'inquadramento di un testo e di un autore in un determinato contesto storico e letterario, trovandone la giustificazione all'interno dell'opera stessa. È in questo senso che mostreremo in che modo il romanzo di Giorgio De Chirico, *Ebdòmero*, sia in linea con la produzione artistica e letteraria surrealista a lui contemporanea, in virtù della sua struttura formale e delle numerose tracce di tematiche condivise.

Gettando un rapido sguardo storico, *Ebdòmero* rientra in quello che potrebbe essere definito come un periodo di forte dialogo (a tratti positivo e conflittuale) tra l'artista e il movimento guidato da André Breton. De Chirico pubblica originariamente *Hebdomeros* in francese, a Parigi, nel 1929, e la pubblicazione è preceduta da alcuni estratti che compaiono in «Bifur» (5-15) – la rivista degli espulsi eccellenti del surrealismo –, dove il testo dell'artista italiano viene presentato con le seguenti parole: «il suo genio del mistero proietta sulla pagina le stesse ombre della sua pittura» (Fagiolo dell'Arco: 88)¹. Il romanzo riceve subito una viva approvazione tra le fila surrealiste e,

Dr TANIA COLLANI – ILLE, Institut de recherche en Langues et Littératures européennes, professeur de littérature comparée, Université Aristote de Thessalonique; adresse pour correspondance: 15, rue de l'Arsenal, FR 68100 Mulhouse, France; e-mail: tania.collani@uha.fr

¹ Intervento di Ribemont-Dessaing tradotto dal francese da Maurizio Fagiolo dell'Arco.

in particolare, quella di André Breton e Louis Aragon, che definiscono l'opera di De Chirico come «*un ouvrage interminablement beau*» (Fagiolo dell'Arco: 88). Altrettanto importante è l'accoglienza riservata al libro da parte di transfughi surrealisti del calibro di Michel Leiris, che lo recensisce per la rivista «Documents», diretta da Georges Bataille; o la successiva opera di diffusione all'interno di riviste filo-surrealiste all'inizio degli anni Quaranta², epoca in cui il romanzo viene finalmente pubblicato in Italia, e più precisamente nel 1942, nella traduzione curata dallo stesso De Chirico³.

Risulta abbastanza complicato fornire un riassunto coerente di un'opera così ermetica e frammentaria; ma forse è proprio la sua frammentarietà narrativa, il ricorso alla commistione di generi, all'ironia latente, ai giochi di parole a fornirci un primo indizio di una poetica condivisa con la produzione letteraria surrealista coeva. Un indizio che trova conferma nella forma del romanzo iniziatico, nel quale il protagonista indossa i panni dell'avventuriero a caccia degli enigmi della vita. Funzionano in questo modo, ad esempio, numerosi romanzi surrealisti, tra cui *Le Paysan de Paris* e *Anicet ou le panorama, roman* di Louis Aragon, *Nadja* di André Breton, *La Liberté ou l'amour!* di Robert Desnos, *Petron* di Hugh Sykes Davies o *The Green Child* di Herbert Read. Ma, al di là di questa convergenza formale, risulta particolarmente efficace per l'analisi della biblioteca (o, più teoricamente, enciclopedia) di *Ebdòmero*, soffermarsi sull'analisi della dialettica tra spazi interni e spazi esterni. L'esame dei diversi sviluppi a livello di un immaginario condiviso con le altre opere narrative surrealiste pubblicate poco prima del 1929 – opere quindi suscettibili di rientrare all'interno della biblioteca/enciclopedia dell'artista –, costituisce la base teorica della carrellata di esempi che evidenziano la 'contaminazione' surrealista del romanzo di De Chirico, partendo dal più metaforico «paesaggio mentale», per arrivare alle articolazioni più puntuali che questo spazio interno tende ad assumere.

La metafora della biblioteca, o della camera, risulta particolarmente appropriata per *Ebdòmero*, tutto giocato su uno spazio interno o, più astrattamente, interiore, contenente il sapere (cosciente o incosciente) e il vissuto

² Citiamo, ad esempio, tre estratti del romanzo tradotti e pubblicati in riviste inglesi e americane: DE CHIRICO 1942b, 1944a e 1944b.

³ Come è evidente in DE CHIRICO 1942a, il titolo è stato significativamente ridotto al nome del suo protagonista, perdendo di fatto la seconda parte, «Le peintre et son génie chez l'écrivain». L'edizione del 1942 è in realtà il frutto di un altro progetto editoriale rimasto allo stato di bozza, quello a cura di Libero de Libero, Roma: Edizioni della Cometa, 1938, come indica Paolo Picozza nella sua nota all'edizione (DE CHIRICO 1999).

del protagonista, il cui nome stesso è un'enciclopedia di referenze⁴. Si tratta di uno spazio fatto di sogni, pensieri e divagazioni che ha una finestra come unica apertura verso il mondo esteriore; una finestra che simbolizza gli occhi e, più in generale, i sensi che fanno da tramite tra il mondo e l'uomo. Un nucleo chiuso, dunque, che è una metafora del cervello umano – ricorremo spesso, in questo senso, all'espressione «camera mentale» – e che prevale sull'esterno⁵, grazie al suo potere di intervenire finanche sul mondo tangibile. Quella che Ebdòmero abita è quindi una specie di *Wunderkammer* sui generis, poiché, come l'antenata rinascimentale, raccoglie al suo interno campioni di oggetti meravigliosi provenienti dal mondo esterno; al tempo stesso, la camera di De Chirico non si limita alla campionatura, ma funziona piuttosto come una fucina che forgia di continuo nuove forme enigmatiche e meravigliose, per impreziosire la realtà sensibile. Siamo di fronte a una fenomenologia perfettamente in linea con la visione soggetto-centrica surrealista tutta fondata «sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero» (BRETON 1987: 30).

Lo spazio mentale di Ebdòmero è dunque rappresentato nel testo sotto forma di una camera dai confini indefiniti, che hanno la tendenza ad amplificarsi e restringersi nelle notti di veglia del protagonista. Quando Ebdòmero è insonne, infatti, e passa «notti intere seduto sul letto, con la faccia nelle mani», la camera spesso si trasforma: «accadeva a volte che il muro in fondo alla camera si aprisse, come il sipario di un teatro, e dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli» (DE CHIRICO 1990: 19). Sempre durante le notti d'insonnia, la camera non è più il «rifugio del viaggiatore stanco» (DE CHIRICO 1990: 28), ma diventa il luogo in cui si danno appuntamento le inquietudini del giorno e che rende propizio l'abbandono istintivo del protagonista al «lato enigmatico degli esseri e delle cose» (DE CHIRICO 1990: 13). Nel percorso iniziatico compiuto da Ebdòmero, l'insonnia e l'inquietudine iniziali lasciano man mano posto alla ricerca di una dimen-

⁴ Come fa notare Renée Riese Hubert (RIESE HUBERT 1972: 156), Ebdòmero è l'*alter ego* di De Chirico e il suo nome allude al forte ascendente ellenico dell'artista (*hebdomos* = settimo; *Omeros* = Omero), nonché a rimandi alla scala musicale, a una costellazione di sette stelle e ai giorni della settimana.

⁵ Come fa notare Anne-Marie Christin, lo spazio del protagonista/ autore è prevalentemente spazio d'interni, con rare e parsimoniose viste sull'esterno: «l'espace d'Hebdomeros – ou de De Chirico – est d'intérieur, il est cellule et clôture, il n'a vue sur l'extérieur que parcimonieuse, rare, concentrée [...] la quête de son héros y est presque exclusivement domiciliaire» (CHRISTIN 1987: 21).

sione intima più tranquilla, di una riconciliazione con se stesso e con i suoi pensieri: «egli aveva in orrore i panorami e [...] non amava altro che le camere, le buone camere ove ci si rinchiude con le tende calate e le porte serrate; e specialmente gli angoli delle camere e i soffitti bassi» (DE CHIRICO 1990: 32). Ebdòmero è dunque alla ricerca di una «camera» su misura, che lo contenga perfettamente e che sia in un certo senso la materializzazione del suo sentire.

Il *topos* della camera come luogo di riflessione introspettiva e come incarnazione dello spazio mentale rappresenta un primo e fondamentale legame con la letteratura surrealista coeva. Un volume che senz'altro è presente nella biblioteca avanguardista di De Chirico, e che è altrettanto suscettibile di aver influenzato la sua visione dello spazio della «camera mentale», è il celebre romanzo di André Breton, *Nadja*, pubblicato nel 1928, un anno prima di *Ebdòmero*. Verso la fine di questa narrazione frammentaria, fatta di una raccolta di pensieri e divagazioni⁶ in risposta all'interrogativo iniziale «Chi sono, io?» (BRETON 1972: 9), il narratore utilizza lo spazio di una città, e poi quello di una camera, per descrivere la conformazione di un «paesaggio mentale» dai confini smisurati: «[la 'forma di una città'] scivola, brucia, sprofonda nel brivido d'erbe folli delle sue barricate, nel segno dei tendaggi delle sue stanze dove un uomo e una donna continueranno indifferentemente ad amarsi. Lascio allo stato di abbozzo questo paesaggio mentale, i cui limiti mi scoraggiano» (BRETON 1972: 136). Lo stretto rapporto tra il paesaggio mentale, da una parte, e l'interno della «camera» e del sogno, dall'altra, è già evidente nel testo di Breton. Nonché il riferimento ai «tendaggi», che precorrono le «tende calate» di De Chirico e che rinviano chiaramente all'immagine delle palpebre: chiuse o aperte, esse segnano l'interazione dell'occupante della camera con il mondo sensibile circostante. La camera di Breton, similmente a quella di Ebdòmero, è tutt'altro che un luogo tranquillo dove rifugiarsi, poiché dà rifugio, in uno spazio dai «limiti scoraggianti», ai fantasmi che abitano la vita quotidiana degli uomini.

Le tende distinguono dunque i momenti di sonno da quelli di veglia, la chiusura e l'apertura del «paesaggio mentale» verso il paesaggio esterno. Ebdòmero preferisce le «camere con le tende calate», perché lascia intendere che la vista dell'esterno rappresenta in qualche modo un pericolo. Anche

⁶ Martine Antle prende questa caratteristica come un tratto di affinità tra l'opera di De Chirico e quella di Breton: «Texte à structure ouverte par excellence, Hebdomeros se donne à lire en effet comme *Nadja*, tel une suite de micro-récits s'emboîtant les uns dans les autres au gré des réflexions, des rêveries et des aventures du personnage principal qu'est Hebdomeros» (ANTLE 2001: 101-102).

questa ulteriore articolazione sul motivo della camera trova un precedente nella letteratura surrealista. Prendiamo in considerazione il racconto di Georges Limbour, *L'Acteur du Lancashire* (1923), oggi meno famoso rispetto a *Nadja*, ma certamente noto a De Chirico e agli intellettuali che frequentavano Parigi negli anni Venti. In riferimento al personaggio di Pamela, il testo non lascia dubbi circa la pericolosità del paesaggio esterno alla sua «camera»: «Au temps où elle habitait une petite chambre donnant sur le jardin vénéneux de la logique, les cinq géraniums des universaux remplirent une nuit d'un parfum acre et mortel le logis où elle faillit ne plus se réveiller» (LIMBOUR 1930: 32)⁷. Quando la camera gode della vista «velenosa» della logica, è dunque preferibile tenere le tende/palpebre il più possibile calate, se non si vogliono correre pericoli mortali. Ed è forse traendo profitto da questi insegnamenti che Ebdòmero ama rinchiudersi in se stesso, preferendo domare la sua selvaggia immaginazione, piuttosto che esporsi ai panorami banali della logica comune: «una volta giunta la notte, una volta tirati i chiovistelli, abbassate le tende, e chiuse le porte, [Ebdòmero amava] potersi riposare con sicurezza e tranquillità. Egli considerava il sonno come qualcosa di sacro e di dolcissimo [...] Ebdòmero professava lo stesso culto per i figli del sonno: i sogni» (p. 76).

I sogni, lo sappiamo, mettono a nudo verità nascoste, i desideri più reconditi che la soffocante cappa del giardino della logica non permette di liberare. E, se dalla finestra non si può scappare, occorre trovare un'altra via d'uscita. Si tratta di un altro sviluppo della *métaphore filée* della «camera mentale», che trova una meravigliosa formulazione nel romanzo surrealista di Michel Leiris, *Le Point cardinal* (1927): «Sur un lit, tout au fond de la chambre, vêtue seulement de ses bas, une femme dormait, comme un animal tapi au fond de sa coquille, et son sexe dormait aussi [...] et, d'une fêlure du plafond écaillé sortait un gigantesque doigt de plâtre orienté vers le sexe béant, point central de la chambre» (LEIRIS 1927: 34). Nell'ossessione erotica del sogno del narratore di Leiris, il sesso femminile diventa il centro della «camera mentale» e, paradossalmente, l'unica porta per uscirne: «Alors je vis l'Ingénue qui, les paupières toujours baissées, m'indiquait d'une main obscène le porche de ses cuisses. Je compris que par ce geste elle me montrait la seule issue par laquelle je pouvais encore sortir de la chambre» (LEIRIS 1927: 35). Si tratta di una scena che non preannuncia soltanto l'articolazione

⁷ Il testo viene dato nella sua versione originale francese, perché non dispone di una traduzione italiana pubblicata. Un comportamento analogo verrà adottato per gli altri romanzi non ancora tradotti in italiano.

di una metafora in De Chirico ma che, più recentemente, sta anche alla base dell'immaginario sottinteso nella famosa sequenza in bianco e nero del film di Pedro Almodóvar, *Habla con ella* (2002), nella quale un uomo in miniatura entra (o esce?) nel corpo della sua amata attraverso il suo sesso.

In tutte le variazioni sulla metafora della «camera» interiore mostrate finora, è evidente come i surrealisti e De Chirico attingano a un immaginario che, in parte, hanno contribuito a costruire insieme. Nonostante il rapporto di amore e odio, la collaborazione instaurata dall'artista italiano con il gruppo di Breton fin dai tempi della rivista «Littérature», quando i surrealisti lo innalzavano al di sopra di Picasso per la sua capacità di resa di «un tragique quotidien plus inquiétant et plus multiple» (VITRAC 1922: 11), resta attiva in virtù di un'affinità di ricerca poetica ed estetica. Un'affinità che possiamo trovare confrontando *Ebdòmero* con altre opere surrealiste presenti nella biblioteca di De Chirico, che aprono all'analisi di tematiche irradianti dalla metafora della «camera mentale» o della «biblioteca con vista».

Prendiamo ad esempio il romanzo che René Crevel pubblica nel 1927, *Babilonia*, e che narra un frammento di una vicenda familiare travagliata, vista e interpretata attraverso gli occhi di una bambina. Analogamente a *Ebdòmero*, la bambina senza nome di *Babilonia* ha tendenza a ritirarsi solitaria, in camere in penombra, per lasciarsi andare a pensieri, sogni e congetture sugli eventi che stanno travolgendo l'esistenza tranquilla della sua famiglia: «nella penombra di una casa con le tende tirate, nel grembo di una poltrona di mogano e velluto di Genova, è un conforto, quasi una gioia, imparare a conoscere» (CREVEL 2007: 21). La camera chiusa e le tende semi-tirate sono una rappresentazione metaforica degli stadi di dormiveglia che, a loro volta, intrattengono un rapporto privilegiato con il lessico marittimo. Sempre in *Babilonia* possiamo infatti leggere: «una poltrona di mogano e velluto rosso è diventata lo scafo di una nave» (CREVEL 2007: 22). Anche in *Ebdòmero* l'insonnia è legata a visioni dell'«oceano in tempesta, con dei [sic] gnomi che smorfiaggiavano e gesticolavano ostilmente sulla cresta schiumosa delle onde» (DE CHIRICO 1990: 19); o di «tante barchette [che] vogavano come in sogno» (DE CHIRICO 1990: 29). Ovviamente il grado di agitazione del mare e delle scene marittime connesse è strettamente vincolato alla serenità dello spirito di colui che immagina: «Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli dalla risacca e, finalmente [...] abbandonò il suo fragile schifo e si issò alla finestra che era posta molto in alto» (DE CHIRICO 1990: 43-44). La tranquillità e la penombra dello spazio interno, la sensazione ovattata del velluto e la fluidità connotata dal lessico

marino della bambina di *Babilonia*, anche se dissimile dai momenti di inquietudine legati al dormiveglia in *Ebdòmero*, riflette uno stesso interesse per lo spazio della «camera mentale» associato al sogno, che è sovente legato a immagini oceaniche e marittime.

L'acqua e il silenzio degli abissi dell'oceano, la deriva di barchette instabili sulla superficie del mare, costituiscono dunque uno scenario metaforico perfetto per la risacca incongruente di immagini oniriche, tanto in *Ebdòmero* quanto in altri romanzi surrealisti. All'inizio del romanzo, ad esempio, Ebdòmero si trova di fronte a un pianoforte a coda e s'immagina una catastrofe, che sfocia in una digressione sull'immaginario marittimo. Il protagonista riflette sulla vastità del «disastro nell'abisso melogeno» (DE CHIRICO 1990: 12), nel caso in cui le candele accese del candeliere che sta accanto allo strumento musicale si riversassero sulle corde del piano aperto. Il legame tra lo strumento e il mare si esplica quando il protagonista, insieme ai suoi due compagni, «s'immaginarono di essere i passeggeri d'un sottomarino perfezionato e di sorprendere attraverso i vitrei sportelli della nave i misteri della fauna e della flora oceaniche [...] un silenzio strano ed inspiegabile pesava gravemente sopra tutta la scena» (DE CHIRICO 1990: 12).

La catastrofe sottomarina, l'associazione del sogno e dell'immaginazione all'atmosfera del naufragio, ci pone davanti a quel volume della libreria surrealista di De Chirico che più di tutti si ritrova all'interno di *Ebdòmero*, vale a dire *La Liberté ou l'amour!* di Robert Desnos, pubblicato a Parigi nel 1927. De Chirico certamente non ignorava la presenza ne *La Liberté ou l'amour!* di una citazione indiretta alla sua opera pittorica: «Corsaire Sanglot s'ennuyait! L'ennui était devenu sa raison de vivre. Il le laissait croître en silence, admirant chaque jour qu'il ait pu encore augmenter. C'était l'Ennui, grande place ensoleillée, bordée de colonnades rectilignes, bien balayée, bien propre, déserte» (DESNOS 1999: 371). Il silenzio e la noia che dominano una piazza assolata, dove ogni oggetto proietta ombre lunghe e nere come presagi, rimanda il lettore a tele come *La Malinconia (Solitude)*, dipinta da De Chirico nel 1912: le colonne rettilinee e ombrose, che ricordano l'architettura delle piazze emiliane, amplificano il senso di infinita calma e, al tempo stesso, di infinito vuoto, evocato da una statua classicheggiante, con la testa poggiata sul dorso della mano. La descrizione corrisponde d'altronde a una piazza che lo stesso De Chirico delinea in *Ebdòmero*: «Abitava un modesto appartamento al disopra dei portici che inquadravano la piazza principale della città. Dalla sua finestra poteva vedere il lato posteriore della statua [...] in mezzo alla piazza» (DE CHIRICO 1990: 50).

Nonostante i rimandi alla mitologia classica⁸ occupino uno spazio privilegiato nell'immaginario di De Chirico, in linea con la sua produzione artistica, i punti di contatto tra *Ebdòmero* e *La Liberté ou l'amour!* sono numerosi e coinvolgono essenzialmente tre tipi di immaginario condiviso: l'immaginario biblico, l'immaginario popolare e una fitta rete di immagini legate all'avventura e all'esplorazione. Questo sviluppo, che sembra uscire dallo spazio conchiuso della «camera mentale», per via della sua valenza collettiva piuttosto che soggettiva (si pensi al valore generale dei rimandi biblici e popolari, ad esempio), ci condurrà invece lungo una peregrinazione solo in apparenza sconfinata, perché i limiti saranno sempre legati a quella *Wunderkammer* mentale che è l'immaginazione umana.

Ebdòmero costituisce senza dubbio un parallelo con la figura di Cristo: è una guida spirituale per un numero imprecisato di «discepoli», pur essendo allo stesso tempo un eroe moderno e scanzonato, analogamente al protagonista de *La Liberté ou l'amour!*, Corsaire Sanglot. Con un pizzico d'ironia, De Chirico scrive: «così parlava Ebdòmero e i suoi discepoli [...] lo ascoltavano in silenzio, ma poiché si stringevano sempre più vicino intorno a lui, dovette fare [...] come fece nello stesso caso Cristo consigliato da un apostolo; salì sopra una barca ormeggiata alla riva e lì, ritto sulla prora, continuò il suo discorso ispirato» (De Chirico 1990: 49-50).

I due protagonisti messianici, Ebdòmero e Corsaire Sanglot, sono alla ricerca della Verità, ispirati dalla fede nell'uomo e nel suo infinito potenziale di veggenza e immaginazione. Spicca però, in entrambi i casi, una volontà di riformulare la figura di Cristo nei tempi moderni, facendo ricorso all'ironia e all'anticlericalismo: «[Ebdòmero] confessò la sua avversione per le scene bibliche, che qualificava immorali e lascive» (De Chirico 1990: 55). Una critica che sfocia in un elogio dei tempi storicamente più attuali: «[Ebdòmero] pretendeva che nell'idea del Cristo raffigurato sotto l'aspetto d'un agnello si celasse una spinta sensuale di un genere del tutto speciale e concluse declamando un elogio esagerato dei caffè che hanno i divani di velluto rosso e il cui soffitto è ornato secondo la moda del 1880» (De Chirico 1990: 55). E in Desnos, la vicenda di Cristo viene metaforizzata e trasposta in un contesto

⁸ Si consideri, ad esempio, la densità di rinvii mitologici nel seguente passaggio di *Ebdòmero*: «Però là, proprio vicino, avvenimenti d'una inaudita solennità si seguivano con la fatalità che la Dea Storia, seduta sopra una nuvola, un libro aperto posato sopra le cosce, aveva imposto al loro seguito [...] Mercurio, che in quel momento sorvolava quei luoghi, guardò sotto e quando le cannonate svegliarono gli echi della valle, egli fece gesti di gioia agitando il suo caduceo» (DE CHIRICO 1990: 71).

onirico/marino (con 12 sirene al posto di 12 apostoli), nel quale le colonne greche sono accostate ai pali del telegrafo: «son esprit [...] interprétait à sa guise le paysage. Il revoyait le Christ accompagné de ses douze sirènes s'acheminant vers son destin; un ciel d'ébène sur lequel se détache la croix rouge sang, à droite et à gauche des papyrus égyptiens, un débris de colonne grecque et son chapiteau au pied, à l'horizon des fils télégraphiques» (DESNOS 1999: 341).

La figura di Cristo risulta osteggiata soprattutto quando è inserita all'interno della ritualità della religione acquisita. In entrambi i romanzi, questa posizione viene rappresentata con visioni febbrili e concitate che assalgono i protagonisti, quando sono in quello stato di inquietudine e fertile immaginazione che è il dormiveglia e l'insonnia. È così che Ebdòmero rivede il martirio di Cristo «insultato dalla folla e poi trascinato dai legionari davanti a Pilato [...] ma vale proprio la pena di evocare tutto ciò? L'insonnia nella notte soffocante e gli occhi della tigre fosforescenti nella camera, vicino alla zanzariera chiusa intorno all'esploratore addormentato?» (DE CHIRICO 1990: 69). Ed è nel corso di un'analoga visione che il narratore de *La Liberté ou l'amour!* arriva addirittura a immaginare di uccidere con le proprie mani Gesù: «Si j'avais été l'un des rois, ô Jésus, tu serais mort au berceau, étranglé, pour avoir interrompu si tôt mon voyage magnifique et brisé ma liberté puis, sans doute, un amour mystique m'eût enchaîné et traîné en prisonnier sur les routes du globe que j'eusse rêvé parcourir libre» (DESNOS 1999: 326).

L'uccisione sognata o anelata di Cristo corrisponde, simbolicamente, alla sepoltura della vecchia fede per la ricerca di una nuova. Inoltre, il riferimento ai Re Magi, in viaggio per inseguire una profezia e una stella, pone una prima base per il parallelo tra il viaggiatore onirico e l'esploratore di terre perdute, segnando il bisogno che l'uomo ha di andare alla ricerca di verità in un mondo enigmatico e di fondare nuove credenze, che non debbano vivere sulle rovine di un passato sepolto. Una nuova fede, insomma, che sappia riflettere le esigenze del mondo contemporaneo – donde l'immagine di Cristo associata ai divani di velluto rosso dei caffè di De Chirico, o la crocifissione sullo sfondo di colonne greche e pali del telegrafo di Desnos. E seguendo il cammino degli esploratori, assistiamo alla graduale commistione tra le immagini cristiane e le immagini estremamente popolari dei luna park e delle feste paesane. In Desnos, la sequenza biblica del Golgota diventa una kermesse a prima vista gioiosa:

sur le fond vert olive du ciel, la croix se détache, au haut de la colline. Pleurez, les vierges et les apôtres dans la grande plaine animée par le tournoi des moulins à vent, par la course des autos rouges et blanches sur les routes gris d'argent, par la musique des manèges de chevaux de bois, par les détonations sèches des tirs forains, par le roulement métallique des loteries (DESNOS 1999: 336-337).

In una sorta di circo felliniano, le immagini legate agli eventi apparentemente allegri del luna park segnano un momento di riflessione, non solo intorno all'idea di Cristo, ma anche allo scorrere del tempo: «l'oscillation à peine perceptible des mâts de cocagne imprime une vibration grisante au paysage où le pylône blanc du toboggan et l'apparition mathématique du steam-swing figurent irrésistiblement l'idée du temps qui passe» (DESNOS 1990: 337). Si tratta di eventi che entrano a far parte dell'immaginario popolare fin dall'infanzia, allo stesso modo della religione, e che meritano dunque un analogo spazio di riflessione: «i contadini e le contadine, riscaldati dalle bevande fermentate, ballano in tondo intorno agli alberi di cuccagna e lanciano in aria con grida acute i loro cappelli ornati di nastri» (DE CHIRICO 1990: 70).

Il viaggio dell'esploratore/protagonista attraverso il «popolare moderno» prosegue con immagini codificate che sfilano in quella «camera mentale» trasformata per l'occasione in caleidoscopio. Tra i riferimenti ai «film americani» (DE CHIRICO 1990: 16) e ai pugili nella spiaggia (DE CHIRICO 1990: 96), si fa strada imperiosa l'immagine del treno (DE CHIRICO 1990: 82), che costituisce uno sviluppo sul tema dello spazio abitabile della «camera mentale». I vagoni del treno sono infatti spazi chiusi, che richiamano lo spazio interiore della mente e il sentire dell'uomo. Non solo: il treno offre una dinamicità che è la metafora dell'evolversi nelle diverse fasi della vita. È in questo senso che dobbiamo leggere due riflessioni parallele in Desnos e in De Chirico: «deux rames de métro, deux trains, deux voitures, deux promeneurs dans deux rues parallèles, deux vies, couples qui se croisent sans se voir, rencontres possibles, rencontres qui n'eurent pas lieu. L'imagination modifie l'histoire» (DESNOS 1990: 380); e «uomo prototipo del grande viaggiatore, pronto a difendere il fanciullo ammalato che minacciano le mani rapaci dei banditi in questo treno che puzza di bestiame bagnato dall'acquazzone di agosto» (DE CHIRICO 1990: 54). Il treno diventa il simbolo della vita, la metafora del grande viaggio compiuto dall'uomo nel corso della sua esistenza.

Dall'immagine metaforica della camera/biblioteca come scatola delle esperienze e delle meraviglie umane, capace di dar vita a sogni e digressioni

immaginarie, si arriva, proprio attraverso le esperienze oniriche, al movimento, al viaggio e all'avventura nella foresta degli enigmi che la vita stessa pone. Un'avventura che è associata in entrambi i romanzi all'esplorazione sullo sfondo di uno scenario polare e oceanico: «l'esploratore [...] pensava ai disgraziati orsi polari, aggrappati agli iceberg vaganti alla deriva e i suoi occhi si inumidivano di lacrime» (DE CHIRICO 1990: 24); e in Desnos «je connais le rôle froid et la mort pharaonique des explorateurs arctiques et antarctiques, avec ses anges rouges et verts et le scorbut et la peau brûlée par le froid» (DESNOS 1999: 345). Due immagini di esploratori artici o antartici, due scene fondamentalmente connesse alla morte: è sorprendente trovare un analogo ricorso alle metafore dell'oceano, dell'avventura e del ghiaccio per narrare le vicende di protagonisti essenzialmente metropolitani.

Il cerchio si è pressoché chiuso: dall'isolamento della camera all'evocazione dell'umanità tutta intera con i riferimenti biblici e il popolare moderno, in una sequenza di fotogrammi che si succedono mossi dalla curiosità e dalla spinta verso l'esplorazione del protagonista. Nel movimento per scoprire gli enigmi del mondo, la memoria suggerisce all'uomo-esploratore che il vero enigma è da ricercare in se stessi, proprio all'interno di quella camera dalla quale era salpato alla ricerca di *una* verità: «l'esploratore usciva sul balcone della sua casetta suburbana; lasciando la sua camera dalle pareti coperte di pellicce e di fotografie raffiguranti navi nere come macchie d'inchiostro in mezzo al candore dei banchi di ghiaccio, l'esploratore guardava meditabondo» (DE CHIRICO 1990: 24). L'uomo che osserva, sia esso pittore o poeta (evocato dall'allusione all'inchiostro sul candore dei banchi di ghiaccio), è il punto di inizio e il punto di arrivo di questi due romanzi, che riprendono in qualche modo il *topos* dell'avventura di Ulisse attraverso i mari, dove la scoperta interiore ed esteriore procedono di pari passo.

La memoria e la spinta verso la scoperta di nuovi enigmi – la spinta, dunque, verso la conoscenza – sono il *fil rouge* che lega l'uomo al suo passato soggettivo (alla sua infanzia), ma anche al suo passato di Uomo esploratore e scopritore (all'immaginario religioso e mitico). La memoria gestisce l'idea del tempo e, all'interno dello spazio della narrazione, è in grado di incidere anche sullo scorrere degli eventi fittizi: «trois admirables nageuses en maillot rouge se livrent sans contrainte au caprice des vagues douces et sont pour le jeune poète accroupi sur un rocher le point de départ d'un drame aventureux où la tempête et les passions humaines concourent à le heurter à de magiques amoureuses» (DESNOS 1999: 337). Il ruolo di questa protagonista assoluta del romanzo di De Chirico che è la memoria, è dunque, al

tempo stesso, l'ancora di salvezza che tiene legato l'uomo a una rassicurante realtà e una tiranna che si impone sull'esistenza onirica dell'essere umano, svalutandola e trasformandola in una mera parentesi notturna: «l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria, e in condizioni normali questa si compiace di riproporgli in modo impreciso le circostanze del sogno, di privare quest'ultimo di qualsiasi consequenzialità attuale» (BRETON 1987: 19).

Tutto giocato sul filo dell'interpretazione e della creazione di un paesaggio interiore – come suggeriva già, nel 1920, l'allora dadaista Julius Evola con l'opera a quattro voci *La parola oscura del paesaggio interiore* – e sulla persistenza del ricordo – così come l'avrebbe immortalata Dalí nel 1931 con la tela degli orologi molli *La persistenza della memoria – Ebdòmero* si propone come punto di raccordo e di formulazione originale delle preoccupazioni filosofiche dell'avanguardia di inizio Novecento. Resoconto dell'iniziazione dell'artista (l'essere puro) alla conoscenza e alla vita, il romanzo si pone al crocevia di un dibattito che stava particolarmente a cuore ai surrealisti circa i limiti tra realtà e sur-realtà, tra coscienza e spinte provenienti dall'inconscio. Partendo dalla sua camera, con l'esperienza accumulata sugli scaffali della sua metaforica biblioteca, Ebdòmero riprende la riflessione sul ruolo del sogno nei momenti di veglia, quegli intervalli che la tradizione filosofica razionalista ha arbitrariamente associato allo stato reale della vita. E da vero avanguardista, il De Chirico di *Ebdòmero* rimette in questione le certezze acquisite e polverose; e, affacciato dalla sua finestra sul «giardino velenoso della logica», ci lascia con un interrogativo insolubile: la vita è forse riducibile a «un'immensa menzogna?», all'«ombra di un sogno fuggente?» (DE CHIRICO 1990: 85). Ogni lettore risolverà l'enigma all'ombra della sua camera dalle tende calate.

BIBLIOGRAFIA

- ANTLE, M.: *Cultures du Surréalisme*. Paris: Acoria, 2001.
 «Bifur». Paris: Éd. du Carrefour, 25 luglio 1929, n° 2.
 BRETON, A.: *Manifesto del surrealismo* (1924). In: *Manifesti del surrealismo*. Introduzione di G. Neri, trad. Liliana Magrini. Torino: Einaudi, 1987.
 BRETON, A.: *Nadja* (1928). Nota di Lino Gabellone, trad. Giordano Falzoni. Torino: Einaudi, 1972.
 CHRISTIN, A.-M.: «Hebdomeros», Théâtre de mémoire. *Littérature*, février 1987, n. 65, p. 20-36.
 CREVEL, R.: *Babilonia*. A cura di T. Collani. Bologna: CLUEB, 2007.
 ECO, U.: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.

- DE CHIRICO, G.: *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*. Paris: Éd. du Carrefour, 1929.
- DE CHIRICO, G.: *Ebdomero*. Milano: Bompiani, 1942a.
- DE CHIRICO, G.: A fragment of *Hebdomeros*. Trad. R. H. Knight. *Arson. An Ardent Review*. London, 1942b, p. 29-30.
- DE CHIRICO, G.: *Hebdomeros*. Trad. P. Bowles. *View*. New York, dicembre 1944a, IV serie, n. 4, p. 124, 144-146.
- DE CHIRICO, G.: *Hebdomeros*. Trad. P. Bowles. *View*. New York, autunno 1944b, IV serie, n. 3, p. 80-82.
- DE CHIRICO, G.: *Ebdòmero*. Genova: Il Melangolo, 1990.
- DE CHIRICO, G.: *Ebdomero*. Milano: SE, 1992.
- DESNOS, R.: *La Liberté ou l'amour!* (1927). In *Œuvres*. A cura di M.-C. Dumas. Paris: Gallimard, 1999, p. 317-394.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M.: *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Paris nel 1930*. Milano: Skira, 1998.
- LEIRIS, M.: *Le Point cardinal*. Paris: Sagittaire, 1927.
- LIMBOUR, G.: *L'Acteur du Lancashire* (1923). In *L'Acteur du Lancashire ou L'Illustre cheval blanc*. Paris: Gallimard, 1930.
- RIESE, Hubert R.: The Fabulous Fiction of Two Surrealist Artists: Giorgio de Chirico and Max Ernst. *New Literary History*, Autumn 1972, IV, n. 1, p. 151-166.
- VITRAC, R.: Giorgio De Chirico. *Littérature*, nouvelle série, marzo 1922, n. 1, p. 10-11.

ROOM WITH A VIEW: THE SURREALIST LIBRARY
IN *HEBDOMEROS* BY GIORGIO DE CHIRICO

Streszczenie

De Chirico's novel *Hebdomeros* (1929) is deeply influenced by contemporary Surrealist theories. Imitating the metaphoric space of a library, the narration combines the two dimensions of interiors and exteriors. The hero himself, Hebdomeros, is a room with a window – a window which is the direct link with the external world. Inside, the erudition deriving from experience and memory; outside the contemporary life, with its solicitations and spontaneity. Life is, in De Chirico's and his alter ego Hebdomeros's mind, an intricate skein of enigmas, waiting to be interpreted.

In order to accomplish the difficult task of interpretation, one has to compare *Hebdomeros* with other coeval surrealist novels: René Crevel's *Babylone* (1927); Robert Desnos's *La Liberté ou l'amour!* (1927); Georges Limbour's *L'Acteur du Lancashire* (1923); Michel Leiris's *Le Point cardinal* (1927); Breton's *Nadja* (1928). De Chirico absorbed the deep sense of Surrealism: a man has to walk along an initiating path, guided by his thoughts and memories, with no other end than self-understanding.

Parole chiavi: De Chirico, *Hebdòmeros*, surrealismo, romanzo, spazio metaforico, inizio.

Key words: De Chirico, *Hebdòmeros*, Surrealism, novel, metaphorical space, initiation.