

Paolo Baldacci

**Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940  
(dai *Manoscritti Parigini* a *Il Signor Dudron*)**

La vicenda artistica e personale di de Chirico è uno dei problemi irrisolti nella storia della cultura del XX secolo. Nessuno dei grandi protagonisti che lasciarono il segno nei trent'anni che vanno dal 1909 alle soglie della seconda guerra mondiale, è così difficile da conoscere, da capire e da interpretare. De Chirico, come ha recentemente scritto Wieland Schmied, non ha fatto altro per tutta la vita che spargere false tracce e falsi indizi su di sé, sulle sue origini e sulla genesi della sua opera. Le indagini sulla sua persona le considerava come sguardi indiscreti che lo turbavano nel profondo e, invece che aiutarle, le ha ostacolate e depistate.

Il motivo di questo comportamento, prima episodico o limitato a fatti marginali, poi divenuto uno dei suoi tratti distintivi, è soprattutto di ordine psicologico e solo secondariamente pratico.

Egli ebbe infatti un rapporto difficile col mondo esterno e con “gli altri”, dai quali si sentiva ed era troppo vulnerabile. Le sue paure e le sue angosce condizionarono i suoi rapporti col prossimo, e prima di tutto con le donne. Tendenzialmente timidissimo, quando si apriva lo faceva con ingenuità ed entusiasmo e rimaneva immediatamente ferito.

Il suo straordinario universo di forme poetiche scaturì da un malessere esistenziale radicato in storie familiari e intime, da un conflitto interno che lo rendeva incapace di accettare le proprie inclinazioni più profonde, in contrasto con l'educazione e la morale che aveva ricevuto. De Chirico visse con vergogna questo dissidio, e come portando dentro di sé il peso di una colpa, finché, con l'andare del tempo, non riuscì a trovare un equilibrio, confessandosi nei suoi romanzi e nei suoi vari scritti, e dipingendo, cioè praticando una sorta di anamnesi che, posta dapprima sotto il segno doloroso ma fecondo della sindrome malinconica, venne sempre più temperata dallo scudo di una forte ironia.

Per quanto ciò avesse lenito col tempo molte angosce e paure, egli non riuscì a sottrarsi completamente alla costrizione psicologica che lo attanagliava. Decise allora di costruirsi una prigione a sua immagine e somiglianza. incominciò a travestirsi, dipingendo e scrivendo, e solo così, rifiutando ogni contatto con gli altri, di cui aveva sempre avuto paura, ritiratosi dietro un bastione da lui stesso eretto, con una carceriera da lui scelta e “mascherato da pazzo”, si ritagliò l'ultimo margine di libertà. La maschera amletica come unica possibilità di esprimersi, la finzione dell'autoritratto in costume, sia pittorico sia letterario, per consegnarsi ai posteri non come si è veramente stati, ma come caparbiamente si sarebbe voluti essere, sono la cifra distintiva dell'ultimo de Chirico. “Un uomo che si addentrava nell'autodistruzione ammantato di grandezza”, come lo definì Julien Levy, il suo gallerista americano.

In questo intervento cercherò di riassumere i temi ricorrenti sparsi nei suoi scritti che ci permettono di ricostruire l'immagine vera dell'uomo e dell'artista, delle sue paure, dei suoi segreti e dei suoi travestimenti, al di là della maschera, delle tante maschere, e di farlo emergere nelle vette della sua grandezza e negli abissi delle sue abiezioni<sup>1</sup>, che sono due facce della stessa grandiosa medaglia.

Chiunque studi l'origine dell'arte metafisica si accorge che essa nasce dall'intreccio di profondi e talvolta dolorosi sedimenti autobiografici esorcizzati in proiezioni simboliche attraverso ricche e varie suggestioni culturali. Fu probabilmente Savinio, nelle primissime fasi della loro collaborazione, tra l'estate 1908 e l'estate 1909, a trovare il modo di raccontare di sé, nel “Poema Fantastico”, attraverso le figure del mito.<sup>2</sup> Giorgio adottò il metodo del fratello fin dai primi quadri

---

<sup>1</sup> Si veda la lirica del 1927 dedicata a R(aissa) L(ork), pseudonimo di Raissa Gurievitch Krol, *Forêt sombre de ma vie*, dove l'autore elenca dieci coppie di contrapposizioni estreme, in positivo e in negativo, del suo carattere. G. De Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino, 1985, p. 325.

<sup>2</sup> G. Roos, *The most profound Music Ever Written (1909-1910) – On the Early Collaboration Between Alberto Savinio and Giorgio de Chirico*, in “Alberto Savinio” exhibition catalogue, Paolo Baldacci Gallery, New York 1995, pp. 49-68; P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, la Metafisica (1888-1919)*, Leonardo – Electa, Milano 1997, pp. 42-44 e 55-57.

ispirati a Böcklin, ma in un primo tempo mise in secondo piano il filtro ironico di cui si serviva Alberto e scelse come nume tutelare del suo processo creativo la Melanconia.<sup>3</sup> Il suo universo poetico è occupato da figure ingombranti e da fantasmi ossessivi: il padre, trasformato in simbolo di mascolinità dionisiaca; la madre, protettiva e padrona, ombra sempre dominante cui cerca invano di sottrarsi; la patria italiana, che rappresenta il suo bisogno di identità e di rifugio; e, infine, la pazzia di cui coglie preoccupato le tracce nelle vicende familiari<sup>4</sup> e che lo spaventa e lo attira, con l'esempio dell'ultimo Nietzsche, per il sottile confine che la separa dal massimo della lucidità e dalla chiaroveggenza.

Insicurezza, timidezza, angoscia e paura lo tormentarono per anni lungo una vita che, dal titolo di uno dei suoi quadri più famosi, può ben definirsi un "viaggio ansioso", sempre alla ricerca di una copertura, di un bastione di difesa, di una porta dietro la quale chiudersi a doppia mandata, per acquattarsi, con una pistola accanto, nella penombra costantemente cercata.

### **Dai Manoscritti ai racconti del 1928**

I frammenti lirici dei manoscritti parigini risalenti al 1911-1913 sono gli unici testi di de Chirico fin oltre la metà degli anni venti che ci permettono di raccogliere le prime tessere per comporne un mosaico caratteriale. Essi ci presentano un uomo dalle sensazioni acutissime e portato alla sofferenza. Lo turbano le memorie dolorose dell'infanzia, soprattutto la mancanza del padre continuamente in viaggio e in pericolo, e il ricordo della sua morte, sempre evocata dall'immagine delle finestre con le imposte chiuse.<sup>5</sup> Lo inquietano amori impossibili, voltati in romantiche castità platoniche,<sup>6</sup> ma anche sensazioni ambiguamente erotiche indirizzate al sesso maschile.<sup>7</sup> Ci appare un giovane di poco più di vent'anni che non conosce il sorriso, che sente sempre vicino a sé "il dolore tutto di nero vestito"<sup>8</sup>, e che accanto al letto, insieme a un bicchier d'acqua e alla foto di una donna dallo sguardo triste e attonito, vorrebbe tenere, per difendersi, una pistola automatica.<sup>9</sup> Un uomo che nel momento del bisogno si aggrappa al coraggio e alla forza della madre.<sup>10</sup>

Nei racconti del 1928, *Le Fils de l'ingénieur* e *Le Survivant de Navarin*,<sup>11</sup> troviamo lo stile che caratterizzerà *Hebdomeros*, fatto di metafore introspettive sempre in bilico tra il ricordo personale e la deformazione fantastica, e molti motivi che torneranno con insistenza negli scritti posteriori. Il bisogno di rifugio e di sicurezza prende le forme inquietanti del ritiro nell'ombra con un revolver o un pugnale a portata di mano, o quelle più innocenti dei documenti perfettamente in regola e dei

---

<sup>3</sup> Sull'importanza della Melanconia nel processo creativo di de Chirico vedi P. Baldacci, *De Chirico, la metafisica, 188-1919*, Milano, Leonardo – Electa 1997, pp. 133-134. Mentre l'Ironia presuppone una volontà creativa dominata dalla logica, con una presa di distanza dal nucleo emotivo, la Melanconia comporta l'abbandono del soggetto ai demoni meridiani e alle fantasie amorose di un desiderio mosso dal dolore, alle visioni e alle allucinazioni.

<sup>4</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 12-13 e 91-92.

<sup>5</sup> Citiamo dall'edizione di M. Fagiolo: G. De Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, Einaudi Torino, 1985: *Belles journées affreusement tristes, volets clos.* (p.25) ; *L'enfant réveillé (...)* le souvenir du père qui voyage en des pays lointains lui serre le cœur... (p.25) ; *Les voix qu'on entend dans les maisons aux fenêtres closes* (p. 27) ; *Toutes les fenêtres étaient closes ...* (p. 28) ; *Qui m'a montré la grande fenêtre noire / qui m'a montré là-bas la triste maison...* (p. 29) ; *Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos* (p. 36).

<sup>6</sup> (...) *La dame hélas trop belle*

*Je voudrais mourir pour ses yeux de velours.* (Espoirs, p. 24)

<sup>7</sup> Come la visione del corpo pallido e bianco di un frate, bello come una statua dell'amore, intravisto attraverso il putrido cilicio (p. 27): *je vis la beauté de son corps pâle et blanc comme une statue de l'amour.*

<sup>8</sup> *La douleur toute de noir vêtue est debout près de toi ...* (p. 27).

<sup>9</sup> *Près de son lit il y a aussi un verre d'eau et un pistolet automatique, et une photographie de femme au regard triste et étonné.* (p. 25). Si vedano anche i testi citati a nota 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>11</sup> I due racconti erano inclusi nella monografia di Waldemar George, *Chirico, avec des fragments littéraires de l'artiste*, Éditions des chroniques du jour, Paris 1928, e sono stati riediti in M. Fagiolo e P. Baldacci (a cura di), *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929*, edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, pp. 599-607.

medicinali sempre in tasca.<sup>12</sup> Il tema della follia, che fin dalla prima giovinezza aveva esercitato su di lui il proprio fascino morboso, si presenta nella figura di un giovane pittore tedesco, autore di quadri che i critici definiscono “letteratura”. Uno sdoppiamento chiarissimo, con la precisa identificazione in Kurt Gartz, il fratello pazzo di Fritz, suo compagno di studi a Monaco, che si era suicidato nel 1910.<sup>13</sup>

I discorsi salottieri sulle gravidanze, sui parti e sui sistemi anticoncezionali, buttati lì come esempio di conversazioni che causano gelo e imbarazzo<sup>14</sup>, anticipano gli attacchi di *Hebdomeros* alle società “puritane e legiferate”, così come la curiosa fantasia “di un monaco isterico che sogna ideali repubbliche platoniche nelle quali gli ecclesiastici, sotto l’egida della legge, potrebbero accoppiarsi regolarmente e igienicamente ogni notte con donne belle come statue” rivela con una certa ironica *nonchalance* l’anticonformismo delle idee sessuali che professava quando si sentiva libero dagli obblighi imposti dalla società.

### Dal giovane Ebdòmero al Signor Dudron

*Hebdomeros*, uscito alla fine del 1929,<sup>15</sup> non è un libro di pura fantasia. De Chirico stesso, scrivendo a René Gaffé nell’aprile del 1930, lo descrive così: “è una serie di storie che racconto, per la maggior parte ricordi; ricordi recenti, ricordi della prima giovinezza, ricordi d’infanzia. Vi sono anche ricordi di letture e di cose sentite raccontare; il tutto amplificato, esagerato ed esaltato dai tratti dell’immaginazione. Vi sono anche cose (...) che ho inventato nel momento stesso in cui scrivevo. *Hebdomeros*, del resto, sono io. Non c’è nel mio libro nessun lato simbolico né teorico ...”<sup>16</sup>

Pensato e scritto tra i trentasette e i quarant’anni, rispecchia sensazioni e riflessioni che non sono più quelle ormai lontane che mettevano in scena i fantasmi di un’adolescenza traumatica. L’autore ha saputo con gli anni irreggimentare le sue intuizioni e governarle con un metodo dai solidi fondamenti teorici, ma nonostante questo sente ancora il “passo dell’orso inquietante ed ostinato” che lo segue sulle scale di casa “con la testa bassa e l’aria di pensare ad altro”, e avverte l’odore caldo del sangue dei gladiatori salire dall’arena sotto l’enorme velario teso contro il sole

---

<sup>12</sup> *Quel plaisir alors de se réfugier dans l’ombre, de glisser dans la nuit, au fond du parc royal derrière le palais, une main sur la crosse du pistolet, l’autre sur la garde du poignard, avec tous les passeports et les papiers d’identité en règle, les poches bourrées d’objets utiles: flacons de teinture d’iode, cachets de pyramidon, plumes stylographes, etc., à l’abri de la morsure des vipères, grâce à des chaussures très hautes, d’une solidité à toute épreuve et munies d’une double, triple et même quadruple semelle. Ah ! qu’on était bien alors dans l’ombre ! Entre les troncs des cyprès séculaires et des chênes vaticinateurs on pouvait voir sans être vu.* (Fagiolo Baldacci, op. cit. 1982, p. 599). Quella della pistola automatica a portata di mano è una vera ossessione. Si veda *Ebdòmero* 1971, p. 81: *Ebdòmero si credeva al sicuro in quella capanna poiché non aveva scorto nei dintorni nessuna traccia di essere umano; però malgrado le apparenze rassicuranti, non si fidava, non era uomo da fidarsi delle apparenze; si ricordava quante volte, nella sua giovinezza, le apparenze lo avevano ingannato; ragione per cui egli stava in guardia e di notte non dormiva che d’un occhio, tenendo il suo bastone piombato e la sua pistola automatica a portata di mano; spesso non si toglieva nemmeno le scarpe e si coricava mezzo vestito per poter parare, se il caso avesse dovuto presentarsi, ad ogni spiacevole sorpresa.*

<sup>13</sup> Per il tema della pazzia di Kurt Gartz, rielaborata nel racconto del ’28 e descritta con le stesse parole nelle *Memorie* del 1945, e per la parziale identificazione di de Chirico con il suo personaggio, vedi G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti (Monaco Milano Firenze 1906-1911)*, Bora, Bologna 1998, pp. 175-176.

<sup>14</sup> *Le Survivant de Navarin*, in Fagiolo – Baldacci, cit., 1982, p. 603 (vedi più avanti, nota 21).

<sup>15</sup> G. de Chirico, *Hebdomeros - Le peintre et son génie chez l’écrivain*, Collection Bifur, Éditions du Carrefour, Paris 1929. Le principali edizioni italiane, nella traduzione dell’autore, sono: (1942) Bompiani, Milano; 1957, Roma presso l’autore; 1961, Roma (s.n.); 1971, Longanesi, Milano (con trocopertina di G. Manganelli); 1990, Il Melangolo, Genova; 1999, SE, Milano, con uno scritto di Jole De Sanna e una nota di Paolo Picozza; 2003, Abscondita, Milano, con uno scritto di Jole De Sanna e una nota di Paolo Picozza. Ultimamente *Ebdòmero* si trova anche in *Giorgio de Chirico, Scritti*, vol. I, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008. I nostri riferimenti di pagina sono all’edizione Longanesi del 1971.

<sup>16</sup> Lettera a R. Gaffé (asta M. Loudmer, Hotel Drouot, Parigi, 11/12/1996)

pomeridiano, o l'urlo bestiale delle legioni che irrompono tra gli stucchi di un salotto parigino in stile "Napoléon III".

E' impossibile riassumere un libro come questo, perché *Hebdomeros* non ha storia né svolgimento. Chi lo legge viene come rapito in un gorgo ed è talvolta attanagliato dall'impressione di non poterne uscire più, colpito da un quantità di immagini, situazioni, atmosfere, spesso distanti o contrastanti, che si armonizzano e si amalgamano grazie a una scrittura dotata di straordinarie capacità descrittive ed evocative. La sensazione finale è quella di un grande sconcerto, come se si fosse toccata con mano una pazzia lucida, quella "grande pazzia", per usare le vecchie parole dello stesso de Chirico, "che non appare a tutti ma che si agita dietro il paravento inesorabile della materia".

Il libro inizia con l'esplorazione da parte del protagonista e di due amici di un edificio "che faceva pensare a un consolato tedesco a Melbourne" e che ha tutte le caratteristiche di contaminazione estetica tipiche della pittura di de Chirico di quegli anni. Fin dalla prima sala, completamente vuota di mobili e simile alle sale da gioco di Montecarlo, i giovani si imbattono in "due gladiatori dalla maschere di scafandri" che si esercitano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato di un maestro. "*Gladiatori!* Questa parola contiene un enigma", esclama Ebdòmero annunciando uno dei motivi principali del racconto.<sup>17</sup>

Seguono ricordi e associazioni di immagini e odori: teatro di varietà, soffitti illuminati, paradiso dantesco, pomeriggi romani "alla fine dello spettacolo, quando il sole declinava e l'immenso velario aumentava l'ombra sull'arena da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue ...". Il tema del sangue e dell'attrazione che il protagonista prova per le scene violente ritorna spesso incrociandosi col tema della paura, come nella successiva scena del vaso rotto, che per associazione gli fa evocare "la paura dei grandi scarafaggi neri in fondo ai vasi vuoti" e, infine, l'immagine dei pesci richiamata dalle parole *grande* e *nero*. Pesci, uguale pescatore. Ricordo di una scena vista "sulle rive sassose d'un' isola arida", che "fu per Ebdòmero la causa di una delusione seguita da un sentimento di vergogna". La moglie del pescatore canta una canzone per scongiurare i pericoli del mare: angoscia per la disgrazia imminente e improvvisa delusione di Ebdòmero nel vedere che il pescatore non è in procinto di morire in una tempesta ma è tranquillamente seduto a riparare le sue reti.<sup>18</sup>

"Dopo tutto egli avrebbe dovuto rallegrarsi pensando che il pescatore, anziché essere divorato dai grandi pesci neri in fondo alle acque profonde, aggiustava tranquillamente le sue reti vicino alla sua capanna. Ma la natura degli uomini è fatta così; è ghiotta di drammi, di tragedie. Siamo sempre delusi quando nella strada, approssimandoci ad un assembramento, vediamo che si tratta semplicemente di un mercante di penne stilografiche in mezzo ad una cerchia di curiosi, mentre da lontano immaginavamo orribili catastrofi con vetture ridotte in briciole e uomini in poltiglia; oppure in presenza di due individui eccitati che s'insultano violentemente, vediamo il loro litigio risolversi senza che si azzuffino e ci offrano lo spettacolo d'uno di quei magnifici combattimenti a pugni nudi di cui i film americani sono tanto prodighi e i film europei, ohimè!, tanto avari. Ebdòmero pensò a queste cose esaminando e analizzando il suo stato d'animo; finì con l'aver vergogna di quanto provava e s'incamminò verso l'albergo per il pasto serale, arrossendo come una casta fanciulla la quale, intenta ad inseguire dietro un cespuglio una farfalla, si trovasse d'un tratto in presenza di un individuo maschio e adulto, con le gambe piegate e scartate e le natiche sui talloni, largamente sbragato, e in procinto di soddisfare un bisogno altrettanto naturale quanto impellente".

Lucidissima è la consapevolezza del significato sessuale dell'attrazione morbosa che Ebdòmero prova per le scene violente e il sangue, e che lo conduce a reagire come una "casta fanciulla" turbata da una specie di orgasmo repulsivo che associa il sesso agli escrementi.

La perdita di coscienza che si accompagna per lui alle azioni violente, anche quelle più innocenti, è documentata nel famoso episodio della scarpa rotta presa a calci con gli amici.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ebdòmero*, 1971, p. 12 (i passi sono citati nella traduzione italiana dell'autore).

<sup>18</sup> *Ebdòmero*, 1971, pp. 15-18

<sup>19</sup> *Ebdòmero*, 1971, p. 36: "... il più agitato e il più scalmanato di tutti era Ebdòmero, che avendo completamente perduto il suo aspetto nostalgico e meditabondo saltava come un selvaggio e cacciava urla di gioia ogni volta che la punta del suo

A un certo punto entrano in scena pirati minacciosi che gettano lo scompiglio tra gli abitanti delle ville che sulle alture cingono a levante la bianca città del filosofo Lifonzio (metà Nietzsche e metà de Chirico), dominata da un grande casamento simile a una fortezza e situato sulla più alta di queste colline.<sup>20</sup>

“Quando le vele nere dei pirati apparivano lontano sul mare, gli abitanti delle ville correvano a rifugiarsi in quel casamento; essi portavano seco i loro oggetti più preziosi, i loro libri, i loro strumenti da lavoro, biancheria e abiti, niente armi, avevano in orrore le armi e del resto ne ignoravano completamente il maneggio. Non soltanto non avevano armi in casa ma evitavano, specialmente davanti ai loro figliuoli, di pronunciare il nome di un’arma; le parole: rivoltella, pistola, carabina, pugnale, erano considerate da quelle persone isteriche e puritane come parole *tabù*. Se qualche forestiero, ignorando tali strane abitudini cominciava a parlare di armi in casa loro, egli creava tosto un senso di malessere difficile a far svanire. Quando poi i ragazzi erano presenti, il malessere diventava intollerabile. La sola arma di cui si poteva pronunciare il nome era il cannone, perché non si usa avere cannoni in casa. Essi non lasciavano nelle ville abbandonate che alcuni vecchi mobili e animali imbalsamati, il cui aspetto, in mezzo alle camere vuote, spaventava i primi pirati che sfondavano le porte, sitibondi di massacro e di saccheggio. I rifugiati del casamento godevano inoltre di grandi comodità. (...) Tutto questo permetteva ai rifugiati di dimenticare la loro situazione di assediati e di credersi in uno di quei luoghi di cura, veri paradisi terrestri del nostro pianeta, ove durante le stati torride, i cittadini stancati dall’affanno continuo dei loro affari e dalle preoccupazioni della loro carriera, vanno a curare i fegati ingrossati e gli stomaci affaticati.”

Se leggiamo i passi delle *Memorie* in cui Giorgio ricorda con le stesse precise parole che in presenza di suo padre e di sua madre non si potevano nominare armi di nessun genere né fare discorsi che avessero la benché minima attinenza a questioni sessuali<sup>21</sup>, si capisce che gli abitanti delle ville altri non sono che i parenti di de Chirico, i genitori, gli zii e i loro amici, membri di quella società putrefatta, “isterica e puritana” tanto criticata da Ebdòmero, che conduce una rigida vita di facciata e ogni estate che dio comandi “passa le acque” in meravigliosi stabilimenti termali, a Vichy o altrove, come per altro anche Giorgio amava fare. Una società scettica che non crede all’esistenza delle disinibite creature mitologiche, anzi le teme e in esse vede l’incarnazione del male e del demonio.<sup>22</sup>

“Ebdòmero non poteva essere del parere di quegli scettici che trovavano tutto ciò una favola e pretendevano che i centauri non fossero mai esistiti, non più dei fauni, delle sirene e dei tritoni. Come per provare il contrario erano tutti alla porta che scalpitavano e scacciavano con gran colpi di coda le mosche che si ostinavano sui loro fianchi lustrati e percorsi da brividi, come fianchi di foche. Erano tutti là quei centauri dalle groppe chiazzate. (...) Gli altri, più giovani, si schiaffavano l’un l’altro gran scapaccioni sulle groppe e si divertivano a tirar calci contro le palancate degli orti. A volte un centauro adulto si staccava dal gruppo ed andava al piccolo trotto per i sentieri che scendevano fino al fiume; là si fermava a parlare con le lavandaie che, ginocchioni sulla sponda, battevano la biancheria. All’approssimarsi dell’uomo-cavallo le più giovani si turbavano. (...)”.

Ed ecco una digressione sulla paura del *ratto*: “il centauro che traversa il fiume tra i gorghi e trascina con sé la donna urlante e scapigliata come una baccante ebbra”, ed Ercole sulla sponda che scocca le frecce avvelenate, e il sangue. Poi il racconto slitta verso una festa di paese in cui promiscuità e spettacoli senza pudore sono ostentati ai “passanti puritani”; indi:<sup>23</sup>

“la primavera sorride negli orti. Primavera, primavera ! Corteo funebre, visione macabra. Cadaveri in smoking, stesi nelle loro bare scoperte, stanno allineati sulle spiagge del meridione. Si sente l’odore ossessionante del limone (...). Ecco gli alberi d’arance coi loro fiori osceni, dai simboli inconfessabili. Ove vai uomo, col mantello dal bavero di astrakan ? (...) Ove vai guerriero con l’elmo dallo sguardo losco ? (...) Ebdòmero (...) confessò la sua avversione per le scene bibliche, che qualificava immorali e lascive; pretendeva che nell’idea del Cristo raffigurato sotto l’aspetto di un

---

piede, picchiando in pieno nella vecchia scarpa, la mandava sopra gli amici che si scansavano vociferando e ridendo come matti”.

<sup>20</sup> Ebdòmero, 1971, p. 72

<sup>21</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 38 e 39.

<sup>22</sup> Vedi Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 60.

<sup>23</sup> Ebdòmero, 1971, p. 80

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.

“Là, diceva Ebdòmero con una voce che l’emozione rendeva un po’ sorda, tu ti senti al riparo d’ogni pericolo che venga dal di fuori. Se un nemico accanito manda le sue truppe scelte fino alle porte della città; se le comete dalla coda deleteria appaiono all’orizzonte; se coppie di leoni vomitanti fiamme passeggiano nelle vie del centro; se uccelli dal becco di ferro infestano gli alberi dei giardini pubblici; se insetti iridescenti e tanatofori ronzano sulle feci fumanti dei colerosi, una volta che tu sei in quel caffè tutto per te è indifferente. Una volta là sei al sicuro e rizzandoti sulla punta dei piedi tu puoi vedere attraverso i finestrini le navi nemiche gettar l’ancora davanti alla costa deserta e le scialuppe zeppe di guerrieri approssimarsi pesantemente alla riva a gran colpi di remi”.

Finché, dopo catastrofi e terremoti, carcasse d’ animali e cadaveri umani divorati da iene e da avvoltoi, evocazioni apocalittiche di megalopoli indaffarate e gaudenti, invasioni di guerrieri scaturiti a milioni dalle montagne, e un inanellarsi senza tregua di quadri su quadri, visioni su visioni, ecco arrivare un secondo e più significativo affondo contro la morale puritana e contro la rigida educazione ricevuta in gioventù.<sup>24</sup>

“gruppi compatti di filosofi e di guerrieri, veri blocchi policefali dai colori teneri e brillanti, tenevano conciliaboli misteriosi negli angoli delle camere, sotto il soffitto basso, là ove la cornice che unisce le pareti al soffitto formava un angolo retto. “Queste facce non mi dicono nulla di buono!” esclamò d’un tratto uno dei discepoli di Ebdòmero. “Sia pure”, rispose questi; “capisco, o, piuttosto, indovino il tuo pensiero; avresti preferito i fantasmi saggi della società legiferata e puritana, che evita i discorsi ove si parla di microbi e di strumenti di chirurgia ed illividisce dallo spavento quando persone poco accorte usano nel discorso espressioni quali: *figlio di primo letto, fratello uterino*, eccetera, o parlano dei sistemi degli ostetrici e delle levatrici, avresti preferito la società di questi fantasmi in una veranda ben chiusa, quando i lunghi lampi silenziosi, come un battito di palpebra rapido e ripetuto, annunciano il temporale che si approssima. (...) “Chiudete le finestre ! Chiudete le finestre” grida la padrona di casa precipitandosi sperduta per le camere, come una Niobe ossessionata dallo spettacolo dei suoi figli irti di frecce; allora, giovanotto, si vede questo spettacolo inspiegabile: polli strani completamente spiumati, corrono sulle loro lunghe gambe, come struzzi minuscoli; corrono, impazziti, intorno al tavolo della sala da pranzo; violinisti funebri depongono in fretta i loro strumenti nelle cassette nere, simili a bare per neonati; i ritratti si muovono nelle cornici e i quadri attaccati al muro cadono per terra; cuochi fantasmi, prototipi di assassini, salgono in ciabatte al primo piano, là ove si trovano le camere di quei vegliardi distinti e calvi che, armati con i loro bastoni dai pomi d’avorio, si preparano a morire degnamente perché i loro nipoti non debbano arrossire evocando la loro memoria. “Tu avresti preferito questo, giovane imprudente”, aggiunse Ebdòmero, rivolgendosi ancora al suo discepolo, con un sorriso pieno di sottintesi (...).

Questo passo, che è tra i più importanti del libro, è essenziale per capire il significato che ebbe per de Chirico il tema maschile dei “gladiatori”: una dichiarazione indiretta delle sue pulsioni omosessuali, messe in scena attraverso le metafore plastiche degli scontri fisici sotto gli occhi di giudici severi.<sup>25</sup>

La società puritana, quella società “sprovvista di complicazioni intellettuali, ma cordiale e benevola al più alto grado”, nella quale “i maniaci non mancavano e vi erano pure alcuni matti”<sup>26</sup>, Ebdòmero non la disprezza, anzi...; essa “lo accontenta abbastanza”, ma la vede assediata da forze oscure e sente di esserne estraneo, come d’altronde sente di essere diverso e superiore a tutti gli “altri”, anche se il rapporto tra lui e gli “altri” è governato dalla diffidenza e dalla paura, mentre il sentimento sociale che più lo tormenta è quello della vergogna, che si traduce nel bisogno di nascondersi, di fuggire, di non essere visto. Ebdòmero non riesce a trovar pace se qualcosa sfugge alla sua comprensione, mentre “la gente in genere può vedere, udire o leggere cose per essa completamente oscure senza turbarsi”, e conclude che sono “*gli altri* a ispirargli diffidenza”, in quanto teme “il loro amor proprio, il loro dispetto, la loro suscettibilità, la loro isteria”, e del resto teme anche “la loro ammirazione”. La sua sola felicità, dice, sarebbe che non ci si occupasse di lui, passare inosservato senza “mai sentire sulla schiena o nel fianco la freccia d’uno sguardo, anche benevolo”.

<sup>24</sup> Ebdòmero, 1971, pp. 97-99; si confrontino i passi con *Memorie* 1962, pp. 38 e 39. Vedi anche Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 15-16, e

<sup>25</sup> Su questo tema si veda soprattutto il catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, Gladiatori 1927-1929*, a cura di P. Baldacci, ed. Skira, Milano 2003, pp. 22 e seguenti.

<sup>26</sup> Ebdòmero, 1971, p. 134.

All'albergatore che gli illustra la vista che si gode dalle sue terrazze "avrebbe voluto dire che egli aveva in orrore i panorami e che non amava altro che le camere, le buone camere ove ci si rinchioda con le tende calate e le porte serrate; e specialmente gli angoli delle camere e i soffitti bassi; ma non proferì parola, non disse nulla riguardo alle sue preferenze, temendo di non essere capito e temendo specialmente di essere preso per un matto e segnalato alle autorità del paese". Nel passare accanto a un collegio di orfanelle, ne sente il canto e questo canto gli rimprovera "*di non essere abbastanza puro*". All'improvviso e senza alcuna ragione apparente: "una vergogna immensa salì in lui come un grande brivido e gli imporporò la faccia. Fuggire, fuggire, fuggire in qualsiasi mondo (sic), fuggire verso qualsiasi luogo, ma fuggire, lasciare quella città ... sparire".<sup>27</sup> E di nuovo:

"Ora dunque il gran problema era di uscire. Vi sono momenti in cui ciò si può fare senza difficoltà: per esempio durante un ricevimento (...) allora è facile, è un gioco da ragazzi sgattaiolare tra gli invitati e filare all'inglese; invece vi sono altri momenti in cui tutto questo è assai più difficile; a ciò pensava Ebdòmero seduto in quella sala intorno alla quale, severe come areopagiti intransigenti, stavano tutte quelle prostitute quinquagenarie, dalle braccia erculee conserte sul petto ipertrofico, nella posa dei campioni di lotta davanti al fotografo. I loro sguardi ostili convergevano su Ebdòmero come i cannoni d'una squadra sul forte della costa nemica. Ci sarebbe voluto un coraggio di cui nessun essere umano sarebbe stato capace per alzarsi e uscire da quel cerchio infernale ed attento".<sup>28</sup>

Ebdòmero è un uomo che fin dalla sua triste infanzia ha sempre amato abbandonarsi a una certa nostalgia del passato navigando verso orizzonti lontani e grevi di avventure che si delineano nella sua memoria oltre "le forme di quei templi e di quei santuari di gesso, costruiti ai piedi di montagne ospitali" che "fanno presentire mondi vicini e sconosciuti". Un uomo la cui immaginazione potente, agendo su una testa infarcita di letture, è in grado di dar vita a spettacoli straordinari, e che in questa sua capacità creativa ha raggiunto un livello di allenamento e di controllo sull'istinto tali da conferirgli "un fare da chirurgo di gran classe", così da diventare maestro ai suoi contemporanei insegnando loro come mettere in atto il gioco difficile del rovesciamento del tempo o come riconoscere i segni.<sup>29</sup>

E' un uomo che ha finalmente conquistato un sentimento di tranquillità e di confidenza perché tutti i suoi turbamenti sono stati spazzati via, sono spariti, ma con loro se n'è andata anche la parte forse più profonda e impressionante della sua arte:

Egli capì che quanto aspettava non era la felicità, così come in genere la intendono gli uomini; non si trattava affatto di sentire quel freddo allo stomaco, quella sensazione di malessere e di inquietudine, quell'impossibilità di stare tranquillamente seduto al proprio posto, quel bisogno di loquacità e d'espansione, quel desiderio di raccontare, anche al primo che capita, l'avvenimento che vi turba, quella specie di abbandono e di debolezza incommensurabile, in fine tutti quei sintomi che si possono sentire quando una felicità repentina vi sorprende nel rotolare monotono della vita. Ebdòmero, come tutti, aveva conosciuto anche lui simili momenti (...). Ma egli sentì, e il suo sentimento lo ingannava assai di rado, egli sentì che questa volta si trattava meno di felicità che di sicurezza; era un sentimento di sicurezza che stava per invaderlo ed egli si preparava a riceverlo degnamente (...).<sup>30</sup>

... diffidente com'era sempre, mise lentamente una mano nella tasca dei calzoni, l'altra libera, pronta a parare il colpo. Frotte taciturne di opliti gli passavano accanto con un che di chiuso e di ostinato nell'aspetto (...). Tutto ciò che vi era di duro nel mondo (...) sembrava per sempre sparito; una grande onda, grassa e irresistibile, d'un'infinita tenerezza, aveva sommerso ogni cosa e in mezzo a questo novello Oceano la nave di Ebdòmero galleggiava immobile, con tutte le vele pendenti. Ma allora, lentamente, in modo enigmatico, una nuova e strana fiducia cominciò a rinascere nel suo animo. Da principio ebbe paura; tremò anche, come trema a notte alta il vegliardo paralitico nella sua poltrona, durante una notte di temporale, solo nel castello, vedendo la maniglia della porta girare lentamente, mossa fuori da una mano misteriosa. Poi, d'un tratto, spazzati da un soffio irresistibile, la paura, l'angoscia, il dubbio, la nostalgia, la scontentezza, gli allarmi, le

---

<sup>27</sup> Le citazioni del paragrafo vengono rispettivamente dalle pagine: 15, 44, 36 e 51. Anche i riferimenti al teatro si accompagnano spesso alla sensazione che vi sia nel teatro qualcosa di immorale: "perché il teatro ha sempre qualcosa di vergognoso?" (p. 92). Non è da escludersi che il teatro sia per lui collegato al mestiere di canzonettista esercitato dalla madre e sentito in famiglia come qualcosa di vergognoso e da nascondere.

<sup>28</sup> *Ebdòmero* 1971, pp. 22-23.

<sup>29</sup> Triste infanzia: p. 100, immaginazione e letture: p. 54, chirurgo: p. 69, metodo: p. 70.

<sup>30</sup> *Ebdòmero* 1971, pp. 161-162.

disperazioni, le stanchezze, le incertezze, le vigliaccherie, le debolezze, i disgusti, le diffidenze, l'odio, la collera, tutto, tutto spari in un turbine formidabile (...). E ancora una volta fu il deserto e la notte.<sup>31</sup>

\*\*\*\*

Qualche tempo dopo la pubblicazione di *Hebdomeros*, de Chirico incominciò a scrivere le prime parti di un nuovo "romanzo", che egli immaginava come la continuazione del precedente, cioè una sorta di confessione-autoritratto più o meno traslata in forme di fantasia. Il protagonista, questa volta, non è più l' "individuo perfetto" indicato dall'etimologia greca di Ebdòmero<sup>32</sup>, ma, in un primo tempo, un certo *Monsieur Dusdron* e poi *Monsieur Dudron*, cioè, con lettura inversa della parola, il Signor Nord Sud e poi il Signor del Nord (*Monsieur du Nord*). Il libro, iniziato attorno al 1934-35, fu proseguito a sprazzi fino al 1940, poi fu interrotto. Uscì postumo nel 1998 in una versione irricognoscibile rispetto ai frammenti già pubblicati fino al 1945.<sup>33</sup>

Come Ebdòmero, il Signor Dudron è un uomo abbastanza pauroso, timoroso di emozioni, malattie, catastrofi di ogni genere, e sempre in cerca di una stanza dove tirare le tende e chiudersi a doppia mandata.<sup>34</sup> Ma soprattutto è oppresso da un senso di vergogna, che condivide con il suo predecessore, come se portasse dentro di sé qualcosa di turpe e inconfessabile<sup>35</sup>:

"...per tutto il tempo del suo soggiorno nell'albergo, il Signor Dudron si era arrangiato per mangiare nella sua camera. Comprava provviste nelle botteghe del quartiere. Ma il grande problema per lui si presentava quando, pesantemente affardellato di provviste di ogni genere, doveva attraversare la *hall* dell'albergo, sempre piena di giovani signore gaie e molto eleganti e di uomini sportivi, vestiti all'inglese. Tutta quella gente consumava regolarmente i pasti nel ristorante dell'albergo, e mentre aspettava il momento di mettersi a tavola, beveva costosi aperitivi. Il Signor Dudron passava tra tutta quella folla che sembrava felice e sicura di se stessa; passava con un passo che si sforzava di rendere deciso, e con l'espressione di un uomo al quale le alte speculazioni metafisiche non permettono di confondersi nei piaceri e nelle frivolezze dei suoi contemporanei. Ma egli sapeva benissimo che davanti alla sua coscienza tutto questo aveva un suono falso; perché sapeva che nelle tasche dei suoi pantaloni, della sua giacca e del suo pastrano erano ammassati pacchetti su pacchetti; vi erano scatole di sardine e di tonno, fette di prosciutto e di salame, olive, uova, patate lesse e paste comprate dal fornaio-pasticciere che consistevano di rettangoli di pasta mezza cruda ed insipida, ricoperta di un po' di marmellata acre come il succo di limone. Quanto al pane, è meglio non parlarne; era il terrore del Signor Dudron. Quei lunghi pezzi di pane detti sfilatini e che i fornai avvolgevano in mezzo con un minuscolo pezzo di carta, erano la cosa più difficile a nascondere.<sup>36</sup> Naturalmente, appena uscito dalla panetteria, il Signor Dudron cercava di infilare gli sfilatini come piuoli nella massa di scatole e di pacchetti d'ogni sorta che riempivano le sue tasche.

Quando, carico a quel modo rientrava all'albergo, brividi ghiacciati gli percorrevano la schiena. Era terrorizzato dagli sguardi indiscreti dei domestici sguinzagliati nell'entrata, e, soprattutto, temeva lo sguardo del portiere tutto coperto di galloni, come un ammiraglio, e severo come un presidente di Corte di Cassazione. Il Signor Dudron cominciava soltanto a respirare quando, dopo aver raggiunto la sua stanza all'ultimo piano, poteva chiudersi a doppia mandata e, vuotando sul tavolo il contenuto delle sue tasche, poteva lasciarsi cascare nell'unica poltrona, con la fronte bagnata di sudore freddo."

"... nel secondo [sogno] si trovava sulla scalinata di una residenza di lusso che apparteneva a un milionario per il quale una volta aveva fatto qualche lavoro; il signor Dusdron aveva cercato nel sogno di penetrare all'interno del palazzo, dove si svolgeva un brillante ricevimento, introducendosi da una delle finestre dell'entrata che davano sul giardino; sorpreso dai domestici aveva provato tutti i terrore del ladro colto sul fatto e temeva punizioni complicate e terribili e

---

<sup>31</sup> *Ebdòmero* 1971, pp. 174-175.

<sup>32</sup> Ebdòmero significa "composto di sette parti" (*heptà méré*), e quindi, sette essendo il numero perfetto, l'uomo perfetto. Questa è l'etimologia del nome, che non esclude tante altre implicazioni secondarie legate al significato del numero sette nella mitologia apollinea.

<sup>33</sup> Si veda l'intera bibliografia più avanti nell'Appendice: *Il Signor Dudron*, storia di un testo tormentato.

<sup>34</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 14-15; *Ibidem*, p. 18; *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>35</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 33-34

<sup>36</sup> Significativa la variante, poi censurata, che si trova nel testo pubblicato in « Prospettive » nel 1940: "Quei (*sic!*) sfilatini lunghi come aste che le panettiere avvolgevano parsimoniosamente nel mezzo con un pezzetto di carta velina, erano l'incubo del signor Dudron; naturalmente appena fuori dalla bottega si affrettava a tagliarli in due, tre e persino quattro e cinque pezzi, cercando poi di ficcarli come piuoli nella catasta dei pacchi che empivano le sue tasche". I corsivi sono miei.



soprattutto una vergogna immensa lo faceva rabbrivire dalla testa ai piedi, tanto più che mentre i domestici lo trascinarono fuori dai saloni per cacciarlo nel giardino, aveva intravisto dalla grande porta vetrata il padrone di casa che saliva lo scalone vestito di un magnifico completo sportivo di color marrone scuro.”<sup>37</sup>

Le paure che lo perseguitavano fin da ragazzo<sup>38</sup>, le superstizioni ancestrali e la vergogna immotivata spingevano il Signor Dudron a darsi un contegno, a corazzarsi, quando affrontava il mondo esterno, con tutto ciò che poteva dargli sicurezza e farlo sentire un “uomo sano di corpo e di spirito”<sup>39</sup> :

Sapeva che alzandosi avrebbe dovuto provvedere a quella sicurezza integrale dell’uomo ben rasato, ben calzato e ben vestito che tasta la tasca interiore abbottonata della sua giacca dove sente il portafoglio che sa fornito di grossi biglietti e di assegni da incassare, di carte d’identità e di passaporti perfettamente in regola e che, peraltro, sa che nelle altre tasche del suo abito si trova tutto quello che è necessario, anzi indispensabile per un uomo previdente, sano di corpo e di spirito, quando lascia la sua dimora per avventurarsi in quella foresta sempre misteriosa e piena di sorprese che è una grande città moderna, cioè: penna stilografica, taccuino di note e di indirizzi, temperino, un tubetto di legno con tintura di jodio, un rotolino di cerotto, orologio e bussola, pettinino da tasca, matita con salvapunte, libricino per appunti, una scatola di metallo con almeno sei cachets contro eventuali dolori di testa, borsa di tabacco dovutamente riempita, pipa, fiammiferi, un pezzetto di ferro arrugginito o corno di corallo da toccare al passaggio di un funerale o di un individuo che avesse la reputazione di avere il malocchio, e, in generale, a cospetto di tutte le persone e cose suscettibili di portare sfortuna.

Sono sempre i sogni notturni, le *rêveries* ad occhi aperti o le sensazioni inspiegabili che ci rivelano le turbe interiori di Dudron – Dusdron:

Il Signor Dudron (...) si ricordò che alzandosi aveva [avuto] la vaga impressione che degli antichi romani, del tempo della Repubblica, e pure del tempo dell’Impero, dovevano aver sentito qualche cosa, percepito certi odori come quelli che lui, Signor Dudron, sentiva in quel momento...

Era una mattina calda e chiara dell’estate avanzata. Egli era andato fuori città e si trovava sul limite di un bosco. (...) Davanti al Signor Dudron c’era una grande gabbia montata su quattro ruote. Tre leoni vi erano rinchiusi, seduti e svegli, essi guardavano di fuori. Erano stati portati là per la fiera (...). I leoni erano soli; per dare aria alla gabbia, le imposte erano state tolte e si scorgevano le sbarre della prigione. Erano tutti e tre addossati in fondo alla gabbia (...).

A destra della gabbia sopra un rialzo del terreno un convento di orfanelle apriva la sua facciata di grande uccelliera che, anche in quel periodo di vacanze, teneva racchiuse tra le sue pareti ragazze senza genitori e senza amici.

Il Signor Dudron si ricordò. Una melanconia indefinibile ondeggiava nell’aria. Vi era una sensazione grigia, qualche cosa di stranamente neutro che saliva con la foschia, si spandeva nel silenzio, e nella luce del mattino d’estate. Una strana atmosfera in quel luogo ancora deserto, dove in quel momento non respiravano in prigionia che vergini e leoni...<sup>40</sup>

“Il Signor Dusdron si era appena svegliato, di pessimo umore del resto, perché aveva fatto dei sogni sgradevoli; non degli incubi veri e propri ma dei sogni piuttosto angoscianti; nel primo dei suoi sogni aveva visto un losco spagnolo col quale faceva ogni tanto degli affari, che, seduto a cavalcioni su una sedia, si truccava le labbra con un bastoncino di rossetto e lo guardava di sott’insù con un sorriso sornione.”<sup>41</sup>

Anche Dudron come Ebdòmero è un uomo “dall’immaginazione potente e dalla testa farcita di letture”: la truce sensazione olfattiva che associa antichi romani, leoni e vergini orfanelle, simile a quella dell’arena “da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue”, ci rimanda istintivamente alla lettura dei più famosi “Atti dei Martiri” e dei raccapriccianti episodi di violenza in essi narrati.

Se poi il losco spagnolo assomiglia in modo inquietante ai gladiatori della Sala Rosenberg e a quelli di *Hebdomeros*, le cui facce “non dicevano nulla di buono”, è proprio Ebdòmero che ci avvia alla

---

<sup>37</sup> *Monsieur Dusdron* 2002, p. 237 (bibliografia completa a nota 57).

<sup>38</sup> *Il Signor Dudron* 1998, p. 81: “...questo gli ricordò la partenza per la campagna d’estate, ed anche la paura degli esami, le beffe delle ragazze e, più tardi, del servizio militare.”

<sup>39</sup> *Il Signor Dudron* 1998, p. 27.

<sup>40</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 57-58. A questo episodio segue immediatamente quello, citato più avanti, del quadro sul cavalletto e del garzone Annibale.

<sup>41</sup> *Monsieur Dusdron* 2002, p. 237 (bibliografia completa a nota 57).

comprensione di un'immagine chiave, che ritorna con insistenza fin dal 1916 nella simbologia a sfondo omosessuale e masochistico del de Chirico scrittore: quella dell'agnello sacrificale o dell'agnello tosato, con cui egli si identifica:

1929:

[Ebdòmero] pretendeva che nell'idea del Cristo raffigurato sotto l'aspetto di un agnello si celasse una spinta sensuale di un genere del tutto speciale.<sup>42</sup>

1916:

E tardava il mattino. Nella stalla li vidi e mi vidi anch'io.

Il lezzo delle mucche mi mozzava il respiro.

Ignudi giacevano Martino e Grancane nei ballatoi ancora umidi dell'umore dei parti. Ignudi giacevano ed il loro dorso era coperto di peli bruni e lunghi e lucenti come seta. Ognuno carponi nel suo ballatoio cantava come canta l'usignolo innamorato nella notte di luna. Curvi su di loro uomini taciturni dalle braccia erculee li tondevan lentamente.

Appariva la pelle candida sotto i lampi lividi delle tosatrici d'acciaio.<sup>43</sup>

1929:

e là, in quella grande cassa di pietra <sup>44</sup>(...) Ebdòmero *lo vide e si vide lui stesso*, nudo ed inginocchiato, come Isacco che si offre al sacrificio:

*Dolci pecorelle, sorelle d'Isacco,*

*Non dir quattro se non l'hai nel sacco.*

Curvi su di lui, uomini taciturni e severi, con le maniche riboccate sulle braccia erculee, lo tosavano accuratamente; si vedevano nella semioscurità della stalla i bagliori delle tosatrici d'acciaio.<sup>45</sup>

La macchinetta tosatrice ha per Ebdòmero – Dudron un' evidente carica feticistica che si chiarisce in modo definitivo nella seguente straordinaria associazione (i corsivi sono di de Chirico) che tuttavia non compare nella prima redazione dell'episodio che si trova nei *Deux Fragments Inédits* del 1938 (vedi nota 46):

Secondo una vecchia abitudine, egli teneva poggiato sopra un cavalletto l'ultimo quadro al quale aveva lavorato e che rappresentava un uomo dall'aspetto fiero e barbaro (...). Il Signor Dudron aveva già dato un titolo a quella pittura incompiuta; la chiamava *Annibale*; ed ora, sdraiato nel suo letto, la guardava (...) e si perdeva in fantasticherie; frattanto sentiva che sui pensieri e sulle immagini (...) scendevano i vapori del dolce sonno, del dolce sonno ristoratore delle fatiche e dei pensieri dei mortali... Annibale! ... Così si chiamava l'aiutante del barbiere al quale il Signor Dudron già da lunghi mesi insegnava con la pazienza di un pedagogo d'altri tempi, di tagliargli i capelli come voleva lui (...).

Quando il Signor Dudron appariva, il ragazzo che si chiamava Annibale, si alzava e l'invitava a sedersi sulla poltrona operatoria. Questo ricordava al Signor Dudron un'altra scena: egli aveva l'abitudine, quando si recava in certe case ospitali, di andarvi, come dal parrucchiere, nelle prime ore del pomeriggio, ed in un giorno della settimana nel quale sapeva che i clienti erano piuttosto rari. Lì pure, quando si presentava alla porta della sala, la pensionante con la quale egli aveva l'abitudine di "andare in camera" si alzava e camminava davanti a lui, salendo sbadigliando al piano superiore. La somiglianza di queste due scene aveva finito per creare nell'animo sensibile e impressionabile del Signor Dudron un sentimento confuso e complicato; aveva finito per vedere in Annibale, il ragazzo parrucchiere, [in uno strano modo]<sup>46</sup>; aveva finito per vederlo *altrimenti*; mentre Annibale, con alla mano la macchinetta gli *lavorava* interminabilmente i capelli della nuca, il Signor Dudron provava come un vago malessere, una strana apprensione e al tempo stesso un certo sentimento di vergogna; gli sembrava che da un momento all'altro Annibale avrebbe posato la macchinetta sul marmo della toletta, che sarebbe salito al piano superiore, e che lui, Signor Dudron, l'avrebbe seguito...

---

<sup>42</sup> *Ebdòmero*, 1971, p. 80.

<sup>43</sup> *Il Meccanismo del pensiero*, cit. , p. 43, prosa lirica datata Ferrara, gennaio 1916, pubblicata per la prima volta sul primo numero della rivista "Noi", del gennaio 1919.

<sup>44</sup> Si parla di una stalla e di un bacino di pietra dove i contadini mettevano le vacche a partorire.

<sup>45</sup> *Ebdòmero*, 1971, p. 53.

<sup>46</sup> L'edizione del 1998, che come si è detto è filologicamente assai scorretta, non chiarisce quale sia in questo caso il significato delle parentesi quadre, qui utilizzate in un punto in cui cade una evidente piccola interruzione con cambio sintattico. Il testo francese del 1938 è il seguente: « *La similitude des deux scènes avait fini par créer dans l'âme sensible de M. Dudron un étrange sentiment et lorsqu'il entrait dans la boutique du coiffeur il se sentait gêné ; il avait l'impression qu' Annibal aurait commencé à gravir d'un air ennuyé les marches d'un escalier conduisant à l'étage supérieur et que lui, M. Dudron, l'aurait suivi, Annibal ! ....* ». Il testo italiano è stato quindi ampliato inserendo l'effetto della macchinetta tosatrice e il sentimento di vergogna.

I vapori del sonno salivano (...). Le immagini si confondevano; solo un nome, Annibale, risuonava chiaro nella sua memoria. Annibale ! (...) Il Signor Dudron aveva chiuso gli occhi, ma altri occhi si erano aperti in lui, e fu con grande sorpresa e curiosità che egli *guardò* lo spettacolo che si svolgeva dinnanzi a lui. Il quadro era sparito, e le pareti della camera, e tutto quello che egli aveva l'abitudine di vedersi dintorno quando era coricato, era pure sparito. Una lunga catena di uomini e cavalli, piegati sotto il peso dei bagagli, avanzava faticosamente per i sentieri ripidi di un selvaggio luogo alpestre.

Di tanto in tanto risuonava nelle vallate scure il barrito lungo degli elefanti (...).<sup>47</sup>

Un uomo pavido come il Signor Dudron, incapace di far del male a una mosca e, in fondo, mite e di buoni sentimenti, ha derivato dai suoi complessi, e da tutto ciò che di sé ha vergogna di esternare, la sindrome del perseguitato. Si sente come un animale ferito e braccato. Teme ogni contatto, ogni sguardo, e ha orrore persino dei bambini, forse perché invidia la loro naturale e sana violenza. Quanto a sé, vorrebbe, per difendersi, assomigliare a un bandito o a un pirata più che a una brava persona:

Il Signor Dudron aveva orrore dei bambini. Egli non era mai riuscito a comprendere quello che accadeva nell'anima e nello spirito di coloro la cui faccia raggia ogni volta che si trovano in presenza di un bambino, di uno di quegli esseri pieni di livore, dalla sguardo sornione, o completamente stupido ed abbruttito, di uno di quegli esseri che sanno di urina e di saliva, che vi guardano con occhi vitrei sotto il cranio molle e rosso come un gambero cotto. I bambini a lui non solo ispiravano un sacro orrore, ma lo terrorizzavano per giunta.

(...)

Ora, accadeva spesso che quando il Signor Dudron parlava dell'antipatia che a lui ispiravano i bambini, la gente gli diceva invariabilmente: “ (...) Se Lei avesse avuto bambini, li avrebbe amati come ama i piccoli degli animali. (...) si vede dalla sua faccia che Lei è un uomo buono, dolce e sentimentale”.

Tuttavia questi discorsi non riuscivano a convincere il Signor Dudron, e il fatto d'aver l'aria d' un uomo buono, dolce e sentimentale lusingava il suo amor proprio fino a un certo punto. Avrebbe preferito di sentirsi dire che aveva una faccia da pirata o da bandito.<sup>48</sup>

Ma anche per Dudron, come per Ebdòmero, erano giunte la tranquillità e la sicurezza. Egli era arrivato ad accettarsi, a essere sicuro e quasi orgoglioso di sé, complice una buona dose di ironia, che come diceva Savinio era un protettivo infallibile.

Ma tutto ciò era ormai lontano. I terrori erano spariti e con essi l'angoscia e la vergogna (...). Il Signor Dudron sapeva che, ormai, non vi era più ragione alcuna di sentire vergogna ed essere terrorizzato, e provava una specie di gioia feroce nel rientrare a casa con le braccia cariche di pacchi e di pagnottelle che non si dava più alcuna pena di nascondere; una volta rientrò persino con una zucca gigante sotto il braccio. Il suo atteggiamento era ora veramente e sinceramente sicuro e tranquillo quando passava davanti alla portineria per rientrare nel suo appartamento. Benché fosse carico di provviste di ogni genere, camminava a fronte alta, con lo sguardo dritto, come, in un bel pomeriggio di domenica, nel centro di una città popolata, passa appoggiata al braccio del legittimo consorte una sposa in stato di avanzata gravidanza.

Sì, passare a fronte alta, con lo sguardo dritto, tra la folla dei suoi contemporanei, ecco quello che voleva il Signor Dudron. Ma i suoi contemporanei, per isterismo e per irritarlo, facevano finta di non accorgersi di nulla e di ignorare completamente l'enorme distanza che c'era tra loro e lui. Così, quasi sempre, in questo genere di esperienze, il Signor Dudron aveva la peggio, ma egli non osava confessarselo e riconoscerlo pienamente, e si abbandonava ad ogni sorta di teorie e discorsi per provare a se stesso che, alla fine dei conti, il vincitore era lui.<sup>49</sup>

Straordinaria e sensibilissima intuizione quella che permette al Signor Dudron di equiparare la tranquillità con cui esibisce al portiere il legittimo possesso di pagnottelle e provviste d'ogni genere, con la fierezza di una sposa che mette in bella mostra la gravidanza prodotta in lei dal legittimo consorte. In ambedue i casi trattasi della legittimazione di un atto sessuale altrimenti vergognoso.

In effetti il Signor Dudron è molto più spigliato di Ebdòmero, più capace di aprirsi e di parlare di sé con lucidità, di guardarsi da fuori e di non dare troppa importanza a certe cose:

---

<sup>47</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 58-60, corrispondente a *Deux Fragments Inédits*, 1938, pp. 3-4 (pagine non numerate, il calcolo è fatto sul testo stampato escludendo i frontespizi).

<sup>48</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 40-42.

<sup>49</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 34-36.

Io pure non sono affatto contento quando mi si dice che ho l'aria di un uomo dolce, inoffensivo e sentimentale, e preferirei che mi si dicesse che ho una testa da attaccabrighe o da bandito del Far West, ma, malgrado ciò, il disappunto che provo non arriva al punto di farmi cadere riverso di schianto per una crisi isterica. Tutto ha un limite, che diavolo ! Sono cose tristi, lo so, ben tristi, aimé ! perché da tutto questo si sprigiona qualcosa di insensato, di folle, di illogico e (...) non si può fare a meno di sentirsi profondamente scoraggiati.<sup>50</sup>

“... non bisogna mai complicarsi la vita con simili problemi e mettere tutto l'amor proprio a voler avere la faccia da bucaniere. Tutto questo finisce per degenerare in una forma di mania isterica”.<sup>51</sup>

Ma il Signor Dudron non scese mai tra noi a farsi conoscere da vivo.

Tra il 1939-1940 Giorgio indossò definitivamente la maschera e decise di chiudersi al mondo esterno. Nel 1945 uscirono le *Memorie della mia vita*, un monumento di mistificazione che è la sintesi letteraria dell'operazione artistica del tardo de Chirico: “ingannare il lettore così come aveva ingannato il critico d'arte confondendo le sue passioni, quelle vere e quelle inventate e spesso inventate per spirito di polemica”.<sup>52</sup> Nello stesso anno uscì *Commedia dell'Arte Moderna* a doppia firma con Isabella Far ed egli iniziò a trasformare un promettente “autoritratto interiore” fatto di sogni, di racconti e di lucide visioni, in un'opera di “teoria in forma di romanzo”<sup>53</sup>, col risultato di distruggerne l'unità stilistica e artistica e di farne un vero aborto letterario.

Chi intervenne a bloccare il seguito di *Dudron* ? Chi lo consigliò o lo costrinse a inserirvi Isabella come personaggio ispiratore ? Che cosa avvenne di così grave da indurlo a indossare una maschera che non deporrà più fino alla morte ? “In questi ultimi anni – scrisse Savinio nel 1945 – Giorgio de Chirico si dipinge “travestito”. Di quale mutamento psichico sono indizio questi travestimenti ?”.

A queste domande si potrà rispondere solo dopo una completa analisi delle *Memorie* del 1945-1962 e della parte teorica aggiunta a *Il Signor Dudron* nel dopoguerra, cosa che ci riserviamo di fare in altra sede.

Quel che è certo è che Giorgio scriveva moltissimo, fino in tarda età,<sup>54</sup> ed era molto affezionato alla sua opera letteraria, ma essa non era altrettanto apprezzata dalla moglie:

Ieri sera dopo cena sono andata a trovare de Chirico; il maestro era seduto in poltrona e sfogliava una copia del suo romanzo *Hebdomeros* tradotto e pubblicato da lui stesso in italiano: “il mio libro è bellissimo e talvolta lo rileggo come se fosse stato scritto da un'altra persona”. La signora: “I tuoi *Hebdomeros* non ne posso più di tenerli negli armadi, non ho più posto, non ho più posto; per quindici anni mi hai riempito gli armadi con i tuoi *Hebdomeros*, se non li dai via, domani li butto al macero”.<sup>55</sup>

## Appendice \*

### *Il Signor Dudron*, storia di un testo tormentato

A varie riprese, in un arco di tempo che va, per quanto ne sappiamo fino ad ora, dal 1933-34 alla primavera del 1940, de Chirico compose la parte narrativa di un libro al quale diede il titolo di *Monsieur Dudron (Il Signor Dudron)* ma che non pubblicò mai per intero. In una data imprecisata posteriore al 1945 egli inserì nel racconto come nuovo personaggio la figura di Isabella Far, pseudonimo di Isabella Pakszwer, la compagna che aveva sposato nel 1946. La Far prese nell'opera la veste di maestra e musa ispiratrice introducendo qua e là, a deferente richiesta del protagonista Dudron, lunghi discorsi sulla decadenza della pittura e su vari argomenti simili, i quali non erano

---

\* Ringrazio Gerd Roos per avere riletto l'intero dattiloscritto di questo saggio, dandomi preziosi consigli e segnalandomi alcune mancanze.

<sup>50</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 56-57.

<sup>51</sup> *Il Signor Dudron* 1998, pp. 42-43.

<sup>52</sup> Carlo Bo, Introduzione a Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, p. 9.

<sup>53</sup> Paolo Picozza, *Teoria in forma di romanzo: note in margine al testo*, in *Il Signor Dudron* 1998.

<sup>54</sup> Basti considerare la vera inondazione di fogli scritti (più di 500) con cui subissò Maria Evangelisti negli anni in cui gli fu consentito di manifestare l'innocente passione che aveva per lei.

<sup>55</sup> L. Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milano 1971, p. 127.

altro che il rimpasto di una serie di articoli contro l'arte moderna scritti e pubblicati dal marito negli anni '40 e quindi attribuiti alla voce didascalica della nuova protagonista, nel tentativo mal riuscito di trasformare in una sorta di trattato teorico un libro che era invece nato sulla falsariga di *Hebdomeros* come collana di racconti introspettivi, memorie rialzate dalla fantasia e confessioni in forma di metafore. De Chirico, pur avendolo terminato, tenne il libro nel cassetto ed esso vide la luce solo vent'anni dopo la sua morte.<sup>56</sup>

*Il Signor Dudron* è dunque un'opera con una genesi complessa e una storia tormentata, nella quale confluirono frammenti slegati di varie epoche precedenti. Il più antico di questi frammenti, *Une nuit sur l'Acropole*, risulta già pubblicato in una rara plaquette nella primavera del 1934 (vedi nota 67), e, con poche varianti, costituisce l'ultima parte conosciuta del nucleo originale del racconto. Questo nucleo originale, composto di ventiquattro fogli di quaderno risalenti ai primi anni Trenta, scritti a matita in francese su ambo i lati per un totale di quarantotto facciate, con il titolo "*Monsieur Dusdron*", sembrava essere rimasto inedito fino al 2002, quando fu pubblicato nel primo numero della rivista "Metafisica".<sup>57</sup> Ma non è così: nel dicembre 1941, come mi ha fatto notare Gerd Roos, de Chirico ne aveva pubblicato una bella traduzione italiana quasi completa (manca solo il pezzo finale relativo alla notte sull'Acropoli) sul "Corriere Padano" (vedi nota 67), con minime varianti rispetto al testo originale francese e linguisticamente molto diversa dalla versione smembrata e ricomposta in una diversa struttura che troviamo nel dattiloscritto utilizzato per l'edizione postuma del 1998. Questa traduzione, che ci presenta quasi intatto il nucleo originario del testo in un momento in cui già de Chirico aveva iniziato a mescolarlo con parti scritte in altri periodi, era sempre sfuggita a tutti. Vediamo dunque di ricostruire le cose con ordine.

La più antica notizia dell'esistenza di un gruppo di "manoscritti inediti", definiti "una specie di romanzo, nello stile di *Hebdomeros* ma più sottile e forse più costruito", si trova in due lettere indirizzate da de Chirico a Jean Paulhan il 9 novembre 1935 e il 13 gennaio 1936.<sup>58</sup> Nella prima egli chiede a Paulhan, direttore della *Nouvelle Revue Française* di Gallimard, se pensa che questi manoscritti – ai quali non dà un titolo – possano avere un qualche interesse per la sua rivista, e nella seconda, scritta dopo averglieli inviati, lo ringrazia per il giudizio favorevole e cerca di intavolare

---

<sup>56</sup> Giorgio de Chirico, *Il Signor Dudron*, ed. Le Lettere, Firenze 1998, seguito da *Coronide (Teoria in forma di romanzo: note a margine del testo)*, di Paolo Picozza; *Giorgio de Chirico nello specchio del Signor Dudron*, di Stefano Crespi; *Dudron* Andrèia. *La filosofia dell'arte come principale testimonianza sull'uomo de Chirico*, di Jole de Sanna). Nel 2000 è uscita l'edizione in lingua tedesca: Giorgio de Chirico, *Monsieur Dudron. Autobiographischer Roman*, Gachnang und Springer Verlag, Bern und Berlin 2000, hrsgb. von Jole De Sanna (Anmerkungen zur deutschen Aufgabe von Paolo Picozza), e nel 2004 l'edizione francese: Giorgio de Chirico, *Monsieur Dudron. Roman*, (Introduction de Gérard-Georges Lemaire). Littérature - Éditions de la Différence, Paris 2004 (*Avant-propos* par Paolo Picozza, pp. 15-19; *Postface / Structure de l'oeuvre – Tableaux*, par Jole De Sanna, pp. 161-175).

<sup>57</sup> Giorgio de Chirico, *Monsieur Dusdron*, in "Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", Anno I, n. 1-2, Roma, dicembre 2002, pp. 237-248. Secondo la nota anonima che precede il testo (p. 236), esso si trovava in un fascicolo di carte di de Chirico con l'intestazione *Primi appunti e poesie francesi*, nel quale sarebbero stati raccolti manoscritti "composti a Parigi e sulla Costa Azzurra tra il 1924 e il 1929" (tra cui gli unici di sicura data sono la copia originale del frammento *Sur le silence* del 1924 e la poesia *Forêt sombre de ma vie* edita nel gennaio 1927). Per questo motivo, e per il fatto che nel testo viene descritto un dipinto di cavalli in riva al mare, si conclude che "*Monsieur Dusdron* risale alla fine del 1929". Non è tuttavia corretto dedurre che la presenza nel medesimo fascicolo di testi del 1924 e del 1926-27 costituisca un elemento di datazione sicura, e neppure presunta, tanto più che il quadro descritto è del tutto generico, simile a tanti altri quadri dei primi anni Trenta, e non identificabile. La data di *Monsieur Dusdron* rimane quindi incerta e molto più probabilmente da spostare ai primi anni Trenta. Come nel caso di *Hebdomeros*, il titolo coincide col nome del protagonista e significa, leggendo la parola all'incontrario, "*Monsieur Nordsud*", poi trasformato in *Monsieur Dudron* o *Il Signor Dudron*, cioè "Monsieur du Nord". Secondo la nota al testo (p. 236), ciò indica una scelta, o meglio quella appartenenza etica e culturale da cui de Chirico si sentiva attratto. L'autore stesso avrebbe lasciato una traccia per lo scioglimento del titolo inserendo nel fascicolo un ritaglio di giornale che riportava la traduzione italiana della poesia *Nord und Süd* di Ingeborg Bachmann (1962), evidentemente colpito dalla coincidenza. Quanto alla preferenza per il Nord, essa è già enunciata in *Hebdomeros* (p. 93 ed. 1929; pp. 107-108 ed. italiana 1971).

<sup>58</sup> *Trois lettres à Paulhan 1935-1936*, in « Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico », N. 5/6, Roma 2006, pp. 551-552.

una trattativa per la cessione a una determinata somma dell'intero gruppo di testi, che Paulhan non aveva potuto leggere nella loro interezza. De Chirico infatti spiega di averne messo in bella copia solo una parte, dal momento che "raccolgere tutti gli appunti, farne una selezione, correggerli e copiarli" trasformandoli in un vero e proprio "libro" sarebbe stato un lavoro troppo lungo e faticoso senza la sicurezza di una pubblicazione. La trattativa con Paulhan tuttavia non ebbe sbocco e de Chirico portò il fascicolo con sé in America nell'agosto del 1936. E' sicuramente questo, infatti, il testo che con il nuovo titolo di *Monsieur Dudron* egli diede da leggere al gallerista Julien Levy appena arrivato a New York e dal quale Levy estrasse un frammento che tradusse in inglese e inserì nelle sue memorie del 1977.<sup>59</sup> Il *Monsieur Dudron* che Julien Levy lesse nel 1936 coincide con minime varianti con il *Dusdron* ritrovato e pubblicato nel 2002. Il frammento trascritto nelle memorie del gallerista presenta infatti esattamente la stessa sequenza narrativa che appare nel manoscritto ritrovato di *Monsieur Dusdron*, mentre, quando de Chirico lo ripubblicò nel 1945 nella plaquette *Une aventure de M. Dudron*, edita a cura di Henri Parisot da Fontaine a Parigi, lo spezzò in due parti e lo rifuse in un racconto parzialmente diverso (che ha una struttura uguale a quella dell'edizione postuma del 1998).

In conclusione: le quarantotto facciate manoscritte di *Dusdron* sono molto probabilmente riferibili agli anni 1933-34<sup>60</sup> e costituiscono l'ossatura originale, più incalzante e più significativa dell'opera: quella che de Chirico sottopose, modificando leggermente il nome del protagonista, al giudizio di Jean Paulhan e di Julien Levy. Si tratta di pagine di notevolissima qualità e bellezza, che non a caso l'autore giudicava "più sottili e forse più costruite" rispetto a *Hebdomeros*, certamente più dirette e più introspettive. Esse ritornano, in una successione narrativa differente e con cambiamenti di poco rilievo ma tali da rendere il testo più discontinuo a causa delle sia pur brevi riflessioni teoriche sulla pittura, in quella che attorno al 1940 stava prendendo forma come redazione finale del libro<sup>61</sup> e che ritroviamo anche nel dattiloscritto dell'edizione postuma, tuttavia ulteriormente smembrata e devastata dalle interminabili digressioni attribuite a Isabella Far. La prima traduzione italiana di questo nucleo originario, fatta dall'autore, è un vero gioiello che si conserva nella pagina del "Corriere Padano" del dicembre 1941 e che nessuno ha mai ripubblicato.

Al nucleo originario della prima metà degli anni Trenta si aggiunsero, tra il 1936 e il 1940, altri episodi.

Due, con il titolo *Deux fragments inédits*, furono pubblicati nel mese di giugno del 1938 in tiratura limitata da Henri Parisot a Parigi nella collana di ispirazione surrealista "Un Divertissement". Si tratta di frammenti molto importanti, poi integrati con piccole modifiche nel testo che avrebbe dovuto essere definitivo. Il primo è composto di due parti: in una de Chirico descrive il difficile rapporto del signor Dudron con gli altri, e soprattutto coi suoi ammiratori; nell'altra, partendo dalla contemplazione di un quadro intitolato *Annibale* raffigurante l'antico condottiero che varca le Alpi, l'autore si abbandona a un sogno nel quale immagina di avere con il garzone del suo barbiere, anch'egli di nome Annibale, un rapporto simile a quelli che aveva talvolta con le prostitute. Questo

---

<sup>59</sup> J. Levy, *Memoirs of an Art Gallery*, Putnam & Sons, New York, 1977, pp. 186-187.

<sup>60</sup> Penso soprattutto al periodo di nuova creatività che de Chirico incontrò tornando a Parigi alla fine del 1933, l'epoca di *Mythologie* e dei Bagni Misteriosi.

<sup>61</sup> Alcuni passi furono soppressi e mancano quindi nell'edizione del 1998: la pagina (*Dusdron*) 237 quasi intera; l'inizio di p. 241; 8 righe a p. 241 dove ricorda una fuga nelle campagne del nord per sottrarsi alle conseguenze di una pistolettata che aveva sparato a caso dalla sua finestra e che era finita sul muro di un caffè dall'altra parte della strada; 6 righe a p. 243 con un ricordo dell'ufficio del padre; a p. 245 circa 4 righe sulle sirene e altre 8 righe alla fine della pagina), altri passi ebbero cambiamenti più sensibili, ma tutto si ritrova grosso modo nella redazione finale in questa sequenza: *Dusdron* da p. 237 in fondo a p. 238 = *Dudron* pp. 27, 24, 25, 27, 62; *Dusdron* p. 239 = *Dudron* pp. 62, 63, 64; *Dusdron* p. 240 = *Dudron* pp. 64, 65, 26; *Dusdron* p. 241 = *Dudron* pp. 24, 19, 20; *Dusdron* p. 242 = *Dudron* pp. 20, 22, 23, 24; *Dusdron* p. 243 = *Dudron* pp. 28, 27, 28, 81; *Dusdron* p. 244 = *Dudron* pp. 82, 83; *Dusdron* p. 245 = *Dudron* pp. 84, 22 (sensibilmente cambiato), 23; *Dusdron* p. 246 = *Dudron* pp. 84, 85; *Dusdron* pp. 247 e 248 corrispondono in modo molto più abbreviato e liricamente intenso alle pagine 93-97 di *Dudron* (episodio della visita notturna all'acropoli, già pubblicato, come si è detto, con piccole varianti all'inizio del 1934, col titolo *Une nuit sur l'Acropole*).

episodio dei due Annibali fu scritto nel mese di ottobre del 1937, in italiano, su carta intestata dell'Hotel Barbizon Plaza, dove de Chirico alloggiò in quel periodo a New York. Il manoscritto è conservato nella Fondazione de Chirico.<sup>62</sup> Nel secondo frammento, ugualmente rivelatore, si narra la storia – già presente in *Dusdron* e quindi risalente ai primi anni '30 – di un giovane artista prodigo, figlio di una sirena e sempre innamorato della propria madre).

Nella primavera del 1940 uscirono, in italiano, due testi che erano stati originariamente scritti in francese. Il primo, che non ha come protagonista Dudron ma il pittore stesso ed è scritto in prima persona, è un vero e proprio racconto, destinato poi a diventare l'episodio di testa del "romanzo" (pp. 7-19 dell'edizione postuma del 1998), e uscì su "Aria d'Italia" col titolo *Una gita a Lecco*.<sup>63</sup> Il secondo, pubblicato sulla rivista di Curzio Malaparte "Prospettive" il 15 maggio 1940 (vedi nota 67) col titolo *Il Signor Dudron (dal romanzo di prossima pubblicazione)*, è un insieme di riflessioni e di aneddoti, anch'essi tradotti dall'originale francese, che nell'edizione 1998 si trovano alle pagine 33-43 e 50-53 e 56-58.<sup>64</sup>

Il racconto della gita a Lecco da un coltivatore di lumache, con Monsieur Dudron come protagonista, era stato scritto a Parigi nel mese di maggio del 1939 e faceva parte di un blocco narrativo più lungo, datato appunto "Paris, mai 1939", che vide la luce integralmente solo nel 1945 in Francia col titolo *Une aventure de M. Dudron* in una piccola plaquette in 500 esemplari di 52 pagine (di cui 43 di testo).<sup>65</sup> L'intero blocco, composto dal racconto della gita e dalle note seguenti, venne a costituire la parte iniziale del libro nella redazione pubblicata postuma nel 1998 (pagg. 7-30). Un suo esame dimostra che già nel 1939 de Chirico aveva iniziato a lavorare di taglia e cucì sul vecchio nucleo originario di *Dusdron* per rifonderlo in una nuova redazione comprendente anche altre parti scritte successivamente: vi figurano infatti, come già si è detto, pezzi del testo di *Dusdron* (tradotti anche da Julien Levy), ma disposti in una successione diversa.

L'insieme di pensieri e piccoli racconti pubblicato su "Prospettive" comprende anch'esso scritti di epoche diverse. La prima e l'ultima parte (pp. 7-9 e p. 11 da metà della prima colonna alla fine = *Dudron* 1998, pp. 33 - 43 in alto e pp. 56 - 58) vengono con ogni probabilità, per il loro carattere sincero, fortemente ironico e introspettivo, da quei frammenti dei primi anni '30 che nella lettera a Jean Paulhan del gennaio 1936 de Chirico dice di non avere ancora messo in bella copia perché gli avrebbe richiesto un lavoro troppo lungo. La parte centrale (dalla fine di p. 9 alla prima metà di p. 11 = *Dudron* 1998, pp. 50-53) con l'episodio del pittore cuoco e del suo fallimento nella cottura degli spaghetti risale sicuramente al periodo parigino 1938-39 durante il quale de Chirico e la moglie si dedicarono allo studio delle vecchie ricette di tecnica pittorica. Nella figura del pittore

---

<sup>62</sup> P. Picozza, *Avant-propos*, cit. 2004 (vedi nota 56), p. 17 e J. De Sanna, *Postface*, ibid., p. 166. La datazione al mese di ottobre del 1937 è mia ed è resa possibile da un esame della corrispondenza da New York, dalla quale risulta che, dopo essere rientrato dalle vacanze estive trascorse con Isa in una villa affittata a Bayville (Long Island), de Chirico lasciò l'appartamento sulla 62 Strada dove era vissuto per quasi un anno e si trasferì in albergo, prima, in ottobre, al Barbizon Plaza, dove lui e la moglie occupavano due stanze, poi al Salisbury Hotel.

<sup>63</sup> *Una gita a Lecco* pubblicato sulla rivista di Daria Guarnati "Aria d'Italia", Milano primavera 1940, pp. 73-80 (sette pagine di grande formato manoscritte riprodotte in facsimile). Per quanto lo si trovi sempre citato come una anticipazione parziale de *Il Signor Dudron*, il racconto nasce in due versioni quasi contemporanee. Come ricordo personale è pubblicato nel 1940 in *Aria d'Italia*, ma come frammento integrato nel "romanzo" lo si trova nel testo *Une aventure de M. Dudron*, datato "Paris, mai 1939" di cui alla nota 67. Le due versioni presentano alcune sensibili varianti, tra cui il cambio del nome del protagonista: Dudron nel 1939, de Chirico nel 1940.

<sup>64</sup> L'esame del testo pubblicato su « Prospettive » e degli analoghi frammenti tradotti in tedesco e usciti su "Italien" nel 1942 (vedi bibliografia alla nota 67) indica che tutto è tradotto dal francese in italiano da de Chirico stesso (lo dimostra tra l'altro un passo in "Prospettive" p. 7 primo capoverso, poi soppresso, che dà il prezzo in franchi francesi di una colazione al ristorante). Successivamente, adattando il testo alla redazione finale del libro solo qualche variante o aggiunta.

<sup>65</sup> Giorgio de Chirico, *Une aventure de M. Dudron*, « L'Age d'or », Fontaine, Paris 1945. In questo testo, datato "Paris, mai 1939" e scritto direttamente in francese, mancano tutti i riferimenti più precisi e personali alla vita milanese di de Chirico di quegli anni, i nomi geografici lombardi, e molti dettagli più minuti dei ricordi d'infanzia. Esso appare più raffinato da un punto di vista stilistico e anche più calibrato per quanto riguarda la polemica sulla pittura moderna, che probabilmente fu rafforzata nella successiva versione italiana. In ambedue le versioni (1939 e 1940) manca tuttavia la figura di Isabella Far, che comparirà solo dopo il 1945, nel testo rimasto inedito.

cuoco un po' pasticciere e soprattutto nell'episodio coevo, ma non incluso in "Prospettive", dell'insuccesso nel preparare l'emulsione della maionese (*Dudron* 1998, pp. 54-56), de Chirico raffigura ironicamente se stesso alle prese con le nuove sperimentazioni che non sempre andavano a buon fine.

Dopo il 1940 non vi furono più aggiunte importanti, ma solo piccoli rimaneggiamenti, e dai diversi nuclei narrativi che abbiamo elencato furono estratte tutte le anticipazioni di quello che veniva sempre presentato come un "futuro romanzo" e che furono date alle stampe tra il 1940 e il 1942, in italiano e in tedesco.

*Il signor Dudron* era dunque stato concepito come una sorta di autoritratto introspettivo fatto di ricordi, pensieri, aneddoti e piccoli racconti, e solo dopo la guerra si trasformò in un ibrido semi didascalico. Esso era stato scritto, come si è visto, in varie fasi: nei primi anni '30, nel 1936 e nel 1939, e sottoposto a continue rielaborazioni, riscritture e traduzioni fino al 1940-41. L'integrazione del nucleo originario (quello, per intenderci, di *Dudron*) con i testi successivi era già iniziata nel 1939, e aveva portato al sezionamento di *Dudron* che si ritrova anche nell'edizione postuma del 1998. Il progetto del libro non prevedeva tuttavia l'inserimento di un nuovo personaggio, che compare solo dopo il 1945.

Dopo la guerra e fin oltre la metà degli anni sessanta l'autore non smise di arrabattarsi attorno al suo "romanzo", prima trasformandolo in un'opera teorica e introducendovi come musa ispiratrice la figura di Isabella Far, alla quale rivolgeva lodi talmente sperticate da essere quasi sospette, poi studiandone le varianti e persino illudendosi di potervi inserire nuovi episodi echeggianti le sue esperienze sentimentali di quel periodo.<sup>66</sup>

Del libro "incompiuto" o "in lavorazione" si continuava a parlare, e di tanto in tanto il Maestro ne concedeva qualche piccolo estratto a giornali o riviste, come "Il Tempo" o "La Fiera Letteraria" o altri, talvolta anche in facsimile autografo, e sempre con qualche modifica rispetto alle versioni già conosciute. Una bibliografia completa di queste "anticipazioni editoriali" posteriori al 1945 non è mai stata fatta, e non è scopo di questo studio estendere la ricerca a un'epoca in cui la vecchia parte narrativa non ebbe più cambiamenti di rilievo.

Il testo completo rimasto inedito, che non comprendeva le ultime varianti di cui parlo alla nota 66, fu pubblicato nel 1998, vent'anni dopo la morte dell'autore, a cura della Fondazione de Chirico, in una edizione filologicamente molto poco accurata, così come quella più recente negli *Scritti* a cura di Andrea Cortellessa, che la ricalca senza alcun cambiamento.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Nel 2002 sono stati pubblicati due frammenti – o meglio una variante e un frammento – che non facevano parte del dattiloscritto definitivo e che risalgono agli anni Sessanta. Il primo, che si può considerare una variante, comprende una lirica già presente nel manoscritto di *Dudron* (p. 259) e che era stata soppressa nelle redazioni successive, e una versione abbreviata della visita all'acropoli, di cui erano già note due diverse redazioni (quella di *Dudron* e quella del testo cosiddetto "definitivo"); il secondo frammento evoca invece una signora anziana sofferente di pressione alta, che vive vicino al Colosseo e che è amorevolmente curata da "una figlia d'Apollo". Questo secondo testo fu scritto circa nel 1965 per Maria Mustari Evangelisti (la "figlia d'Apollo" di cui de Chirico si era in quegli anni innamorato), che ne conserva una copia originale. Vedi catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, dalla metafisica alla "metafisica"*, a cura di Vittorio Sgarbi, Potenza, Pinacoteca comunale, 10 ottobre 2002 – 9 gennaio 2003, Marsilio, Venezia 2002, pp. 124-127 (gli stessi frammenti sono ripubblicati in "Metafisica", nn. 5-6, Roma 2006, pp. 561-563). Altri frammenti inediti con varianti, risalenti agli anni '60, si trovano nella collezione di Maria Mustari Evangelisti, a Roma.

<sup>67</sup> Per l'edizione 1998 vedi nota 56. L'edizione di Cortellessa (ricalcata da quella del 1998) è in: Giorgio de Chirico, *Scritti / I [1911. 1945] – Romanzi e Scritti critici e teorici*, Classici Bompiani, a cura di Andrea Cortellessa, edizione diretta da Achille Bonito Oliva e promossa dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'edizione 1998, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, va da p. 7 a p. 110 e corrisponde a un dattiloscritto italiano di 94 pagine, corretto a mano dall'artista. Nella nota 1 di pagina 115 si specifica che presso la Fondazione a Roma è conservato anche il dattiloscritto francese e una parte manoscritta, sempre in francese. E' chiaro che il nucleo iniziale e probabilmente anche tutte le pagine scritte tra il 1939 e il 1940 nacquero in francese e che la redazione italiana è frutto di adattamenti successivi. Le diverse edizioni parziali di frammenti dell'opera o di racconti che poi entrarono a farne parte, pubblicate durante la vita dell'autore, sono le seguenti (tra parentesi le pagine approssimativamente corrispondenti dell'edizione postuma 1998):



Perché, pur parlandone di continuo, de Chirico non pubblicò mai *Il Signor Dudron* ? La risposta credo sia molto semplice. Per quanto talvolta bizzarro, egli non era affatto uno sprovveduto nella valutazione delle cose artistiche, ed era quindi perfettamente consapevole che l'impresa, per come era diventata nel corso del tempo, sarebbe stata un fallimento.

Nel 1940 egli aveva ancora in mano delle carte di eccellente qualità. Il vecchio manoscritto di *Dusdron*, quasi tutto riutilizzato nella redazione finale, prometteva benissimo: per quanto non affinato e buttato giù alla prima, era compatto e incalzante come il testo di *Hebdomeros*. Di forza straordinaria erano anche i due frammenti pubblicati nel 1938 da Parisot. La tensione calava un po' nelle pagine scritte con ritmo più lento nel 1939, ma i racconti, come la gita a Lecco o i due aneddoti sul pittore cuoco, erano divertenti, anche se inclini a una certa sentenziosità sulla decadenza della pittura. Il materiale però non era sufficiente per farne un libro teso e filante come *Hebdomeros* perché non superava le cinquanta pagine.<sup>68</sup> Nella corrispondenza tra Henri Parisot e Savinio si fa

---

- *Une nuit sur l'Acropole*, in "Le Voyage en Grèce", Cahiers Périodiques du Tourisme, Edités par la Société NEPTOS, PARIS, Printemps –Été 1934, p. 5. Si tratta di un opuscolo pubblicitario per crociere in Grecia promosse dall'Ufficio Ellenico per il Turismo, dalle Ferrovie dello Stato Elleniche e dalla Compagnia di Navigazione Nazionale Ellenica. I testi sono, tra gli altri, di Le Corbusier, di Fernand Léger e di de Chirico (ringrazio Gerd Roos per il ritrovamento di questo importante opuscolo).

- *Deux Fragments Inédits*, Collection "Un Divertissement", Henri Parisot, Paris 1938, pagine non numerate (il primo frammento è composto di due facciate e mezza che non figurano nell'edizione del 1998, seguite da altre due facciate e mezza che con alcune varianti si trovano a pp. 58-60 dell'edizione 1998; il secondo frammento corrisponde, con varianti e cambiamenti, alle pp. 81-84 dell'edizione 1998)

- *Una gita a Lecco*, in "Aria d'Italia", Milano primavera 1940, pp. 73-80 (pp. 7-19 edizione 1998)

- *Il Signor Dudron* (dal romanzo di prossima pubblicazione), in "Prospettive" n. 5, 15 maggio 1940, pp. 7-11 (pp. 33-43; 50-53; 56-58 della edizione 1998, con molte varianti, anche significative).

- *Avventura del Signor Dudron (capitolo di Giorgio de Chirico)*, in "Corriere Padano", Domenica 21 Dicembre 1941 – XX, p. 3. Il testo è suddiviso nei seguenti titoli (probabilmente redazionali): *Sogni e ricordi; Il signor Poponi; Allievi in allegria; Il figlio adottivo scappa; Visione della tradita; Fantasticherie; Il figlio della Sirena; Ricordi di vite passate*. Esso corrisponde, salvo qualche lacuna e piccole varianti, a tutta la parte principale del manoscritto di *Dusdron*, da p. 237 a p. 246 dell'edizione del 2002 (vedi sopra note 57 e 61).

- *Gedanken des Herrn Dudron*, in „Italien“, n. 7 (1942-43), Hamburg, September 1942, pp. 204-206 [sette passi scelti, corrispondenti nell'edizione del 1998 alle pp. 36 (I), 38 (II), 38-39 (III), 39-40 (IV), 40 (V), 50 e 52 (VI), 56 -57 (VII) ]. Ripubblicato in Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker – Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland Schmied, Propyläen Verlag, Berlin 1973, pp. 141-143.

- *Une aventure de M. Dudron*, « L'Age d'or », Fontaine, Paris 1945 (pp. 7-30 dell'edizione 1998). Il testo è datato « Parigi, maggio 1939 » e inizia con un preciso riferimento cronologico al 17 aprile 1939 (esso fu ripubblicato in italiano in *I pittori che scrivono*, a cura di L. Sinigalli, Milano 1954).

Un elemento di disturbo – se così si può dire – di questa bibliografia è costituito dal fatto che la traduzione di *Dusdron / Dudron* pubblicata nel 1941 sul "Corriere Padano" reca il titolo *Avventura del signor Dudron*, uguale a quello che fu dato nel 1945 all'edizione integrale francese della gita sul lago seguita da altri episodi, mentre si tratta di due testi differenti e redatti in epoche diverse.

Senza data, e talvolta erroneamente attribuita al 1954, è l' "edizione pirata", nel senso che non ebbe nessuna autorizzazione degli aventi diritto, realizzata da un noto libraio romano con l'assistenza di Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 1979-80: *Un'Avventura di Monsieur Dudron*, (traduzione, non di de Chirico, dell'edizione francese del 1945) ed. Il Sole Nero, Amsterdam [in realtà: Roma], s.d. [in realtà circa 1979] (seguito da altri testi tratti da *Commedia dell'Arte Moderna*) (pp. 7-30 dell'edizione 1998). Ringrazio Gerd Roos per questa precisazione.

A ragion veduta, per l'edizione 1998 e per quella in *Scritti I* a cura di A. Cortellessa, parlo di edizioni non accurate, perché, nel pubblicare un testo con una genesi così complessa, e nel quale sono confluiti a diverse riprese scritti di epoche differenti e di natura differente, sarebbe stato necessario non solo chiarire la genesi delle varie parti, ma soprattutto, e quanto meno, specificare ove possibile la cronologia dei diversi spezzoni dandone una bibliografia completa e precisa e mettendone in evidenza le varianti (sono infatti molte e significative, anche se di breve entità, le soppressioni e le aggiunte rispetto ai frammenti già noti). Non considero come pezzi originali dell'opera, e quindi non li ho inseriti nella precedente bibliografia, i vari articoli di polemica e di teoria dell'arte già pubblicati altrove, che de Chirico dopo il 1945 amalgamò nel "romanzo" mettendoli in bocca al nuovo personaggio Isabella Far.

<sup>68</sup> Se consideriamo che nell'edizione attuale, detratte le tredici illustrazioni, il testo completo consta di 91 pagine, di cui 44 sono occupate dalla trascrizione pura e semplice dei saggi teorici già pubblicati nel 1942-43, restano solo 47 pagine di libro vero, ventisette delle quali sono dedicate ai tre racconti. La diversità stilistica e di "tono" è molto marcata tra i

spesso menzione del libro. Parisot, già nel luglio del 1938, comunica a Savinio che de Chirico aveva preso contatti per la pubblicazione di *Dudron* con *XX Siècle* e con le edizioni *Chroniques du Jour*, e tra agosto e settembre del '42, in piena guerra, gli fa sapere che Raymond Quenau, che nel 1940 aveva sostituito Paulhan come direttore letterario della NRF Gallimard, è disposto a pubblicare il nuovo "romanzo" di suo fratello, per il quale sarebbe già pronto il contratto, e anche a ristampare *Hebdomeros*.<sup>69</sup> Il progetto non andò in porto non tanto per via della guerra, ma perché il libro non fu mai realmente terminato.

La vena narrativa di de Chirico in quegli anni si esaurì e lui stesso cambiò profondamente. L'uomo che nel 1944-45 scrive le *Memorie della mia vita* è molto diverso da quello che aveva scritto *Hebdomeros* e *Monsieur Dudron*. Soprattutto era cambiata la sua strategia: non intendeva più aprirsi né raccontare di sé, ma solo nascondersi. Basta con i simboli rivelatori, con le metafore e le allegorie che aveva sparso fino a quel momento come tanti fili d'Arianna per condurci nei labirinti del suo carattere, dei suoi sentimenti, della sua sessualità e dei suoi pensieri. Tra il 1939 e il 1940, quando smise di ampliare la parte lirica e introspettiva di *Dudron*, de Chirico indossò una maschera per chiudersi definitivamente al mondo esterno e trasmettere di sé solo l'immagine che aveva scelto. Non importava che fosse un'immagine falsa. Verità e luce non facevano per lui, che cercava solo penombra e protezione da ciò che lo spaventava e lo feriva.<sup>70</sup> La menzogna restava l'unico mezzo che egli aveva per proteggersi e per conservare la sua libertà. Per questo è solo nei romanzi e nell'invenzione dei quadri, luoghi in genere riservati alla fantasia, che de Chirico ci dice la verità, tutta la verità possibile su se stesso, e non negli autoritratti o nelle autobiografie, che i comuni mortali si illudono siano i luoghi dell'introspezione e della confessione.

Probabilmente il suo fu un istinto senile di autodifesa. Chiuso in un mondo infantile e sciocco di castelli, dame e cavalieri, obbediente fino all'encomio più servile nei confronti della donna che lo dominava e che finì per temere e odiare, de Chirico riuscì a sopravvivere solo nella finzione, trasformando l'elogio in scherno e la deferenza in disprezzo, come già aveva fatto per sottrarsi al controllo della madre.<sup>71</sup> Solo presentandosi con la maschera del pazzo poteva essere sicuro che non lo si prendesse sul serio, e quindi, alla fine, essere libero di dire ciò che voleva.

La storia del fallimento di *Dudron* come impresa letteraria è parallela e analoga alla storia del fallimento esistenziale di de Chirico come uomo.

---

frammenti narrativi del 1939-1940 (gita a Lecco e storia del pittore cuoco) e quelli più introspettivi e lirici sicuramente risalenti al 1934-1935.

<sup>69</sup> Parisot-Savinio, pp. 60-61 e 80-85.

<sup>70</sup> L. Spagnoli, *op. cit.*, 1971 p. 34: "Mi racconti maestro, come era sua madre?" De Chirico, insospettito, tace. Poi si riprende: "Prima domanda indiscreta ... io sono sensibile ... e poi che vuol che le dica, ho paura". "Paura di che?" "Paura di tutto, paura di lei ...". "Di me?" "Paura non della sua persona, ma di lei che pone domande, paura che mi faccia una domanda talmente indiscreta che io debba sparire in una tomba; vivo terrorizzato dalla mattina alla sera ...".

<sup>71</sup> L. Spagnoli, *op. cit.*, 1971 p. 103: Raissa: "Questo è tipico di Georges, questo di dire sempre 'la mia mamma, la mia cara e buona mamma'; è un gioco che fa lui perché è un grande attore e si diverte a prendere in giro la gente; ma si dicevano cose orribili lui e la mamma (...)"

Id., p. 166: Nel 1930 (sic) a Parigi de Chirico conosce Isabella Paks(z)wer "la persona più profondamente intelligente che io abbia incontrato nella mia vita" (...). Raissa: "Ma questo è un gioco che fa Georges, questo di dire 'la grande intelligenza, il grande stile di Isabella Far, la più grande mente filosofica del nostro tempo...' Georges si diverte a prendere in giro la gente perché è un grande attore e poi lui ha un enorme disprezzo per gli altri ... ma so che (si) dicono cose terribili Georges e la moglie".

