

Modernità e classicità nella pittura filosofica di Giorgio de Chirico

Giuseppe Di Giacomo *

Abstract

Il saggio mostra come la modernità dell'arte di Giorgio de Chirico –una modernità intesa nel senso che Theodor W. Adorno attribuisce a questa nozione in *Teoria estetica*– consiste proprio nel modo particolare in cui de Chirico riprende l'arte tradizionale, che per lui è la stessa di arte classica. Nell'opera di De Chirico, infatti, i tratti che caratterizzano l'arte tradizionale sono, allo stesso tempo, paradossalmente, ripresi e negati. In particolare, caratterizza la fase "metafisica" della sua produzione artistica, dove gli elementi di "rovina", interruzione e frattura diventano molto importanti. De Chirico presenta un mondo in cui l'irreale si trasforma in realtà per non averlo realizzato. La forma della pittura di De Chirico è una vera "testimonianza" dell'irrefrenabile frammentazione della realtà. Quindi, se il mondo classico è, per eccellenza, il luogo del Simbolo –il luogo in cui il significato emerge nel suo significato più denso–, in de Chirico invece un tale mondo è ormai diventato "muto". Quindi, quella disconnessione tra significante e significato che conferisce alla forma di de Chirico il suo irriducibile carattere "enigmatico": la consapevolezza che il significato può essere evocato solo sotto forma di assenza e perdita.

Parole chiave

Modernità-tradizione, mito, enigma, reale-irreale, de Chirico.

Recepció original: 22 d'octubre de 2019

Acceptació: 14 de gener de 2020

Publicació: 30 de juny de 2020

De Chirico e la modernità adorniana

Le modalità attraverso le quali Giorgio de Chirico riprende l'arte tradizionale, che per lui fa tutt'uno con quella classica, costituiscono la "modernità" della sua arte, modernità in senso adorniano che, come tale, si differenzia dall'arte tradizionale e da quella delle avanguardie, che per Adorno è caratterizzata dalla "confusione" di arte e realtà¹. L'arte di de Chirico, infatti, rifiuta non solo quell'identità di arte e realtà che è propria della linea che va dai *ready-made* di Duchamp alla Pop Art, ma anche quegli inserimenti di elementi reali nell'opera che troviamo in molti artisti a partire da Picasso. Contro tutto questo de Chirico rivendica, ancora una volta adornianamente, il lavoro sulla "forma", una forma non separata dal contenuto ma che è "contenuto sedimentato". Insomma, il contenuto non è "altro" dalla forma, non è ciò a cui la forma rinvia, bensì è ciò che la forma produce, cioè che porta fuori, dal suo stesso interno. Ma, se è chiaro il rapporto (di rifiuto) di de Chirico nei confronti di molta parte dell'avanguardia, più complesso è il suo rapporto con l'arte tradizionale. Quest'ultima, secondo Adorno, è caratterizzata dal Senso, come Senso assoluto

(*) Professore di estetica presso l'Università La Sapienza e direttore del Museo di laboratorio di arte moderna della stessa Università. È fondatore e membro del comitato scientifico della Società Estetica Italiana. Ha pubblicato diverse monografie sull'arte, l'estetica e le filosofie, come *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein* (1989); *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento* (1999); *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione* (1999); *Introduzione a Paul Klee* (2003); *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea* (2008), *Beckett ultimo atto* (2009); *Una pittura filosofica. Antoni Tàpies i l'informal* (2019).

(1) Cfr. su questo, G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*. Roma-Bari, Laterza, 2015, in part. pp. 3-33.

e che come tale permette di superare il non-senso del mondo –mondo abbandonato dagli dei, come scriveva il giovane Lukács in *Teoria del romanzo*–, dalla Bellezza, come redenzione dell'esistente, dall'Eternità, come superamento della temporalità e dunque della finitezza del contingente; insomma, da quella dimensione "epifanica" che, sempre per Adorno, è propria dell'arte appunto tradizionale. Prima però di vedere il rapporto fra de Chirico e l'arte tradizionale, è necessario delineare come Adorno definisca l' "arte moderna", intendendo con questa dizione l'arte che va, grosso modo, dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento. In questa prospettiva, l'arte moderna si presenta come un'arte processuale, frammentaria, nella quale la stessa ricerca della "totalità" è giudicata impossibile: in luogo di una dimensione epifanica troviamo una dimensione "testimoniale". Artisti esemplari di questa "modernità" sono, per Adorno, Picasso e Klee per la pittura, Schönberg e Webern per la musica, Kafka e soprattutto Beckett per la letteratura.

Ora, nell'opera di Giorgio de Chirico, i tratti caratterizzanti l'arte tradizionale sono nello stesso tempo, paradossalmente, ripresi e negati, detti e disdetti; in questo senso si può affermare che nell'artista la ripresa dell'arte tradizionale costituisce la modernità della sua arte: col suo essere, infatti, "contemplatore di rovine", egli capta solo vedute imperfette delle città, soffermandosi sulle interruzioni, sulle rotture e sulle fratture. Nell'evidenziare solo i particolari egli, a differenza degli artisti classici, non rivela il senso generale ma, decontestualizzando gli elementi, li fa apparire nella loro essenza, cioè nella loro assolutezza: *ab-soluti*, sciolti appunto da ogni legame col tutto.

A partire dal 1910, quando inizia il periodo dei quadri metafisici, egli scopre l'essenza della dimensione "metafisica" nell'architettura italiana, e la prima rivelazione di tale dimensione è costituita dalle *Piazze d'Italia*. Qui le prospettive degli edifici si innalzano piene di mistero, proiettando ombre lunghe al momento del tramonto; in mezzo alla piazza c'è una statua, in genere quella di Arianna, simbolo dell'arte greca, in un'atmosfera nella quale sembra che stia per avvenire qualcosa di inatteso. Non c'è alcuna presenza umana e, non a caso, secondo de Chirico questa assenza è una delle caratteristiche del mondo metafisico: nella prospettiva metafisica il mondo comune è visto come non-comune, e l'irreale irrompe nel reale *irrealizzandolo*; del resto, se è vero che quello che lo affascina della pittura antica è il senso di solidità e di immobilità –quale appunto ritroviamo nella pittura metafisica dechirichiana–, è anche vero che il procedimento linguistico di questa pittura consiste nel provocare uno scollamento tra significato oggettuale e significante contestuale: oggetti quotidiani, o inusuali, avvicinati senza un senso logico, producono un sentimento di spaesamento, mostrando la loro essenza vuota e atemporale.

Se, come a me pare, non si può non condividere la tesi di Maurizio Calvesi², secondo il quale l'opera di de Chirico è metafisica nella sua interezza, tanto più che tale tesi è avallata da molte affermazioni dello stesso pittore, allora la dimensione "irrealizzante" attraversa tutta la sua opera e, di conseguenza, tale opera si configura non come la ricerca di un impossibile ritorno all'antico, bensì come vera e propria "arte moderna", nel senso appunto di Adorno. Del resto, in de Chirico non c'è tanto "memoria" quanto "nostalgia" della classicità: non è nostalgia per l'epoca aurea che gli antichi monumenti attestavano, né per i connotati apollinei che l'antica statuaria delineava, ma per l'enigmatica frammentarietà di quei monumenti e di quelle statue. Il fatto è che la "totalità", che caratterizzava

(2) Cfr. M. Calvesi, *L'universo nella stanza*, in *Giorgio De Chirico. Pictor Optimus*, Carte segrete, Genova 1993, pp. 15-43.

l'arte classica tradizionale, è perduta: quello che resta è "frammento", e in questa dimensione frammentaria de Chirico è affascinato molto più da ciò che manca che da ciò che si vede. Non a caso, l'artista non teorizza affatto la superiorità degli antichi sui moderni, perché questo significherebbe ammettere un corso e un senso della storia, sia pure invertito dal progresso al regresso, ed è invece proprio questo "senso", questa direzionalità della storia che il de Chirico metafisico disconosce. Anche la storia è dunque un "non-senso" –elemento questo che appartiene alla modernità dell'artista– e tale "non-senso" è attestato dall'assenza, non già dalla presenza, o da presenze che stanno là soltanto per suggerire un'assenza, da pieni che suggeriscono vuoti, come appunto il frammento marmoreo, o addirittura il suo calco di gesso, che è presenza che rimanda, con il proprio vuoto, a un'entità assente e che, a sua volta, denuncia con la propria frammentarietà un'ulteriore assenza: in quanto assenza totale di senso, tale non-senso è enigma senza possibilità di soluzione.

La pittura metafisica di de Chirico è un sistema di segni esibiti come significanti, ma fatti divergere o scollati dal significato, che è irreperibile. Questa pittura mira cioè a organizzare i propri segni in modo che si realizzi quello scollamento nel segno – di cui s'è detto – di significante e significato, tale da evidenziare l'assenza o l'irreperibilità del significato. In tale prospettiva, anche il classicismo e i segni della classicità si inscrivono in questo sistema straniante di relazioni, con la conseguenza che lo stesso classicismo è vissuto come non-senso ed enigma senza risposta. Alla base di tutto questo sta l'accostamento, spaesante, del frammento classico con il detrito della più banale quotidianità. E se il mondo classico è, per eccellenza, il luogo del Simbolo, cioè della più densa pregnanza di significati, in de Chirico tale mondo è muto, avendo egli tolto ogni significato ai simboli. In realtà, i suoi non sono simboli ma segni, ed è lui stesso a parlare di "solitudine dei segni", vale a dire della loro assenza di significato, della quale è proprio l'artista che in modo esemplare prende coscienza. Qui de Chirico si rifà a Nietzsche, in particolare al problema della morte di Dio, al rapporto tra Apollo e Dioniso, alla visione dell'eterno ritorno, alla consapevolezza che il mito non appartiene soltanto al passato ma anche al presente e soprattutto al problema del "non-senso" del mondo: «Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venire trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro di un'arte veramente nuova, libera e profonda»³. Di qui quella "giustificazione estetica" del mondo in base alla quale l'arte, per Nietzsche come per de Chirico, rende accettabile la vita in ciò che le è più proprio, vale a dire la sofferenza, il dolore e la morte. Né per lui il mondo ha una Bellezza, dal momento che l'unica bellezza che si può dare è quella della materia pittorica; di qui l'elogio di questa materia che è elogio della forma, cioè di quegli elementi formali e sensibili che stanno alla base di ogni opera d'arte: è come se i segni tornassero a parlare, ritrovando un loro significato, ma appunto nella *forma*.

Per de Chirico l'opera d'arte ha sempre la capacità di sorprendere, e per questo essa è rivelazione di ciò che nel dato è "altro" del dato: rivelazione dell'irreale nel reale e del possibile nell'esistente. Nei suoi quadri c'è un perenne incontro di apollineo e dionisiaco, di luce e ombra, come testimonia appunto quel momento "magico" che è l'ora del tramonto. Come Leopardi, anche de Chirico riesce a darci l'immagine dell'infinito attraverso il finito: le prospettive chiuse, i muri che delimitano le piazze, le architetture bloccate dei

(3) G. De Chirico, *Noi metafisici*, in *Scritti [1911.1945]*, a cura di A. Cortellessa. Milano, Bompiani, 2008, p. 271.

palazzi e dei portici. Questa produzione metafisica è alternativa a quella delle avanguardie –caratterizzate, come s'è detto, dall'identità di arte e realtà– e delle neo-avanguardie, dove troviamo anche la presenza di elementi tecnologici. A differenza di queste ultime, che si limitano al semplice rifiuto della prospettiva, c'è ancora invece in de Chirico l'uso di tale prospettiva, esasperata però al punto tale da realizzare quella sorpresa rivelatrice che caratterizza la sua pittura metafisica; in questa pittura, infatti, la prospettiva risulta sconnessa a causa di effetti ottici contrastanti, superfici incurvate e rotazioni, con la conseguenza che le sue opere si sottraggono a punti di fuga prestabiliti, ricorrendo a riprese deliberatamente inesatte e moltiplicando gli angoli visivi, come avevano fatto i cubisti.

In de Chirico, la metafisica si configura come una rivelazione nella quale il mondo ci appare come completamente "altro", immerso in una luce irrealistica che genera inquietudine; metafisica è infatti la capacità di rivelare l'altro del dato nel dato stesso, ed è questa realtà "altra" ad apparire strana e misteriosa: essa non può essere spiegata ma solo "sentita", e soltanto lo sguardo dell'artista può rivelarla, quello sguardo che de Chirico definisce appunto "metafisico". Tutto questo fa sì che le sue opere siano enigmi che non attendono alcuna soluzione, come nell' *Enigma dell'ora* (1910), dove passato e futuro si ricongiungono in quella dimensione dell'eterno ritorno che, come si è detto, è non a caso uno dei temi filosofici nietzscheani che cogliamo nei quadri di de Chirico. È lo stesso artista, in *Meditazioni di un pittore* (1912), a dirci che la vera arte ci fa vedere le cose come per la prima volta, come gli è accaduto a piazza Santa Croce a Firenze, davanti alla statua di Dante. Nell' *Enigma dell'ora*, dove per la prima volta sono presenti le arcate che diverranno poi caratteristica prospettica di molte opere del periodo parigino, troviamo appunto l'influenza del pensiero di Nietzsche nelle ombre e nella posizione triangolare delle tre figure; inoltre c'è nel quadro una differenza tra l'ora segnata dall'orologio e l'ombra lunga, così come accade anche in *Piaceri del poeta* (1912). Per l'artista, dunque, la visione si dispiega nella simultaneità del presente, sì che la memoria fa tutt'uno col vedere e perciò col creare: insomma, per l'artista, come per il dio, l'articolazione del "prima" e del "poi" si dà nel "tutto presente". E proprio perché per l'uomo-artista tutto è sempre presente, nulla cade in oblio, con la conseguenza che l'opera dell'artista è allontanata dalla morte e consegnata all'eternità della Memoria, per essere resa immortale: l'immortalità viene conseguita, allora, sottraendo l'uomo all'Oblio –*Lèthe*– per affidarlo alla Verità – *A-letheia*.

Non a caso, per de Chirico la creazione artistica nasce per "rivelazione" della vera essenza delle cose, un'essenza al di sopra della realtà e tale da implicare un completo isolamento dal mondo esterno. In questo senso il pittore riprende l'idea di Nietzsche dell'arte come gioco creativo che innalza l'uomo al livello del dio; non solo, ma il passato viene ad assumere le caratteristiche del futuro e viceversa, annullando l'idea di progresso, per sostituirla con quella di eterno ritorno dell'uguale, che è però ogni volta unico e differente⁴. Così de Chirico parte dall'eterno ritorno per arricchire e ampliare il presente: di qui le continue ripetizioni nella sua opera, i rifacimenti e le riprese iconografiche simili in tempi differenti. Mediante l'influenza di Nietzsche su de Chirico, questo complicato legame esistenziale sarà percepito unicamente per mezzo di un nuovo sentimento interno, nato dall'incontro fra l'intelletto e la sensibilità, vale a dire da un nuovo e diverso modo di "vedere". Secondo lo stesso pittore infatti ogni cosa ha due aspetti: «Uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di

(4) Cfr. G. Di Giacomo, *Nietzsche e l'eterno ritorno*. Alboversorio, Milano 2016.

astrazione metafisica [...] lo però da qualche tempo sono propenso a credere che le cose, oltre che i due aspetti suddetti, possono averne anche altri (terzo, quarto, quinto aspetto), tutti differenti dal primo ma aventi una stretta parentela con il secondo o metafisico»⁵.

In questo modo de Chirico attiva il suo "occhio metafisico" che, se da una parte serve a vedere ciò che si occulta tra i contenuti reali, fra le forme oggettive, dall'altra viene utilizzato per superare la contingenza e, andando al di là delle forme, raggiungere l'enigma del mondo. Questa concezione raggiungerà il suo punto più alto nel momento in cui la scelta di determinati oggetti da rappresentare sarà data mediante l'assenza completa di qualsiasi tipo di relazione fra di loro, per raggiungere una realtà più profonda, trascendente, metafisica appunto; il bisogno metafisico risulta soddisfatto quando l'uomo giunge a costruirsi un'immagine del mondo in cui dolore e morte risultano esorcizzati. La pittura, per de Chirico, è proprio questo: una possibilità di vedere, un viaggio in un tempo sospeso, diverso e, in questo senso, è sempre "pittura filosofica". È quanto ci dicono i temi dell'ombra e del mare, come nell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910), dove oltre alle ombre c'è una vela stretta fra statua e architettura, e nella *Meditazione del mattino* (1912), dove il mare si presenta fra strutture architettoniche a finestra.

Se spesso i paesaggi dechirichiani sono solitari, in alcuni quadri è possibile vedere gli abitanti di queste città metafisiche: sono manichini che, nell'alludere all'uomo disumanizzato, rappresentano poeti, indovini, filosofi, archeologi, i cui corpi sono intrappolati nelle forme rigide di squadre e righelli; accanto a questi troviamo corpulenti divinità sdraiate, busti senza testa e arti frantumati. Anche per il "secondo" de Chirico si tratta di diffondere sempre e comunque la luce della classicità, e di qui il rapporto paradossale dell'artista con il passato, dal momento che egli sa bene che non è più possibile dipingere con la misura e la certezza dei "grandi maestri": così le sue opere sono nostalgia ma anche, a volte, farsa. De Chirico non conosce presente, passato e futuro, poiché il tempo si risolve nell'attimo dell'eterno ritorno e il silenzio cade su tutto, in quel momento del tramonto che è l'ora dell'enigma; non c'è movimento, come suggeriscono gli orologi immobili che si trovano in molti quadri: è, insomma, un mondo senza tempo, un universo dove è rimossa ogni traccia del divenire.

Nelle città metafisiche gli edifici sono sistemati in strade deserte e piazze abbandonate, e in esse tutto è visto *sub specie aeternitatis*, immerso in una luce irreali, quella dell'ora del tramonto appunto, che non è soltanto il momento nel quale non sono distinguibili luce e ombra, ma è anche il "tramonto" di Zarathustra, che scende appunto per annunciare la "morte di Dio", cioè del Senso. Qui nulla è come sembra: regna un'immobilità tombale e la città è una necropoli desolata; sono rimasti solo edifici e monumenti, mentre gli abitanti sono andati via. Nelle *Piazze d'Italia* tutto ruota attorno a un'assenza: qui, se è il visibile a essere inspiegabile, è perché per il pittore vale quanto Proust ha scritto di Monet nel *Jean Santeuil*: «Dipingere non quello che si vede né quello che non si vede, ma *che* non si vede. Questo è bello»⁶. Il fatto è che quando il pittore osserva il reale questo si rivela irreali, e ciò significa che occorre saper guardare, che occorre separare le cose dai loro contesti abituali.

Nel togliere oggettività all'oggetto questa pittura rende tutto irreali, sì che de Chirico è un vero e proprio "visionario" dell'esistente, che intuisce ciò che il mondo nasconde e

(5) G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in *Scritti [1911.1945]*, cit., pp. 289-290.

(6) M. Proust, cit. in G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*. Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 114.

rivendica come possibile solo la rivelazione, negando ogni spiegazione. Il pittore dal noto fa sorgere l'ignoto, determinando così un decisivo scarto tra la verità delle cose e la verità dell'arte, con la conseguenza che il familiare si rivela perturbante; egli fa giocare dati veri e dati fantastici e, come dimostra *l'Enigma dell'ora*, muove dalla verità per pervenire alla finzione: non cerca continuità bensì discontinuità, e di conseguenza questa pittura è la superficie su cui si riflette il non-senso del mondo, quella frammentarietà che nessuna totalità può ormai redimere: così questa pittura non si rivolge a nessun occhio, a nessuna visione retinica, e in essa troviamo quel non-senso della vita messo in evidenza proprio da Nietzsche. In de Chirico perciò profondità e superficie fanno tutt'uno: è come se il pittore riuscisse a cogliere nello stesso tempo il visibile e l'invisibile; nell'immagine dechirichiana sono coesistenti astratto e figurativo, temporalità e spazialità, e di qui la molteplicità dei punti di vista che caratterizza la stessa immagine. E se la sua pittura, come quella di Paul Klee, è caratterizzata dalla capacità di far emergere l'invisibile nel visibile, è anche vero che in entrambe è più importante il processo di *formazione* rispetto alla *forma compiuta*.

Nel 1910 inizia il periodo dei quadri metafisici e de Chirico scopre l'essenza della metafisicità dell'architettura italiana: la prima rivelazione è la visione straordinaria delle *Piazze d'Italia*, nelle quali le prospettive degli edifici si innalzano piene di mistero e di presentimento. Gli angoli celano segreti occulti, le case con i portici proiettano ombre lunghe, sotto un sole che lentamente tramonta; in mezzo alla piazza la statua di Arianna addormentata, simbolo dell'arte greca, riposa su un basso piedistallo, in un'atmosfera nella quale sembra che stia per avvenire qualcosa di nuovo. Più in generale, secondo de Chirico, l'assenza dell'uomo è una condizione necessaria dell'aspetto del mondo metafisico, mentre gli oggetti quotidiani o inusuali, avvicinati senza un senso logico, producono un sentimento di spaesamento, mostrando la loro essenza vuota e atemporale. Per de Chirico la "metafisica della pittura" è sempre esistita, fin dall'antichità e massimamente dal Rinascimento in poi, fino alle metà dell'Ottocento, data di inizio, per lui, della decadenza della pittura. La sua quindi non è ricerca di un impossibile ritorno all'antico, ma è invece chiave creativa per la modernità, in senso adorniano, che implica l'autonomia dell'arte dalla vita, contro quelle avanguardie che invece confondono arte e vita.

La figura della città costituisce un motivo ricorrente per de Chirico, dagli anni giovanili fino alla vecchiaia, con una breve parentesi nella quale prevale un seicentismo naturalistico, popolato di cavalli e di cavalieri con sfarzose uniformi spagnolesche. In queste città troviamo spazi costellati di torri rotonde, squadrate, cilindriche, a vari ordini e piani; si tratta di città intemporalì, quasi un controcanto rispetto agli entusiasmi avanguardistici: siamo distanti dalle metropoli rumorose e accecanti raffigurate dai futuristi. L'antitesi è netta, da una parte Boccioni, dall'altra de Chirico: i rumori della città e le pause dell'eternità, dove troviamo sagome di ciminiera senza finestre, sormontate da bandiere sventolanti. Privata del suo senso abituale, l'architettura diviene in de Chirico geometria e pura materialità, dove la vita avrebbe pertanto lasciato echi e tracce insondabili. La città metafisica, all'opposto della città futurista dalle forme moderne attraversate da folle multicolori, è una città disabitata, nella quale il sentimento di indeterminazione e di assenza crea le condizioni di un'evocazione spettrale della realtà.

Sviluppo della pittura metafisica: da Böcklin a Nietzsche

L'opera di de Chirico occupa un posto centrale nell'arte italiana della prima metà del xx secolo. Il pittore osa riproporre quella prospettiva che è stata il fondamento della storia dell'arte italiana e che già da tempo l'arte moderna aveva rifiutato; e tuttavia, il sistema prospettico dei suoi quadri presenta incoerenze e anomalie che falsano la percezione normale dello spazio. Le architetture, i monumenti e le piazze sono colti in un'atmosfera inquietante e melanconica, in un'estraneità quasi onirica; non a caso, è con de Chirico che appare un sentimento realmente cosciente e doloroso dell'Italia di fronte all'avvento della modernità, mentre le ricchezze artistiche italiane, percepite come veri fossili della storia, provocano in lui il sentimento di una permanenza estrema del passato all'interno del mondo moderno. Il rapporto con la memoria va così ad accompagnarsi a un'interrogazione sull'assenza di vita che colpisce ormai i monumenti e le piazze di quei centri urbani che D'Annunzio ha definito "città del silenzio". Confrontata al vuoto di una realtà enigmatica, quale quella in cui vive, eternizzata come museo, la sua sensibilità di italiano, nato ed educato in Grecia, non dubita né del primato ideale del mondo classico, né della validità dei grandi modelli dell'arte del passato.

Se il futurismo di Marinetti, esaltando il divenire della storia, corrisponde all'irruzione dell'Italia agli avamposti dell'arte moderna europea, invece l'arte metafisica di de Chirico costituisce il più alto punto raggiunto dal tentativo opposto: conciliare la modernità con i valori intemporalmente dell'arte e trasmettere una sorta di luce di eternità del mondo mediterraneo. La singolarità dell'opera di de Chirico, all'interno dell'arte moderna, risiede in effetti nella sua opposizione a tutto ciò che stava a fondamento, all'inizio del Novecento, dello spirito stesso dell'avanguardia. In un'epoca nella quale l'arte aspirava a diventare uno strumento rivoluzionario e gli artisti pretendevano di cambiare l'uomo e la vita, nel momento insomma in cui iniziava la grande avventura di una ricerca che mirava al superamento del quadro e insieme al salto nell'astrazione, egli è stato di fatto il solo a tenere fermi il codice della pittura tradizionale e i dati visibili della realtà. Tanto le avanguardie hanno puntato sulla dissoluzione delle forme tradizionali dell'arte, tanto egli ha difeso l'intuizione visionaria dell'artista, il mestiere del pittore, il quadro come campo dello sguardo, l'arte come contemplazione del mistero dell'essere e la creazione come rifiuto del tempo. La potenza di evocazione della sua opera è legata in effetti a questa assenza del tempo e della storia, a questa scissione tra essere e apparenza che costituisce per lui la trama profonda dell'enigma metafisico. Nel momento, insomma, nel quale gli artisti della modernità si volgono alla preminenza della temporalità dell'esistente, egli si è voluto pittore dell'eternità; di fronte alla volontà di astrazione, che implica un lavoro pittorico di messa in causa delle forme oggettive della realtà, egli si è volto al dominio dei segni del reale, dominio che non cerca di abolire quelle stesse forme.

Da quando le sue tele sono state conosciute a Parigi, personalità tanto impegnate nelle nuove ricerche come Picasso e Apollinaire lo hanno subito considerato come uno di loro. Quello che egli fa subire allo spazio pittorico tradizionale è tanto radicale quanto ciò che il Cubismo cerca di fare: alla violenza dell'astrazione contro il visibile risponde con un'altrettanto violenta critica dello spazio tradizionale. E di fatto l'arte moderna, in senso adorniano, quale si è manifestata nel corso di questo secolo, è inconcepibile senza l'apporto della pittura metafisica di de Chirico che, tra l'altro, si ritrova a monte di parte delle espressioni maggiori dell'arte moderna; non a caso i suoi quadri hanno intrigato i dadaisti e i futuristi, prima ancora di ispirare la pittura surrealista. Così molti artisti –tra i quali in

particolare, come vedremo, Magritte e Delvaux–, seppur differenti tra loro, hanno subito il fascino della sua pittura che, indipendentemente dal riconoscimento di de Chirico, appartiene all'arte moderna tanto per la sua volontà di svelamento della dimensione formale dell'arte –nel senso dei suoi elementi sensibili-formali– quanto per la sua capacità di riferirsi a quel mondo reale che è carico di mistero: insomma, per continuare a dirla con Adorno, la sua opera è autonoma, in senso formale, e non-autonoma nella necessità che ha di rimandare dal proprio interno al mondo, giacché senza questo rimando l'opera sarebbe, sempre per Adorno, un semplice “prodotto culinario”. Comunque, se la metafisica di de Chirico ha voluto rendere intelligibili le apparenze del mondo, tuttavia è proprio con l'abolizione di ogni senso logico che lega le cose, che questa pittura ha ugualmente potuto fornire una nuova forza visiva al “realismo”. Non a caso, la sua opera, sia prima che dopo la metafisica, costituisce uno degli antecedenti della Nuova Oggettività tedesca e di altre correnti del “ritorno all'ordine” della prima metà del secolo. È lo stesso de Chirico ad affermare di aver dipinto in due modi diversi, vale a dire in modo metafisico e in modo realistico, sottolineando il fatto che, se nei quadri realisti non c'era nessun bisogno di una dimensione metafisica, in quelli metafisici non c'era bisogno di una dimensione realistica: il risultato è un realismo associato sempre all'enigma, al potere di quel “velo” che genera un continuo passaggio dal “vedere” al “non-vedere”.

Più in generale, la sua visione reale dei miti della Grecia antica va interpretata in funzione di una negazione dello spirito dell'avanguardia; e se l'artista doveva alla Grecia la formazione del suo immaginario, doveva all'Italia la sua identità culturale e alla Germania la sua educazione artistica impregnata di ellenismo. Così, nei suoi quadri il quotidiano, il culturale e la memoria si congiungono in un mondo in cui tutto tiene e insieme tutto vacilla: è questo che ha fatto della sua opera metafisica un paradigma dell'arte moderna. Si può dire che, ancora tra la fine del xx e l'inizio del XXI secolo, si scopre il ruolo profetico della sua arte e, insieme, l'originalità delle sue posizioni intellettuali; è lui, ad esempio, che ha parlato per primo dello statuto proteiforme della creazione moderna e dell'abolizione del culto feticista dell'opera unica, destinata a essere sostituita dalla replica all'infinito del prototipo. Di qui quel tema della copia e della mimesi che ha generato spesso confusione, poiché mimesi per de Chirico significa non copia ma produzione che dà un senso diverso a ciò che esiste e, in questo senso, mimesi non è replica bensì produzione di qualcosa di sempre nuovo e diverso, in grado di configurarsi come un vero e proprio dialogo tra sguardo e realtà. I pittori citazionisti, gli anacronisti, i simulazionisti, i pittori della rivisitazione del museo, praticamente tutti i rappresentanti del ritorno alla pittura di questi ultimi decenni hanno rivendicato l'insegnamento di de Chirico, il maestro dell'autocitazione e della figurazione ironica, il virtuoso della replica museale.

Insomma, pittore insieme dell'enigma e del museo, teorico della rivelazione divinatoria e della copia mercantile, de Chirico è senza dubbio il paradosso incarnato dell'arte del xx secolo. In lui gli avvenimenti che hanno segnato la prima fase della sua esistenza appaiono determinanti per l'insieme dell'opera futura, ma solo dopo averli potuti legare a situazioni, personaggi e temi mitologici, per includerli nei suoi quadri o nei suoi scritti. Questa presenza, che agisce attraverso la favolosa antichità e che ha nutrito la sua giovinezza, è alla base dello sviluppo creativo che caratterizza la sua opera. Così, è dall'esplorazione dei grandi miti dell'antichità mediterranea che nasce la poetica dell'arte metafisica all'alba della modernità.

Di fatto, de Chirico conserva ricordi molto precisi dei suoi anni giovanili passati in Grecia, come testimonia *Ebdòmero*, il romanzo autobiografico che egli ha scritto in un momento in cui si sentiva abbandonato da quello stato di grazia che aveva dato origine all'arte metafisica; è proprio con questo romanzo, nel quale il ruolo e la presenza del padre si rivelano molto importanti, che de Chirico ha voluto, sotto forma di racconto mitico, dare le chiavi della sua pittura. Veniamo così a sapere che tra il 1900 e il 1904 l'artista dipinge i suoi primi quadri: paesaggi, nature morte e autoritratti; la morte del padre, nel 1905, gli rivelerà la tragicità dell'esistenza, sì che all'età di diciotto anni de Chirico non esiterà a eseguire il ritratto del padre sul letto di morte: si tratta di un gesto che traduce la venerazione e il dovere di fedeltà che egli sentirà ormai per la figura paterna. È a Monaco, dove si è trasferito dopo la morte del padre, che de Chirico scopre, all'età di vent'anni, gli scritti di Nietzsche e di Schopenhauer. Per l'artista, la soppressione del senso logico in arte non è un'invenzione dei pittori ma di Nietzsche, anche se in poesia è stata applicata per la prima volta da Rimbaud e in pittura da de Chirico stesso⁷.

A Monaco frequenta l'Accademia e ha la possibilità di studiare le opere di Dürer, Holbein, Friedrich, Von Stuck, Rubens, Kubin. In questi anni è particolarmente importante per il suo lavoro la riflessione sull'opera di Max Klinger e su quella di Harold Böcklin; in questi due artisti il giovane de Chirico trova gli elementi ai quali egli assegna la maggiore importanza: una presenza dell'antichità greca colta come reale e vivente, e la capacità di far sentire l'esistenza di un'altra dimensione. Comunque, è solo successivamente, nei suoi scritti del 1920, che de Chirico riuscirà a formulare chiaramente tutto ciò che questi due pittori visionari hanno apportato alle sue prime ricerche. Nelle sculture di Klinger egli intravede quelli che saranno i manichini del suo periodo metafisico, come una volontà di fissare la figura umana nella sua apparenza spettrale ed eterna. Non solo, ma in riferimento al quadro *La passeggiata* di Klinger, de Chirico descrive quanto questo artista abbia ottenuto chiudendo la scena con un lungo muro basso, davanti al quale si vedono alcuni uomini che passeggiano al sole, mentre le loro ombre si profilano sulla terra e salgono sul muro: l'orizzonte è vuoto e quel muro sembra che segni i limiti del mondo, come se dietro a esso debba esserci il "niente" –nel senso del "non-ente"–, ovvero l'infinito⁸; in questo senso il rimando, seppure implicito, è anche all'*Infinito* del Leopardi: è la "siepe", cioè il finito, che ci fa sentire l'infinito. Si ritroverà tanto il muro di mattoni rossi quanto il guanto, oggetto di una serie di acqueforti di Klinger, nei quadri del periodo metafisico di de Chirico. Più in generale, ciò che nell'artista tedesco colpisce de Chirico è la capacità di trattare il mito greco con uno spirito moderno, dando alla realtà un senso profondo, superando le apparenze per raggiungere la poesia dell'eternità. Secondo de Chirico, come tutti i pittori profondi, Klinger ha cercato di esprimere con la maggiore chiarezza, solidità e perfezione le visioni, i sentimenti e i pensieri che lo turbavano.

Sempre per de Chirico, uno dei principali quadri di Klinger è la *Crocifissione*: in quest'opera egli ha cercato di sfruttare un certo aspetto metafisico che assumono gli attori sulla scena e i personaggi secondari; tutto il quadro è teatrale, nel senso di metafisico, e dietro i personaggi del quadro, come uno scenario calato sul fondo, si vede il panorama delle case e delle torri di Gerusalemme, mentre i personaggi sono tutti disposti quasi sullo stesso piano, sopra una specie di terrazzo che sembra l'altipiano di un monte, e i tre crocifissi sono attaccati a croci basse con i piedi che quasi toccano la terra. Cristo, visto di

(7) Cfr. G. De Chirico, *Noi metafisici*, cit., p. 273.

(8) G. De Chirico, *Max Klinger*, in *Scritti [1911.1945]*, cit., p. 331.

profilo, non appare come un agonizzante ma come un uomo che vive e soffre, simbolo dell'uomo straordinario e del suo destino; davanti al Cristo sorge un gruppo in cui si vede la Maddalena dolorante e, discosta dal gruppo, la madre, severa, spettrale e statuaria, e mentre a sinistra sorgono figure di spettatori simili a strane apparizioni di lottatori da fiera e di comparse da melodramma, completa la composizione un gruppo di rabbini e di scrivani ebrei⁹. Insomma, per de Chirico Klinger è stato l'artista moderno per eccellenza; moderno nel senso di uomo cosciente che sente l'eredità di secoli e secoli d'arte e di pensiero, e che vede chiaramente nel passato, nel presente e in se stesso.

Böcklin è l'altro grande pittore capace di offrire una risposta a quelle ricerche del giovane de Chirico che mirano al rinnovamento dell'immagine in funzione della visibilità moderna; la forza di questo pittore sta per lui nella capacità visionaria con la quale trasmette le sue immagini del mondo ellenico: «Vi sono degli uomini la grandezza dei quali si collega fatalmente a certi malintesi, nati durante e dopo l'evolversi dell'opera loro. Malintesi creati dalla falsa interpretazione che della loro arte diedero alcuni ammiratori imprudenti e di limitata intelligenza»¹⁰. In questo modo de Chirico apre il saggio dedicato a Böcklin, proprio con una latente analogia tra la non corretta interpretazione del maestro e la propria vicenda critica. «Arnoldo Böcklin è stato classico nel senso più puro della parola. In ogni sua opera si sente il principio della visione che repentinamente si presenta allo spirito, che viene su zampe di colomba, come diceva Nietzsche. Rivelazione d'un che di inspiegabile che dà all'artista creatore quella gioia divina, forse la gioia più profonda e più pura che sia concessa a noi mortali»¹¹; così continua de Chirico, con un riferimento alla "sorpresa" e alla "rivelazione", che ci riportano all'atmosfera della pittura e dei suoi manoscritti del periodo parigino. Nelle opere böckliniane, secondo il pittore, vi è poca "composizione", pochi "procedimenti" visibili, giacché «più un artista è classico, meno si vede in lui lo sforzo nel comporre»¹². Insomma, la classicità dell'impatto pittorico, la visionarietà della rappresentazione, la predilezione per l'antichità classica sono comuni a Böcklin e a de Chirico.

Böcklin è ritenuto l'ultimo grande interprete del Romanticismo, capace di mostrare l'essenza assoluta del mondo e gli aspetti spirituali di questo attraverso la sua pittura: insomma, sono le opere di Böcklin e di Klinger a orientare le prime ricerche di de Chirico verso un'arte visionaria. Durante questi anni che precedono e preparano la rivelazione dell'arte metafisica, opere come la *Lotta dei centauri* (1909) si ispirano a Böcklin anche per i soggetti mitologici; il mondo degli dei, degli eroi e delle creature della mitologia greca è per lui lo spazio della propria infanzia mitica, come quello dell'infanzia mitica della civiltà occidentale. Secondo de Chirico, solo gli artisti e gli intellettuali di un paese come la Germania, geograficamente privi di contatti diretti con il mondo mediterraneo, possono sentirsi implicati in un'assimilazione profonda dei miti e del pensiero ellenico. È su questa base che egli rifiuterà più tardi l'ideologia delle avanguardie, dal momento che per lui l'artista veramente moderno è l'erede di molteplici secoli d'arte e di pensiero, in grado di vedere chiaramente nel passato, nel presente e in lui stesso. Tuttavia è proprio negli anni di Monaco che de Chirico riflette sulle possibilità di superamento dell'immagine visionaria con contenuto mitologico; è infatti attraverso la lettura di Schopenhauer che de Chirico cerca di dare un significato a quella "poesia del mistero" che suo padre prima e la lettura

(9) Ivi, pp. 330-331.

(10) G. De Chirico, *Arnoldo Böcklin*, in *Scritti [1911.1945]*, cit., p. 704.

(11) Ivi, p. 707.

(12) *Ibidem*.

di Nietzsche poi gli hanno insegnato a vedere nelle piazze deserte al momento del crepuscolo.

Nel 1908 inizia la riflessione su Nietzsche, e a questo proposito de Chirico scrive in *Memorie della mia vita*: «La novità [scoperta da Nietzsche] è una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria che si basa sulla *Stimmung* [...] del pomeriggio d'autunno, quando il cielo è chiaro e le ombre sono più lunghe che in estate, poiché il sole comincia a essere più basso. Questa sensazione straordinaria si può provare [...] nelle città italiane e in qualche città del Mediterraneo, come Genova o Nizza; ma la città italiana per eccellenza ove appare questo straordinario fenomeno è Torino»¹³. È nella primavera del 1909 che de Chirico lascia Monaco, interrompendo i suoi studi, per raggiungere sua madre e suo fratello Savinio in Italia. E se l'artista, che è ormai vicino alla rivelazione metafisica, dopo aver vissuto qualche mese a Milano e a Roma, sceglie Firenze, è perché sente che l'apporto maggiore della sua pittura deve venire dal confronto con la cultura del Rinascimento. È a questo punto che si rende conto che Böcklin, con la sua pittura aperta all'infinito propria del Romanticismo tedesco, costituisce l'ostacolo che bisogna superare per realizzare la propria pittura metafisica: è la lettura di Nietzsche a rivelargli quel pensiero dell'eterno ritorno che permette di vivere l'istante sotto forma di eternità, come mostrerà appunto la pittura metafisica. Ora la funzione essenziale dell'arte sarà la creazione dell'enigma, la formulazione di segni enigmatici di questo senso ultimo, profondo e tuttavia indecifrabile, che si nasconde nelle cose stesse.

È in questo contesto che l'artista dipinge *l'Enigma dell'oracolo* (1910), la cui scena è situata all'interno dell'oracolo di Delfi e dove lo spazio appare per la prima volta molto strutturato, con il primo piano nell'ombra e un muro che si alza al centro della composizione. Sulla sinistra, vista da dietro, la pizia scruta il mare, attendendo i segni del presagio, mentre sulla destra la testa della statua di Apollo appare dietro una tenda. Non è un caso se è con questa tela, dipinta a Firenze, che de Chirico inizia la sua ricerca sulla prospettiva; egli dà nello stesso tempo una direzione nuova alla sua pittura, prendendo le mosse dalla memoria, al fine di evocare non più la traccia mitologica di Böcklin ma le forme di quei templi e di quei santuari, costruiti ai piedi delle montagne e ai bordi del mare, che egli aveva visto nella sua infanzia. Con *l'Enigma dell'oracolo* la sua pittura inizia un'evoluzione che si rifà a Nietzsche e insieme allo studio della pittura toscana del Trecento e del Quattrocento: una pittura dell'enigma e della *Stimmung* (atmosfera), ma concepita a partire dagli schemi lineari e dalle forme dell'architettura. Così, se la pizia riprende la tipologia del personaggio visto di spalle, avvolto nella clamide, fissato tra l'interrogazione e l'attesa, quale l'aveva mostrato la tradizione romantica che va da Friedrich a Böcklin, l'immagine del mare, metafora dell'infinito, appare decentrata e tagliata da una porta che si apre come una breccia nella scenografia dell'architettura. La figura della pizia sembra riprendere l'atteggiamento dei monaci, visti di spalle e con il volto abbassato, protagonisti di un precedente dipinto dechirichiano, *Processione su un monte* (1908). La stessa figura dell'*Enigma dell'oracolo* la ritroviamo anche in alcuni quadri di Böcklin, come *Isola dei morti* (1880) e *Andata al tempio di Bacco* (1881)¹⁴. Resta comunque il fatto che l'artista insiste sulla dimensione "profonda" dei suoi quadri; si tratta di quella profondità della quale parla Nietzsche e che rende ogni suo quadro un enigma: un enigma velato dal senso del passato, del ricordo, della memoria dell'infanzia greca, come testimoniano appunto

(13) G. De Chirico, *Memorie della mia vita*. Milano, Bompiani, 2016, pp. 73-74.

(14) Cfr. C. Crescentini, *Giorgio De Chirico. L'enigma velato*. Roma, Erreciemme, 2008, pp. 93-106, in part. p. 96.

opere quali *L'Enigma dell'oracolo* e *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910). Con questi due quadri ci troviamo di fronte al primo autentico evolversi della metafisica dechirichiana, che inizia proprio da Firenze con la creazione di una nuova realtà sentita nel silenzio assoluto.

È una realtà strana quella che vediamo nell'*Enigma dell'oracolo*: uno spaccato di vita arcaica limitato da un muro di mattoni a vista, un tempio, dove una statua classica è costretta fra una scura tenda chiusa e il cielo-soffitto superiore; laterale al muro, un pilastro sorregge l'architrave rettilineo, mentre al di sotto l'asta orizzontale di un'altra tenda, questa volta aperta, invita lo sguardo verso una nuova visione: l'ampio cielo nuvoloso, un paesaggio naturale, le bianche architetture di un paese sul mare. Protesa fra il limitare del pavimento e il cielo-parete laterale, una figura ammantata, böckliniana, reclina la testa come per la pressione di oscuri presagi. Apparizioni irreali, mito, sogno, mistero, enigma, accentuano la dimensione visionaria dello sguardo, con l'uso di una prospettiva che non spiega ma devia e svia. Alla prospettiva frontale nella quale le ortogonali convergono tutte in un unico punto di fuga, de Chirico sostituisce una prospettiva ottenuta mediante l'incontro delle orizzontali del pavimento, con la diagonale dove è immessa la figura inquietante, vestita di scuro. L'artista finisce così per negare il fuoco unico, spingendo lo sguardo verso due estremi: la statua bianca dietro la tenda e la figura al lato opposto, svuotando così completamente il centro della rappresentazione. In questo modo il nuovo linguaggio di de Chirico si manifesta con la creazione dell'immagine mediante l'uso di regole prospettiche e insieme mediante una serie di deviazioni, di queste stesse regole.

Attraverso la "solitudine metafisica" de Chirico ricerca un nuovo senso del mondo, più profondo ed enigmatico, che non può essere né descritto a parole né spiegato, bensì rivelato e fissato in immagini solo tramite l'opera dell'artista: una rivelazione che non spiega ma che evidenzia l'enigma in quanto tale. È in questo senso che l'artista si configura sempre più come un "veggente", colui che "sente" l'enigma nella realtà ordinaria. Sempre nell'*Enigma dell'oracolo* infatti, la figura laterale è evidentemente la sacerdotessa del dio, la pizia, colei che interroga l'oracolo e rivela ciò che il dio annuncia senza però spiegarlo. Di qui il titolo del quadro di de Chirico, al di là dei nessi nietszscheani, di modo che la parola "enigma" diventa metafora della rivelazione stessa; ri-velare con il velo, tramite la parola della pizia, l'enigma del dio nascosto: è questa la verità come *a-letheia*. E se il dio, su un basamento dietro la tenda, guarda verso l'interno, la pizia invece, con la testa reclinata da un lato e posata sul braccio piegato nella tipica posa della melanconia, si rivolge verso l'esterno: è questo il momento della divinazione, della profezia. *L'Enigma dell'oracolo* diventa così, tramite anche l'enigmatica figura della pizia, la rappresentazione dell'immagine del vaticinatore, del veggente che de Chirico riconosce nelle facoltà dell'artista creatore: egli non spiega i suoi enigmi, ma rimanda solo ad altri enigmi perché, come ben sapevano i greci, la verità rende ciechi.

Altre tele, dipinte poco dopo, come *La meditazione del mattino* (1912) e *La meditazione autunnale* (1912), mettono in evidenza le linee direttrici di questa stessa ricerca: la statua dell'"indovino", con il corpo e la testa avvolti in una clamide, è venuta a sostituire il viaggiatore di Friedrich, mentre il mare e il cielo non si lasciano cogliere che là dove si interrompe lo schermo delle forme architettoniche. Secondo de Chirico, è vero che l'indovino porta in sé ogni enigma, e tuttavia il presagio che egli attende è una prova del non-senso dell'universo; nello stesso tempo, la contemplazione romantica della natura

non è tanto profonda quanto il sentimento che ha ispirato gli architetti della Grecia classica: è con i loro templi che sono apparse le dimensioni, le linee e le forme dell'eternità e dell'infinito. L'ellenismo si esprime ora, nella sua pittura, attraverso una riflessione sul senso della forma incarnata dalle pietre del tempo e sull'idea di una pienezza dell'espressione architettonica, concepita come riflesso dell'ordine cosmico.

L'infinito romantico non può che apparire troppo umano di fronte a questo sentimento della tranquillità e della bellezza della materia, che è chiusa nell'ordine delle cose del tempo greco. In queste tele della metà degli anni Dieci, de Chirico dipinge scene immaginarie, situate sulle rive del Mediterraneo; lo spazio vi è sempre più occupato da forme architettoniche che, innalzandosi come tende da teatro, mascherano in parte l'orizzonte marino ed evidenziano la luminosità vuota del cielo, mentre il primo piano è posto in ombra, in modo da esaltare la sensazione dello spazio. I colori, articolati in vasti spazi dalle tonalità scure, concorrono a dare all'immagine una sorta di solennità; l'atmosfera della *Stimmung* del crepuscolo, che produrrebbe l'impercettibile e magica animazione della realtà sotto la luce cangiante del tramonto, si traduce in una falsa prospettiva, dai piani molto obliqui che non collegano alcun punto di fuga in modo unitario. Questi quadri, dirà de Chirico, sono stati dipinti sotto l'effetto di una "rivelazione": è con Nietzsche che si è appreso il valore di quegli istanti visionari nei quali, in seguito a una sorpresa che distrugge la percezione logica della realtà, il mondo ci rivela l'aspetto metafisico delle cose, vale a dire la dimensione metafisica di quell'altro del mondo che esisterebbe al di fuori della vita umana; di conseguenza il quadro, dipinto in seguito a una rivelazione, mostra gli oggetti di un mondo estrano e sconosciuto.

Tra le opere di questo periodo ce n'è una alla quale de Chirico ha accordato un significato particolare all'interno della sua opera: si tratta dell' *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, quadro che ha concepito in occasione di un viaggio a Firenze e del quale lo stesso de Chirico ha narrato le circostanze della realizzazione. Nell'ottobre del 1909, il pittore aveva visto deteriorarsi il suo stato di salute e il suo equilibrio psichico ma, a ben vedere, era un movimento verso la propria verità che egli compiva in questo modo, una lenta avanzata verso l'istante della "rivelazione" di quella che più tardi sarà definita "pittura metafisica". Egli aveva riletto il *Così parlò Zarathustra* e meditato sulla sensazione di grandezza infinita e lontana che gli architetti romani avevano fissato nelle arcate delle loro costruzioni; poco dopo scopre che è possibile vedere le cose come per la prima volta, nel senso di una rivelazione che giunge improvvisamente. L'artista pone questa illuminazione in uno spazio dominato dall'architettura della chiesa, al momento di quel crepuscolo autunnale che era stato celebrato da Nietzsche. L'esperienza che è in questione è quella della consonanza spirituale, nella quale l'io e il mondo circostante sembrano partecipare a una sola e unica "rinascita", e l'istante è vissuto *sub specie aeternitatis*.

Il quadro *Enigma di un pomeriggio d'autunno* è dunque il risultato di una trasfigurazione di una piazza fiorentina: de Chirico dipinge la chiesa gotica di Santa Croce nella forma di un tempio greco, mentre la statua di Dante diventa nella tela la *silhouette* smisurata di un "indovino" con lo sguardo rivolto verso il mare. Di fatto, il quadro mette in scena il primo spazio pittorico propriamente dechirichiano, dove un muro e alcune tende nascondono totalmente l'orizzonte marino; chiudendo così lo spazio, de Chirico si separa ormai definitivamente dall'immagine dell'infinito propria del romanticismo. L'infinito non è più rappresentato nella forma classica di un orizzonte, dal momento che la visione di quest'ultimo è bloccata da un muro, al di là del quale poteva "vedere" solo l'"indovino",

il “veggente” appunto: soltanto la statua può, in effetti, accedere dall’alto alla visione di ciò che è al di là del muro e che contiene il senso ultimo del reale. Così l’accecamento provocato dal muro è la condizione della *voyance*; in altri termini, il muro dà una forma pittorica alla melanconia come incapacità di apprendere il reale, ma è nello stesso tempo la modalità con la quale de Chirico può iscrivere nella sua tela “la prima volta” dello sguardo.

Nascondendo l’infinito, egli rivela così tutto ciò che il mondo finito ha di spettrale, tutto ciò che il reale ha di indecifrabile quando è visto al di là della logica umana. La sua pittura parlerà ormai dell’esistenza di un mondo che sarebbe dietro quello degli oggetti, come il suo risvolto enigmatico; chiudendo le tende o erigendo un muro dietro il quale non cessano di passare treni e battelli, de Chirico continuerà ad affermare che, se c’è un’ “altra scena”, non è dietro il muro che bisogna cercarla, ma piuttosto in primo piano, in questo mondo che appare popolato di cose senza nome. E se è sempre da Nietzsche che de Chirico afferma di aver appreso lo spirito tragico, cioè il profondo significato del non-senso della vita, è proprio la metafisica a dover dare corpo a questa sensazione che nasce quando si è “superata” la contemplazione dell’infinito. L’architettura, quale l’hanno concepita i greci, cioè l’arte di dare forma alla materia attorno a un vuoto, può solo condensare questo momento estatico della “rivelazione”, permettendo di accedere al mondo dell’eternità e della pura presenza delle cose. Così, nell’itinerario del giovane de Chirico, *L’Enigma di un pomeriggio d’autunno* segna soprattutto la presa in carico dello spazio costituito dalla città dopo i paesaggi naturali ispirati da Böcklin. Più in generale, la dicotomia natura-architettura è ciò che attraversa da parte a parte la riflessione del giovane pittore; per lui, in effetti, il culto per la forma architettonica quale è stata concepita dalla Grecia antica, è ciò per cui lo spirito umano può separarsi dalla contemplazione romantica dell’infinito, per raggiungere l’enigma metafisico del mondo stesso, cioè la bellezza, la fatalità e la serena chiarezza del mistero dell’essere.

Nel 1911 de Chirico lascia Firenze per Parigi, dove va con la madre per raggiungere il fratello che è lì da oltre un anno; sempre più egli rifiuta la pittura retinica, per esaltare un’arte visionaria dove il pittore ritroverebbe lo stato di chiaroveggenza che permette di pensare meglio il mistero dell’essere. Nella prima fase della pittura parigina, de Chirico associa per la prima volta statue, che rimandano a divinità, a presenze umane: il mondo reale possiede elementi che rinviano alla profondità di un’altra dimensione. Estremamente significativo a questo proposito è il quadro *L’Enigma dell’arrivo e del pomeriggio* (1912): l’opera sembra riassumere tutte le immagini e i concetti dechirichiani a partire dall’attesa, dal viaggio, dal meriggio come tempo della riflessione e dall’ineludibilità; l’artista mette anche in scena una struttura architettonica che ci riporta alle rivelazioni romane, quando de Chirico comprende la fondamentale importanza dell’inserimento dell’architettura nella pittura, partendo proprio, in questo caso particolare, dal Tempietto del Bramante, che non è e non deve essere perfettamente riconoscibile, poiché la sua riproduzione viene mediata dalla rivelazione; più in generale, si assiste in de Chirico a un ritorno all’antico e al mito, non più come fuga dell’uomo moderno verso il passato, ma come forte presenza evocativa, come gioco intellettuale. In questo quadro, che costituisce un vero progresso nella pittura dechirichiana, la distorsione della prospettiva è molto più accentuata, e l’immagine include per la prima volta un edificio rotondo. E se gli edifici antichi circolari erano legati alle pratiche dell’incenerimento, necessarie a dare l’immortalità ai defunti, il quadro di de Chirico diviene lo spazio dove si materializzano gli enigmi

dello spirito: l'artista fa riferimento al ciclo della vita, alla morte e alla rinascita, insomma all'eterno ritorno.

In *Nostalgia dell'infinito* (1912), una base vuota appare nell'ombra, in primo piano, come se la statua dell'indovino fosse discesa nel mondo disertato dai mortali; ma il fatto che tale base sia posta al bordo della tela, tanto da essere quasi tagliata, sembra indicare che lo statuto dell'immagine è cambiato: lo spettatore ha la stessa "visione" dell'indovino, e l'occhio che guarda è quello che scopre l'enigma delle cose, cioè la dimensione "metafisica" del mondo. De Chirico affronta così il tema della dimensione mimetica e illusionistica della realtà, in quanto principio che sta alla base di ogni rappresentazione: nei grandi spazi vuoti gli oggetti si ergono isolati, mentre alcuni di loro sono *silhouette* in nero, come colti dall'istantaneità della rivelazione. L'immagine non duplica la realtà, ma riceve piuttosto l'ombra portata dal reale, quell'ombra che testimonia della dimensione impalpabile dell'al di là e che traduce una riserva di senso che resta inespressa. La luce dei quadri consacrati al paesaggio urbano torinese –dove lo spazio urbano diventa metafora dello spazio cosmico– è netta, tanto da stagliare sul suolo le ombre delle statue e dei monumenti che si trovano fuori dal campo visivo dello spettatore. La città è deserta e, se la piazza diviene a volte un terreno sabbioso, anche la città si fa opprimente e prende l'aspetto di un labirinto. Dopo aver disconnesso il sistema spaziale della prospettiva classica, nelle sue tele del 1913 de Chirico persegue la messa in opera del suo metodo, che consiste nel vedere anche l'uomo in quanto *cosa*, con la conseguenza che tale riduzione a cosa implica una sospensione del senso. Così, in *Il sogno trasformato* (1913) la vicinanza insolita di forme e di oggetti, che provengono dal mondo dell'arte e da quello quotidiano, produce un insieme enigmatico. Non parlando più della realtà, le cose sembrano testimoniare un'altra realtà, misteriosa e indecifrabile: l'incontro sulla tela di oggetti eterogenei deve così provocare lo stato di *voyance*, che permette di vedere, al di là degli oggetti stessi, un mondo che è fuori dall'ambito della Ragione. Più in generale, nelle tele di de Chirico di questo periodo lo sguardo erra nel vuoto, andando da un'ombra a un oggetto, da un piano a una forma, non potendo fissarsi da nessuna parte. All'immobilità delle cose corrisponde un "senso magico", e se i surrealisti hanno visto in questi quadri l'appello a un senso che bisognava decodificare, invece il pittore italiano si voleva interprete del non-senso del mondo.

All'inizio del 1914, la pittura di de Chirico inizia un nuovo ciclo: *Il cervello del bambino* (1914) e *la Nostalgia del poeta* (1914) mostrano la presenza umana come se sorgesse per la prima volta in mezzo a spazi e a temi iconografici della metafisica. In *Il canto d'amore* (1914) Apollo appare associato a un guanto rosso e a una palla verde, e Magritte affermerà che con questo quadro egli aveva potuto vedere il meccanismo stesso del pensiero. Avendo superato lo stadio del montaggio delle costruzioni spaziali incompatibili fra loro, la pittura di de Chirico trova il suo principio regolatore nell'apparizione alogica delle cose sulla tela, dove ogni oggetto è assolutamente isolato, così come ogni spazio è distinto dall'altro. In questo modo il pittore è diventato l'oracolo stesso e la tela non è altro che il tempio, dove vengono a porsi, uno a uno, gli elementi dell'enigma che egli cerca di fissare. L'ultimo ciclo delle pitture di de Chirico a Parigi in questo periodo appare dominato da due nuovi temi iconografici: il manichino e l'insegna. Qui si pone il problema dei suoi eventuali contatti con Atget, che abitava nella sua stessa strada e la cui opera mostra in effetti più di una corrispondenza con quella di de Chirico¹⁵. La realtà ridotta allo stato di

(15) Cfr. G. Lista, *Giorgio De Chirico*. Paris, Hazan, 2009, pp. 118-122.

cosa, la solitudine dei segni, il vuoto inquietante sottolineato dall'assenza della figura umana, si ritrovano nelle fotografie di Atget, che elaborano un nuovo sguardo sulla città, spogliando il reale di ogni dimensione folklorica o pittorica. Qualche anno più tardi, Walter Benjamin vedrà anche lui in Atget il precursore della fotografia surrealista, mettendo in rilievo come egli abbia, per primo, realizzato la liberazione dell'oggetto dall'aura. È Atget che ha spogliato l'oggetto di ogni velo e ha nello stesso tempo svuotato la città di ogni senso del pittoresco: le strade, le piazze, i monumenti che egli ha fotografato appaiono non soltanto solitari, ma senza atmosfera, in modo che l'uomo e il mondo divengano tra loro estranei. Comunque, la probabile conoscenza dell'opera di Atget permette di risolvere la questione dell'introduzione del manichino nell'arte metafisica: i manichini dechirichiani hanno sempre per modello i manichini fotografati da Atget. Fissato in uno spazio praticamente chiuso, il manichino abolisce ciò che restava della potenza carnale della statua, e il corpo diviene cosa.

Quando l'Italia entra in guerra nel maggio del 1915, de Chirico e il fratello Savinio lasciano Parigi e si trasferiscono a Ferrara, dove entrano in contatto con De Pisis e Carrà. Tutti gli scrittori e gli artisti che de Chirico conosce e frequenta in questo periodo coltivano il mito di Ferrara, che sembra costruita da sempre in funzione di una "metafisica urbana". L'artista dipinge nuove tele, mentre i processi che caratterizzano la sua pittura metafisica sono ormai chiaramente stabiliti: l'isolamento delle forme nello spazio, la nettezza dei segni e un certo "surrealismo" del mistero, la metafora del manichino e l'epifania dell'oggetto. A Ferrara de Chirico dipinge quadri che presentano un insieme alogico di oggetti; colti allo stato di cose, privi cioè di ogni contesto, gli oggetti appaiono, ancora una volta, carichi di mistero. Uno sviluppo in questa direzione è costituito appunto dal manichino che è, per de Chirico, la metafora del corpo: dopo essere stata l'ombra enigmatica di una statua, l'uomo diviene infine una cosa. Dal 1915 il manichino, questo essere costruito tutto di pezzi, non testimonia più, come accadeva per la statua, la dimensione dell'eternità, giacché esso traduce piuttosto la disumanizzazione della guerra. È d'altronde questa la ragione per la quale esso prende un'importanza sempre maggiore nella pittura dechirichiana di quest'epoca: la tela più significativa su questo soggetto è // *Grande Metafisico* (1917), nel quale de Chirico costruisce l'immagine di un sogno di potenza a partire da un assemblaggio di feretri posti in modo verticale. Nel quadro *Ettore e Andromaca* (1917), de Chirico ha dipinto una scena alla quale egli ha probabilmente dovuto assistere molte volte: la posa davanti a un fotografo, per un'immagine-ricordo, del soldato invalido con la sua sposa venuta a visitarlo all'ospedale militare di Ferrara. De Chirico ha così scelto di dipingere l'immagine di un'immagine, lo sguardo di uno sguardo, ed è questo un fatto nuovo nella sua pittura.

Il manichino è stato per l'artista la possibilità di concepire la statua senza la base, cioè senza quella dimensione monumentale che la separa dalla vita di tutti i giorni. I manichini di Ferrara sono esseri frammentati, pezzi assemblati in modo incoerente, che *testimoniano* anche di una visione dell'uomo ossessionata dagli apparecchi ortopedici necessari agli invalidi di guerra: questo fa del manichino una cosa inanimata ma provvista di sguardo. Non a caso, la pittura di de Chirico prende la sua forza dall'identificazione con la visione del divino, il cieco che scruta e che conosce il non-senso del mondo; così, in tele come *Le due sorelle* (1915) o *Il Filosofo e il Poeta* (1914), la tematizzazione dello sguardo costituisce il soggetto stesso dell'opera. De Chirico riesce qui a invertire il processo abituale della percezione, a fare in modo che noi possiamo sentire lo sguardo che posano su di noi le cose stesse; ma non si tratta dello "sguardo esterno" delle statue, dal momento

che questi manichini dalla testa ovoidale e dalle orbite vuote hanno in effetti un viso senza occhi: il loro sguardo è cieco. Ed è per definire la presenza muta della morte che de Chirico ha parlato di un tale sguardo, quello di una Medusa con gli occhi che non vedono.

Non solo, ma un'evoluzione simile si produce anche in altri cicli della pittura di de Chirico a Ferrara. Nei suoi "interni metafisici", ad esempio, egli porta a termine la preclusione dello spazio che aveva iniziato nelle ultime tele parigine: le linee ancora aperte a Parigi su infiniti divergenti e che conducevano verso un cielo senza profondità o verso la notte che regna sotto le arcate vuote, ora sono chiuse. Di conseguenza, tutto ciò che è allusione a un fuori si trasforma subito in rappresentazione della rappresentazione, in quadro nel quadro, dove lo spazio non è che l'immagine di se stesso. Tra il 1916 e il 1917 il pittore sembra sentire il bisogno di dare un'immagine di se stesso, cioè di praticare una sorta di autocitazione della propria pittura. Egli dipinge di nuovo ritratti e autoritratti, o tele che fanno senza dubbio allusione al suo ruolo di pittore-indovino. Accuratamente inquadrare, le cose sorgono come oggetti rappresentati, nel senso che si offrono come oggetti mostrati, esibiti: tutto è divenuto immagine di un'immagine, e la separazione con le cose si fa irriducibile. Ciò che era ancora spazio reale non è più che un mucchio di telai e di quadri nel quadro con una conseguente de-realizzazione del mondo. Quando de Chirico dipinge *Le muse inquietanti* (1918), la sua pittura ha ritrovato una monumentalità e una capacità di descrizione narrativa che mettono un termine all'avventura dell'arte metafisica. *Le muse inquietanti*, uno dei capolavori di de Chirico, presenta figure che appartengono a un mondo a noi ignoto; con la loro presenza volutamente insignificante, queste "figure astratte" sono svuotate di ogni senso, e tutto è reso con fredda oggettività¹⁶. Le muse sono statue di pietra, senza occhi che, nel loro silenzio e nella loro immobilità, turbano; figure che appartengono a un mondo a noi ignoto e che sembrano riproporre il motivo freudiano del perturbante: un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato. Vi è un sottile gioco tra figurazione e astrazione, e la rappresentazione è costellata da simboli spaziali puri: la linea diventa regolo di legno, il triangolo diventa squadra da disegno e la sfera palla di gomma. Viene indicata una profondità che risulta inabitabile mentre, con la loro presenza volutamente insignificante, le scatole determinano uno sconvolgimento delle scale di misura, svuotando di senso le forme architettoniche. Siamo in un luogo teatrale, ma sulla scena non c'è alcuna attesa epifanica; così l'arte non può redimere questo mondo che resta abbandonato al suo non-senso.

Nel suo celebre articolo intitolato *Al dio ortopedico* (1919), il giovane Roberto Longhi condanna la pittura di de Chirico, associandola agli eccessi dell'arte d'avanguardia. Longhi se la prende con le marionette-robots di Depero come con i manichini di de Chirico, attaccando il Futurismo e l'arte metafisica, entrambi responsabili di una visione lugubre e patologica dell'uomo e, in quanto rappresentanti dell'avanguardia, espressione artistica dello spirito decadente che aveva a Parigi la sua capitale: l'uomo delle avanguardie è un uomo atrocemente mutilato, senza anima, con il viso anonimo e il corpo ridotto allo stato di macchina.

Tra il 1917 e il 1918 de Chirico dipinge *Le Revenant (Lo spirito che ritorna)*, un quadro nel quale suo padre è una statua con gli occhi chiusi e con i tratti di Napoleone III. Secondo de Chirico, quello che *ritorna* è la figura umana; di qui la necessità di «tornare al

(16) Cfr. V. Trione, *Giorgio de Chirico*. Milano, Skira, 2009, pp. 69-73.

mestiere!»¹⁷, e contro tutti gli *ismi* delle avanguardie, de Chirico affermerà: «*Pictor classicus sum*»¹⁸. Dall'arrivo a Ferrara, infatti, la sua pittura comincia a cambiare: il mondo non gli appare più attraverso una percezione onirica, come se fosse sul punto di svanire nel nulla; ciò che nell'arte metafisica metteva in rilievo un sentimento cristallino della forma, diviene nei quadri del periodo post-metafisico evasione, attraverso l'immaginario, da un mondo irreal e fantastico. È a partire da questo momento che non soltanto la sua opera evolve verso un'imitazione dei classici, ma tutto il suo discorso teorico va verso dichiarazioni sempre più radicali, relative ai rapporti che l'artista deve intrattenere con la storia della pittura e con la tecnica pittorica propriamente detta. La forma sarà derivata dai classici, mentre il contenuto dovrà essere determinato da un sentimento originario per mezzo di un soggetto eterno. Così tutta la sua opera posteriore al 1919 si sviluppa per cicli e periodi, dal classicismo al neo-romanticismo, dalla post-metafisica al neo-barocco, dallo stile monumentale al realismo della natura morta. Si assiste, insomma, a una messa in scena della pittura, a una teatralizzazione generale della pratica artistica, come se il quadro avesse il dovere di essere una scenografia. La pittura ha ormai la funzione di citare pose e attitudini, cioè di copiare quadri o statue, proponendosi come uno specchio dei meccanismi associativi dell'immaginario, piuttosto che esserne l'incarnazione.

Il desiderio di far fronte all'enigma si è mutato nella certezza di aver compreso che né lo statuto né il valore della pittura possono più nel presente essere rimessi in causa; non a caso, nelle opere di quest'epoca, le accumulazioni di oggetti eteroclitici propri dei suoi antichi quadri metafisici sono divenute nature morte copiate dai maestri. Nel 1922, quando Breton presenta a Parigi una grande esposizione di quadri di de Chirico, organizzata da Paul Guillaume, la differenza tra il pittore metafisico e il pittore classico è già una realtà. Tuttavia, pensando a uno smarrimento passeggero del pittore, i surrealisti lo accolgono nel loro gruppo nel novembre 1924, anche se due anni più tardi la rottura sarà irreversibile. Il fatto è che, mentre i surrealisti rifiutano il Museo, de Chirico compone alcuni nudi classici, indicativi della sua nuova virata verso il Museo, che divengono, in questo periodo, acuta reazione nei confronti di quell'avanguardia –vale a dire ancora il Surrealismo– che in qualche modo de Chirico ha avviato ma dalla quale, ormai, non è più riconosciuto. Il tema dominante di questo periodo diviene appunto il ritorno al Museo e a quella "tecnica" che costituisce il soggetto centrale di una lettera inviata da de Chirico ad André Breton nel 1922, nella quale viene rivendicata l'estrema importanza del "mestiere" soprattutto in quegli anni di sperimentazione avanguardistica. Non a caso è proprio con il "ritorno al mestiere" che De Chirico conta di uscire da quell'avanguardia che egli definisce come «incubo della pittura»¹⁹.

E sarà proprio ai surrealisti che si dovrà l'idea, generalmente diffusa, di una scissione radicale, nel cuore della produzione artistica di de Chirico, tra le opere della metafisica e quelle dell'interminabile periodo che ha avuto inizio con la fine della guerra. Comunque, l'artista arriverà ad affermare che l'alternanza di "realismo" e di "metafisica" si produce nel suo lavoro come se si trattasse di utilizzare, di volta in volta, "la mano sinistra o la mano destra"; resta il fatto che, durante il periodo fra le due guerre, la scelta primaria fatta per l'arte metafisica di de Chirico è spesso ripresa dagli artisti italiani. E tuttavia la metafisica, in quanto coscienza estrema di una distinzione tra essere e apparenza, non esiste

(17) G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in *Scritti [1911.1945]*, cit., p. 280.

(18) Ivi, p. 285.

(19) G. De Chirico, *Arnoldo Böcklin*, cit., p. 751.

più, sostituita com'è dal gusto dello spettacolo o piuttosto dall'immagine teatrale che è una radicalizzazione dell'apparenza.

Dalla metafisica al realismo come "ritorno al mestiere"

Dopo il periodo metafisico, il ciclo più caratteristico della sua pittura è quello che ha come soggetto i "gladiatori" –immobili lottatori antichi inseriti in uno spaesato e spaesante spazio chiuso, in una claustrofobica stanza–, ciclo che nasce come trasposizione della boxe moderna; non a caso, in *Ebdòmero* de Chirico scrive che lui è il solo ad aver compreso il senso profondo della boxe e della sua bellezza. Lo spazio chiuso e vuoto di una camera è la metafora pittorica di un ring, illuminato da riflettori, mentre i gladiatori, con i corpi fissati in pose enfatiche e manieriste, appaiono in un'atmosfera irreale e insieme artificiale; perseguendo uno stile deliberatamente non naturalistico, de Chirico ha disegnato e dipinto questi personaggi assimilandoli a statue di cartone, con la conseguenza che la teatralizzazione dell'immagine passa attraverso una ripresa del kitsch popolare. Di fatto, quando de Chirico ha perduto la sua capacità visionaria non ha tuttavia rinunciato alla pittura; la poetica del "ritorno al mestiere", l'espletamento del repertorio iconografico della metafisica e la ricerca di immagini capaci di tradurre il moderno attraverso l'antico, hanno assicurato ai suoi quadri dipinti tra le due guerre una validità culturale a volte accompagnata da un nuovo vigore creativo.

A partire dalla metà degli anni Venti, de Chirico è anche uno spettatore ironico dell'Italia contemporanea: se i giornali italiani propagandano immagini di virilità trionfante, egli dipinge invece personaggi piegati dalla fatica, con le braccia cadenti lungo il corpo, in un'attitudine di abbandono e di rinuncia. L'artista dipinge inoltre interni borghesi in mezzo alla natura, ed elementi della natura in interni borghesi: è il suo commento alla diatriba di quegli anni fra "strapaese" e "stracittà", vale a dire tra i partigiani della vita in campagna e i sostenitori della metropoli moderna, entrambe volute da Mussolini. Il fascismo celebra i valori della romanità, evoca le virtù guerriere della Roma imperiale e ricorda il disprezzo della morte da parte degli antichi romani. Da parte sua, de Chirico dipinge i gladiatori fissati in pose stereotipate, combattenti anchilosati che campeggiano al centro di spazi borghesi; lo spazio rappresentato, una stanza nella maggior parte dei casi, è singolarmente bassa, come se il pittore volesse sottolineare la differenza tra le ambizioni di un ritorno alla grandezza romana del fascismo e la pochezza dei mezzi dell'Italia reale.

Quando avvengono gli scavi condotti nel sottosuolo della città, dando luogo alla ricostituzione dell'Ara Pacis, alla restaurazione del Mausoleo di Augusto e ai Templi del quartiere Argentina, De Chirico dipinge allora la serie degli "archeologi", una galleria di personaggi metafisici che non stanno più in piedi, handicappati con un corpo gigantesco su gambe di nani, e il pittore assimila le loro viscere ai monumenti stessi della Roma antica. Tutto questo è ormai lontano dalla pittura metafisica e dal Surrealismo: alla fine, quello che de Chirico mostra è che il pittore non è più colui che possiede la capacità di avere "rivelazioni", al punto da sostenere che i tempi sono ormai maturi per la *nuova metafisica*, dove *nuova metafisica* sarà quella dei dipinti classici, ai quali egli sta già lavorando e lavorerà. Il pittore è ormai oltre la metafisica, non nel senso di poter fare a meno di essa –dal momento che la metafisica rimarrà il substrato anche delle sue produzioni artistiche successive–, ma nella riconsiderazione prima e nella riscoperta poi della grande pittura del passato, sulla quale si esercita e dalla quale si innalza fino a quella classicità che egli

assumerà come cifra della sua ricerca, e che i surrealisti, i quali nella sua metafisica affondano le proprie radici, vivranno come un tradimento dell'avanguardia e dell'arte pura in generale. Il "ritorno al mestiere", che egli predica –per sé, prima che per gli altri– sulle pagine di "Valori plastici" nel 1919, anticipa quell'imperativo di "ritorno all'ordine" che segnerà i decenni successivi, e che caratterizzerà il ventennio fascista almeno per quanto riguarda le arti. Il recupero del disegno come struttura di base è, secondo lui, il fondamento della pittura ritrovata, e gliene riconosce il merito il fratello Savinio, quando scrive che il perfezionismo tecnico di Giorgio de Chirico non ha lo scopo di avvicinare la rappresentazione all'oggetto, ma al contrario di staccarla sempre più, per farne una "cosa in sé", col risultato che quello che troviamo è dunque il reale e il superamento del reale nello stesso tempo.

In *Interno metafisico* del 1925 troviamo una vera e propria dimensione metapittorica: in un contesto ancora "metafisico" fatto di assi da palcoscenico, squadre e altre forme geometriche, compare un "dipinto nel dipinto", un quadro che riporta una rappresentazione pittorica tradizionale che sembra mostrare la veduta di Volos, la cittadina natale di de Chirico in Tessaglia. Si tratta forse di un modo per esprimere il legame fra pittura "metafisica" e pittura "classica", tenendo comunque conto che per lui il classico non è mai la forma immutabile, ma la forma che si presta a infinite interpretazioni. Infatti il classicismo dechirichiano si appropria dei suoi oggetti allontanandosene: sdoppiamento e spaesamento stanno alle sue radici come a quelle definite "metafisiche". Qui è evidente che la modernità di de Chirico si esprime anche nella sua produzione classicista, dove gli elementi della cultura classica vengono "detti" nel momento stesso in cui vengono "disdetti". Il risultato è che, senza cessare di essere illuminati, gli oggetti ci appaiono come attraverso il loro crepuscolo, la loro "spettralità". È questa "spettralità" che sospende la referenza, proprio come la poesia moderna, che si caratterizza per enigmaticità e sospensione appunto della referenza. Il problema centrale è dunque quello della disautomatizzazione della percezione, che consente all'oggetto di risorgere perennemente nuovo nella mente umana. È insomma il problema della *meraviglia*, capace di strappare le cose al *continuum* della quotidianità, per riavvolgerle nel mistero originario della loro essenza.

La questione della meraviglia ci riconduce a quella dimensione dello *spectare* che sia l'arte di de Chirico che quella di Savinio enfatizzano in noi, chiedendoci di essere *spettatori* di una sorta di rappresentazione teatrale. Il tema della *teatralità* e dello *spectare* è infatti centrale sia in de Chirico che in Savinio, ed è sottolineato continuamente da elementi quali pavimenti di assi che rinviano all'idea di palcoscenico, tendaggi in primo piano come sipari, finestre sullo sfondo come scenari, e altro. Tutto ciò presuppone lo sguardo di uno *spettatore* il quale, osservando attentamente ciò che avviene su quell'improvvisato "palcoscenico metafisico", coglie la "spettralità" del reale, al di là dei suoi aspetti quotidiani. La comune radice etimologica di *specchio*, *spettatore*, *spettralità* unifica semanticamente l'universo artistico di de Chirico e quello di Savinio, ponendoli sotto il segno di uno sguardo sdoppiante e sdoppiato, sulla base di una vocazione visivo-visiva, con il risultato che le loro immagini mostrano nel visibile l'invisibile. L'immagine è l'*ombra*, il lato oscuro, enigmatico e assente dell'oggetto; così l'intera produzione pittorica di de Chirico è l'espressione della coscienza che l'immagine artistica è un'immagine che rinvia a qualcosa di assente, che non potrà mai essere afferrato e posseduto. Rispetto ai presupposti teorici del Surrealismo, in base ai quali gli artisti devono stabilire la massima distanza possibile tra il reale e la sua rappresentazione, l'atmosfera strana e spiazzante

zante delle immagini di de Chirico scaturisce esattamente dal contrario, ovvero dal minimo scarto tra l'immagine stessa e i suoi elementi referenziali. Nella pittura metafisica tutto si fonda su una sorta di eterno presente, o di fusione tra varie dimensioni temporali, che rende possibile la cancellazione di ogni differenza tra sogno e realtà; di qui quelle prospettive impossibili e quelle "atmosfere" alle quali de Chirico accorda tanta importanza, in quanto sintomo della presenza dell'enigma.

Del resto, come scrive Gadamer in *L'attualità del bello*: «Il vero e proprio enigma che il tema dell'arte ci pone è proprio la contemporaneità del passato e del presente»²⁰, e dunque del superamento del tempo; e se questo è esibito in modo esemplare nella *Recherche proustiana* è anche quanto mostra l'opera dechirichiana. Non solo, ma proprio perché l'enigma non può essere risolto, de Chirico non si stanca di riproporcelo in mille variazioni, il che costituisce la sostanza metafisica di tutto il suo lavoro, con la conseguenza che è la pittura stessa a essere messa in scena, proprio nel suo essere un luogo sottratto al tempo.

De Chirico parla della sublime leggerezza greca, della divina facoltà del riso e del gioco, e – come abbiamo visto – ricorda che Nietzsche definisce i pensieri più profondi come pensieri «che camminano su zampe di colomba»²¹: in questa bellissima immagine si fondono mirabilmente, in un'aura insieme danzante e malinconica, tipicamente nietzscheana, l'idea della profondità tragica del pensiero e quella della leggerezza del gioco. Nietzsche ha mostrato a de Chirico la *modernità* del classico, ovvero il suo risvolto tragico, e forse ha consentito all'artista di sollevare il velo sulla *classicità del moderno*. Comunque il mito, che qui è quello della grecità classica, è rivissuto da de Chirico con la piena coscienza della sua lontananza storica, o della separazione dal mondo della presente civiltà; a de Chirico è quindi precluso quel ritorno all'origine come riconquista di una totalità perduta, che aveva animato Gauguin, così come quel semplice ritorno al classico o vagheggiamento dell'antichità romana e greca che erano stati propri di Klinger e di Böcklin.

Mito e teatro sono collegati dal carattere di ripetizione, insito nella loro natura, che li rende leggibili, quasi come immagini dell'eterno ritorno. Se, come sostiene Lévi-Strauss, il ruolo del mito è quello di ripetere più che quello di raccontare, non a caso in de Chirico il ruolo del mito si dà proprio nella ripetizione dei temi e dei simboli classici. Anche per Savinio, per il quale, non a caso, pensiero e gioco sono i cardini attorno ai quali ruota tutta la sua poetica, il mito si riduce a frammenti, nella consapevolezza dell'impossibilità di un'organicità del mito classico in un presente dove anche l'arte ha acquisito lo statuto di merce. Anzi, l'immagine o il personaggio mitologico presentati con un aspetto degradato, desublimato e paradossalmente demitizzato, costituiscono la cifra della condizione dell'uomo contemporaneo, della dissociazione del soggetto, che è tra le principali componenti dell'esperienza della modernità. Così il mito, quale in particolare troviamo in de Chirico e in Savinio, può forse definirsi come allegoria di quella perdita del centro che si è verificata nella cultura moderna; in questo senso, i miti dechirichiani e saviniani fanno emergere l'essenza appunto frammentaria e ibrida della realtà moderna.

(20) H. G. Gadamer, *Attualità del bello*. Genova, Marietti, 2000, p. 50.

(21) G. De Chirico, *Arnoldo Böcklin*, in G. De Chirico, *Scritti*, cit., p. 707.

De Chirico, Magritte, Delvaux

L'influenza che de Chirico ha avuto nell'arte del Novecento emerge in modo particolare nell'opera di due artisti, Magritte e Delvaux. Come per de Chirico, anche per il pittore belga René Magritte, uno dei più significativi pittori del Surrealismo, è assolutamente inutile credere che l'arte possa redimere l'umanità e che essa possa dare un nuovo senso alla vita. Magritte sa che l'invisibile ci circonda ed è per questo che, secondo lui, è poetico l'ordine che unisce le figure del visibile: è solo alla luce di tale poeticità che c'è *mistero*. Proprio perché siamo sempre in rapporto con l'universo, secondo Magritte solo questo appare come esistente alla nostra percezione ed è proprio per questo che, quando si pensa all'universo, si pensa all'ignoto. Sempre per Magritte, ancora una volta vicino in questo a de Chirico, il mistero deve essere colto là dove la luce si fa più intensa, là dove nulla di misterioso, di nascosto od oscuro sembra davvero esserci. E se è vero che il *logos* è sempre e costitutivamente rivolto a ciò che non è *logos*, ossia al silenzio del pre-logico, è anche vero che tale rapporto dà vita a un agire che costituisce l'ineludibile risposta logica all'azione di un esistente dalla cui presa mai potremmo realmente liberarci.

Lo stesso Magritte spiega come vada intesa la sua famosa opera *Il tradimento delle immagini* (1929): alla richiesta di tenere una conferenza sulla sua arte, il pittore belga dipinge un'immagine di una pipa sotto la quale scrive "Questo non è una pipa"²², e afferma: molto semplice, non è una pipa perché non puoi fumarla e solo in quanto sottratta alla funzione determinata che la farebbe essere appunto una "pipa", tale determinazione riesce a non essere ciò che è. Questo, d'altronde, fa sempre l'arte secondo Magritte e secondo de Chirico: sottrae l'oggetto a ciò che lo determina per quel che è nella sua quotidianità, togliendogli con ciò stesso la sua utilità. Essi non credono a una funzione specifica della pittura, dal momento che non si tratta, secondo loro, di privilegiare il "come" della determinatezza rispetto al "che cosa". Così entrambi non dipingono per dipingere, ma per presentare una *verità*, ed è proprio la verità ad essere in gioco nella loro pittura. Per questo, in particolare secondo Magritte, la controversia fra astrattisti e figurativi non ha alcun senso, in quanto ciò che è importante è capire che cosa significhi per l'artista cercare immagini del mondo visibile, unite in un ordine che evochi il mistero: l'unione della notte e del giorno per esempio, come in un paesaggio notturno un cielo illuminato dal sole. Inoltre, de Chirico e Magritte concordano sul fatto che, se la si sottrae all'uso, una cosa non ha più nulla a che fare con l'azione: né azione né passione la riguardano più, e in questo modo essa finisce per assumere il volto della perfetta immobilità, ossia dell'eterno; insomma, solo grazie all'operazione artistica la cosa si fa "vera", cioè *ab-soluta*. Lo stile figurativo privo di espressione di Magritte può comunque dar conto del suo interesse costante per il rapporto tra forme visive e forme verbali, e per l'interazione tra questi due modi di evocare un soggetto o di suggerire un'idea.

Più in generale, sia per de Chirico che per Magritte, la potenziale complementarità di arte alta e arte commerciale dipende dalla natura della cultura di massa, in quanto il desiderio di una merce, stimolato dalla pubblicità, diventa desiderio non tanto di un oggetto unico, quanto di una serie di copie. La cultura della merce prepara contemporaneamente alle seduzioni dell'immaginario mediatico e allo spettacolo di un'artista che plagia la propria stessa opera. Tutto nella posizione surrealista sembrerebbe voler evitare il prodotto di massa e il prefabbricato, sembrerebbe cioè teso al momento irripetibile dello

(22) Cfr. M. Foucault, *Questo non è una pipa*. Milano, SE, 1988.

choc, in cui l'oggetto più banale della vita quotidiana viene reinfuso di quel potere sorprendente e rivelatore che Breton chiama il "meraviglioso". È possibile tuttavia sostenere che l'interesse di Magritte per il multiplo non è causato da un allentamento della "purezza" della sua vocazione surrealista, dal momento che molti dei suoi primi quadri sono interamente composti attraverso il ricorso al multiplo: è quanto mostra *Il cielo assassino* (1927), dove lo stesso cadavere insanguinato di un uccello è sospeso per quattro volte sullo sfondo di una scogliera rocciosa. Si può perfino dire che ciò che permette di identificare Magritte come surrealista è l'idea che una forma di raddoppiamento abiti la sua opera fin dall'inizio, infondendovi una versione della pratica surrealista del doppio legato ai concetti freudiani di perturbante e di coazione a ripetere. Il perturbante può essere considerato una sorte di eruzione del non vivente al centro stesso della vita: un ritorno del "morto vivente". È questo carattere a ispirare l'immaginario magrittiano nella serie *La condizione umana* (1933), nella quale un quadro mostra un paesaggio su cui è sovrapposto un quadro dello stesso paesaggio, i bordi della rappresentazione interna fusi con quello che ora si riconosce come lo statuto "puramente" rappresentativo dell'immagine globale, formalmente intesa come trasparentemente reale. Così il doppio morto, cioè la rappresentazione, erompe nella realtà vivente minacciandone la solidità, avvicinandoci in questo modo a quello stadio simulacrale dove non è più possibile differenziare la copia dall'originale: è uno stadio di multipli *senza originali*.

Il pittore Paul Delvaux, anche lui belga, riconosce a de Chirico un ruolo determinante per la propria formazione artistica. La dimensione emblematica che troviamo nelle sue tele è un'immagine femminile dal corpo infuso di mistero, diafano e spettrale nella sua nudità, talora coinvolto in sorprendenti metamorfosi e collocato in luoghi irreali e al di là di ogni logica temporale. Donne che diventano vestali, sospese tra il sogno e la mitologia, icone immote dai grandi occhi aperti sul vuoto; si tratta, dunque, di una pittura all'insegna dell'enigma e dalla quale sono assenti quelle deformazioni "mostruose" prodotte dagli incubi propri di tanta pittura surrealista. Il Surrealismo, per Delvaux, si manifesta piuttosto col tono di una fiaba, con un senso di assoluta normalità che riguarda i corpi, gli spazi e la prospettiva. A un tratto, però, appare una falla nel tessuto logico del visibile, e tutto diventa strano ed estraneo; quella che a prima vista poteva sembrare una realtà riconoscibile, si trasforma improvvisamente in un enigma, con la conseguente impossibilità di comprendere il senso autentico della raffigurazione dell'artista. Delvaux reagisce alla fine delle certezze del mondo classico, trovando nella pittura dechirichiana una sorta di antidoto contro le incertezze del presente, una dimensione onirica parallela a quella reale ma più rassicurante. Cosa ancora più importante è che Delvaux, riprende sempre da de Chirico quella poetica dell'incongruo e dello straniamento secondo la quale, mentre nel dipinto tutto è apparentemente normale, l'esame delle relazioni tra i personaggi e le cose fa emergere una realtà diversa, la traccia di un mistero che resterà tale. Se Delvaux mira a dar vita, attraverso l'inserimento sulla medesima scena di elementi apparentemente senza nesso logico, a immagini dalla forte intensità poetica, de Chirico si propone invece di svelare l'arcano metafisico del reale, celato sotto la superficie ingannevole del visibile.

Comunque, de Chirico e Delvaux si mantengono entrambi sostanzialmente e polemicamente *a latere* del Surrealismo, il primo essendone di fatto il padre spirituale e il secondo, che ha frequentato il movimento surrealista senza però aderirvi, viene considerato dal gruppo come una sorta di figlio illegittimo. De Chirico ritorna a più riprese al tema

dell'uomo trasfigurato in manichino, avviato nel 1917, ogni volta arricchendolo di elementi inediti e di un atteggiamento psicologico e creativo via via rinnovato; un ritorno che non può essere interpretato come la nostalgia per un mondo mitico e remoto da parte di un uomo in crisi identitaria. Anche le opere di Delvaux sono segnate dall'inclinazione al ripetersi di figure ed eventi, ma il rituale ossessivo svolto nel suo ventaglio di immagini sembra offrirgli un riparo contro le aggressioni del mondo esterno, così come il modello esemplare del mito, unito alla confortante presenza femminile/materna, serve a proteggerlo dalle vicissitudini della storia. Sia l'opera di Delvaux sia quella di de Chirico, insomma, appaiono impegnate a manifestare, nello spazio della pittura, il mistero del tempo; la prima riesce a esprimere l'enigma di un mondo di monadi chiuse in se stesse, la seconda si cimenta, sempre e di nuovo, nel tentativo di operare una trascrizione del tempo in termini spaziali, in un luogo che è altrove, riconoscibile ma ugualmente indefinibile.

C'è una differente concezione della donna e del corpo femminile in Magritte e in Delvaux: nel primo troviamo una ricerca sull'ambiguità del corpo femminile, nel secondo le donne appaiono sempre come su un palcoscenico dove, come figure bloccate, misteriose, fanno la loro apparizione. Si potrebbe anche osservare che le tipologie delle donne di Delvaux restano in sostanza solo due: da una parte le donne nude, che rappresentano il desiderio, dall'altra le donne vestite completamente, spesso con cappelli piumati in testa. Queste donne sembrano per la maggior parte del tempo condannate a vagare senza una meta, mentre ogni azione reale è a loro estranea; hanno un aspetto disanimato e, come uscite da un sogno, vanno errando in contesti nei quali nulla può alterare un silenzio incombente, dando l'impressione di essere chiuse per l'eternità nella solitudine. È in queste figure femminili, dalle espressioni impassibili e generalmente indifferenti a ciò che le circonda che, secondo Delvaux, risiede il mistero stesso della vita.

Volevo, per concludere, fare due osservazioni: la prima riferita agli orologi che appaiono in alcuni quadri di de Chirico, la seconda relativa alla mia interpretazione generale della pittura dechirichiana.

Per quanto riguarda il primo punto, c'è da dire che se è vero che gli orologi delle *Piazze d'Italia* segnano un orario che va dalle 12 alle 15 circa, un osservatore attento non può non rendersi conto della sfasatura voluta tra tale indicazione degli orologi e quelle ombre lunghe che attestano come le scene siano ambientate nel momento del tramonto, che per de Chirico –come lui stesso afferma in molti suoi scritti– è uno dei tratti caratterizzanti il pensiero di Nietzsche, fonte continua di ispirazione della sua produzione artistica.

Per quanto riguarda il secondo punto, la mia lettura dell'arte di de Chirico in chiave adorniana implica la consapevolezza della fine della dimensione epifanica e della fine di quella totalità e di quel senso che caratterizzavano l'arte tradizionale, nella quale secondo me rientra anche l'arte classica. Da questo punto di vista, quando de Chirico si rifà alla tradizione classica, non possiamo non notare come questo recupero sia volutamente paradossale, dal momento che nello stesso tempo è detto e disdetto, come mostra la ripresa dei frammenti della statuaria e dei monumenti classici. È sempre in quest'ottica che parlo di scollamento tra significante e significato, poiché le immagini dechirichiane sfuggono a ogni dimensione narrativa classica, restando caratterizzate non da una presenza ma dal vuoto e dall'assenza. L'arte moderna, in senso adorniano, non è un'arte epifanica, bensì un'arte testimoniale. La dimensione della testimonianza, caratteristica dell'arte moderna

nella prospettiva adorniana, è strettamente connessa alla funzione della "forma": la forma nell'arte moderna, all'interno della quale a mio avviso trova posto l'arte di Giorgio de Chirico, testimonia la frammentarietà del reale. Questo perché la forma delle opere di de Chirico si distingue nettamente dalla forma dell'arte tradizionale, in quanto si presenta essa stessa come frammentaria e frammentata, e in quanto tale testimonia appunto la frammentarietà del mondo, vale a dire la perdita di totalità e di senso di quest'ultimo. Ciò non significa ridurre al piano meramente nichilista l'arte di de Chirico e quella moderna in generale: è Adorno stesso a dirci come la consapevolezza del non-senso della realtà implichi il bisogno della costituzione del senso, ma in termini "utopici", anche questi adornianamente intesi.

Inoltre non credo che la nozione di "epifania", quale ad esempio troviamo in Joyce, sia identica alla nozione dechirichiana di "rivelazione". L'epifania è il manifestarsi dell'Assoluto nel particolare, mentre la rivelazione è per de Chirico l'irrompere dell'irreale nel reale, vale a dire il vedere in qualcosa di esistente qualcosa di inesistente. Ed è proprio questa irruzione che, sempre per de Chirico, è alla base della sua "pittura metafisica".

Modernitat i classicisme en l'art filosòfic de Giorgio de Chirico

Resum: L'assaig mostra com la modernitat de l'art de Giorgio de Chirico –una modernitat entesa en el sentit que Theodor W. Adorno atribueix a aquesta noció a la *Teoria estètica*– consisteix precisament en la forma particular que de Chirico reprèn l'art tradicional, que per a ell és el mateix que l'art clàssic. De l'obra de de Chirico, de fet, els trets que caracteritzen l'art tradicional són, al mateix temps, i paradoxalment, recollits i negats. En particular, caracteritza la fase "metafísica" de la seva producció artística, on els elements de "ruïna", interrupció i fractura prenen molta importància. De Chirico presenta un món on l'irreal es converteix en realitat per desrealitzar-lo. La forma de la pintura de Chirico és un veritable "testimoni" de la fragmentació irremeiable de la realitat. Així, si el món clàssic és, per excel·lència, el lloc del símbol —el lloc on el significat emergeix en la seva significació més densa—, de Chirico en lloc d'aquest món s'ha convertit ara en "mut". D'aquí, aquesta desconexió entre significat i significat que dóna a la forma de Chirico el seu caràcter "enigmàtic" irreductible: la consciència que el significat només es pot evocar en forma d'absència i pèrdua.

Paraules clau: Modernitat-tradició, mite, enigma, real-irreal, de Chirico.

Modernité et classicisme dans l'art philosophique de Giorgio de Chirico

Résumé: L'essai montre comment la modernité de l'art de Giorgio de Chirico –une modernité entendue dans le sens que Theodor W. Adorno donne à cette notion dans la *Théorie esthétique*– consiste précisément dans la forme particulière avec laquelle De Chirico reprend l'art traditionnel, qu'il considère identique à l'art classique. De fait, dans l'œuvre de De Chirico, les traits qui caractérisent l'art traditionnel sont, en même temps, et paradoxalement, repris et niés. En particulier, il caractérise la phase «métaphysique» de sa production artistique, dans laquelle les éléments de «ruine», d'interruption et de fracture revêtent une grande importance. De Chirico présente un monde où l'irréel devient réalité pour se déréaliser. La forme de la peinture de De Chirico est un véritable «témoignage» de la fragmentation irrémédiable de la réalité. Ainsi, si le monde classique est, par excellence, le lieu du symbole –le lieu où le sens émerge dans sa signification la plus dense–, De Chirico au lieu de ce monde est désormais devenu «muet». D'où cette déconnexion entre signifiant et signifié qui donne à la forme de De Chirico son caractère «énigmatique» irréductible: la conscience que le sens peut seulement être évoqué en forme d'absence et de perte.

Mots clés: Modernité-tradition, mythe, énigme, réel-irréel, de Chirico.

Modernity and classicism in Giorgio de Chirico's philosophical art

Abstract: The essay shows how the modernity of Giorgio de Chirico's art – a modernity in the sense described by Theodor W. Adorno in *Aesthetic Theory* – consists precisely in how de Chirico summarizes traditional art, which for him is synonymous with classical art. In de Chirico's work, paradoxically, the traits that characterize traditional art are at the same time adopted and denied. In particular, the essay focuses on the painter's Metaphysical period, where the elements of ruin, interruption and fracture become paramount and where the unreal breaks into reality in order to dismantle it. The form of de Chirico's painting is a genuine testimony to the irredeemable fragmentation of reality. Thus, if the classical world is, par excellence, the place of the Symbol – the place where meaning emerges at its most densely significant – then in de Chirico such a world has finally become mute: hence that disconnection between signifier and meaning that gives de Chirico's form its irreducible enigmatic character: the awareness that meaning can only be evoked in the form of absence and loss.

Keywords: Modernity-tradition, myth, enigma, real-unreal, de Chirico.