

## DE CHIRICO E IL PROBLEMA DELL'INFINITO IN PITTURA<sup>1</sup>

*Sergio Givone*

“Se quelle mele di Cézanne potessero staccarsi dalla tela e cader fuori, il mondo esploderebbe” ha scritto Ernst Bloch, il teorico del pensiero utopico.<sup>2</sup> Gli incerti e fragili confini del mondo, che la nostra mente ipotizza solo perché le riesce difficile se non impossibile pensare l'infinito, non sono in grado di reggere l'onda d'urto proveniente da un punto qualsiasi in cui l'infinito si sia manifestato: e le mele di Cézanne sono uno di quei punti. Ma si può anche rovesciare l'assunto. E sostenere che, nel momento in cui il mondo non ha più confini, come accade quando l'ultimo di essi si rivela penultimo, non c'è punto del mondo che non sia preso dentro il vortice dell'infinito e che non sia a sua volta tutt'uno con l'infinito: tutte le mele di questa terra sono come le mele di Cézanne e attendono il loro Cézanne. E non soltanto Cézanne. Da dove il “bianco su bianco” o il “nero su nero” di Malevič, ossia l'idea che uno sfondo assoluto non voglia altro che l'assoluto, l'infinito? E da dove il “cubismo” di Braque e di Picasso, ossia l'idea che la realtà possa essere colta contemporaneamente in un solo istante da tutti i lati come certificando l'infinito in atto? La sola differenza è che Cézanne è erede della tradizione che risale alla prospettiva lineare, mentre Malevič, ma anche Braque e Picasso, a quella che mette capo alla prospettiva rovesciata.

L'infinito deve molto alla pittura. Senza il lavoro dei pittori sulla prospettiva lineare, in Europa, e sulla prospettiva rovesciata, in Russia, la concezione dell'infinito che è maturata nei secoli non sarebbe quella che è. Naturalmente fra la prospettiva lineare e la prospettiva rovesciata c'è una differenza fondamentale, ed è che la prima muove dal finito (dal soggetto, dallo sguardo disincantato che l'io getta sul mondo in via di sparizione e dissolvenza) e va verso l'infinito, mentre la seconda muove dall'infinito e va verso il finito, lasciando venire in luce quanto c'è di divino nel finito (specchiandosi nelle icone della divinità con ardore religioso l'uomo si riconosce per quello che è veramente). Quindi: se la prospettiva rovesciata tiene fermo il concetto biblico che l'uomo è a immagine e somiglianza di Dio, la prospettiva lineare sembra avere una vocazione nichilistica: corteggia il vuoto, ama il deserto, sosta presso ciò che svanisce e si inabissa, insomma, non teme il nichilismo ma lo sfida e lo porta a fondo. Teocentrica è la prospettiva rovesciata – lo è al punto che perfino la morte di Dio è posta al centro di tutte le cose. Antropocentrica la prospettiva lineare – lo è nel senso peculiare e a ben vedere contraddittorio per cui la centralità dell'uomo è dislocata ovunque.

<sup>1</sup> Secondo intervento, convegno *Fine della bellezza? Dibattito tra arte classica e moderna*, 22 novembre 2016, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

<sup>2</sup> E. Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973 (rist. della II ed. 1923), p. 46. Cfr. la trad. it. a cura di F. Coppellotti, *Spirito dell'utopia*, Milano, Rizzoli, 2009.



fig. 1 C. Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1817, Hamburger Kunsthalle, Amburgo

Questo non significa però che la prospettiva lineare riduca l'infinito a sé, lo intrappoli nella sua macchina rappresentativa, incapace di uscire dal finito e di raggiungere veramente l'infinito: come ritiene chi nella prospettiva lineare vede una forma di antropocentrismo irriducibile e impermeabile a qualsiasi trascendenza. Al contrario, sia la prospettiva lineare sia la prospettiva rovesciata presuppongono l'infinito, presuppongono cioè che l'infinito ci sia realmente. L'una, la prospettiva lineare, trova l'infinito in ogni punto del mondo e l'altra, la prospettiva rovesciata, trova il mondo nel cuore stesso dell'infinito. In entrambi i casi a far da presupposto è l'infinito. Sia nel senso che la realtà è infinita sia nel senso che l'infinito è reale.

Nel *Viandante sul mare di nebbia* Caspar Friedrich fa i conti con l'infinito in pittura (fig. 1). L'uomo che vediamo di spalle sta ben saldo sulla sua roccia, ma è come proteso oltre se stesso. Cioè oltre la finitezza che lui rappresenta. Se il suo sguardo è fisso su un punto che è là fuori, ovunque sia questo punto, non può trattarsi che dell'infinito. L'infinito è ciò di cui il Viandante va in cerca. Ciò che sembra aver trovato; ma che gli si dà sfuggendogli, come cosa inafferrabile e persa in una sua profondità abissale. E se il Viandante in quella profondità si specchiasse? Se l'infinito in cui sprofonda lo sguardo gli restituisse il proprio volto come in uno specchio? Probabilmente non si riconoscerebbe più. Ma potrebbe anche accadere il contrario. Ossia che l'immagine di lui balenante laggiù in fondo gli rivelasse una verità solo sospettata ma incontrovertibile. Una verità come: io sono nell'infinito... io sono l'infinito... senza l'infinito che è in me e fuori di me non sarei qui a specchiarmi in me stesso... *Eritis sicut dii* gli direbbe una voce che forse è la sua o forse non lo è, ma che viene da quella profondità su cui ha osato affacciarsi. La stessa in cui già si annunciano e premono figure ancora innominate ma che presto troveranno i loro nomi: e sarà il *kommende Gott*, il dio a venire di Hölderlin e di Schelling, l'*Übermensch* di Nietzsche, già prefigurati dal *Faust* goethiano.

Il Viandante abita l'infinito. Neanche ci sarebbe, il Viandante, se l'infinito non fosse già lì. L'infinito è l'orizzonte del Viandante, la condizione del suo peregrinare, il principio e la fine del suo viaggio. Vale per il Viandante il detto che i mistici applicavano alla ricerca di Dio mettendogli in bocca parole come queste: "Non mi cercheresti, se non mi avessi già trovato".

Che tipo di prospettiva guida il Viandante? Sicuramente si tratta di prospettiva lineare, e infatti il dipinto è a pieno titolo l'erede di una tradizione a cui rimanda espressamente e di cui riconosciamo le tracce. Il movimento è dal finito all'infinito, con l'infinito che, appena sfiorato, investe il finito con tutta la sua smisurata potenza, lo elettrizza, lo fa esplodere. Quasi un contatto di forze che stanno fra la materia e l'anti-materia, o se si preferisce fra la materia e lo spirito. Ne risulta lo

scioglimento progressivo del finito nell'infinito. Una costante, questa, della pittura di Friedrich. Ma è anche il gesto fondatore, volendo fare altri esempi, della pittura di Turner e di Monet. Pure qui lo spazio pittorico che si apre come per la prima volta e rende possibili quelle sperimentazioni ancora figurative, ma per poco, appare esattamente come lo spazio immenso e trascolorante che aspetta il *Wanderer* al varco: spazio abitato dall'infinito e come irradiante da dentro l'infinito. In uno spazio del genere ogni immagine, sia che rifletta la realtà sia invece che emerga dalla sua dissoluzione, sorgerà come dal nulla ma con un potenziale espressivo inaudito. Come la pittura successiva dimostrerà, l'immagine – ogni immagine – porta l'infinito dentro di sé. L'immagine torna a essere icona. E benché completamente desacralizzata, si riappropria a suo modo del sacro. Ancora una volta prospettiva lineare e prospettiva rovesciata svelano una complicità nascosta.

È la questione della prospettiva. Secondo Pavel Florenskij<sup>3</sup> occorre tener ferma una differenza fondamentale: fra la prospettiva lineare e la prospettiva rovesciata. La prima è quella che si è affermata fra umanesimo e rinascimento, principalmente a Firenze, per poi diffondersi fino a improntare di sé lo sviluppo successivo dell'arte occidentale, mentre la seconda è quella che ha trovato il suo luogo di elezione nei monasteri della regione moscovita e si è poi estesa a tutto il mondo dell'ortodossia fra il secolo XV e il secolo XVIII. Si dice lineare, la prima, in quanto basata sulle linee o raggi che si dipartono dallo sguardo del pittore e convergono all'infinito in un punto che rappresenta l'infinito stesso. Il quadro è una superficie interposta fra quel punto e l'occhio del pittore. Immaginando tale superficie alla stregua di un vetro trasparente, in esso possiamo vedere la realtà configurarsi secondo la fuga delle linee verso l'infinito che è fuori dal quadro, ma che il quadro accoglie in sé come ideale punto di convergenza. Si dice invece rovesciata, la seconda, perché implica un profondo rivolgimento dello sguardo: dalla realtà come appare esteriormente alla realtà come si rivela a chi la colga come infinito vivente. L'occhio del pittore deve farsi tutt'uno con l'occhio di Dio. Deve guardare al mondo allo stesso modo: non verso l'infinito, con le tecniche che presumono di catturarlo ma di fatto lasciandoselo sfuggire, bensì a partire dall'infinito, cioè a partire dall'esperienza dello spirito, che è cosa divina.

Qual è invece il fondamento della prospettiva lineare, secondo Florenskij? Non l'interiorità essenziale, ma la mera esteriorità; non il centro spirituale dell'io, in cui l'io trova Dio, e tantomeno la *conversione* che permette di rovesciare lo sguardo sul mondo e di coglierne la verità metafisica. Il fondamento della prospettiva lineare è un'astrazione. È un dispositivo fittizio, è un punto al di là del mondo che in realtà non c'è. Proprio da questo non essere scaturisce un simulacro che è apparenza e solo apparenza. Della realtà non è più nulla. Peggio, la realtà è ridotta ad apparenza, è ridotta cioè al punto di vista dello spettatore, che ne dispone a piacimento come di cosa sua. Perciò, conclude Florenskij, “la pittura religiosa dell'Occidente, incominciata col Rinascimento, fu una radicale falsità artistica e pur predicando a parole la prossimità e fedeltà alla realtà raffigurata, gli artisti non avevano niente da fare con quella realtà che pretendevano e ardivano rappresentare...”.

<sup>3</sup> P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977.



fig. 2 Raffaello, *Madonna Sistina*, 1513-1514, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda

che a Raffaello la Madonna dimostrò in immagine, iconicamente, ossia nella sua verità. Immagine come *eidos*, secondo l'insegnamento platonico, come icona, come rappresentazione veritiera, secondo verità.

E il fatto che Raffaello dipingesse secondo la prospettiva lineare? Florenskij non dice niente in proposito. Ma questo è il problema. Se la prospettiva lineare comporta, detto in modo un po' ruvido, soggettivismo, antropocentrismo, liquidazione di ogni trascendenza, come può un'opera dipinta secondo tale prospettiva essere un'icona? Se non c'è icona che non sia un'epifania del divino, una manifestazione dell'assoluto, e non sia tutt'uno con il divino e con l'assoluto, di cui non è lo strumento ma la vivente incarnazione, attraverso quale acrobazia il soggettivismo diventa realismo metafisico, l'antropocentrismo diventa teocentrismo, e il mondo è come di colpo restituito alla trascendenza e la trascendenza al mondo? Se la prospettiva rovesciata è prospettiva che per l'appunto rovescia il punto di vista dell'uomo nel punto di vista di Dio, grazie alla metanoia che porta l'artista a ritrovare il centro dell'essere, Dio stesso, nel proprio centro interiore, per mezzo di preghiera, digiuno e soprattutto comunione spirituale, da dove la forza della conversione in assenza di tutto ciò? Non risulta che Raffaello, almeno a leggere il Vasari ed altre testimonianze, fosse incline ad alcuna forma di ascetismo. Già questo dovrebbe valere come un argomento contro di lui...

Non solo. Raffaello sembra agire in senso soggettivistico, antropocentrico e liquidatorio di ogni trascendenza non una, ma due volte. Verrebbe da dire: al quadrato. Infatti applica la prospettiva lineare alla rappresentazione dello sguardo divino che tutto comprende e del superiore orizzonte che tutto abbraccia. Applica la prospettiva lineare alla rappresentazione della prospettiva rovesciata. Come se, dopo aver ridotto il mondo a propria rappresentazione, a proiezione umana troppo

Mentre la pittura di icone resta per Florenskij la dimostrazione più persuasiva dell'esistenza di Dio (secondo il sillogismo: "Esiste la *Trinità* di Rublev, perciò Dio è"), la pittura rinascimentale e post-rinascimentale attesta a sua volta che in Europa il senso di Dio e della verità metafisica si sono irrimediabilmente perduti.<sup>4</sup>

Florenskij concede che alcune opere a pieno titolo rinascimentali abbiano valore di icone. Per esempio la *Madonna Sistina* di Raffaello (fig. 2)(che fin da quando fu acquistata dall'Elettore di Sassonia e portata a Dresda i russi presero a considerare come appartenente alla tradizione dell'ortodossia). Leggenda vuole che Raffaello non riuscisse a ultimare il quadro, quando una notte gli apparve la Madonna e allora finalmente fu in grado di dipingere la "vera immagine" della Madre di Dio. È Florenskij stesso a spiegare la cosa: la visione di Raffaello non dice se non

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 63-64.

umana, osasse fare lo stesso con l'altro sguardo sul mondo e con l'ultimo orizzonte. E riportasse a sé, all'uomo, al punto di vista della prospettiva lineare, la figura in tutto e per tutto divina al centro della scena. Che cos'è infatti la *Madonna Sistina* se non una perfetta *mise en scène* dello sguardo divino sul mondo e dell'orizzonte ultimo? E che cosa se non una rappresentazione della prospettiva rovesciata per mezzo della prospettiva lineare? Tale è la Madonna che dal cielo abbraccia la terra ostendendo ai mortali il Figlio e il suo destino di morte.

Eppure molte generazioni di russi – e fra questi Pavel Florenskij – hanno considerato l'opera di Raffaello un'icona. Quindi: o non hanno tenuto conto del fatto che tale opera risponde alle regole della prospettiva lineare, cosa inverosimile, o ne hanno tenuto conto, ritenendo però che prospettiva lineare e prospettiva rovesciata potessero, almeno in certi casi, coesistere. Florenskij non ha mai fatto un'affermazione del genere. Ma non l'ha mai neanche esclusa. Al contrario, ha spesso alluso al fatto che il realismo metafisico o l'idea di un al di là del mondo potessero ritrovarsi lungo strade lontane dalla via maestra dell'ortodossia: per esempio nel teatro antico, con le sue maschere rivelatrici di mondi ulteriori, o nella pittura rinascimentale.

In questione non è più la prospettiva; in questione non è la prospettiva lineare, da una parte, e la prospettiva rovesciata, dall'altra, che sono le modalità di costruzione del dipinto, ma il loro contenuto, il loro obiettivo, il loro scopo. Ossia la cattura dell'infinito, la sua conquista. E non solo la conquista dell'infinito ideale, ma dell'infinito reale. È dell'infinito reale che si tratta, sia quando parliamo dello sguardo che al tempo stesso abbraccia e trascende ogni cosa, lo sguardo di Dio (come nella prospettiva rovesciata), sia quando parliamo del punto di fuga in cui converge ogni sguardo umano (come nella prospettiva lineare). Nel primo caso l'invisibile è tratto fuori dalle sue profondità e si mostra nel visibile, ma come illuminato da una luce di trascendenza. Nel secondo caso il visibile fugge via e si dissolve nell'invisibile, ma per essere restituito allo sguardo dell'uomo. Se nel primo caso l'infinito ha il volto di Dio, mentre nel secondo è una figura del nulla, tuttavia in entrambi incontriamo l'infinito reale. Questo è ciò che hanno in comune, nonostante il loro carattere antitetico, la prospettiva lineare e la prospettiva rovesciata.

Tuttavia la rappresentazione dell'infinito che la prospettiva lineare e la prospettiva rovesciata offrono è pur sempre una rappresentazione *finita* dell'infinito, ossia una rappresentazione tridimensionale. Ma l'infinito comporta una quarta dimensione. E come può la pittura introdurre questa quarta dimensione, assolutamente non rappresentabile? Eppure ci sarà chi solleverà il problema e di questo problema farà il fulcro della sua pittura: Giorgio de Chirico. Come ha scritto Jole de Sanna in saggio apparso sui «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 3/4, 2004: «L'infinito di de Chirico afferra la coscienza e il suo rovescio aderendo alla logica matematica contemporanea e *gioca* con la matematica dell'infinito e con la teoria degli insiemi di Cantor»<sup>5</sup>. Proprio come per Cantor, anche per de Chirico l'infinito è un tutto infinito: dunque, è qualcosa di assolutamente paradossale, poiché è una totalità reale che contiene anche ciò da cui la

<sup>5</sup> J. de Sanna, *Arianna matematica: il labirinto*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 3/4, 2004, p. 248.

realtà è contenuta e che eccede la realtà stessa. Non è una realtà puramente pensata e di fatto irreali; non è un *apeiron* pensabile soltanto in negativo, come voleva la logica antica, e non è neppure una  $x$  indeterminata e indeterminabile e cioè una funzione ma non una cosa, come voleva la logica rinascimentale e barocca, perché in tutto e per tutto è “un intero matematicamente individuato”, è un simulacro dell’essere qual è veramente anche se sfugge alla percezione, è una struttura in atto, è l’attualità del tempo e dello spazio che non hanno limiti e non hanno confini.

Il problema non è come la coscienza possa afferrare l’infinito; il problema è che la coscienza è già da sempre afferrata dall’infinito, infatti è coscienza di ciò che la trascende infinitamente e la rende possibile come coscienza. In altre parole, il problema è come abitare l’infinito, come “viaggiare” in esso – de Chirico definisce Pitagora il primo *Wanderer* d’Occidente e chiama così i protagonisti del grande viaggio verso la contemporaneità, il che rievoca inevitabilmente il Viandante di Caspar Friedrich. Problema tecnico non meno che metafisico. Del resto, come si fa a non chiamare in causa la metafisica là dove in questione è il passaggio da una geometria euclidea e tridimensionale a una geometria post-euclidea e quadridimensionale? Non ha a che fare con la metafisica l’idea stessa di una quarta dimensione, ossia una dimensione che è al di là delle tre dimensioni della fisica? Per de Chirico il problema è la rappresentazione *infinita* dell’infinito. Vale a dire, una rappresentazione che faccia saltare la stessa idea di rappresentazione. E comunque una rappresentazione che porti alla luce l’irrappresentabile, una visione che ci faccia vedere l’invisibile, una messa a fuoco della quarta dimensione.

Al fine di creare un ponte fra la fisica e la metafisica, e quindi fra tridimensionalità e quadridimensionalità, de Chirico usa nella sua pittura tutta una serie di accorgimenti atti a rendere possibile il passaggio. Per esempio fa ricorso alla prospettiva albertiana, ma vi sovrappone una prospettiva che non è né lineare né rovesciata, perché è semplicemente un’altra prospettiva, cioè prospettiva che si aggiunge a prospettiva nello stesso dipinto, e che risponde dunque a una logica binaria, con effetto di straniamento per cui le figure e gli sfondi appaiono non soltanto obliqui, sghembi, addirittura distorti, ma come affacciati su un vuoto inquietante e come sospese in un enigma. Lavora incessantemente sui poliedri platonici, combinandoli in modo da ottenere uno sfasamento di piano, che non è più a tre dimensioni ma comprensivo di una quarta: come per esempio nel caso del tetraedro tetradimensionale, che risulta dall’inserimento di due tetraedri tridimensionali uno nell’altro e che contiene cinque vertici. Produce inversioni di movimento che mettono radicalmente in questione e revocano come non era ancora mai avvenuto sia l’irreversibilità temporale sia l’uniformità spaziale.

Per de Chirico la metafisica non è né quella che sta *dopo* la fisica (secondo la tradizione che discende da Aristotele e che vede nella fisica l’ambito delle cose che si possono osservare con i sensi e nella metafisica il regno delle cose che non si possono osservare con i sensi) né quella che viene *prima* della fisica (in base alla concezione anch’essa aristotelica della metafisica come la scienza dei principi e dei fondamenti della fisica). Semmai è un’*altra* fisica o meglio ancora una fisica *altra*, una fisica che presuppone la realtà dell’infinito, e di conseguenza una fisica in cui l’infinito rappresenta la quarta dimensione del finito, ogni finito. In tale fisica è vero che spazio e tempo sono senza confini, illimitati, infiniti, ma è anche vero che lo spazio estendendosi nell’infinito ha per confine il

nulla e finisce con l'incurvarsi, accartocciarsi, annichilirsi, così com'è vero che il tempo perdurando all'infinito rallenta e ricade in se stesso fino a implodere e a cessare.

Così la metafisica, o fisica dell'infinito, ritrova l'assoluto e l'eterno. L'eterno, specialmente. Ogni cosa viene restituita alla sua eternità. Infatti ogni cosa è colta *sub specie aeternitatis*. Questo spiega perché l'idea di un'arte metafisica secondo de Chirico comporti un doppio riferimento: non solo al mondo della fisica contemporanea, ma anche al mondo greco. I Greci non ammettevano l'infinito reale. Ma era come se lo presupponessero, solo per negarlo. Lo sguardo di cui erano capaci era lo sguardo di chi sa che cosa sia l'eterno.

L'arte metafisica strappa alla classicità istanti, frammenti, lacerti di vita immortale come dopo l'attraversamento di interi eoni, o a seguito di una catastrofe, e li catapultava al di là di essa. Per farlo, scriverà de Chirico nella *Commedia dell'arte moderna*<sup>6</sup> (e che contiene fra gli altri i saggi *Sull'arte metafisica*, 1919 e *Noi metafisici*, 1919), l'arte dovrà affrontare il problema dell'infinito e risolverlo una volta per tutte. Apparso all'orizzonte come una "nuova terra" (e a chi, verrebbe da chiedere, se non al *Viandante* di Friedrich l'infinito è apparso precisamente così?), l'infinito però non è e non può essere soltanto oggetto di contemplazione, perché l'infinito deve essere accolto all'interno del nostro mondo, che nell'infinito ha il suo principio e la sua fine. In questo senso è necessario "superare la contemplazione dell'infinito", andare oltre di essa, oltrepassarla.

È ciò che secondo de Chirico hanno fatto Schopenhauer e Nietzsche. L'infinito è tutt'uno con la scoperta della irriducibile abissalità del mondo. Vale a dire: la scoperta del fatto che il mondo non ha principio né fine, non ha una ragione ultima cui possano ricondursi le singole ragioni particolari, insomma non ha senso alcuno, se non per me che (dice Schopenhauer) me lo figuro in base a spazio, tempo e causalità, cioè in base a categorie soggettive, o che (dice Nietzsche) me ne approprio investendolo di una volontà, la volontà di potenza, in grado di creare liberamente valori e scopi. Da questo punto di vista l'infinito rimanda in Schopenhauer all'assoluto e in Nietzsche all'eterno. Dire che il mondo esiste per me, ma non in sé, è come dire che il mondo non esiste, non ha nessuna consistenza, nessuna realtà, nessuna verità, perché è un "insondabile abisso" (termine, questo, caro a de Chirico, e affine all'altro che contrassegna la sua poetica, "enigma"). Attinge l'abisso secondo Schopenhauer colui che ha strappato il "velo di Maya" e si è sciolto da tutti i condizionamenti dell'individuazione portandosi di fronte all'assoluto. A sua volta secondo Nietzsche "pensiero abissale" è il pensiero dell'eterno ritorno, perché pensa non a partire dal dover essere, non in rapporto al futuro, alla speranza, alla redenzione, ma a partire dall'essere com'è e in rapporto al tutto. In entrambi i casi l'abissalità del mondo è l'infinito.

Ciò permette di far luce ulteriormente sulla presenza di un'eredità romantica in Schopenhauer e in Nietzsche. Tanto più che proprio il romanticismo ha visto nell'infinito il punto d'arrivo di un viaggio: viaggio della conoscenza, viaggio addirittura iniziatico, in alcuni casi, o essenzialmente estetico, com'è quello del nostro *Wanderer*. "Io, esule, non ho casa, sono stato gettato via verso

<sup>6</sup>G. de Chirico, I. Far (de Chirico, autore di tutti i testi, utilizza il nome della moglie, Isabella Far, come pseudonimo), *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi, Nuove edizioni italiane, Roma 1945, ristampa a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano 2002.

l'infinito", scriveva Friedrich Schlegel in una sua lettera a Novalis. Gettato via, sbalzato dal mondo, che evidentemente non è più quello che era, ma forse già non è più, e soprattutto "esule". Verso dove? Verso l'infinito, dice Schlegel. Ma per restarvi, ponendo il problema di come abitare l'infinito, o per tornare, anche se non si saprebbe dire dove, visto che il mondo sembra sparito.

È qui che la questione romantica, in quanto questione dell'infinito, apre in due direzioni opposte. Se l'infinito è da intendersi, sulla scorta delle suggestioni plotiniane cui i romantici guardavano sempre più affascinati, come quella patria celeste che è la vera patria dell'uomo, allora il mondo dovrà essere abbandonato essendo la meta del viaggio al di là di questo mondo. Invece se l'infinito è qui e ora, come sosterranno Schopenhauer e Nietzsche e come i romantici già sospettano, allora non resta che tornare nel mondo, anche se del mondo così com'era non è restato nulla o quasi nulla. Bisogna guardare al mondo come dal suo al di là. Dall'infinito, dunque? Sì, dall'infinito. Anche l'infinito però deve essere lasciato alle spalle o meglio "oltrepassato", dice de Chirico. Deve cioè cessare di essere oggetto di contemplazione e punto d'arrivo per diventare soggetto ispiratore e punto di partenza di un nuovo viaggio.

Un viaggio, questa volta, nel vuoto di senso, e alla riscoperta di un senso ancora possibile: come dopo una catastrofe, di cui è causa ed effetto insieme la desacralizzazione del mondo. Schopenhauer e Nietzsche, scrive de Chirico in *Noi metafisici* "per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita" e a porsi il problema di come tale non-senso potesse essere "trasmutato in arte"<sup>7</sup>. Come non vedere qui tutta l'affinità che intercorre fra Schopenhauer e Nietzsche, da una parte, e il *Wanderer* di Friedrich, dall'altra? Essi hanno compiuto lo stesso cammino. Sono andati incontro all'infinito, lo hanno raggiunto, vi si sono confrontati. Al punto da prospettarselo come interfaccia del mondo, nel cui schermo il mondo lascia intravedere la sua abissale profondità e vertiginosa mancanza di senso ultimo.

Schopenhauer e Nietzsche secondo de Chirico stanno di fronte all'infinito come artisti di fronte alla tela cui si apprestano a metter mano. E qui verrebbe da dire che se in Schopenhauer e in Nietzsche noi riconosciamo alcuni tratti essenziali del Viandante, il Viandante a sua volta viene da loro svelato per quello che è e soprattutto per quello che fa. Che cosa sta facendo infatti il Viandante su quella roccia, sopra quel mare di nebbia, e come di fronte all'infinito, completamente assorto nella sua visione? Molto probabilmente sta meditando su come tradurre in un'immagine l'infinito. Come rappresentare l'irrepresentabile. Come materializzare l'immateriale, l'impalpabile, l'invisibile. Su una tela – e dove se no?

Un fatto è però che il Viandante non è un pittore. Se ne sta lì. In atteggiamento contemplativo. Precisamente l'atteggiamento che secondo de Chirico, Schopenhauer e Nietzsche vogliono superare. Infatti vogliono fare un passo in più. Oltrepassare la contemplazione dell'infinito. Passare all'azione. Come, noi lo sappiamo, e lo sa anche de Chirico: Schopenhauer attraverso l'identificazione di arte e ascesi, che è essenzialmente negazione della vita, Nietzsche attraverso l'identificazione

<sup>7</sup> G. de Chirico, *op. cit.*, p.271 e ss.

di arte e grande stile, che sostanzialmente è affermazione della vita. Sia l'asceti sia il grande stile comportano la liberazione dell'individuo, del soggetto empirico, dall'asservimento al mondo e alle sue leggi: che si riassumono tutte in una sola, ossia nella legge di causa ed effetto, per cui ogni cosa non è se non in funzione di un'altra, e la totalità di esse una macchina e uno strumento finalizzati a scopi che le avviliscono e mortificano tutte quante. L'artista, che in Schopenhauer è un mistico o un uomo religioso e in Nietzsche un uomo superiore o addirittura un uomo già al di là dell'uomo, opera diversamente, perché non sono assoggettati alla legge del mondo.

Secondo de Chirico l'artista schopenhaueriano e nietzschiano non è un soggetto empirico, e perciò non è un uomo di questo mondo, ma è un uomo che in questo mondo è come se visse in un mondo totalmente irriducibile a questo. Alla legge di causa ed effetto egli contrappone una legge che in realtà è la soppressione di qualsiasi legge ed è un segreto che solo l'artista conosce: anziché usare e piegare le cose a questo o a quel fine, l'artista sa come coglierle nella loro verità misteriosa, anzi, "metafisica", verità slegata da condizionamenti di sorta, verità libera e liberatrice, verità addirittura coincidente con la negazione di ogni verità. Sa lasciar essere le cose (come avrebbe detto Plotino, e chissà se è a lui che de Chirico pensa mentre tratteggia questa figura d'artista in chiave romantica e al tempo stesso neoplatonica). Tanto che le cose gli si mostrano nella loro quieta, beata e quindi divina "insensatezza". È lo splendore della materia, che di per sé è buia e senza luce. Ed è la riconquista della sua bellezza. Sulla tela di fronte alla quale l'artista è venuto a trovarsi al termine del suo viaggio nel grande vuoto e nell'infinito gli oggetti, dice de Chirico, appaiono dotati d'una singolare nettezza di profilo e d'una stupefacente trasparenza e luminosità: anziché sfumare e dissolversi in una dimensione dove non c'è più niente di fisso o di certo perché tutto è in continuo divenire, qual è la dimensione dell'infinito, essi presentano tale e tanta limpidezza di colore e tale e tanta esattezza di misura da porsi "agli antipodi" di ogni confusione e indistinzione. Sono perfettamente conformi a se stessi. Insomma, sono quel che sono e nient'altro.

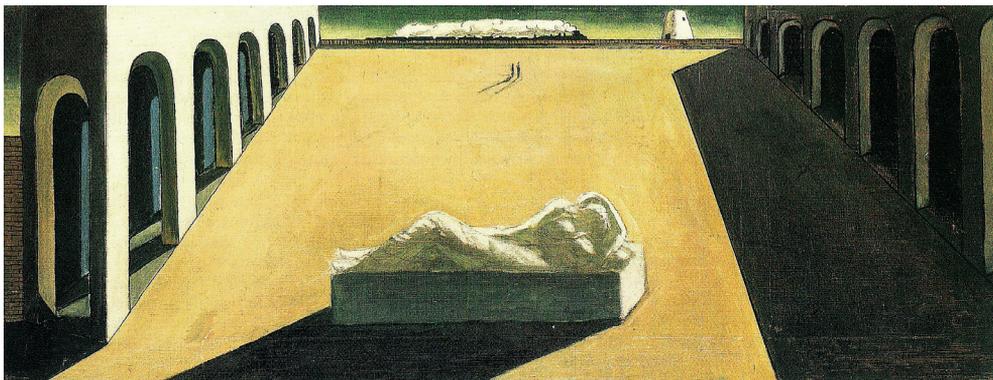


fig. 3 G. de Chirico, *La lassitude de l'infini*, 1912



fig. 4 G. de Chirico, *La nostalgie de l'infini*, 1912, MoMA, New York

Dice ancora de Chirico: così come quel celebre navigatore comprese di aver scoperto un “nuovo mondo” non dopo aver attraversato l’oceano ed esserselo lasciato alle spalle, ma nel momento in cui un nuovo e perfino più grande oceano gli si parò dinanzi, allo stesso modo gli artisti contemporanei sono esploratori ai quali la terra appare nel momento in cui disperano di poterla raggiungere, essendo senza fine l’oceano, e appare nella prospettiva di un altro oceano al di là di essa. Infinito è l’infinito. Dentro l’infinito non c’è che l’infinito. Oltre l’infinito può esserci solo l’infinito. Nel 1912 de Chirico dipinge *La lassitude de l’infini* (*La stanchezza dell’infinito*, fig. 3). Uno sfinimento, perché dev’essere uno sfinimento attraversare l’infinito, se mai è possibile attraversarlo. Ma già l’anno dopo ne prova nostalgia. Al punto che nel 1913 dipinge *La nostalgie de l’infini* (fig. 4). Com’è possibile provare nostalgia per qualcosa che non può essere trovato se non perdendolo e soprattutto perdendosi? Eppure a quei marinai, quando ormai avevano esaurito tutte le loro forze, un nuovo mondo è apparso. Non solo, ma quel nuovo mondo è apparso in una prospettiva di “infinità”. Altrimenti, che nuovo mondo sarebbe? In ogni caso, gli artisti con-

temporanei secondo de Chirico sono come quei marinai: e quella è l’esperienza che sono chiamati a fare nei loro atelier e nel mondo.

Resterebbe da chiedersi se un nuovo mondo, al termine del suo viaggio nell’infinito, è apparso anche al *Wanderer* di Friedrich. Che cosa si mostri all’uomo sulla roccia, appoggiato al suo bastone, di fronte e sopra al mare di nebbia, non sappiamo. O meglio, sappiamo che gli si palesa l’infinito, non potendo chiamare altrimenti ciò che per convenzione collochiamo oltre l’ultimo orizzonte. Ma nell’infinito, che cosa vede? Pur sempre qualcosa, o non piuttosto il nulla? Forse dovremmo prestare ascolto al suggerimento che ci viene da Kleist (nel suo apologo *Sul teatro delle marionette*), il quale osserva che non c’è viaggio nell’infinito che non sia un viaggio dall’infinito verso l’infinito. Lo compie colui che percorre l’intero periplo dell’universo, attraversando tutti i mondi, tutti i tempi e tutti gli spazi, insomma, tutte le esperienze possibili, sì, tutto il bene e tutto il male, tutto il vero e tutto il falso... Appunto, dall’infinito verso l’infinito. Costui è stato scacciato dal paradiso terrestre, o forse da un luogo che credeva fosse il paradiso, e invece era l’inferno. Da lì è iniziato il suo peregrinare. Alla fine del quale viene a trovarsi di fronte alla stessa porta dalla quale era stato scacciato, sia pure dall’altra parte, la parte di dietro. Vi si affaccia. Convinto, dopo tutto quel che ha sperimentato e vissuto, di affacciarsi sull’inferno. Invece è sul paradiso.