

MODERNITÀ E CLASSICITÀ NELLA PITTURA FILOSOFICA DI GIORGIO DE CHIRICO¹

Giuseppe Di Giacomo

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 realtà.² 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 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

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

² Cfr., G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, Laterza, Roma-Bari 2015, in part. pp. 3-33.

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 delle costruzioni si innalzano piene di mistero"³, proiettando lunghe ombre pomeridiane; 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 Calvesi⁴, 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 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 diver-

³ G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici» a, III, n. 5-6, Roma maggio-giugno 1920, pp. 59-61; ripubblicato in G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945, pp. 39-42; ora in *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 305.

⁴ Cfr. M. Calvesi, *L'universo nella stanza*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, Carte segrete, Genova 1993, pp. 15-43.

gere 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"⁵. 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 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 irreale che genera inquietudine; metafisica è

⁵ G. de Chirico, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919; ripubblicato in *Commedia...*, cit., pp. 13-18; *Scritti/1* cit., p. 271.



fig. 1 G. de Chirico, *L'énigme de l'heure*, 1910



fig. 2 G. de Chirico, *Les plaisirs du poète*, 1912

segnata dall'orologio e l'ombra lunga, così come accade anche in *Les plaisirs du poète* (1912)(fig. 2). 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

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 ne *L'énigme de l'heure* (1910)(fig. 1), 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)⁶, 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. Ne *L'énigme de l'heure*, 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

⁶ G. de Chirico, *Méditations d'un peintre*, Manoscritti Paulhan, Parigi 1912; ora in *Scritti/1*, cit., p. 650.

dell'uguale, che è però ogni volta unico e differente.⁷ 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 chiarezza e di astrazione metafisica [...]. Io 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"⁸.

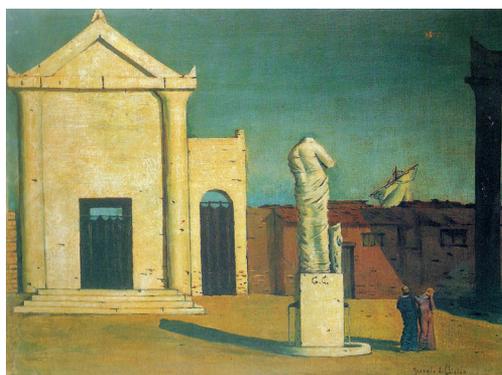


fig. 3 G. de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910

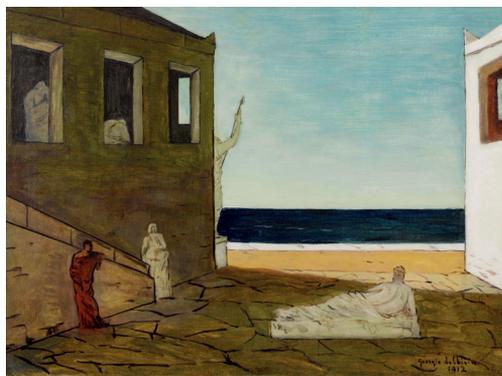


fig. 4 G. de Chirico, *La méditation matinale*, 1912

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 ne *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910) (fig. 3), dove oltre alle ombre c'è una vela stretta fra statua e architettura, e nella *La méditation matinale* (1912) (fig. 4), dove il mare si presenta fra strutture architettoniche a finestra.

⁷ Cfr. G. Di Giacomo, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Alboversorio, Milano 2016.

⁸ G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori Plastici», Roma, a. I, n. 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18; ripubblicato in *Commedia...*, cit., pp. 20-23; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 289-290.

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 righe; in altre opere troviamo corpulenti divinità sdraiate, busti senza testa e arti frantumati. 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 sole autunnale 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, 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". 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 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 delle costruzioni si innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano

⁹ M. Proust, *cit.* in G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 114.

segreti¹⁰, le case con i portici proiettano lunghe ombre autunnali; 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 intemporalmente, 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 ciminiere 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'evo-cazione spettrale della realtà.

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 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

¹⁰ G. de Chirico, *Il senso architettonico...* cit.

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'altrettanta violenta critica dello spazio tradizionale. E di fatto l'arte moderna, in senso adornoiano, 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, 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 intellegibili 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.

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'énigme d'un après-midi d'automne* 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.

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"¹¹, 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"¹²: 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 greicità classica, è rivissuto da de Chirico con la piena coscienza della sua lontananza storica, o della separazione dal mondo della presente civiltà.

¹¹ H. G. Gadamer, *Attualità del bello*, Marietti, Genova 2000, p. 50.

¹² G. de Chirico, *Arnoldo Böcklin*, in *Scritti/1*, cit., p. 707.

APPENDICE: brevi risposte ad alcune obiezioni

1. 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 nella sua produzione artistica.

2. Volevo rispondere brevemente alle obiezioni del prof. Riccardo Dottori relative al rapporto tra l'arte di de Chirico e il non-senso.

La mia prospettiva di leggere l'arte di de Chirico in chiave adorniana implica proprio 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".