

## CONCLUSIONI AL CONVEGNO *FINE DELLA BELLEZZA? DIBATTITO TRA ARTE CLASSICA E MODERNA*<sup>1</sup>

*Riccardo Dottori*

Nella questione che è stata originariamente posta, se l'arte di de Chirico appartenga all'arte classica o all'arte moderna, il primo relatore, Massimo Donà, non ha avuto dubbi; egli cita in proposito lo scritto del Maestro: "Il fatto del classicismo è un problema di sfrondature e di potature, ridurre il fenomeno da prima apparizione al suo scheletro, al suo segno, al simbolo della sua inspiegabile esistenza"<sup>2</sup>. Proprio su questo passo del testo si è snodata l'interpretazione dell'immagine metafisica in tutti e tre i relatori, anche si è giunti a delle diverse conclusioni. Lo scopo dell'arte di de Chirico è per Donà quello della stessa arte classica: trascendere l'apparenza immediata delle cose, il fenomeno, e far sì che esso sveli una realtà diversa dalla quotidiana diretta al provvedere e riveli, diventi il segno di un'altra realtà, o della realtà originaria, che non è quindi al di là delle cose, ma nelle cose stesse, nella tranquilla bellezza della materia, sottratta all'uso quotidiano e alla loro mercificazione; nel linguaggio metafisico classico questo vuol dire: ridotte alla loro essenza. Sergio Givone ha accettato questa interpretazione dell'arte di de Chirico come la negazione del fenomeno in modo tale che la sua negazione lasci il posto alla verità del reale che si manifesta nell'arte. Egli la ha poi confrontata con l'arte romantica, in particolare con quello che è secondo lui il suo più importante esempio, il quadro "Viandante nella nebbia" di Caspar David Friedrich, in cui il problema del pittore è quello della rappresentazione dell'infinito, con la differenza tra l'infinito virtuale e l'infinito potenziale, e la difficoltà di rendere entrambe secondo il principio dell'arte classica rinascimentale, l'unità della prospettiva. In questo modo nasce l'arte romantica, che esce dall'arte classica. Ma de Chirico rifiuta, per Givone, il problema della rappresentazione dell'infinito, con i problemi che ne derivano, e sostituisce l'infinito con il vuoto, il segno del nulla, su cui si apre la scena metafisica che mostra una realtà inquietante; in tal modo de Chirico avrebbe però abbandonato l'arte classica, oltre che l'arte romantica ed entra a buona ragione nell'arte moderna; nella sua relazione scritta egli ha modificato poi in parte questa sua interpretazione perché nota che dopo il quadro *La lassitude de l'infini*, 1912, egli dipinge *La nostalgie de l'infini*, 1912, e stilisticamente adopera nella sua pittura i cubi e le coniche platoniche. Sulla stessa scia di Givone si muove l'interpretazione di Giuseppe di Giacomo, che diversamente da de Chirico distingue il simbolo, che è la rappresentazione perfetta di una idea, dal

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

<sup>2</sup> G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in «La Ronda», n. 7, Roma luglio 1920, pp. 145-150; ripubblicato in *Commedia dell'arte moderna*, Trauardi, Nuove edizioni italiani, Roma 1945, pp. 36-40; ora in *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 311-312.

segno, la cui funzione non è quella del rappresentare, ma dell'indicare, e trova poi che nel segno in de Chirico ritroviamo una scollatura tra significante e significato, in base a cui tutte le cose così come sono rappresentate non ci rivelano un altro senso, ma perdono il loro senso, e lasciano il posto a quel senso del nulla che è proprio dell'arte moderna e della realtà esistenziale moderna: città vuote, assenza umana, manichini o maschere che abitano la scena, assenza umana, vuoto di senso tipico della coscienza contemporanea.

Rispetto a queste tre interpretazioni, io credo che le rappresentazioni enigmatiche di de Chirico vanno intese mirando al senso più proprio dell'enigma: perché enigma significa originariamente, nella tradizione paolina, immagine, una immagine che ci fa conoscere qualcosa che si nasconde nell'immagine e che è completamente altro da lei. Questo è il senso dell'enigma per lui: conosciamo e possiamo conoscere Dio soltanto per *speculum in aenigmate*, come dice San Paolo nell'Epistola ai Corinti. Le immagini sono l'enigma, e l'enigma è la realtà che nasconde Dio, ma ne è anche l'immagine per noi riconoscibile. Perciò, con la questione dell'immagine viene fuori la questione del segno; il simbolo non c'è, c'è il segno. Di Giacomo ha parlato in proposito dello scollamento tra significante e significato. E questo è vero fino ad un certo punto, perché il segno pittorico è diverso dal segno linguistico: in questo il significante è puramente convenzionale, mentre il significato del segno pittorico è in ogni caso reale, in quanto è visibile e non convenzionale dell'immagine; diciamo per questo che i segni in pittura sono autoreferenziali. Tutte le nostre parole sono convenzionali, sono segni vocali che non hanno in se stessi alcun significato se non quello che convenzionalmente vi è stato incollato; per questo qui lo scollamento è possibile. Il segno pittorico ha invece una sua corposità propria, al pari dei segni naturali, che non possiamo eliminare: il blu in tutti i suoi toni è insieme significante e significato, e nella composizione pittorica può usarlo sempre a suo piacimento e in tutti i suoi diversi toni, ma non può eliminare a piacimento il ruolo che come colore investe nella gamma dei colori, che è il presupposto del proprio lavoro. Questo vale tanto più con le figure che componiamo, e che chiamiamo appunto di-segno; il loro segno è autoreferenziale e il loro significato è pertanto irrevocabile, è la cosa che esso rappresenta e che a lui corrisponde. Naturalmente c'è però un uso diverso di questi di-segni: altra cosa è se prendiamo il segno pittorico come allegoria, o se lo prendiamo come simbolo: nel primo caso esso rappresenta di solito un concetto astratto, e quindi può essere visto come il significante di questo concetto; ma anche qui il segno non è legato ad esso in modo puramente convenzionale, perché il legame con il concetto significato non è arbitrario, perché porta con sé qualcosa di questo concetto, lo significa concretamente, come la donna alata che sta per la vittoria o la donna con la bilancia per la giustizia, o il pavone per la *vanitas*. Quindi anche qui lo scollamento non è possibile. Tantomeno quando abbiamo a che fare con un simbolo, perché Di Giacomo dice giustamente che il simbolo è quel segno che nella sua univocità vuole esprimere perfettamente il suo significato, come nelle icone. Si può però scollare le parti del segno pittorico, che è legato ancora ad una figurazione che rappresenta le cose, per offrire sensazioni nuove, come fanno il cubismo, il futurismo e l'astrattismo attraverso la deformazione o la frantumazione degli oggetti rappresentati. Essi però, ci dice de Chirico, non

riescono a “trasumanare” le cose rappresentate, che pertanto rimangono chiuse nella cerchia del senso comune. Questo è quanto egli si propone invece con la sua metafisica: santificare la realtà. Ma in che modo? Il modo in cui lavora de Chirico è quello di rompere il legame logico usuale tra le cose, non le cose stesse, non “scollando” da esse il segno pittorico che lo rappresenta, perché questo, in quanto è autoreferenziale e sta per esse, è impossibile. Così ci troviamo di fronte a un mondo apparentemente del tutto sconnesso e privo di significato, e questo ci impone di andare a cercarlo, il significato, non andando al di là del segno, ma cercando di ritrovare il legame in cui i segni sono stati posti dal lavoro dell'autore. Il quadro diviene un mondo segni, di cui per arrivare al senso bisogna cercare la connessione tra di essi.

Di Giacomo dice però: Le città in de Chirico sono completamente vuote. Che cosa c'è dunque da cercare in questi segni se essi si perdono nel vuoto? Per questo Di Giacomo e Givone rimandano giustamente a Schopenhauer e Nietzsche, valendosi appunto di una frase famosa di de Chirico che dice: “Schopenhauer e Nietzsche mi insegnarono il profondo non-senso della vita, e come questo non-senso possa essere tramutato in arte”<sup>3</sup>. Questa seconda parte della frase è importante. Che cosa significa infatti che il non-senso viene tramutato in arte? Che appunto l'arte ci dà la possibilità di guardare attraverso il non-senso, per trovare un'altra cosa. E tu dici, manca però qui l'epifania. Ma questo è vero fino ad un certo punto. Infatti l'epifania non è nient'altro che la rivelazione, e questa è fondamentalmente alla base dei quadri di de Chirico. La rivelazione originaria l'ha avuta a Firenze, nella piazza di Santa Croce. L'enigma è legato alla rivelazione che ha avuto in un attimo in cui guardava il volto della statua di Dante che già tante volte aveva visto. Quale cosa gli si è rivelata? La morte. La realtà della morte. La statua di Dante è ciò che lo fa pensare all'eternità dell'opera e della fama dell'artista, ma al tempo stesso alla morte. Quindi il senso c'è ma è da scoprire, o meglio da sentire; è nel *pathos* che proviamo di fronte alla rappresentazione della piazza vuota e della statua acefala, in cui si vede o si sente la presenza della morte. Su questo quadro voglio ritornare più avanti.

Certo le piazze delle città sono apparentemente deserte. Perché ci sono però due cose nella piazza apparentemente vuota, e Di Giacomo ne ha detta una sola, la statua, di Arianna, ovvero la malinconia, assieme alla silhouette ripresa da Böcklin, in certi quadri simile ad una statua, mentre in altri casi la statua stessa diviene La statua silente, la persona umana come natura morta; ma il secondo elemento che abita queste piazze sono le ombre. E l'ombra, che vediamo quasi sempre trasparire dietro le arcate, è l'ombra di Federico Nietzsche.

Un'opera di Nietzsche che per de Chirico è fondamentale, oltre a, naturalmente, *Così parlò Zarathustra*, ed è *La nascita della tragedia*. C'è qui la nostra ricercatrice, Victoria Noel Johnson, che ha scoperto negli archivi della Biblioteca Nazionale di Firenze che de Chirico nell'aprile/maggio del 1910 aveva preso in prestito *La nascita della tragedia* di Federico Nietzsche in traduzione francese. Una scoperta di cui le sono veramente grato, perché mi ha dato la possibilità di andare avanti per comprendere de Chirico. C'è infatti una tragedia che viene rappresentata in questo sipario che

<sup>3</sup> G. de Chirico, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919; ripubblicato in G. de Chirico, I. Far, *Commedia... cit.*, pp. 7-12; ora in *Scrittelli*, cit., p. 271.

sono i suoi quadri metafisici: ed è non solo la tragedia greca di cui parla Nietzsche, ma la tragedia del destino tragico di Nietzsche che si conclude a Torino. C'è, appunto, l'ombra di Nietzsche che sta passeggiando per Torino, la città metafisica per eccellenza. A Torino ha sentito ovunque l'ombra di Nietzsche, e ha creduto di provare le stesse emozioni delle passeggiate di Nietzsche lungo il Pò di cui il filosofo parla in *Ecce homo*, e la dolce malinconia che secondo de Chirico lo ha portato alla follia.

La malinconia e il senso dell'inquietante che si prova nel quotidiano ci pone il nulla di fronte agli occhi e risveglia l'angoscia e il senso della morte. È questo che viene rappresentato. Si non c'è nessuno, ma c'è l'ombra di Nietzsche che il pittore sente dovunque, e come l'ombra di se stesso. L'ombra... il segno di quel senso che dobbiamo scoprire. Così de Chirico chiama enigma la rivelazione di un senso profondo. Non lo chiama soltanto enigma, lo chiama anche rivelazione.

E poi c'è naturalmente da accennare all'altro elemento della statua che apparirà nel periodo più tardo, intorno agli Anni Trenta. Quelle statue cadono a terra. Pezzi, immagini dell'antichità. E questo, naturalmente, è il momento del post-moderno, la fine della modernità, simboleggiata come Mitoraj dalle statue cadute a terra, mutilate, e piene di strani segni che sono apparentemente indecifrabili, ma che ci mostrano il loro appartenere ad un'epoca per noi perduta, che non possiamo più comprendere, e d'altra parte rimandare con questi segni incomprensibili, al nostro stesso futuro. Quindi, ritorna il tema dell'arte classica. De Chirico si mette alla riscoperta della grande pittura dell'arte classica. Certo, non si può fare più l'arte classica di una volta, ma quegli artisti sapevano lavorare, sapevano che cosa era la pittura. In Olanda, al tempo della grande pittura, ci dice de Chirico, venivano multati i pittori che non pulivano i pennelli la sera, ma che li lasciavano sporchi, perché la pittura era una grande arte, era una cosa estremamente seria e il mestiere doveva esserne all'altezza. Questo perché, com'egli ci dice, c'era un senso sacrale dell'arte, e questo senso è andato perduto nell'arte moderna. La riscoperta della pittura come impegno totale non è possibile se la pittura non si sa investita di un grande compito. Il compito di cui de Chirico si sente investito con la sua pittura è tramutare il nulla, il non-senso della vita, di cui hanno parlato Schopenhauer e Nietzsche, in arte. Su questo punto tutti e tre i relatori si trovano infine d'accordo, anche se Di Giacomo un po' meno, e d'altra parte questo è indubitabile.

Ciò che v'è da aggiungere, e su cui io ho insistito è che lui è un contemporaneo di Heidegger naturalmente, e tutto questo va preso in considerazione. Per Heidegger il nulla è il velo che nasconde e insieme lascia trasparire il vero senso dell'essere, la condizione per cui la verità dell'essere venga appunto svelata. C'è una rivelazione alla fine, attraverso tutto l'apparente non-senso della vita. E qual è? È come superare il problema della morte, l'angoscia, la malinconia. Perché la morte ci dà il non-senso della vita. Il nulla ci dà il non-senso. Come riacquistare un senso in tutto questo? È questo ciò che egli ha voluto fare.

E poi ci sono i manichini. Di Giacomo ha parlato giustamente dei manichini che sembrano appunto un non-essere, il rifiuto dell'umano, dell'antropomorfismo delle statue, ci dice de Chirico, quando questi ne prendono il posto sulla scena. Eppure i manichini non sono veri manichini,

non sono l'imitazione dell'umano, ma il trascendimento dell'umano. Essi non sono segni di una umanità senza senso, ma sono segni, figure che debbono manifestare nei loro gesti e nei loro portamenti, i sentimenti, le aspirazioni e i segreti più intimi dell'umano, come appare dai titoli che rispettivamente vengono dati ai quadri, *Il trovatore*, *Il vaticinatore*, *Il poeta e il filosofo*, *L'abbraccio di Ettore e Andromaca* e infine *Le muse inquietanti*. Che cosa sono questi manichini a cui viene dato questo nome? Sono spiriti, sono i fantasmi di persone reali e sono al tempo stesso delle allegorie dei principi della sua arte. La prima musa in piedi sulla sinistra è il Ritornante, di cui parla la poesia omonima di Baudelaire: è, come sappiamo dal quadro omonimo di de Chirico, suo padre; è l'incubo freudiano, il rimosso, la perdita, la morte del padre con cui doveva continuamente fare i conti e che ritorna continuamente nei suoi sogni come fantasma. L'altra, la Musa seduta è sua madre, il segno della maternità dell'opera d'arte. L'opera d'arte come dice Schopenhauer, parte dall'oggetto che è maschio, e agisce sul soggetto dell'artista, che è femmina, e ne impregna la mente che così concepisce l'opera che poi dopo deve partorire. Queste sono le due muse in primo piano. E poi c'è la terza musa che avanza dallo sfondo, la statua classica: è suo fratello Savinio, il poeta e musicista, Apollo, nell'atto di intonare il canto dell'arte, e dietro le muse Ferrara naturalmente, il Castello di Ferrara. E queste tre muse stanno dove? Stanno su una specie di palco? No, stanno sulla tolda di una nave, che sta navigando verso il castello di Ferrara. Cos'è il castello? È di un rosso acceso, un'atmosfera da incubo che incombe su tutta la scena; è, come in Kafka, il crogiuolo della propria interiorità. Riacquistare la propria interiorità, attraverso questo viaggio nel nulla apparente, è appunto il senso ultimo dell'opera d'arte.

Sergio Givone nella discussione è partito da questa espressione con cui ho chiuso il mio intervento: il nulla apparente. Su questa parola ha puntato un dissenso che tra noi non c'è. L'espressione "apparente" ha un duplice significato, quello di una cosa che pare ma non è, e quello invece dell'apparire che rivela. Con questa espressione io non intendevo affatto il primo significato, quello di svuotare il senso del nulla, dire che il nulla non si può pensare, come diceva Gorgia, ma distinguere il Riacquistare la propria interiorità, attraverso questo viaggio nel nulla apparente, è appunto il senso ultimo dell'opera d'arte. Come è successo a de Chirico nella rivelazione che dice di aver avuto a Firenze di fronte alla statua di Dante. Non per nulla è la figura quello che sarà poi lo spettro del Ritornante, il padre morto, appare qui come la stessa silhouette della statua acefala di Dante. È questo l'inquietante, il rimosso, il pensiero della morte che ritorna continuamente nel sogno, l'oggetto che agisce sulla mente dell'artista impregnandola e portandola alla concezione dell'opera d'arte. Così il nulla, il non senso della vita viene trasformato in arte, o nel canto dell'arte. Ma che cosa fa questo canto dell'arte? Ci rivela soltanto la irrealtà del reale, o la realtà dell'irreale, la tranquilla e insensata bellezza della materia, che noi possiamo chiamare iper-realtà del reale? Io penso di no. Questo è soltanto quel che egli dice in *Noi metafisici* nel 1919, quando inizia a Ferrara la seconda fase della sua metafisica, la metafisica della materia e quando era finita ormai la sua metafisica della tragedia del suo primo soggiorno a Parigi, dove aveva stupito Apollinaire e Picasso con i suoi enigmi. Questa estetizzazione dell'esistenza è troppo poco per de Chirico, e non è neanche il senso

ultimo del messaggio nietzschiano nella sua differenza da Schopenhauer.

Il motivo fondamentale per cui Nietzsche si distanzia da Schopenhauer è la negazione della volontà a cui questi perviene, il non voler accettare il dolore e la sofferenza che ci arreca la volontà e di conseguenza il suo non poter dire di sì alla vita; questo è quanto Nietzsche fondamentale gli rimprovera. È vero che Nietzsche ci dice “la verità è brutta, noi abbiamo bisogno dell’arte per non andare a fondo nella verità”, ma la giustificazione dell’esistenza a cui arriviamo attraverso l’arte non ha per lui, come per de Chirico, un valore semplicemente estetico, ma etico e metafisico: questo vuol dire che l’arte svolge un ruolo fondamentale nella vita, che non è semplicemente quello del lasciar apparire nella iper-realtà dell’immagine la originaria realtà che è dietro il fenomeno. Questo è solo il momento apollineo dell’arte, che non può nulla contro la risposta del Sileno al re Mida: vuoi sapere quale è il senso della tua vita? Nulla, nulla, nulla... era meglio per te non essere mai nato. L’arte apollinea è solo l’illusione del sogno senza la forza dell’arte dionisiaca, la musica, che riesce a sollevare il singolo dal destino del nulla in cui si trova e trascinarlo nell’entusiasmo bacchico all’unificazione con il principio primo della vita, legittimando così la sua esistenza. Questo auto-superamento della vita, che Nietzsche intenderà poi come volontà di potenza e per cui troverà poi la figura dell’oltre-uomo come principio della sua autorealizzazione, includendo il tutto nell’eterno ritorno dell’uguale, ha la sua origine nello spirito dionisiaco, che si manifesta nella musica. Heidegger ha giustamente parlato della volontà di potenza come arte. Nietzsche non sconfesserà mai la figura di Dioniso e il suo senso di legittimazione dell’esistenza quale ha svolto nella *Nascita della tragedia*. E quest’opera è stata da letta da de Chirico nel 1910 a Firenze, allorché aveva 21 anni e soffriva di una cupa malinconia.

Quest’opera è il principio ispiratore del suo primo quadro metafisico, *L’énigme de l’oracle*. La figura che vediamo qui in primo piano risale anch’essa a Caspar David Friedrich, anche se tramite l’Ulisse e Calipso di Böcklin; ma non si tratta del Viandante in un mare di nebbia, bensì del Monaco in riva al mare, ove l’infinito è rappresentato dal mare che il monaco contempla, o su cui riflette, nel più puro spirito romantico, rendendolo nel solo color blu, il colore preferito dai romantici, in tutte le sue possibili variazioni dal grigio pallido al nero. Böcklin, come abbiamo detto ha ripreso questa figura, anche se girata di spalle invece che di fianco, per rappresentare la figura di Ulisse che rifletteva sull’oracolo che aveva appena udito, e che gli prospettava o una vita tranquilla accanto alla bella Calipso, o una vita piena di avventure e pericoli nel suo ritorno in patria. Il dilemma dell’oracolo è trasformato da de Chirico nelle due alternative dell’arte e della vita ispirate a Apollo e a Dioniso, e mette la figura di Ulisse, o del monaco di Friedrich al centro del quadro, sulla cima di un colle, nel vestibolo di un tempio che è diviso da un muro ai lati del quale si aprono due finestre, una delle quali dà nell’interno del tempio, ed è chiusa da una tenda che lascia vedere sulla cima la testa della statua di un dio, la visione apollinea. L’altra finestra invece, anch’essa chiusa da una tenda che è però sollevata dal vento, lascia apparire il luminoso paesaggio del monte degradante verso la valle ed il mare sullo sfondo; è il velo del nulla che lascia apparire la verità dell’essere o l’essenza. Ma chi è la figura posta di fronte al muro, al centro del quadro? Anche se il titolo parla dell’oracolo,

del vaticinatore, e de Chirico in un suo scritto lo identifica con Eraclito, il filosofo della contraddizione, è chiaro che questo è Nietzsche stesso che riflette sui due fondamentali lati dell'esistenza e medita su di essi. Con lui si identifica de Chirico stesso, che resta interdetto su quale lato dell'arte e dell'esistenza scegliere; in questo momento della sua vita egli sta dipingendo e anche componendo musica assieme a suo fratello, e sta pensando alla scelta di quali due vie dell'arte seguire. Quello che importa però qui per noi è che l'enigma non riguarda un mistero da decifrare o un enigma che deve rimanere tale: l'enigma è piuttosto la scelta da compiere, lo stesso enigma in cui si trovava Odisseo. Quindi l'enigma permane, ma non perché non può essere svelato, ma perché anche dopo essere svelato rappresenta la possibilità della nostra scelta di vita, lo *aut-aut* della nostra esistenza di cui parla Kierkegaard, che è la scelta tra l'estetico, che vive nella scelta momento, e l'etico, che vive nella scelta etica della continuità. Per Nietzsche questi momenti sono due forze della vita e della natura, il momento apollineo della bellezza della forma che ha la sua origine nel sogno, e il momento dionisiaco del rapimento bacchico, che ha la sua origine nella musica, nel vino e nella danza; le due divinità che le impersonano e da cui si attende il riscatto dal dolore e dalla sofferenza che ci attende nella vita e che è il nostro destino hanno trovato la loro unificazione nella tragedia.

Ne *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910, che è il primo quadro interamente metafisico, e di cui parla come la prima autentica rivelazione avuta a Firenze in Piazza Santa Croce, vediamo che enigma e rivelazione sono la stessa cosa; basta per questo citare il racconto che ne fa de Chirico nei suoi Manoscritti di Parigi (1912-1914). La rivelazione è, com'egli ci dice, il momento in cui all'artista, a causa dello stato morboso dovuto alla malattia intestinale in cui si è somatizzata la sua cupa malinconia, le cose che sono attorno a lui gli appaiono in un modo del tutto nuovo, con un significato del tutto diverso, tanto che il mondo in cui si trova appare del tutto trasfigurato. La statua di Dante diventa la sua statua sepolcrale, una statua apparentemente acefala, e quindi l'immagine della morte. Essa ha comunque ancora la forma dell'icona dell'*L'énigme de l'oracle*, ma a ben guardare potrebbe avere il capo talmente reclinato nell'atto del riflettere così che se ne vede soltanto il collo, tanto da sembrare acefala. La chiesa di Santa Croce diventa la semplice facciata di una chiesetta medievale, vista nella Cappella dei Pazzi, con una annessa canonica e un muro di cinta dietro cui si intravede la vela di una nave. Questa chiesa non ha porte, il suo ingresso è chiuso solo da una tenda nera che lascia intravedere un cielo senza alcuna nuvola, completamente vuoto, e cioè il semplice vuoto cosmico. Per finire, questa scena irreal è chiusa sulla sinistra dall'antefissa di un tempio greco, e di fronte ad essa abbiamo un uomo e una donna vestiti in abiti medievali che piangono la sua morte. Chiamo questo momento della rivelazione un enigma, ci dice de Chirico.

L'enigma assume qui la forma della trasfigurazione della realtà, come nel sogno di Zarathustra; la trasfigurazione è l'enigma, ma è anche la rivelazione. Noi non possiamo non interpretarla, perché in quanto rivelazione esige di essere interpretata, ma resta un enigma anche quando l'abbiamo interpretata, perché, come avete detto voi tutti, abbiamo qui una realtà divenuta irreal o una irrealità divenuta reale: chiamiamo questa irrealità-reale dell'arte una *yper-realtà*; questa *yper-realtà* non è infatti una utopia, ma un'esperienza vissuta e divenuta arte. Questo concetto della rivelazione

come trasfigurazione della realtà che è alla base della rappresentazione artistica de Chirico lo deve in particolar modo a Schopenhauer, in particolare al suo saggio *Delle apparizioni e dei sogni*, in cui ha trovato il passo in cui ci dice che in alcuni attimi di profonda riflessione su noi stessi abbiamo la rivelazione del nostro destino; questo è dovuto al fatto che spazio e tempo, kantianamente intesi hanno soltanto una realtà ideale e non una realtà oggettiva, tanto che la forza del nostro spirito riesce a superare il confini tra presente a futuro. È quanto vediamo in questo quadro completamente enigmatico, ove tutto sembra essere assurdo: come possiamo vedere la vela di una nave in Piazza Santa Croce a Firenze? Come può la facciata della chiesa diventare nient'altro che la semplice facciata di una chiesa medievale che dà semplicemente sul vuoto spazio cosmico, o su di una improbabile marina?

In realtà qui l'artista rappresenta quella visione del suo destino che supera i limiti del tempo: il suo destino, ovvero la sua destinazione lo ha portato su questa navicella dalla Grecia antica, indicata dall'antefissa del tempio, a Firenze; egli ha superato i limiti del tempo e dello spazio e può vedere così anche la conclusione della sua storia, la sua morte e la sua statua sepolcrale. Sul basamento di questa statua due fontane, rispettivamente sulla destra e sulla sinistra, indicano lo scorrere del tempo e le due infinite che si dipartono dal momento della sua morte, una verso il passato e l'altra verso il futuro. Esse non sono che i segni che rimandano a quanto chiede Zarathustra al nano di fronte alla porta carraia da cui si dipartono due sentieri: "Credi tu o nano, chiede Zarathustra, che se uno percorresse una di queste vie sempre avanti e avanti fino all'infinito, non ritornerebbe a questa porta carraia d'onde è partito?". Come vediamo dunque tutto il quadro è costruito su di un insieme di segni che dobbiamo intendere se vogliamo intendere la rivelazione che è sottesa all'enigma; e quando abbiamo capito tutto questo certo l'enigma non diventa indifferente, perché è allora che noi non sentiamo solo il *pathos* della rivelazione avuta da de Chirico, ma siamo noi stessi posti di fronte al problema. Il mondo diviene così un mondo di segni che rimandano ad un senso di cui dobbiamo cercare la comprensione, cioè la rivelazione in essi contenuta. Questo ci appare nella maniera più chiara nei profondi quadri enigmatici che hanno per oggetto il tragico destino di Nietzsche a Torino.

De Chirico ci parla per questo della solitudine dei segni, quella in cui essi sono avvolti nel velo del nulla, l'enigma, sollevando il quale ci appare il senso metafisico a cui essi rimandano, e che non è però al di là di essi, *meta ta phyika*, ma è in essi contenuto, è la yper-realtà del loro essere reale che viene da loro rivelata quando è investita dalla lampada al magnesio dell'arte, dai raggi X allora scoperti, che ci fanno luce sulla X che è per Nietzsche, come la penultima lettera dell'alfabeto, il segno del mistero dell'esistenza, quell'alfabeto a cui manca l'ultima lettera perché possa essere svelato. Nel suo scritto *Estetica metafisica*, apparso sempre in *Valori plastici*, egli conclude "i limiti di questi segni costituiscono per noi una specie di codice morale ed estetico delle rappresentazioni e per di più noi, con la chiaroveggenza [*leggi*: rivelazione] costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose"<sup>4</sup>. Con questa citazione possiamo concludere il discorso su Nietzsche e sulla sua presunta estetizzazione dell'esistenza che può venirgli rimproverata, così come gli viene rimproverato il suo nihilismo. Questo nihilismo è di nuovo il nulla apparente di cui ho parlato con

<sup>4</sup> G. de Chirico, *Estetica Metafisica*, paragrafo conclusivo di *Sull'arte metafisica* in «Valori Plastici», a. I, n. 4-5, Roma aprile-maggio 1919; ripubblicato in *Commedia...*, cit., pp. 24-25.



Sergio Givone: il nulla, che avvolge le cose come il velo di Maia e causa l'angoscia, diviene un nulla apparente quando i raggi X dell'arte lo sollevano per lasciar apparire il nulla reale della morte, e al tempo stesso la loro realtà metafisica, la bellezza, il senso dell'esistenza come l'accettazione dionisiaca della vita in tutto il suo dolore.

Per concludere voglio però tornare su Caspar David Friedrich da Givone interpretato in modo eccellente. Che de Chirico lo abbia conosciuto mi pare evidente da un quadro che sembra quasi una sua citazione, *L'énigme de l'heure*, che vuol dire l'enigma del tempo, il suo terzo quadro metafisico, che in quanto è in rapporto con l'infinito è connesso necessariamente anche allo spazio. Quello che qui è trattato è l'incontro tra l'infinito e il finito, e in fondo quel tentativo di unificazione di infinito e finito, come vuole Hegel, sia nel tempo che nello spazio, in cui, come in questa scena presentata nel quadro, viene racchiusa per il pittore tutta l'esistenza. Qui è rappresentato un edificio ad arcate (una loggia a cui si sovrappone un'altra loggia, con al centro un orologio che segna le 15 meno cinque minuti), che non sembra certo abitato da nessuno, forse una stazione ferroviaria, o forse semplicemente una costruzione che non ha altro senso nella rappresentazione che quello di delimitare la scena; entro la loggia in basso passeggia un uomo avvolto in un pastrano, visto di profilo, mentre di fronte all'edificio, sulla sinistra vediamo la silhouette di una figura androgina, avvolta in una lunga clamide bianca che ricorda i vaticinatori degli antichi templi greci, con il viso piegato in basso, come se riflettesse, o volesse scrutare in se stessa. È la figura nella posa che conosciamo dai primi quadri già discussi. A questa figura, che è situata sulla sinistra, fa riscontro, sulla destra del quadro, ma nella loggia superiore, un'altra figura, girata di spalle, che però possiamo appena intravedere, una macchia ombrosa che si staglia appena sullo sfondo. Di fronte al vaticinatore, sulla destra, una fontana si apre nel terreno come una tomba: è anche questo un tema che viene spesso sfruttato, la fontana indica lo scorrere infinito del tempo. Mentre però lo scorrere del tempo rappresentato dallo scorrere è semplicemente quello astronomico, quello indicato dalla fontana è quello della nostra coscienza temporale interna, collegato al pensiero della morte; è su questo che riflette la figura del vaticinatore. La figura che sta passeggiando sotto la loggia inferiore è poi quella di un passeggero della stazione che sta aspettando l'arrivo del treno e che naturalmente calcola i minuti dell'arrivo. Così abbiamo qui la contrapposizione tra il tempo pieno della coscienza temporale interna della figura che guarda alla fontana, e il tempo vuoto, la serie di attimi, di 'ora', misurata da colui che sta aspettando il treno. Questo è l'enigma del tempo. Al vuoto del tempo infinito corrisponde il vuoto infinito dello spazio, quello in cui guarda la piccola figura della loggia superiore, voltata di spalle come in Casper David Friedrich. Givone ha visto giusto, de Chirico ha compreso che l'infinito è irrepresentabile; è il semplice vuoto della coscienza che nello spazio e nel tempo ci pone di fronte al nulla e alla morte: l'infinito può essere rappresentato solo se messo in rapporto al finito, alla fine della nostra vita. Ma c'è un altro senso dell'unione di finito ed infinito a proposito del tempo, quella dell'eternità che è rappresentata dal girare delle lancette dell'orologio posto in alto come un mandala. Queste si incontrano nel mezzogiorno, l'attimo nel quale si incontrano i due sentieri nell'eterno ritorno dell'uguale, la vera eternità che Nietzsche ha sempre desiderato; questo



fig. 1 G. de Chirico, *Il Pensatore*, 1973  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

è il suo senso, e questo vuole rappresentare de Chirico tramite segni di cui dobbiamo cercare il loro significato non semplicemente al di là di se stessi, ma nel tutto della sua rappresentazione enigmatica.

Dobbiamo guardar bene ogni immagine quando vogliamo parlare di de Chirico, e non è affatto facile comprenderle. Guardiamo quindi questa immagine proiettata sullo schermo dietro di noi [*Il pensatore*, 1973 (fig. 1)], che abbiamo trascurato, e che era invece l'icona che costituiva il programma del convegno. Nella tavoletta che la figura tiene in mano c'è scritto appunto: SED QUID SUM – “Io sono ma cosa sono?” –. In latino. Cosa c'è di più sconcertante, di più nichilistico, di più postmoderno di in una figura del genere; i segni di cui è costituita e il loro legame sembrano assolutamente incomprensibili. Però la sfida del quadro è: io devo essere compreso. Certamente, il senso

del nulla deve essere compreso. Certo, il senso del nulla non può essere una qualsiasi oggettività di stampo hegeliano, o di stampo trascendentale. Sembra essere l'insensato insomma. L'insensatezza. C'è in questa figura tutta quanta una riflessione sull'arte passata, sul periodo classico... questi dei che sono caduti, insomma, questa geometrizzazione del mondo. È tutto quanto lì, questo enigma difficile da districare naturalmente. Per questo de Chirico è il vero artista post-moderno. Il Postmoderno è una parola che purtroppo è stata lasciata fuori dal titolo del nostro convegno, che è stato chiamato ‘*Di-battito tra arte classica e moderna*’; io avevo aggiunto: post-moderna. Givone mi obbietta giustamente che il Post-moderno distrugge semplicemente il passato lasciando tutto com'è, in questa distruzione. Io non ne sarei del tutto sicuro; ad esempio penso che nel caso di Mitoraj i segni indecifrabili che egli lascia nelle parti di corpo delle sue sculture, che non sono autoreferenziali come le parti stesse, siano indici di un senso recondito che noi non riusciamo a percepire, e che l'inesplicabile di questi segni sia proprio l'inquietante. Ma non conosco bene Mitoraj, e forse dovrei impiegare anche per lui dieci anni per riuscirlo a capire, così come li ho impiegati per capire de Chirico.