

ANALISI DELLA FORMA III. TEMPI. ICONOGRAFIA*

Jole de Sanna

I. IO

Lo spazio metafisico è l'impronta geometrica dello spazio infinito: prospettive e ombre si allungano e si svolgono da un occhio che osserva.

Il colore metafisico è una funzione *a priori* dell'intelletto, d'accordo con J.W. Goethe e con Arthur Schopenhauer.¹

Qualcuno, oltre Dio, fa in modo che spazio e colore (luce) siano: è l'io.

Il tempo dipende dal soggetto, anche lui.

Il tempo metafisico distingue e non confonde mai tre principi: eterno ritorno – tempo ciclico –; tempo infinito – labirinto –; eterno – fuori del tempo o *Aleph*. Metafisico, in ogni caso è il tempo del soggetto, una individuazione dell'io (del *noùmeno*). Meglio: il principio di individuazione dell'io attraversa la misura del tempo. E questa, nel sistema di cultura di de Chirico al cui vertice svetta Friedrich Nietzsche, si riconosce nella metafora del viaggio.

Nel *Wanderer* di Nietzsche il viaggio del tempo si materializza – o smaterializza – nello sdoppiamento di io e io che guarda l'io, l'ombra. Il *Wanderer* è il viaggiatore.

Der Wanderer und sein Schatten (1879), raccolta di aforismi, precede la costruzione del tempo come “Eterno ritorno” in *Così parlò Zarathustra* (1885) e in *Al di là del bene e del male* (1886). Il libro, pubblicato a Parigi nel 1909, entra in un gruppo di edizioni del filosofo consultate verosimilmente da de Chirico in lingua francese tra il 1909 e il 1910.² Esso inizia con un dialogo:

“[...] Il *Wanderer*: Tu lo saprai, io amo l'ombra come amo la luce. Perché vi sia bellezza del volto, chiarezza del discorso, bontà e fermezza del carattere, l'ombra è così necessaria come la luce. Esse non sono avversarie: anzi, si tengono amorosamente per mano, e quando la luce scompare, l'ombra la segue.

L'ombra: E io odio la stessa cosa che tu odi, la notte: amo gli uomini, perché sono discepoli della luce e mi rallegra della fiamma che è nei loro occhi quando imparano e scoprono, essi, conoscitori

* J. de Sanna, *Analisi della forma III*, in *De Chirico, Metafisica del tempo* (spagnolo e italiano), catalogo della mostra tenuta al Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 4 aprile-12 giugno 2000, Ediciones Xavier Verstraeten, Buenos Aires 2000, pp. 23-52. In linea con l'originale formato della pubblicazione del testo, le figure di accompagnamento non sono numerate. Il saggio è il terzo di una serie di studi che trattano l'analisi della forma ed è preceduto da *Analisi della forma I. Teoria* in *De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 10-32; *Analisi della forma II: Qualità*, in *Giorgio de Chirico*, Cankarjev Dom, Ljubliana 1999, pp. 34-36.

¹ A. Schopenhauer, *Ueber das Sehen und die Farben*, trad it. *La vista e i colori*, cura di M. Montinari, SE, Milano 1988, p. 26.

² F. Nietzsche, *Le voyageur et son ombre*, trad. di Henry Albert, Mercure de France, Paris, 1909. “*Mercure de France*” è punto di riferimento di Giovanni Papini a Parigi, e a maggior ragione questi ne divulgò il lavoro a Firenze, anche a beneficio di de Chirico.

Lo Scarsellino (Ippolito Scarsella), *Arianna*

e scopritori senza fine. Quell'ombra che tutte le cose mostrano quando cade su di esse la luce solare della scienza, – quell'ombra sono io”³.

Il Wanderer è un *conoscitore senza fine*. La conoscenza è la meta assegnata al viaggio metafisico. Il viaggio si rivolge indietro verso la costruzione escatologica dei Greci. Tuttavia le cose non sono più così semplici. Il Wanderer moderno intanto è tale in quanto il viaggio non fila liscio dal principio alla fine. Proprio l'eterno ritorno non è realmente risolto da Nietzsche e passa come un problema aperto alla generazione di de Chirico. Se l'eterno ritorno fosse semplicemente tale, tutto sarebbe prevedibile.

Il lavoro di de Chirico dichiara il tempo a fondamento dello spazio, come già è emerso⁴, e lo scava in volumi e piani che fondano la sua celebre prospettiva a

ombre portate. Esattamente presso i Caldèi, gli Egizi e i primi Greci, il tempo delle Piazze metafisiche fa girare il cosmo intorno a sé per mezzo delle ombre e dei segnali visivi emessi da orologi.

La rappresentazione del soggetto che costruisce se stesso in relazione allo stato esteriore delle cose è oggetto di una ricerca (*quête*, o *quest*). Il repertorio di sensi e simboli a cui egli attinge, la letteratura moderna del viaggio, pone a fronte viaggio, *Reise*, ed erranza, *Wanderung*. La partita doppia di un percorso a termine, il viaggio, e di un cammino che significa l'infinito, senza termine, la *Wanderung*, segna la pittura di de Chirico e la sua opera letteraria, dalle prime alle ultime battute. L'idea di Eterno è sempre in agguato sulle storie dell'io mondano recate dai soggetti del viaggio: a un passo regolare essa si paleserà o sotto l'aspetto dell'Oscuro, o della Immortalità che lo sostiene e consola, o come la semplice mano (*Keirofania*) che sovrasta il paesaggio umano. La forma del tempo è sdoppiata relativamente all'individuo, e tale è la costituzione di se stesso delineata da de Chirico negli Autoritratti e nelle Autobiografie.

La morfologia dell'Io è direttamente proporzionale alle proprietà intuitive del soggetto: spazio e tempo. Fin qui niente di nuovo rispetto alle avanguardie cubiste e futuriste contemporanee al primo de Chirico (Quarta dimensione e così via). L'eccellere di de Chirico sulle avanguardie *tout-court* è tuttavia riconosciuto all'unanimità nell'immagine che egli ne trae: “La determinazione dei luoghi eterni dove l'oggetto rimane solo in funzione della sua vita simbolica ed enigmatica”⁵.

Così aveva prescritto Otto Weininger, un filosofo-base di de Chirico: “L'intuizione’ è ciò che vi è di individuale nella filosofia come nell'arte; nella prima in modo ‘non sensibile’, nella seconda,

³ Dato alle stampe dalla sorella di Nietzsche, Elisabeth Förster Nietzsche, nel 1906, è citato qui nella traduzione *Il viandante e la sua ombra*, Monanni, Milano 1927, pp. 167-168.

⁴ J. de Sanna 1998.

⁵ V. A. Breton, *Le Surrealisme et la peinture*, trad. it. di E. Capriolo, *Il Surrealismo e la pittura*, Marchi, Firenze 1966, p. 63.

'sensibile', conducendo nell'una al 'conceit', nell'altra al 'simbolo'. Di fronte all'arte moderna, caratterizzata dall'assoluta mancanza di pensiero, al punto di fare di tale mancanza il suo principio ispiratore, rifiutando la presenza stessa di idee in arte, occorre ribadire che ogni arte vera è arte di pensiero, ogni grande artista è un grande pensatore, anche se pensa in modo diverso dal filosofo. Per questo ogni grande arte è 'profonda'; esiste soltanto arte 'simbolica' (da non confondere comunque con quella 'simbolista', cioè con l'attuale 'arte d'atmosfera')⁶.



D. Dossi, *Enea e Acaate sulla costa libica* (anche *La partenza degli Argonauti*), National Gallery of Art Washington

Viaggio. Volo

Il viaggio è in principio una metafora escatologica. Platone nel *Fedro*⁷ sostiene che l'anima si muove verso la verità. Al suo movimento egli crea l'immagine del volo: il viaggio escatologico va verso la verità, dimora degli dèi, verso il cielo. Un auriga guida una pariglia alata, che può andare senza problemi così come può incontrarne di seri: "Ora, tutti o corsieri degli dèi e i loro aurighi sono buoni e di buona razza, ma quelli degli altri esseri sono un po' sì e un po' no. Innanzi tutto, per noi uomini, l'auriga conduce la pariglia; poi dei due corsieri uno è nobile e buono, e di buona razza, mentre l'altro è tutto il contrario ed è di razza opposta"⁸.

Il viaggio "congiunge" l'anima alla verità o bellezza, come due metà. Se il viaggio è agevole o tormentato, estatico o infernale, de Chirico ne dà notizia poetica, e vogliamo tener conto della folla di corsieri (*La caduta di Fetonte*, 1954) che popola la sua pittura. È essenziale sapere che ogni momento pittorico passa al filtro filosofico e letterario. Compito di questo studio è andare a rintracciare la rete di cultura sotterranea predisposta dall'artista all'iconografia. Una rete di una vastità stupefacente.

Compito di questo studio sarà anche far emergere i tratti di tale sistema non secondo un filo cronologico, ma secondo il tempo metafisico, in un insieme sincronico di opere.

Il viaggio escatologico è descritto in una lettera di de Chirico a Carrà da Ferrara. Egli è angosciato dall'ostilità dei "fratelli italiani", dal voltafaccia di Papini, ecc. L'artista si abbandona all'elegia del viaggio che in questo periodo (1916-1918) sta raggiungendo (vedi più avanti) un apice di importanza:

"[...] Ma ora penso che c'è forse più ostilità tra questi cattivi fratelli traditori, che non in tutta la masnada dei metechi, degli internazionali, delle puttane, dei mercanti ebrei e dei pederasti di Parigi. Cattivi fratelli, essi non sono degni della grande terra di cui portano il nome e di cui non capiranno

⁶ O. Weininger, *Delle cose ultime* (1903), Studio Tesi, Pordenone, 1985, p. 231.

⁷ Platone, *Fedro* 246 e. Laterza, Bari, 1998, p. 45.

⁸ *Ivi*, p. 47.

mai l'ermetica bellezza. Ora non spero più che in te e in Soffici [...]. Restami amico anche tu e lavoriamo insieme. Bisogna insistere. Siamo i nuovi Vespucci, i nuovi Colombo. Portiamo in noi le tristezze e le speranze delle spedizioni lontane. Ci saranno i giorni cattivi, lo so; i giorni di tempesta e i giorni senza vento in cui le vele penzoleranno sgonfie lungo gli alberi delle navi; ci saranno i giorni in cui la ciurma si rivolterà, e rifiuterà di andar più avanti e vorrà assalirci col coltello tra i denti e le pistole in mano; che la fermezza mai ci abbandoni; né mai ci tenti la promessa di facili approdi; e in compenso avremo i giorni splendenti in cui la bellezza delle nuove terre scoperte ci sorgerà innanzi dalle nebbie del mattino. Possa io allora festeggiare quei giorni con i pochi amici rimasti fedeli; possa io sorridere alle loro scoperte e vedere sul loro volto la stessa gioia per le fatiche mie”⁹.

Escatologia di generazione

Il *sema* nascosto nel viaggio fa scoprire una fonte metafisica. Otto Weininger collega due tipi di percorso interiore, viaggio e *Wanderung*. Qui si scopre come essi si legano al tempo – tempo a labirinto, eterno presente e infinito accadere –; qui si congiungono il tempo metafisico e lo spazio metafisico, geometricamente definito da Weininger secondo la curvilinearità di Copernico. L'opera di Weininger sul viaggio escatologico è *Über die Letzten Dinge* (1903): “Sulle cose ultime”, il fine dell'uomo. Gli aforismi e il capitolo sulla cultura in questo libro, così come *Geschlecht und Charakter* (*Sesso e carattere*, 1903) sono fonti certe della Metafisica. L'identità io-mondo è la destinazione del viaggio: sé e reale si rispondono.

Nella formazione di de Chirico Weininger è complementare a Nietzsche. I due hanno quasi la stessa età (Weininger era nato nel 1880); entrambi sono ferventi nietzschiani e sono portatori di una risposta epistemologica (uno è dedito alla psichiatria come scienza, de Chirico apprende l'arte e la Storia dell'arte con metodo scientifico e conosce ingegneria, fisiologia e teoria della materia). Essi agiscono come dei Nietzsche di seconda generazione, procedendo a un modello di artista e di filosofo come “genio” oltre le scienze moderne di cui conoscono bene i limiti. Tale fine è sostenuto con estremismo morale.

La funzione della cultura, proprio perché tale, è collettiva e pubblica: sociale, dice Weininger. La cultura è un “compito”. Sintonia assoluta con de Chirico.

All'incontro tra tempo individuale e tempo storico ha origine l'impegno di de Chirico con l'aspetto sociale. Scopriremo più avanti il suo tributo all'utopia classica come esigenza di integrazione sociale.

In questa metafisica, il tempo origina come dimensione problematica. Su “tempo e io” Weininger chiude le sue *cose ultime* e si dà la morte.

Qui parte de Chirico. Il tempo, problema dell'io, è marcato dalla morte. Per cui conviene rendersi conto già dall'inizio che metafisica e tempo sono un conto aperto in permanenza con la morte (interpretata dalla torre nei dipinti). Savinio ne dà atto alcuni anni dopo la composizione di

⁹ G. de Chirico, lettera Ferrara, 10 giugno 1918, a C. Carrà, via Vivaio 16, Milano. In *Carlo Carrà - Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983, p. 269.

L'étrange d'un après-midi d'automne (1910). L'introduzione a *La mort de Niobé*, uno degli *Chants de la mi-mort* del 1914, suite per piano che fu eseguita nelle sale delle *Soirées de Paris*, rivista di Guillaume Apollinaire, descrive la prima piazza metafisica: “Une place devant une église. Dans le fond [...] d'un navire partant derrière un mur”¹⁰.

Paura del tempo

La volontà di potenza, nei due Nietzsche di seconda generazione Weininger e de Chirico si tramuta in *volontà di valore*. La *quête* non fa altro che saldare al “valore supremo” la ragione finale di essere dell'uomo. Anche se la paura dell'ignoto fa paura – l'ignoto è anche l'inconscio – l'uomo che crea disintegra la passività timorosa dell'inconscio. La paura più terribile, la paura di se stessi, è “la paura dell'io empirico, si presenta sempre nel momento in cui il presente si manifesta alla coscienza come istante del tempo, mentre l'uomo non è calmato in qualche modo dal pensiero del futuro o del passato”¹¹. La paura mette a rischio la continuità dell'io alla quale corrisponde sul piano oggettivo la continuità del mondo. Il soggetto che ha paura è un delinquente, conclude il filosofo. Una bella sfida, per de Chirico che contemporaneamente è lusingato dalla paura dell'infinito sublime di Edmund Burke (v. più avanti).

“Io sono” è un'affermazione non meno essenziale a sé che a Dio. Dal postulato di identità Io-mondo, dipende la massima Io-Dio: il concetto, abbastanza semplice, gira su se stesso con l'affermazione di sé come valore supremo e *Dio come finalità dell'uomo*.

Gli etimi che articolano una frase metafisica sono pertanto: ricerca di sé (*quête*); *Bildung* (conoscenza come valore); paura (sé, morte, tempo infinito); Io Dio.

Viaggio e *Wanderung in ellisse*

Il viaggio è la metafora di una *Bildung* (formazione) senza incidenti. La *Wanderung* invece si porta dietro la paura dell’“oceano di guai” di Amleto.

In de Chirico i due codici, ordine-disordine, risultano inseparati. La principale attestazione metafisica di de Chirico sopra il tempo sta qui, in questo ossimoro.

L'io, spiega Weininger, si manifesta come spazio e come tempo. La geometria può essere applicata all'aritmetica perché spazio e tempo sono manifestazioni di una sola stessa cosa: “La vita è una specie di viaggio attraverso lo spazio dell'io interiore, un viaggio dalla più angusta regione interna verso la più ampia e libera visione generale del tutto. Tutte le parti dello spazio sono qualitativamente indifferenziate, in tutti i momenti della vita è contenuto (in potenza) l'uomo intero. Il tempo è molteplicità composta di molte unità; lo spazio è “unità” composta da una molteplicità (simbolo dell'io unitario).

L'inconscio è il tempo, l'uno e l'altro sono *un unico fatto*”¹².

Weininger avvolge intorno alla metafora del viaggio la tensione che si sviluppa dalla ricerca

¹⁰ Riprodotto in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire. Paris 1911-1915.*, De Luca, Roma 1981, p. 73.

¹¹ O. Weininger, *Über die Letzen dinge* (1903). Trad it. *Delle cose ultime*, Studio Tesi, Pordenone 1985, p. 218.

¹² *Ivi*, p. 163.

intera. Egli impone un conflitto tra la meccanica ripetizione di movimenti circolari (L'Eterno ritorno) che giudica immorale – la “giostra” e la danza che è delle prostitute – e la verità dei movimenti ellittici in cui emerge una “tensione”. L'attrito tra i due moti rivela metafisica. Lui dice proprio metafisica e de Chirico assente nel verbo e nella forma: la metafisica del tempo, inteso a questo modo, è la ragione portante del viaggio di avvio della metafisica ne *Lénigme d'un après-midi d'automne*.

Scrive Weininger: “Sono peraltro pochissimi gli uomini che, costretti a ritornare al punto di partenza, preferiscono seguire la medesima strada percorsa la prima volta – un fenomeno, questo, strettamente legato a quanto detto –. Soltanto l'essere sprovvisto di senso morale non proverà, in tale caso, alcuna ripugnanza. Per questo muove in noi tanta simpatia l'idea del viandante; e per questo anche le ‘donne’ più elevate non hanno alcuna esigenza di ‘viaggiare’. Ogni viaggio ha alla base un ‘desiderio indeterminato’, un motivo ‘Metafisico’.

Per lo stesso motivo, non soddisfa in alcun modo il bisogno di immortalità l'attendere quell'eterno ritorno delle stesse cose che è affermato nelle dottrine pitagoriche e indiane (anche dai ‘Giorni cosmici’ del buddismo esoterico), e ripreso da Nietzsche”¹³.

Mentre il ritorno *tout-court* è simile al movimento della ruota e del cicloide (il problema in cui casca Marcel Duchamp muovendo dagli stessi presupposti di de Chirico), Weininger aggredisce il tempo come “successione” di cicli e richiama alla simultaneità. De Chirico, in seguito, dirà relatività.¹⁴ Invece l'eterno, l'immortalità, è il premio della tensione: “L'idea di immortalità, però, ‘nega’ appunto la determinazione prodotta da una qualche causalità esteriore, ma pone e afferma qualcosa che appunto ‘non’ è funzione del tempo e cioè l'idea di libertà che sconfigge la ‘paura’, la coscienza dell'immortalità: ‘la suprema autocoscienza’. [...] Non ritorna mai ‘esattamente’ la stessa situazione”¹⁵.

Ellissi, prodotto di forze addizionali, sostituiscono i cerchi dei “ritorni”. Noi le riconosciamo nelle superfici che si incurvano verso di noi nei quadri metafisici. Sguscia in moto laterale ogni ritorno e ogni partenza metafisica: nei vari periodi dell'artista ritorno e partenza non si corrispondono mai in maniera simmetrica. Il Figliol prodigo, in particolare, si ripete sempre diverso: *Il cervello del bambino* (1914), è un personaggio che ritorna a sé bambino; *Il ritornante* (1917) ritorna dal padre ma revenant è il fantasma del padre; *Il ritorno del figliol prodigo* (1919) è un ritorno da suo padre che tiene conto delle Sacre Scritture.

Antropologia e letteratura al concerto

L'invito al *Concerto orchestrale* di Andrea de Chirico e Giorgio de Chirico del 1911 ritrovato da Gerd Roos¹⁶ contiene una parte, *Le Rivelazioni – La musica più profonda sinora scritta – Rivelazioni sull’“enigma dell’eterno ritorno”*, firmata Giorgio de Chirico. La metafisica del viaggio corrisponde

¹³ *Ivi*, p. 150.

¹⁴ In *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, in «Tempo», Milano 1942.

¹⁵ O. Weininger 1885, pp. 150-151.

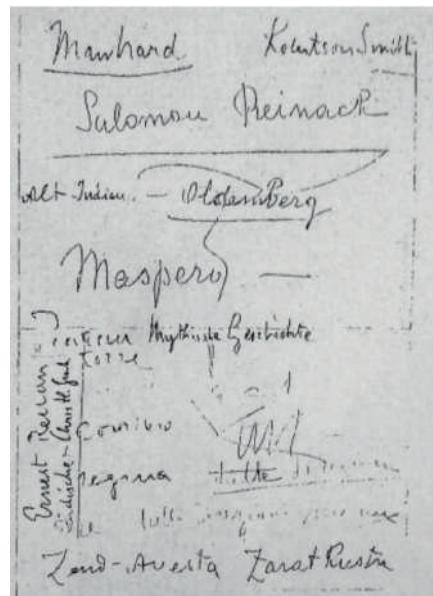
¹⁶ G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bora, Bologna, 1999, pp. non numerate.

a *L'énigme de l'après-midi d'automne*, da lui dipinto nell'estate 1910 a Firenze. I temi del concerto previsto e non eseguito a Firenze il 9 gennaio 1911¹⁷, poi eseguito a Monaco, Tonhalle, il 23 gennaio 1911, trattano analiticamente l'iconografia del viaggio. In particolare, si corrispondono dal concerto ai quadri i temi nella seconda parte, *Le rivelazioni. La musica più profonda sinora scritta: Sacrificio dei Tritoni, Il Pomeriggio d'autunno, La partenza dall'isola solitaria, L'interrogazione e i canti consolatori, L'enigma dell'autunno, Il canto al mattino dei "votati alla morte" per il ritorno.*

Il sottotitolo delle *Rivelazioni* duplica il commento di de Chirico ai quadri dipinti nell'estate 1910 di cui parla a Fritz Gartz nella lettera del 26 (24 luglio) gennaio 1910¹⁸: «Durante questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi mai esistiti».¹⁹

Questa lettera traduce il livello di maturazione concettuale della Metafisica e l'integrazione raggiunta dai linguaggi tra loro (Musica-scrittura-pittura), che è un altro obiettivo di de Chirico come artista del Sublime (*ut pictura poiesis*). Essa porta due date deliberatamente incrociate: gennaio e luglio.²⁰ Sono sincroni l'augurio di un buon anno e il rendiconto dell'estate. Ciò non è se non in corrispondenza con un'idea del tempo che tende verso il suo annullamento, verso lo zero. La modifica del senso del tempo raggiunge la vita reale dell'artista.

I dipinti di “questa estate” sono i primi due *Énigmes* metafisici; l'enigma dell'eterno ritorno è meditato sulla lettura di Nietzsche. Non solo dello *Zarathustra*, ma anche di un libro misterioso di



Programma del concerto orchestrale di Andrea de Chirico previsto per il 9 gennaio 1911

¹⁷ Il concerto eseguito a Monaco reca la menzione della parte di composizione dovuta a Georg von Chirico in un commento giornalistico. V. G. Roos 1999, p. 323.

¹⁸ Ndr: al momento della pubblicazione del presente saggio nel 2000, il carteggio dal quale proviene questa lettera non era stato tradotto in italiano (dieci lettere scritte in tedesco da de Chirico, una lettera in francese della madre Gemma e una cartolina postale del fratello Andrea [in arte Alberto Savinio]). La lettera, di fondamentale importanza storica in quanto de Chirico annuncia la realizzazione dei primi quadri metafisici, è stata al centro di una prolungata discussione storiografica per quello che riguarda la datazione. L'analisi delle informazioni di varia entità contenute nell'epistolario ha attestato la data della lettera alla fine di dicembre 1910 (il giorno 26). Il consenso sulla data 26 dicembre 1910 è confermato nell'ambiente degli studi dechirchiani.

¹⁹ La lettera a Fritz Gartz, compagno di accademia a Monaco, è pubblicata da Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, Bora, Bologna, 1999, p. 42; ora in: *Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz (Milano-Firenze 1908-1911)* in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8 (2008) pp. 553-554.

²⁰ Ndr: v. nota 18. Sul problema della datazione della lettera, v. P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8 (2008)*, pp. 19-55. Per una sintesi della problematica relativa all'interpretazione della datazione, v. K. Robinson, *Periodo fiorentino 1910-1911, Cronologia biografica e documentazione*, in «Metafisica» n. 9/10 (2011), pp. 163-170.

cui egli parla nel 1912 all'amico Dimitrios Pikionis incontrato a Parigi: "Mi raccontò inoltre che lui in un giorno di autunno dal cielo chiaro (limpido era il termine esatto da lui usato) e con scroscianti fontane scoprì in un antiquario la teoria di Nietzsche dell'eterno ritorno. Nelle opere di Eraclito trovò conferma della concezione mistica del mondo"²¹.

Questo libro è conservato nella biblioteca di de Chirico a Roma: è l'edizione francese del 1907 di *Al di là del bene e del male*, contrassegnato dall'ex-libris del precedente proprietario (Ex-libris Leotardi), quindi acquistato da un antiquario evidentemente romano per echeggiare il soggiorno romano di Nietzsche che de Chirico rivive nel suo viaggio a Roma del 1909. Per lui, nei Manoscritti parigini, quel viaggio è essenziale alla nuova pittura.

Sulla quarta pagina di copertina dell'invito al concerto si leggono indizi importanti: de Chirico vi annota i nomi di storici della religione, antropologi e ricercatori del mito. Al centro, gli appunti focalizzano il viaggio iniziatico: Torre-Corriere-Regina. Sono citati William Robertson Smith, studioso della religione semita; Ernest Renan, storico della religione giudaico-cristiana, con l'indicazione autografa della *Judische und Christ. Gesch.*; Hermann Oldenberg, studioso del Buddismo, dei Veda e della religione iraniana; Gaston Camille Charles Maspero, egittologo; Salomon Reinach, autore del celebre *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, rilievo grafico della statuaria antica conservato nella biblioteca di de Chirico, ma anche autore di una storia dei miti e culti orfici; lo *Zend-Avesta* e poi Wilhelm Mannhardt, studioso dei culti nordici.²² Gli appunti girano a raggio aperto intorno al culto e al mito, alla storia delle religioni.²³ La "rivelazione" del libro scoperto dall'antiquario romano, insieme con il testo ufficiale sull'Eterno ritorno di Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, è un vortice la cui testa va a finire nei culti Veda e Zend Avesta.

E non è tutto.

Qualcosa negli studi tra Milano e Firenze (1909-1910) va oltre i limiti tollerabili, fino al punto di rottura fisico: egli si ammala per lo sforzo.

Un elemento obiettivo, datato esattamente nei mesi del soggiorno 1910 di de Chirico a Firenze, mette finalmente ordine e logica nei rilevamenti.

La formazione di de Chirico, sulla quale insiste il carteggio de Chirico-Gartz, e che egli comunica all'amico come compiuta nell'estate 1910, è in relazione con vasti approfondimenti avvenuti a Firenze.²⁴

²¹ D. Pikionis, *Note autobiografiche* 819589. In Roos 1999, p. 317.

²² Robertson Smith come autore di *Die Religion der Semiten* (Edimburgo 1889; J. C. B. Mohr, Tubinga/Friburgo 1899); Renan di *Geschichte des Volkes Israel* (S. Cronbach, Berlino 1894) e di *Judenthum und Chrisenthum, ihre ursprüngliche Identität und altmäßige Scheidung* (Bernheim, Basilea 1883); Oldenberg per *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde* (Hertz, Berlino, 1881) e di *Die Hymnen des Rigveda* (Hertz, Berlino, 18881), nonché *Die Religion des Veda* (Besser, Berlino, 1894). *Zend Avesta* è una raccolta persiana sugli insegnamenti di Zarathustra; Maspero è autore, fra l'altro, di *Les contes populaires de l'Egypte ancienne* (Maisonneuve, Parigi, 1882) Reinach, è anche autore di *Apollo. Histoire générale des plastiques* (Librairie Hachette et C.ie, Parigi 1904), altro manuale di disegno dall'antico. Egli è riportato qui, probabilmente, per il suo *Orpheus, histoire générale des religions* (A. Picard, Parigi 1907); Mannhardt è autore di *Die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker* (Schindler-Verlag, Berlino 1860).

²³ Ndr: per un'analisi dei titoli letti da de Chirico durante il soggiorno fiorentino (marzo 1910-luglio 1911), cfr. V. Noel-Johnson: *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): la scoperta dei registri della B.N.C.F.* in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13 (2014), pp. 171-211.

²⁴ Sulla influenza subita da de Chirico a Firenze, in particolare da Giovanni Papini, v. M. Calvesi nell'introduzione al Convegno su Giorgio de Chirico nel Ventennale della morte, Campidoglio, Roma, 20 novembre 1998. V. M. Calvesi, *ivi*.

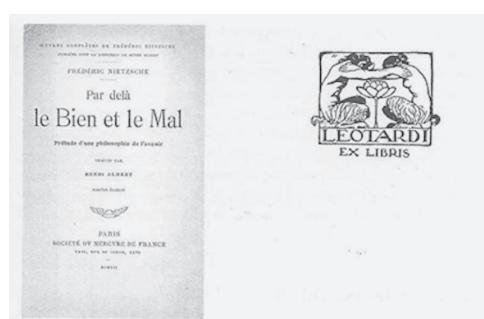
Su «La Voce» del 31 marzo 1910 Arturo Farinelli, studioso di letteratura comparata, pubblica il saggio *Novalis, Wackenroder, Tieck*. Il racconto romantico della *quête* aveva trovato compimento definitivo nelle opere dei tre. Esso è quanto ritroviamo nell'iconografia metafisica. In quello stesso numero della rivista è annunciata una conferenza alla Biblioteca filosofica per Domenica 3 aprile di Georges Dumesnil, *La connaissance du moi*. È possibile così circoscrivere su quali sponde, tra letteratura, etica e studio comparato delle religioni, passi l'attenzione di Giorgio de Chirico. La meta escatologica di viaggio e *Wanderung* viene espressa qui chiaramente come *enigma da sciogliere*; qui è precisato il tema del *cammino eterno di perfezione*. Di Novalis, autore dell'*Ofterdingen*, Farinelli cita “Die welt wird Traum, der Traum wird Welt”, a sottolineare la parte costruttiva svolta dal sogno nella vita psichica: “[...] E immaginò il simbolico racconto del giovane che lascia la patria e i parenti, spinto da ardentissimo desio di riconoscere, scrutare e rivelare il gran mistero della natura, ed erra ed erra, e cerca e ricerca finché trova pace e scioglimento dell'enigma gettandosi tra le braccia del fior di rosa amabilissimo”²⁵.

Di Wackenroder, mistico estremo, Farinelli fa emergere l'immedesimazione della vita con la poesia della *Wanderung*, dell'arte con la filosofia, la vocazione alla morte. In Tieck come uomo è scolpito a tutto tondo il personaggio che fonde reale e sogno, finzione e vissuto, opzione dei *Märchen*, le fiabe romantiche. Anche questo assunto si rinnova in de Chirico nell'istituzione metafisica. Egli si ammala di depressione e soffre disturbi psico-fisici nei mesi del soggiorno fiorentino tra il 1910 e il luglio 1911. Dello Sternbald di Tieck scrive Farinelli: “...Cercò la poesia dovunque quel navigatore audace per tutti i mari, scorrente nei più remoti lidi; ma la poesia vera non la trovò mai, disse il Grillparzer un po' crudelmente, perché cercata fuor dell'unica sua fucina, il proprio interiore. Da quell'interiore, bastevole a rifoggiarsi un Dio ed a ricrearsi un mondo, ai romantici di più profondo e di più sano intuito, era come di fuor balzato per correre freneticamente all'ombra, ai sogni. Il sogno è l'atmosfera che più gli conviene”²⁶.

II. UTOPIA SOCIALE

Firenze

Il riepilogo di Farinelli sui tre autori di *Märchen* (fiabe) conclude un ciclo sulla letteratura romantica in quattro lezioni alla Biblioteca filosofica. Un articolo sui due Schlegel sul numero del 10 marzo precede quello ora citato e prelude a un vero e proprio bilancio sul Romanticismo tedesco. Se de Chirico possedeva già nozione del Romanticismo al suo arrivo a



Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien e le mal*, nell'edizione Mercure de France 1907 conservata nella biblioteca di Giorgio de Chirico

²⁵ «La Voce», a. II, n° 16, Firenze, 31 marzo 1910, pp.294-295.

²⁶ *Ibidem*, p. 295.

Firenze, come sembra ovvio, è a Firenze che gli si chiude il cerchio rispetto a un'ansia mistica che risale alla crisi del divino e alla rottura degli oracoli del Secolo dei Lumi.

Non si può non tenere conto degli ascolti di de Chirico alla Biblioteca filosofica e della *Biblioteca dell'anima*, edizioni curate da Papini come la rivista stessa «L'Anima», e infine della cassa di risonanza creata da «La Voce» sull'impegno sociale (Socialismo e Riformismo).²⁷

L'utopia sociale attraversa «La Voce» di questi numeri letti da de Chirico: L'articolo sui due Schlegel è contestuale a un attacco di Gaetano Salvemini alla vittoria di Giovanni Giolitti sostenuto dalla destra riformista del partito socialista. L'atteggiamento de «La Voce» è apertamente dalla parte di chi, come Anna Kuliscioff, osserva che il partito socialista soffre di vecchiaia precoce. Intanto Salvemini urla in prima pagina le sue invettive contro Giolitti per aver tradito i lavoratori del Mezzogiorno, d'accordo con l'aristocrazia operaia del nord.

L'allineamento delle prime opere metafisiche con la cultura e sagistica de «La Voce» fa pensare anche a una solidarietà ideologica con l'utopia lì coltivata. Tra gli atti di de Chirico che convalidano tale atteggiamento potrebbe valere anche il fatto di essersi fatto disertore il 19 ottobre 1911 (era già a Parigi) solo dopo pochi mesi dopo essersi presentato spontaneamente alla visita di leva a Firenze nel giugno 1911: forse per non partecipare alla Guerra di Libia, voluta da Giolitti. De Chirico proviene in questo momento da Milano, teatro dei fatti e misfatti della vicenda socialisti-sindacati-lavoratori.

L'equivalente in arte dell'utopia modernista è sostenuto su una sponda concreta dagli articoli di Soffici sugli artisti francesi, come Paul Gauguin, Paul Cézanne, Rousseau il doganiere. In particolare, non può sfuggire a de Chirico come Soffici si dedica a comprendere il Futurismo alla fine dello stesso anno 1910.

Continuando a seguire tutti questi fili ben tesi e connessi, ci si trova di fronte Otto Weininger, il quale è introdotto a lettere cubitali nel numero del 10 febbraio da Giulio A. Levi. È, questo, il celebre numero dedicato alla sessualità con l'editoriale firmato da Georges Sorel. In questo articolo appare la citazione di Renan, autore della massima “La castità assicura la vittoria ai popoli che la praticano” (1871). Il teorico dell'utopia socialista e del suo internazionalismo assente con Renan:

“Io credo che la tesi di Renan debba essere presa molto seriamente in considerazione da tutti quelli che prendono sul serio l'idea di una grande rivoluzione sociale”²⁸.

Ernest Renan è precisamente uno tra i nomi appuntati da de Chirico nel verso del programma del suo concerto con Andrea de Chirico previsto per il 9 gennaio 1911 a Firenze.

Degna di nota è anche l'idea francescana alla quale Soffici fa cenno in queste pagine: il Wanderer Francesco potrebbe aver attratto de Chirico fin da ora.

La posizione di Soffici tra Parigi e Firenze, come quella peraltro di Papini, per esempio presso il «Mercure de France», apre un varco sull'avanguardia a Parigi. L'interesse sociale appartiene alla

²⁷ Ndr: Per un'analisi delle letture di de Chirico de «La Voce», cfr. F. Benzi: *Giorgio de Chirico, Ardengo Soffici e Rousseau il Doganiere: una nuova fonte per la nascita della Metafisica a Firenze*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 14/16 (2017), pp. 57-76.

²⁸ G. Sorel, *La questione sessuale. Il valore sociale della castità*, «La Voce», a. II, n° 9, Firenze, 10 febbraio 1910.

letteratura e pittura d'avanguardia, impressionista e simbolista francese (Camille Pissarro, Paul Signac, Octave Mirbeau, Stéphane Mallarmé) e il rinnovamento letterario è collegato con la rivolta politica: le riviste «La Plume» (1899), «La Revue blanche» (1891). Sorel è ideologo internazionalista dell'utopia del rinnovamento delle scienze umanistiche attraverso il marxismo. È il caso di prestare attenzione alla funzione di "veicolo" dell'avanguardia svolta da Soffici tra Parigi e Firenze e anche al naturale inserimento di de Chirico in quell'ambiente al suo primo arrivo a Parigi. Il carteggio de Chirico-Soffici negli anni di Ferrara è la sicura conferma di una stima altissima di de Chirico verso il critico e pittore internazionalista per definizione.²⁹

Anche per Weininger come per Nietzsche, se è impossibile dimostrare che de Chirico non avesse letto a Monaco l'autore della metafisica sessuale, tuttavia un intero mosaico inclina a far pensare che egli sia entrato come un tassello con Nietzsche nell'ora della messa a fuoco di un sistema culturale: la primavera-estate 1910.

La "questione sessuale" è tra le diverse questioni sollevate dall'utopia sociale e morale de «La Voce». L'atto sessuale, la riproduzione, ecc., hanno un lato in comune con la psicologia (Weininger) e un lato in comune con la sociologia (Sorel). Poniamo che de Chirico li assuma in un contesto letterario e politico come «La Voce»: il compito che ricade su di lui è di trasferirne i valori come supporto di un'identità da definire. Egli prende a modellarli con una *tèchne* che sta facendo passi da gigante a Firenze, tra la Biblioteca filosofica, la visione delle opere d'arte e lo studio della Storia dell'arte. Il compito metafisico, dare identità e creare riconoscibilità sui valori, resta un concetto vuoto fino a quando uno di questi valori, poniamo la sessualità, guadagna l'immagine e appare Arianna.

Arianna, creatura dionisiaca, incarna le forze terrestri, sessualità e procreazione: può salvare il Wanderer.

Questi incastri sono istantanei nell'ora di fondazione metafisica e sono stabili al loro interno come un cristallo in cui è impossibile separare i singoli sali.

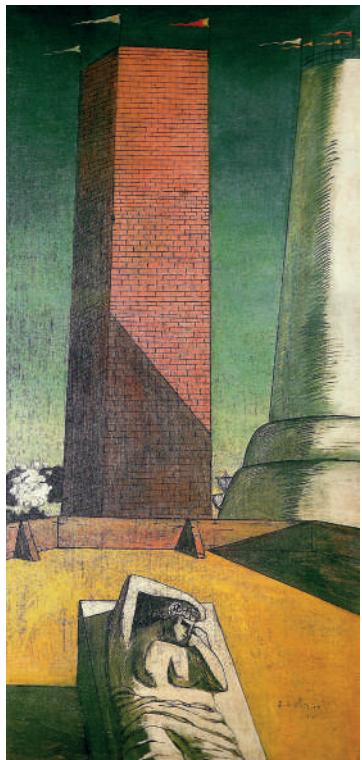
Arianna dell'utopia

Utopia, non-luogo (u-topia), è il confine tracciato dai tutori della modernità tra il '500 e il '600: Thomas Moore, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, William Shakespeare, tra gli altri. Utopia, come un ductus, collega non-luogo e Wanderung. Thomas Moore, nel romanzo che ha questo titolo, immagina le condizioni di vita in un'isola sconosciuta: condizioni di socialismo in senso moderno e di tolleranza religiosa.



G. de Chirico, *La récompence du devin*, 1913, Philadelphia Museum of Art

²⁹ V. G. de Chirico, *Penso alla pittura solo scopo della vita mia*, a cura di L. Cavallo, Scheiwiller, Milano 1987.

G. de Chirico, *L'après-midi d'Ariane*, 1913

Giulio A. Levi su «La Voce» del 10 febbraio fa il ritratto di Weininger come in pratica un superuomo nato nel 1880 (il tempo di *Hebdōmeros*). Questo secolo, per gli adepti di Nietzsche, inizia con superuomini generati nell'epoca di *Zarathustra* da una parte, e normali dall'altra). Levi indica le basi dello psicologo: fisiologia del sesso a livello psichico e comportamentale; uomo e anima; l'anima come Io trascendentale; l'anima come centro dei valori umani: «per la continuità della memoria, per l'imperativo logico e per l'imperativo etico»³⁰.

Veemente, Levi si accende sull'unità Io-tutto, cosa in cui risiede il preccetto kantiano esasperato da Weininger: «Non l'insensatezza d'un mondo casuale è dovere per lui, ma il suo dovere è per lui il senso dell'Universo. Accettare questa solidudine; questo è il dionisiaco kantiano: questa è moralità»³¹.

Eccola la chiave di accesso: è già qui il filo di Arianna.

Inoltre, Roberto Assagioli produce e illustra una serrata bibliografia su Sigmund Freud, C. G. Jung, ecc.: tutto buono per Arianna.

Arianna, simulacro sessuale, fiorisce nella cultura dionisiaca di Nietzsche (il filosofo vide Arianna nell'amata Cosima Wagner).

La lettera a Cosima Wagner del 3 gennaio 1889, una delle ultime del filosofo, è citata da Papini nel suo scritto su Nietzsche del 20 gennaio 1910.³²

Nietzsche Wanderer

Il ritratto in posa *melanconica* di Nietzsche che ispira l'Autoritratto metafisico *Et quid amabo nisi quod ænigma est* (1911) è la pagina a fronte sul frontespizio della biografia di Nietzsche di Daniel Halévy recensita da Giovanni Papini nel suo articolo sul filosofo sulla «Voce» del 20 gennaio 1910.³³ Il filosofo incarna il viaggiatore mistico o *Wanderer*.

Nel testo di Papini ci sono massime che finiscono dritte in de Chirico:

- La vita elevata a valore poetico;

³⁰ G. A. Levi, *Ottone Weininger*, «La Voce», a. II, n.° 9, Firenze, 10 febbraio 1910, p. 260.

³¹ V. nota 31.

³² «Alla principessa Arianna, la mia amata. È un pregiudizio che io sia un uomo. Ma ho vissuto spesso fra gli uomini e conosco tutto ciò che gli uomini possono provare, dalle cose più basse alle più elevate... Infine sono stato ancora Voltaire e Napoleone, forse anche Richard Wagner... Ma stavolta vengo come Dioniso vittorioso che farà della terra una festa... Non che abbia molto tempo...». A Cosima Wagner, Torino, 3 gennaio 1889.

³³ D. Halévy, *La vie de Friedrich Nietzsche* (V ed.), Calmann-Lévy, Paris, 1910 (10a edizione). V. G. Papini, *Preghiera per Nietzsche*, «La Voce», anno II, n. 6, Firenze, 20 gennaio 1910.

- La metafora del viaggio attraverso le passioni e le scoperte;
- L'ideogramma del Wanderer: l'Anticristo che è poi Cristo a forza di umanità;
- Nietzsche come "Ritornante";
- L'utopia in comune a calvinisti, puritani e massoni del "Lost Paradise" sociale;
- Il nesso tra Nietzsche e l'Italia del Risorgimento;
- Roma città-musa metafisica.

Il Wanderer è così descritto: "La sua maschera bianca e freddamente baffuta... il suo pensiero, se pur ripassa dinanzi al nostro, è come un ritornante di Hoffmann in uno specchio 'ovale' come l'ultima traccia di un gran fascio di luce, di un'abbacinante luce elettrica da *Crepuscolo degli Dèi*".

Col Wanderer-fantasma wagneriano de Chirico ritorna già assuefatto da Monaco. Ora subentra il ritratto sull'Halévy: la visione figurale del Romanticismo "nero", lo "specchio ovale" alla Hoffmann: allora l'autoritratto citato si ingobba in avanti. E anche questo non senza gli effetti gestaltici di ottica fisiologica testé divulgati anche da «La Voce» che integrano le nozioni di anatomia esterna apprese in accademia.

Risorgimento. Giuseppe Mazzini

Una rilevante notizia raccolta da Papini in Halévy è il rapporto di Nietzsche con l'Italia. Non solo l'Italia dei soggiorni ma con la storia politica. Un incontro del filosofo con Giuseppe Mazzini era avvenuto sul treno presso il Gottardo: "Chi s'immaginerebbe di veder Mazzini mischiato alla vita di Nietzsche, l'uomo dei doveri degli uomini e la missione morale, con quello dei diritti del corpo e del rovesciamento dei valori? Leggete il libro di Halévy a pagina 100. Nel 1871 Nietzsche traversò il Gottardo per andare a Lugano. In diligenza trovò un vecchio col quale attaccò discorso. I due si entusiasmarono e si trovarono d'accordo in molte cose. Il vecchio citò a Nietzsche una delle più belle massime di Goethe: *Sich des halben zu entwohnen und im Ganzen. Vollen, Schönen, resolut zu leben*. Quel pensiero non fu mai dimenticato da Nietzsche, né l'uomo che gliel'aveva ricordato. Quel vecchio era Mazzini. Nietzsche diceva a Malvida von Meysemburg: 'Non c'è uomo che veneri quanto Mazzini'".

Il Risorgimento sta a cuore a quelli de «La Voce»³⁴: lì è ancora in gioco la forza di coesione della nazione che stenta a decollare. L'idea di nazione, e di patria, ispira più di una campagna del giornale (V. Salvemini cit.).

Nella "ricerca di sé" (*quête*) la patria è radicata come ragione di base: lasciarla per andare a trovarsi, tornare o no,



G. de Chirico, *L'Italia del Centenario*, 1971
litografia

³⁴ Nello stesso numero appare la pubblicità di Tommasini Mattiucci, *Il pensiero di Carlo Cattaneo e di Giuseppe mazzini nelle poesie di G. Carducci*, ed. presso la Libreria Internazionale, Firenze.

in dipendenza dal compimento degli oracoli. Allo stesso modo il “padre”.

Con il quadro *L'arrivée* del 1912 de Chirico introduce un personaggio che recita l'*Heimat* Italia come patria nel Risorgimento. Il monumento dell'uomo in costume risorgimentale visto di spalle prende il posto dei primi Odissei.

All'ipotesi che sovrappone il proprio padre a Carlo Alberto visto da Nietzsche pazzo come proprio padre a Torino (da *Hebdomeros*) è possibile accostare Mazzini. In questo modo padre e patria si saldano insieme nel ritorno all'*Heimat*. Il titolo del quadro è esplicito. Altrettanto lo è de Chirico nel rivelare che i quadri successivi al suo viaggio a Torino, prima capitale d'Italia, ne riflettono la *Stimmung*: “*C'est Turin qui m'a inspiré toute la série de tableaux que j'ai peints de 1912 à 1915*”³⁵

Il viaggio a Torino da Parigi nel 1912 era servito a regolare i suoi obblighi militari verso la “patria”.

Savinio espone il tema del Risorgimento in uno dei tempi del concerto eseguito nel 1914 alle *Soirées de Paris*. La statua dell'eroe risorgimentale in piazza a Torino, soggetto, tra l'altro, di *Lénigme d'une journée*, esposto nel Salon des Indépendants del 1914, è ripreso – lo nota Maurizio Fagiolo – da Savinio nel sottotitolo degli *Chants de la mi-mort*³⁶: *Scènes dramatiques d'après les épisodes du Risorgimento*. De Chirico espone il quadro al Salon des Indépendants in marzo, recensito da Apollinaire; in maggio Savinio conclude e presenta gli *Chants* alle “Soirées” di Apollinaire.

Roma. L'eterno Rinascimento

Il testo citato di Papini segna il racconto di de Chirico che riguarda sé e Roma. Nei primi Manoscritti è detto che la “rivelazione” metafisica si determina tra la lettura di Nietzsche e Roma, con le sue forme, l'architettura stessa di Roma, le vestigia romane e i musei: “*C'est alors qu'au cours d'un voyage que je fis à Rome en octobre après avoir lu les ouvrages de Frédéric Nietzsche, je m'aperçus qu'il y a une foule de choses étranges, inconnues, solitaires, qui peuvent être traduites en peinture; j'y réfléchis longtemps. Alors j'ai commencé à avoir les premières révélations*”³⁷.

Papini: “... Dovete siete, amici? Venite. È tempo, è tempo!”.

Il canto scritto di notte, a Roma, al suono eterno dell'acqua nella vasca della fontana – anche il mio cuore è una fontana trabocante! – è forse la più ardente dichiarazione d'amore che il genio abbia fatto alla sorda umanità...

E a Cosima Wagner egli scrisse nell'ultima ora di lucidità il suo amore. Cosima Wagner era per lui Arianna e Arianna era l'amore. Egli l'aveva forse amata in segreto”³⁸.

La fontana romana che aveva accompagnato il canto di Nietzsche era, presumibilmente, la Fontana del Tritone in Piazza Barberini, dove, nel 1983, il filosofo alloggiava al n° 56.³⁹

³⁵ G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, « L'Europe centrale », Praga, aprile 1935. Presentazione a una mostra di opere dal 1912 al 1915 presso il circolo artistico. In de Chirico 1985, p. 320.

³⁶ M. Fagiolo, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano, 1925, p. 87.

³⁷ G. de Chirico, *Manoscritti Eluard-Picasso* (1911-1913). In *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino, 1985, p. 17.

³⁸ Tutte le citazioni di Papini da «La Voce» 20 gennaio 1910.

³⁹ Così dalla lettera a Peter Gast del 10 maggio 1883. V. F. Nietzsche, *Briefen an Peter Gast*, Insel Verlag, Leipzig, 1908.

In questa cornice di senso ha sito il racconto reso a Pikionis a Parigi circa il momento scatenante per la “rivelazione” metafisica.⁴⁰

Il testo scoperto da de Chirico presso un antiquario, *Al di là del bene e del male*, nell’edizione 1907 ex libris Leotardi, fu acquistato evidentemente presso un antiquario romano, magari in Piazza Barberini, nel corso del suo viaggio a Roma dell’autunno 1909. L’inciso di Papini si arricchisce di senso con il racconto reso dal filosofo all’amico. Né de Chirico fa questo per caso: c’è sempre un interlocutore – un amico, o il fratello – nelle Piazze: un amico da salutare o al quale raccontare. L’allegoria delle fontane è da rileggere inoltre nelle fontane sulle piazze metafisiche (*Les plaisirs du poète*, 1912) in stretta correlazione con il racconto della fontana romana: a conferma dello studio sistematico dell’artista sul tempo in Nietzsche tra il *Wanderer*, *Zarathustra* e *Al di là del bene e del male*, che, come spiega il filosofo, rappresenta l’esito teoreticamente ragionato dello *Zarathustra*. L’episodio di Pikionis sigilla la convinzione sul supporto fornito da Firenze all’artista nel momento che definisce la sua Metafisica.⁴¹

Nel terzo libro dello *Zarathustra*, l’Eterno ritorno è proclamato come innocenza, sovrabbondanza, desiderio di tramonto (vedi il sole nella serie *Sole sul cavalletto* Neometafisica: innocente e tramontante). Nei due capitoli “La visione e l’enigma” Zarathustra parla agli uomini che lo accompagnano nel viaggio di partenza dalle *Isole beate*. Esse sono i confini del mondo reso *pensabile* e a misura d’uomo.

Nietzsche non descrive l’Eterno ritorno in maniera tematica ma come un’ideologia: esso è alternativo alla metafisica cristiana, così come lui è l’Anticristo, perché l’uomo accetti la vita nella sua pienezza, senza fughe.

In *La Gaia scienza - L’eterno ritorno* (1882), testo che ha il tema in copertina, l’Eterno ritorno è *ritorno alla salute*, ebrezza della guarigione: “...Si ritorna, da cotesti abissi, da coteste gravi malattie, e dalla malattia del grave sospetto, come *rinati*, come se si fosse mutata la pelle, più sensibili, più maligni, con un più fine gusto per la gioia, con una lingua più tenera per tutte le cose buone, con sensi più alacri, con una seconda e più pericolosa innocenza nella lietezza”⁴².

Ora non si può non notare come abbia inciso il Rinascimento romano nella prima Metafisica (Raffaello e *Lénigme de l’heure*).⁴³

La clamorosa stagione neometafisica, “la risoluzione degli oracoli”, è la più golosa riaffermazione del ritorno alla piena e gioiosa vita.

Nietzsche è qualcuno da far ri-vivere su di sé: è questa la prima comparsa del revenant, il primo *Ritorno*.

⁴⁰ V. G. Roos 1999, p. 317.

⁴¹ V. G. Papini, *Il crepuscolo dei filosofi* (Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer, Nietzsche), Società Editrice Lombarda, Milano.

⁴² F. Nietzsche, *La Gaia scienza-L’eterno ritorno*, Traduzione di Antonio Cippico, Fratelli Bocca Editori, Torino, 1905, p. 6.

⁴³ V. de Sanna 1998.

III. SUBLIME

Les erreurs d'Ulysse

L'Odisseo di de Chirico, anche se gemmato dalla *Toteninsel* di Arnold Böcklin, sta in un repertorio di figure allegoriche: le Isole beate, il labirinto, l'Arianna dionisiaca, ecc. La letteratura di riferimento abbraccia l'Inghilterra, la Germania, la Francia: Jonathan Swift (*I viaggi di Gulliver*), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*) in Inghilterra; in Germania e Austria i Wanderer delle *Marchen* (fiabe) romantiche di Tieck, Wackenroder, Novalis, nonché i *Lieder* di Franz Schubert (*Winterreise*) e *Lolandese volante* di Richard Wagner; in Francia il *Candide* di Voltaire; in Italia Giacomo Leopardi. Solo per citare pochi sparsi esempi. In aggiunta, le poesie e i romanzi di de Chirico del periodo medio, nella seconda metà degli anni Venti, *Hebdomeros* (1929), *Une aventure de Monsieur Dudron* (1938), le Litografie per i *Calligrammes* di Apollinaire (1930), e il Neometafisico posteriore al 1968 richiamano Jules Verne⁴⁴ e il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier De Maistre.

Un asse longitudinale collega le letterature fantastiche dalla *Divina Commedia* di Dante, modello universale della *quête*, al Ventesimo secolo. Come medio proporzionale tra pittura e scrittura, de Chirico pone se stesso. Erede del Sublime a tutti gli effetti, vuole fare emergere la pittura oltre la poesia e la filosofia. Ispiratore dei Surrealisti, ma anche di Joyce (*Ulisse*) e di J.L. Borges, tra gli altri.

Il trasferimento di una questione filosofica in pittura attraversa il campo della letteratura e della musica. Ma esso giunge a de Chirico anche mediante l'indagine proposta dalla psicologia moderna.

Nel numero ora citato della «Voce» appare la menzione di *Der Künstler* (L'artista) di Otto Rank. Il discepolo di Freud punta alla figura del creatore come simbolo della *ricerca*. L'artista è il simbolo di Io.

Morfologia del labirinto

Se Arianna è la via d'uscita dal labirinto, questo è alle sue spalle e intorno a lei, nella piazza e dietro le arcate dei portici.

Il viaggio letterario ha una meta, la formazione di un artista come *vollendeter Künstler* (artista perfetto). Se fosse lineare, l'Eterno ritorno sarebbe un viaggio ciclico con successo finale, come la ricerca del Vello d'oro per gli Argonauti, con il ritorno a casa (*Heimat*, il suolo dei padri).

Nella *Wanderung* il viaggio si svolge piuttosto burrascosamente. Questo tempo coincide con l'infinito, o labirinto. L'*Heimat*, la terra di casa, l'"ermo colle" di Leopardi, è una meta permanente. Il ritorno, se avviene, passa in secondo piano rispetto a burrasche e nuove pulsioni a ripartire per nuove scommesse partorite dall'inconscio. Sarebbe meglio parlare, in questo caso, di "Eterna partenza". Proprio questo avviene dopo il 1915. Dal 1917 i "ritorni" si susseguono a valanga nei disegni e nei quadri: *Il ritornante, le Muse Inquietanti*, ecc. con a fianco la tematica evangelico-puritana del Figliol Prodigo. Il *Ritorno al mestiere* e il *Ritorno al museo* nel 1919 seguono il senso del moto. Nei fatti,

⁴⁴ Verne svolge una sistematica, e iniziativa, circumnavigazione della terra: *De la terre à la lune* (1865, alla ricerca delle sorgenti del Nilo); *Vingt-mille lieues sous les mers* (1870); *Voyage au centre de la terre* (1865); *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* (1866, Viaggio al Nord, ultima Thule).

ogni ritorno è una fuga in direzioni sempre nuove: classicismo, cavaliere errante, modernità (Gustave Courbet, gli Impressionisti, P.-A. Renoir), materia della pittura (*Piccolo trattato di tecnica pittorica*, 1928), Viaggio nella stanza (*Mobili nella valle*, *Hebdòmeros*, *Bagni misteriosi*), scansione dei generi pittorici (*Il Signor Dudron*), filosofia dell'arte (*Commedia dell'arte moderna*, 1945).

Il filo che lega *La partenza degli Argonauti* (1909) all'Arianna dionisiaca, confine dell'infinito-labirinto del 1912-1913, è l'autoriconoscimento Io-Es. L'autoagnizione accertata negli scrittori illuministi e romantici, esasperata da Nietzsche, rimonta sempre più indietro, ad esempio al XVI secolo manierista, ha conosciuto eroi come Sir Walter Raleigh, pirata di Elisabetta I, e artisti Wanderer come Michelangelo. L'umanità che allarga le conoscenze terrestri e astronomiche dopo Colombo e Copernico, riflette a specchio la ricerca individuale del sé che ormai, di fronte a de Chirico, è una vera e propria scienza medica.

È proprio l'indagine medico-psicoanalitica quella che accelera l'opzione sull'artista come modello di indagine sulla psiche (Rank).

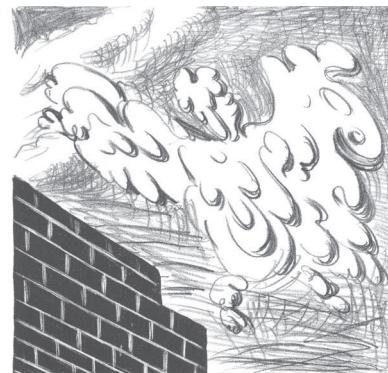
L'"artista perfetto" dà l'idea di individuo compiuto.

Ombre. Doppio

Nel quadro *Lénigme d'un après-midi d'automne* la figura sul piedestallo, l'originaria statua di Dante in Piazza Santa Croce, prende le fattezze dell'Odisseo böckliniano *dell'éénigme de l'oracle* nel corpo avvolto in una tunica. La figura è priva di testa, il che significa che è in piena *quête*, come l'Ulisse dantesco. La menzione di Dante ha l'effetto di creare uno sdoppiamento nella forma dell'Odisseo. Compito dell'Odisseo omerico sdoppiato in Ulisse dantesco è recitare la scissione dell'Io al proprio interno: l'individuo e la sua ombra. Il *pathos* della scena si rivela al gesto della figura viola blu nella coppia sulla piazza che abbandona il capo sulla mano. La coppia sulla piazza fa sempre da coro alla vicenda in corso nel labirinto.

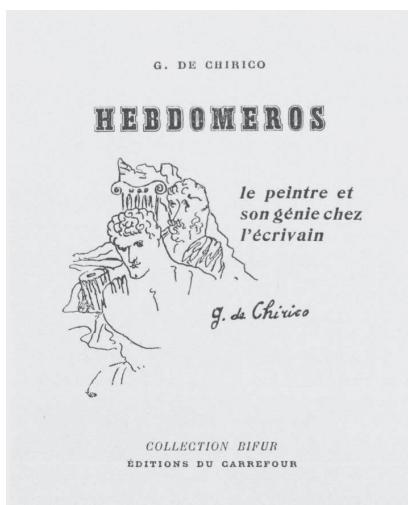
La prima definizione di anima come ombra di un uomo vivo (*éidolon*) si trova in Omero (*Iliade*, XXIII, 104; *Odissea*, X, 495) ed è in Omero la trasformazione di *psychè* in *éidolon*. Il programma del concerto di Firenze del 1911 recita la "partenza dall'isola solitaria" (*Toteninsel* di Böcklin) e "Il canto al mattino dei votati alla morte per il ritorno"; sul retro è annotato, tra gli altri, il nome di Oldenberg. Questi è uno studioso dell'ombra nei Veda. De Chirico metafisico è sdoppiato: egli è se stesso e si guarda essere; passa la *quête* e la narra. Lui sono due figure: il *Wanderer e la sua ombra*, con ciò che comporta l'idea di ombra: partita aperta con la morte.

Nei Manoscritti Eluard-Picasso egli descrive l'esistenza come fenomeno apparente. Ombra è la vita e ombra è l'anima. Il Manoscritto VII riporta l'*Inno alla morte* di Pandolfo Collenuccio:



G. de Chirico, *Un fantôme de nuées*, litografia
Calligrammes di Guillaume Apollinaire, 1930

*Qual peregrin nel vago errore stanco
 De' lunghi e faticosi suoi viaggi
 Per luoghi aspri e selvaggi,
 Fatto già incurvo per etate e bianco
 Al dolce patrio albergo
 Sospirando s'affretta, in che rimembra
 Le paterne ossa e la sua prima etate
 Di se stesso pietate
 Tenera il prende, e le affannate membra
 Posar desia nel loco ove già nacque
 E il buon viver gli piacque:
 Tal io, ch'a peggior anni ormai vergo
 In sogno in fumo, in vanitate avvolto
 A te mie preghè volto,
 Refugio singolar, che pace apporte
 Allo umano viaggio, o Sacra morte.⁴⁵*



Copertina di *Hebdomeros*, 1929, Éditions du Carrefour

Un'ombra segue come uno spettro vestito di nero il poeta Alfred de Musset per tutta la vita nella poesia *La nuit de décembre* (1823). Così in de Chirico neometafisico: *Il Ritorno al castello* (1969) e la serie degli Spettri.

L'ombra aumenta e diminuisce con lo stato fisico e di salute della persona secondo le tribù africane esaminate da James G. Frazer.⁴⁶ È questo l'antropologo che forse sta più a cuore a de Chirico. Sono evidenti i gonfiamenti e gli assottigliamenti delle ombre prodotte dalle statue nel periodo metafisico e neo-metafisico. Giocano insieme sulle piazze la teoria delle ombre nello spazio matematico e architettonico (prospettiva di ombre) e quella relativa alla figura umana che viene dalle conoscenze di antropologia e archeologia (Il "sentimento della preistoria" dei primi Manoscritti). Frazer evidenzia che per gli abitanti della Malesia il termine anima e il termine ombra vengono dalla stessa radice.⁴⁷

⁴⁵ Nei *Manoscritti Paulhan*, la descrizione del viaggio all'isola della morte-isola beata è descritto per esteso: *Méditations d'un peintre. Une fête*. In de Chirico 1985, pp. 34-35.

⁴⁶ V. in James G. Frazer, il capitolo "I pericoli dell'anima": "L'anima come doppio" in *Il Ramo d'oro*, Boringhieri, Torino, 1973, pp. 297-303.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 412.

Erwin Rohde, studioso del culto greco dell'anima, scrive:

“Nella concezione omerica, l'uomo ha una duplice presenza sulla terra, una nella sua apparenza percepibile, l'altra nella sua immagine invisibile, che si libera solo nella morte. Questo, e nient'altro che questo, è la psiche. Nell'uomo vivente, in cui l'anima sia integra, abita un ospite sconosciuto, un Doppio più debole, il suo altro io, che si presenta come la sua psiche... Il suo regno è il mondo dei sogni. Se l'io cosciente dorme, il suo Doppio si risveglia ed agisce [...]. Un simile *ēidolon* (immagine), che è una ripetizione dell'io visibile e costituisce un secondo io è, nel suo significato originario, il Genio dei romani, la Fravauli dei persiani, il Khâ degli egizi”⁴⁸.

Gli appunti di de Chirico sul programma del concerto parlano chiaro. Poi l'artista come teorico, nel 1918, sostiene come *estasi metafisica* l'effetto dell'ombra: “Il fatto stesso di considerare la possibilità di esistenza di forme immateriali, di figurarci un nostro doppio, un nostro Khâ, per parlare da indiano, formato da fluidi e da sostanze incorporee, antropomorfizza terribilmente il tentativo nel quale si procede e che dovrebbe essere puramente extramateriale quindi metafisico”⁴⁹.

Otto Rank, lo psicologo, si palesa a questo punto a valle dell'evento metafisico. L'autore di *Der Künstler; Ansätze zu einer Sexual-Psychologie* (L'artista; principi per una psicologia sessuale, 1907) pubblica *Der Doppelgänger* (Il doppio) a Vienna nel 1914 sulla rivista freudiana «Imago», luogo di incontro di estetica e psicanalisi: “Anche presso gli egizi l'anima è stata rappresentata prima di tutto dall'ombra (Negelein, citato da Maspero). Secondo Moret⁵⁰, le definizioni di anima, doppio (*Khâ*), immagine, ombra e nome venivano usate indifferentemente. Spiess sostiene che i primitivi credono nella sopravvivenza di un'anima sotto forma di ombra. A suo parere il termine ebraico *rephaim* è usato per definire ciò che rimane dell'uomo nella morte, e anche ‘gli sposati e i deboli, ossia le ombre, gli abitanti del regno dei morti. È un termine analogo alla definizione greca’”⁵¹.

Doppio in poltrona. Doppio in camera

Questa specie di accorpamento delle scienze umane con arte, studio delle religioni (antropologia) e psicanalisi fornisce una base permanente alla Metafisica. Tra gli antropologi dell'Ottocento sono a fuoco Maspero e Frazer. Andiamo ora a vedere Rochholz⁵²: “Rochholz ritiene che l'ombra sia all'origine di tutte le storie relative alle visioni di un secondo volto, di se stessi, di un'ombra seduta in poltrona, del Doppio, di un fantasma in camera da letto, ecc”⁵³.

Gli sparsi prelievi nell'antropologia, che come appare è una scienza ipercoltivata nel nord europeo nel secondo secolo XIX, ci permettono di situare l'iconografia delle doppie figure in poltrona, *Manichini, Archeologi, filosofi*, e i veri e propri fantasmi dei *Calligrammes*, che, in ordine di tempo, sono le figure più prossime a *Hebdomeros*, sdoppiato già sulla copertina.

⁴⁸ Rohde, *Pyche*, p. 3 e sgg. *Der Künstler; Ansätze zu einer Sexual-*

⁴⁹ G. de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte* (1919). In de Chirico 1985, p. 63.

⁵⁰ “Annales du Musée Guimet”, t. XIV, p. 33.

⁵¹ O. Rank, *Il doppio*, Sugarco, Carnago 1994, p. 71.

⁵² Rochholz, *Ohne Schatten, ohne Seele. Der Mythos vom Körperschatten und vom Schattengeist (Germania V, 1860)* contenuto in *Deutscher Glaube und Brauch*, I, 1867, pp. 59-130. Sulle tradizioni ebraiche relative all'ombra, v. Baster, *Germania*, 26, 1881, p. 210.

⁵³ Rank 1994, p. 71.

Il doppio de Chirico si palesa negli autoritratti dopo il 1919. Ma la visione primaria, che anticipa e affretta il trattato di Rank, è la prima immagine metafisica, in cui il doppio è Odisseo-Ulisse, insieme alla coppia che si saluta sulla piazza al momento della partenza per il viaggio-Wanderung.

In fondo, tutta l'antropologia comparata della seconda metà dell'Ottocento non è se non un risultato dei viaggi di navigatori come Robinson presso tutte le etnie del mondo. È chiaro che una comparazione tra i diversi io toccava all'io di base che aspettava a casa, in Europa. Un'intera letteratura di iniziati, da E. T. A. Hoffmann, a E.A. Poe, giù fino a Charles Baudelaire, a Feodor Dostoevskij e a R. L. Stevenson (autore, non a caso, di *Treasure Island*, nonché del *Doctor Jekyll and Mr Hyde*) affianca la mistica antropologica e il romanzo romantico dell'artista.

Ritorniamo al travaglio del viaggio con alcuni dati a sostegno.

L'ebreo errante

Il risultato di una *Bildung* compiuta con successo è il *Meister* (maestro) di Goethe; al suo opposto c'è il viaggio erratico ritmato da burrasche e naufragi, mai concluso, della Wanderung. Del primo tipo è il *vollendet Künstler*, il maestro sovratemporale, Raffaello; dell'altro *l'Ebreo errante*, in arte, Michelangelo. La diaspora terrestre dell'errante è parallela alla distesa infinita dell'oceano, non luogo e non tempo.

La *quête* distingue io e doppio così come il viaggio di formazione dell'intellettuale moderno distingue viaggio e Wanderung. L'Odisseo-Ulisse prende su di sé le due attese dal viaggio e si orienta secondo la propria ombra come gnomone, orologio solare: l'estensione di sé è la condizione del tempo. Il geroglifico del tempo si chiude sull'individuo che origina l'*eidolon*: il genio, il creatore. Tempo storico e tempo infinito si affrontano sul campo di battaglia dell'io.

Lo studio della psicanalisi sull'anima, psico-fisico, riattualizza un poeta Wanderer romantico, versato a un vagare senza posa e senza sollievo nei patimenti fisici e nella nevrosi. Giacomo Leopardi in conflitto con il "natio borgo selvaggio" e con il padre Monaldo, la sua peregrinazione fra le città d'Italia e i suoi contatti con il mondo nordico (Svizzera, Prussia), che già avevano colpito Schopenhauer e influenzato Nietzsche, attraggono de Chirico.⁵⁴ L'idillio *L'infinito*, per il suo contenuto e la descrizione dei luoghi, evoca la Wanderung. Inoltre l'infinito, misura del cielo, è oggetto di descrizioni astronomiche sia in Leopardi, sia in de Chirico.⁵⁵ A questo punto, l'identificazione di un'astronomia marittima in de Chirico diventa un semplice gioco: dove sono?

Le *Operette morali* (1824), culminano nella celebrazione di Colombo, l'ideale moderno del Wanderer nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* al cui centro si pone l'Oceano, proiezione del non-luogo nella Wanderung: "Colombo: [...] Nel viaggio parecchi segni che mi avevano dato speranza grande mi sono riusciti vani... Così potrebbe essere che mi riuscisse anche vana la congettura principale, cioè dell'avere a trovar terra al di là dell'Oceano.... Gutierrez:... Tu, in sostanza, hai posto la tua vita e quella de' tuoi compagni in sul fondamento di una semplice opinione speculativa"⁵⁶.

⁵⁴ Manoscritti francesi; l'autobiografia stessa, *Memorie della mia vita*, lo stesso titolo dell'autobiografia dell'artista.

⁵⁵ L'analisi delle prospettive astronomiche in de Chirico è in de Sanna 1998.

⁵⁶ G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Sansoni, Firenze 1969, pp. 149-150.

Ora leggi l'elogio a Copernico dell'“astronomo” Leopardi nel dialogo tra l'Ora prima e il Sole in *Il Copernico*, e sarà sufficiente a captare la metafisica dell'Idillio *L'infinito* (1819).⁵⁷ Osserva la scansione della “siepe” di Leopardi e del muro urbano nelle Piazze rispetto all'orizzonte.

Leopardi entra in una trama letteraria soprattutto nordica. Chiuso nella sua stanza, si volge verso l'infinito che gli è sbarrato da un muro di città o siepe: la partenza oltre il muro del labirinto delle Piazze, oppure la stanza rivoltata in paesaggio, nei *Mobili nella valle* (1926). In mezzo alla corrente, de Chirico segna a dito una letteratura che è per la strada: James Joyce, Ernst Jünger, il romanzo fantastico (Borges).

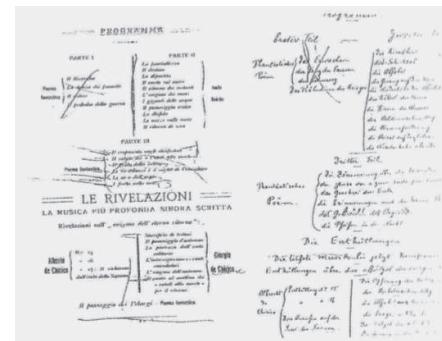
L'isola

Wilhelm Meister, artista perfetto, nel VII libro dei *Lehrjahre* viene accolto nel Castello di Lotario (v. la forma castello in *Muse inquietanti*, *Ritorno al Castello*, castelli neometafisici) dalla “Società della torre”. La torre è il simbolo di appartenenza a una comunità trascendentale e come arcano simboleggia la morte. Dalla quale il viaggiatore va e viene.

Il tempo biblico-teologico come successione di *kairos* è retto da un fine escatologico. Il viaggio-naufragio-segregazione insulare-nuovo inizio nel *Robinson Crusoe* (1719) è invece costruito sull'etica borghese puritana. L'isola-fortezza è come una “Città di Dio” minacciata dagli impuri. Nel romanzo romantico dell'artista l'isola significa “Kunstautonomie”, autonomia dell'arte. In de Chirico i due sensi – e tempi – coesistono.



G. de Chirico, *Le cerveaux de l'enfant (Le revenant)*, 1914, Museet Moderna, Stoccolma



Programma del concerto orchestrale di Andrea de Chirico previsto per il 9 gennaio 1911

Ciascuno si svolge sincronicamente alla menzione dell'eterno, o dell'immortalità (tempo cristiano). Così *La partenza degli Argonauti* (1909) è una vera partenza; quella dell'*Après-midi d'automne* è un incipit di *Wanderung*, avvio a un percorso labirintico. Essi si intersecano e si intersecano anche i ritorni.

Gli Interni ferraresi hanno l'impianto del viaggio nella stanza: le tappe sono disseminate nella Storia dell'arte e nell'universo sociale, fabbriche, oggetti, templi. Questi interni sono pieni di rotte marittime.

Nel *Journal meiner Reise im Jahre 1769* di J. C. Herder la discesa nei meandri della psiche vale anche da giudizio sulla propria epoca. Il mare aperto, l'oceano, il non-luogo, via dalle convenzioni di casa, consentono al Wanderer di abbandonare una

⁵⁷ *Ibidem*, p. 17.

mentalità circoscritta al proprio luogo e inventare un io proprio e uno stile di pensiero oltre. La conoscenza è frutto del movimento, l'opera è espressione dell'azione. Lasciato dietro di sé ogni punto di riferimento, andando ma senza sapere dove, con di fronte una distesa marina che è una *tabula rasa*, il Wanderer misura l'idea dell'infinito. Il mare è metafora di ignoto. In consecuzione, Herder sviluppa la teoria delle origini di ogni poesia e mitologia dal rapporto con il mare-infinito. Dai pericoli incontrati nella navigazione si sono formate le leggende e i miti di "racconti giganteschi, Argonautiche, Odissee"⁵⁸ che formano il sedimento originario delle esperienze collettive e nutrono di immagini la scena di de Chirico.

Nell'isola, distante, risiede l'utopia dell'autonomia dell'arte: discendente a doppio senso del Giardino delle Esperidi e del luogo senza ritorno (morte).

De Chirico si esprime per esteso in *Une fête* (1918):

*Une voile: navire doux aux flancs si tendres; petit chien amoureux.
Train qui passe: énigme; Bonheur de bananier; voluptés de fruits
mûris, dorés et doux.*

Pas de batailles. Les géants sont descendus derrière les rochers.

Dans les chambres obscures et silencieuses les horribles épées pendent aux murs: La mort est là, pleine de promesses. Méduse aux yeux qui ne voient pas.

Vent derrière le mur. Palmiers. Oiseaux jamais venus.⁵⁹

Il motivo delle "isole felici" è nel primo volume di *Robinson*: l'eroe della conquista britannica dei mercati si congela dalla famiglia, si imbarca, fa naufragio in Africa, è catturato, si libera, riparte, approda in Brasile, vi crea un'azienda che lo renderà ricco; riparte, rifa naufragio, approda nell'isola al largo della Guiana che egli renderà dimora felice con la sua laboriosità (modello anche per Carl Marx); Venerdì gli si affianca come doppio di sé selvaggio; ritorna dopo trentacinque anni in Inghilterra. La letteratura tedesca muove verso l'utopia dell'isola con il *Simplicissimus* di H. J. C. Grimmelshausen. L'isola rocciosa, impervia, aspra, una fortificazione, cela una terra promessa: "Ci parve di avere dinanzi a noi un'alta montagna, rocciosa e sterile, che sorgesse solitaria dal mare."⁶⁰ In questo caso, l'autosegregazione nell'isola ha lo stesso potere salvifico che in Defoe ha il ritorno. La nave di Simplicius naufraga nell'Oceano indiano, i suoi naufraghi sono accolti nell'isola "rocciosa", "frastagliata", una nuova Patmo, che come una fortezza di pietra custodisce un florido paesaggio interno. A simili paesaggi di benessere alludono *Une fête* e le palme da atollo corallino



G. de Chirico, *Les jouets du prince*, 1915, MoMA, New York

⁵⁸ J. C. Herder, *Journal meiner Reise im Jahre 1769*, in *Werke*, I, Munchen 1953, p. 606.

⁵⁹ De Chirico op. cit., 1985, p. 35.

⁶⁰ H.J.C. Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Deutsch*, trad.it. *L'avventuroso Simplicissimus*, Torino, 1958, p. 568.

che sporgono dai muri delle Piazze d'Italia del 1912-15. Le tavole sono ricolme di frutta tropicale, ananas e banane.

Fondamentale l'allegoria di chiusura del romanzo: scarabei fosforescenti attraversano l'oscurità della grotta emettendo scie di luce. L'allegoria assimila l'isola di Simplicius a un "Castello interiore". Essa è ripresa tale e quale in *Hebdomeros*, che tratta "rigata dalle lucciole"⁶¹.

Occorre mettere in rapporto isola e castello, perché i due simboli si scambiano la parte attraverso gli anni 10 e 20 di de Chirico (*Muse Inquietanti*, *Ritorno al castello*). Difatti, nei *Fata* di J. C. Schnabel si ripropone il romanzo cavalleresco medioevale, in cui il viaggio e la meta hanno un sicuro sottinteso erotico. Questo, insieme alla generale libertà di costumi sessuali invocata dalle utopie classiche (Tommaso Campanella) ricuce viaggio e isole sulla figura di Arianna nella piazza e sull'interesse sociale.

Nostos. Il figliol prodigo

Ritorno, partenze, castelli e isole cambiano in ragione dei riferimenti letterari e soprattutto in rapporto alla posizione occupata dall'artista sulla rotta della sua esistenza.

Due "ritorni" tuttavia emergono: *nostos* omerico e ritorno all'"isola della Scrittura" (Figliol prodigo). Come sempre *Hebdomeros* conduce a rintracciare i sensi.

Il *nostos* omerico, il ritorno in patria, è una sosta nell'indistinto marino, o infinito. Può essere più o meno breve, come i ritorni a casa di Leopardi. Comunque marca un nuovo inizio.

Il *nostos* nelle Piazze e nei Ritorni al castello, così come nell'*Ulisse* di James Joyce, ha dell'erotismo.

Il soggiorno nell'isola felice "paradiso terrestre" e il "ritorno" riportano dal *Robinson* di Defoe un segno religioso: Robinson parte da Hull, sordo ai moniti del padre, come il "Figliol prodigo" evangelico: "Quel ragazzo potrebbe essere felice, se restasse a casa; ma se andrà in giro, sarà l'uomo più infelice che sia mai venuto al mondo; non posso dare il mio consenso"⁶².

Già alla prima tempesta, dopo sei giorni di navigazione, Robinson richiama il Vangelo nei modi e nei toni medesimi usati da de Chirico in *Hebdomeros*: "Se a questo punto io avessi avuto tanto giudizio da tornare a Hull e a casa mia, sarei stato felice e mio padre, esempio vivente della parabola del Salvatore, avrebbe perfino ucciso per me il vitello grasso... ma ormai la mia mala sorte mi sospingeva innanzi con un'ostinazione a cui nulla poteva resistere"⁶³.

Durante il soggiorno nell'isola, Robinson, accompagnato da



G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918

⁶¹ Per tutte le citazioni da *Hebdomeros*, v. la traduzione del romanzo, ivi. [l'indicazione si riferisce al catalogo 2000 che includeva un insieme di brani tratti da *Hebdomeros*].

⁶² D. Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York Mariner*, trad. It. A cura di O. Previtali, *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe*, BUR, Milano 1996, p. 38.

⁶³ *Ibidem*, p. 48.

Venerdì, legge la Bibbia e così la “terra promessa” diventa il terreno dei servizi divini e della *pietas* puritana, con la redenzione morale e l’onesto operare premiato dalla prosperità economica. In una *île joyeuse* dell’utopia settecentesca si leggono le Scritture bibliche e le scritture-scritture, la produzione letteraria. Ciò è conclusivo nella decifrazione dell’isola come simbolo di ricerca auto-referenziale.

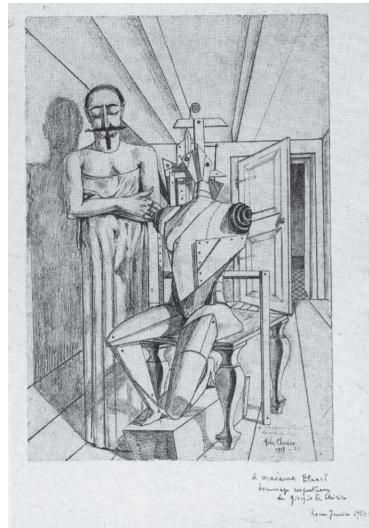
Il “revenant”

Nelle fiabe di Tieck tutto ritorna uguale a se stesso, ma nulla è vivo, la morte sostituisce la vita, i morti ritornano come *Revenants*, l’infanzia non trascorre mai, e gli eroi del viaggio, se tornano, trovano desolazione nei luoghi della gioventù. Anche su questi punti fa fede *Hebdomeros* e, nella vita dell’artista, il periodo tra il 1914 e il rientro in Italia da Parigi nel 1915. In *Le cerveau de l’enfant* (1914), si vede un adulto ricondotto alla sua mente infantile dagli occhi chiusi e dal titolo; la definizione stessa di *Wanderung* è nel titolo *Le voyage sans fin* (1914); uno gnomone indica una navigazione agitata in *La caserma dei marinai* (1914) e *La maladie du général* (1914), la ricerca di un riparo, si rivela da una boa, in *Les jouets du prince* (1914-15).

Nel 1916 *Le corsaire* e *Mélancolie du départ*, soggetti del viaggio in una stanza – a Ferrara il viaggio si concentra nella stanza, comprese le rotte di navigazione e le bandiere segna-vento – si mescolano ai soggetti di meditazione religiosa di *Nature morte évangélique* e di *L’ange juif*, e sulla morte in *La mort d’un esprit*. La meditazione religiosa di Chirico ha un senso universale, secondo l’utopia classica, non rispetta una singola confessione. Il *Ritornante*, nel disegno del 1917, ha di nuovo l’adulto con gli occhi chiusi de *Le cerveau de l’enfant*. Il soggetto è fondamentale nella identificazione di Chirico mentre incrocia viaggio e *Wanderung*, due tempi e due spazi che si dissociano mentre

si incontrano. *Il revenant* (il morto che ritorna) e *Il cervello del bambino* sono assimilati nella figura stante – dietro di questa è l’ombra ad essa simmetrica, il suo doppio; il manichino inginocchiato è invece il Figliol prodigo evangelico robinsoniano. La *rêverie* e il reale di cui è simbolo il Figliol prodigo sussistono insieme: ecco la ragione della potenza divorante di questa immagine e di Chirico agli occhi del suo pubblico francese (Guillaume Apollinaire e il suo seguito): realtà e sogno dotati di identica forza e di unità di tempo.

Subito successivo, *Le Muse inquietanti* (1918) merita la sua celebrità come ideogramma dei tempi della ricerca interiore. Tempi e spazi dissociati si compongono insieme: il castello interiore (quello di Ferrara, suo domicilio) con le figure del viaggio. Queste sono il ponte di una nave su cui



G. de Chirico, *Il ritornante*, 1917

viaggiano due statue come figure del tempo alle nostre spalle (colonna dorica e statua cicladica), e sono il galleggiante che fa da capo alla statua eretta, mentre in basso si ribalta in assonometria la bandiera di navigazione “z”, indicante il ritorno. La testa della statua stante e il petto della statua assisa delineano l’ellisse che simboleggia l’Universo einsteiniano e l’uovo filosofico nello stesso tempo.

Le *Muse* sono un periodo che si conclude.

Ma qui è il punto focale: non esiste una fine nel sistema prescritto. Essa è una nuova partenza.

Inizia quindi una nuova *Bildung*. Il ritorno del Figliol prodigo, nel 1919, è sincrono a una nuova affermazione sul tempo, *La Vergine del tempo*.

L’apertura alla Storia dell’Arte, Luca Signorelli, i Ferraresi, ecc. nel *Figliol prodigo* e a Nicolas Poussin nella *Vergine* rafforza la dichiarazione di intenti di quest’anno, su «Valori Plastici», intorno alla materia pittorica (tempera) e sul mestiere.

Ritorno come maestro

Nel romanzo *Berglinger* (1797) di Wackenroder abbiamo un esempio di artista dalla formazione problematica. Nel *Franz Sternbald* (1798) del suo amico Tieck il tema precipita. Franz è un discepolo di Dürer il quale lascia Norimberga diretto a nord per perfezionare la sua formazione in Germania, Olanda e infine a Sud in Italia. La conclusione revucherà la premessa: il ritorno in patria non ci sarà; Franz, soggetto a crisi di identità e dissociazioni, si abbandonerà alla *Wanderung* risolvendo il ritorno in diaspora.



G. de Chirico, *La partenza del cavaliere errante*, 1923

La partenza è simile a quella del mitico cavaliere del Graal che punta alla terra promessa. Non si contano queste partenze in tutto de Chirico. Ma il primo morfema metafisico è la città di origine. Essa, nel romanzo di Tieck *William Lovell* (1796) è descritta come un “freddo insensibile muro” che circoscrive una vita alienata di contro al sogno dell’isola beata. È l’immagine che de Chirico compone in una Piazza con Arianna in cui confronta i due *nomos*, della terra e del mare, come due non-luoghi o labirinti. Nel labirinto terrestre della piazza Arianna svolge una parte salvifica allo stesso modo delle palme svettanti sull’isola tropicale: due utopie infilate in due non-luoghi. La piazza come labirinto si ripeterà nell’opera di de Chirico con la menzione del muro di mattoni. L’esperienza della città moderna è vissuta dal Franz di Tieck come il vero meandro che strangola. Un paesaggio urbano è il punto di avvio della Metafisica ne *Lénigme de l’oracle* (1910): Ulisse, di spalle, guarda in basso verso di esso, gli oracoli sono rotti. Nel romanzo che è la pietra angolare della Metafisica la ressa, la moltitudine, le congestioni della vita urbana ossessionano *Hebdomeros*.



G. de Chirico, *La muta (da Raffaello)*, 1920

L'errare per i mari in cerca di un porto si evidenzia attraverso bollettini di viaggio che informano sulle condizioni di navigazione. Il linguaggio delle bandiere, con le rotte di navigazione, boe, galleggianti e soprattutto fari parla nei quadri; poi l'invenzione di Isabella Far (Phare) nella *Commedia dell'Arte Moderna* (1945). Il faro è un contrafforte di Arianna nelle Piazze. In *L'après-midi d'Ariane* (1913) esso è simmetrico alla torre di mattoni. *La Grande Tour* (1913) è in realtà un faro: andata e ritorno dal viaggio iniziatico e ruolo salvifico di Arianna sono inseparabili.

L'immagine del labirinto calza alla esplorazione intellettuale: "Franz abbandonava adesso Norimberga, sua città natale, per ampliare in terra straniera le sue conoscenze e ritornare poi, dopo una faticosa peregrinazione, come un maestro compiuto".

Dopo poco tempo ha già perso le coordinate: "Non sono io improvvisamente invischiato, senza aver fatto niente, in uno stranissimo labirinto?", esclama l'errante.⁶⁴

Raffaello e Michelangelo

Raffaello (seguito da Poussin) da una parte, e Michelangelo (seguito da Géricault e soprattutto da Delacroix, suo biografo) sono simboli degli opposti risultati della *quête*. Nel romanzo dell'artista il primo indica un artista dedito alla ricerca meticolosa della sua arte in termini di perfezione esecutiva; l'altro il martire, il "santo nudo" dei Politici della disperazione e dei Trionfi della morte. Raffaello, beniamino degli déi, interpreta l'ideale del classicismo assoluto, sovratemporale. Il Franz di Tieck si avvia da Norimberga diretto al Nord (sinonimo di perfettibilità) pensando a Raffaello, ma già al primo incontro echeggia la morte degli antichi maestri: "Verrà un tempo in cui non sarà rimasta traccia dei grandi maestri attuali e in cui la mano inesorabile del tempo avrà cancellato tutti i monumenti"⁶⁵.

Il crollo di Franz si consuma a Roma, di fronte al *Giudizio Universale* di Michelangelo, immagine esplosa dei tormenti dell'artista.



G. de Chirico, *Le rêve transformé*, 1913

64 Citazioni dalla "Studienausgabe" a cura di A. Anger (L. Tieck, *Franz Sternbald Wanderungen*, Stuttgart, 1974). In P. Collini, *Wanderung, il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 45.

65 Collini 1996, p. 55.

De Chirico è due volte de Chirico, come Raffaello e come “santo nudo”. A Roma, città destino metafisica, egli sceglierà di vivere, incompresso e infaticabile nel riprendere il cammino delle scoperte sull’arte, dal punto di vista tecnico e dal punto di vista del “ritorno dei maestri antichi”. Questo è l’artista che si rimette al lavoro dopo il 1919: due opere attestate sul duplice principio sono precisamente le copie da Raffaello (da *La Gravida*, 1920; da *La Muta*, 1920) e da Michelangelo (da *Tondo Doni*, 1920) correlati agli studi sulla tempera e sul mestiere dei maestri del Quattrocento.

La paura di perdersi nella *quête* era del resto nello strano giudizio su Michelangelo espresso all’amico Gartz: “Quando parlavo dei miei dipinti spiegando a loro che sono profondi, credo che abbiano pensato a composizioni gigantesche con molta gente nuda che cerca di superare qualche cosa, del tipo come li ha dipinti l’artista più stupido: Michelangelo”⁶⁶.

L’artista immagine di artisti

De Chirico fa “ritornare” il passato dell’arte. Il prelievo dai primitivi del ‘400 si estende alla Storia dell’Arte fino al Seicento (Nicolas Poussin, Claude Lorrain, ecc.) culminando in Gustave Courbet e finalmente all’Impressionismo di Renoir e di Cézanne.⁶⁷

Negli anni Trenta e avanti nei Quaranta, nella Neometafisica degli ultimi anni Sessanta, lo scavo sui processi della pittura non conosce soluzione di continuità.

L’artista *perfetto* è un artista totale. La biblioteca d’arte di de Chirico è il documento e il pegno della sua posizione. Delacroix, che ha restituito Michelangelo alla modernità, è forse l’artista più presente per numero di edizioni. P.P. Rubens è l’artista più indagato ma non certo il solo rappresentante del Seicento. Negli anni 30-50 il Seicento fa la parte del leone nelle attenzioni del pittore: Diego Vélazquez, Franz Hals, e poi i favoriti del XVIII secolo, Honoré Fragonard, Antoine Watteau, ritornano nell’eterno costruttore di se stesso. Nei mille modi di fare il dipinto, de Chirico ricrea la dimensione dell’infinito: direttamente nel dipingere che risponde, mai sazio, agli stimoli del decorso pittorico. La scultura si aggiunge al ritorno in Italia dall’America, dopo il 1938.

La *Bildung* sui modi e sui maestri antichi eseguita negli anni Venti-Sessanta si comprime nel volume di teoria che de Chirico le sviluppa intorno in forma di saggi, trattati e romanzi. Nella *Commedia dell’Arte Moderna* (1945), compendio di un decennio di esperimenti e di articoli si ri-propone sdoppiato dell’“ombra” Isabella Far; nelle *Memorie della mia vita* (1945), narra la sua vita e le sue complicazioni come Wanderer (il titolo riprende quello di Leopardi); in *Monsieur Dudron*⁶⁸ (Monsieur du nord) sostiene con una spinta teorica la ricerca sul testo pittorico. La teoria è ciò che deve essere: supporto alla *Bildung*.

⁶⁶ A Fritz Gartz, Firenze, 26 (24 luglio) gennaio 1910 ([data della lettera: 26 dicembre, 1910, *n.d.r.*] v. nota 18, *n.d.r.*). In G. Roos 1999, p. 424.

⁶⁷ L’analisi qualitativa della forma in J. De Sanna, *Analysis of form II. Quality*, Ljubljana, 1999.

⁶⁸ La genealogia di *Il Signor Dudron*, a partire dal 1938 fino alla fine (de Chirico vi ha lavorato fino alla fine) in P. Picozza, *Teoria in forma di romanzo*, nella prima edizione di G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, Le Lettere, Firenze, 1998, pp. 115-121.

G. de Chirico, *La vergine del tempo*, 1917

Il tempo fuori

Il tempo fuori del sé si proietta con evidenza nell'opera cosiddetta "mediterranea" del secondo soggiorno a Parigi, dopo il 1925. I *Mobili nella valle* con le prime versioni degli *Archeologi* – tra i primi uno ha il titolo *Il ritorno di Hebdomeros* (1926) – rovesciano tutto ciò che è interno in esterno e viceversa: la stanza si sposta fuori, la natura entra nella stanza.

Il passato come tale, la deposizione dei templi, cose antiche e vecchie, simulacri divini, frammenti di edifici e *Interior design* si stipano all'interno dei manichini detti *Archeologi*, come loro viscere.

Fuori del sé e del "doppio di sé" il rapporto è con il tempo come luogo degli accadimenti.

Nella seconda parte dello *Sternbald* di Tieck, la *Wanderung* è assimilata all'"abbandono al flusso della vita"

(*Strom*). L'immagine che esprime il divenire dei fenomeni nel tempo e il fluire delle sensazioni è quella del fiume. Le evocazioni di Eraclito sono nei primi Manoscritti francesi. Eterno ritorno e divenire sembravano incompatibili: de Chirico fa consistere tempo circolare con tempo lineare all'infinito. Il terzo tempo, l'eterno cristiano fuori dal tempo umano, esiste con i primi due. È il tempo della perfezione raggiunta: l'immortalità tocca la spalla dell'artista *perfetto* alla fine di *Hebdomeros* (e di fronte sfila la visione delle isole beathe).

Le fonti del Sublime, le quali avvertono l'informe e l'illimitato⁶⁹, alimentano questo lato di de Chirico: oltre i confini del corpo, con gli interni a vista dei Manichini.

Due fiumi, quello interno e quello esterno, iniziano un dialogo mentre ciascuno dei due si svolge ognuno per proprio conto. L'artista-Hebdomeros solca le acque del fiume remando in una barca nelle litografie per *Mythologie* di Jean Cocteau (1934), oppure si affaccia dall'edicola-tempio, mentre figure scolpite si ergono a fronte o posano su colonne; talvolta invece Hebdomeros, seduto su un tamburo di colonna, è intento a conversare con le sculture immerse nel fiume tagliato a parquet. Lo stesso de Chirico dichiara la dipendenza dei Bagni dagli interni dei Mobili della valle quando rivela (nel 1973, a proposito della Fontana *Bagni Misteriosi* di Milano)⁷⁰ di averli concepiti guardando il pavimento levigato di un parquet.

Fiume interno e fiume esterno si parlano e si studiano: l'artista guarda se stesso guardare fuori. La versione scolpita dei Bagni, la Fontana di Milano, gli offre il modo, una volta di più, di sancire il doppio registro di azione e l'"osservazione" supplementare con la ripresa fotografica: egli si fa fotografare presso la fontana seduto su un alto sgabello e anche le persone del suo seguito sono

⁶⁹ L'esempio di Giobbe citato da Burke è pressoché identico in *Hebdomeros*, nelle descrizioni delle visioni notturne che lo assalgono mentre tutti gli altri uomini dormono e il terrore gli percorre le ossa. Cit. in Collini, 1996, p. 61.

⁷⁰ Nel catalogo *Contatto arte-città*, a cura di Giulio Macchi, Triennale di Milano, 1973.

pregate di prendere posti da lui indicati in relazione con la vasca e con le statue nella fontana per essere così fotografate.

I *Bagni misteriosi a Manhattan* (1937), ripresi in epoca neo-metafisica, ribadiscono l'inferenza della vita reale nei bagni. Questa si svolge semplicemente nello scenario evocato mentre il fiume si svolge ininterrottamente attraverso anse e soste create dalle edicole. Quanto questo fiume sia in correlazione colla più profonda ricerca interiore sarà da indagare in uno studio specifico. I Bagni, sistemati al cuore della vita creativa di de Chirico, contengono tutte le chiavi di accesso ai diversi segmenti dell'intero processo.

Nei due *flussi*, interiore ed esterno, l'interdipendenza ha l'effetto di risolvere le contraddizioni fra io e mondo, arte e società: il motivo dell'utopia (non-luogo), ancora.

Il linguaggio della rotta

L'edificio metafisico è un sistema visivo: immagini che significano. L'analisi della forma sta captando segnali dal linguaggio: è la spinta finale di de Chirico artista-filosofo. Il linguaggio come tale accresce la sua facoltà di significare attraverso l'immagine.

De Chirico procede a significare in un assetto a lui proprio per costituzione: secondo il sistema relativo a ciascun codice.

La qualità strumentale richiesta a se stesso è sempre quella ottimale relativa al codice prescritto.

Codici primi sono l'arte nautica e la geografia astronomica da una parte e l'ingegneria ferroviaria dall'altra.⁷¹ Egli doveva aver appreso il relativo disegno tecnico tra i primi insegnamenti ricevuti in casa (*Memorie*) nonché, evidentemente, presso il Politecnico di Atene. Con impeccabili stesure, piani, ombre, edifici, prospettive, la peregrinazione per terra e il viaggio per mare si affrontano nelle piazze: al di qua del muro vagoni e carri che trasportano merci e persone (*Mélancolie et mystère d'une rue*, 1914), mentre al di là del labirinto urbano veleggia un'imbarcazione o viaggia un treno. La natura oscura del viaggio in corso è annunciata dai titoli *Le voyage émouvant* (1913), un labirinto di prospettive che si incastrano, porzione di labirinti urbani che nascono

	A	Segnale di allarme		N	Segnale di avvertimento o di pericolo
	B	Segnale di attacco		N	Segnale di insubordinazione o di negazione
	I	Segnale di carattere		W	
	L	Indica la portata di circa dieci chilometri		S	Segnale di avvertimento di pericolo
	M	Segnale di arresto		X	Avvertenza controcorrente
	N	Segnale di avvertimento		Y	Segnale di avvertimento della grande velocità di sviluppo
	P	Segnale di attacco		W	Segnale di comando generale

Segnali del codice internazionale normalmente usati in regata



G. de Chirico, *La politique*, 1916

⁷¹ La stesura prospettica in ordine astronomico è in J. De Sanna, *Analisi della forma I*, 1998.



G. de Chirico, *Le voyage émouvant*, 1913, MoMA, New York

volta che la nave intravista dietro il muro del *L'après-midi d'automne* ha preso il largo. Una super-tecnologia della navigazione diventa indispensabile una volta che il semplice viaggio di andata e ritorno diventa *Wanderung*. L'elemento liquido, l'oceano non-luogo, è alleato naturale dell'idea di infinito. Come tradurli in messaggio significante? Edmund Burke, il quale salda insieme infinito e oceano come Sublime, aveva praticamente lanciato una sfida alla pittura circa la sua capacità di tradurre l'oscuro senso dell'infinito in immagini.⁷²

De Chirico gli risponde proprio su questo terreno, stiamo a vedere. Il principio tuttavia è di non dare nulla per scontato in fatto di tecnica. Il tipo di navigazione, l'imbarcazione e le condizioni del viaggio sono resi attraverso il numero, la posizione e il movimento delle vele sugli alberi. Dal numero e dalla posizione delle vele conosciamo il tipo di imbarcazione raffigurato. Nel loro gonfiarsi, scambiarsi e curvarsi conosciamo la pressione del vento e degli agenti esterni. Lo yacht, le regate, uno sport pazzamente di moda nell'Ottocento nella società elegante, è in testa alle citazioni navali dell'artista. Il che non significa che egli trascuri i mezzi mercantili, i paquebots, le imbarcazioni leggere (lo schifo citato in *Hebdomeiros*), la nave da guerra, il vascello di *La conquête du philosophe* (1913-1914) con un cannone sulla sinistra che attiva in un colpo solo la memoria dell'Olandese volante, il *Vascello fantasma* di Wagner. In questo quadro la nave viaggia verso sinistra, il treno verso destra, di qua dal faro: il tempo è azzerato da due movimenti contrari.

Quindi attenzione, gli impiantiti dei quadri dopo il 1914-1915 possono essere "ponti lucidati" di navi, come nelle *Muse inquietanti*.

La veemenza dei venti che battono la nave tra il 1914 e il 1916 si traduce in linguaggio – linguaggio percepito – attraverso la *technica*.

Verrebbe da dire che *téchne*, anticamera di *arte*, crea il linguaggio. In questi anni lo gnomone-uomo dei primi *Énigmes* prende la forma di gnomone marino che ondula e si adatta all'urto delle onde seguendo nella sua funzione vitale di segnare il punto occupato dalla nave (dalla coscienza) rispetto alla terra e rispetto al cielo. *Le mauvais génie d'un roi* e *La Caserma dei marinai*

sotto i portici delle Piazze, e *Le voyage sans fin* (1914), traduzione francese di *Wanderung*.

La funzione portante dello gnomone, misura del tempo e perno della rotazione delle ombre e degli spazi, si annuncia con *L'éénigme de l'après-midi d'automne* e risalta vigorosamente nelle forme inserite nelle piazze, figure-gnomone contro ombre portate degli edifici.

La tenuta tecnologicamente impeccabile di de Chirico si afferma sempre meglio una

⁷² "Quando I pittori hanno tentato di darci chiare rappresentazioni di idee fantastiche e terribili, hanno, credo, quasi sempre fallito." E. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), trad. it. *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1992, p. 90.

(1914) forniscono primi piani dello gnomone da navigazione che incide prospettive proprie sulla rete di prospettive urbane, sovrapposto alla scena di città.

Il potere di significare linguaggio attraverso il codice marino prende spazio sempre più ampio: una boa si bilancia sul pavimento di una nave in *Les jouets du prince* (1914-14); lo scafandro dei sommozzatori impronta una testa di *Les deux sœurs* (1915); le rotte di navigazione si introducono prepotenti negli Interni metafisici di Ferrara del 1916.

Finalmente un elemento, rimasto fin lì quiescente a significare il verso dei venti, la bandiera, entra nella parte di protagonista del linguaggio. Appaiono le bandiere di segnalazione. Esse sono linguaggio: un linguaggio codificato internazionale, indifferente alle *lingue*. Il soggetto di un *Interno metafisico* del 1916 è un gruppo di bandiere che dicono significati vari sopra le quali svetta, sola, una bandiera nera (da pirata) con impressa una x: l'oscuro, la paura.

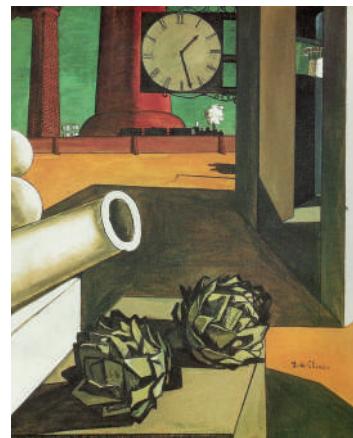
È la risposta di de Chirico alle urgenze linguistiche maturate in tutto l'ambiente cubista-futurista sul linguaggio. Mentre il Cubismo emerge alla superficie con lettere che entrano come oggetti a popolare i piani, de Chirico pone messaggi, proposizioni, sensi, per mezzo di immagini significanti.

La sua offerta linguistica è fatta di immagine. La risposta vale anche per l'autore dei *Calligrammes*, dei quali fa parte, tra l'altro, *Étendards*.

Nel 1917 de Chirico avvolge la maglia del ritorno. Il disegno del *Ritornante* (1917) e *Le Muse inquietanti* (1918) hanno una struttura volumetrica non identica ma comparabile, una figura eretta e una assisa. Le due figure erette hanno in comune un fusto di colonna dorica, simbolo, comunque, del tempo anteriore, come nei futuri Archeologi. Per il primo parla il titolo; per le *Muse* parla la

bandiera rivolta in avanti in assonometria, in prima posizione sulla scena della nave. Nel codice internazionale è la z: significa sto ritornando.

Qui si avverte il principio e l'obiettivo dell'artista. Essi vanno molto indietro rispetto al corpo a corpo con il Cubismo. Vanno alle fonti del sublime. De Chirico certifica la qualità *parlante* della pittura davanti ai sostenitori della poesia, davanti a Burke, del quale condivide il presupposto, il sublime dell'infinito e degli oceani, degli abissi interiori. Egli si attribuisce il potere di varcare l'oscuro infinito, potere sublime conferito da Burke, secondo il *Libro di Giobbe*, al cavallo. Così gioca la sublime partita con la morte: la torre contrapposta a eros (Arianna). E così il cavallo, fin dai primi passi, si affaccia alla scena metafisica disponendosi a guadagnare spazi di prota-



G. de Chirico, *La conquête du philosophe*
1913-1914, Art Institute of Chicago



G. de Chirico, *Composizione metafisica*, 1916

gonista assoluto dopo il 1925: “Il cavallo il cui collo è vestito di smania impetuosa, il cui maestoso nitrito è terribile a udirsi, esso che divora lo spazio, focoso e furente, né riconosce il suono della tromba”, legge Burke nel *Libro di Giobbe*.⁷³

Il linguaggio delle bandiere tende a significare paura, così come le boe inviano richieste di aggrapparsi.

Anche la paura viene dalla sfera del sublime. Essa inquieta e assale Hebdomeros durante le serate e le notti, nell’oscurità. Il romanzo riprende il *Libro di Giobbe* nello stesso passaggio citato da Burke: “Nei pensieri derivati dalle visioni notturne, quando il sonno profondo cade sugli uomini, un timore mi assali e un fremito mi scosse tutte le ossa. Allora uno spirito passò dinanzi al mio viso. I peli del mio corpo si rizzarono, *ma non potei discernerne la forma*; un’immagine era davanti ai miei occhi; v’era silenzio e udii una voce: Sarà un mortale più giusto di Dio?”⁷⁴.

Il terrore è una passione causata da ciò che è grande e sublime. La visione di una pianura di vasta estensione può suscitare stupore. Ma nulla può fare sulla mente la stessa impressione quanto la visione dell’oceano. “Ciò è dovuto a diverse cause, ma soprattutto al fatto che l’oceano è un oggetto di non lieve terrore”, spiega Burke.⁷⁵ E soggiunge che il terrore è la principale causa del sublime.

Con una civetteria che non ha simili nella cultura d’artista, de Chirico sembra indicare proprio questo passaggio dell’*Inquiry*, che Burke completa con un confronto sulle parole che significano terrore: ἄιδεω, in greco, significa venerare o temere.

Le rêve de Tobie (1917) reca nel titolo e nei simboli il tema della resurrezione.⁷⁶ Dipinto a Ferrara nello stesso anno del disegno *Il ritornante*, è un *pas-de-deux*: la parola di Tobia e la visione notturna del *Libro di Giobbe*. De Chirico scrive la sua paura con la parola detta da Burke: AIDEL.

Una paura attraente, “piacevole orrore”, dice Burke. Come quello per la maestà divina.

⁷³ Burke 1992, p. 92.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁶ V. M. Fagiolo Dell’Arco 1985, p. 100.