

SOGNO, PRESAGIO, INQUIETANTE NELLA METAFISICA DI DE CHIRICO

Riccardo Dottori

L'atmosfera spirituale del primo Novecento: l'inquietante (das Unheimliche)

Per dare una interpretazione della Metafisica di de Chirico dal punto di vista propriamente estetico, prima che filosofico, dobbiamo anzitutto comprendere il rapporto tra la sua poetica e la sua esistenza e storia personale, cercare i motivi essenziali della sua pittura, come la malinconia che ci trasporta in quello stato d'animo che è tra il sogno e la veglia, con le "visioni" e i presagi di cui parla Schopenhauer, il susseguente pathos nietzschiano della visione e dell'enigma che porta alla sua poetica tutta nuova, e anche un motivo ulteriore, il tema dell'inquietante, che lo collega a Freud e a Heidegger, del quale è contemporaneo, e che diventa basilare per spiegare il momento del pathos artistico che è alla radice dell'enigma e della sua creatività.

L'afflato spirituale che troviamo nei primi quadri metafisici di de Chirico è infatti qualcosa di nuovo rispetto all'inquietudine romantica, e cioè uno stato d'animo, una *Stimmung*, che è tipica del mondo del primo Novecento europeo, che Heidegger sottoporà alla sua analisi esistenziale; è quel sentimento che viene detto "*das Unheimliche*", l'inquietante, il completo spaesamento, di cui ha parlato anche Freud nel 1919, dedicandogli un breve saggio in cui esso viene analizzato e definito, e di cui parlerà poi Heidegger nella sua opera fondamentale *Essere e tempo* (1927). Partiamo anzitutto da Freud per vedere la sua vicinanza e diversità rispetto a de Chirico.

Freud rileva infatti che l'inquietante – *Unheimliche* – si definisce in base ad *heimlich* o *heimisch*, ciò che è familiare, quotidiano, in cui ci sentiamo appunto come a casa, protetti e sicuri; ma rileva poi che *heimlich* o *heimisch*, vuol dire nel linguaggio parlato la casa che ci protegge, che ci nasconde dai pericoli, quindi il nascosto, l'occulto, in qualche lingua o autore anche il demoniaco, tanto da arrivare a rivolgersi nel suo contrario, lo *Unheimliche*; ora tutto il suo saggio è rivolto a mostrare non solo come il secondo significato di *heimlich*, il nascosto, l'occulto, arrivi a identificarsi con l'inquietante, ma come l'inquietante, l'angoscioso, lo spettrale venga a identificarsi con il primo significato di *heimlich*, manifestandosi proprio in ciò che è più noto, usuale e familiare. In particolare un passo di questo saggio, che vogliamo citare, ci richiama direttamente de Chirico:

“Un giorno durante un ardente primo pomeriggio d'estate percorrevo le strade vuote e sconosciute di una piccola città italiana mi imbattei in un luogo sulla cui identità non si poteva nutrire dei dubbi. Alle finestre delle piccole case v'erano soltanto delle donne imbellettate, e così mi affrettai ad abbandonare quella strada al prossimo incrocio. Ma dopo essere andato girando senza guida per un po', mi ritrovai di nuovo

nella stessa strada dove cominciai ad essere notato, e il mio frettoloso allontanarmi per vie traverse ebbe come conseguenza di farmi trovare per la terza volta nello stesso luogo. Allora ho provato una sensazione che non posso qualificare”.¹

Freud prosegue la sua indagine sostenendo che la fonte dell'inquietante è il continuo ritornare dell'uguale, dell'uniforme, o più propriamente la ripetizione involontaria del conosciuto che rende inquietante il quotidiano e ci impone l'idea del fatale, dell'inevitabile, laddove noi parleremmo soltanto del caso. Egli pensa quindi che l'inquietante possa derivare dall'uniforme ripetizione nella vita psichica infantile; nell'inconscio domina assolutamente, com'egli crede, la costrizione alla ripetizione che procede dalle nostre pulsioni e che dipende probabilmente dalla più intima natura di esse, ed è tanto forte da imporsi al principio del piacere e conferisce ai diversi livelli della vita psichica il carattere del demoniaco. L'inquietante è quindi ciò che rimanda a questa intima costrizione alla ripetizione, e che genera il fenomeno del “ritornante”. Egli mette infatti l'inquietante in rapporto con il principio della rimozione e con il ritorno del rimosso. È una specie di *animismo* della primitiva vita psichica che in ogni fase dello sviluppo individuale costituisce un residuo di attività mnestica contro la realtà non riconoscibile. Ogni affezione psichica che proviene da una forte eccitazione del sentimento viene dalla rimozione trasformata in angoscia; tra tutti gli stati angosciosi ve ne è un gruppo che è *ripetutamente* angoscioso: questo è l'inquietante, indipendentemente dal fatto che sia stato effettivamente qualcosa di angoscioso oppure un altro sentimento o affetto a produrlo. Così si chiarisce come ciò che è più familiare, più sicuro e noto, per lo stesso linguaggio comune può diventare l'inquietante: “L'inquietante non è nulla di nuovo o di estraneo, ma qualcosa che alla vita psichica è da sempre familiare, e che diventa estraneo solo per il processo della rimozione”.² Egli riprende con questo una frase di Friedrich Schelling che aveva ritrovato nella definizione riportata dal vocabolario di Sanders da lui consultato: “È detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare segreto, nascosto, e che è invece affiorato”.³

Ciò che è soprattutto inquietante per gli uomini è secondo Freud tutto ciò che ha a che fare con la morte, con il cadavere, con il ritorno del morto, con lo spettro. Una casa è inquietante quando si dice che vi appaiono gli spettri. L'inquietante diviene quindi l'elemento spettrale che appare nel quotidiano e nel familiare quando vi percepiamo il segno della morte. Lo “in” di “inquietante” è il segno della rimozione angosciosa di ciò che è occulto in questa quiete e familiarità, ma che ritorna, riappare continuamente dalla sua rimozione, e riappare in ciò che è più noto e familiare mostrandone il lato inquietante. Così il concetto di inquietante viene a identificarsi con il familiare. Tutto ciò come vedremo ci spiegherà gli ultimi quadri del periodo metafisico che non sono stati sufficientemente compresi, e che dovremo esaminare.

¹ Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in «Imago», Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, hrsg. von Prof. Dr. S. Freud, V. 5/6, 1919, p. 311. Ciò è stato già notato da D. Guzzi, *Giorgio de Chirico, il mito, le armi, l'eroe*, con un contributo di R. Dottori, catalogo della mostra omonima al Comune di Colonnella, Ed. Bora, Bologna, 1998; il passo sopra riportato si trova a p. 23.

² Cfr. Freud, *Das Unheimliche*, cit. p. 313.

³ Cfr. *ivi*, p. 312; la frase di Schelling si trova in F.W.J. Schelling, *Filosofia della mitologia*, (1857), tr. it. a cura di L. Procesi, Mursia, Milano 1990, p. 390. Cfr. su questa tematica il libro di G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999.

Ma a parte ciò, Uno stato d'animo del genere ci viene descritto anche da de Chirico nel suo articolo *Sull'arte metafisica* in «Valori plastici», anch'esso del 1919, a proposito di un passo in cui parla di Jules Verne: “Ma chi meglio di lui seppe azzeccare la metafisica di una città come Londra, nelle sue case, le sue strade, i suoi *clubs*, le sue piazze, i suoi *squares*? La spettralità d'un pomeriggio domenicale londinese, la malinconia d'un uomo, vero fantasma ambulante, come appare Phileas Fogg...”⁴

È questo stato d'animo di spaesamento, questo *Unheimliche*, di cui parla anche Heidegger già nel suo primo scritto su *Il concetto di tempo* (1920), e poi nella sua opera fondamentale *Essere e tempo*, e infine nell'altra opera che coincide con la tematica di de Chirico, *Che cos'è metafisica?* (1929).⁵ L'inquietante verrebbe dalla condizione di estraneazione che prova l'uomo quando, abbandonatosi a se stesso e caduto nell'equivoco della ingannevole tranquillità del quotidiano, nella anonimità, che egli chiama lo stato di deiezione, egli sente d'improvviso la straniante nullità del suo “esser gettato” nel mondo, che egli chiama la *Geworfenheit*; è la coscienza di questo essere gettati in questo momento del tempo e luogo dello spazio, senza poterne vedere alcuna ragione, anche se proprio per questo sentiamo di *esser-ci*, e con il nostro *esser-là*, ci si aprono le possibilità di un nuovo progetto esistenziale.

Lo spaesamento di cui parlano Freud e Heidegger è anzitutto il sentire i limiti o la nullità della quotidianità del nostro essere nel mondo, e con ciò l'angoscia in cui avvertiamo tutto il nulla della nostra finitezza, e sentiamo scivolar via nel nulla il nostro “essere nel mondo”. Eppure è proprio dall'angoscia come essere di fronte al nulla, che è nel suo stadio ultimo inteso da Heidegger come “l'essere in vista della morte” (*Sein zum Tode*), che sorge il progetto essenziale del proprio essere che muove l'animo dell'uomo comune non meno di quello dell'artista. L'essere destinati alla morte viene comunemente ed erroneamente tradotto con “essere per la morte”, come se si trattasse della volontà di morte che è l'origine di ogni guerra, così come del suicidio; si tratta invece della possibilità ultima che appartiene alla struttura essenziale del nostro esserci, quale sua ultima potenzialità che supera la deiezione umana nella mondanità; la morte è infatti la soglia ultima del nostro poter essere, così che con il pensiero della morte possiamo cogliere il progetto ultimo della nostra esistenza, giungendo a superare la radice dell'angoscia e del sentimento del nulla. Tutto ciò comporta però un

⁴ G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori Plastici» Rome, a. I, n. 4-5, April-May 1919, pp. 15-18; ora in *Scritti I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 288-291; e poco più avanti concluderà che ogni cosa ha due aspetti, “uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o il metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiarezza e di astrazione metafisica”, p. 289.

⁵ Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927, §40; tr. it. a cura di P. Chiodi, *Essere e tempo*, UTET, Torino, 1969: “Nell'angoscia ci si sente spaesati. [...] L'angoscia va a riprendersi l'Esserci nella sua immedesimazione deiettiva col 'mondo'. L'intimità quotidiana si dissolve. L'Esserci resta isolato, ma tuttavia come 'essere-nel-mondo'. L'in-essere assume il 'modo' esistenziale del *non-sentirsi-a-casa-propria* (*des Un-zuhause*). A null'altro si allude quando si parla di spaesamento”, pp. 250-251, 296-297; cfr. inoltre *Einführung in die Metaphysik*, GA, vol. 40, p. 160, tr. it. di G. Masi, *Introduzione alla Metafisica*, Mursia, Milano 1986, p. 159; inoltre la *Prolusione* all'Università di Friburgo del 1929, *Was ist Metaphysik?*, in Wegmarken, Klostermann, Frankfurt 1967, tr. it. *Che cos'è metafisica?*, a cura di H. Künkler, A. Martone, G. Raio, Pironi, Napoli 1977, pp. 31-32: “Nell'angoscia – noi diciamo – ci si trova spaesati. Che significa il 'ci' e il 'si'? Noi non siamo in grado di dire dinnanzi a che cosa ci si trova spaesati. [...] L'angoscia rende manifesto il nulla. Noi siamo come 'sospesi' nell'angoscia. Più precisamente è l'angoscia che ci rende sospesi, poiché fa sì che l'ente nella sua totalità si eclissi. Ciò fa sì che noi uomini esistenti ci eclissiamo in uno ed entro l'essente. Perciò non sei 'tu', non sono 'io' a trovarmi spaesato”. Sul tema dello *Unheimliche* in Heidegger e Freud vedi G. Berto, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999. Sul tema de Chirico-Heidegger vedi il nostro saggio *Tra filosofia e pittura. Giorgio de Chirico e la realtà profanata*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13, 2014, pp. 43-66.

fig. 1 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910fig. 2 G. de Chirico, *L'énigme de l'après-midi d'automne*, 1910

nuovo concetto di verità e un nuovo concetto di tempo, o di temporalità che, come vedremo, sono fondamentali anche per de Chirico.

Non dobbiamo infatti dimenticare che il periodo in cui de Chirico sviluppa il suo concetto ed i temi della sua pittura metafisica (1910-1915) anticipa quello delle meditazioni heideggeriane sulla distruzione dell'ontologia classica e della metafisica in *Sein und Zeit* (1927), ovvero non dobbiamo dimenticare che Heidegger è contemporaneo di de Chirico (v'è solo un anno di differenza nella loro data di nascita, 1888 de Chirico, 1889 Heidegger). Così gli stati d'animo messi a nudo da de Chirico sembrano non per nulla coincidere profondamente con quelli sviluppati dalla analisi esistenziale di Heidegger, l'angoscia, la cura, l'essere per la morte, l'inautenticità del mondo del "si dice", "si sa", "si pensa", di contro all'esistenza autentica di chi assume su di sé il proprio essere autentico, che è da ultimo l'essere compreso nel suo progetto ultimo, dal punto di vista del suo limite supremo e totale, quello della morte.

In de Chirico troviamo, molto prima che in *Essere e tempo* di Heidegger, questa analisi esistenziale incentrata sul senso di spaesamento che ci assale nel nostro mondo quotidiano, e l'angoscia in cui tutto sembra sprofondare nel nulla, e ci porta alla malinconia più cupa. Questo lo possiamo notare in quel mutamento radicale del suo primo modo böckliniano di dipingere che troviamo nei quadri dipinti a Firenze nel 1910 rispetto ai quadri dipinti a Milano nel 1909.⁶ L'ultimo dei quadri in cui Böcklin è ancora presente, *L'énigme de l'oracle* del 1910 (fig. 1), di cui diremo, parla ancora del mito, della Grecia classica, del presagio e della divinazione; ma una crisi di malinconia, dovuta com'egli ci dice, a una lunga malattia intestinale, ma anche a una crisi spirituale in seguito alla lettura delle opere di Nietzsche, lo portano a un mutamento radicale del suo stesso stile. Questo avviene nel primo vero quadro metafisico in cui traspare tutto il senso dello Inquietante che lo accompagnerà poi per dieci anni ancora e sarà il motivo ispiratore di tutta la sua pittura: *L'énigme d'un après-midi d'automne* dipinto nel 1910 a Firenze (fig. 2).

⁶ Per un approfondimento si rimanda al mio saggio, *Sui presunti quadri böckliniani di Giorgio de Chirico*, in questa rivista.

In questo quadro abbiamo una rottura completa con quello che possiamo ancora chiamare una rappresentazione immediata della realtà; qui non abbiamo infatti più un cielo con nuvole, come avevamo ancora ne *L'énigme de l'oracle*, anzi neanche un cielo, ma lo spazio completamente vuoto, che si apre come una voragine profonda di fronte a noi nel degradare da un verde, che lascia ancora trasparire il segno della luce, al blu notte, il colore dello spazio cosmico; questo passaggio dalla luce (il giallo) al buio (il blu Prussia) si serve di tutti toni e semitoni del verde che è derivato appunto dall'unione del giallo e del blu. Lo spazio cosmico, assolutamente vuoto, senza stelle né altri corpi celesti, forma la volta di una scena, che il pittore ci dice poi essere Piazza Santa Croce a Firenze, in cui anche gli ulteriori elementi della rappresentazione non hanno nulla di verosimile: invece della statua di Dante vediamo una statua senza testa che posa la sua mano su di un albero mozzato; dietro il muro basso che chiude la scena abitata vediamo spuntare l'albero di una navicella, come se la piazza non sia a Firenze, ma un luogo sul mare. La chiesetta a cui è attaccato il muro, ha una porta che è chiusa soltanto da una tenda nera e a fianco di questa v'è ancora un edificio annesso con la stessa apertura della porta chiusa soltanto da una tenda nera; tra la sommità della tenda e il limite superiore delle due porte vediamo apparire soltanto il vuoto, come se la facciata della chiesa non fosse che la quinta di un palcoscenico. La facciata dunque non ha una vera porta, ma solo un'apertura. La statua senza testa poi, a ben guardare, sembra la figura di un uomo con il capo talmente reclinato in se stesso da mostrare solo il collo e dare così l'impressione del capo mozzato; ma questo potrebbe essere un'illusione, oppure è la statua stessa una illusione?

Sullo zoccolo della statua sono iscritte due lettere, una G e una C; sono le iniziali del nome e cognome dell'artista, ma non sono la sua firma, che troviamo a destra al fondo del quadro; la statua non è pertanto la statua di Dante, ma il monumento funebre di Giorgio de Chirico. Dallo zoccolo della statua sgorgano poi a destra e a sinistra due fontane: sono le due vie dello scorrere del tempo, di cui parla Zarathustra al nano che ha portato sulle spalle per la montagna e ha deposto a un crocevia; la prima è la via dell'infinità del tempo nella direzione del passato, la seconda è la via dell'infinità verso il futuro; esse si incontrano nel crocevia, su cui, spiega ancora Zarathustra, sta



fig. 3 G. de Chirico, *L'énigme de l'heure*, 1910



fig. 4 G. de Chirico, *Les plaisirs du poète*, 1913

scritto il suo nome: l'Istante; nell'Istante in cui per la coscienza si attua il loro incontro, si compie e si comprende l'eterno ritorno dell'uguale, l'eternità. Il monumento sepolcrale o la statua dedicata a Giorgio de Chirico è il crocevia in cui si incontrano il suo passato, che appartiene al ricordo, e il futuro, al quale appartiene la sua fama. Sulla destra della statua vediamo due figure in abiti quattrocenteschi che sembrano conversare tra di loro; sono sua madre, che piange la sua dipartita, e suo fratello che pensa invece alla sua gloria futura. Questo quadro ci mostra l'effetto che ha avuto su di lui la lettura di Nietzsche, in particolare la dottrina dell'eterno ritorno; ora comprendiamo che l'entrata che vediamo nella facciata della chiesa, coperta dalla tenda nera, non è nient'altro che il simbolo dell'entrata nel vuoto cosmico, ovvero nel Nulla, così come il suo monumento funebre ci parla della morte che il pittore vede presente di fronte a sé. Ora comprendiamo perché de Chirico scriva a Fritz Gartz, il compagno di studi all'Accademia di Monaco, di aver dipinto nell'estate passata (siamo nel 1910) dei quadri terribili: "*Das was ich hier in Italien geschaffen habe ist nicht sehr groß oder tief (in dem alten Sinn des Wortes) aber furchtbar*", che traduciamo con: "Ciò che ho creato qui in Italia non è grande o profondo (nel vecchio senso della parola), ma terribile"; la traduzione migliore sarebbe "pauroso", "terrificante", ma soprattutto: "Inquietante". Il pensiero dell'eterno ritorno dell'uguale porta con sé il pensiero della propria morte, come anche il senso dell'inutilità di tutte le cose, se tutto eternamente e anche ugualmente ritorna, e provoca pertanto angoscia, tristezza, melanconia, e non semplicemente gioia. Zarathustra cade, infatti, malato dopo aver appreso il senso dell'eterno ritorno dell'uguale, e de Chirico ha avuto la rivelazione di questo quadro in uno stato di morbosa sensibilità in seguito alla sua lunga malattia, come ricorda nel famoso passo scritto nel 1912.

Sempre il senso del tempo è anche il tema di uno dei primi e più bei quadri metafisici, *L'énigme de l'heure* (1910 [fig. 3]), in cui vengono scandagliate le varie dimensioni del tempo, l'attimo segnato dalle lancette dell'orologio, cioè il tempo misurato, lineare, che è il tempo vuoto del viaggiatore che conta il tempo dell'arrivo del treno; poi il tempo pieno della figura in primo piano sulla destra, con lo sguardo rivolto in sé, che è il tempo della coscienza interna, e infine il tempo della piccola figura voltata di spalle nella finestra superiore delle arcate, che guarda verso lo spazio cosmico; tutto viene fissato nell'attimo della riflessione in cui la figura reclinata in se stessa prende coscienza dell'eterno ritorno dell'uguale. Per finire, la fontana in primo piano, simbolo del continuo scorrere del tempo, ha la forma della bara. Ma questa presa di coscienza dell'eterno ritorno dell'uguale che implica la propria morte, per quanto paurosa o inquietante, finisce, sempre seguendo il canto di Nietzsche, nella gioia per l'eternità, anche se una gioia mista alla malinconia. È la gioia della luce autunnale di Torino e delle passeggiate lungo il Pò, di cui Nietzsche ci parla in *Ecce homo*, che egli ritiene simili ad un quadro di Lorrain; questo spiega anche l'albero con le vele in *L'énigme d'un après-midi d'automne*.

Questa gioia pacata della melanconia del paesaggio autunnale è quanto il pittore ci rappresenta nel terzo di questa serie di quadri, *Les plaisirs du poète*, del 1913 (fig. 4). Il poeta è quello che egli chiama nelle sue lettere a Gartz "il poeta più profondo", Friedrich Nietzsche, e i piaceri del poeta

sono pertanto i suoi piaceri, o le sue gioie. Ma di quali piaceri si può godere in una piccola piazza deserta, di fronte ad un edificio che è chiaramente una stazione e in cui non v'è null'altro che una fontana trapezoidale che ha sempre più la forma di una bara, ed in cui l'acqua ha un color verde cupo, da sempre in pittura associato alla paura e alla malinconia? Lo stesso verde cupo lo troviamo nell'ombra anch'essa trapezoidale sulla destra, e naturalmente nel cielo, secondo lo stesso schema del giallo chiaro, o della luce, che degrada attraverso tutti i toni del verde nel blu di Prussia. Tutti i colori fondamentali sono diventati colori binari: il giallo antimonio, o arancio, della piazza illuminata è derivato dall'unione con il rosso; lo stesso colore poi unendosi al blu, diviene verde cupo nell'ombra e nella fontana; nell'edificio della stazione e nel muro dietro cui corre il treno invece il rosso dei mattoni è divenuto ocre scuro, per l'unione con il nero. Il maestro degli enigmi ha anche voluto darci una piccola indicazione in base a cui possiamo scoprire il suo gioco: tra l'edificio centrale e le arcate bianche e bianco ocre sulla sinistra si trova un piccolo spazio vuoto, riempito in basso da una striscia di rosso. È il contrappunto nella armonia e sinfonia dei tre colori fondamentali, rosso, giallo e blu, con il bianco e il nero, che sono l'inizio e la fine della luce. In questa scena, in cui le arcate sulla sinistra sono una specie di gioco illusionistico rispetto alla solidità del piccolo edificio neoclassico, il pittore conduce questo gioco dello spazio e della luce e dei colori, dati per grandi campate, per dimostrare ancor più il suo esser fuori dal mondo della realtà quotidiana. La gioia del poeta, cioè di Nietzsche, è il godere la luce autunnale che indora tutta la piazza, formata dall'unione di giallo e rosso, i colori preferiti del poeta, i caldi colori della vitalità che lottano contro i freddi colori della morte.

Sogno, presagio, e rivelazione

Oltre *Così parlò Zarathustra*, *Ecce homo*, *Umano, troppo Umano*, *Aurora* e *La gaia scienza*, che de Chirico aveva in parte conosciuto già a Monaco, c'è un'altra opera di Nietzsche che ha una decisa influenza su di lui, o che gli apre nuovi orizzonti, e cioè *La nascita della tragedia*. Come è stato ora dimostrato da Victoria Noel-Johnson in base al ritrovamento del registro dei prestiti per la lettura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che de Chirico frequentata nel 1910-1911, il primo libro che egli legge qui è *La nascita della tragedia* in una traduzione francese.⁷ La tesi fondamentale che Nietzsche sviluppa in quest'opera è, come sappiamo, che la tragedia, quale massima espressione della civiltà greca è sorta sulla base dell'apollineo e del dionisiaco, due termini che sono legati non a concetti, ma a due istinti artistici della natura e a due culti religiosi che in base a questi si sono sviluppati. I due tipi di arte hanno infatti la loro base non semplicemente nella vista e nell'udito, ma nei due stati fisiologici dell'esistenza umana, e cioè il sogno (l'apollineo) e l'ebbrezza (il dionisiaco), base delle arti figurative e anche della poesia epica l'uno, e dell'arte senza immagini, della musica, l'altro; è dall'attività del sogno che l'artista plastico trae le forme ideali tramite le quali può "filosofare con il martello": la stessa poesia, afferma citando un passo di Hans

⁷ Cfr. V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze. 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.

Sachs nei *Maestri cantori*, non è che interpretazione del sogno vero.⁸ L'attività del sogno durante il sonno sembra dunque essere quella stessa che nella veglia era sempre stata attribuita alla fantasia, a cui attingeva l'arte. Che cosa significa allora il "sogno vero"? Quale è la verità del sogno?

Chi si è inizialmente posto questo problema in filosofia è stato Schopenhauer (che al tempo della *Nascita della tragedia* Nietzsche chiama "il grande Schopenhauer") nel suo *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*; si tratta di un saggio apparso originariamente su *Parerga und Paralipomena*, che venne tradotto in francese da Auguste Dietrich con il titolo *Essai sur les apparitions et opuscules divers, Première traduction française avec préface et notes par Auguste Dietrich*, Felix Alcan, Parigi, 1912. Questo saggio di Schopenhauer, che viene spesso citato da de Chirico, e di cui ci parla anche Savinio come "un libro intitolato *Delle apparizioni e dei sogni*", viene letto da de Chirico a Parigi nel momento in cui egli tematizza originariamente la propria poetica nei Manoscritti Éluard e Paulhan (1911-1915), redatti originariamente in francese, in cui erano raccolti anche disegni e fogli nei quali aveva tracciato le linee delle "rivelazioni" che sono alla base dei suoi quadri. Un passo dei Manoscritti Éluard è stato preso come la prova della sua lettura del saggio sulle apparizioni afferma decisamente che "la musica – in cui egli allora si era esercitato assieme a suo fratello Alberto Savinio – non può esprimere il *nec plus ultra* della sensazione".⁹ Questo spetta piuttosto alla pittura, in cui si esplicita quel vedere oltre ciò che si è visto, oltre le mura e i limiti del visibile, e che si manifesta a lui come in uno stato di allucinazione morbosa che trascende il vedere comune e che egli chiama la "rivelazione". Questa è strettamente collegata per lui al presagio e al sogno, e con ciò egli si pronuncia per un'arte apollinea e non per l'arte dionisiaca. E proprio toccando il problema del sogno in un altro passo dei Manoscritti, egli ci dice:

"Io credo che come la vista in sogno di una persona è in qualche modo una prova della sua realtà metafisica, la rivelazione di un'opera d'arte è da certi punti di vista la prova della realtà metafisica di alcuni casi che a volte ci capitano, della disposizione nella quale *qualcosa* si presenta alla nostra vista e provoca in noi l'immaginazione di un'opera d'arte; immaginazione che sveglia nella nostra anima talvolta la sorpresa, spesso la meditazione, e sempre la gioia di creare".¹⁰

Il saggio di Schopenhauer si occupa dei problemi del paranormale con la pretesa di darne una soluzione scientifica e metafisica, e risulta perciò abbastanza oscuro.¹¹ Esso ha una qualche rilevanza per de Chirico, in quanto vi si trova svolto il concetto di *presagio*, a cui rimanda il testo ora citato,

⁸ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino 2009, pp. 24-25.

⁹ Cfr. *Scritti I*, cit., pp. 574-659, ove questi testi appaiono anche con relativa traduzione italiana nelle note. Furono pubblicati parzialmente da J.T. Soby in inglese nel 1955, e poi ancora da M. Fagiolo dell'Arco, 1985, e soltanto in quest'ultima edizione in modo completo; sono la fonte essenziale dello sviluppo sua prima poetica metafisica, in quanto oltre ai testi letterari e poesie contengono i disegni che si riferiscono ai i primi quadri metafisici.

¹⁰ G. de Chirico, *Scritti I*, cit., Manoscritti Paulhan, pp. 651-652.

¹¹ Cfr. W. Bohn, *Giorgio de Chirico and the Solitude of the Sign*, in: «Gazette des Beaux Arts», CXVII (133), 1991, pp. 171-172, il quale, del complesso discorso di Schopenhauer considera i passaggi in cui si dice del sogno che esso come percezione intuitiva e non razionale possiede ancora maggior precisione di questa; inoltre, in quanto esso è una forma di comunicazione che dipende dalla volontà, rimanda pertanto a questa come cosa in sé, come autentica realtà metafisica.

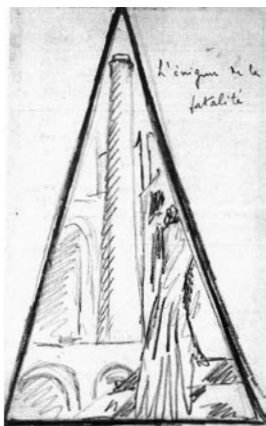


fig. 5 G. de Chirico, studio, *L'énigme de la fatalité*, 1914



fig. 6 G. de Chirico, *L'énigme de la fatalité*, 1914, Kunstmuseum, Basel

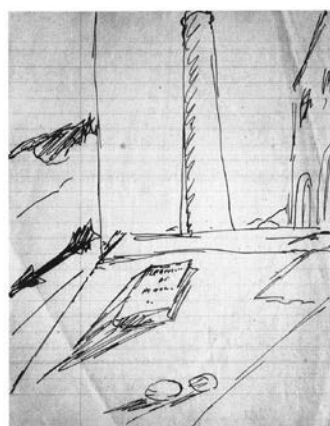


fig. 7 G. de Chirico, *Studio*, 1914

in cui si parla di previsione; il presagio è previsione, ma è poi legato al concetto del destino, tema anch'esso di molti quadri metafisici, e a cui il pittore ha dedicato il quadro *L'énigme de l'oracle*, il primo quadro in cui si annuncia la sua arte nuova.¹² È infatti a questo quadro che allude un passo di una delle prose liriche contenute nei Manoscritti, la quale ci permette anche di identificare la figura voltata di spalle con il filosofo Eraclito, molto amato da de Chirico come da Nietzsche.

In questo quadro vediamo una figura voltata di spalle di fronte alla soglia di un tempio posto su un'altura, con lo sguardo rivolto in basso; sulla parte destra chiude la vista una tenda nera, dietro la quale si intravede la testa di un dio; sulla sinistra ancora una tenda nera, sollevata dal vento, apre lo sguardo sul paesaggio mediterraneo della valle sottostante e sul mare; le due parti del quadro con le rispettive tende sono divise al centro da un muro in mattoni rossi, mentre il suolo è lastricato di pietre dell'età arcaica; esso segna la divisione tra l'interno e l'esterno, in questo caso del tempio, in altri casi della piazza, e infine della stanza, un tema che resterà costante in tutta la pittura di de Chirico; ma vista la clamide e le pietre dell'età arcaica pensiamo naturalmente al tempio greco, e all'opera di Nietzsche sulla tragedia, quindi alla divisione tra lo stato d'animo apollineo, che è caratterizzato dalla visione che l'artista plastico ha nel sogno, e quello dionisiaco, l'apertura alla gioia sul chiaro paesaggio mediterraneo, data dalla tenda sollevata. La figura voltata di spalle è avvolta in una clamide, e con lo sguardo rivolto in basso, come se scrutasse nel proprio interno e stesse meditando sul responso dell'oracolo. È chiaramente un'icona, che ripete la figura di Ulisse che medita sul proprio destino dopo il responso dell'oracolo, nel quadro *Ulisse e Calipso* di Böcklin. Ma una prosa lirica dei Manoscritti di Parigi, quindi del tempo in cui legge Schopenhauer, e in cui parla appunto del presagio, e poi il suo scritto su Böcklin ci permettono di identificare questa figura con Eraclito, molto amato da de Chirico, come da Nietzsche, e ritenuto un vaticinatore:

¹² Questo quadro è certamente anteriore a *L'énigme d'un après-midi d'automne*: le nuvole che qui troviamo ci indicano un paesaggio reale. Queste spariranno dal cielo, che sarà solo la volta del vuoto spazio cosmico, e in cui troviamo la costruzione fittiva di un paesaggio da incubo, onirico o irreale.



fig. 8 G. de Chirico, studio, *Nature-morte. Torino printanière*, 1914



fig. 9 G. de Chirico, *Nature-morte. Torino printanière*, 1914

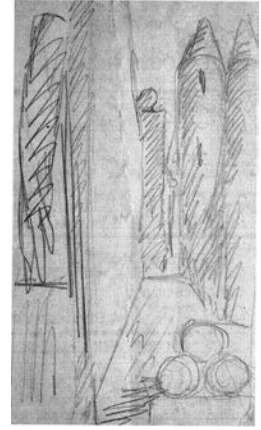


fig. 10 G. de Chirico, *Study*, 1914

“Una delle sensazioni più strane e più profonde che la preistoria ci abbia lasciato è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non senso dell’universo. [...] Pensando a questi templi consacrati a divinità marine ed eretti lungo le coste della Grecia e dell’Asia minore, ho spesso immaginato gli indovini attenti al lamento dell’onda che rifluisce la sera dalla terra adamitica; li ho immaginati con la testa e il corpo avvolti nella loro clamide, in attesa dell’oracolo misterioso e rivelatore. Così immaginai una volta l’Efesio che meditava al primo chiarore dell’alba sotto il peristilio del tempio di Artemide dalle cento mammelle”.¹³

Ancor più chiara è questa identificazione nel suo scritto su Böcklin, in cui parlando degli strani fenomeni psichici delle “rivelazioni” che hanno dato luogo ai suoi quadri metafisici, dice di aver preso da lui la figura di Ulisse per rappresentare Eraclito.¹⁴

Di Eraclito ci è tramandato infatti il detto che dice: “Il dio il cui tempio è a Delfi non dice e non nasconde (*oute legei, oute kriptei*), ma indica (*semainei*)”.

¹³ G. de Chirico, Manoscritti Éluard, *Le sentiment de la Préhistoire*, in *Scritti/1*, cit., p. 625.

¹⁴ Cfr. Il saggio apparso originariamente in «Il Convegno» I, maggio 1920, pp. 47-53; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 704-711: “Strani e inspiegabili fenomeni che fecero già meditare Eraclito sott’i portici del tempio di Diana, nell’antica Efeso; e forse la sua figura idropica assumeva in quei momenti la sovranità dolorosa dell’Ulisse che Böcklin rappresentò in riva al mare, ritto sopra gli scogli dell’isola di Calipso” (p. 708). Recentemente è apparsa una monografia su de Chirico di N. Velissiotis, *La nascita della metafisica nell’arte di Giorgio de Chirico*, Edizioni del Centro ellenico di cultura, Milano 2011, in cui l’autore identifica per la prima volta la statua dietro il paravento giustamente con l’Hermes di Prassitele che de Chirico aveva visto a Olimpia (*Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 2002, p. 24); nella figura vista di spalle, l’icona di Ulisse di Böcklin egli vede la figura dell’argonauta pronto a partire verso nuovi lidi, non lontana dal precedente dipinto del 1910 *La partenza degli argonauti* e, infine, il luogo del quadro nella piazza di un paesino del Pelio sopra Volos, Makrinitsa, detto anche “il balcone della città di Volos” (pp. 11-12). Nel 1993, F. Benzi aveva localizzato il quadro nel tempio di Atena Nike sull’Acropoli; cfr. F. Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico - Pictor Optimus*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi e M. G. Tolomeo Speranza, Roma 1993 e nel suo saggio in questa rivista.



fig. 11 G. de Chirico, *Le destin du poète*, 1914

fig. 12 G. de Chirico, *Le jour du fête*, 1914

Il senso dell'oracolo è cioè sempre ambivalente: *oute legei*, cioè non parla semplicemente, non ha la forma del dire propria della logica, eppure non nasconde, il che vuol dire che oltre il suo apparente non senso, c'è un senso autentico che può essere presagito, colto solo da chi sa capire l'indicazione nascosta che egli dà, rivela; allo stesso modo nella vera opera dell'artista v'è all'origine una rivelazione, una indicazione di senso, il presagio.

Il presagio è per Schopenhauer il terzo gradino del sogno, inteso questo come fenomeno globale, cioè come il sogno del dormiente, come il fenomeno del sonnambulismo ed infine come previsione, presagio, o veggenza. Schopenhauer intende i primi due gradi del sogno del veggente come sogno *teorematico*, che prevede esattamente un evento, e del sogno *allegorico*, nel quale l'evento previsto è nascosto nella forma allegorica od analogica; il terzo grado del sogno preveggenze, che non è arrivato sino al grado della memoria, e di cui si ha comunque qualche segno nella coscienza è appunto il presagio, che per lui è quasi sempre un triste presagio "perché nella vita la tristezza è sempre maggiore della gioia", ovvero il sentimento sinistro di una sciagura incombente.¹⁵

Come si è detto, Schopenhauer intende dare una spiegazione scientifica, cioè fisiologica, e poi una spiegazione metafisica di tutti questi fenomeni del sogno, del sonnambulismo, e della preveggenza. Partendo dal fenomeno base del sogno, e cioè dalle visioni che non provengono da stimoli esterni, ma solo interni, e cioè dal sistema gangliare, egli si propone di spiegare come mai tramite questi stimoli interni sia la nostra sensibilità, che la nostra coscienza, possano avere autentici rapporti con il mondo esterno, come appunto avviene nel caso del sonnambulismo. Questo comporta la ricostruzione della completa fisiologia del sogno, e l'autentica distinzione tra la coscienza dormiente e quella desta.¹⁶

¹⁵ Cfr. A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, in *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Wolfgang Freiherr Von Lohneysen, Frankfurt a.M. 1963, vol. IV, p. 310.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 291 e sgg. Abbiamo analizzato dettagliatamente queste spiegazioni di Schopenhauer nel nostro saggio: *'Quid est rerum metaphysica?'*, in *G. de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, a cura di C. Crescentini, Atti del Convegno europeo di studi, Roma 1999, Mascheitto Editore, Firenze 2002,

De Chirico sembra dunque seguire Schopenhauer per quanto riguarda la sua trattazione del fenomeno del presagio, che è appartenuto, per il pittore, all'umanità sin dalle più lontane origini del mito, anche se ci rendiamo conto che egli si sta muovendo in una ben diversa direzione rispetto ad una spiegazione fisiologica data nel *Saggio sulle apparizioni*. È chiaro che ciò che lo interessa è la dimensione metafisica del presagio che egli vuole saldare con il fenomeno della rivelazione, vedendo quindi in esso quello sguardo nell'enigma del tempo e della vita che ci apre il senso del nostro destino e che è alla base dell'opera d'arte metafisica. Il presagio resta, come l'opera d'arte, una rivelazione che ci spiega il senso della nostra vita, aprendoci lo sguardo nella via alla quale essa è inviata o destinata: questo sguardo, che egli chiama rivelazione, sopravviene come una visione in cui, rispetto allo stato di cose che ci è dato dalla *aisthesis*, cioè al livello fenomenico, ci balena all'improvviso ciò che invisibilmente le tiene insieme e ci *indica* la loro *destinazione*, cioè la loro direzione, il senso in cui vanno e in cui trovano il loro compimento.

Questo indicare la direzione o la nostra destinazione viene già simbolizzato nei disegni inseriti in questi manoscritti, come nel disegno n. 4 (fig. 5), da un guanto di zinco che indica in basso una scacchiera, quella in cui si giuocano i destini dell'uomo, costituito da un triangolo in cui questi elementi sono iscritti;¹⁷ sul foglio in alto è scritto anche il titolo: *L'énigme de la fatalité*, che sarà anche il titolo della tela derivata da questo disegno, nel 1914 (fig. 6); in un altro disegno dello stesso periodo, il n. 21 (fig. 7), il guanto sarà sostituito da una freccia, sul lato sinistro del libro posto sul tavolo con due uova;¹⁸ sul libro è scritto il titolo, *Le aventure di Pinocchio*. Sia il guanto, che la freccia, indicano nei due quadri la stessa cosa, cioè la freccia del tempo e la via che è la nostra destinazione; tutto segue una logica dei segni che non è la logica del linguaggio e del pensiero comune, ma una logica che può essere sviluppata, in pittura e in filosofia, a partire dalla mentalità infantile, cioè sovvertendo l'ordine della rappresentazione comune della realtà, e avvicinandosi alla follia. La nuova pittura e la filosofia che questa deve esprimere ci vengono mostrate nel disegno n. 23 (fig. 8), in cui il guanto è attaccato sulla soglia laterale sinistra di una finestra che dà su di una piazza, dominata sullo sfondo da un castello; il guanto ci dà il disegno di una mano con l'indice rivolto verso il piano della finestra, su cui sono posati un libro, due uova e un carciofo, mentre dietro l'angolo si intravede appena un monumento equestre;¹⁹ il disegno è stato sviluppato nel quadro del 1914, *Nature morte. Torino printanière* (fig. 9), che presenta gli stessi elementi, solo che la finestra non ha più la forma di un rettangolo, ma di un trapezio. Il libro è ormai diventato *Così parlò Zarathustra*, come si può evincere dal colore giallo della copertina che è quello della sua edizione in traduzione francese. La finestra è quella della camera di Nietzsche che dà su Piazza Carignano, con il palazzo dei Savoia, e sullo zoccolo del monumento equestre è scritto Vittorio Emanuele II; il carciofo è una immagine presa da un sogno angoscioso fatto da de Chirico, e indica

pp. 165-200, in particolare pp. 176-178.

¹⁷ Abbiamo numerato i disegni contenuti nei Manoscritti (n. 1-29) secondo l'ordine in cui essi appaiono nel volume *Scritti/1*, cit., così, secondo la nostra numerazione, il disegno n. 4 è alla p. 278. Del guanto di zinco si parla anche in uno scritto lirico in «Valori plastici», *Zeusi l'esploratore*, ora in *ivi*, p. 320.

¹⁸ V. *ivi*, p. 640.

¹⁹ V. *ivi*, il n. 23, p. 642.

l'asperità delle sofferenze della vita di Nietzsche, mentre l'uovo è il simbolo della nascita e della morte (da notare che nel disegno le uova erano due).

Nel disegno n. 24 (fig. 10) viene rappresentata di nuovo la stessa finestra con lo stesso quanto sul lato sinistro e la vista su Palazzo Carignano, mentre il monumento equestre è visto di spalle e lascia apparire solo la sagoma enorme del cavaliere che sembra quasi un edificio della piazza stessa; su di un cubo che giace sul suolo della piazza sono poste tre palle di cannone; il tutto è appena abbozzato.²⁰ Dal disegno è tratto il quadro *Le destin du poète*, sempre del 1914 (fig. 11), cioè il destino di Nietzsche, che il pittore in una lettera all'amico Fritz Gartz del dicembre 1910 chiama il poeta più profondo,²¹ e che è rappresentato da una piccola ombra nera che appare, come nel quadro precedente, sulla destra; il libro e l'uovo sono la sua eternità di poeta e la sua morte incombente. Dello stesso periodo, prima metà 1914, abbiamo un ultimo quadro *Le jour de fête* (fig. 12), sintesi dei precedenti tre disegni; qui riappare infatti sulla soglia sinistra della finestra la freccia, indicatrice del destino del poeta-filosofo, il libro è sostituito da una pergamena arrotolata, segno della lunga posterità che lo attende, e che lo avvicina alle pergamene tramite cui ci sono giunti i testi di Eraclito; il Palazzo Carignano sembra incunearsi nella finestra e volerla spaccarla in due. I lati della finestra infatti si stanno piegando verso il pavimento, come se stesse sta crollando e inghiottendoli; il giorno di festa è dunque il giorno in cui Nietzsche scrive dalla sua stanza in Piazza Carignano a Jakob Burckhardt, a Basilea, la lettera per la quale il suo spirito di poeta entra nella divina follia.

È la lettera del 6 Gennaio 1889, il cui timbro postale è del 5.1.1889 [sic!], che riportiamo soltanto per l'identificazione dei quadri in questione. La lettera inizia appunto così:

²⁰ V. *ivi*, il n. 24, p. 643.

²¹ Questa lettera è di grande importanza per la datazione dell'inizio della Metafisica, che è qualcosa di completamente nuovo non solo per de Chirico, ma per tutta la pittura europea. Essa fa parte della corrispondenza che de Chirico tenne con l'amico di studi all'Accademia delle Belle Arti di Monaco di Baviera dopo il suo ritorno in Italia e furono per la prima volta edite dal Roos in tedesco, sulla base di fotocopie dell'originale di cui ignoriamo il possesso e tradotte da me in lingua italiana sono state pubblicate per la prima volta in italiano e in inglese in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 551-558 e 559-567. Nella lettera di cui parliamo, che ci è giunta con una doppia datazione, di cui una è stata cancellata: Florence 26 [24 *Jullet* cancellato] *Januarii* 1910, de Chirico, dopo i convenevoli, scrive:

"Lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? [...] si chiama Arnold Böcklin, egli è l'unico uomo che abbia dipinto quadri profondi. Lei sa ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente lei mi parlerà subito di Dante o di Goethe, o di altra gente. – Sono tutti dei malintesi – il poeta più profondo si chiama Federico Nietzsche".

Quanto alla doppia datazione, la data cancellata 24 *Jullet*, indica da sola che la lettera è stata scritta dopo il 24 luglio 1910, e quindi non il 26 gennaio del 1910. La correlazione dell'insieme delle dodici lettere del carteggio conferma che la lettera nella quale de Chirico annuncia di fatto la scoperta della pittura metafisica può solo essere stata scritta a fine 1910, precisamente il 26 dicembre, analisi che conferma la datazione dei primi quadri metafisici dipinti a Firenze nella seconda metà del 1910. L'erronea interpretazione della datazione a gennaio 1910 della lettera da parte di P. Baldacci e G. Roos ha indotto gli stessi a retrodatare in modo sbagliato la data della nascita dell'arte metafisica di un anno. La discussione delle tesi di Baldacci e Roos si trova nel numero 7/8 di «Metafisica», in P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910*, pp. 19-55; R. Dottori, *Dalla poesia di Zarathustra all'estetica metafisica*, *ivi*, pp. 93-116; P. Picozza *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «Metafisica» n. 9/10, 2011, pp. 28-60. Per la parte contraria vedi Gerd Roos, *La vie de Giorgio de Chirico. Un'autobiografia di Angelo Bardi del 1929*, in «ON-Otto-Novecento», n. 1. 1997, pp. 1-22; *Id.*, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, ed. Bora, Bologna 1999; Paolo Baldacci, *Novità sul fronte de Chirico: la pittura metafisica è nata a Milano nel 1909, e non nel 1910*, che è una recensione del libro di Roos da lui già conosciuto, in «Giornale dell'arte», dicembre 1994; *Id.* *De Chirico 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997; infine P. Baldacci-G. Roos, *De Chirico*, Padova Palazzo Zabarella, 20 Gennaio-27 Marzo 2007, Marsilio, Venezia 2007. Per un breve riassunto della problematica, v. K. Robinson, *Periodo fiorentino 1910-1911. Cronologia biografica e documentazione*, in «Metafisica» n. 11/13, 2014, pp. 163-170.



fig. 13 G. de Chirico,
Mélancolie d'un après-midi,
1913, Centre Pompidou,
Parigi

fig. 14 G. de Chirico,
La promenade du philosophe,
1914

“Caro signor professore, anzitutto io sarei molto più volentieri professore a Basilea che Dio; ma non ho osato spingere tanto avanti il mio privato egoismo per abbandonare per lui la creazione del mondo. Lei vede quanti sacrifici bisogna fare dove e quando si vive. – E tuttavia mi sono affittato una cameretta da studente che sta di fronte a Palazzo Carignano (nel quale io sono nato come Vittorio Emanuele) e che per di più mi permette di ascoltare dalla mia scrivania la stupenda musica al di sotto di me, nella *Galleria Subalpina*”.

Nel poscritto della lettera scrive ancora:

“Io vado dappertutto con la mia giacca da studente, batto qua e là la mano sulle spalle di qualcuno e dico: *siamo contenti? Son dio, ho fatto questa caricatura. ...* Domani viene mio figlio Umberto con la cara Margherita, che io riceverò qui in maniche di camicia. Il resto per la signora Cosima... Ariadne... che di quando in quando per incantesimo viene portata qua”.²²

Egli è comunque conscio della sua paranoia, tanto da terminare la lettera con questa frase:

“Lei può fare di questa lettera qualsiasi uso, che non danneggi però la mia reputazione a Basel.”

Nietzsche aveva secondo de Chirico il presagio del suo destino, come anche quello di essere un destino per il proprio tempo e il proprio mondo. Il presagio ci indica, a un livello di coscienza superiore del sogno, come in un “sogno a occhi aperti”, il senso o la direzione degli eventi secondo

²² Cfr. F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Hrsg. von K. Schlechta, München 1966, pp. 1351-1352.

la realtà metafisica nascosta alla logica della ragione. Questa destinazione è il senso, e insieme la fatalità, perché non stabilito dall'uomo, ma all'uomo solo apparso.

Ma c'è infine un modo di interpretare il sogno e il presagio che non è quello di Schopenhauer, e che non riguarda quindi il suo presunto accesso alla realtà metafisica della volontà, ma piuttosto la spiegazione della relazione tra la veglia e il sogno, quella che Sigmund Freud stava sviluppando in quegli anni, permettendoci di svelare i meccanismi in base ai quali esso è costituito, e di penetrare nei segreti della nostra psiche, così come per Schopenhauer esso ci permetteva di penetrare nei segreti del mondo metafisico, cioè della Volontà. Ora poiché la rivelazione è per de Chirico legata al presagio, e il presagio è per Schopenhauer lo stadio più avanzato del sogno, possiamo chiederci se i meccanismi psichici del sogno così come egli li ha letti in Schopenhauer possano offrirci anche una qualche possibilità di spiegazione per ciò che de Chirico chiama "rivelazione", e che costituisce la visione originaria dell'opera d'arte metafisica. Ma possiamo inoltre anche chiederci se non possiamo avere una luce maggiore non da un punto di vista non metafisico, ma artistico, da parte di Freud. Questo perché il lavoro onirico è, nei suoi processi di condensazione e di spostamento, un processo di raffigurazione e soprattutto una rappresentazione per simboli, e questo può quindi farci pensare che esso sia strettamente affine alla produzione simbolica dei quadri metafisici. Ci si può chiedere allora se il rapporto tra l'inconscio, il preconcio e la coscienza, di cui parla Freud, possa darci una qualche spiegazione del momento della rivelazione, del quale de Chirico non si sa spiegare l'origine. Di fatto de Chirico ci dice della rivelazione che arriva improvvisa, in modo del tutto spontaneo, e già completa nel suo contenuto visivo, tanto che l'autore dovrà solo tracciarne le linee sulla tela, e ciò potrebbe far pensare che all'origine dell'opera d'arte, in particolar modo nella pittura, in quanto produttrice di immagini, vi sia, pur se nello stato di veglia, la stessa attività inconscia che è poi alla base della produzione di immagini nella attività onirica, e precisamente quella attività che usa o inventa immagini per esprimere pensieri. La produzione inconscia dell'opera nello stato di veglia sarà infatti l'idea di cui si approprierà a partire dagli anni 1923-1924 tutto il mondo dell'arte surrealista, e diventerà per essi, che all'origine si richiamano direttamente a de Chirico, il principio stesso dell'opera d'arte, l'automatismo.²³



fig. 15 G. de Chirico, *La conquête du philosophe*, 1914, The Art Institute of Chicago

²³ Nella quarta di copertina de «La Révolution surréaliste» si dichiara apertamente: «Questo primo numero della Rivoluzione surrealista non offre alcuna rivelazione definitiva. I risultati ottenuti dalla scrittura automatica, il racconto dei sogni, sono riportati, ma non viene presentato alcun risultato di ricerche, di esperienze o di lavori fatti: bisogna per tutto aspettare l'avvenire». Poi, dopo una prefazione di J.A. Boiffard, Paul Éluard, Roger Vitrac, che fa l'apologia del sogno raccontato tutte le mattine in famiglia, e proclama che «il realismo significa potare le piante, il surrealismo significa potare la vita», si pone la questione se il suicidio sia una soluzione, e si aprono infine le chiuse dell'inconscio con il racconto dei sogni di de Chirico, di André

L'automatismo costituisce, secondo Breton, il principio stesso del surrealismo, e viene da lui definito così nel suo Manifesto: "Surrealismo. Automatismo psichico per il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in altra maniera il funzionamento reale del pensare. Il dettato del pensare nell'assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale". Come ci racconta Maurice Nadeau nella sua *Histoire du Surréalisme*, Freud, de Chirico, Picasso sono riconosciuti come gli idoli e maestri del movimento.²⁴ Il problema è però se questo esercizio automatico del pensare che essi ritengono parallelo a quello del sogno possa essere posto sulla stessa base del fare arte: problema che esiste, dato che all'origine il surrealismo si è richiamato a de Chirico e Freud.

Questo problema però, ha un duplice significato: anzitutto se, in un senso molto lato, alcuni dei sogni avuti da de Chirico, in particolare quelli del periodo della elaborazione della sua poetica, ad esempio il sogno dei due carciofi di ferro, che è alla base di tre importanti quadri metafisici, *Mélancolie d'un après-midi*, 1913 (fig. 13), *Le promenade du philosophe* (fig. 14) e *La conquêt du philosophe* (fig. 15), entrambi del 1914, possa aiutarci a capire alcune delle opere di de Chirico, in particolare i segreti delle sue rappresentazioni enigmatiche; in un senso più stretto invece, che è quanto pretendono i surrealisti, se i processi psichici descritti da Freud, come l'automatismo, la condensazione e la rimozione, possano essere effettivamente alla base dell'opera d'arte: questo vorrebbe dire che si possa ritrovare l'origine dell'opera d'arte nei conflitti dell'inconscio da cui ha origine il sogno allo stesso modo che l'attività artistica, e sulla base della analisi dell'attività onirica risalire al segreto significato di queste opere d'arte, come in fondo pensava lo stesso Nietzsche per quanto riguardava il momento apollineo nelle arti figurative.

Freud, l'interpretazione dei sogni e dell'opera d'arte

In realtà il significato dell'automatismo non è certo pensato da Freud per spiegare la produzione artistica, ma la produzione delle immagini oniriche sulla base dell'inconscio, del suo "principio del piacere" e i suoi conflitti con il preconsciouso, che sorgono nello stadio infantile e non si manifestano alla coscienza, e sono poi alla base dell'isteria e delle nevrosi, come ci risulta in modo assai chiaro dal suo testo fondamentale, *L'interpretazione dei sogni*.

Il problema fondamentale che Freud si pone nella *Interpretazione dei sogni*, e di cui parla espressamente solo alla fine dell'opera è quello della origine della produzione onirica dall'inconscio e della funzione che vi svolge. Poiché l'inconscio però da solo non può fare nulla, per operare esso deve essere pensato assieme a un altro sistema, il preconsciouso. Dopo aver molto riflettuto, avendo detto che non si può averne la certezza assoluta, egli giunge alla fine alla seguente conclusione: "Dobbiamo dunque ammettere che alla formazione del sogno partecipano due tipi di processi

Breton, René Gauthier, e vengono riportati testi automatici di Marcel Noll, Robert Desnos, Max Morise, Louis Aragon, ecc.

²⁴ Cfr. M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme, suivie de Documents surréalistes*, édition du Seuil, Paris 1964, p. 64, che cita anche la fotografia di Germaine Berton del movimento surrealista, in cui appaiono attorno a lei tutti i componenti del movimento, Aragon, Artaud, i due fratelli Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Cretil, de Chirico, Delteil, Desnos, Éluard, Ernat Gérard, Limbour, Lübeck, Malink, Morise, Naville, Noll, Man Ray, Savinio, Sopault, Vitrac.

psichici, di natura diversa; uno crea pensieri onirici perfettamente corretti, equivalenti al pensiero normale; l'altro procede con essi in modo assai strano, scorretto". Questo ultimo processo è il lavoro onirico vero e proprio. Ma da che cosa deriva? Per rispondere egli ricorre alla teoria dell'isteria che è stata all'inizio dei suoi studi; anche nell'isteria si trovano dei pensieri perfettamente corretti, equivalenti ai pensieri coscienti, finché non vi si insinuano dei sintomi isterici che producono pensieri scorretti: questi sono pensieri normali che hanno subito un trattamento anormale e sono stati tradotti in sintomo mediante quattro tipi di attività; *condensazione, formazione di compromessi, associazioni superficiali, occultamento di contraddizioni*, procedendo nel senso della regressione. Dalla teoria dell'isteria si deduce pertanto il principio che: "una tale elaborazione psichica anormale di una successione di pensieri normali si verifica solo quando quest'ultima si è fatta traslazione di un desiderio inconscio che deriva dal materiale infantile e si trova in stato di rimozione. In accordo con questo principio abbiamo fondato la teoria del sogno sull'ipotesi che il desiderio motore del sogno abbia origine in ogni caso dall'inconscio, il che, come abbiamo ammesso noi stessi, non sempre si può dimostrare, ma nemmeno respingere".²⁵

Il sogno dunque non farebbe che portare avanti il lavoro dell'inconscio che si svolge già nel diurno, e la stessa produzione di pensieri scorretti, in cui consiste il lavoro onirico vero e proprio, assolve la funzione di completare quanto non si è riusciti nel lavoro diurno. Il problema è sapere le cause della rimozione. Qui Freud sviluppa la sua ipotesi dei due processi associativi, associazione primaria e associazione secondaria, del loro rapporto e dei conflitti che sorgono da questo nell'apparato psichico, e che regolano in fondo non solo la produzione onirica, ma lo stesso sviluppo della persona. Il primo sistema ha bisogno quindi di un secondo sistema, che esercita la funzione di controllo e di censura della produzione e associazione inconscia, che è il sistema del preconcio o della associazione secondaria. Perché il secondo sistema possa comunicare e interagire con il primo ha bisogno pertanto del controllo di tutto il materiale mnestico, per scegliere le rappresentazioni che sono nella memoria e usarle per inibire la eccessiva accumulazione di eccitazione, allontanare quelle che producono una eccessiva tensione ed eccitazione nel sistema primario, investendo il ricordo spiacevole in modo da evitare la liberazione del dispiacere; è questo naturalmente il principio della rimozione di immagini spiacevoli che il preconcio effettua sull'inconscio.²⁶

Definendo i due sistemi e il loro rapporto, che Freud chiama processo primario e processo secondario, egli parla del secondo sistema come quello che deve inibire in parte o correggere i processi del primo. Il primo tende alla scarica dell'eccitamento per stabilire grazie alla quantità d'eccitamento così raccolta un'identità di percezione; il processo secondario abbandona quest'intento per raggiungere, invece di questo, un'identità di pensiero.²⁷

²⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, pp. 540-541.

²⁶ *Ivi*, p. 543.

²⁷ Freud dice testualmente: "L'intero atto del pensiero è soltanto una via indiretta, che va dal ricordo di soddisfacimento, preso come rappresentazione finalizzata, all'investimento identico del medesimo ricordo, il quale deve essere raggiunto passando per le esperienze motorie. Il pensiero deve interessarsi alle vie di comunicazione delle rappresentazioni senza lasciarsi sconcertare dall'identità di queste".

Da questi conflitti tra i due sistemi e dal materiale represso derivano sia il sogno che l'isteria,²⁸ e Freud arriva alla fine a sostenere che soltanto introducendo le forze sessuali del piacere e del dispiacere è possibile colmare le lacune riscontrabili nella teoria della rimozione, individuandole nelle forze motrici che sono alla base dei sintomi psiconevrotici; egli lascia però in sospeso la questione se l'elemento sessuale infantile sia anche il requisito necessario per spiegare il sogno, perché è indimostrabile, e ammette che già con l'aver derivato il sogno dall'inconscio è andato oltre di un passo dal dimostrabile.²⁹

Le osservazioni per noi più interessanti di Freud vengono alla fine del libro sulla *Interpretazione dei sogni*, quando affronta il problema del rapporto tra l'inconscio e la coscienza come il tema più generale della realtà e del sogno. Il problema non è per lui, diversamente che da Theodor Lipps, quello di spiegare l'inconscio dal punto di vista della coscienza, ma di considerare l'inconscio come il tutto della realtà psichica, di cui il preconscious e infine la coscienza sono soltanto una parte. L'inconscio non è semplicemente, come vuole Lipps, la base generale della vita psichica, ma il cerchio maggiore che racchiude in sé il cerchio minore del conscio. E qui Freud si lascia andare ad una affermazione veramente metafisica: "L'inconscio è lo psichico reale nel vero senso della parola, altrettanto sconosciuto nella sua natura più intima quanto lo è la realtà del mondo esterno, e a noi presentato dai dati della coscienza in modo altrettanto incompleto, quanto il mondo esterno dalle indicazioni dei nostri organi di senso".³⁰ Numerose attività del sogno vanno quindi attribuite al pensiero inconscio attivo anche di giorno. Così Freud perviene ad una osservazione che conferma quanto stabilito da Schopenhauer con il suo concetto di presagio, che verrà assunto da de Chirico come base del suo concetto di rivelazione. Freud cita in proposito gli esempi del poeta Goethe e del fisico Helmholtz: "Dai resoconti di uomini estremamente produttivi, come Goethe e Helmholtz, sappiamo piuttosto che l'essenziale e il nuovo delle loro creazioni è venuto loro in mente all'improvviso, giungendo alla loro percezione quasi già compiuto. Il concorso dell'attività conscia non può d'altro canto stupire nel caso in cui è richiesta una tensione di tutte le nostre forze spirituali. Ma è prerogativa di cui l'attività conscia abusa abbondantemente quella di nascondere ai nostri occhi ogni altra attività con cui essa coopera".

Freud va qui tanto avanti da incontrare Schopenhauer, parlando della importanza storica dei sogni che hanno determinato ad esempio un condottiero a compiere una impresa temeraria, che ha inciso nella storia, mutandola; certo, non c'è qui tanto una previsione del futuro, ma comunque il senso del presagio, che Schopenhauer considera come il terzo grado del sogno. Freud stesso ammette qui che

²⁸ Pertanto Freud conclude: "il sogno ci dimostra che il materiale represso continua a sussistere anche nell'uomo normale, e rimane capace di prestazioni psichiche. Il sogno stesso è una delle manifestazioni di questo materiale represso. [...] Ciò che è represso psichicamente, ciò che nella vita vigile è stato ostacolato nella propria espressione dalla reciproca eliminazione delle contraddizioni, ed escluso dalla percezione interna, trova nella vita notturna, e sotto il dominio delle formazioni di compromesso, mezzi e vie per imporsi alla coscienza. [...] L'interpretazione del sogno è la via regia che porta alla conoscenza dell'inconscio nella vita psichica" (*ivi*, p. 549).

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 547-548.

³⁰ *Ivi*, p. 553. Contro di lui, che sostiene, da filosofo, che la coscienza è il carattere indispensabile dello psichico, egli obietta da medico che i processi ideativi più complessi e corretti che si possono riscontrare in un sogno, a cui non si può negare il nome di processi psichici, possono verificarsi senza stimolare la coscienza dell'oggetto. Egli deve però a questo punto sostenere che il filosofo e il medico non trattano della stessa cosa.

cio ci stupisce solo se consideriamo il sogno come una potenza estranea rispetto a forme psichiche più familiari, “non più quando si considera il sogno come una forma espressiva di impulsi sui quali di giorno pesa una resistenza, e che di notte ha potuto attingere a rinforzi provenienti da fonti di eccitamento profonde”; ed egli conclude identificando questo potere dell’inconscio, che si rivela nel sogno, con il demoniaco: “Il rispetto che i popoli antichi avevano per il sogno è però un omaggio, fondato su di una intuizione psicologica esatta, a ciò che di indomito e indistruttibile è nell’anima umana, al demoniaco che fornisce il desiderio del sogno e che ritroviamo nel nostro inconscio”.³¹

Il demoniaco in questo senso è ciò che per Platone è semplicemente *to deinon*, il terribile, ma anche il divino. Alla fine del suo libro quindi Freud stesso ammette anche che in fondo l’antica credenza che il sogno ci mostri il futuro non è del tutto priva di un fondamento di verità, ma questo non nel semplice senso della previsione: “Rappresentandoci un sogno come appagato, il sogno ci porta certo verso il futuro; ma questo futuro, considerato dal sognatore come presente, è modellato dal desiderio indistruttibile a immagine di quel passato”. Il suo processo di simbolizzazione ci può ricondurre attraverso i suoi meandri ai conflitti originari dell’uomo, che sono per Freud i conflitti di ordine incestuale, rivelati anch’essi originariamente dal mondo mitico e dalla tragedia greca, in primis da Edipo, dato che l’energia che lo anima è fondamentalmente per Freud l’energia sessuale. Giustamente però Paul Ricoeur³² ha visto in questo il limite del pensiero di Freud: egli resta sempre teso nello sguardo verso il passato e vede pertanto lo sviluppo della psiche sempre in senso regressivo, mai in senso progressivo, come sviluppo della psiche infantile verso il futuro.

In realtà però non è questa tesi “metafisica” di Freud che può essere usata positivamente per comprendere sia de Chirico, che il surrealismo, perché nonostante si voglia con Freud spiegare tramite l’inconscio quello stato della coscienza che de Chirico chiama rivelazione, è indubbio che il momento essenziale dell’opera d’arte, la fantasia, appartiene, com’egli chiaramente dice, al preconscious; ammesso anche che la fantasia possa operare spinta dal suo rapporto conflittuale con l’inconscio, è anche chiaro per Freud che il momento ideativo vero e proprio appartiene al preconscious che tende alla identità del pensiero, e non all’identità di percezione del puro principio di piacere.

Se dunque l’automatismo, che risponde alla funzione originaria dell’inconscio, possa effettivamente essere il principio della produzione artistica, è quanto mai problematico non soltanto che perché lo ritroviamo alla base della psicologia delle nevrosi (che l’arte confina con la pazzia è ammesso dallo stesso de Chirico³³), ma perché un inconscio allo stato puro non lo troviamo mai,

³¹ Cfr. *ivi*, p. 554.

³² Vedi le diverse relazioni di P. Ricoeur tenute a Roma ai Convegni sulla Demitizzazione, organizzati dal 1960 al 1997 (l’anno della morte di Castelli) all’Università di Roma e pubblicati nella sua rivista «Archivio di Filosofia», la maggior parte delle quali sono state poi raccolte da P. Ricoeur, in: *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1977, 2ª edizione 1995. In una prima di queste conferenze, *Herméneutique et réflexion*, in: *Demitizzazione e immagine*, «Archivio di Filosofia», Cedam, Padova 1962, Ricoeur parla del conflitto di due diverse ermeneutiche, una ermeneutica come archeologia della coscienza, che è quella di Freud e di Nietzsche, che interpretano la coscienza sempre dal punto di vista della sua origine, e l’ermeneutica come escatologia, che è quella della fenomenologia della religione, e della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel vedono la coscienza dal punto di vista del fine da raggiungere, ove poi il fine come sapere assoluto della Fenomenologia hegeliana è negato dal problema del male; cfr. *ivi*, pp. 32-33. Questo tema è poi svolto in tutta la sua ampiezza nelle seguenti relazioni e negli ulteriori articoli raccolti nel libro, *ivi* inclusa la sua *Interpretazione di Freud*.

³³ Cfr. *Sull’arte metafisica, Pazzia e arte*, in *Scritti/1*, cit., p. 289: “Che la pazzia sia fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d’arte ciò è una verità d’assioma. Schopenhauer definisce pazzo l’uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d’acume ché infatti ciò che la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa”. Se si rompe questa rete di rapporti



fig. 16 G. de Chirico, *Le vainqueur*, 1914

come ben ci dice Freud; l'inconscio non può operare mai a livello ideativo senza il preconscious, che è una seconda e più sottile regolazione di investimento di energia, capace anche di elaborare ed impiegare il materiale mnestico del desiderio come censura allo sprigionamento del dispiacere.

Non possiamo seguire oltre la tematica della relazione tra i processi ideativi, in cui domina il principio di rimozione e di investimento di energia, e i processi percettivi, che si connettono ai processi ideativi; possiamo solo avvertire che, per Freud, alla fine la coscienza, intesa come un organo di senso "C" è capace di creare una nuova serie qualitativa oltre quella della relazione tra inconscio e preconscious, e con ciò una nuova regolazione, quella teleologica del pensiero, che può produrre il sovrainvestimento di energia sulla quantità mobile del piacere. Questo costituisce la prerogativa dell'uomo rispetto agli animali, e questo costituisce anche

per de Chirico il principio della stessa opera d'arte. In conclusione, il processo ideativo dell'opera d'arte non si trova sullo stesso piano del sogno così come lo concepisce Freud, come frutto del solo Inconscio, così come la forza originaria dell'Inconscio che, manifestandosi nel sogno, è capace di presagire o produrre avvenimenti, risolvere problemi scientifici e matematici, comporre poesie, non può essere ricondotta alla pura energia sessuale; la forza demoniaca che ne è alla base o finisce come in Schopenhauer per essere la manifestazione della originaria cosa in sé, la volontà cosmica, o diviene un principio monco, regressivo, dello sviluppo del soggetto: ma questo non potrà spiegare mai né il sogno stesso, né l'arte. È al primo di questi due concetti che è legata per Nietzsche e de Chirico la creatività dell'arte, che chiamano la rivelazione.

E tuttavia da alcuni studiosi come Willard Bohn, Paolo Baldacci, Gerd Roos, ci sentiamo dire che nei quadri metafisici i cannoni e le palle da cannone, le banane, le ciminiere, sono simboli sessuali ecc., mentre le arcate sono il simbolo dell'organo genitale femminile; in ogni caso tutti gli analisti sanno che non si possono fare supposizioni su cosa il soggetto avesse inteso con le proprie immagini oniriche se non attraverso l'analisi diretta, che de Chirico non ha fatto, e che ovviamente non si potrà più fare. Tali interpretazioni sono in realtà al di fuori della ideazione artistica: al di fuori del racconto su cui sono impostati i quadri e dell'architettura che ne costituisce il linguaggio, al di fuori della semantica dei segni di cui il pittore stesso coscientemente si serve, della tassonomia dei colori e della sintassi dei toni del colore, e infine della finalità ultima dell'arte, che non è animata dalla analisi regressiva di se stesso che porta ai conflitti della prima infanzia, ma piuttosto alla rappresentazione di ciò che la coscienza vede, sente e pensa come senso della propria esistenza, del proprio mondo, della storia non solo passata, ma anche futura. Perciò, se anche de Chirico

è la schizofrenia, la separazione mentale, ma proprio qui subentra per de Chirico l'arte metafisica. "Chissà allora quale stupore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena".

adoperasse per le sue opere dei simboli sessuali o meno presi dai suoi sogni, è anche chiaro che il processo di simbolizzazione a cui risponde il sogno non è sulla stesso piano di quello dell'opera d'arte. L'arte si serve del sogno, ma non risponde alla logica del sogno, o alle associazioni simboliche dell'inconscio.³⁴

Abbiamo in proposito delle riflessioni dello stesso de Chirico che sgombrano il campo da ogni equivoco nelle sue considerazioni *Sull'arte metafisica* che appartengono al periodo di «Valori plastici» e che vertono proprio sul rapporto tra la veglia e il sogno. Avendo egli originariamente pensato nei Manoscritti parigini alla «rivelazione», che è la base dell'opera d'arte, come ad un fenomeno affine al presagio, a un sentimento ancestrale della nostra preistoria, ed avendo seguito Nietzsche e la sua teoria dell'arte apollinea come pressoché equivalente alla forza del sogno, ci viene ora a dire che all'artista è necessario un controllo continuo tra le immagini che si presentano alla sua mente nello

stato di veglia e in quello del sogno. «È curioso che nel sogno nessuna immagine, per strana che essa sia, ci colpisce per potenza metafisica; e pertanto noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazioni; i sistemi d'un Thomas de Quincey non ci tentano. Il sogno però è un fenomeno stranissimo ed un mistero inspiegabile, ma ancor più inspiegabile è il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita. Psicicamente parlando il fatto di scoprire un aspetto misterioso negli oggetti sarebbe un sintomo di anomalità cerebrale affine a certi fenomeni della pazzia».³⁵

La pazzia infatti consiste nella separazione mentale, cioè nel perdere il filo che lega tra loro le cose e noi con le cose stesse nel corso normale della nostra percezione e dei nostri ricordi; nel momento in cui questo filo viene spezzato però l'artista ha la possibilità di quella visione di un volto completamente nuovo delle cose, di gioie profonde per ciò che gli si presenta. Questa non è più arte apollinea, ma il pathos per un mondo nuovo che ci viene rivelato, per la presenza originaria di un mondo al di fuori della logica, un apparente non senso che è invece una rivelazione di un nuovo senso che de Chirico chiama metafisico.³⁶ Ora è chiaro che dietro questo modo di presentare la propria opera come affine alla pazzia, come «la grande pazzia», sta la presa di coscienza di una poetica e di una poiesi completamente nuova, in cui è saltato completamente l'ordine della



fig. 17 G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918

³⁴ Servirsi delle immagini che incontriamo negli scritti e nei quadri dechirichiani come nave, onda, mare, pesci, uccelli, accomunandoli agli scritti e opere di Savinio per le solite interpretazioni psicoanalitiche, come fa Silvana Cirillo in *Nelle adiacenze del Surrealismo. La "nave ammiraglia" di Giorgio de Chirico*, in: *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, cit., pp. 165-64, è perciò assolutamente inadeguato ad una analisi del valore artistico della sua opera.

³⁵ V. note 33.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 289: «Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o il metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero raggi X per esempio.» Abbiamo ancora fatto allusione alla presenza originaria dell'essere che Heidegger chiama la *Unverborgenheit*, che sostituisce il concetto classico di verità come adeguazione del giudizio alla cosa.



fig. 18 G. de Chirico
Le revenant, 1918,
Centre Pompidou
Parigi

fig. 19 G. de Chirico,
Le cerveau de l'enfant
(*Le revenant*), 1914,
Moderna Museet,
Stoccolma

rappresentazione, come non è mai il caso per una poetica che parta da semplici immagini oniriche. Dobbiamo piuttosto dire che si tratta di immagini oniriche che vengono realizzate e rielaborate nella veglia, come una provocazione da parte del sogno che ce le ha presentate, che agisce sull'artista e a cui il pathos dell'artista reagisce con il proprio fare esplicitando la nuova visione che esse hanno suggerite. Di qui proviene l'assoluta libertà del segno, la sua capacità di suggestione e infine la poesia dell'opera d'arte che de Chirico chiama "metafisica".

De Chirico sa bene che questo stravolgimento dell'ordine della rappresentazione non può essere facilmente capito (siamo ancora nel 1919 quando scrive queste cose, e i quadri risalgono al 1913-1914) e parla pertanto della "grande pazzia" che è appunto quella che non appare a tutti, ma che "esisterà sempre e continuerà a gesticolare e a fare dei segni dietro il paravento inesorabile della materia".³⁷

A questo punto possiamo analizzare i tre quadri in cui compaiono i carciofi di ferro, che sono apparsi in sogno al pittore e dei quali nella veglia, come egli stesso ci dice, non sa darsi una spiegazione: *Mélancolie d'un après-midi*, 1913, *La promenade du philosophe* e *La conquête du philosophe* del 1914. Nel primo quadro essi irrompono in primo piano sulla scena metafisica, appoggiati su un solido basamento che ha lo stesso loro colore verdastro, così come verdastra è l'ombra che essi gettano sul restante della scena, la più o meno solita scena metafisica, chiusa dal muretto dietro cui sbuffa il treno e sulla destra da cupe arcate anch'esse verdastre, mentre sulla sinistra, in un triangolo giallo antimonio, splende la luce autunnale. Dietro il muro, che divide la scena della rappresentazione dallo spazio cosmico, si innalzano una ciminiera rosso mattone e una torre bianca, a testimoniare l'ansia dell'infinito. Il quadro è talmente spoglio e deserto che il suo senso è palese: è la pura e semplice malinconia nietzschiana, risvegliata dall'apparizione onirica dei due carciofi, uno dei quali

³⁷ *Ivi*.

avevamo già trovato in *Nature morte. Torino printanière*, ancora *segno onirico* della sofferenza, del dolore e della conseguente malinconia che l'uomo dionisiaco deve sopportare. Ne *La promenade du philosophe* l'allusione a Nietzsche è già nel titolo, poiché Nietzsche è per de Chirico "il filosofo"; ma qui accanto ai due carciofi in primo piano, su di un solido parallelepipedo che copre quasi per intero la scena, compare la testa in gesso di una divinità; non è Apollo, e non è all'apollineo che dobbiamo pensare; forse Giove, forse il volto di una divinità fluviale, il Tevere o il Nilo, che de Chirico ha notato a Roma, nella piazza del Campidoglio o all'incrocio di Via Quattro Fontane. Il volto ha un'espressione estremamente rigida e seria, accentuata dalla compattezza del corpo su cui poggia; non v'è il trenino all'orizzonte e nessun cenno di movimento, tutto è estremamente rigido come la morte. La malinconia, sulla base della sollecitazione onirica, diviene nella veglia visione metafisica. Perché questo titolo "la passeggiata del filosofo"? Perché la malinconia accompagna continuamente le passeggiate del filosofo a Torino, come ha accompagnato il pittore. E perché il prossimo quadro con carciofi ha come titolo: *La conquête du philosophe*?

Questo quadro è la riproduzione del disegno n. 28 dei Manoscritti (fig. 16), in cui trovavamo in basso il semplice titolo *Le vainqueur*, il vincitore,³⁸ invece dei due carciofi nel disegno v'era un casco di banane, e dietro di esse un cannone, a cui nel quadro sono aggiunte due palle in pietra. Il resto del quadro è assolutamente simile al disegno, ma rispetto al quadro precedente molto più pieno di vita e movimentato, nonostante gli unici abitanti siano due ombre sullo sfondo e delle bandiere, che appena traspaiono dietro la loggia di destra; dietro il muretto dello sfondo però sbuffa sulla destra un treno in movimento e sulla sinistra salpa una nave a vele spiegate. Ombre e luce si contendono lo spazio in inverosimili figure geometriche e sullo sfondo il cielo altrimenti vuoto e senza stelle è riempito quasi per intero da due enormi colonne che si elevano verso l'infinito. Nel disegno, sulla sinistra spunta una palma; un grande orologio, attaccato in modo irrealistico alla loggia in un telaio in ferro battuto, come l'insegna di un negozio o ristorante, copre quasi per intero il restante spazio, oscurando il vuoto cosmico. È invece l'insegna dell'ora, l'attimo del tempo che scorre e come attimo è immoto: due minuti prima delle 13:30; il treno arriverà in stazione alle 13:30?

Le ore vengono segnate sempre in questo modo nei quadri metafisici, come se si stesse in attesa, o come se il tempo di chi arriva non sia mai quello di chi attende. Mentre la passeggiata del filosofo era il contrario di ciò che il titolo annunciava, cioè la completa immobilità, il puro percorso interiore nella propria malinconia, la conquista del filosofo è la vera passeggiata attraverso la vita, la conquista della realtà nello scorrere del tempo e nel riempimento dello spazio, e l'ora non è più l'ora glaciale del primo mattino (in *L'énigme de l'heure*), ma l'ora del meriggio. Ma come si lega questa conquista a Nietzsche, e che cosa significa l'orologio enorme che riempie metà del quadro? Un accenno ci vien da Jean Clair: l'orologio è l'immagine del dio Cronos, e l'ora massima del meriggio è l'attimo in cui tempo ed eternità si toccano; questo ora, questo attimo incalcolabile segna il continuo girare e ritornare in sé del tempo, l'eterno ritorno dell'uguale. Questa metafisica del tempo che ci svela l'eterno ritorno dell'uguale è la signoria del dio Cronos, che ci guadagna

³⁸ Cfr. *Scrittili*, cit., p. 647.

l'eternità, con tutta la gioia e il dolore che essa può comportare. Al casco di banane è subentrato il carciofo, il segno della sofferenza tragica e angosciosa,³⁹ mentre il cannone con le due palle in pietra che lo sovrasta è il segno della potenza che dà la vittoria acquisita sulla sofferenza. I colori sono fulgidi e caldi, vivi insomma, come viva è la palma nel disegno, presagio di terre esotiche.

L'immagine onirica non è vista che come la possibilità di aprirci delle visioni, come se, nella descrizione che ce ne dà il pittore, essa bussasse con la propria materialità alle porte della nostra psiche perché noi possiamo aprirci a tali rivelazioni; non è un segno che rimanda al passato nascosto dell'Inconscio, ma piuttosto un segno in base a cui abbiamo il presagio di un futuro. Purtroppo si tratta di un triste presagio, come vuole Schopenhauer, che si è avverato; l'ora segnata dall'orologio è in stretta corrispondenza con il cannone e le sue palle di pietra: è l'ora della Grande Guerra, siamo nella seconda metà del 1914. De Chirico resterà ancora a Parigi finché non entrerà in guerra l'Italia nel 1915 e deciderà allora di tornare in Italia e presentarsi al distretto militare, e si ritroverà a Ferrara. Qui comincerà una nuova storia della sua pittura, che non dobbiamo però separare del tutto dalla prima. Infatti già a Parigi nella pittura di de Chirico erano entrati in scena i manichini da sartoria, con il graduale spostamento del tema del quadro dall'esterno della piazza all'interno della stanza, il che lo porta ad affrontare direttamente il tema dell'interiorità e del vissuto psichico. Questo ci riporta al tema dell'inquietante, da cui siamo originariamente partiti, e ad analizzare quello che è forse il quadro più famoso di de Chirico, che ha dato origine a tante contese, sia di diritto, che di mercato.⁴⁰

Le muse inquietanti

Questa celebre composizione *Le muse inquietanti*, 1918 (fig. 17), in cui due manichini si trovano, assieme ad una statua, sulla piazza del Castello degli Estensi di Ferrara, su di un pavimento fatto di assi di legno, che somiglia sia alla tolda di una nave, che ad una interno di sartoria con i suoi manichini, non è che la proiezione allucinata dell'interiorità dell'anima, della memoria e dei suoi incubi, sull'esterno di una delle più celebri piazze d'Italia; questa cosciente sovrapposizione viene a creare un contrasto più forte ed ossessivo di quello tra ciminiere industriali, torri e statue dei primi quadri metafisici, che vengono anche qui riportati sullo sfondo.

La solenne silhouette vista di spalle, con il viso reclinato in se stesso, che troviamo nei primi quadri metafisici, è divenuto uno strano essere: per la metà inferiore è torso di una colonna dorica, e per la metà superiore manichino di sartoria; una testa enorme, simile ad un pallone con vari segni metafisici, la *ch* greca, iniziale di Chirico, e due piccole croci greche, anch'essa leggermente reclinata

³⁹ In una prosa lirica dei Manoscritti di Parigi, "Une vie", de Chirico parla direttamente dei carciofi visti mentre si risveglia dal sonno; cfr. *Scritti I*, Manoscritti Éluard (p. 584): "Toujours l'inconnu: l'éveil le matin et la rêve qu'on a fait, obscur présage, oracle mystérieux; que veut dire le rêve des artichauts de fer..."; e ancora nella poesia "La nuit" (p. 587): "De ma fenêtre je regarde dans la cour humide / Le cadavre de mes illusions. / Sensibilité d'artichauts de fer..."; e infine nella poesia *Mélancolie* (p. 618): "Beauté des longues cheminées rouges. / Fumée solide. / Un train siffle. Le mur. / Deux artichauts de fer me regardent". I testi sono contemporanei ai quadri (1913-1914) che portano tali immagini, o tali icone, e questo getta ancora una luce sulla *ekphrasis* che de Chirico stesso continuamente fa, passando dalla poesia all'immagine, dall'immagine alla poesia.

⁴⁰ Cfr. G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco: L'affaire delle "Muse Inquietanti"* in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 5/6, 2006, pp. 221-276.

verso il basso, conferisce un piglio quasi istrionesco all'antica solennità della figura che riflette su se stessa. È la figura che appare nel quadro *Le revenant* (1918 [fig. 18]), il padre che ritorna continuamente e angosciosamente nel ricordo. De Chirico aveva già presente il titolo in una poesia di Baudelaire, e naturalmente anche il tema che sfrutta a modo suo.

Nel quadro il busto del manichino riprende in parte la figura del busto nudo de *Le cerveau de l'enfant* (*Le revenant*, 1914 [fig. 19])⁴¹ che ha per tema un visionario, od un filosofo dagli occhi socchiusi, appoggiato ad una tenda che sembra una colonna dorica e con lo sguardo rivolto ad un libro (*Così parlò Zarathustra*, o *Le Avventure di Pinocchio*); è la figura del padre amato e perso al limite dell'adolescenza, Evaristo de Chirico, il suo padre reale, ma a cui si sovrappone il padre spirituale, che è Nietzsche, i cui pensieri egli segue nella sua vita d'artista.

Questo stesso busto del padre, che si riferisce sia al padre reale, che a quello spirituale, e a cui si assommano anche i tratti di Vittorio Emanuele II, con cui si identificherà Nietzsche all'insorgere della sua paranoia, costituisce nel *Le revenant* la metà superiore della figura, mentre la metà inferiore è avvolta dalla cintola in giù da una tunica, le cui pieghe sembrano di nuovo le scanalature di una colonna dorica, con il duplice e ambiguo effetto di farlo sembrare sia avvolto in questa tenda, che situato su di una colonna dorica. Così il *Le revenant* è per metà uomo, e appartiene sia al ricordo personale di suo padre, al mondo della Grecia classica in cui è vissuto, che al mito tragico evocato da Nietzsche, tanto che Nietzsche e suo padre finiscono per diventare una sola figura, posta su di una colonna dorica, in un'immagine di alto effetto estraniante, se non ossessiva nel suo continuo ritornare.

Tornando alle *Le muse inquietanti* e paragonandolo a *Le revenant* vediamo pertanto che la figura di sinistra è uguale a quella ne *Le revenant*. Il busto nudo sopra una colonna dorica o tenda è soltanto qui girato di spalle; questo richiama la figura della statua di Dante ne *L'énigme d'un après-midi d'automne*.

L'altra musa (la madre dell'artista), interamente manichino, è seduta in atteggiamento tronfio su di una cassa blu, da cui sembrano essere stati tolti una scatola e un bastone colorati, molto simili agli arnesi di un mago o prestigiatore; il manico a cui dovrebbe essere avvitata la testa sporge in fuori lucido e nero, conferendo agli ampi volumi del manichino l'impressione del mozzato, del mutilato. La sua testa infatti, un grosso pallone rosso, giace ai suoi piedi, e su di essa è tracciata la solita *ch* greca che avevamo visto sul volto de *Le poète et le philosophe* (1915). L'identificazione di questo manichino con la madre dell'artista è ricostruibile in base al *Ritratto della madre*, dipinto a Firenze nel 1911, in cui ella ci appare seduta e con le mani incrociate sul grembo, nella stessa posizione in cui lo sono nel manichino; sopra le sue mani si apre un ovale nero, simile a una borsetta che le donne sogliono portare. La sua testa è attaccata saldamente alla terra: è stata infatti lei, Gemma de Chirico, che ha dovuto sempre provvedere ai bisogni dei figli alla morte del padre; come ci dice già Kierkegaard, la donna è "l'amministratrice della finitezza". Questo manichino

⁴¹ Il titolo originale dell'opera è *Le revenant*, come si legge in una lettera di de Chirico indirizzata a Gala Éluard il 10 febbraio 1924: "non vi nascondo, cara signora, che questo titolo *Cerveau de l'enfant* non mi piace, non è questo il titolo che io ho dato al quadro, che per me si chiama *Le Revenant*, ed è proprio *le revenant*; nell'altro titolo c'è qualcosa di sgradevolmente folle e chirurgico che non ha nulla a che vedere con l'essenza della mia arte." V. *Giorgio de Chirico Lettere a Paul e Gala Éluard* «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 1/2, 2002, p. 132.

tronco, con la testa svitata e posta ai suoi piedi è tutto quello che resta della statua seduta o sdraiata nelle piazze d'Italia, mentre l'altro manichino in piedi sostituisce la statua dell'eroe, del politico, del condottiero dei primi quadri metafisici; se questo è il simbolo della solitudine del filosofo, del poeta, dell'eroe, così come dell'uomo politico, l'altro manichino seduto che sostituisce la statua di Arianna, la malinconia, è il simbolo della maternità dell'artista; entrambi corrispondono ai due lati del suo sé, e sono per questo le sue muse, i motivi costanti della sua ispirazione. Ci resta solo da capire perché egli li vuole ritrarre o identificare, seppur come maschere tragiche e addirittura oniriche, nella figura di suo padre e di sua madre.

L'ultima musa (il fratello, o se stesso), situata nella zona d'ombra che un palazzo della piazza getta su questo interno ossessivo, è statua, ma solo per il suo corpo, che appartiene ancora alla realtà esterna dello spazio e del tempo, cioè alla storia; il suo volto è già manichino, o è già spirito. Secondo l'interpretazione di Wieland Schmied, egli sarebbe Apollo, nell'atto di ispirare con il suo dito il canto delle Muse;⁴² egli si richiama anche a Maurizio Calvesi che ha identificato Hebdomeros con Apollo, e alla presenza di Apollo sia in *Le chant d'amour*, sia nel busto di gesso con gli occhiali scuri, simbolo della cecità e divinazione, che troviamo in primo piano nel ritratto di Apollinaire. Questo può essere certo il motivo letterario del quadro, ma de Chirico ha sempre negato di voler fare "letteratura" con le sue opere. Noi crediamo invece che le *Muse inquietanti* siano gli spiriti della sua famiglia e del suo Sé, e pensiamo pertanto a un'altra interpretazione.

Per capire questo quadro dobbiamo infatti tornare a Schopenhauer, da cui siamo originariamente partiti, per il quale l'origine dell'opera d'arte, che sia per lui, che per de Chirico è pensata come "rivelazione", sorge per l'effetto dell'oggetto, che è maschio, sul soggetto dell'artista, che è femmina, ed è in quindi che avviene la concezione dell'opera.

"Si è giustamente chiamata l'origine dell'opera d'arte la *concezione* di essa; quest'ultima è in effetti, come per l'origine dell'uomo la procreazione, l'essenziale. E come questa essa richiede, oltre che il tempo, l'opportunità e la disposizione dello spirito. L'oggetto d'altronde esercita, come il maschio, un atto continuo di procreazione sul soggetto che è femmina. [...] Se il soggetto si trova in una disposizione dello spirito recettiva, quasi ogni cosa che cade sotto la sua percezione comincerà a parlargli, cioè a creare in lui un pensiero vivo, penetrante ed originale. È così che a volte la vista di un oggetto o di un avvenimento insignificante è divenuto il germe di un'opera grande e bella".⁴³

⁴² Cfr. W. Schmied, *Giorgio de Chirico. Die beunruhigenden Musen*, Insel Verlag, Frankfurt a/M, 1993, pp. 70-71. Per corroborare la sua tesi dal punto di vista iconografico egli si richiama agli affreschi di Palazzo Schifanoia in Ferrara, in particolare a un affresco del Salone dei mesi, in cui si celebrano i segni zodiacali corrispondenti; la decorazione intera del salone (di cui ci restano solo gli affreschi di 5 dei 12 mesi), fu affidata a Cosimo Tura, e l'affresco che ha come oggetto il mese di Maggio, il mese dei Gemelli, che ha come divinità corrispondente Apollo, fu eseguito da Francesco del Cossa; in questo affresco appare, nella parte superiore l'entrata trionfale di Apollo seguito in basso dalla schiera di Gemelli e in alto dalla processione delle Muse, di cui tre sono ritratte interamente in primo piano. Ma dal punto di vista iconografico queste tre muse non hanno niente a che vedere con le nostre *Muse inquietanti*. Quanto al pollice e indice levati in alto per ispirare il canto delle Muse, questo può ben riferirsi al fatto che Savinio è appunto un musicista e poeta.

⁴³ Il passo si trova nella traduzione francese di alcuni scritti di *Parerga e Paralipomena*, pubblicati sotto il titolo di: *Métaphysique et Esthétique, par Arthur Schopenhauer, Première traduction française, avec préface et notes par August Dietrich*, Paris, Felix Alcan, Editeur, 1909, pp. 145-46. Il titolo proviene in

In questo modo verrà spiegato originariamente da de Chirico il concetto della “rivelazione” nel passo fondamentale dei Manoscritti Éluard, che viene ripetuto o trascritto nei Manoscritti Paulhan.⁴⁴ Difatti quando egli ci descrive la sua prima rivelazione avuta a Piazza santa Croce a Firenze, quella in base a cui dipinse *L'énigme d'un après-midi d'automne*, ci dice di essere stato preda, per via di una lunga malattia intestinale, di una torbida sensibilità, e di essere stato colpito e suggestionato dalla statua di Dante in mezzo alla piazza, tanto da avere la visione netta del quadro, la sua prima rivelazione. Dante è il poeta, l'eroe, il politico, come lo sono poi Nietzsche, Cavour, Vittorio Emanuele II, che hanno colpito la sua psiche e inciso profondamente la sua memoria, ovvero essi sono la paternità della creazione dell'opera d'arte, la prima delle muse inquietanti; la seconda è la maternità, la psiche dell'artista che riceve l'impulso dall'oggetto, viene fecondata e concepisce, in senso letterale, l'opera d'arte.

Ciò che qui è in giuoco è il problema dell'identità personale dell'artista, dello *Io sono Io*, che si scinde nello *ego* e nel *super ego*, per portarsi poi dalla parte della madre come il principio creativo che concepisce l'opera; in essa l'autore libera Sé dal suo Sé superiore ed originario introiettandolo in sé e sviluppandolo nella sua opera; de Chirico dunque sembra aver capito il teorema fondamentale di Freud, lo sdoppiamento dell'Io e la forza che il rapporto al padre e alla madre hanno per sempre sulla psiche e sull'inconscio. La creazione dell'opera d'arte si fonde così con la questione della paternità e maternità della persona, e finisce per includere quella che anche per Nietzsche è la questione di tutte le questioni, l'eternità o l'immortalità.

È nella conclusione del suo romanzo *Ebdòmero* (1929), che troviamo posta questa questione, e anche la risposta che ci serve anche a identificare il soggetto di questo quadro: le muse inquietanti sono l'inquietante interrogativo sul Sé e l'altro da sé come principio del proprio Sé, su paternità, maternità ed immortalità dell'opera d'arte e dell'artista, cioè di se stesso; inoltre l'artista ha bisogno del suo altro, del suo critico, del fruitore che lo immortala, e suo fratello è a quel tempo il suo critico e colui che condivide con lui il cammino dell'arte verso l'immortalità. Suo fratello viene dietro suo padre e sua madre. Il pittore stesso invece non appare sulla scena se non tramite segni che lo rappresentano: tra le prime due muse e la terza si trova una specie di tronco di colonna i cui lati o facce riportano i colori che sono nel quadro: il rosso, l'ocra giallo o arancio della tolda della nave, il verde del cielo, il blu della cassa su cui siede la madre, il nero; la scatola con i suoi triangoli colorati è la scatola dei suoi colori che poi verranno mescolati per produrre i colori reali; il bastone poi è il regolo per misurare le ombre,⁴⁵ lo strumento di lavoro del pittore. Se ripensiamo al primo

parte da Schopenhauer, poiché tra questi scritti ve ne è uno intitolato dallo stesso Schopenhauer: *Metaphysik des Schönen und Ästhetik*, in traduzione francese *Métaphysique du Beau et Esthétique*.

⁴⁴ V. Scritti/1, cit., p. 613.

⁴⁵ J. de Sanna vede nel bastone e la scatola il ribaltamento della bandiera navale indicante il ritorno, v. *De Chirico, Metafisica del tempo*, catalogo della mostra, 4 aprile-12 giugno, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Ediciones Xavier Verstraeten, Buenos Aires 2000, pp. 47-51. Che si tratti invece della scatola di un prestigiatore e del suo bastone è l'interpretazione ipotetica di P. Walberg, *La diffusione della metafisica e la sua influenza sul surrealismo*, in *L'arte moderna*, a cura di Franco Russoli, vol. 7, *Metafisica, Dada, Surrealismo*, p. 44. Nessuna di queste interpretazioni ci appare sufficiente a spiegare l'iconologia del quadro. Questo bastone appare comunque in un interno ferrarese, *Interno metafisico con grande officina*, 1917, assieme a una squadra e alle altre assicelle.

quadro inquietante, il primo quadro metafisico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, ritroviamo gli stessi protagonisti che abbiamo qui: la statua di Dante, o suo padre, il suo *super-ego*, con cui egli allora si identificava; sua madre che piangeva la morte del figlio che aveva generato, e suo fratello che proiettava nel futuro la sua immortalità.

Prima della conclusione del romanzo infatti, il narratore si lascia andare ad una lode della piccola madre dei Gracchi e del suo amore infinito per i suoi figli, allorché si chiede quale sia la ricompensa del lavoro di una vita: “Ma la grande ricompensa, stasera, sei tu, piccola madre dei Gracchi! Tu pastorella dalle gambe strette nei nastri e dalle mani materne, tu pesante gazzella, tu piccola madre...” Poi come sempre per l'intero romanzo, le scene cambiano continuamente finché si arriva alla scena finale:

“Di nuovo tutto dormiva nell'immobilità e nel silenzio. D'un tratto Ebdòmero riconobbe gli occhi di suo padre negli occhi di quella donna: e allora egli capì: Essa parlò d'immortalità, nella grande notte senza stelle.
 ...‘O Ebdòmero’, disse ‘io sono l'Immortalità. I sostantivi hanno il loro genere o, meglio, il loro sesso, come tu dicesti una volta con molta finezza e i verbi, ahimè, hanno i loro tempi. Hai tu mai pensato alla mia morte? Hai tu mai pensato alla morte della mia morte? Hai tu mai *pensato alla mia vita?* Un giorno, o fratello...’
 Ma non parlò più oltre. Seduta presso Ebdòmero, sopra un frammento di colonna, gli poggiò dolcemente una mano sulle spalle e con la destra strinse la destra dell'Eroe...
 ...Ebdòmero con un gomito sulla rovina e il mento nella mano, non pensava più...
 Il pensiero suo, all'aura dolcissima della voce che aveva udito, cedette lentamente e finì con l'abbandonarsi del tutto. S'abbandonò all'onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini...”⁴⁶

È questo un tipico esempio di *ekphrasis*, di esposizione del segreto del proprio quadro, cioè de *Le muse inquietanti*. Ebdòmero, cioè l'artista, vede gli occhi di suo padre negli occhi di quella donna, di sua madre, che è stata identificata già, la piccola madre dei Gracchi, cioè dei due eroi-artisti, sé e suo fratello; gli occhi di suo padre passano negli occhi della madre, fecondano i suoi occhi, la recettività della sua psiche, ovvero la lasciano vedere ciò che l'artista vede oltre i muri, il mistero cosmico e storico che viene rappresentato in ogni quadro metafisico, e così, per via di

⁴⁶ Cfr. *Ebdòmero*, in *Scritti* 1, p. 156. W. Schmied pensa che de Chirico abbia dipinto *Le muse inquietanti* proprio per rispondere alla *Musa metafisica* di Carrà, da cui si sentiva irritato per il modo in cui Carrà si era appropriato del linguaggio delle sue proprie opere senza averne capito la vera e propria ispirazione, la vera *musa metafisica*. Schmied cita in proposito la lettera di de Chirico a Carrà del 10 Giugno 1918, scritta quando aveva finito di dipingere il quadro; il tono della lettera, che inizia con “Carissimo Carrà”, e in cui de Chirico dice “avremo i giorni splendenti in cui la bellezza delle nuove terre scoperte ci sorgerà innanzi dalle nebbie del mattino”, è secondo Schmied trionfale; de Chirico sente di esser riuscito a dimostrare a Carrà con quest'opera che cosa sia la vera *musa metafisica* (*op. cit.*, p. 82). La lettera è stata pubblicata da E. Cohen nel Catalogo *La metafisica, Museo documentario*, Ferrara 1981, p.119, e commentata da lei, pp. 206-207. Questo passo della lettera, tradotto in tedesco, è stato stampato nel retro di copertina dello scritto di W. Schmied su quest'opera.

queste due muse inquietanti si ha la concezione dell'opera d'arte. I sostantivi, cioè i primi principi o le cause prime dell'opera d'arte hanno il loro sesso, maschile e femminile, padre e madre; e i verbi, il Verbo incarnato che è l'opera d'arte, e tutte le opere d'arte in quanto tali, hanno i loro tempi: hanno un passato, la loro morte, o hanno un futuro, la morte della loro morte, cioè l'immortalità; ma questa non è un tempo, oppure è un tempo come gli altri, l'eterno presente? Ora è l'immortalità stessa che parla e chiede: puoi tu pensare la mia vita? Pensare la morte della morte è pensare non la semplice immortalità dell'opera, ma pensare la vita dell'arte. "Un giorno, o fratello...": un giorno, fratello avremo questa risposta, sapremo se siamo stati o no veri artisti.

La luce rossa del tramonto che si riflette sul castello degli Estensi nella piazza di Ferrara illumina come un interno di incubo la tolda della nave e in particolare il castello, il chiuso della nostra interiorità, che ne è completamente investito. È una luce parossistica e violenta quella che ormai si oppone alla zona d'ombra della piazza, e la dimensione metafisica che emerge da questo contrasto di luce onirica e di ombra cupa è quella della interiorità dell'arte che non può più rappresentare che i fantasmi della propria inquietudine, le muse inquietanti di una umanità che dai classici ideali della bellezza, il Castello degli Estensi, è passata ad ispirarsi al volto anonimo dell'automa, della maschera, del manichino, del fantasma della figura umana, ironia di se stessa che sembra aver assorbito interamente l'Io in un volto senza occhi e senza parola. La dimensione metafisica è ormai un inquietante interrogativo sull'identità del soggetto umano che non lascia trasparire che i fantasmi e gli incubi sulla propria origine e il proprio destino (un dì fratello...); la rappresentazione dell'inquietante ha così aperto la strada al surrealismo. La realtà di questa pittura metafisica è infatti qui, in questa piazza d'Italia, la dimensione surreale in cui l'inquietudine onirica investe della propria interiorità il mondo reale.

La derivazione del surrealismo di Magritte da de Chirico ci è confermata da Magritte stesso che afferma di aver pianto alla vista della riproduzione de *Le chant d'amour* (1914) nel 1924, e di aver iniziato da qui una nuova fase della sua pittura. *Le cerveaux de l'enfant (Le revenant)*, l'altro famoso quadro del 1914 di cui abbiamo parlato, impressionò talmente Breton, che lo vorrà avere ad ogni costo e lo terrà per quasi mezzo secolo nel suo studio; e per un altro mezzo secolo ci si chiederà se in quest'uomo con baffi e barbetta il pittore avesse voluto raffigurare il proprio padre, il cervello del bambino, oppure Vittorio Emanuele II, o un qualche scrittore, o filosofo; certamente non è di questo che si tratta per comprendere che cosa ci vuol dire il quadro di de Chirico. Si tratta piuttosto della assoluta liberazione del segno pittorico dalla sua semanticità univoca, per guadagnare ad esso più di un significato e più di un referente, ovvero per farne, più che un segno, un principio di discorso che può esprimere i diversi valori e sensi della conoscenza di sé, della propria paternità e della maternità dell'opera, sia il proprio futuro. Così il lato onirico dell'incubo diviene per la coscienza il principio della rappresentazione artistica.

Quel ponte tra il sogno e lo stato di veglia, che deve portare al raggiungimento nell'arte di quella identità di coscienza e inconscio, del sogno e della realtà, che Breton proclama di voler gettare nel Manifesto del surrealismo del 1924, e che chiama surrealità, è già stato gettato da de Chirico in

questa proiezione dell'interiorità dell'incubo sull'esterno delle Piazze d'Italia, dei suoi monumenti e delle sue statue. In questa proiezione in cui si liberano tutti gli incubi e tutte le inquietudini, tutte le angosce e tutte le intime pulsioni del soggetto, non si attua però una semplice liberazione del soggetto, quanto piuttosto una sua liberazione dal soggetto stesso.

È questo l'abbandono del Moderno e il passaggio al Post-moderno, che de Chirico ha operato per primo. L'ironia implicita nel trionfo atteggiamento dei manichini, delle Muse inquietanti che hanno preso il posto della malinconica figura di Arianna, come quella del poeta, dell'eroe e del condottiero, così come dello sguardo completamente assorto in sé del ritornante, è rivolta verso il soggetto stesso, è il superamento o meglio l'oltrepassamento di un Io che voleva essere il principio ed il senso di tutto il suo universo e scopre invece la dimensione inquietante del suo essere al mondo. Questa liberazione da se stesso restituisce alla piazza dell'arte classica soltanto il doppio dell'uomo, quel *double* che non è nient'altro che la figura fantomatica dell'uomo che liberandosi dei propri incubi e delle proprie inquietudini libera infine sé da se stesso per raggiungere l'identità di uomo e di artista, che è l'identità con sé e con l'altro da sé, o con l'altro di se stesso, il fratello che condivide il viaggio dell'arte verso l'immortalità. La sua identità piena è l'identità familiare, nei cui membri che egli riduce a maschere, egli vede i simboli inquietanti della propria arte; e dall'Inquietante egli si libera con la propria attività di artista, riducendoli a maschere.