

METAFISICA. LA RIVELAZIONE DEL *TUTTO*

Claudio Strinati

Quando Giorgio de Chirico presenta nel 1945 la raccolta di articoli di Isabella Far, dà una sua versione del tutto particolare e probabilmente ingannevole di quei testi. Nel raccontarne la vicenda confonde le acque con una sorta di doppio inganno. Ricorda come il primo articolo della Far sia comparso nel 1942 sulla rivista «Stile», dal titolo *Considerazioni sulla pittura moderna* e aggiunge che, “per ragioni personali”, si sarebbe indotto a firmarlo lui, secondo una procedura che sarebbe poi proseguita in una serie di articoli successivi della Far. Spiega poi come quell’articolo avesse conseguito un impatto clamoroso sulla società intellettuale del tempo senza che la Far avesse manifestato contrarietà a che l’articolo fosse firmato da lui. “Non era il mio stile di scrittura peraltro all’epoca ben noto”, afferma il *Pictor Optimus*, ma la Far, notando come ben pochi fossero in grado di accorgersi di simili cose, avrebbe alla fine sostenuto che nessuno, dunque, avrebbe attribuito quello scritto ad altra mano.

Questo gioco di specchi nel presentare un lavoro così importante è significativo da parte di de Chirico alla metà degli anni Quaranta, quando ormai i giochi sono fatti e ciò che doveva essere detto era stato ampiamente detto. L’articolo delle *Considerazioni sulla pittura moderna* era effettivamente fondamentale per la poetica dechirichiana e, l’abbia steso lui o la Far, resta basilare per qualunque indagine sul senso e la genesi della Metafisica perché proprio di questo si trattava, di una dichiarazione di poetica presentata nei termini di una serrata analisi storiografica, il che certo non era. De Chirico, anche se non lo scrisse forse integralmente, presiedette alla stesura dell’articolo e con la più grande cura. In quel testo, anzi, tentò di dare una sistemazione a una materia ancora viva e palpitante non ancora sottratta alla contingenza delle polemiche immediate. De Chirico, insomma, faceva finta di niente e allontanava dall’urgenza del quotidiano quello che volle far apparire come una sistemazione critica, peraltro non scritta da lui ma dalla Far, anche se da lui firmata.

È l’*enigma* che tanto ama e che ripropone continuamente in sede letteraria. Alcuni passaggi dell’articolo sono fondamentali, dunque, per recuperare il senso vero e profondo della Metafisica per come fu vissuto dal suo creatore.

Siamo nel 1942 e l’autrice (o l’autore) afferma che “il solo valore esistente nella pittura moderna è il valore della rivelazione”. Aggiunge che bisogna avere chiara, per comprendere bene tale tesi, la differenza tra *ispirazione* e *rivelazione*. L’*ispirazione* è, in tale ottica, un dono di Dio. È inspiegabile. Chi ce l’ha, ce l’ha e non si può dire di più. La *rivelazione* (e qui sta il punto cruciale

per qualunque corretto studio della pittura metafisica) “è un altro fenomeno che non è legato al Talento Superiore e quindi non è in relazione diretta con l’arte”. Questa idea che sembra incredibile e inconcepibile, essendo espressa dal creatore stesso della pittura metafisica e quindi dall’artista che ripetutamente e orgogliosamente si è proclamato superiore a qualunque altro, è invece la chiave di volta per un possibile chiarimento di tutta la questione. Giova in proposito rileggere e riconsiderare il lungo passo cruciale dell’articolo:

La rivelazione espressa dalle opere artistiche è un fenomeno che non si trova nei quadri antichi, salvo, in modo frammentario, nell’opera di Dürer.

In qualche quadro di Poussin si scorge un fenomeno che si avvicina alla rivelazione, ma che si potrebbe però meglio definire un’interpretazione geniale della leggenda.

Il fenomeno della rivelazione ha cominciato a manifestarsi nell’Ottocento in diverse opere di pittori, di filosofi e di poeti.

Il momento in cui l’uomo ha una rivelazione lo definiremo come il momento in cui ha potuto intravedere un mondo esistente al di fuori delle cose conosciute dallo spirito umano.

È un mondo che la logica umana non può concepire e che non esiste per i mortali, dato che per noi effettivamente esiste solo quello che noi conosciamo, o almeno ciò di cui possiamo concepire l’esistenza possibile.

Questo mondo metafisico, inesistente per noi, in altre parole questo mondo completamente al di fuori delle conoscenze e dei concetti umani e del quale noi con il nostro cervello non scorgiamo nulla, è il mondo che Nietzsche e Hölderlin ci hanno fatto intravedere in alcune poesie ed in alcuni brani. In pittura, in diverse loro opere, ce ne hanno tracciata un’immagine Böcklin, Max Klinger, Previati, Picasso e Giorgio de Chirico. Si tratta di un mondo inspiegabile che l’intelligenza può solo sentire per mezzo dell’intuizione ma che non può essere capito con la logica.

Il quadro dipinto da un pittore in seguito ad una rivelazione ci mostra l’aspetto di un mondo per noi sconosciuto e strano. L’esecuzione di un simile quadro potrebbe ridursi all’immagine correttamente tracciata, poiché il valore di tale quadro non consiste nella qualità della pittura, ma nel contenuto spirituale dell’opera.

Un testo del genere potrebbe essere facilmente bollato come farneticazione culturalistica, priva di senso almeno da un punto di vista storico-artistico. Il pittore affermerebbe, atteggiandosi a sommo sapiente, che la qualità della pittura non conta nulla e ciò che è rappresentato è in sé incomprendibile. Quale sarebbe dunque l’interesse per una forma d’arte che proclama l’inconsapevolezza, sia pur sublime, e l’irrelevanza della qualità?

Ma le cose non stanno così e questo testo è, invece, un’autentica chiave di volta per capire sul serio quali fossero state le serissime intenzioni di de Chirico all’atto della “invenzione” della pittura metafisica. È mai possibile che egli sostenesse la tesi che la pittura metafisica vale anche se è mediocre in quanto a fattura, purché corretta? C’è in una simile tesi, peraltro così formulata nelle *Considerazioni sulla pittura moderna*, una contraddizione apparentemente insanabile che accompagna altri aspetti del de Chirico teorico ed è proprio l’incredibile dichiarazione in base a cui la pittura metafisica sfuggirebbe alla logica conoscitiva dell’essere umano.

È ben probabile che non sia così e che così non la pensasse affatto de Chirico stesso, ma perché, allora, affrontare un discorso astruso e in apparenza autolesionistico, specie negli anni in cui veniva formulato, cioè all'inizio del quinto decennio del Novecento, in piena guerra e in un mondo lacerato e tragicamente sconvolto da rivolgimenti politici e sociali le cui conseguenze nessuno era in grado in quel momento di prevedere?

De Chirico lo aveva spiegato poco prima della fine della guerra precedente, nel giugno del 1918, in occasione della *Mostra d'arte indipendente* organizzata dal giornale «L'Epoca» a Roma nella sede di via del Tritone 72. Lo aveva detto con quella sua prosa prodigiosamente elegante e derisoria, caustica quante altre mai, acutissima nelle espressioni: “possiamo finalmente dire di aver anche noi un'arte nuova che non sia una scimmiettatura idiota della moderna pittura francese, né una ritortura isterica di monoforma futurismo”.

Basta andare a ritroso e ripercorrere alcuni ben noti momenti cruciali della “escalation” metafisica per intendere meglio le tesi esaltate, e alquanto mal espresse, del *Pictor Optimus* a tanti anni di distanza dall'esordio metafisico. È il 1910 e de Chirico è a Firenze dove abita dallo zio Gustavo, fratello di suo padre. Ecco come presenta lui stesso la situazione in quel momento, in un passo notissimo e ripetutamente preso in esame dalla storiografia:

Il periodo böckliniano era passato e avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane. Era il preludio alle piazze d'Italia dipinte un po' più tardi a Parigi, e poi a Milano, a Firenze, e a Roma.

Ecco la chiave di lettura originale che va sempre e comunque seguita, qualunque interpretazione si voglia dare della testimonianza dechirichiana, sia, cioè, che rifletta la verità degli avvenimenti narrati, sia che fosse stata artatamente adeguata per dimostrare una tesi critica formatasi successivamente. Qualsiasi interpretazione, dunque, si voglia dare di queste affermazioni (e moltissime ne sono state date, talora assai fondate, talora aberranti), resta evidente come de Chirico voglia mettere in luce tre elementi certi della sua poetica: la Malinconia, l'Italia, Nietzsche.

Molto si è discusso, in verità, sulle fonti effettive da cui scaturiscono i primi e straordinari quadri metafisici. Ci sarebbe l'influsso di Giovanni Papini e del fervido ambiente letterario fiorentino; quello delle architetture e delle musiche monacensi; quello della cultura greca antica e moderna, assimilata dal Maestro nei suoi anni giovanili nella Grecia stessa e poi nelle tappe successive del suo peregrinare. Già nel *Ritratto del fratello Andrea*, firmato e iscritto “Mediolano MCMX”, c'è la definizione figurativa dell'immagine del sapiente che medita in un ambiente latamente interpretabile come evocazione rinascimentale, trasformandosi in un Amleto moderno identificato nell'uomo dionisiaco di nietzschiana memoria, l'uomo che sente in sé l'essenza di tutte le cose, secondo una poetica molto simile a quella coeva del Joyce dei racconti di *Gente di Dublino*, e quindi convinto della impossibilità di tradurre in azione pratica, destinata comunque al fallimento, la propria consapevolezza interiore, a prescindere da qualunque altro elemento esegetico. È un concetto che, per via schopenhaueriana e non solo, potrebbe essere connesso con la meditazione trascendentale secondo la dottrina Yoga,

in cui tanto più acuta è la riflessione, tanto più retrocede il concreto oggetto da cui il pensiero è partito appuntandovi l'attenzione, scorgendosi qui riflessi evidenti di un sedimento filosofico che de Chirico si portò dietro per tutta la vita, pur non avendo mai avuto pretese filosofiche propriamente dette per una attendibile interpretazione della sua pittura. L'oggetto della rappresentazione, insomma, non esiste in tale ottica perché la *Rivelazione* consiste proprio nella coscienza dell'*oltre* (o se vogliamo di una sostanza *diversa* dall'apparenza) che incombe ma non può essere pensato negli stessi termini con cui si pensa l'oggetto concreto davanti a noi, qualunque esso sia, cosa o persona. È quello che de Chirico chiamerà, non senza qualche voluta ambiguità di significato, l'*Enigma* (una sorta di equivalente del *noumeno* kantiano), che lo porta a formulare, nel celeberrimo *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1910, la metamorfosi di Piazza Santa Croce a Firenze e della statua di Dante in immagini di fissità, e riduzione delle sembianze della realtà fenomenica a una quintessenza strutturale che egli chiama "la strana impressione di vedere tutto per la prima volta". Nella versione raccontata dall'artista stesso, questo "vedere tutto per la prima volta" sarebbe derivato da uno stato di convalescenza, quindi diventa lo strumento supremo tramite il quale l'uomo esce dalla malattia e ritrova una salute mentale che il male fisico aveva reso debole e ottusa: "ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di morbosa sensibilità. La natura intera mi sembrava convalescente [...]".

Questa idea della *convalescenza* è decisiva, come è stato ripetutamente notato dagli esegeti più attenti. La Metafisica, insomma, arriva in concomitanza con il ritorno della salute fisica. E non c'è dubbio sul fatto che quando c'è la salute, c'è tutto. Tuttavia, dietro al proverbio, condiviso da tutte le tradizioni e da tutti i popoli, c'è, fortemente marcata, l'idea sublime ed entro certi limiti inesprimibile, del *Tutto*. Il Tutto, non essendo articolabile in particolari che, se evidenziati, lo negherebbero, è la Metafisica. O, per meglio dire, la Metafisica è la percezione artistica del Tutto, che la pittura può esprimere quando l'artista riesce a lasciarsi alle spalle la malattia.

La Metafisica si profila nella mente dell'artista quale suprema *sanità dello Spirito* che, prostrato dall'inevitabilità del male e della sofferenza, non riesce a conoscere la sua stessa vocazione consistente nella definizione perfetta di sé. Deve conoscersi e riconoscersi, ma sovente non può perché ottenebrato da ciò che distrae e porta lontano: Nietzsche e altri si concentrarono su questa elementare e decisiva verità. Ora, se la tesi centrale, che trapela dalle parole stesse dell'artista creatore, si concentra sull'idea del Tutto (implicante quindi la condanna di Cubismo e Futurismo che, in un'ottica del genere, sorgono da una visione parziale e inutilmente analitica della pittura, atteggiamento aborrito da de Chirico), è logico che tale idea coincida o possa coincidere con l'opposto da sé, il Nulla. Infatti, se il concetto del Tutto è pensato come necessariamente privo di ogni contenuto specifico, ciò equivale al suo opposto, il concetto del Nulla che di per sé è anch'esso privo di ogni contenuto specifico. Il positivo e il negativo, in tale sublime meditazione, coincidono e l'uno è l'opposto dell'altro, entrambi irrepresentabili e quindi estranei al tradizionale criterio della qualità pittorica, in quanto non può esistere una qualità specifica di ciò che, concettualmente, riassume in sé l'antichissima idea dell'Essere, che, per l'appunto, è insieme Tutto e Nulla. È interessante notare la coincidenza, pressoché assoluta, tra questa strana ed entro certi limiti puerile dottrina, che vuole far scaturire la pittura da fatti ancestrali e impenetrabili ma comunque inverificabili, e la cosiddetta filosofia

fenomenologica di Edmund Husserl. Se, infatti, è assai improbabile che il pur colto de Chirico avesse comunque una propensione ad affrontare sul serio tematiche filosofiche tanto ardue e complesse, è anche vero come l'elaborazione della, per certi versi straordinaria e unica, "fenomenologia pura" husserliana, avvenisse esattamente negli stessi anni in cui de Chirico giunge a elaborare l'idea della pittura metafisica. E che questa idea abbia comunque una formidabile matrice "speculativa" è indubbio. Anche se sono sacrosante le obiezioni di coloro che non si fidano del tutto del Maestro quando dichiara di essere sostanzialmente dipendente soprattutto dal punto di vista nietzschiano, è altrettanto giusto non perdere mai di vista la sostanziale matrice filosofica dell'idea metafisica della pittura. Questa idea dipende certamente da stati d'animo suggestivi tramite i quali de Chirico respira un'atmosfera comune all'ambiente in cui si trovò immerso tra Milano, Roma, Firenze, Ferrara, Venezia, ma è necessario distinguere sempre tra l'origine "sentimentale e evocativa" della pittura metafisica e l'origine "filosofica e strettamente speculativa". Le due "origini" non coincidono e questa semplice constatazione spiega forse le lunghissime diatribe svoltesi tra esperti e artisti fin dal tempo della prima formulazione di quella peculiare forma d'arte, per arrivare fino a oggi. Di sicuro è stato de Chirico stesso a incoraggiare queste "oscillazioni" perché è lui a parlare di una genesi della forma metafisica da un morbido e vago stato d'animo di convalescenza, avallando nel contempo l'idea che la nuova pittura sia scaturita anche da principi filosofici ben precisi. A questo punto può essere dunque del tutto legittimo rimarcare con molta forza la coincidenza della dottrina dechirichiana e di quella husserliana. Non si può certo affermare che de Chirico conoscesse e studiasse, direttamente o indirettamente, le opere giovanili di Husserl, note a una ristretta cerchia di specialisti, di ardua decifrazione e di scarsa circolazione. Eppure la coincidenza è troppo forte per non dover essere dichiarata. In sostanza Husserl, sviluppando le ricerche epistemologiche della scuola filosofica tedesca che risalivano fino alla *Fenomenologia* di Hegel, ribadiva, a cento anni di distanza dalle ricerche hegeliane, quella matrice "greca" antica della immortale filosofia occidentale in cui sarebbe stato necessario riconoscersi tutti per una piena maturazione della coscienza delle Nazioni e dei singoli all'aprirsi del nuovo secolo Ventesimo, foriero di speranze di enormi progressi per lo spirito umano. L'utopismo generoso e sovente confuso di Husserl non era certo un fenomeno isolato nel panorama intellettuale dei primi anni del Novecento. Ma la potenza veramente ragguardevole del ragionamento husserliano alla ricerca di quel superamento di un passato ormai improponibile per lo sviluppo delle Scienze (Husserl era partito da controversi e spericolati studi matematici) era, certo in larga parte inconsapevolmente, connesso con lo sviluppo del rovello dechirichiano sprofondato in una nuova dimensione della creatività a beneficio universale degli uomini di buona volontà. Non deve essere ignorata questa specie di dimensione "messianica" che all'aprirsi del Ventesimo secolo animò tante personalità agenti in diversi campi del sapere e della politica. De Chirico avverte se stesso come il promulgatore di un nuovo "verbo" destinato a illuminare le menti e a rigenerare la coscienza collettiva. E questo era lo stesso, identico orientamento di un sommo filosofo come Husserl. De Chirico, in altri termini, concependo l'idea della pittura metafisica, si pone come un nuovo "vate", certo in un senso ben diverso da quello dannunziano, cui le nuove generazioni potranno fare riferimento per migliorare e migliorarsi, segnando una vera e propria tappa nella storia dell'Umanità. Ammesso, quindi, che nulla de Chirico sapesse delle ricerche filosofiche di un Husserl, va ben rimarcato come

ne fosse una sorta di fratello gemello dal punto di vista dell'orientamento del pensiero e dell'opera. La *Fenomenologia* di Husserl consiste in sostanza proprio in quel *vedere per la prima volta* di cui de Chirico parla da pittore rispetto all'esordio della Metafisica. È quella dimensione della logica e della conoscenza che nell'esperienza quotidiana costituisce un patrimonio comune per ognuno di noi. Tranne che la riflessione filosofica, dimostra come proprio in questo acquietarsi sulla quotidianità e sull'ovvio risieda l'apparentemente inspiegabile limite della nostra conoscenza, un limite che, se non evidenziato e superato, ci allontana dalla verità del sapere proprio quando siamo invece convinti di esservi immersi. "Ma come", ci si dice spesso, "è tutto chiaro, semplice, evidente!" Cosa ci sarebbe da scoprire là dove le cose sono chiare? Ecco il punto su cui un pittore come de Chirico e un filosofo come Husserl si incontrano, e si tratta di un incontro in verità ai limiti dell'assurdo perché è un "mettere insieme" cose che non sembrerebbero avere invece alcun punto di contatto, caratteristica questa peraltro riscontrabile proprio in tanti cruciali quadri metafisici di de Chirico stesso.

Va però chiarito meglio dove possa essere realmente riscontrabile questo "punto di contatto" tra il filosofo e l'artista, perché proprio in questo aspetto risiede la questione decisiva di tutta la problematica della Metafisica. All'inizio del nuovo secolo Husserl proclama la nuova via. Ecco le sue stesse parole dall'*Introduzione generale alla fenomenologia pura*:

La fenomenologia pura è una scienza nuova, lontana dal modo naturale di pensare, e pertanto nascente solo ai nostri giorni [...]. Noi la indichiamo quale scienza fondamentale della filosofia [...] la fenomenologia si occupa dell'io e della "coscienza" [...] neutralizzare il complesso delle abitudini mentali dominanti finora, con barriere che limitano l'orizzonte del nostro pensiero, afferrare in piena libertà e porre in maniera radicalmente nuova i genuini problemi filosofici, accessibili soltanto grazie a un allargamento di orizzonte-tutto ciò costituisce un duro proposito che non può essere alleggerito [...] un atteggiamento completamente diverso da quelli che ci sono naturali nell'esperienza e nel pensiero.

Ciò che si vuole qui sostenere è che l'istanza formulata da de Chirico rispetto ai presupposti genetici della pittura metafisica è appunto questa.

Dunque de Chirico sapeva bene come la "Sensazione" (vaga e imprecisabile, quale è quella di un uomo che esce da una malattia, recupera le forze e percepisce il mondo in modo nuovo e lietamente inatteso) e la "Teoria" (precisa e circostanziata nell'individuare i meccanismi della mente e le modalità di percezione e conoscenza empirica e speculativa) possano e debbano essere viste come due facce di una stessa medaglia ma solo quando entra in scena l'artista. Egli è un sapiente autentico ma si muove, nell'atto creativo, prescindendo da quella consapevolezza filosofica che, comunque, può dimostrare esaurientemente di aver conseguito.

L'artista, nell'ottica dechirichiana, ha la percezione globale dell'essenza delle cose, proprio secondo quel "ragionamento sentimentale" su cui, lo si è appena notato, un sommo letterato come James Joyce si stava in quegli stessi anni esercitando con quella serie di delicati racconti che verranno poi raccolti col titolo *Gente di Dublino*. Qui, e nel successivo supremo *Ulisse* che esce tra mille contrasti e polemiche nel 1922, si percepiscono gli stessi termini della creatività dechirichiana, formulati secondo un progetto di scrittura unico e incomparabile, che mescola in maniera inestricabile la più alta speculazione filosofica con la più spietata semplificazione della quotidianità e dell'ordine naturale

dell'esistenza per estrarne una recondita essenza che trascina in un gorgo dove è possibile scrutare remote speranze di rigenerazione e pacificazione della coscienza e bearsi dell'agnizione di un linguaggio che sembra promanare direttamente dalla apparentemente insondabile sfera dell'Inconscio.

Come arrivare a questo, come esserne in primo luogo consapevoli per ascendere al livello della creazione artistica che più di ogni altra umana funzione ci può permettere di *vedere per la prima volta*, rivelandoci a noi stessi? De Chirico, o per meglio dire Isabella Far, cita nell'articolo delle *Considerazioni* una serie di artisti che, nel tempo, hanno rivolto il loro sguardo verso tale direzione. Come precursori ha in mente Dürer e Poussin, mentre tra i contemporanei ricorda Böcklin, Klinger, Previati e Picasso. Nella storiografia inerente al "grande metafisico", alcuni di questi nomi sono costantemente tenuti presenti, specie Böcklin e Klinger, mentre un Previati e un Picasso non sono per lo più considerati come veri e propri precursori di de Chirico. Occorre però dar retta alle sue attestazioni e trarne spunti ulteriori di ricerca, non sempre sviscerati come meriterebbero.

Mentre di Klinger de Chirico dice un gran bene, si dimostra, quando ne ha l'occasione, ostilissimo al grande genio di Gustav Klimt. In un articolo famoso e meraviglioso per piglio e scrittura, su «Valori Plastici» del 1919, *La Galleria d'arte moderna a Roma*, de Chirico ne scrive una stroncatura feroce ed emblematica. Qui ce n'è per tutti. È il museo degli orrori secondo il *Pictor Optimus*. E arriviamo a Klimt: "mi vedo davanti un parto satanico di Klimt: *Le tre età della donna*; filosofia di studentessa in medicina venuta da Varsavia per installarsi a Berlino". La sala dei "cialtroni forestieri" lo lascia indignato e Klimt è tra quelli più bastonati e massacrati dal malumore dechirichiano. Il massimo insulto è tacciare il quadro di Klimt di grottesca evocazione di imbarazzanti situazioni connesse con l'esercizio della scienza medica. È il 1919 e proprio in quel momento Longhi ha stroncato de Chirico accusandolo di sacrificare a un "Dio ortopedico". L'accusa che de Chirico scaglia a Klimt si ritorce su di lui. Ma come mai? Perché Klimt in verità aveva assunto un atteggiamento analogo a quello del *Pictor Optimus* proprio nello stesso momento in cui de Chirico concepisce la pittura metafisica, conseguendo però risultati diametralmente opposti che, se avallati dal *Pictor Optimus*, avrebbero gravemente indebolito la forza della sua proposta. Insomma, "salute contro malattia", e la pittura metafisica nasce dalla convalescenza. Il problema, quindi, che si poneva alla mente di de Chirico era il seguente: se la mia pittura è l'eccellenza, quella di Klimt deve essere la cialtroneria, altrimenti il cialtrone sarebbe potuto apparire lui, il grande metafisico, ai suoi stessi occhi.

Per comprendere come l'idea che animava i due artisti, in apparenza tanto lontani e incompatibili, fosse nel profondo analoga ma con risultati contrapposti, basta osservare alcune immagini che Klimt volle dare di se stesso nel momento esatto in cui de Chirico approda alla Metafisica. C'è in proposito una fotografia sintomatica di tale situazione. È una bellissima immagine scattata in una data imprecisata ma probabilmente coincidente proprio con l'anno 1910 e conservata negli archivi dell'Albertina a Vienna. Si vede il maestro in piedi nel giardinetto del suo studio nella Josefstadtstrasse che, vestito della tunica da lavoro ostentatamente "all'antica" con le braccia conserte, immoto come una colonna greca, osserva davanti a sé ma con lo sguardo assorto e perduto in una lontananza che va ben al di là del giardino. È l'esatta situazione spirituale e figurativa dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* nel quadro immortale di de Chirico. Klimt a quella data ha eseguito circa dieci anni prima, in coincidenza quasi con l'inizio del Ventesimo secolo, il celebre *Fregio di Beethoven*, nel palazzo

della Secessione, manifesto di un'arte esasperata, chiusa nella sigla di un'astrazione che è invece sovraccarica di un naturalismo selvaggio e aggressivo, dove sembrano combattere le forze della più raffinata e altera cultura contro le pulsioni immediate e incontrollabili dell'essere vivente ancora immerso nello stato di natura. E questo spingeva Klimt verso la direzione della morbosità che ossessivamente mescola l'ansia di liberazione profonda dello spirito in lotta con il gravame della materia con la messa in evidenza della "malattia" inevitabilmente sedimentata in ogni essere vivente. Già all'inizio degli anni Dieci Klimt arriva a formulare opere esagerate come *La Vergine* della Narodni Galerie di Praga. De Chirico avrebbe potuto prendere la stessa direzione, invece la ripudia sulla base proprio del principio della uscita necessaria e perentoria dalla malattia. Klimt andava esorcizzato e gli strali terribili del grande metafisico lo qualificano (anzi squalificano) come un povero malato mentre Longhi non avrebbe potuto fare al *Pictor Optimus* peggior servizio che arruolarlo nella schiera dei balordi afflitti da complessi di malati che non sanno vedere la semplice realtà delle cose e pensano all'arte come a una grottesca e narcisistica proiezione di un io ipertrofico. Circola nell'arte di Klimt un'idea come "mortuaria" che ben si può accostare a tutto il dannunzianesimo italiano del tempo. De Chirico è al capo opposto ma anche lui pensa che la nuova arte debba scendere nei recessi del non ancora appreso, del non ancora compreso. Anche lui manifesta il timore di incamminarsi su una strada mai attraversata, perché questa strada può condurre al rischio e alla rovina. E, malgrado de Chirico abbia respinto ogni tentazione di un compiacimento "negativo", il suo approdo precoce a una visione che ha pretese di globalità assoluta lo mette di fronte allo sconcerto e allo sbalordimento di chi, folgorato dall'intuizione "giusta", non riesce a comprenderne appieno le conseguenze.

È, appunto, lo sconcerto husserliano che spinge l'Uomo verso una vera e propria vertigine del pensiero. Ma la vertigine è il presupposto stesso della Metafisica. Perché Metafisica significa comunque "al di là delle cose fisiche" e se de Chirico ha individuato questo termine (mutuandolo certo da tanti altri letterati e scrittori del suo tempo) lo ha scelto a ragion veduta. Il recupero della salute è la logica e dichiarata premessa alla visione metafisica ma la minaccia della malattia non scompare per questo. La salute è vita e la malattia è l'anticamera della morte. Ecco il punto di tutta la questione: l'anticamera. Questa è la Metafisica nella concezione figurativa di de Chirico, l'anticamera intesa naturalmente nel senso metafisico, cioè il Limbo secondo le credenze cristiane, una "invenzione" metafisica che occupa proprio l'orizzonte d'attesa del non credente radicato però a un principio di suprema eticità. Tutta la pittura metafisica è la rappresentazione di un "limbo", proprio come lo vede il protagonista del sublime racconto de *I morti*, che chiude *Gente di Dublino* di Joyce. È l'immagine suprema che distingue la *morte*, irrappresentabile e terrorizzante, dall'*oltretomba*, immaginabile e rassicurante per chi abbia fede nello Spirito quale quintessenza dell'essere vivente, a prescindere dalle singole tradizioni e credenze religiose. È la storia di Gabriel che solo dopo molti anni e in circostanze banali e quotidiane scopre come sua moglie Greta abbia sempre vissuto nel doloroso e inestirpabile ricordo di un giovane che, tanto tempo prima, si era suicidato per amore verso di lei. All'atto della terribile confessione, il marito non sa chiedere altro che "di che è morto così giovane, di tisi forse?", riportando la vicenda al problema "salute-malattia". Ma lei risponde semplicemente "credo che sia morto per me", per raccontare poi i punti essenziali della antica vicenda. Segue una drammatica e fremente confessione al termine della quale la donna si addormenta profondamente. Gabriel la guarda e rivive la loro stessa vita: "la osservava mentre dormiva, come se ella e lui non

avessero mai vissuto insieme come moglie e marito”. Osserva la stanza da letto in cui si trovano e comincia a ricostruirla mentalmente come fosse uno spazio mai sondato:

[...] sentiva l'aria fredda della stanza agghiacciargli le spalle. Si stese con precauzione sotto le coperte, vicino alla moglie. Ad uno ad uno tutti diventavano delle ombre [...]. Meglio sarebbe stato passare arditamente in quell'altro mondo, nella piena gloria di qualche passione, piuttosto che appassire e svanire miseramente con gli anni. Si domandò come avesse fatto colei che giaceva al suo fianco, a tenere rinchiusa per tanti anni nel cuore l'immagine degli occhi del suo innamorato, quando le aveva detto che non desiderava più vivere [...] nella semioscurità immaginò la figura di un giovane, là, sotto un albero gocciolante di pioggia. Altre figure erano vicine. La sua anima si avvicinava alle regioni abitate dalla immensa folla dei morti. Era cosciente della loro vana e vacillante esistenza ma non poteva afferrarla. La sua stessa identità svaniva in un mondo grigio e implacabile; la terra stessa che quei morti avevano un tempo governata e in cui avevano vissuto, si dissolveva e si disperdeva. Alcuni leggeri colpi di vento lo fecero voltare verso la finestra. Era tornato a nevicare [...] la sua anima lentamente svanì, sentendo la neve cadere lieve, lieve su tutto l'universo e lieve, lieve, cadere come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi, su tutti i morti.

È il finale della novella e potrebbe essere eletto a emblema della quintessenza della pittura metafisica di de Chirico. Il pittore, come il filosofo Husserl, vede, risvegliata nella convalescenza, una soglia di percezione che la malattia lo aveva come sollecitato a far emergere ma che era confinata nel disagio e nella impossibilità di esprimersi. Risorte le forze, questo mondo di confine tra la pienezza dell'esistenza e la paura della morte, assume una forma mentale che è ciò che egli chiamerà la Metafisica e che è la rappresentazione visiva di un'ipotesi di limbo della pittura che non è il terrorizzante Nulla della fine ma è invece il rassicurante Tutto recuperato dall'antichissima idea di un mondo d'"oltretomba" dove non c'è la cancellazione dell'esistenza ma una diversa forma di esistenza, dove si aggirano gli spiriti magni, dove la dimensione eterna coincide con quella aurorale dell'infanzia, dove non esistono differenze tra "antico e moderno" dato che il tempo rappresentato non scorre. Anzi proprio la "sosta del tempo" viene suggerita dalle immagini metafisiche che costruiscono a mano a mano un armamentario iconografico, unico e incomparabile, misto di ricordi personali e simboli ancestrali, di umorismo e di tragedia, di quiete e di inquietudine. Ecco perché l'idea della qualità non può essere la stessa di un Poussin o di un Picasso. La *qualità* metafisica è piuttosto una riduzione all'osso della stesura pittorica. È un appiattimento della densità a favore di una traccia essenziale. Come per gli antichi egizi o per gli etruschi, la perlustrazione di un possibile aldilà genera simboli e visioni non necessariamente rasserenanti ma dotati del sigillo supremo della perfezione di ciò che non potrà mai essere vissuto negli stessi termini della vita terrena.

La pittura metafisica, quindi, non ha quella componente cupa se non addirittura "iettatoria" e pure così seducente che inevitabilmente promanò da tanti aspetti della cultura dannunziana e che ben si riscontra anche in un Klimt. Al contrario è una forma visiva di rassicurazione e conforto. Un'epopea come fu per gli antichi e come è stata per uno scrittore come Joyce. Tutti insieme i quadri metafisici sono una continua esplorazione e descrizione di un universo di simboli scaturito da una mente che immagina la dimensione dell'ipotetico "oltre". Questa dimensione, però, è molto più

vicina al Regno dei morti di cui parla Joyce nel finale di *Gente di Dublino*, che a quella dei rampanti borghesi austriaci e tedeschi avviatisi alla morte vera e terribile nel baratro della guerra mondiale. De Chirico invece si muove, da gran signore e dominatore, in una dimensione di Limbo, di mondo dove l'immaginazione coincide con una ipotesi di "aldilà". La stagione metafisica durerà poco e durerà sempre, perché non è concepibile interpretare gli sviluppi di de Chirico dopo la *Metafisica* se non in chiave metafisica, ma non c'è dubbio che egli ebbe presto l'esigenza di uscire da quel cerchio magico, destinato a essere percepito come il dominio del sogno e della quiete suprema, per entrare già alla metà degli anni Venti in più stretti contatti con la dinamica del mondo circostante e scrivere una sequenza costituita dal secondo, terzo e quarto "capitolo" di quel romanzo figurativo oggi leggibile proprio come una raccolta di novelle visive, ma così compatte da poterle interpretare sia come una bella favola sia come un solenne trattato di filosofia fenomenologica. Il risultato è lo stesso.