

## GIORGIO DE CHIRICO E LA "METAFISICA CONTINUA"

*Maurizio Calvesi*

All'anno 1910 possiamo far risalire la nascita della ricerca pittorica destinata a restare la maggiore dell'arte italiana nella prima metà del secolo: la Metafisica di Giorgio de Chirico e poi anche di Carlo Carrà. Tramite la Metafisica de Chirico senti l'esigenza di restituire un "soggetto" alla pittura che ne era stata completamente svuotata dalla rivoluzione *fauve* e cubista, rivoluzione esclusivamente formalista, premessa dell'arte astratta. La Metafisica di de Chirico quindi, non è fatta di simboli – Freud o Jung possono servire a lumeggiare la psicologia "profonda" di de Chirico, ma non a decifrare le sue immagini –, la Metafisica è un annuncio, un oracolo e gli annunci o gli oracoli sono fatti di segni non di simboli.

La parola "Metafisica" va riportata al suo significato filosofico-trascendentale; in de Chirico, infatti, il termine ha all'origine questa valenza: Metafisica come trascendenza, anche se di segno parapsicologico.

Fu Carrà il primo, nel 1918, a parlare di "pittura metafisica", ma Giorgio de Chirico aveva già fatto uso di questo aggettivo, varie volte, nei suoi scritti giovanili, affermando ad esempio che sognare una persona è una "prova della sua esistenza metafisica" o attribuendo una "realtà metafisica" a "certi avvenimenti fortuiti che talvolta viviamo" e che provocano in noi "l'immagine di un'opera d'arte".

L'artista operò così una vera rivoluzione del soggetto; al soggetto esplicito, narrativo, che la pittura è chiamata a illustrare, de Chirico infatti sostituì il soggetto inattuabile, enigmatico che la pittura sospende come sopra se stessa, ovvero identificò il soggetto nell'enigma. Non tuttavia un enigma-problema suscettibile di soluzione, ma un enigma-stato d'animo irriducibile a un senso determinato. E se dunque l'immagine pittorica, pur non essendo astratta, puramente formalista e fine a se stessa, ma "rappresentativa" di qualcosa e quindi dotata di un "soggetto", al tempo stesso non riconduce a un senso definibile, ciò che essa esprime è in ultima analisi il "non-senso" e il dubbio che il "non-senso" sia il fondamento del reale.

Al soggetto che "spiega" la pittura, o al soggetto assente, insignificante, dei cubisti, si sostituisce il soggetto che fa della pittura uno specchio del mistero, che incombendo su di essa con il proprio interrogativo la piega a soluzioni spaziali incongruenti, ad accostamenti allarmanti di colore, a vuoti ed ombre di muta risonanza.

Il non-senso universale è il grande sospetto che alberga nell'animo del giovane de Chirico: esso nasconde un senso profondo, inattuabile o il nulla. Da buon nicciano, o da nicciano orecchiante, de Chirico rasenta un gratuito nichilismo, ma lo riscatta con il sapore di una grande poesia.

In che cosa consiste il sostanziale mutamento intervenuto nell'arte di de Chirico con gli anni Venti e

poi con i decenni successivi, mutamento aperto a varie possibilità espressive, a diverse direzioni di ricerca, a colpi di scena imprevisi? Credo che all'identificazione del soggetto, ovvero della realtà, con l'enigma, de Chirico abbia allora sostituito l'identificazione della realtà – e quindi del soggetto – con la poesia, l'arte stessa, il mito, la favola, la storia, lo spessore del passato. Il vuoto della Metafisica si riempie di fantasie, apparizioni, figure, rievocazioni come *I gladiatori*.

Ma la pittura stessa si fa rievocazione, talvolta, di sé, ovvero del "Museo", rivive la favola del Rinascimento e quella del Barocco. Il nichilista de Chirico matura una fede positiva che è quella stessa nell'arte e nella poesia, ma con gli animi si avvicina anche a una forma di affidamento al sentire religioso.

L'animo del pittore, sgombro delle angosce giovanili, si apre a una visione pirotecnica, animata da spirito di poesia ma anche di serenità e buon umore, come nella "Nuova Metafisica", interessantissima, degli anni Sessanta e Settanta, è talvolta una rivisitazione, più spesso una fantastica variazione sui temi originari, che ora possono assumere anche le colorazioni di un'arguta ironia.

L'aver scambiato per decadenza dell'artista quello che è profondo mutamento del suo rapporto con il mito e la favola, è stato spesso l'errore della critica, da Breton ai suoi sciocchi ripetitori, fra i quali non inserirei, oltre al sottoscritto, anche Fabio Benzi, Claudio Crescentini e Jole de Sanna, oltre alle continue e lodevoli programmazioni culturali, contro i pregiudizi appunto e le ristrettezze storiografiche, di Paolo Picozza. Del resto una delle cose che trovo più "ingiustificabili", in molta storiografia intorno a de Chirico, è proprio questo contenere e continuare a tener fermo de Chirico al 1919, in omaggio all'opinione di quel personaggio – in realtà umanamente discutibile e prepotente – che era André Breton. Il quale disse e scrisse che de Chirico "era morto" nel 1919 quando aveva fatto, secondo lui, ritorno al "classicismo" e perciò marcia indietro, abbandonando la Metafisica.

I continui luoghi comuni messi in onda dal leader dei surrealisti hanno continuato a trovare ascolto in alcuni settori della critica, anche se quasi più nessuno pensa di poter sbarrare al 1919 l'attività creativa di de Chirico. Il termine è stato direi spostato in avanti di uno o due decenni, ma senza esplicita ammissione dell'errore di Breton, continuando comunque a credere che debba esistere una certa data dopo la quale l'opera dell'artista cessa di essere valida e la sua parola attendibile.

L'evidenza dell'abbaglio di Breton, in sostanza a causa dell'autorità che si riconosce, forse anche oltre il giusto limite, a questo personaggio, non ha impedito che la tipologia del suo giudizio discriminatorio e ideologico venisse considerata accettabile. Emesso negli anni Venti e ribadito nel 1928, cioè nel pieno di un periodo felicissimo di de Chirico, e come tale ormai da tutti riconosciuto, questo giudizio sarebbe stato insomma una specie di profezia applicabile a periodi più tardi.

Vale la pena di rileggere le parole di Breton dallo scritto *Il surrealismo e la pittura* che appunto è del 1928. De Chirico aveva civilmente protestato per il titolo che i surrealisti avevano attribuito ad un suo dipinto e senza particolare acrimonia concludeva: "mi domando a quale scopo si sbattezzano dei quadri che spetta a me solo intitolare". Breton commentava inferocito: "da sotto le pietre che lo ricoprono (che ricoprono cioè de Chirico) e che noi continuiamo a gettargli addosso, s'alza tristemente questa voce di vipera, qualunque cosa gli abbiano suggerito gli altri morti che lo circondano de Chirico sa bene che (...)", ecc. Ma chi erano questi "altri morti" che secondo Breton circondavano il maestro? Leggiamo il resto: "de Chirico che da 10 anni in qua continuando a dipingere non ha fatto che abusare di un potere soprannaturale, oggi si stupisce che non lo si voglia seguire nelle sue

meschine conclusioni di cui il meno che si possa dire è che in esse lo spirito è totalmente assente e che sono dominate da un cinismo sfrontato. La completa amoralità di questo personaggio ha fatto il resto, noi pensiamo che certe brutte opere come il suo *Ritorno del figliol prodigo*, le sue ridicole copie di Raffaello, i suoi tragici d'Eschilo e tanti ritratti dal mento sfuggente e dal vano motto latino non possono essere che il prodotto di un "cattivo spirito".

Come si vede Breton citava opere che oggi vengono considerate tra i capolavori assoluti di de Chirico, tra cui gli splendidi autoritratti con le scritte *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, o *Nulla sine tragoedia gloria*, ma per comprendere la motivazione che spingeva Breton al suo malvagio attacco responsabile, delle successive ed eccessive reazioni di cui de Chirico ha poi investito non solo il surrealismo ma ogni tipo di avanguardia, basta cercare quali fossero quegli altri morti di cui Breton parlava e che avrebbero circondato il Grande Metafisico. Lo scopriremo facilmente leggendo il secondo *Manifesto del Surrealismo* del 1930, dove sono citati Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Limbour, Jacques Baron e Roger Vitrac e accanto a ciascuno di questi nomi figura la scritta: *un cadavere*. Si tratta di tutti coloro che si erano sottratti alla *leadership* di Breton e gli avevano mosso delle critiche, quegli ex-surrealisti, come precisava lo stesso Breton, che hanno voluto riprendersi la loro libertà per comprometersi un po' dappertutto.

Breton metteva in atto una vera e propria tragedia terroristica per scongiurare altre defezioni dal movimento che pretendeva di dominare; di Desnos, che lo aveva chiamato intrigante, Breton scrive che "non si aspetta assolutamente più niente da lui, che la sua attività va denunciata come confusoria al massimo grado e che lo spettacolo che egli dà è penoso". Ce ne è anche per Duchamp e Picabia sia pure se in toni meno violenti: "Duchamp non aveva il diritto di abbandonare la partita impegnata negli anni della guerra per una partita di scacchi interminabile, gravemente affetta da scetticismo. Mi preoccupa infine il pensiero che Picabia possa essere sul punto di rinunciare ad un atteggiamento di provocazione e di rabbia". Breton attaccava tutti quelli che accennavano a staccarsi dal Surrealismo e così ce n'è ancora per l'ex-surrealista George Bataille. Con Bataille, niente che non si sappia a memoria, assistiamo a un ritorno offensivo del vecchio materialismo antidialettico e, tra gli ex-surrealisti da censurare, troviamo anche Masson.

Appare dunque chiaro come la luce del sole che le condanne pronunciate da Breton contro de Chirico non dipendevano neanche da un errore di valutazione, ma dal preciso proposito di perseguire tutti coloro che si rifiutavano di osservare l'ideologia gerarchica del movimento surrealista e si prendevano la libertà di percorrere strade diverse da quella tracciata dal suo capofila.

La tesi della fine di de Chirico nel 1919 fu sposata anche in Italia e a lungo sostenuta fino all'ultimo da un personaggio pure illustre come Giuliano Briganti; in particolare, Briganti ripescò questa teoria in occasione della donazione alla Galleria d'Arte Moderna di una serie di quadri importantissimi di de Chirico, tra i quali la *Madre*, del 1910, mentre gli altri erano del 1920, 1930, 1940.

Che le donazioni possano dar fastidio agli antiquari è cosa comprensibile, perché sostituiscono le vendite; ma nel caso di Briganti non si trattava di questo, quanto di un'ereditarietà che gli derivava dal suo maestro Roberto Longhi che è stato sempre avverso in tutti i modi a de Chirico e quindi, una volta riconosciuta la grandezza dell'Arte Metafisica, altro non gli è rimasto da fare che dire: va bene, sì, Arte Metafisica, ma fino al 1919 – proprio come Breton – poi dopo de Chirico crolla.

E questa è indubbiamente una cosa che bisogna ostinatamente contrastare, così come fa da anni la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inseguendo una verità totalmente semplice: la Metafisica di de Chirico è una sola dal 1910 al 1978, che è l'anno della morte, mentre le sue chiavi di lettura sono invece molteplici, nella libertà dell'artista e per la libertà dello studioso.

Ma torniamo al 1910, quindi a Firenze, come prima tappa della Metafisica, con le prime "enigmatiche" visioni, per poi passare, subito dopo, a Torino.

L'incontro di de Chirico con Torino avvenne una prima volta nell'estate del 1911, durante il suo trasferimento da Firenze a Parigi. Il pittore arriva nella città la sera del giorno 11 luglio, un martedì, e riparte nella tarda mattinata di giovedì 13, praticamente vi sosta una trentina di ore.

De Chirico lo ricorda nelle sue *Memorie*: "si liquidò la casa di Firenze e si prese il treno per Torino, io mi sentivo molto male era una torrida estate dell'anno 1911, era luglio, a Torino ci fermammo un paio di giorni per visitare l'esposizione che si era inaugurata allora, si partì da Torino che stavo molto male ed avevo forti dolori intestinali, in treno mi sentii peggio e quando il treno arrivò a Digione pregai mia madre di fermarci per una notte. Verso il mattino i dolori scemarono ed io mi addormentai profondamente, quando mi svegliai tardi nel pomeriggio, mi sentivo meglio, allora si decise di proseguire il viaggio. C'era un treno che partiva per Parigi la sera e prendemmo quel treno. Si giunse a Parigi alla Gare de Lione in piena notte, era la notte del 14 luglio e Parigi era in festa".

Giunto a Parigi, de Chirico scrive poi alla madre una lettera datata agosto 1911 in cui rievoca il viaggio parlando del capoluogo piemontese: "(...) partito dalla città quadrata, dai re vittoriosi, dalle grandi torri e dalle grandi piazze soleggiate, il treno correva bruciato dagli ardori canicolari."

Più importante fu il secondo soggiorno torinese, legato a una vicenda militare solo recentemente riemersa tramite gli studi di Roos e poi contestualizzata da Crescentini.

Trasferendosi a Parigi, de Chirico si era sottratto agli obblighi militari e fu denunciato per diserzione al Tribunale Militare di Firenze il 23 novembre del 1911. Venne identificato dal consolato italiano nella capitale francese verso il febbraio dell'anno successivo e costretto a raggiungere Torino, sede della sua assegnazione al 23° reggimento fanteria, dove giunse il 2 marzo 1912. Egli tuttavia non resistette alla disciplina militare e al richiamo di Parigi, si allontanò dalla caserma e prese un treno per la Francia. Il 12 marzo fu denunciato per questa nuova e più grave diserzione al Tribunale Militare di Firenze.

Il secondo soggiorno torinese di de Chirico è dunque di una decina di giorni più lungo del primo, e si è pensato che a questo si riferisca il pittore in uno scritto in francese del 1935 che dice: "è stata Torino ad ispirarmi tutta la serie di quadri che ho dipinto dal '12 al '15, confesso in verità che essi devono molto anche a Federico Nietzsche di cui ero allora un appassionato lettore. Il suo *Ecce homo* scritto a Torino poco prima di precipitare nella follia mi ha molto aiutato a capire la bellezza così particolare di questa città. La vera stagione per Torino, quella durante la quale meglio si manifesta la sua grazia metafisica, è l'autunno, autunno che non ha niente in comune con l'autunno romantico, con il cielo ingombro di nuvole, con le foglie morte e la partenza delle rondini. L'autunno che mi ha rivelato Torino, è gaio anche se certamente non di una gaiezza appariscente e variopinta, è qualcosa di vasto, di un tempo vicino e lontano, di una grande serenità e di una grande purezza, assai prossima alla gioia che prova il convalescente che esce da una lunga e penosa malattia. È la stagione dei filosofi, dei poeti e degli artisti inclini a filosofare. Nel pomeriggio le ombre sono lunghe e dovun-

que regna una dolce immobilità, si potrebbe credere che le passioni violente ed i cattivi sentimenti hanno lasciato il cuore degli uomini, per mio conto credo che questa armonia, così squisita da diventare quasi insostenibile, non sia estranea alla follia di Nietzsche, il cui spirito già provato non poteva ricevere impunemente simili scossoni. Fatte per fortuna le debite proporzioni, anch'io attraversavo una crisi di melanconia e di pessimismo quando all'improvviso mi venne questa rivelazione. Senza dubbio un giorno gli uomini potranno allenarsi a ricevere gli urti delle scoperte metafisiche così come oggi ci si dedica agli esercizi fisici. Lo charme autunnale di Torino ha reso ancora più penetrante dalla costruzione rettilinea geometrica delle vie e delle piazze" e continua per un bel pezzo decantando l'autunno torinese.

Ma de Chirico, abbiamo visto che era stato a Torino la prima volta in luglio, la seconda in marzo, avrebbe dunque inventato la Torino autunnale e così pensa Baldacci che commenta "potere della letteratura" e torna a pensare a una mistificazione di de Chirico. È evidente invece che il pittore dovette tornare una terza volta e d'autunno a Torino e questa nuova visita alla città che lo aveva così interessato poté avvenire, non tanto durante il viaggio del definitivo ritorno da Parigi per recarsi a Ferrara, dopo l'entrata in guerra dell'Italia, viaggio che ebbe luogo nel giugno del 1915, quanto nel corso di un precedente, breve rientro in Italia, documentato da una testimonianza di Bino Binazzi. La testimonianza è questa: "nell'autunno del 1914 (scrive Binazzi) in uno di quei pomeriggi fiorentini in cui la bellezza della città è più classica che mai, conobbi i due fratelli siamesi, per così dire, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, erano giunti qualche giorno prima da Parigi già funestata dalla guerra, avevano sentito il bisogno di vedere in quel primo terribile trambusto la loro patria di origine, se l'Italia fosse entrata in guerra essi sarebbero stati soldati."

Quando qualche anno fa ho rievocato questa testimonianza, Baldacci ha risposto che doveva trattarsi di una svista o di un refuso di Binazzi che avrebbe incontrato i due fratelli nel 1915 e non nel 1914 ma il riferimento agli avvenimenti è assolutamente inequivocabile: il conflitto mondiale era già scoppiato ma l'Italia non era ancora scesa in guerra, non può che trattarsi dell'autunno 1914. È molto probabile, quindi, per non dire certo, che de Chirico visitò Torino per una terza volta e sia pure forse velocemente tra un treno e l'altro nell'autunno del 1914 ed è evidente che il suo ricordo della Torino autunnale si riferisce alla terza visita e non alla seconda.

Perché poi avesse sentito il bisogno di far sosta di nuovo a Torino, ma nei mesi autunnali, si spiega con il suggerimento che gli veniva dalle lettere di Nietzsche.

Un'edizione italiana delle *Lettere scelte* di Nietzsche è proprio del 1914, anche se de Chirico potrebbe averle lette già prima in francese a Parigi o nell'edizione tedesca del 1908. "Meravigliosa limpidezza – scrive Nietzsche – colori d'autunno uno squisito benessere diffuso su tutte le cose a cinque passi da me la grandissima piazza, ho fatto la mia solita passeggiata fuori Torino, ovunque luce purissima d'ottobre, lo splendido viale alberato era appena sfiorato dall'autunno, oggi io sono pieno di sentimenti autunnali in tutti i significati migliori di questa parola, questo è il tempo della mia grande messe, tutto diventa lieve per me". Ma più in generale poi, il tema nietzschiano dell'autunno e dei suoi meriggi e pomeriggi era già noto in precedenza al pittore dalla lettura di *Così parlò Zarathustra* o di *Ecce homo*. Dopo Firenze e i due primi dipinti metafisici del 1910 – *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo* –, le opere degli anni successivi, posteriori dunque alla visione di Torino, intro-

ducono il motivo che attinge alla romanità e nella sua prospettiva aberrante agli arcaici modelli prospettici dei primitivi toscani, ma de Chirico è stato influenzato anche dai portici delle piazze torinesi come Piazza San Carlo, dove ai portici si allinea il monumento equestre a Carlo Felice. I portici ad arcate con un monumento equestre che spunta in fondo si vedono nel dipinto intitolato *La torre rossa* e il cavallo che spinge il muso in basso verso il petto alzando la zampa destra dal parallelepipedo della base è tratto proprio da un altro monumento torinese, quello a Carlo Alberto. Questa statua si trova sotto la finestra dell'appartamento che Nietzsche occupava a Torino, appartamento che de Chirico rievocerà in *Ebdomeros*. Dalla finestra egli poteva vedere uno dei lati della statua "di suo padre" installata su uno zoccolo basso al centro della piazza. Nietzsche infatti, impazzito, aveva detto di essere figlio di Carlo Alberto. Il dipinto è quindi un omaggio a Torino e alla visionaria follia del filosofo. In un altro quadro intitolato *Natura morta. Torino a primavera* del 1914 compare di nuovo il cavallo del monumento a Carlo Alberto, sullo zoccolo tagliato da una banda verticale si legge "Emanuele II", ovvero un frammento dell'iscrizione apposta sulla facciata di Palazzo Carignano dove Nietzsche credeva di essere nato per ricordare la nascita di Vittorio Emanuele II.

Savinio, che certamente ha influenzato la pittura metafisica del fratello, ma non nei modi radicali che si vorrebbe, afferma che l'identificazione di Nietzsche con Vittorio Emanuele II era stata suggerita dalla visione quotidiana di quest'iscrizione che si trovava proprio di fronte al balcone dell'appartamento del filosofo.

Di certo de Chirico pensava la stessa cosa del fratello Savinio il quale, parlando dell'autobiografico *Nivasio Dolcemare*, vedeva in lui, cioè se stesso, reincarnata l'anima del grande filosofo. Scrive Savinio: "si sovvenne a buon punto che Nietzsche morì nel 1900 ma che l'anima di lui che è anche ragione, lo aveva abbandonato 12 anni avanti, nel 1888, il che a quell'anima avventurosa consentì di andare raminga per tre anni interi prima di ritrovare un caldo asilo dentro il corpo di Nivasio Dolcemare". Savinio era nato infatti nel 1891, ma de Chirico era nato proprio nel 1888, a miglior titolo doveva quindi pensare a una simile reincarnazione in se stesso dell'anima-ragione smarrita in quell'anno da Nietzsche.

Anche se de Chirico così dominato dall'immaginazione poteva talvolta alterare la verità dei ricordi, non c'è dubbio che il vezzo di mettere in dubbio ogni sua affermazione, di volerlo considerare un mistificatore o un disonesto è riprovevole, anche a fronte di quello che in realtà era il suo quasi infantile candore, eccessivo, e che si protrarrà per decenni, a volte fino ad oggi.