

DE CHIRICO, BÖCKLIN E KLINGER

Adriano Altamira

Giorgio de Chirico scrisse nel 1920 due brevi saggi su Böcklin e Klinger, che pubblicò rispettivamente nei mesi di maggio e novembre, a Milano, sulla rivista «Il Convegno».

È inutile sottolineare che si tratta di due fra i pittori che il Nostro più amò e nella cui opera trovò sia un notevole impulso alla propria formazione artistica, cosa di cui non ha mai fatto mistero, sia spunti e citazioni che ritornano con frequenza nella sua pittura successiva. Wieland Schmied, fra gli altri, ha affermato in modo convincente che de Chirico, italiano di sangue se non per luogo di nascita, aveva appreso a leggere l'Italia attraverso gli occhi di artisti di lingua tedesca – come Böcklin e Klinger – mentre l'idea delle *Piazze d'Italia* gli derivava dalla lettura di Friedrich Nietzsche. Grazie a queste suggestioni de Chirico riscopre dunque la sua Italia ideale e, forse, persino la Grecia come culla del mito.

L'influenza di Böcklin è chiaramente avvertibile nella fase iniziale dell'arte di de Chirico, come quella di Klinger del resto: ad esempio nelle battaglie e nelle storie di centauri, un tema esplorato da entrambi. Ritorna poi con grande evidenza nel periodo neoromantico che si annuncia immediatamente dopo la prima guerra mondiale ma, a ben vedere, spunti dell'uno e dell'altro artista tornano in continuazione, a volte a distanza di anni, nei periodi più diversi: nella Metafisica, in alcuni temi mitologici, pre o post-metafisici, nella serie dei *Bagni misteriosi*, e in tanti altri *topoi* meno facilmente isolabili con certezza. Quello che forse non è stato fin qui sufficientemente sottolineato è il fatto che quello che il pittore di Volos ha trovato nella loro opera non è soltanto una miniera di soluzioni iconografiche, di suggestioni irrazionali, colte nelle loro immagini nei modi che spesso gli articoli citati dichiarano apertamente; ma la decifrazione di una serie di meccanismi psicologici, di invenzioni nella messa in scena, o di costruzione dell'impianto stesso del quadro, che non appaiono solo nei momenti in cui è più evidente la citazione dell'uno o dell'altro artista, ma in vari periodi del suo percorso – centrale fra tutti quello metafisico, quello più moderno e innovativo e su cui s'è certamente più a lungo disquisito. Che coincide, fra l'altro, col momento in cui de Chirico si trova più direttamente a contatto con l'Avanguardia europea. Rimandiamo ad altro momento le considerazioni sull'ambiguo rapporto di de Chirico con l'Avanguardia: è infatti questione che dà luogo a risposte ossimoriche. Da una parte è difficile negare che non vi sia stato un mutuo scambio fra de Chirico e l'Avanguardia. Così come è certo che lui non abbia mai voluto aderirvi, neanche ideologicamente. Penso comunque sia fuori di dubbio il ruolo che de Chirico svolse come anticipatore solitario di certe tendenze (in particolare il Surrealismo); così come è indiscutibile il credito di cui ha goduto

presso alcuni dei gruppi d'Avanguardia più radicali, come il Dadaismo – sia a Zurigo che in Germania. Resta da capire dunque come de Chirico abbia potuto esaltare le suggestioni ricevute dall'opera di Böcklin e Klinger, e conferire loro un senso di novità – così palese da essere internazionalmente accolta – considerando che gli spunti trovati nella loro opera, a dispetto dell'alta qualità, non rappresentavano certo il fronte della novità, neppure all'interno del contesto simbolista, ma si distinguevano piuttosto per i forti legami con l'eredità romantica.

Su questo punto, il de Chirico teorico in realtà non era d'accordo: si legga, in questo senso, la polemica da lui accennata nell'articolo su Böcklin. Paolo Fossati, dal canto suo, nel suo libro su «Valori Plastici», cita le esplicite reazioni del Nostro nei confronti del Meier-Gräfe, che per primo sollevò il problema della “letterarietà” (da molti attribuita alla pittura romantica) della produzione artistica di Böcklin. Caratteristica negativa che, di rimando, fu poi attribuita da molti a de Chirico stesso.

Negli ultimi anni la critica ha però molto insistito sul ruolo – precedentemente negato o volutamente circoscritto – svolto dal Simbolismo nella nascita della Modernità. Si è anche resa conto, naturalmente, della difficoltà di far coesistere tutto quello che viene repertato sotto questo termine all'interno di uno stesso contesto: ad esempio proprio autori come Böcklin, Klinger o Moreau rispetto a pittori come Gauguin, Ensor e Munch.

Ecco dunque la ragione della *teoria dei due Simbolismi*: quello più avanzato, che si distingue per un ricorso a tecniche formali nuovissime (di fatto già annuncianti l'Espressionismo), e quello più conservatore, che ricorre invece al “mestiere” accademico e persino a un realismo *sui generis* – che, fra parentesi, de Chirico mostra esplicitamente di apprezzare.

La questione, nei termini indicati, è ovviamente mal posta: la ragione di questa differenza nel modo di esprimersi è in gran parte dovuta a motivi generazionali: ad esempio Böcklin e Moreau, come molti fra i preraffaelliti inglesi (ma anche lo stesso Puvis de Chavannes), nascono negli anni Venti dell'Ottocento, in pieno Romanticismo; mentre Redon, Gauguin, Van Gogh, Ensor e Munch nascono tra gli anni Quaranta e i primi Sessanta, e hanno come punto di riferimento forte il fenomeno dell'Impressionismo che sono infine costretti a scavalcare per trovare e/o affermare la loro identità.

Ma per un altro verso – ed è questo il caso di Max Klinger, che nasce nel 1857, significativamente, io credo, un anno dopo Freud – si tratta di scelte formali in certo senso anomale, che assumono un senso preciso nel particolare rapporto che si viene a stabilire fra la facoltà visionaria dell'artista e l'illusionismo della tecnica pittorica.

Klinger si pone in questo senso volontariamente in bilico fra il mondo delle visioni interiori e quello della realtà vera: questi due mondi coesistono nella sua arte e, in alcuni casi, si confondono. De Chirico mostra di apprezzare pienamente la straordinaria capacità di Klinger incisore di offrire a scene “impossibili” tutte le caratteristiche della realtà, come avviene a volte nei sogni. Il Nostro mostra dunque di apprezzare la caratteristica propria della sua pittura di creare mondi possibili, o mondi invisibili, ma a modo loro “reali” – anche se in seguito sosterrà le ragioni di un'arte “retinica”, per rubare il termine a Duchamp. In questa chiave, Klinger viene a costituire una sorta di *trait-d'union* fra la generazione di Böcklin e quella che si forma alla scuola di Von Stuck, che insegnava all'accademia di Monaco negli anni d'apprendistato di de Chirico.

E, curiosamente, proprio de Chirico, nato nel 1888, di qualche anno più giovane di artisti come

Picasso, Carrà o Boccioni, si trova più vicino, da un punto di vista generazionale, a Duchamp (1887) e Max Ernst (1890), cioè proprio ai dadaisti e futuri surrealisti. Ernst, Tzara, Breton e poi Magritte e Dalí dedicano infatti al Nostro omaggi che non lasciano dubbi sul ruolo da lui giocato nella formazione della sensibilità di quest'ultima generazione di artisti.

Ma per tornare ai modi "tradizionali" della pittura di Böcklin e Klinger, va anche tenuto conto di quale fosse la percezione *media* della pittura nella seconda metà dell'Ottocento, di quale fosse il suo linguaggio. Per il pubblico del tempo, questa percezione era certamente diversa dalla nostra. Il pubblico odierno si confronta oggi, nei musei d'arte moderna e contemporanea, con il "senno di poi": i curatori dei Musei più aggiornati hanno dovuto eliminare – per fare chiarezza nel panorama di quel periodo – tante presenze (di artisti allora famosi e oggi sconosciuti), ponendo giustamente l'accento su nomi di quelli (gli impressionisti ad esempio) che hanno cambiato la Storia, ma che allora non erano noti al grande pubblico e venivano apprezzati solo da una ristrettissima *élite* di intenditori. Il modo di raccontare di Böcklin e Klinger era espresso invece in una lingua che il pubblico di allora poteva capire bene, anche se sappiamo che non sempre ne apprezzava i lati che piacquero a de Chirico e che oggi, in certo senso, noi apprezziamo attraverso il suo filtro.

Lo strano connubio di Simbolismo e Realismo che abbiamo segnalato in Klinger e che ora ci appare per certi versi contraddittorio, parve invece a molti pittori di fine Ottocento una geniale soluzione che consentiva di coniugare "sguardo esterno" e "sguardo interno" o "seconda vista". Si vedano in questo senso le tarde opere di Segantini in cui i paesaggi (oggi diremmo: le *locations*) erano scelte con cura, in alta montagna, e dipinte dal vero; per ambientarvi poi personaggi e immagini di fantasia di contenuto simbolista.

E, sempre per rimanere all'interno dell'ambiente divisionista/simbolista italiano, è noto l'interesse che de Chirico prestò a certe opere di Previati, ad esempio il paesaggio con un treno che passa su un alto ponte: si consideri in questo senso il valore simbolico che i treni assumono nell'opera del Nostro nella prima fase metafisica. In questa particolare accezione, è da notare il fatto che l'incanto delle opere metafisiche nasce, il più delle volte, proprio dalla combinazione incongrua di presenze quotidiane, banali, in certo senso "antipittoriche", come potrebbe sembrare a molti un treno ultimo modello. E certo in quell'opera così inconsueta di Previati l'esaltazione della tecnica moderna si sposa ad un'ambientazione fantastica in un contrasto che doveva piacere assai al pittore di Volos. Roger Caillois, nel suo *Nel cuore del fantastico*, sembra esprimere perfettamente quel tipo di sensazione che de Chirico cercava di esprimere attraverso la propria pittura, e che ritrovava a volte nella pittura di altri. Caillois parla appunto di un pittore che "vuole solo esprimere o rappresentare un'atmosfera, un rapporto, una scena che lui ha in mente e lo emoziona senza che egli stesso sappia bene il perché, che intuisce significativa senza indovinarne perfettamente la portata. Egli si sforza allora deliberatamente di comunicare la sua impressione, sperando che lo spettatore sarà toccato dalla stessa confusa rivelazione, da un analogo incanto, non meno misterioso né meno rapinosamente seducente. L'inesplicabile è allora accettato, forse subito con un segreto piacere che resta però associato al bisogno di una spiegazione, se non addirittura stimolato da questa speranza; anche se a questo bisogno di chiarimento si aggiunge il sospetto inconfessato che il chiarimento desiderato potrebbe essere fatale all'incanto".

Seguendo questa indicazione, e nonostante gli articoli citati di de Chirico siano una preziosa fonte di informazione del rapporto che il pittore stabilisce, al di là del tempo, con Böcklin e Klinger, sarà però la pittura del Maestro a fornirci – magari sulla falsariga dello scritto – le informazioni più importanti. Basandoci su una serie di spunti colti nelle opere di de Chirico – in analogia con altre di Böcklin e Klinger, spesso esplicitamente citate negli articoli – è possibile ipotizzare una serie di *topoi* comuni ai tre artisti:

- il valore del tutto singolare conferito alle sculture rappresentate nei quadri;
- le messe in scena in cui l'attenzione dello spettatore è come trascinata *fuori* dal quadro, e la sua mente spinta a immaginare cose non rappresentate espressamente dalla pittura;
- la sensazione di straniamento suggerita da oggetti o presenze incongrue, fra loro distanti, scollegate, che sollecitano fantasie inconscie;
- la rappresentazione di fatti “impossibili” messi però in scena realisticamente, in contesti quotidiani.

De Chirico ad esempio conferisce un valore assolutamente particolare alle sculture che popolano le sue piazze deserte nella prima produzione metafisica. Anche se esse sono attorniate a volte da personaggi – generalmente visti da lontano, dunque assolutamente indifferenziati¹ – l'attenzione dell'autore è chiaramente rivolta verso la presenza inanimata della statua, che per ciò stesso, finzione all'interno della finzione, assume un valore dominante. La finzione nella finzione diventa vera, come nel caso delle due negazioni che si annullano.

Böcklin per primo aveva offerto, in alcune sue tele, una potenza espressiva assolutamente inquietante ad immagini di statue che, grazie al valore e alla posizione che assumevano all'interno della composizione, giungevano a interpretare un ruolo di primo piano, da un punto di vista psicologico, nell'economia del racconto. Su un altro piano, altrettanto importante per la formazione della sensibilità dechirichiana, va sottolineato come Böcklin facesse *vivere una vita vera* a personaggi conosciuti attraverso le statue antiche: centauri, ninfe, satiri, che popolano le sue tele come fossero esseri “reali” catturati in foto da qualche naturalista a caccia di stranezze.

Si tratta in qualche modo di *statue che si trasformano in esseri viventi*: lo stesso de Chirico si rappresenterà più volte, negli *Autoritratti*, come una via di mezzo fra uomo e statua; e la sua *Niobe* rappresenta proprio un esempio di questa metamorfosi dal marmo alla carne viva. Questa *umanizzazione* dell'antico, che rende il mito *quotidiano*, nuovamente contemporaneo all'uomo d'oggi, è particolarmente apprezzata da de Chirico, che la giovinezza trascorsa in Grecia aveva familiarizzato con i contenuti e le immagini dei miti antichi. Miti antichi che poi ricreerà dentro di sé, con un significato assolutamente personale, proprio grazie alle suggestioni monacensi. Nuovi contenuti dunque, di cui sono stati sottolineati – prima di tutto dall'autore stesso – i rapporti con il ricordo e il sogno. D'altra parte poiché il filtro di de Chirico in questo settore non è certo psicoanalitico, ma soprattutto filosofico e letterario (Schopenhauer e Nietzsche *in primis*), vale ricordare lo scrittore greco Apollodoro, che

¹ Questi omini sembrerebbero essere, fra l'altro, la fonte dei piccoli borghesi di Bruxelles che popolano alcuni quadri di Magritte – e naturalmente quelli che si scorgono spesso sugli sfondi dei quadri di Dalí.

sosteneva nel suo *Dell'interpretazione dei sogni* che quando in sogno si vede "Artemide in persona o la sua statua" non c'è alcuna differenza, poiché anche "le statue mortali hanno lo stesso significato dell'apparizione degli dèi in carne ed ossa". Le statue sono quindi archetipi che hanno lo stesso valore, o un valore corrispondente alla persona rappresentata, o al significato ultimo che si suppone che questa rappresenti.

Un esempio böckliniano, su cui mi sembra che nessuno si sia mai particolarmente soffermato, rispetto al particolare ruolo svolto da una statua in un racconto pittorico, è quello della *Venere dimenticata* (fig. 1) una tela dipinta attorno al 1860. In questo lavoro del pittore svizzero, una statua di Venere che ornava un'antica fontana viene rappresentata ormai circondata e nascosta da canne e altre



fig. 1 Arnold Böcklin, *Venere dimenticata*, 1860 ca.

piante acquatiche. Curiosamente, questo ruolo passivo della Venere, nascosta dalla vegetazione, sembra rovesciarsi per incanto, fino a suggerire allo spettatore che sia *lei* a spiare chi guarda il quadro e non viceversa. Probabilmente questa sensazione è dovuta al fatto che la statua non è immediatamente percettibile ma, una volta scoperta, diventa indubbiamente la protagonista della scena – una scena che si rivela essere quindi, alla fine, né inanimata né deserta. In questo modo la statua – personaggio fittizio – assume all'interno di questa fantasia un ruolo centrale, vitale, inquietante.

In altre opere in cui l'inaspettata apparizione di un satiro sembra spaventare un pastore, o assumere un valore equivalente a quello della Venere all'interno di una fontana, Böcklin sembra far leva su un meccanismo consimile: in questi casi però le creature mitologiche sono personaggi vivi, benché grotteschi.

Un'altra immagine in cui Böcklin agisce su un meccanismo psicologico consimile è il *Santuario di Eracle* (1884). In questa tela due soldati, sulla sinistra, si inginocchiano davanti al santuario, il cui interno viene nascosto allo spettatore dalla terminazione del *themenos* (o recinto sacro) curvo che lo circonda. Si può intravedere, sotto le fronde degli alberi secolari che crescono all'interno, la testa di una statua, in controluce, che ci spinge con ancor maggior forza a immaginare quello che *non* possiamo vedere – l'interno del *themenos* appunto. Anche in questo caso la statua acquista un valore protagonista e psicologico di primo piano, decisamente superiore rispetto alle figure "vive" dei soldati, che invece si rivelano essere pure comparse. Curiosamente, fra l'altro, il profilo di un terzo soldato che sembra stare fuori di guardia appare abbastanza simile a quello della statua, e cuce con una diagonale ideale i due estremi del quadro.

Il fatto che, invece, il centro "logico" del quadro rimanga nascosto *dietro* al muro di pietra introduce



fig. 2 Arnold Böcklin, *La cappella*, 1898

quasi completamente nascosta, una sineddoche gravida di senso, su cui si giunge inevitabilmente a fantasticare *dopo* l'attesa frustrata costituita dal muro, che nasconde il centro vivo del tema promesso dal titolo del quadro. La testa della statua diventa così il punto finale di esplorazione del quadro: la statua *in toto* viene invece "completata" solo grazie alla nostra fantasia. Il quadro diventa, in questo modo, una sorta di marchingegno capace di innescare un processo di creazione fantastica che lo spettatore deve compiere con le sole proprie forze.

È significativo che in un precedente dipinto (1880 ca.) con lo stesso tema Böcklin avesse rappresentato il santuario visto *da davanti*. In quest'altro caso era il buio che impediva di leggerne chiaramente l'interno. Allo stesso modo invece, controluce, risaltavano le *silhouettes* delle "querce sacre a Dodona", che de Chirico ricorda nell'articolo, mostrando di conoscere bene il dipinto – e a mio avviso, proprio per la funzione singolare del grande muro di cinta, la versione del 1884. È da notare che attorno a questi anni (e lo stesso Klinger se ne mostra affascinato in un'incisione che rielabora uno spunto tratto da Böcklin) il pittore di Basilea sembra ossessionato da strutture semicirculari o a ferro di cavallo³ (come *La cappella*, fig. 2, o *Rovine sul mare*, o la stessa *Isola dei morti*) che, pur essendo

la tematica del secondo punto del nostro schema: l'utilizzazione di artifici che dirigono l'attenzione dello spettatore verso punti precisi del quadro, o *fuori dal quadro*. Si tratta di un procedimento già da me indicato² come uno fra i più usati da Böcklin nelle sue opere maggiori, un meccanismo di *spostamento* e *sottrazione*. L'autore svizzero spinge lo spettatore a immaginare una situazione che non è espressamente rappresentata attraverso un semplice espediente, già introdotto in alcuni dipinti da Caspar Friedrich: un personaggio guarda *oltre* i limiti della cornice, oppure verso un punto che rimane nascosto allo spettatore. Nel caso del *Santuario di Eracle*, infatti, siamo inevitabilmente portati a domandarci *come possa essere fatto* l'interno del *themenos*, che però rimane nascosto dal muro, descritto invece con impressionante acribia. La testa della statua non è che il frammento di una forma

² Vedi il mio *Miti romantici* (Vita & Pensiero, 2004). Tuttavia avevo già citato la circostanza sia nel VI tomo di *Arte nel Tempo* (Bompiani, 1991) sia ne *Il Secolo sconosciuto* (Rossellabigi Editore, 1997).

³ Si veda cosa scriveva a questo proposito Weininger: "Si sono spesso visti nelle forme geometriche i simboli di una superiore realtà. Questo si spiega, semplicemente, per la ragione che ritroviamo in loro una funzione *a priori* della nostra percezione?". De Chirico, citandolo, afferma che: "L'arco di cerchio, utilizzato come ornamento, può essere bello... Nell'arco c'è ancora qualcosa d'incompiuto, qualcosa che lascia posto al presentimento..." Wieland

aperte, di fatto non consentono di scorgere il loro interno, immerso nell'ombra, nascosto dalla vegetazione, o da una delle due ali del muro. Si potrebbe pensare che queste strutture aperte, ma chiuse allo sguardo, anticipino la funzione che avranno talvolta le arcate in prospettiva di de Chirico.

Jean Clair, fingendo di riprendere un'immaginaria diagnosi freudiana, accenna a una *imagerie* tipicamente metafisica che propone incessantemente "i segni dell'impotenza". Cita ad esempio il casco di banane de *L'incertitude du poète*, il cui significato fallico moltiplicato più volte "vient mourir devant le pubis glabre et glacé d'une Venus de marbre", di fronte a un'arcata ombrosa, così come il cannone de *La conquête du philosophe* punta verso un'arcata consimile, senza speranza di poter raggiungere il suo bersaglio. Peraltro questi "golfes d'ombre"⁴, come abbiamo visto, sono già presenti nelle opere di Böcklin, come fantasie ricorrenti su una femminilità contemporaneamente aperta e insondabile e probabilmente pericolosa.

Altra fortunata "invenzione" di Böcklin (sempre a proposito del secondo punto del nostro schema) sono le figure di spalle, senza volto, che guardano lontano, come l'Odisseo rivolto verso il mare del quadro *Odisseo e Calypso* (1883), o la vedova che accompagna il feretro del marito nell'*Isola dei morti*. Nella prima delle due opere l'accento narrativo è, pittoricamente, posto – e largamente speso – sulla figura di Calypso, nuda su un drappo rosso, unica nota di colore in un quadro dipinto in toni spenti e colori bruni; eppure tutta l'attenzione dello spettatore si sposta inevitabilmente sulla figura girata di spalle, che ci induce a fantasticare sulla conclusione agognata del suo viaggio di ritorno. Ciò che viene apertamente esibito diventa in questo caso molto meno interessante di ciò che è appena suggerito.

De Chirico pare appunto aver appreso appieno la lezione di Böcklin e accennarne una straordinaria variazione nel quadro *L'énigme de l'oracle* (1910) in cui la figura di spalle del sacerdote guarda verso l'esterno del santuario (*spostamento*) mentre dall'altra parte, dietro un tendaggio, si indovina la presenza di una statua di cui si scorge solo il capo (*sottrazione*). È evidente la condensazione dei due motivi cui abbiamo appena accennato. Penso si possa tranquillamente inferire che il lavoro di de Chirico non si limiti qui alla citazione e alla parodia di *topoi* böckliniani, ma che col suo peculiare "génie de la catachrèse" riesca a rielaborare e a fondere i due motivi spostandoli in un territorio a lui più familiare, che già annuncia nuovi contenuti. Finora ci si era spesso limitati a segnalare (a volte con un certo stupore) le citazioni e i prelievi da Böcklin: bisognerebbe iniziare a figurarsi questa operazione come una sorta di *collage* mentale in cui de Chirico, appropriandosi di alcuni frammenti böckliniani, li riutilizza come materiali di costruzione di un nuovo linguaggio, che proprio la loro fusione imprevista rende assolutamente nuovo e rivoluzionario.

È sintomatico in questo senso che proprio nel centro de *L'énigme de l'oracle* appaia un muro di mattoni, sordo e opaco come il *themenos* in pietra di Böcklin, che viene a formare un rettangolo aureo al centro del quadro, come accennava Jole de Sanna nello scorso numero della rivista. In questo caso però il muro non nasconde nulla: rivela anzi la cupa indifferenza della materia. Ma ha la funzione di

Schmied, a sua volta, fa questa chiosa: la bellezza dell'arco aperto, in Weininger, "comporta il rigetto del movimento circolare chiuso in sé: quest'ultimo non è solo privo di senso, ma qualcosa di persino immorale..."

⁴ Cfr. Rimbaud, *Voyelles*.

uno scudo, che sposta la nostra attenzione rispettivamente a sinistra e a destra. A sinistra il Sacerdote/Odisseo ha una funzione analoga all'Odisseo di Böcklin (porta col suo sguardo *fuori* della scena visibile, verso l'*altrove*); a destra la statua (si direbbe appunto un Ercole) è seminasosta da una tenda – come lo è dal *themenos* nel quadro dell'artista di Basilea. Si direbbe che cerchi di portare lo sguardo verso uno spazio *interno*, esistente ma celato ai nostri occhi.

I giochi dello sguardo (*fuori* del quadro, oppure *al di là* di certi limiti posti dall'artista stesso) seguono la lezione böckliniana, anche se inaugurano una scienza dello stupore tutta nuova. Se Fagiolo dell'Arco parlava (a proposito de *L'Enigme de l'heure*, 1911) di un quasi-plagio da Böcklin a proposito dell'arcata, io parlerei piuttosto di una sorta di parafrasi e di condensazione appunto⁵ (come nei due casi testé indicati), assolutamente funzionale al raggiungimento di quell'arte profondamente "interiore e cerebrale" che Apollinaire salutava nelle prime opere di de Chirico, "solo pittore europeo vivente a non aver subito l'influenza della giovane scuola francese". Infatti le suggestioni "forti" che de Chirico impiega in questo periodo derivano dalla Mitteleuropa, poco considerata in Francia. Ma, come abbiamo visto, lo spostamento effettuato da de Chirico non è solo geografico: la citazione da Böcklin è trasformata in un testo nuovo, più stringato, più magico e sicuramente meno letterario. Peraltro de Chirico, come Picasso, quando "ruba" non si nasconde, perché sa che l'omaggio sincero rivolto ad un altro pittore viene automaticamente transustanziano nel nuovo risultato raggiunto.

Come abbiamo già accennato, in tutta la fase delle cosiddette *Piazze d'Italia* de Chirico lavora molto sull'ambigua presenza delle statue che ornano gli spazi monumentali delle sue città, costruite come quinte di un teatro tutto mentale: appunto teatro o architettura mentale, non *scenografia* – come lamentava de Chirico scrivendo al direttore di «Paris-Midi» in seguito ad alcune superficiali recensioni della sua opera. Infatti chi legge de Chirico come "scenografo" non ha capito la profondità della sua meditazione filosofica: Wieland Schmied nota a questo proposito la relazione fra i monumenti delle *Piazze* dechirichiane e l'osservazione di Schopenhauer sulle "statue poste su piccoli zoccoli". Il filosofo tedesco diceva che era grazioso vedere come in Italia "alcuni personaggi di marmo abbiano la stessa taglia dei passanti e sembrino camminare con loro". De Chirico considera egualmente le statue come una sorta di Doppi di personaggi vivi, e nota come sarebbe sorprendente coglierle in atteggiamenti quotidiani: alla finestra, mentre fumano, o sedute in poltrona.

Tra parentesi sarebbe anche interessante sottolineare ancora una volta (si vedano in questo senso le puntuali osservazioni di Eugenio La Rocca e di Fagiolo dell'Arco) come de Chirico usi spesso le statue anche come Doppio di se stesse: non solo usa derivazioni, copie, immagini tratte da repertori, gessi ecc. al posto degli originali nei musei, ma di volta in volta li reinterpreta con variazioni assai ardite. De Chirico fa sua l'osservazione di Weininger sul fatto che "i fenomeni psichici possiedono una realtà più grande di quelli fisici". Le "Ariane" delle sue *Piazze d'Italia* appaiono, in questo senso, come viste in sogno: per parafrasare lo stesso de Chirico si può dire che contemporaneamente "sono e non sono" quelle che noi conosciamo. Esse sono infatti rivissute attraverso la memoria e la particolare atmosfera del momento.

⁵ In effetti, se la vegetazione visibile nel quadro di Böcklin è in certo senso "letteraria", la sua totale ablazione nel quadro di de Chirico mette in risalto un senso della geometria e della melancolia architettonica assolutamente nuovo, in accordo coi testi di Weininger citati nella nota 3.

Forse per questo, in seguito, il pittore tenderà a sostituire i monumenti con presenze slegate dal contesto architettonico della piazza (gessi ad esempio), proprio nel momento in cui la sua peculiare spazialità sembra far convergere l'idea di vuoto con quella dello spazio claustrofobico delle *Nature morte*, sostituendo infine i gessi coi manichini.

Si ha appunto un effettivo scatto, rispetto al modello del monumento sulla piazza, con l'introduzione dei gessi accademici (l'Apollo di *Le chant d'amour* del 1914) o di statue d'invenzione, come il "personaggio" a sinistra di *Le double rêve du printemps* (1915) che è già, significativamente, affiancato da un manichino. A partire dal 1913-1914 si direbbe che de Chirico usi preferenzialmente, come protagonisti dei suoi quadri, quei personaggi posticci costituiti dai *modelli di lavoro* che i pittori di una volta tenevano abitualmente nei loro studi: appunto gessi e manichini. I pittori del Cinque-Seicento, ad esempio, una volta abbozzato il volto, terminavano i ritratti o le figure dei personaggi più importanti della tela lavorando sulle vesti drappeggiate su un manichino, che diventava così il Doppio del personaggio reale. Nel caso dei dipinti metafisici però, il manichino ruba la scena al personaggio, lo sostituisce, divenendo esso stesso protagonista e unico interprete della scena, presenza "spettrale" del *carattere* rappresentato, Doppio ironico e onirico di un personaggio reale. In questa grande intuizione tragicomica di de Chirico si potrebbe leggere così la prima formulazione di una pittura analitica e autoreferenziale del Novecento.

Una sorta di vezzo sembra inoltre accompagnare una seconda scelta di elementi implicitamente e potenzialmente attivi nello scatenare la fantasia dell'artista – intesa come finzione dagli esiti spettacolari – e cioè un meccanismo capace di far "parlare" oggetti comuni, come guanti, panini, rocchetti di filo, termometri, forme per i biscotti ecc. che nelle *nature morte* metafisiche di de Chirico sembrano assumere un nuovo, duplice significato. Prima di tutto questi oggetti, nella nuova combinazione sintattica in cui sono inseriti, assumono un senso differente da quello abituale. Proprio la rottura dei nessi che legano le loro presenze al contesto abituale – nessi qui assenti o volutamente negati – piuttosto che l'ablazione della memoria della loro funzione originaria suggerisce la necessità di nuovi moduli interpretativi.

Per giungere al terzo punto dello schema (utilizzazione di presenze incongrue atte a sollecitare una reazione inconscia), il guanto di *Le chant d'amour*, come nessuno ha tralasciato di dire, va chiaramente messo in relazione con la serie omonima di incisioni di Klinger, che peraltro de Chirico descrive esaustivamente nel suo articolo sul pittore/incisore tedesco. A mio avviso c'è però un'altra opera di Klinger con cui *Le chant d'amour* andrebbe messo in relazione proprio da un punto di vista strutturale: si tratta dell'*Invocazione da Salvataggi di vittime ovidiane*⁶ (fig. 3), in cui un personaggio fuori scena – se ne vedono solo le mani giunte, e si tratta presumibilmente di Klinger stesso, dati gli strumenti da incisore sparsi sul tavolo – invoca una sorta di Erma, che si trova in alto a sinistra. Il volto del busto del poeta è di profilo, e sembra quasi sospeso sul fumo di una candela che brucia sul piano (reale) della scrivania. Sopra quest'ultima sembra librarsi un paesaggio di fantasia evocato dagli scritti del poeta. La dialettica che si stabilisce tra la testa – incongruamente giustapposta a un paesaggio

⁶ Mi sembra che Pia Vivarelli avesse già adombrato questa relazione nel catalogo della storica mostra su de Chirico da lei curata nel 1981 presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.



fig. 3 Max Klinger, *Salvataggi di vittime ovidiane*, 1879

la “cotenna” citata da Savinio potrebbe adombrare un pensiero anche più tragico – si pensi ad esempio all’autoritratto molle, svuotato, di Michelangelo alla Sistina.

Apollinaire si limitava all’epoca ad annotare che quel tipo di guanto era una delle novità di stagione presso i grandi magazzini – conferendo così al guanto di *Le chant d’amour* una insolita coloritura pop, che ci rimanda ad analoghe appropriazioni di oggetti di consumo fatte per vari motivi, da artisti di quegli anni: Duchamp è uno di loro, e non si può non notare la coincidenza anche cronologica fra la sua *Macinatrice di cioccolato* o la *Ruota di bicicletta* e l’opera di de Chirico in questione. Questo è comunque quanto scrive Apollinaire: “Il signor de Chirico ha appena acquistato un guanto di caucciù rosa, uno degli oggetti più impressionanti che si possano trovare in vendita. Esso è destinato, copiato dall’artista, a rendere le sue opere future più emozionanti e spaventose di quanto non siano i suoi quadri passati. Se lo si interroga sullo spavento che potrebbe suscitare questo guanto, egli vi parla subito degli spazzolini da denti ancora più spaventosi inventati or ora dall’arte dentaria, la più recente e forse la più utile di tutte le arti.”

È interessante soffermarsi sugli aggettivi che Apollinaire usa per definire il guanto o i suoi effetti sulla pittura: *impressionante*, *emozionante* e *spaventoso*. Questo sembrerebbe non solo marcare una differenza già abbastanza sottolineata fra il guanto e la testa d’Apollo, fra l’antico e il moderno, l’oggetto volgare e il ricordo del museo. Ma anche caricare la scena di una tensione drammatica molto forte,

materializzatosi dal buio di una stanza chiusa, un interno/esterno – e le mani in basso a destra ricorda il muto dialogo fra l’Apollo del Belvedere e il guanto pendulo, che evoca a sua volta il fantasma di una mano.

È ovvio fra l’altro che, nonostante l’apparenza volutamente “volgare” e sottolineata del materiale di cui è fatto (caucciù di un color rosa intenso), che lo lega al mondo banale del quotidiano, il guanto di de Chirico cerchi di rappresentare una presenza onirica, fantasmatica – metafisica appunto – forse un sostituto della propria persona: una sorta di autoritratto assente. Interpretazione, quest’ultima, che sembrerebbe confermata anche da un brano di Savinio in *Ermafrodito*: “Poco fa, come fui rientrato... mi tolsi un guanto e l’inchioccai alla parete. Il guanto penzoloni conserva la forma della mano vuota: io guardo in quel cadavere di mano il mio destino, che non è più che una cotenna sgonfia”. Per i fratelli de Chirico, il guanto sta per una *presenza*: va dunque letto come una sorta di Doppio di un personaggio assente. Ma

benché la sensazione sia causata, apparentemente, solo dall'*attrito* che si genera (più che dalla relazione che si stabilisce) fra gli oggetti in primo piano (la testa d'Apollo, il guanto e una palla-giocattolo); da mettere poi ulteriormente in contatto/frizione con quelli sullo sfondo (il treno, l'arcata). Questi oggetti sono esposti, dice Paul Zanker, "come segni di una nuova misteriosa *rivelazione*", una rivelazione che per de Chirico, paradossalmente, assume contemporaneamente l'aspetto del *déjà-vu* e del mai-visto-prima. L'unità/disgiunzione degli oggetti crea appunto questa sensazione straniante.⁷ A questo riguardo andrebbero a mio avviso anche aggiunte nuove evidenze, o suggerimenti di lettura che, senza spiegare il compatto nodo simbolico di questo dipinto enigmatico (che resta fondamentalmente inspiegabile), potrebbero almeno aiutare a stabilire alcuni nuovi criteri interpretativi. Notiamo, prima di tutto, come la commistione di antico e recente, o di sacro e profano, appaiano in de Chirico – come negli scritti del fratello Savinio – caratteristiche a lungo coltivate e decisamente ricorrenti. A proposito di *Le chant d'amour*, viene ad esempio in mente il pensiero di Savinio: "In Grecia, si sa, come da Uchim, si trova tutto". È curioso che in questa considerazione, come nel quadro del fratello – giusta l'ipotesi di Apollinaire – la mitologia venga accostata ai grandi magazzini⁸ in una prospettiva assolutamente naturale.

Giorgio usa invece nel suo romanzo *Ebdomero* questa immagine insieme sorprendente e volutamente corruiva: "Una parola magica brillava nello spazio come la croce di Costantino e si ripeteva fino in fondo all'orizzonte simile alla *réclame* di un dentifricio: *Delphoi! Delphoi!*". La circostanza appare qui ancora più stupefacente perché tira in ballo quella "art dentaire" che nel ricordo di Apollinaire segue immediatamente le considerazioni sul guanto. Quest'ultimo, dunque, non è incompatibile con l'Apollo del Belvedere più di quanto non lo sia la *réclame* di un dentifricio con la visione di Costantino ("In hoc signo vinces"). Fagiolo dell'Arco considera in realtà l'ipotesi che l'unione irriverente del gesso e del guanto fosse un tentativo di screditare la figura di Apollo che – sempre secondo Savinio – appariva ai due fratelli come "il più vanesio degli dèi", e persino somigliante a "un giocatore di golf" – per assestarsi infine sull'ipotesi della rappresentazione di un poeta (Orfeo), piuttosto che del Dio dei poeti – forse con allusione ultima allo stesso Apollinaire (Apollo/Apollinaire), che potrebbe aver persino suggerito il titolo dell'opera.

D'altra parte è evidente che per de Chirico il sacro può essere accostato al profano e che, anzi, il profano può diventare immagine del sacro o essere legato ad esso senza scandalo, senza fratture.⁹

Dal canto suo ancora Paul Zanker accenna al fatto che se "le statue e i frammenti in gesso ricordano a de Chirico quel mondo delle origini che egli immagina come proprio dei greci", questo mondo, a

⁷ In *Meditazioni di un pittore*, de Chirico scrive che "quando una rivelazione viene generata dalla vista di una composizione di oggetti, l'opera che appare nei nostri pensieri è strettamente collegata alle circostanze che ne hanno provocato la nascita. L'uno assomiglia all'altro, ma stranamente, con la stessa rassomiglianza che esiste fra due fratelli o piuttosto fra l'immagine di qualcuno che noi sappiamo visto in un sogno e quella stessa persona in realtà; si tratta e nello stesso tempo non lo è, della stessa persona; è come se ci fosse stata una leggera trasfigurazione delle caratteristiche, dei lineamenti".

⁸ Secondo la testimonianza di Apollinaire la volontà di inserire il guanto trovato ai grandi magazzini, a suo dire "spaventoso", in uno dei suoi prossimi quadri, era voluta e lucidamente preventivata.

⁹ De Chirico stesso dichiara che un'opera d'arte, *per poter superare i limiti dell'umano*, deve abbandonare logica e buon senso: "in questo modo", afferma, l'autore "si avvicinerà allo stato di sogno e all'atteggiamento mentale di un bambino". Subito dopo ricorda di aver ricevuto, mentre leggeva *Così parlò Zarathustra*, "un'impressione che avevo già avuto da bambino leggendo *Le avventure di Pinocchio*. Una strana somiglianza che rivela la profondità dell'opera". Anche in questo caso de Chirico non si mostra timoroso di accostare Nietzsche a Collodi, paragone che a molti sarebbe parso inconcepibile.

sua volta, appartiene al “sentiment de la préhistoire” – titolo di un foglio di appunti dell’artista risalente al 1913. Poesia e filosofia, mito e profezia, “i santuari e le statue, *tutti* appartengono al *Sentiment de la préhistoire*”. Dunque la Grecia di de Chirico non è tanto quella dei classici in senso stretto – egli stesso diceva di essere il meno greco fra i pittori – ma è un’immagine mediata di una *preistoria* del mondo che in definitiva coincide, per ognuno di noi, col mondo dei ricordi e con quello dell’infanzia in particolare. Ricordiamoci che la Metafisica stessa, secondo quanto dice de Chirico, deriva da una sensazione d’infanzia: dall’aver osservato illustrazioni che rappresentavano il mondo deserto nel periodo del Terziario, quando l’uomo non era ancora comparso sulla terra. Ancora nel *Sentiment de la préhistoire* de Chirico scrive: “Qui, è il più antico, il più profondo che è il più nuovo.” Ciò che viene fatto emergere dal profondo, benché antico, diventa così la novità rivelatrice.

L’infanzia si confonde dunque con la preistoria quanto questa con la Metafisica e con gli inizi della nuova arte: sentimento questo che, con de Chirico, condividono molti dei *leaders* di gruppi d’Avanguardia dei primi due decenni del Novecento. Naturalmente Marinetti, pioniere poi del macchinismo: “Noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità...” Ma forse chi tenta un paragone fra preistoria ed epoca moderna con maggiore sottigliezza è Tristan Tzara che, certamente non a caso, fu un estimatore del Nostro. In una prefazione scritta per le poesie di François Villon, Tzara dice fra l’altro: “Possiamo dire che la nostra epoca che è cominciata con il Romanticismo, si è violentemente opposta all’epoca classica che l’ha preceduta, mentre nel Medioevo ha trovato una valida eco, e allo stesso modo, oltre che alla Poesia e all’arte greco-latina, si è riferita alle epoche bibliche e protostoriche per confermare le sue tendenze estetiche...”

Ma è in un altro contesto ancora che Tzara parla sorprendentemente di preistoria, quando afferma: “Un (nuovo) mito si è formato – secondo i sordi procedimenti preistorici –: la potenza del cartellone. La pubblicità si è insinuata nei modelli di un sentimento religioso ormai estinto...” E ancora: “Quale forza, in apparenza assurda, fa assorbire la strana fioritura dei simboli commerciali? Non vi è fenomeno nella vita moderna che sia riuscito ad allacciare rapporti così stretti con lo spirito come questo strano mostro: la pubblicità.” Se seguiamo queste tracce come possibile indicazione di una serie di collegamenti mentali, vediamo che a quelli dechirichiani *Grecia-preistoria-infanzia* risponde quello di Tzara *preistoria-pubblicità*. Tuttavia abbiamo visto come, secondo Apollinaire, anche per de Chirico funzionasse il collegamento *Grecia-grandi magazzini*, poi confermata dall’immagine *visione-pubblicità* in *Ebdomero*. Probabilmente quindi *tutti* questi elementi diventano alla fine intercambiabili fra loro nella pittura del Nostro, senza essere d’altra parte completamente assenti dal panorama dell’epoca – per lo meno all’interno dei circoli intellettuali più d’Avanguardia.

Possiamo dunque immaginare un mondo di riferimenti ideali in cui, sotto la supervisione di Dèi severi, si organizzino queste accumulazioni metaforiche di oggetti appartenenti ai grandi magazzini, al mondo delle insegne pubblicitarie (ad esempio gli occhiali neri sul naso della statua, che compaiono nel *Ritratto di Apollinaire*) e persino del mondo dei baracconi da fiera, come nel caso dell’*homme-cible* del *Portrait de Guillaume Apollinaire*.¹⁰

¹⁰ Sempre a proposito dell’interpretazione di Fagiolo dell’Arco sui rapporti de Chirico-Apollinaire (si veda a questo proposito il suo testo nel catalogo della mostra su de Chirico all’Haus der Kunst di Monaco e al Centre Pompidou del 1982-1983) vale la pena ricordare due circostanze. La prima relativa

È curioso che una simile *accumulazione* di presenze legate all'infanzia o alla *flanerie* in città (Parigi), alla vita di tutti i giorni o a ricordi lontani, sia presente proprio in un poeta che, attraverso Apollinaire, de Chirico certamente conosceva: Arthur Rimbaud. Il poeta adolescente tratteggia in poche righe, nella sua *Alchimie du verbe*, un simile elenco "metafisico", la cui utilizzazione, nei suoi scritti, non sarà meno ermetica di quanto non siano gli elementi citati nel pittore di Volos. Così scrive il poeta: "Mi piacevano i dipinti idioti, sovrapposte, scenari, tele di saltimbanchi, insegne, miniature popolari, la letteratura fuori moda, il latino di chiesa, i libri erotici senza ortografia, i romanzi dei nostri nonni, i racconti di fate, i libretti per l'infanzia, le vecchie opere, i ritornelli semplici, i ritmi ingenui". Come si vede, non è tanto la somiglianza fra i vari contenuti elencati, quanto l'eterogeneità dei materiali a essere sorprendente.

Senza presupporre necessariamente che il poeta conoscesse proprio queste righe, o che le avesse utilizzate per attualizzare la sua poetica, è almeno possibile ipotizzare che a Parigi potesse aver colto simili umori, che in effetti spiegherebbero il tipo di aggiornamento che de Chirico fa assumere al coacervo di ricordi böckliniani e klingeriani una volta giunto in Francia, senza che le loro suggestioni, precedenti, cessino di agire nel profondo.¹¹

È per lo meno sorprendente il numero delle citazioni e la complessità degli intrecci che vengono proposti per spiegare la particolare alchimia attraverso la quale de Chirico trasforma i vari elementi dell'*imagerie* dei suoi dipinti. Alle suggestioni di Böcklin e Klinger che stiamo qui esaminando, secondo il parere di molti critici si sovrapporrebbero le suggestioni ingenuie del Doganiere Rousseau come le prospettive multiple della Scuola di Giotto, la *cloison* gauguiniana col colore degli Espressionisti tedeschi, le statue greche e il Rinascimento italiano, Picasso ed Édouard Riou, ecc. Personalmente ritengo che nessun artista sia del tutto impermeabile agli umori del tempo e del luogo in cui si trova, ed è quindi logico che nell'arte del pittore di Volos si fondessero ricordi con suggestioni recenti, dando luogo appunto a quella complessa alchimia cui facevamo cenno.

Se le suggestioni di Böcklin sono molto chiare come risulta nel puntuale riscontro con varie citazioni dechirichiane – che in parte abbiamo già visto –, io credo che siano invece le suggestioni di Klinger, più sottili e meno chiaramente esibite, ad aver lasciato segni più duraturi e profondi nell'arte del Nostro. Avevamo già accennato – per giungere al quarto punto del nostro schema – alla rappresentazione di fatti impossibili, ambientati in contesti quotidiani. Naturalmente la prima associazione che viene alla mente è costituita dalle scene coi personaggi mitologici: i centauri, le sirene

alla *silhouette* della sagoma-bersaglio che compare sul fondo del ritratto del poeta (e costituisce in effetti il ritratto vero e proprio): nei suoi scritti il pittore suggerisce che il profilo gli ricorda i baracconi di tiro a segno delle fiere, in cui si regalavano ai vincitori piccole pipe di gesso. Apollinaire fumava abitualmente una piccola pipa di questo genere, come testimoniano disegni d'epoca – per esempio uno di Picasso (ivi pubblicato). È evidente che de Chirico, attraverso dei collegamenti mentali assai ellittici, cerchi di descrivere, di volta in volta, un'atmosfera, una sensazione, un ricordo. Nel caso del ritratto di Apollinaire sembra che proprio la pipa, assente dal quadro, determini la scelta di rappresentare Apollinaire come sagoma per il tiro a segno. Sempre nello stesso quadro compare l'immagine, divenuta poi celebre attraverso tutta una serie di trasformazioni, del *pesce sacro*: in questo caso una formina per i dolci. Fagiolo dell'Arco dimostra con grande accuratezza come l'immagine del pesce potesse derivare dal poemetto di Apollinaire *Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée*, illustrato da Dufy, e cita i versi: "/... quale pesce.../ gli è uguale, per forma e sapore/ questo bel pesce divino che è GESÙ, Mio Salvatore..." Per inciso si noti la rima *saveur/Sauveur* (sapore/Salvatore): è per questa ragione che de Chirico sceglie una forma per i dolci (*saveur*) per rappresentare l'*ikhtus*, l'immagine paleocristiana del Cristo (*Sauveur*)?

¹¹ Del resto de Chirico stesso autorizza questa supposizione, quando scrive in *Noi metafisici*, pubblicato dal bollettino della Casa d'Arte Bragaglia nel 1919: "La soppressione del senso logico in arte non è un'invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta che, sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud, in pittura il primato dell'applicazione spetta al sottoscritto."

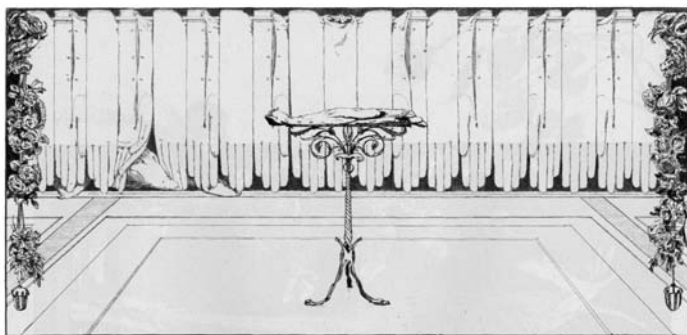


fig. 4 Max Klinger, *Riposo*, 1881

ecc. che de Chirico cita puntualmente nella sua fase giovanile con vere e proprie parafrasi, quasi pitture *d'après* Böcklin. Il Nostro descrive ammirato, nell'articolo su Böcklin, appunto il quadro col centauro che si reca dal fabbro per farsi cambiare un ferro¹², mostrandogli lo zoccolo come un automobilista odierno farebbe guardare al gommista un pneumatico della propria auto. *L'impossibile*, rappresentato dal mostro mitologico, si misura qui col tono assolutamente quotidiano della scena. Persino lo stupore composto dei contadini che assistono alla scena non è dissimile da quello che mostrerebbe la popolazione di un paesino isolato per l'arrivo di una macchina. Tuttavia credo che de Chirico, nella fase più matura del suo lavoro, abbia sfruttato maggiormente suggestioni klingeriane. Come s'era già accennato precedentemente, le letture più attente e puntuali sul lavoro dell'artista tedesco effettuate nel saggio sono quelle che riguardano i cicli di stampe. Quello del *Guanto* è descritto tavola per tavola. Al di là dell'interesse per la metafora centrale (e si veda in questo senso, per l'iconografia del guanto pendulo, la tavola n. 8 – *Riposo*, fig. 4 –, in cui l'oggetto è ripetuto varie volte fino a formare una cortina, che non è senza ricordare la vetrina d'un guantaio), l'attenzione del pittore sembra accentrarsi sulle tavole 3 e 7. Nella prima delle due (*Desideri*, fig. 6) il protagonista – l'artista stesso? – è reclinato sul letto, mentre sulla coperta giace il guanto, trofeo-ricordo-simbolo dell'amata. Ma dietro di lui, invece del muro spoglio della sua cameretta, si apre un bellissimo paesaggio, sfondo ideale delle sue fantasie d'amore. L'interno/esterno che avevamo già incontrato nella *Dedica dei Salvataggi di vittime ovidiane* viene qui sfruttato pienamente, con piglio pre-cinematografico. Nella seconda immagine, *Paure* (fig. 5), il procedimento è spinto al massimo delle sue possibilità, con un effetto fortemente drammatico. Il mare, che era già comparso nelle immagini *Salvataggio*, *Trionfo* e *Omaggio*, giunge qui fino ai piedi del letto, lambendolo e trascinando con sé sogni angosciosi e incubi, insieme alla sagoma mostruosa d'un enorme guanto vuoto, che sembra arrestare la sua corsa solo quando tocca il muro con le sue dita molli. Il mare dentro la stanza diventerà in seguito un tema familiare negli *Interni* degli anni Venti di de Chirico, anche se gli interni metafisici già presentano allusioni a spazi esterni alla stanza tramite quadri e aperture improvvise. Non è improbabile che questa stessa suggestione, conosciuta attraverso gli originali o tramite l'interpretazione del Nostro, sia giunta infine a Max Ernst: penso in particolare alla scena della cantina nel suo episodio del film *Dreams that money can buy*. E già de Chirico aveva notato questo preannuncio del cinematografo sia nella narrazione per quadri in sequenza, sia per le inquadrature di alcu-

¹² Si tratta del *Centauro alla fucina del villaggio* del 1888. Anche qui si veda il testo relativo a questo quadro nel catalogo della mostra su Böcklin al Musée d'Orsay, 2004.

ne singole scene incise da Klinger; anticipando in questo senso l'intuizione di Adorno: cioè che il destino ultimo del Simbolismo fosse appunto la creazione del cinematografo e non il Teatro dell'Avvenire immaginato da Wagner.¹³ Tra queste immagini il Nostro cita in particolare *In flagranti*, della serie *Dramen* (1883). La dovizia di particolari con cui è descritta l'uccisione dell'amante, sorpreso in giardino con la moglie, da parte del marito che si sporge alla finestra col suo fucile, è appunto paragonata da de Chirico alla scena di un film.

Gli interni/esterni, propri della dimensione onirica, tornano in de Chirico sotto innumerevoli forme. Già alcune incisioni notate dal Nostro nella *Brabmsphantasie* sono sostanzialmente interni/esterni, come l'immagine col pianista e l'arpista che suonano su una balconata affacciata sul mare, benché la balaustra finga una sostanziale plausibilità dell'immagine. In questa serie, l'artista nota anche il dettaglio della scala che conduce dalla balconata direttamente al mare, che qualche anno più tardi originerà una delle fantasie dei *Bagni misteriosi*.

Il pittore di Volos rovescerà in seguito la suggestione klingeriana creando anche degli interni travasati all'esterno, come in *Mobili nella valle*¹⁴, scena che è stata pure paragonata a certe immagini del cinema muto.



fig. 5 Max Klinger, *Paure*, 1881



fig. 6 Max Klinger, *Desideri*, 1881

¹³ Cfr. T. Adorno, *Versuch über Wagner*.

¹⁴ De Chirico, in *Quelques perspectives sur mon art*, testo pubblicato nel 1935 su un settimanale praghese, in occasione di una sua mostra, offre una versione alternativa dell'intuizione che lo porta a dipingere *Mobili nella valle*. Avrebbe visto appunto dei mobili per strada, depositati da un antiquario, fra Rue du Dragon e Rue du Vieux Colombier: "In mezzo al rumore della strada", scrive de Chirico, "...questi mobili solitari formavano una sorta di enclave riservato, di *loculus*, di zona inviolabile dove il rumore e il movimento circostanti venivano a infrangersi come l'onda muore sulla spiaggia." È curioso tuttavia che qualche riga dopo questo esempio di esterno/interno richiami il problema dell'interno/esterno nei termini da noi citati: "All'atmosfera dei mobili spaesati corrisponde quella dei templi e degli angoli di natura installati nelle camere."

Cenni bibliografici

È ovvio che la bibliografia sugli argomenti presi in esame sia così folta da non poter essere citata per intero. A parte gli scritti di de Chirico stesso, ho volutamente effettuato un'operazione di riduzione delle fonti possibili, prendendo soprattutto in considerazione i cataloghi usciti in occasione di grandi mostre di de Chirico o sulla Metafisica nell'ultimo quarto di secolo, e su recenti mostre di Böcklin e Klinger che hanno avuto luogo in Germania, Francia e Italia. In particolare, per quanto riguarda de Chirico: *La pittura metafisica*, Venezia, Palazzo Grassi (1979), a cura di Giuliano Briganti ed Ester Coen; *Giorgio de Chirico*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1981) a cura di Pia Vivarelli, con scritti della curatrice e di Giuliano Briganti, Bruno Mantura, Eugenio La Rocca, Umberto Carpi, Enzo Pagliani; *De Chirico*, Haus der Kunst, Monaco (1982) e Centre Pompidou, Parigi (1983), a cura di William Rubin, Wieland Schmied e Jean Clair, con scritti di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Christian Derouet; *Metafisica*, Scuderie del Quirinale, Roma (2003), a cura di Ester Coen, con scritti della curatrice e di Hans Belting, Peter Eisenman, Paul Zanker, Félix Duque.

In particolare ci sembra che si siano rivelati particolarmente funzionali alle tesi qui espresse gli scritti di Wieland Schmied, che si è particolarmente occupato dei rapporti fra de Chirico e la filosofia tedesca; di Jean Clair, attuale direttore del Musée Picasso, eminente studioso di alcuni dei più grandi artisti del secolo scorso, come de Chirico e Duchamp; di Maurizio Fagiolo dell'Arco, uno dei maggiori esegeti del nostro artista, studioso di arte antica e moderna, da Parmigianino, al Barocco alla Metafisica; di Pia Vivarelli, già direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea, attuale Presidente della Fondazione Carlo Levi; di Ester Coen, Università dell'Aquila, curatrice di alcune delle più importanti rassegne su de Chirico; di Paul Zanker, eminente studioso di arte antica, ma con una notevole sensibilità per l'arte contemporanea.